



Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

**HACIA UNA POÉTICA DE LA DESOLACIÓN.
LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO FEMENINO EN LAS
NOVELAS DE LUIS ARTURO RAMOS**

T E S I S

que para optar por el grado de

DOCTOR EN HUMANIDADES

(Área de Teoría Literaria)

presenta

María Guadalupe Flores Grajales

Nombre del asesor



DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA
AMADIO

México, D.F.

Enero de 2011

A Rodolfo† y María Luisa

Contenido

LIMINAR.....	2
CARTOGRAFÍA CULTURAL VERACRUZANA	12
EDUCACIÓN Y CULTURA.....	12
EL DESPERTAR DE LA MEMORIA: SIGLO XX.....	20
LA VANGUARDIA VERACRUZANA.....	25
ESTRIDENTÓPOLIS.....	30
HACIA UNA LITERATURA PROLETARIA.....	34
AIRES DE MODERNIDAD.....	41
HACIA UNA POÉTICA DE LA DESOLACIÓN	51
EN EL FONDO DEL RECUERDO Y DE LA MEMORIA.....	60
EL LLAMADO DE LO FANTÁSTICO (PRIMERA ETAPA)	63
LA SUBVERSIÓN DE LA REALIDAD	73
EN EL CUELLO DE LA BOTELLA (SEGUNDA ETAPA)	80
VERACRUZ, LUGAR DONDE REPOSA LA MEMORIA: TRILOGÍA (TERCERA ETAPA)	89
EL BINOMIO MASCULINO/FEMENINO (CUARTA ETAPA)	113
VIAJE AL CENTRO DE LA SEMILLA	130
EL AFÁN DE SERVIR	132
SERVIR A LA FAMILIA (MADRES-ESPOSAS)	136
SERVIR AL CUERPO (AMANTES-PROSTITUTAS)	160
CONCLUSIONES	171
FUENTES DE INFORMACIÓN	177
SOBRE EL AUTOR	177

LIMINAR

Veracruz ha representado a lo largo de la historia nacional un punto de encuentro entre la cultura mexicana y otras culturas. Desde las sociedades precolombinas, los periodos de colonización e independencia de México, hasta hoy en día, Veracruz se ha caracterizado por ser puerto de entrada y de comunicación con otras tierras.

La presente investigación se articula, de este modo, con base en el devenir Histórico¹ de Veracruz, uno de los puertos más importantes de México que ha sido escenario de los diferentes procesos sociales y políticos del siglo pasado, al mismo tiempo que con el devenir literario de la obra de uno de los escritores veracruzanos más destacados del siglo XX y el presente siglo: Luis Arturo Ramos.

Nacido en 1947 en la ciudad de Minatitlán, Veracruz, Luis Arturo Ramos pertenece a una generación de escritores que incluye a todos aquellos autores nacidos durante la década de los cuarenta, como Héctor Aguilar Camín, María Luis Puga, Bárbara Jacobs, Silvia Molina, entre otros. Todos ellos herederos también de dos tradiciones literarias: la Generación de Medio Siglo y el Boom latinoamericano. Este grupo generacional tuvo a su favor el fácil acceso a los «clásicos», además de ciertas oportunidades de publicación de su obra gracias a los concursos literarios organizados por instituciones públicas y revistas literarias. Ramos hace referencia a esta generación destacando también el impacto que produjo en ellos el movimiento del 68:

Creo que formo parte de la generación posterior al '68: somos los que empezamos a escribir en los años setenta y quienes nos enfrentamos con este hecho violento, tanto más violento porque éramos

¹ Con el propósito de evitar confusiones se utilizará «Histórico» o «Historia» con mayúscula para referirse a los diferentes sucesos que han sido recogidos y estudiados por esta área del conocimiento humano; por su parte, «historia», con minúscula se usará para denotar lo que en Genette responde al orden cronológico de los acontecimientos del discurso narrativo.

muy jóvenes. No puedo dejar de reconocer la impronta del '68, y en mi primera novela, *Violeta-Perú*, aparece todo ese clima posterior al '68, los años setenta. En esta generación, las propuestas son muy amplias y variadas, desde escritores a los que les interesa plantear cuestiones de carácter político en sus libros, hasta otros autores que son más fabuladores, que se manejan en otros niveles de literatura. Yo prefiero, por lo que a novela se refiere, los que se ubican en este panorama de la novela relacionada con un contexto social y cultural bien definido².

Si bien el movimiento del 68 marca definitivamente a la generación de Ramos y en su narrativa destaca el principio social que los pudiera caracterizar, se trata también de una generación difícil de identificar, pues no todos ellos abordan los mismos temas literarios ni atienden las mismas preocupaciones sociales. Por tanto, se trata más bien de una generación heterogénea que aunque comparte un momento Histórico específico desarrolla en su literatura un fin social diverso.

Raymond L. Williams afirma que Ramos: «dentro del contexto mexicano, pertenece a una generación asociada con los fenómenos 'pos-Tlatelolco' y lo que podría llamarse Pos-Onda, aunque preferimos identificarlo como posmoderno»³. La pertenencia de Ramos a las tres generaciones mencionadas por Williams, puede ser corroborada si se atiende el momento Histórico que le tocó vivir y los temas que retrata en su narrativa.

Ramos se inicia profesionalmente como escritor cuando ingresa a la facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana, y concluye sus estudios universitarios con la tesis «Lo grotesco en la obra de José Revueltas», experiencia de investigación que lo pone en contacto con la narrativa de este autor y con su latente preocupación social, la cual estará presente a lo largo de toda su producción literaria, aunque no sea, hasta hoy en día, un escritor de novela política o de novela histórica propiamente, puesto que prefiere «por lo que a novela se refiere, los que se ubican en este panorama de la novela relacionada con un

² Ivonne Díaz H. y Leonardo Martínez Carrizález, «Entrevista con Luis Arturo Ramos. Hacia una estética del desorden», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero, *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos* (Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2005), p. 421.

³ Raymond L. Williams, «La narrativa posmoderna de Luis Arturo Ramos: desde *Del tiempo y otros lugares* hasta *Éste era un gato*», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Compl.), *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos* (Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2005), p. 129.

contexto social y cultural bien definido»⁴. Como se ha mencionado, hay en el autor un deseo de indagar en la Historia mediante los procesos ficcionales que ofrece la literatura. De esta forma, Ramos hace un recorrido por los acontecimientos históricamente más significativos del Puerto de Veracruz, al mismo tiempo que realiza una crítica de la política y la sociedad mexicanas, creando contextos y atmósferas propicias para el desarrollo de estos dos aspectos que caracterizan su narrativa. Si bien los cuentos del autor se alejan de este propósito, es en las novelas donde se abreva con mayor distensión la veta social e histórica que Ramos pretende explotar. En su primera novela, *Violeta-Perú* (1979), se aprecia ya su preocupación por los sucesos sociales y políticos de México. En su segunda novela, *Intramuros*, aparece el Puerto de Veracruz como un *leitmotiv* espacial que se repetirá en las siguientes: *Este era un gato...* y *La mujer que quiso ser Dios*. En *Intramuros* el Puerto de Veracruz se presenta como un lugar que produce la fascinación de lo exótico y lo desconocido, mezclado con el fervor de la salvación y la nostalgia del destierro. No obstante, el afán de los personajes por descubrir y volcar sus sueños en una ciudad nueva se diluye lentamente en la espera de una trascendencia que no llega. Esteban Niño, su protagonista, acabará por abandonar sus pretensiones izquierdistas para irse sumergiendo en un ambiente corrupto que le asegurará su subsistencia, traicionando con ello los ideales de su juventud. La ciudad representa un lugar de tránsito y de anquilosamiento, que implanta en los personajes –en su mayoría exiliados españoles– una fuerte contradicción y los lleva de las ilusiones de triunfo a la mediocridad más cotidiana. Algunos críticos han catalogado esta novela como el preámbulo para la aparición de *Éste era un gato...*, insinuando que su estructura es la antesala de esta última. Años más tarde, en el 2000, Ramos dará a conocer *La mujer que quiso ser Dios*, obra que critica de manera directa el «negocio de la fe». La protagonista de esta novela es una chica nacida cerca de La Antigua, Veracruz, a principios del siglo xx. Con esta publicación Ramos retorna a la novela Histórica con éxito, y a través de las más de 400 páginas que la conforman, el autor nos deleita

⁴ *Idem*.

nuevamente con la fascinante Historia del Puerto, pero ahora abandonando un poco el ajedrezado trazo del centro de la ciudad para indagar más en los procesos sociales de mediados de la década de los sesenta. En una de sus entrevistas, Ramos ha dicho que *Intramuros*, *Éste era un gato* y *La mujer que quiso ser Dios* constituyen una trilogía, lo cual se advierte cuando se realiza la lectura de los tres textos y se identifica a uno de sus protagonistas: el Puerto de Veracruz.

Por su parte, *La casa del ahorcado*, publicada en 1993, es una novela que acentúa con mayor nitidez las circunstancias de mediocridad planteadas en las dos novelas anteriores, *Intramuros* y *Este era un gato...* La diferencia capital de ésta con las dos primeras es que tiene como escenario la ciudad de México, caracterizada ya por la naciente contaminación, el tráfico, la corrupción y el desengaño. Por último, posterior a *La mujer que quiso ser Dios*, la editorial Cal y Arena sacó a la luz *Ricochet o los derechos de autor* (2007), novela en la que se recupera el tono policiaco y detectivesco de *Éste era un gato...*, pero no así el tinte Histórico ni el ambiente veracruzano, pues el autor contextualiza la historia de nuevo en la Ciudad de México. A pesar de esto, nos deja ver un guiño: un historiador italiano interesado en investigar sobre la Historia de la ciudad de México durante el sexenio del presidente Miguel Alemán, inquietud que lo lleva a recorrer con fervor los edificios de esa época y a descubrir para qué son usados. Al mismo tiempo, Ramos nos muestra a un escritor un tanto mediocre que ha escrito un único libro y que, ante el fracaso de sus ventas, decide dedicarse a la traducción como una mejor opción. La relación entre ambos personajes –historiador y escritor– aunque fraterna, se desenvuelve en un ambiente de burlas y objeciones entre ambos y sus oficios. El historiador rechazará la literatura diciendo que prefiere no leer ficciones, mientras que el escritor fracasado se sentirá un tanto ofuscado al realizar las traducciones de los libros que escribe el primero en su lengua materna. La lectura de esta novela nos puede conducir a reconocer la pasión que Ramos ha tenido tanto por estudiar los diferentes procesos históricos y sociales del país como por crear situaciones y personajes que habiten el pasado. Luis Arturo Ramos ha aceptado que sus novelas –sobre todo la trilogía del Puerto– son el resultado

de «contaminar la Historia con ficción», de esta forma pone en práctica dos métodos: la investigación histórica y la creación literaria.

Al parecer la crítica ha recibido con bastante satisfacción sus obras, y no se ha cansado de elogiar *Intramuros* y *Éste era un gato...*, ubicándolas como obras clave dentro de la Historia reciente de la literatura mexicana, así como libros de reflexión sobre el acontecer político y social mexicano del siglo xx.

Enumerar las diferentes novelas del autor tiene dos propósitos: situarlas cronológicamente en la creación narrativa de Ramos y resaltar una estructura argumental como constante en su obra: la construcción de ambientes cerrados, personajes solitarios e imaginativos, la casi ausencia de diálogo, determinismo temporal, ruptura de la lógica, elementos reiterativos que permiten identificar en su obra una poética de la desolación como el espacio vital en el que se desenvuelven los personajes. Estas líneas argumentales o constantes temáticas han sido resaltadas hasta hoy en los diversos acercamientos analíticos e interpretativos de su obra como una posible propuesta estética representativa de su universo narrativo.

A pesar de ello, considero que en los distintos acercamientos a su obra ha estado ausente un enfoque que quizá pueda ofrecer una más amplia definición de su poética narrativa: la recuperación de la presencia femenina. A partir de la construcción del imaginario colectivo veracruzano, y tomando en cuenta que las últimas novelas de Ramos tienen como protagonista a la mujer, es posible justificar un hilo conductor en la construcción y reconstrucción de un modelo femenino como el paradigma singular en torno al cual giran algunas preocupaciones estéticas del autor, en tanto que configura a sus personajes femeninos con base en los estereotipos establecidos.

Indagando en este nuevo enfoque de análisis es que se han tomado como corpus las seis novelas de Ramos para esta investigación.

Con base en la identificación de las constantes narrativas en las novelas de Luis Arturo Ramos, se construye un imaginario femenino que responde a los estereotipos culturales convencionales donde la mujer, al igual que su contraparte masculina, está destinada a

permanecer en el asfixiante mundo contemporáneo. La visión femenina pareciera estar despojada de toda manifestación afectiva, carente de motivaciones personales, hilando su vida en torno al «otro» o a «lo otro», donde la mujer-madre o amante-prostituta proviene a superar la dicotomía entre los dos mundos —el visible y el invisible, el imaginario y el real— que yacen en el corazón de las novelas de Ramos.

Hacia una poética de la desolación. La construcción del sujeto femenino en las novelas de Luis Arturo Ramos, título de la presente investigación, revela las inquietudes interpretativas de la propuesta estética del autor veracruzano. El primer apartado, «Cartografía cultural veracruzana», tiene como objetivo ubicar a Luis Arturo Ramos en el contexto veracruzano. Consiste en un recorrido por la cultura del estado de Veracruz a lo largo del siglo xx, que inicia con la creación del Proyecto Educativo-Cultural encabezado por Heriberto Jara y Adalberto Tejeda, ambos gobernadores del estado de Veracruz durante los periodos 1924-1927 y 1928-1932, respectivamente, y que se destacó por impulsar el desarrollo cultural del Estado. Asimismo, en este recorrido se destacan particularmente las vanguardias veracruzanas de los años veinte y treinta, poniéndose especial énfasis en el movimiento estridentista y el movimiento de escritores que se proclamaron a favor de una literatura proletaria. Finalmente, se da cuenta de los narradores de la primera mitad de siglo xx, como Sergio Galindo, Sergio Pitol, Emilio Carballido y Juan Vicente Melo, cuyas propuestas estéticas representan una influencia muy marcada en la formación literaria del autor que me ocupa y que, de alguna manera, determinan la evolución de sus etapas narrativas.

El segundo apartado, «Una presencia en el itinerario cultural veracruzano», atiende propiamente el objeto de estudio, para lo cual consulté los acervos de varias instituciones universitarias (UAM, UNAM, UV) que cuentan con obra crítica sobre el autor y su narrativa, y di seguimiento a las fuentes hemerográficas más actualizadas, en las que se ha publicado entrevistas, semblanzas y referencias biográficas y/o autobiográficas relativas al autor. La investigación sobre estas fuentes permitió identificar las etapas primordiales de su escritura: a) la fantástica, representada principalmente en los relatos cortos incluidos en sus tres primeros

volúmenes de cuentos; b) la de transición, inaugurada con su primera novela, *Violeta Perú*, donde se despoja del recurso fantástico y opta por una visión realista y urbana que incluye referencias históricas como hechos determinantes en la condición social de sus personajes; c) la etapa en la que Ramos elige la provincia como espacio para contextualizar sus siguientes novelas. Elementos como los ambientes cerrados, el claro-oscuro, la soledad en los personajes, el pensamiento obsesivo, los juegos temporales, la subyugación de la mujer, la esclavitud de la espera, las posibilidades de la imaginación y la reconstrucción de la historia, serán motivos recurrentes en las novelas *Intramuros*, *Este era un gato...* y *La mujer que quiso ser Dios*. En estas tres novelas Ramos incorpora un elemento nuevo: la importancia de los recuerdos como forma de recuperación de la memoria; d) Las novelas *La casa del ahorcado* y *Ricochet o los derechos de autor* representan una última etapa en la narrativa de Ramos, quien ahora centra el nudo narrativo en el binomio masculino/femenino que, de algún modo, había venido apareciendo repetidas veces en su obra.

Ramos, en sus primeras novelas, ya intenta mostrar un esquema de las relaciones de género, en las cuales es evidente la reflexión sobre lo masculino y lo femenino, dando por sentada la superioridad del primero. En sus dos últimas novelas ocurre lo contrario: las barreras en la dicotomía de género se vulneran, los papeles de unas son llevados a cabo por los otros y viceversa.

El acercamiento a la obra narrativa de Luis Arturo Ramos resaltó como constante una poética desoladora, basada en la creación de personajes marginados, aislados, cuyo entorno es un reflejo de sus propios miedos e incertidumbres. Son figuras sin una vida interior acorde con el mundo exterior. Si en su apariencia, a través de sus actitudes y acciones, son sujetos que viven de acuerdo con su época, en su vida interior convergen hacia un solo tipo: el del individuo prematuramente decepcionado, que encuentra la vida repulsiva y degradante, y que muere por dentro mucho antes de hacerlo físicamente. Hombres y mujeres se mueven en planos narrativos que hacen percibir la realidad como un juego fantasioso, donde lo cotidiano salta de inmediato a la vista. Mujeres que responden a los roles culturalmente

establecidos para su género: mujer esposa, madre, hija, amante, y aquélla que intenta transgredir dicho patrón al querer ser Dios.

El último apartado, «Viaje al fondo de la semilla», propone una tipología del sujeto femenino centrado en los actores femeninos/masculinos para analizar sus conductas y prácticas sociales; proceso que me permitió entender y hacer explícito el desarrollo en que la construcción social de la normatividad se reproduce, se aplica, se negocia y se transforma cotidianamente en el universo narrativo de Ramos, en particular, el análisis orientado hacia la construcción de identidades femeninas.

Los resultados de la presente investigación esperan enriquecer los estudios sobre la literatura veracruzana y, en especial, los de la narrativa nacional de las últimas décadas del siglo XX, con relación al papel que juegan las mujeres en la cultura mexicana contemporánea, de acuerdo con los estudios de género, entre otras perspectivas. Por otro lado, esta propuesta y este enfoque podrían representar un punto de partida para acometer futuros proyectos de investigación sobre las letras veracruzanas.

Quiero agradecer a la Dra. Ana Rosa Domenella, mi asesora, por su acompañamiento a lo largo de la investigación; un primer agradecimiento que deseo hacer extensivo a mis amigos Saúl Villegas, Gilberto Domínguez Estrada, Efrén Ortíz Domínguez y José Luis Martínez por las útiles sugerencias que me hicieron al revisar los borradores; a la generosa intervención de mis queridas amigas y compañeras de trabajo de tantos años, Rosa María Faisal León y Cristina Triana Cortina quienes al enterarse de mi proyecto, tomaron especial empeño en ello. A mis lectores Teresa García Díaz, Russell M. Cluff y Vicente Francisco Torres.

Hay apoyos sin los cuales sería poco posible concluir este tipo de proyectos, por tanto, quiero agradecer a la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I) y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por la beca otorgada durante tres años y medio, a la Universidad Veracruzana, mi Casa de Estudios, las facilidades institucionales y académicas proporcionadas para la conclusión de este proyecto. Por

último, agradezco a Alfredo Pavón, cuyo ejemplo de trabajo y disciplina ha motivado este sueño. A Alejandro Carlos, Laura Sol y Montserrat por su compañía en ésta y muchas aventuras, y por su amor siempre presente.

CARTOGRAFÍA CULTURAL VERACRUZANA

Tanto su geografía como su historia han dado un carácter especial y propio a Veracruz y a los veracruzanos. Una faja de tierra larga y angosta de contornos irregulares, bordeada por montañas y mar, expresa y explica la riqueza de su diversidad: grandes sierras, elevados volcanes, barrancas profundas, cerros que se levantan airosos sobre pequeñas planicies elevadas, cañadas por donde corren los ríos, estrechos valles y extensas llanuras, regiones sembradas de lagunas y el borde casi uniforme del litoral con las aguas azuladas del Golfo de México. Variedad y contraste en relieve, vegetación y clima, y también en lo referente a habitantes, desarrollo, cultura, pensamiento y trabajo.

Carmen Blázquez: *Breve historia de Veracruz*.

EDUCACIÓN Y CULTURA

Diversidad y contrastes, unidad y analogías, son las marcas constantes que permean la cultura veracruzana. Del romanticismo al posmodernismo, los escritores veracruzanos han sabido plasmar en sus obras la inmensa gama de motivos que les son propios. En el siglo XIX, y a tono con la época de emancipación política, las letras veracruzanas empiezan a descubrir su identidad regional y su propia forma de expresión. Así, con los movimientos y tendencias surgidos en la segunda mitad del siglo, tales como el realismo, el costumbrismo y el naturalismo, los artistas veracruzanos se descubren incorporados a los cambios y sentidos que adquiere la sociedad según los acontecimientos históricos, mismos que contribuyen a definir las particularidades de la cultura veracruzana.

Desde la época colonial Veracruz se ha distinguido más por la proporción de sus comerciantes y propietarios urbanos que por el número de sus hacendados. En general, se puede decir que la sociedad veracruzana de la Colonia se caracterizó por su naturaleza mercantil y comercial. El predominio de la vida urbana trajo como consecuencia que el desarrollo cultural se haya manifestado de manera constante a lo largo de su historia. En el siglo XIX, y en el marco de los conflictos de poder entre liberales y conservadores, Veracruz se define como una sociedad militarizada y política, donde personajes como Antonio López de Santa Ana llenan las páginas de la historia nacional del siglo. Es durante la República Restaurada cuando la imagen urbana comienza a cambiar para introducir mejoras materiales modernas, tales como la construcción de vías telegráficas y férreas, con el objeto de promover la actividad comercial y dar impulso al sector educativo, elemento de vital importancia en el concepto de modernización:

En diciembre de 1872, el gobernador del estado, don Francisco Landero y Coss, convoca a los maestros veracruzanos a un congreso pedagógico -considerado por los historiadores como el primero en nuestro país-, al que encomienda la elaboración de un proyecto de ley que rija la educación veracruzana. De este congreso surgen las leyes 123 y 124, la Ley Orgánica de Instrucción Pública y el Plan de Estudios Preparatorios Generales y especiales del Estado, que tocan los aspectos cruciales de la educación: ordenan por ejemplo, la gratuidad y obligatoriedad de la instrucción primaria, establecen tres niveles para la educación pública -primaria, secundaria y superior-, así como los contenidos que deberán revisarse en cada uno de ellos⁵.

Con el gobierno de Juan de la Luz Enríquez (1884-1892), se fundan las escuelas cantorales en 18 cantones de la región, entre ellas las de Córdoba y Orizaba y la Escuela Normal

⁵ Jenny Beltrán Casanova y Gilberto Domínguez Estrada, «Educación», en *Ensayos sobre la cultura de Veracruz* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000), p. 66.

Veracruzana de Xalapa, lo cual trae consigo la preeminencia cultural del Estado⁶. Los diversos gobiernos veracruzanos centraron su atención en un proyecto educativo-cultural de relevancia, no obstante, según las estadísticas de la época, a finales del XIX el porcentaje de analfabetos rebasaba un 80%. Cándido Aguilar, quien gobierna en la primera década del veinte, reestructura el proyecto educativo estatal de Enríquez: «propone que sea popular y dirigido a las masas.» El 15 de febrero de 1915 el gobernador Aguilar reúne en el puerto de Veracruz a los maestros del Estado, derivando de dicha reunión la *Ley de Educación Popular del Estado Libre y Soberano de Veracruz-Llave*; a través de un decreto, se instauró la creación de Jardines de Niños en las localidades que lo requirieran y se promulgó la educación primaria como gratuita y obligatoria, extendiéndose la apertura de escuelas en todas las fincas rurales del Estado que contaran con una población escolar mayor de 30 niños. Es decir, se creó el fundamento para una reforma educativa que implicaba la institucionalización de la segunda enseñanza. A partir de entonces, surge la preocupación por profesionalizar la educación y en 1917, con la promulgación de la *Constitución Política del Estado Libre y Soberano de Veracruz-Llave*, se favorece la instrucción en todos los niveles, sin embargo, la orientación de un proyecto educativo en términos «liberadores» se define con mayor fuerza en el periodo de Adalberto Tejeda (1920-1924):

En 1921, al iniciarse su gestión, crea 455 nuevas plazas para maestros; se inicia la construcción de casas para ellos; se establecen las Escuelas Granjas; se adquieren muebles y útiles escolares para abastecer a los planteles; se crearon las escuelas denominadas «Enseñanza de perfeccionamiento», destinadas a los jóvenes que, habiendo terminado la primaria, quisiesen dedicarse al aprendizaje de oficios⁷.

⁶ Durante el porfiriato, en diciembre de 1886, Juan de la Luz Enríquez decretó la fundación de la Escuela Normal Veracruzana en la ciudad de Xalapa, bajo la dirección del pedagogo suizo Enrique C. Rébsamen. El prestigio de la escuela se extiende toda la república gracias a la participación de maestros como Carlos A. Carrillo, Graciano Valenzuela, José Antonio de la Peña, Manuel R. Gutiérrez y Pedro Coyula, quienes contribuyeron a la relevancia cultural de la ciudad a través de la publicación de revistas. Para la primera década del siglo XX Xalapa ya es conocida como la *Atenas Veracruzana*, en parte también por la inauguración del Colegio Preparatorio y el Colegio para Señoritas en 1901.

⁷ Miguel Bustos Cerecedo, *La creación literaria en Veracruz* (Xalapa: Editora de Gobierno, 1977), Tomo II, p. 32.

Tejeda destina buena parte de su presupuesto para atender las necesidades educativas en el Estado. Durante su gobierno muestra gran preocupación por hacer llegar a todas las regiones los beneficios de la escuela, «mas no de una escuela simplemente alfabetizante, sino evolutiva, revolucionaria.» La visión educativa que implanta Tejeda, más que liberadora, es considerada socialista, toda vez que en ella se identifican objetivos educativos como los siguientes:

[...] preparar a las comunidades para que tomen participación activa en la explotación socializada de la riqueza, en provecho de las clases trabajadoras, y en el perfeccionamiento institucional y cultural del proletariado [...]. Las escuelas deberán ser centros de trabajo donde el educando se ejercite en producir, con un fin utilitario y de carácter social, y laboratorio donde se forje una ideología fundamentalmente socialista y una cultura que sirva para explicar racionalmente los principios fundamentales del trabajo, la producción y la lucha de clases⁸.

La visión social de la propuesta educativa de Tejeda es el proyecto que sirve de fondo a la formación educativo-cultural de escritores veracruzanos nacidos entre 1920 y 1940, la generación que influye en la formación literaria de Luis Arturo Ramos.

En correspondencia con el desarrollo de la literatura mexicana, a finales del XIX, en el terreno de la creación literaria la narrativa de esta región se manifiesta de diversas formas, algunas veces respondiendo a la preceptiva nacional y otras incorporando expresiones particulares que le otorgan un lugar especial en la cultura literaria de México. Un primer acercamiento permite tomar como punto de partida tres aspectos fundamentales: 1) considerar representativos a los autores nacidos en el Estado, aquellos que sitúan sus anécdotas expresamente en la provincia veracruzana, para garantizar la verosimilitud de sus propuestas; 2) incluir bajo igual nomenclatura a aquellos autores cuyas obras, a pesar de pertenecer a veracruzanos, no hacen ninguna referencia a este espacio territorial; 3)

⁸ *Ibid.*, p. 35.

considerar a los escritores provenientes de otras regiones que, por diferentes motivos, se arraigaron al suelo veracruzano⁹.

Las letras veracruzanas se definen en el siglo XIX conforme a determinadas claves estéticas del romanticismo, realismo y costumbrismo, corrientes que nutren la pasión por el color local que se arraiga cada vez más debido al nacionalismo impulsado por la revolución. De este modo la narrativa veracruzana inicia con José Bernardo Couto¹⁰ y su relato «La mulata de Córdoba y la historia de un peso»¹¹. Couto es una muestra de la vertiente ideológica que caracteriza la producción literaria de un sector de escritores veracruzanos, vertiente marcada por un compromiso con el entorno, que se traduce en el ejercicio de una crítica permanente a las contradicciones sociales y avanza de la mano con los cambios de sensibilidad y las concepciones estéticas decimonónicas. «La mulata de Córdoba y la historia de un peso» subraya el manejo del lenguaje coloquial y el tratamiento, poco común, que el autor le confiere a las marcas de veridicción, al combinar un referente popular con la crítica social en cuanto a los valores materiales que rigen las formas de comportamiento de su época, marcas estilísticas compartidas con los escritores nacionales de la primera mitad del XIX. Parte de la herencia romántica incluye la preocupación por delinear los valores típicos de una cultura nacional que se empieza a gestar. Los escritores veracruzanos, tales como Rafael Delgado¹², Benito Fentanes¹³ y Cayetano Rodríguez Beltrán¹⁴, no están exentos de estas inquietudes. Todos

⁹ Mario Muñoz, «Narrativa», en *Ensayos sobre la cultura de Veracruz* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000), p. 126.

¹⁰ José Bernardo Couto es originario de la región de Orizaba. Nace en 1803 y muere en 1862.

¹¹ Publicado por primera vez en *El Mosaico Mexicano* en 1937. José Luis Martínez Morales y Sixto Rodríguez sintetizan la relevancia de este primer relato de la siguiente manera: «Las menciones a personajes mitológicos, las referencias a obras como la *Divina comedia* o *El diablo cojuelo* y a la literatura religiosa, junto con la utilización de elementos populares y de carácter histórico hacen de éste un texto rico en contenido y significaciones.» *Voces narrativas de Veracruz (1837-1989)* (México: CONACULTA, 1993), pp. 15-16.

¹² Nace en la ciudad de Córdoba el 28 de agosto de 1853 y muere en 1914. Entre sus novelas más conocidas están *Los parientes ricos* y *La Calandria*.

¹³ Benito Fentanes es originario de Cosamaloapan. Nace en 1870 y muere en 1953. Es autor de la colección de relatos *Vidas rústicas* —publicada por primera vez en 1906 por el Gobierno de Estado de Veracruz con el título de *Cuentos y esbozos*— editada en la Colección Rescate de la Universidad Veracruzana y el Instituto Veracruzano de Cultura, en 1984.

¹⁴ Nace en la ciudad de Tlacotalpan el 24 de abril de 1866; y muere en 1939. Se inicia en la actividad periodística como articulista y director. Escribe y publica con el seudónimo de *El Licenciado Vidriera*. Se destaca por sus relatos de corte rural y callejero.

ellos otorgan a su narrativa el sello y la expresión regional: paisajes naturales y de la vida cotidiana recrean el devenir de los protagonistas. Rafael Delgado, por ejemplo, centra su visión realista con algunos aires todavía románticos; sus espacios geográficos son totalmente locales: Orizaba, Córdoba y Xalapa; y sus protagonistas generalmente se ven dominados por una realidad fatalista y denigrante.

Cabe decir, sin embargo, que las luchas ideológicas que definen al siglo XIX confieren a la narrativa veracruzana un sello especial en autores como Juan Díaz Covarrubias¹⁵ y José María Roa Bárcenas¹⁶. Covarrubias simpatiza con las ideas liberales, critica con fuerza la injusticia social y simboliza con claridad, principalmente en sus tres novelas¹⁷, el sentimiento romántico: la preocupación histórica, sentimental y el compromiso político. Por su parte, Roa Bárcenas personifica la defensa de las ideas conservadoras de su tiempo; su obra más reveladora se ubica en la segunda mitad del XIX y es representativa del realismo mexicano. *Noche al raso* integra un conjunto de relatos donde se observa la disminución del sentimentalismo a favor de la realidad objetiva; se describe con minuciosidad el contexto en el que se desarrolla la anécdota; se hace énfasis en los rasgos más típicos y peculiares de los personajes y de las situaciones; se elimina la oposición y contrastes que dividen la imagen de los protagonistas entre lo positivo y lo negativo de sus acciones (bueno/malo; rico/pobre; blanco/negro), sin excluir del todo la perspectiva moral, congruente con los valores propios de la tendencia ideológica del autor.

Hacia el cierre del siglo XIX surge la escritora María Enriqueta Camarillo y Roa¹⁸, quien escapa a las corrientes literarias del naturalismo, modernismo, decadentismo y a «los

¹⁵ Juan Díaz Covarrubias nace en la ciudad de Xalapa en 1837 y muere fusilado en Tacubaya un 11 de abril de 1859. En 1848 se inscribe en el Colegio de Letrán, donde hace amistad con Manuel Altamirano en la cátedra de Ignacio Ramírez. Publicó en *El Monitor Republicano*, *El Siglo XX* y *El Diario de Avisos*.

¹⁶ José María Roa Bárcenas nace en la ciudad de Xalapa en 1827 y muere en la ciudad de México en 1908. Se destaca por su actividad periodística. Desarrolla su producción literaria bajo la tutela de José Joaquín Pesado.

¹⁷ *El diablo en México: novela de costumbres*, pres. de Adriana Sandoval (México: CNCA, 2000). *Gil Gómez el insurgente* (México: SEP/Premià, 1982). «La clase media», en *Obras completas*, est. pról., ed. y notas de Clementina Díaz Ovando (México: UNAM, 1959).

¹⁸ María Enriqueta Camarillo nace en la ciudad de Coatepecen 1872, y muere en la ciudad de México en 1968.

impulsos artísticos propiciados por la Revolución»¹⁹. Publica su primer cuento en la *Revista Azul*: «El maestro Florián». Camarillo y Roa vivió muchos años en el extranjero. Cuando su esposo fue nombrado Primer Secretario de la Embajada de México, viaja primero a La Habana, Cuba, en 1910; después se traslada a Estados Unidos, Bélgica y Holanda, estableciendo finalmente su residencia en España: de 1916 a 1941. Es probable que la distancia geográfica que siempre mantuvo con México justifique su identificación con la sociedad porfiriana más que con los años de mayor crisis social en la República. Durante su estancia en Madrid produce gran parte de su obra poética y narrativa. Para Esther Hernández Palacios y Ángel José Fernández, la poesía de María Enriqueta se aproxima al romanticismo europeo y a una «sensibilidad premodernista»; mientras que su narrativa a la prosa realista española: sensible y moralizante²⁰. En ese sentido, Rosa Fiscal afirma: «Quizá este vivir en una situación inexistente y esta insistencia en una visión idealizada de la humanidad sean el origen y la explicación de su nostalgia, de su tristeza, de sus múltiples alusiones a la muerte como el único recurso para encontrar la tranquilidad»²¹. María Enriqueta simboliza la transición entre los siglos XIX y XX. No obstante que simpatizaba con las ideas modernistas, al igual que muchos de su generación, difícilmente sólo la podemos ubicar en esta corriente literaria. En suma, Camarillo y Roa maneja en su obra matices que van de la visión romántica a la modernista:

Corresponde a María Enriqueta ser la primera escritora mexicana del siglo XX porque su obra fue editada en las primeras dos décadas de éste. No obstante, su estilo, siempre cuidadoso y elegante, pertenece más bien al siglo XIX, como también sucede con su enfoque tradicional, didáctico y moralizante²².

¹⁹ Mario Muñoz, «Narrativa», en *Ensayos sobre la cultura de Veracruz*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000), p. 133.

²⁰ María Enriqueta Camarillo, Manuel Maples Arce y otros, *Veracruz. Dos siglos de poesía (XIX y XX)*, selec., pról. y notas de Esther Hernández Palacios y Ángel José Fernández (México: CNCA, 1991), vol. I, p. 62.

²¹ Rosa Fiscal, «Reencuentro con María Enriqueta», en Laura Méndez de Cuenca, Refugio Barragán de Toscano y otras, *Las voces olvidadas: antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, ed. de Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (México: El Colegio de México-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1991), p. 131.

²² *Ibid.*, p. 188.

Notamos que María Enriqueta recibe con cierta indiferencia los impulsos artísticos que propicia la Revolución Mexicana; se mantiene firme en el manejo de una prosa con susurros románticos, aun en pleno siglo xx; y es una «seguidora de la poesía romántica tradicional, en temas, motivos y recursos»²³.

²³ *Ibid.*, p. 189.

EL DESPERTAR DE LA MEMORIA: SIGLO XX

El crepúsculo redondea suavemente los duros ángulos de las calles. La oscuridad pesa sobre la humeante ciudad de asfalto, funde los marcos de las ventanas, los anuncios, las chimeneas, los tanques de agua, los ventiladores, las escaleras de incendios, las molduras, los ornamentos, los festones, los ojos, las manos, las corbatas, en enormes bloques negros. Bajo la presión cada vez más fuerte de la noche, las ventanas escurren chorros de luz, los arcos voltaicos derraman leche brillante. La noche comprime los sombríos bloques de casas hasta hacerles gotear luces rojas, amarillas, verdes, en las calles donde resuenan millones de pisadas. La luz mana de los letreros que hay en los tejados, gira vertiginosamente entre las ruedas, colorea toneladas de cielo.

John Dos Passos: *Manhattan Transfer*

Durante las más de tres décadas que duró el régimen porfirista, Veracruz sobrellevó una serie de cambios y transformaciones sociales. Pese a los avances económicos y culturales de finales del siglo XIX, la clase media, y principalmente la obrera, hicieron visibles sus desigualdades y beneficiaron el descontento, de tal modo que el siglo XX inicia con una nube de malestar entre los trabajadores de las fábricas. Después de treinta años de permanencia en el poder, Porfirio Díaz fue testigo del derrumbe de su proyecto de modernidad. Los primeros años del siglo fueron tiempos agitados para Veracruz y el resto de la República. El malestar social se manifestó entre 1906 y 1910 en la industria textil de Valle Nacional, San Bruno, Río Blanco y El Dique²⁴. No obstante, los obreros veracruzanos, a tono con los

²⁴El *Gran Círculo de Obreros Libres*, en Río Blanco, se crea en 1906. A partir de esta primera agrupación se formaron otros 80 círculos en el resto del país, principalmente en las fábricas textiles. Desde ese momento, las confrontaciones entre obreros y patrones fueron continuas, mismas que desembocaron en dos importantes huelgas en la historia de los trabajadores mexicanos: la de Cananea, en 1906, y la de Río Blanco, en 1907.

obreros del país, no tuvieron una participación tan directa en la lucha armada. Las actividades orientadas a la reivindicación de sus derechos como trabajadores no se interrumpieron, pero su acción representó más bien una dinámica particular que, de algún modo, fue ajena al movimiento revolucionario. Su lucha no iba más allá de una exigencia económica: aumento de salario y mejoramiento de las condiciones de vida. Tampoco resulta ajena la idea de que quienes protagonizaron el movimiento revolucionario fueron los campesinos. La Revolución Mexicana desencadenó así la aparición de diversas fuerzas sociales, respondiendo por un lado a algunas exigencias de las mismas, pero al mismo tiempo actuando de modo deliberado para reprimirlas. Las demandas relativas a los problemas del campo se mantenían latentes y en su momento se manifestaron, como el caso del movimiento campesino veracruzano que se expresó a principios del siglo xx en paralelo con la lucha obrera, pues la mayoría de los empleados de las fábricas eran de origen campesino y, por lo general, combinaban las dos actividades. Surgen así corporaciones como *La Liga de Comunidades Agrarias* y los primeros Sindicatos Campesinos del Estado de Veracruz. La poderosa organización laboral, la presencia de líderes y principalmente el ambiente político que reinaba en el Estado favorecen el éxito de dichas organizaciones. El activismo político del campesinado «obliga» a los artistas a dirigir la mirada hacia el sector rural y hacia los campesinos como sujetos sociales. Es así como los constantes enfrentamientos entre grupos sociales generados por el movimiento revolucionario resulta ser el escenario ideal para la construcción de propuestas estéticas y culturales. En principio se evidencia la inequidad en la sociedad posrevolucionaria, de tal forma que quienes escriben durante este periodo dejan de lado el realismo descriptivo, localista

La rebelión de los trabajadores de Cananea, en el estado de Sonora, se considera un antecedente de la Revolución Mexicana. La diferencia en el pago de salarios entre los trabajadores estadounidenses y mexicanos generó que se alzara la protesta, basada principalmente en exigir un trato igualitario para todos los obreros, un mayor porcentaje en la contratación de obreros mexicanos y un pago de honorarios de 5 pesos por una jornada de trabajo de ocho horas. La negativa de William C. Greene, norteamericano y dueño de la mina, propició se desencadenarán los sucesos que implicaron la participación de obreros de otras fábricas en diversos estados de la República. La intervención del ejército de Porfirio Díaz reprimió de manera sangrienta los movimientos, pero la llama revolucionaria ya se había encendido entre los trabajadores mexicanos. Un año más tarde, la región montañosa de Orizaba también se tiñe de rojo. Es importante destacar aquí que si bien este movimiento en Veracruz se conoce como la Huelga de Río Blanco, a diferencia de los movimientos obreros de Cananea, Puebla y Tlaxcala, la fábrica no fue tomada por los trabajadores sino clausurada por los patrones.

y de costumbres, para dar paso a un realismo crítico que se expresa técnicamente con formas novedosas:

Irrumpió entonces el personaje colectivo, la idea de comunidad, los episodios bélicos, la relatividad de los valores, y el sentimiento regionalista quedó directamente vinculado a los problemas relacionados con la reforma agraria, la permanencia del latifundio y la explotación a los campesinos. Así mismo, el indio pasó a ocupar el primer lugar de atención en la óptica narrativa de muchos escritores²⁵.

Gregorio López y Fuentes²⁶ es, en la narrativa, el mejor representante veracruzano de este tiempo. Sus novelas son un conjunto de historias que ponen en evidencia la problemática social y política del movimiento veracruzano. Su novela *El indio*²⁷ inicia un tópico que posteriormente será abordado por un buen número de artistas nacionales. Si bien la Revolución en su etapa armada no causó grandes problemas en el Estado, las décadas que correspondieron al periodo de reconstrucción revolucionaria fueron el momento de diversos conflictos y ofrecieron el perfecto escenario para el desarrollo de una participación social y política poco vista en la región.

El movimiento inquilinario²⁸, la organización campesina, los gremios de panaderos, textileros y magisteriales, el conflicto religioso e incluso los movimientos contrarrevolucionarios moldearon el carácter y la cultura política de una población nada indiferente a los asuntos públicos y sociales²⁹. Estos escenarios serán retomados más tarde

²⁵ Mario Muñoz, «Narrativa», en *Ensayos sobre la cultura de Veracruz*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000), p. 134.

²⁶ Gregorio López y Fuentes nace en El Mamey, Veracruz, en 1897, y muere en la ciudad de México en 1966.

²⁷ Gregorio López y Fuentes, *El indio* (México: Botas, 1935). Con esta novela obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1935.

²⁸ El movimiento inquilinario se lleva a cabo en 1922.

²⁹ El ciudad de Veracruz, por ser puerta de entrada al interior del país, representó el punto de llegada de extranjeros (comerciantes, inversionistas, aventureros, periodistas, etc.), que ejercieron una marcada influencia en la conformación de las organizaciones de trabajadores. José Junco, albañil de origen español, inicia la historia del movimiento obrero veracruzano. Llega al puerto de Veracruz a principios del siglo xx y de inmediato toma la iniciativa de formar las primeras organizaciones sindicales. Convoca a los albañiles, carpinteros, panaderos, sastres, cargadores, estibadores y trabajadores de artes gráficas. En 1912, al lado de otros líderes obreros, funda la *Confederación de Sindicatos Obreros de la República Mexicana*. Con la llegada de Victoriano Huerta al poder, Pepe Junco es expulsado del país y se refugia en Cuba, junto con los hermanos Collado, también españoles, y el poeta peruano José Santos Chocano.

por Luis Arturo Ramos como parte de los contextos en que se desenvuelve la historia de sus protagonistas.

Los contrastes entre los sectores sociales, la situación de inseguridad que imperaba en el país, la constante alteración de la paz durante la primera década del siglo, son notables en los cambios políticos que surgen en el Estado. En dos años, de 1911 a 1913, Veracruz tuvo ocho gobernadores, sin contar a los sustitutos por licencias o ausencias³⁰. El general Cándido Aguilar se hace cargo del gobierno estatal, de 1914 a 1916, y orienta sus esfuerzos hacia el sector pedagógico; recupera las prácticas educativas impulsadas por Enrique C. Rebsamen, Enrique Laubscher y Carlos A. Carrillo. Durante la segunda década del siglo xx, en 1914, la presencia del ejército norteamericano en las costas veracruzanas contribuye a fomentar el ánimo nacionalista³¹. Fueron tiempos de corridos y canciones revolucionarias; las corrientes y movimientos literarios se caracterizan por una diversidad de autores y expresiones estéticas variadas, ya manifiestas desde el siglo xix, periodo en que la literatura nacional comienza a carrancismo³² iniciándose una nueva cultura que intenta modificar las anteriores formas de gobernar. Veracruz representa el núcleo ofensivo que Carranza utiliza para deshacerse de los ejércitos de Villa y Zapata en su intento por recuperar la ciudad de México. Los carrancistas realizan cambios profundos en el terreno de la educación, la política y la economía. Entre

³⁰ Koth, Kart B., «Madero, Dehesa y el cientificismo: el problema de la sucesión gubernamental en Veracruz, 1911-1913», en *Historia Mexicana* (México: El Colegio de México, 1996), v. XLVI, p. 402.

³¹ Según consta en el Archivo Municipal de Xalapa, Acta de Cabildo con fecha 12 de mayo de 1914, un grupo de espectadores reaccionó violentamente cuando apareció la bandera de Estados Unidos en una película que era proyectada en el «Salón Victoria»; ante tales reacciones, las autoridades municipales tuvieron que prohibir la exhibición de esas imágenes. También en Xalapa, Eduardo Cáuz, en ese momento gobernador del Estado, reúne a los empleados públicos e integra un pequeño contingente de hombres armados denominado «Los Fieles de Veracruz», con el objeto de participar en la defensa de la nación. La solidaridad nacional logra que diversas organizaciones de trabajadores contribuyan con un día de salario para apoyar al ejército que se enfrentaba a las tropas norteamericanas. Después del enfrentamiento con el ejército norteamericano, el puerto adquiere la denominación de «Las cuatro veces heroica ciudad de Veracruz», frase que alude, primero, a la rendición de las fuerzas españolas el 18 de noviembre de 1825; segundo, a la defensa de la Nación ante el bombardeo de las fuerzas francesas el 27 de noviembre de 1838; tercero, al bombardeo de las fuerzas estadounidenses el 22 de marzo de 1847; y cuarto, a la defensa del puerto ante el desembarco de las tropas estadounidenses. El 16 de diciembre de 1948, Miguel Alemán Valdés, Presidente de la República, expide el decreto número 73 que declara al puerto como *Cuatro Veces Heroica Veracruz*, por haber sido escenario de cuatro importantes acontecimientos históricos en la defensa de la Soberanía Nacional. <http://www.xalapa.gob.mx/municipio/cultura.htm> (consultado el 18 de junio de 2008).

³² Venustiano Carranza decide nombrar al puerto *Capital de la Nación*.

estos se lleva a cabo el primer proyecto cultural orientado a fortalecer la educación en los diversos sectores de la sociedad veracruzana. El general Cándido Aguilar, aliado de Carranza, inicia su mandato como gobernador con una serie de reformas: encabeza el enfrentamiento contra la iglesia mediante la ocupación de los templos católicos y suspendiendo sus actividades religiosas³³; refuerza su interés por hacer accesible la educación a toda la población; se preocupa por una educación útil para los sectores trabajadores. Privaba, en esa época, la idea de que un pueblo con una educación de calidad transformaría su condición social de marginación, garantizaría los derechos de los trabajadores y cambiaría la situación de la mujer. Cabe señalar que el principal grupo de aliados carrancistas estaba compuesto por obreros, campesinos y mujeres, quienes en ese momento ya se destacaban por su organización laboral mediante la conformación de los primeros sindicatos de trabajadores en el país.

Hacia 1917, año de la aprobación de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y del triunfo de la Revolución Rusa, las ideas marxistas se extienden en México, generando una nueva forma de pensamiento que se confronta con las realidades del poder. La edificación de un poder socialista³⁴ representa para algunos países de América Latina una forma de pensamiento, objeto de temor o de atracción. Para México tiene una profunda aceptación en el movimiento obrero, sin embargo, su influencia en el país se ve reducida debido al matiz populista que adquiere durante los primeros años posrevolucionarios. Las ideas revolucionarias, producto de la revolución rusa, impactan más en términos sociales que culturales. Será hasta una década más tarde que se desencadena una ideología socialista en los escenarios artísticos nacionales, principalmente en el estado de Veracruz.

³³ Los carrancistas culpan a la iglesia católica por el atraso del pueblo mexicano: «había que acabar con el fanatismo religioso». Se cierran los conventos y se prohíbe el culto. Joaquín Arcadio Pagaza, escritor y obispo de Veracruz, es expulsado del Estado y se le confiscan sus bienes en 1915, los que le serán tiempo más tarde devueltos. Véase el paquete 1, legajo 9, exp. 2, de 1916 en el archivo Municipal de Xalapa: «se refiere a la orden dada por el Superior Gobierno del Estado, para que sean entregados al Presbítero Joaquín Arcadio Pagaza, su casa, libros y demás objetos que posee en esta ciudad.»

³⁴ Periodo de construcción de una sociedad comunista ideal.

LA VANGUARDIA VERACRUZANA

Una [inclusión] a la literatura de vanguardia es, en México, una incursión a Estridentópolis. En tanto ciudad literaria en construcción y demolición permanente, sin ubicación precisa, no hay un mapa que oriente al lector. No llega como viajero desde fuera, ni entra por un portal, ni se le da la llave como si fuera visitante distinguido. No se le ofrece ninguna visión lejana desde alguna montaña ni, más cercana, desde la torre de una iglesia, y tampoco se acostumbra llevarlo en globo aerostático. No sólo es uno lector, sino también personaje, y como tal, se coloca a sí mismo en medio del proceso de construcción.

Silvia Pappe: *Estridentópolis, urbanismo y montaje*

A partir de 1920, el estado de Veracruz vivió un periodo más de movilización social y de enfrentamientos político-militares. Los gobiernos de los revolucionarios Adalberto Tejeda³⁵ (1920-1924) y Heriberto Jara dominaron la década y se caracterizaron por sus políticas radicales³⁶ y por propiciar levantamientos populares. Heriberto Jara fue elegido gobernador para el periodo 1924-1928 y contó con el apoyo de las organizaciones laborales, especialmente de la Confederación Regional de Obreros Mexicanos (CROM), y con el beneplácito del propio

³⁵ El gobierno de Tejeda se caracteriza no sólo por el apoyo que brindó a los campesinos veracruzanos, también tuvo que enfrentar una serie de problemas urbanos, entre ellos, el movimiento inquilinario del puerto de Veracruz en 1922, encabezado por Herón Proal, quien pedía su intervención a favor de los inquilinos para regular las relaciones con los arrendatarios. En 1923, Tejeda tuvo que enviar a la legislatura local, para su aprobación, la *Ley de Inquilinato*. Lo interesante de este movimiento es que las primeras protagonistas que manifestaron el rechazo al pago de rentas fueron las mujeres del patio San Salvador, ubicado en el barrio de la Huaca del puerto de Veracruz. Se trató de un grupo de prostitutas que ante la actitud descarada de los propietarios de no atender las demandas de sanidad y seguridad de las habitaciones, decidieron suspender el pago total de rentas, bajo amenaza de quemar en la calle sus pertenencias. La intervención inmediata de la policía no permitió que lograran su cometido. No obstante, la actitud retadora de estas mujeres alentó los ánimos del proletariado porteño y, más tarde, se extendió la inconformidad no sólo por todo el estado de Veracruz sino también a otros estados a través del Sindicato Revolucionario de Inquilinos (SRI), encabezado por Herón Proal.

³⁶ Carmen Blázquez, *Breve Historia de Veracruz* (México: El Colegio de México, 2000), p. 188.

Adalberto Tejeda, secretario de Comunicaciones y posteriormente de Gobernación dentro del gabinete callista. A pesar de los conflictos en que se vio envuelto, el gobierno de Jara se distinguió por proponer la modernización mediante la educación y la cultura. Creó numerosas escuelas, tanto rurales como urbanas, y promovió obras públicas que agudizaron su déficit: ejemplo de ello fue el Estadio Xalapeño, cuya construcción afectó el pago oportuno de profesores y burócratas. Con todo, su política cultural dejó huella en la sociedad veracruzana.

Para entonces, si bien no participa de manera directa en la Primera Guerra Mundial (1914-1918), México vive su propia guerra de pugnas e intrigas por el poder posrevolucionario. Tras la Revolución, la crisis económica se hizo sentir en todo el territorio, lo cual desencadenó un proceso de reestructuración política y económica. Asimismo, el siglo xx inicia en el mundo con una gran admiración por las maravillas de la ciencia. En Europa, con el movimiento futurista³⁷, se desdeña lo antiguo y se admira el progreso; la juventud europea concibe el presente como el comienzo del porvenir. Los efectos de la primera guerra mundial traen consigo una serie de reacciones entre los intelectuales del mundo y surgen varios movimientos de vanguardia³⁸. La vanguardia incluye todos los géneros literarios, las artes visuales, la música, la danza; en suma, todo aquello que pudiera ser concebido como arte. En América Latina, Huidobro funda el creacionismo³⁹ y junto con Rubén Darío participan en el ultraísmo español⁴⁰; movimientos que atraen la atención de un joven mexicano, originario

³⁷ Movimiento iniciado en 1909 por el italiano Fernando Tomasso Marinetti, con la publicación del manifiesto *Futurismo*, donde evidencia su admiración por el progreso y la ciencia.

³⁸ A principios del siglo xx se fundan varios movimientos literarios, principalmente en Europa, inspirados, por un lado, en el contraste entre el desarrollo científico y la destrucción social y, por otro, en el deseo de romper con el pasado, en todos los ámbitos, especialmente en el intelectual. Así, se definen movimientos como el *Cubismo*, *Ultraísmo*, *Dadaísmo*, *Creacionismo*, *Surrealismo*, entre otros.

³⁹ En Argentina, a principios de la década de los 20, se reacciona también con un espíritu renovador en busca de una transformación estética profunda, a través de las revistas de Vanguardia *Martín Fierro*, cuyo primer número aparece en 1919; *Prisma* (1921), fundada por Jorge Luis Borges al lado de González Lanuza y Sergio Piñero, entre otros; *Proa* y *Sur*.

⁴⁰ Movimiento que se traslada a Argentina a través de artículos publicados por Rubén Darío en revistas y periódicos. Sin embargo, en 1920 el bonarense Bartolomé Galíndez publica su ensayo *Nuevas tendencias*, donde incluye un «manifiesto», al que denomina «ultraísmo», y señala, además, que el «ultraísmo» es anunciado en Buenos Aires por el *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones. Este texto antecede las aportaciones rubenianas; pareciera ser que el ensayo de Galíndez demuestra que el ultraísmo se expresa por primera vez en Buenos Aires. Hugo J. Verani, *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y temas de posesión* (Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1997), <http://book.google.com.mx> (consultado el 28 de mayo de 2008)

de Papantla, Veracruz, llamado Manuel Maples Arce, fundador en 1921 del estridentismo, «aquello que causa o mete ruido o estruendo». Este movimiento literario tuvo como sus más distinguidos representantes a Germán List Arzubide, Arqueles Vela y Ramón Alva de la Canal.

Los estridentistas expresan una franca admiración por las maravillas del siglo xx. Les fascinan las máquinas, la luz eléctrica y la vida urbana; las matemáticas como símbolos, en especial los números y las figuras geométricas, se incorporan como parte de su poética; también usan la mayoría de los colores, principalmente el blanco, el amarillo y el gris. Hay una intención profunda por crear el ambiente, soslayando la presencia de la naturaleza. En 1921 aparece su primer manifiesto: *Actual n° 1*, en la ciudad de Puebla, comprimido estridentista que incluye xiv puntos. Quizá el número vii es el que contribuye a generar una perspectiva abierta en cuanto a los estilos narrativos que irrumpen y rompen con la tradición literaria nacional, ya que niega los «ismos» teorizantes y poco eficientes; propone a su vez «una síntesis quintaesencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante»⁴¹, es decir, ceder paso a la emoción como fuente inspiradora de la creación estética: la intuición, la espontaneidad, la apertura de los impulsos son la representación de una actitud sincera y honesta del escritor. Lo anterior deriva en el origen de un concepto estético más libre y espontáneo.

El obrero y las máquinas irrumpen también en la literatura de principios de siglo, matizándose con las imágenes del socialismo científico en oposición a otro movimiento estético de la época encabezado por los Contemporáneos⁴². No obstante, los estridentistas también se abren a la visión cosmopolita que caracteriza a las vanguardias del siglo xx.

⁴¹ Luis Mario Schneider, *El estridentismo 1921-México-1927* (México: UNAM, 1985), p. 44.

⁴² Durante la expresión de las vanguardias mexicanas, años 1925 a 1932, se registran dos debates importantes para el giro que habrá de definir, más tarde, la visión estética de los artistas de *Medio Siglo*. En 1925 se discutían dos tendencias en la actividad literaria: por un lado se mencionaba el distanciamiento de lo mexicano que implicaba el gusto de los Contemporáneos por lo universal y cosmopolita; por el otro, la abierta postura nacionalista, representada, entre otros por Ermilo Abreu Gómez. En 1932, se retoma la polémica, a raíz de una encuesta elaborada por el periódico *El Universal Ilustrado*, en torno a si existía o no una crisis en la literatura de vanguardia. Hacia estas fechas los nacionalistas articulan su propuesta, a la par del pensamiento revolucionario, de un arte comprometido y viril frente a la estética europeizante, elitista, universalista o cosmopolita, artepurista, afeminada u homosexual de quienes simpatizaban con Los Contemporáneos.

Fundamentalmente estos expresan su oposición al estancamiento intelectual en que había caído el país. Su primer manifiesto es un exhorto dirigido al grupo de jóvenes artistas de la época. De alguna manera logra el efecto deseado y consigue la integración de Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla («Kin Taniya»), Salvador Gallardo, Miguel Aquillón Guzmán, Francisco Orozco Muñoz, Salvador Novo, entre otros, en la literatura; Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas, Diego Rivera, Germán Cueto, Jezn Charlot, Roberto Montenegro, Guillermo Ruiz, Javier Guerrero y Máximo Pacheco, en las artes plásticas y visuales; Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas, en la música. Sin embargo, es con la publicación de *Andamios interiores*, de Manuel Maples Arce, en 1922, que la crítica centra su atención en el movimiento. El periódico *El Universal Ilustrado*, a través de Carlos Noriega Hope, se convierte en el principal difusor de las ideas estridentistas. A un año de publicado el Primer Manifiesto, Maples Arce, en la medida en que se consolida el grupo e intenta incorporar sus ideas al plano social y político, expone las siguientes intenciones estridentistas:

- 1) Hacer un aporte de fuerza espiritual a nuestra lírica, de que antes carecía; 2) improvisar un público; 3) urbanizar espiritualmente algunos gallineros literarios; 4) desbandar a los totoles académicos; 5) cambiar la marcha de los horarios; 6) exaltar el furor agudo de los rotativos; 7) libertar el aullido sentimental de las locomotoras estatizado en los manicomios tarahumaras; y 8) provocar la erupción del Popocatépetl⁴³.

En ese mismo año, 1922, Germán Lizt Arzubide se incorpora al grupo, en su calidad de director de la revista poblana *Ser*, misma que se convierte en un medio de difusión más para el movimiento. En 1923 aparece el Segundo Manifiesto, también en la ciudad de Puebla, quizá éste sea el más conocido, sobre todo por la frase que cierra las cuatro partes que lo componen: ¡*Viva el mole de guajolote!* Este nuevo documento es más violento en el lenguaje y «menos conceptual en sus fines estéticos»⁴⁴. Es una invitación a los artistas poblanos a

⁴³ Mario Schneider, *El estridentismo 1921-México-1927*, (México: UNAM, 1985), p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

incorporarse al movimiento para producir un arte joven que se oponga a las convenciones existentes; un llamado a la construcción del futuro mediante la desmitificación de los valores nacionales y de la Academia Mexicana de la Lengua. Hubo otros dos manifiestos: el tercero en la ciudad de Zacatecas, en 1925, firmado por Salvador Gallardo, Guillermo Rubio, Adolfo Ávila Sánchez y Aldeguldo Martínez, en el que resultan repetitivas las frases de los dos primeros manifiestos; el cuarto es lanzado desde Ciudad Victoria, Tamaulipas, en 1926, y es pronunciado por un grupo de estudiantes que expresan su adhesión en el marco del *III Congreso Nacional de Estudiantes*. Este último tampoco incorpora novedad estética alguna; su valor reside en el impacto que alcanza en la vida estudiantil mexicana, a tal grado que se menciona la fundación de una Universidad Estridentista⁴⁵.

El movimiento logra su difusión a través de diferentes órganos: la revista *Actual*, que llegó a diez números, y el *Irradiador*, con tres números, editadas ambas en la ciudad de México. El grupo se reunía en un pequeño café de la capital al que, por su aparente falta de dueño, bautizaron con el nombre de «Café de Nadie»⁴⁶. En cuanto a posibles influencias, la más directa coincide con las inquietudes de los jóvenes vanguardistas europeos, principalmente el grupo encabezado por el italiano Marinetti, el ultraísmo español, el creacionismo de Huidobro y el «dadá». El carácter radical y la inquietud transformadora de quienes encabezaron el movimiento son, quizá, algunas de las particularidades que los definen y aquello que altera los parámetros de la creación artística. A decir de Maples Arce:

El movimiento estridentista, que para algunos no fue sino un polvorín del que salieron vistosos fuegos de artificio, para José Juan Tablada inconforme renovador de la poesía- el Movimiento Estridentista fue un cometa que cruzó brillantemente el cielo de México y que, como tal, continúa su órbita y volverá, con igual fulgor, a inquietar el sueño de los eternos roncadores de la literatura⁴⁷.

⁴⁵ El llamado estudiantil que surge en Tamaulipas logra tener su impacto en estudiantes de la ciudad de Tabasco y otras ciudades de provincia.

⁴⁶ Café que fue immortalizado por Ramón Alva de la Canal en la plástica, y por Arquéles Vela en la narrativa.

⁴⁷ Manuel Maples Arce, *Mi vida por el mundo* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983), p. 342.

ESTRIDENTÓPOLIS

A principios del siglo pasado, a mitad de la década de los años veinte, llegó a Xalapa el Grupo Estridentista encabezado por Manuel Maples Arce, quien había emprendido su dura batalla contra el modernismo de rostro cursi y amanerado. Su presencia trajo consigo las tendencias vanguardistas que se ejercían en Europa como instrumento de crítica al arte y al conocimiento en general oficialista que intentaba mantener un control casi absoluto del pensamiento occidental y sus posibles transformaciones. Así el cubismo, el futurismo y el dadaísmo hicieron, indirectamente, su acto de presencia en la provinciana capital del estridentismo.

Juan Carlos Rivadeneyra: Ensayo

La contribución más importante de los estridentistas, podríamos concluir, no consiste en haber escrito grandes obras de arte, sino en haber introducido en México las nuevas tendencias vanguardistas y en haber roto el cordón umbilical que ataba a la poesía mexicana a formas novecentistas gastadas. El florecimiento de esa nueva poesía durante el siglo XX, lo inician los estridentistas.

Luis Leal: *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica.*

Ya hemos mencionado que el periodo de 1920 a 1928, durante los gobiernos de Adalberto Tejeda y Heriberto Jara, se caracterizó por las movilizaciones sociales y los enfrentamientos políticos-militares. Tejeda, por ejemplo, adopta medidas radicales, sobre todo de corte social,

para enfrentar las problemáticas de la entidad⁴⁸. Por su parte, Heriberto Jara, pese a los conflictos en que su gobierno se vio envuelto, plantea un periodo modernizador a través de la educación y la cultura. Con ambos gobernadores se inicia el proceso de urbanización, principalmente en las ciudades de Xalapa, Veracruz, Córdoba y Orizaba; y con ello el proyecto cultural más trascendente en la historia de los veracruzanos. Hacia 1920 Xalapa, como capital del Estado, concentra los servicios administrativos, educativos y de salud, así como también las principales actividades comerciales entre la costa y el altiplano (Puebla, México) y los intereses socio-políticos a nivel estatal y federal. Cabe subrayar que su calidad de sede de los poderes del Estado la destaca como centro educativo de prestigio y, por tanto, eje de la actividad cultural en la entidad. Es verdad que la presencia de la industria textil en los alrededores de la ciudad contribuye a la importancia que adquiere la economía regional xalapeña, pero lo que favorece enormemente el progreso de la ciudad, y que influye en su centralidad, fueron las ferias comerciales del siglo XVIII. Prácticamente desde mediados del siglo XIX los habitantes xalapeños se destacaban del resto de la población veracruzana y eran descritos por sus visitantes de la siguiente manera:

La mayoría estimó que sus habitantes, al menos los estratos acomodados con los que entraron en contacto, eran educados, con una marcada ascendencia española, vinculados por fuertes lazos familiares y mercantiles con el puerto de Veracruz, inclinados a seguir costumbres y modas europeas. Igualmente parecían gustar de tertulias vespertinas, la música, el baile y de mantenerse informados de los sucesos nacionales e internacionales⁴⁹.

Con la fundación de la Escuela Normal Veracruzana, en 1886, Xalapa se convierte en el centro educativo más importante de la región. Desde entonces se caracteriza por concentrar

⁴⁸ Entre las medidas adoptadas por el gobernador Adalberto Tejeda, en 1923, están la fundación de la *Liga de Comunidades Agrarias*, antecedente de la *Liga Nacional Campesina* cuyos líderes fueron Úrsulo Galván, José Cárdel y Sóstenes Blanco, así como la expedición de la *Ley del Inquilinato*.

⁴⁹ Carmen Blázquez Domínguez, «De los tiempos de la anarquía a la estabilidad de la restauración republicana: Xalapa: 1821-1876», en Mario Navarrete Hernández, Ramón Arellanos Melgarejo y otros, *Sumaria historia de Xalapa*, coord. de Gilberto Bermúdez Gorrochotegui (Xalapa: H. Ayuntamiento, 2001), p. 115.

una población flotante de estudiantes procedentes de diferentes municipios veracruzanos. En 1910 se inaugura el Colegio para Señoritas, actualmente Escuela Industrial, espacio abierto a la educación de las veracruzanas que deseaban convertirse en buenas amas de casa y madres, es decir, aprender a coser, bordar, cocinar, entre otras labores.

En 1925, cuando el movimiento estridentista alcanza su máximo esplendor, Maples Arce es invitado por Heriberto Jara a formar parte de la administración de su gobierno, aceptando el cargo de Secretario de Gobierno y estableciendo su residencia en la ciudad de Xalapa. Con él llegan también Germán List Arzubide, Arqueles Vela y Luis Quintanilla. Su estancia en Veracruz va de 1925 a 1927, años durante los cuales participan activamente en las iniciativas gubernamentales, tanto en el sector político como en el cultural. Manuel Maples Arce, en su función de Secretario, impulsa una serie de cambios en la educación inclinándose por métodos de enseñanza más participativos, con cierto impacto en los problemas de la época; manifiesta su simpatía por el sector obrero; insiste en un proyecto educativo, integrador de todos los grupos sociales. En el terreno de la promoción de la cultura veracruzana, llama la atención el estímulo que le otorga a la actividad cultural; es el iniciador de un proyecto editorial de gran trascendencia a través de la imprenta de gobierno; publica *Horizonte*, revista que concentra su máxima producción y que alcanza diez números, en los que da constancia de su postura a favor de los trabajadores veracruzanos. La identificación del general Jara con ese proyecto cultural fue tanta que escribió para *Horizonte* cuentos y artículos bajo el seudónimo de J. Hierro Tavaré. Maples Arce publica también una serie de folletos, manifiestos y libros; realiza además varias exposiciones de pintura y conciertos de música⁵⁰. Por su parte, List Arzubide fungió como director de la revista *Horizonte* y de la Biblioteca Popular, donde publicó obras de Góngora, de Rafael Nieto de algunos de sus compañeros estridentistas, así

⁵⁰ Aureliano Hernández Palacios recuerda que, hacia los años veinte, Xalapa fue escenario de veladas artísticas y representaciones de obras en el Teatro Lerdo: «los de mi generación, tuvimos la oportunidad de conocer a artistas de la talla de Doña Virginia Fábregas, Fernando Soler y María Teresa Montoya.» Aureliano Hernández Palacios, *Xalapa de mis recuerdos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986), p. 77.

como la primera edición de *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Para la sociedad xalapeña, la llegada del grupo vanguardista fue motivo de diversas reacciones:

Cuenta la leyenda que cuando los estridentistas cruzaban por calles o mercados, cuando como profesores andaban los patios escolares, no faltaban los mirones que les agredieran o que les mostraran un peine gigantesco. Esto como rechazo de la sociedad tradicionalista a sus actitudes beligerantes, rebeldes, ya que Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez se caracterizaban por sus cabellos despeinados, mientras que Maples Arce, Miguel Aguillón Guzmán o Luis Quintanilla, por su atildamiento exagerado (incluidas las polainas, el bastón y la flor en el ojal) que rayaba también en lo estrambótico⁵¹.

Se cierra la década de los años veinte con una intensa labor creativa y de difusión de sus ideas: la ciudad, la estridencia, el avión, «los espejos de los días subversivos», el «palpitar con la hélice del tiempo», los andamios y el irradiador, sugieren otra realidad, otro futuro para el país y la esperanza de verlo realizado. Xalapa parece ser el escenario ideal para llevar a cabo la utopía estridentista. De hecho, para esta época, ya es conocida como estridentópolis, proyecto de ciudad futurista.

⁵¹ Biblioteca UNAM, <http://biblio.unam.mx/ib/gaceta/abrdic1999/gac06.html> (consultada el 24 de mayo de 2008).

HACIA UNA LITERATURA PROLETARIA

Contemplando nuestro panorama literario, cabe preguntar: ¿La Revolución Mexicana ha producido una literatura revolucionaria, es decir, proletaria? La contestación se impone: sólo en casos excepcionales.

Lorenzo Turrent Rozas: *Hacia una literatura proletaria*.

El primer periodo gubernamental de Tejeda concluye con las luchas obreras y campesinas de Veracruz. Tejeda creía en la necesidad de una reforma agraria en el mejoramiento de la calidad de vida de los obreros y en la organización de sindicatos como condiciones indispensables para el progreso social y económico de México⁵². Más que nunca, Veracruz se convirtió en el puerto de entrada para los extranjeros, marineros, comerciantes, revolucionarios que venían de Europa a México, razón por la cual la sensibilización hacia una ideología de carácter comunista se encontraba a flor de piel. El surgimiento temprano de organizaciones sindicales en el Puerto de Veracruz⁵³ se atribuye a la concentración de

⁵² Los movimientos sociales en Veracruz se manifiestan con mayor fuerza después de la revolución. Los factores que los determinan son, en primer término, una eficaz organización laboral; en segundo, una abundancia de líderes; y en tercera, un ambiente político del todo propicio.

⁵³ La mayoría de las organizaciones de trabajadores veracruzanos fue de tipo liberal, socialista y anarquista. Para las primeras décadas del veinte, ya había organizaciones como la *Sección Veracruzana del Partido Comunista Mexicano* y un grupo de lectura marxista denominado *Antorcha Libertaria*. De 1922 a 1927 existió la organización de *Los Panaderos Rojos*, cuyo lema anarco-sindicalista era «Salud y Revolución Social». Ésta fue una agrupación muy bien organizada, pero finalmente silenciada, como la mayoría de su tiempo, mediante la desaparición de sus líderes: el 2 de agosto de 1923 fueron asesinados Saturnino Hernández y Jerónimo Hernández Conde; dos meses más tarde, José María Gutiérrez, Secretario General. Es importante destacar, en este contexto, la participación activa de las mujeres veracruzanas en las organizaciones sociales. Ejemplo de ello, fueron las obreras *Desmanchadoras de Café*, la *Unión de Mujeres Proletarias de Xalapa*, así como las agremiadas al *Sindicato de Profesores del Estado*.

trabajadores integrada, primero, por extranjeros, y más tarde por mexicanos. Los grupos extranjeros se caracterizaron principalmente por una postura anarcosindicalista⁵⁴, que después fue sustituida por una de carácter marxista, encabezada por líderes obreros mexicanos como León Reyes, Rafael García, Manuel Almanza, Úrsulo Galván, Antonio Ballezo, José Fernández Montes de Oca, Benjamín Hidalgo, Daniel Salgado, Francisco Galán, Herón Proal y Sóstenes Blanco⁵⁵. Así inicia la década de los treinta, en medio de un clima de agitación y violencia. La elección presidencial de 1934 otorga el triunfo al cardenismo, que representó una revitalización de los postulados revolucionarios de la Constitución de 1917. Se enfatiza una amplia movilización social para la resolución de las viejas y nuevas demandas populares. Asimismo, con la llegada de Lázaro Cárdenas al poder fue posible reestructurar las relaciones productivas y de propiedad que estipulaba la Constitución y remodelar el aparato político con base en la corporativización de todos los sectores de la sociedad dentro del partido oficial: el Partido Nacional Revolucionario (PNR), antecedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Mientras tanto, el estado de Veracruz no se encontraba alejado de los ánimos que prevalecían en todo México. Hacia los años treinta y cuarenta, compartía el clima social y político con el resto de la nación: los movimientos sociales continuaban latentes y las transformaciones políticas se hallaban a la orden del día. Las acciones cardenistas orientadas a la reforma agraria, el fortalecimiento obrero, la educación socialista y la expropiación petrolera despertaron una serie de inquietudes en el Estado. Tejeda retoma el mando gubernamental de 1928 a 1932 y reafirma su política agraria. Lo suceden Gonzalo Vázquez Vela (1933-1935), Guillermo Rebolledo (1935-1936) y Miguel Alemán (1936-1939).

⁵⁴ «Los grupos anarquistas, similares a los de Barcelona, Buenos Aires o La Habana, estaban dominados por españoles, aunque también había militantes de otras nacionalidades. Algunos nombres son: Pedro Junco, de origen español y líder del grupo compuesto por Narciso Faixat, F. J. Gallardo, Ángel Casavoz, Gabriel Lemus, Pascual Bueno y Bernardo Alonso.» Miguel Bustos Cerecedo, *La creación literaria en Veracruz* (Xalapa: Editora de Gobierno, 1977), p. 30.

⁵⁵ El mismo Adalberto Tejeda y muchos miembros de su generación recibieron una educación marcada por las ideas positivistas y modernistas de los llamados liberales.

Cuando Tejeda⁵⁶ inicia su segundo periodo de gobierno, continúa manifestando de manera obsesiva su inquietud por la educación y la cultura. Impulsa una reforma educativa cuya finalidad es preparar a las comunidades para que participen, de manera activa, en la explotación socializada de la riqueza en provecho de la clase trabajadora, y en el perfeccionamiento institucional y cultural de los trabajadores. Propone un método educativo basado en actividades de trabajo productivo; actividades para conocer y crear estructuras sociales; actividades para conocer y transformar la naturaleza; actividades para adquirir medios de expresión, relación y cálculo; y actividades de goce social. Para dar seguimiento a su propuesta educativa se crearon escuelas experimentales en diversas regiones del Estado, así como Escuelas Normales Regionales, de donde debían surgir los maestros preparados y aptos para llevar a cabo dicha reforma. La propuesta concluyó con un plan de estudios que desaparecía el viejo sistema de materias memorizables y dominadas por la teoría académica. Se agregaron los cursos de *Filosofía marxista*, *Derecho obrero y agrario*, *Historia del movimiento obrero*, *Problemas sociales de México*, entre otros, que en ninguna otra escuela de enseñanza superior se impartían. Esta visión educativa favoreció el desarrollo cultural de Veracruz e influyó poderosamente en los narradores veracruzanos nacidos entre 1920 y 1930, entre ellos Sergio Galindo y Juan Vicente Melo, escritores importantes en la formación literaria de Luis Arturo Ramos.

El interés de Tejeda por impulsar el sector educativo en su Estado es evidente desde la fundación del Departamento Universitario en 1919. En ese entonces declaraba en uno de sus informes de Gobierno:

Este nuevo concepto de educación, esencialmente societario y humano, impone a la función universitaria el deber de dotar al estudiantado de la nueva generación de organismos docentes para que tiendan hacia aquellos objetivos y que, apartándose de los arquetipos arcaicos del intelectualismo aristocrático, sea en la nueva sociedad el seminario de los líderes de la causa popular proletaria⁵⁷.

⁵⁶ Tejeda tiene que enfrentar en este periodo el proceso de institucionalización de la revolución, proceso que no comparte con el general Calles y que le genera conflictos con los grupos de izquierda veracruzanos, principalmente entre los trabajadores, debido a sus intenciones de llevar a cabo una reforma educativa radical.

⁵⁷ Discurso pronunciado el 21 de diciembre de 1919. Véase *La Universidad Veracruzana* (México: Jus, 1969), p.27.

Así surge la Universidad Veracruzana como una Institución Educativa Pública al servicio de la sociedad, cuyo compromiso fundamental se centraba en la formación de futuros profesionistas, capaces de contribuir comprometidamente al desarrollo y transformación del país. Todavía en 1959, cuando Fernando Salmerón asumió el cargo de rector interino, afirmó lo siguiente:

Por la larga y brillante tradición de las casas de estudio de Veracruz, de su vieja y notable preparatoria, de su magnífica escuela de Derecho, yo tengo la certeza de que la nueva, que la joven, que la pujante Universidad Veracruzana, hará profesionistas al servicio del pueblo veracruzano, al servicio del pueblo mexicano, que sabrán, conservando los actos de las glorias de esta Casa de Estudios, servir al pueblo y servir a México⁵⁸.

A la par de la creación del recinto universitario, otra de las acciones de Tejeda a favor de la cultura fue la promoción de la música, mediante el apoyo que otorgó para la creación de la Orquesta Sinfónica de Xalapa⁵⁹; construye los primeros teatros de la ciudad⁶⁰ e impulsa la radio y la prensa como medios difusores de la cultura veracruzana⁶¹. Por lo tanto, poco cuestionable resulta pensar que en medio de esta ebullición de ideas y acciones liberales, el proceso revolucionario llevado a cabo en Veracruz -económico, social, educativo y político- desde el primer gobierno de Tejeda, con sus claros resultados en el segundo, no haya ejercido un poderoso impacto en el desarrollo literario.

⁵⁸ Aureliano Hernández Palacios, *Testimonios de la Universidad Veracruzana* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1992), pp. 1-2.

⁵⁹ Se dice que el interés de Tejeda por fundar una Orquesta Sinfónica resulta de su pasión por la música, misma que adquiere cuando estudia música en la escuela cantoral «Porfirio Díaz» de Chicontepepec. La Orquesta Sinfónica de Xalapa obtiene su primer subsidio en 1929, bajo la dirección del maestro Juan Lomán Bueno; de 1944 a 1952, se consolida bajo la dirección de José Yves Limantour, descendiente directo de su homónimo, Secretario de Hacienda de Porfirio Díaz. La Orquesta Sinfónica de Xalapa es el actual orgullo cultural veracruzano.

⁶⁰ En los años veinte, el Teatro Lerdo era el escenario ideal para llevar a cabo las veladas artísticas y las representaciones teatrales. Su mayor éxito lo alcanza hacia los años cuarenta. En 1939 se inaugura el Cine Radio, un espacio público más que concentra las actividades culturales de la época.

⁶¹ En 1944 se inaugura la radiodifusora particular XEKL. En esta década ya se leían los periódicos *El Tema de Hoy*, *El Run Run* y *El Ariete*. En 1943 aparece el *Diario de Xalapa* y más tarde *El Comentario*.

Durante la gestión de Gonzalo Vázquez Vela como Secretario de Educación en el gobierno de Cárdenas se gesta un movimiento de escritores con una orientación socialista, que «analiza lo positivo» del estridentismo pero no comparte sus inquietudes modernas. Representa más bien una tendencia proletaria. Pone en tela de juicio la literatura de los escritores veracruzanos que los anteceden por considerarlos demasiado regionalistas, exentos propuesta alguna que responda a las necesidades de los grupos sociales explotados, es decir, el núcleo fundamental de su postura se orienta hacia la toma de conciencia de una nueva lucha: la lucha de clases. Proponen una literatura del pueblo y para el pueblo. Su técnica se basa en el conocimiento de sus antecesores para producir su propia expresión con una perspectiva de futuro en beneficio de sus fines. Consideran que la literatura, sin ser ajena a principios estéticos, debe ser comprendida por el pueblo, por la clase obrera, campesina y media. Adalberto Tejeda facilita los canales ideológicos de la revolución social en México y, con ello, surge el movimiento literario encabezado por Lorenzo Turrent Rozas. Se anuncia con los poemas de Carlos Gutiérrez Cruz⁶² y buena parte de la obra de Germán List Arzubide; sin embargo, se consolida con la novela *La asonada*⁶³, de José Mancisidor. Este movimiento se expresa, en 1932, con la publicación de la revista *Noviembre*, tribuna de la juventud veracruzana, que reúne a un grupo de jóvenes escritores simpatizantes de la ideología marxista-leninista que se organiza bajo el nombre de *Grupo Noviembre*. No obstante, Miguel Bustos Cerecedo en «José Mancisidor, el hombre»⁶⁴, señala como antecedente de las inquietudes de estos escritores al grupo *Simiente*, cuya primera iniciativa fue la publicación de una revista con el mismo nombre y que sólo alcanza dos números. Ya como grupo *Noviembre*, estos jóvenes continúan los esfuerzos editoriales de los estridentistas y fundan la editorial *Integrales*. El origen del grupo y la editorial coinciden con las tácticas represivas implantadas por el general

⁶² Poesía representativa de la inquietud revolucionaria de la clase trabajadora.

⁶³ *La asonada* (1931), con un estilo sencillo y un lenguaje accesible a cualquier lector, expone cierta preocupación por la desigualdad en la repartición de la riqueza. Los enjuiciamientos del narrador responden a una ideología marxista, tendencia que la ubica como un antecedente de la literatura proletaria en México.

⁶⁴ Miguel Bustos Cerecedo, «José Mancisidor, el hombre», en *Obras completas de José Mancisidor* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1978), vol. 1, p. 57.

Abelardo Rodríguez⁶⁵; quizá por ello algunas ediciones eran acompañadas con la leyenda de «ediciones revolucionarias». Más tarde, Lorenzo Turrent Rozas organiza e integra a un grupo de escritores y poetas en la revista *Ruta*. Esta revista logra, al igual que *Horizonte* de los estridentistas, aglutinar a intelectuales de la ciudad de México y de distintas provincias. *Ruta* se difunde desde la ciudad de Xalapa y se mantiene su publicación a lo largo de cuatro años, resultando un medio de difusión representativo de la cultura proletaria⁶⁶. Cuando el presidente Cárdenas invita a los integrantes de la revista a formar parte de su Gabinete, *Ruta* crece y se convierte en el órgano de expresión de un buen grupo de intelectuales mexicanos y latinoamericanos que simpatizan con la corriente progresista. Sólo lograron editar doce números, todos ellos bajo la dirección de José Mancisidor. El comité de redacción estuvo formado por Ermilo Abreu Gómez, Mario Pavón Flores, Germán List Arzubide, Carlos Zapata Vela, Lorenzo Turrent Rozas, Miguel Bustos Cerecedo, Adolfo López Mateos, Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez y José Chávez Morado. El movimiento literario encabezado por Turrent Rozas desemboca en la conformación de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR) en 1934. La LEAR tiene como antecedentes la fugaz revista *Noviembre* y *Ruta*. Finalmente, el grupo es expulsado de Xalapa por las autoridades militares, pues sus inquietudes estaban haciendo eco en otras provincias. En octubre del mismo año, 1932, aparece publicada la antología *Hacia una literatura proletaria*, que integra cuentos de Enrique Barreiro Tablada, Álvaro Córdoba, Germán List Arzubide, José Mancisidor, Consuelo Uranga, Mario Pavón Flores y Solón Zabre. En el prólogo Turrent Rozas define al nuevo intelectual de la forma siguiente:

Con la literatura proletaria aparece un tipo de intelectual nuevo, que no cultiva, por cierto, esa actitud de neutralidad cómoda y sin peligro- de Ortega y Gasset, sino que toma partido en la contienda que agita a la U.R.S.S. y a la humanidad entera, que participa en la lucha entablada por el aniquilamiento del

⁶⁵ Abelardo Rodríguez inicia una fuerte represión no sólo contra los elementos de ideas avanzadas, militantes de la política nacional, sino también en contra de los intelectuales que simpatizaban con la Revolución Rusa.

⁶⁶ En algunas ocasiones eliminan las mayúsculas en los títulos de los textos y en los nombres de los autores y, por lo regular, al final del libro agregan el nombre del obrero que participó en la formación.

régimen capitalista. Intelectual que utiliza el libro como arma. Para él la palabra escrita tiene el mismo valor que el esfuerzo desarrollado en el taller y en el campo por los trabajadores. Tiene el mismo valor que la arenga pronunciada por el líder. Es un trabajador como todos los de la colectividad. Obrero intelectual que crea una belleza útil y sencilla, palpitante de humanidad⁶⁷.

En suma, Lorenzo Turrent Rozas⁶⁸ y José Mancisidor⁶⁹ expresan su simpatía hacia las ideas socialistas que proliferaron a lo largo y ancho del país en las primeras décadas del siglo xx. Lorenzo Turrent Rozas destaca como cuentista, José Mancisidor, en la novela. Ambos autores coinciden en definir la literatura como el medio adecuado para difundir las ideas progresistas que estaban de moda. Los dos escritores orientan su preocupación estética hacia la reivindicación de la clase obrera y proletaria, encabezando la irrupción de la llamada literatura comprometida, cuyo representante ha sido José Revueltas, autor que, como veremos más adelante, resulta significativo en la poética narrativa del autor que nos ocupa⁷⁰.

⁶⁷ Lorenzo Turrent Rozas, «Prólogo» a *Hacia una literatura proletaria* (Xalapa: Ediciones Integrales, 1932), p. xii.

⁶⁸ Nace en la ciudad de Catemaco el 17 de octubre de 1903, y muere en la Ciudad de México en 1941. Además de *Hacia una literatura proletaria*, publicó en 1937, la novela *Camino*.

⁶⁹ Nace en el Puerto de Veracruz el 20 de abril de 1894, y muere, en Monterrey en 1956. Autor de *Ciudad roja* -(Xalapa: Ediciones Integrales, 1932)- y *Se llamaba Catalina* -(Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958)-, entre otras obras.

⁷⁰ La investigación que Luis Arturo Ramos realizó con el fin de obtener su grado de Licenciado en Letras por la Universidad Veracruzana, está dedicada a la narrativa de José Revueltas. Luis Arturo Ramos, *Lo grotesco en dos textos de José Revueltas* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1976).

AIRES DE MODERNIDAD

La publicación universitaria nace determinada por un ambiente de extraordinaria renovación en las ideas políticas, filosóficas y, en no menor grado, artísticas que provocó la revolución mexicana de 1910. Se trataba entonces de crear una conciencia y una cultura nacionales, en manifiesta oposición al adocenado pensamiento cientificista de la etapa anterior. Las escuelas y las corrientes más diversas convergen a este común propósito: en el campo de la filosofía Caso, Vasconcelos y Ramos ocupan la atención de los estudiosos. En la literatura, tras el formidable impacto del modernismo se suceden los simbolistas, los estridentistas, las formas realistas de expresión; una gama amplísima de corrientes e influencias que denotan inquietud y la búsqueda característica de la época.

Arturo Serrano: Acerca de la labor editorial de la Universidad Veracruzana

Como hemos observado, Veracruz representa un lugar privilegiado en lo que se refiere a cambios y crecimiento cultural. Hacia los años cuarenta los tiempos de enfrentamientos y crisis sociales iban quedando atrás. En 1945, para ser exactos, se fortalece el sector educativo, a través de la creación de la Universidad Veracruzana. Como ya se ha indicado, el origen de la Universidad se remonta hacia finales del siglo XIX, teniendo como lema y propósito impartir una educación superior al servicio del y para el pueblo, alejada del recinto elitista en el que durante el Porfiriato se había colocado a las universidades del país. Así, la Universidad Veracruzana surge acompañada de las escuelas secundarias profesionales, industriales, comerciales y agrícolas.

Iniciando la década de los años veinte se coloca la primera piedra para la construcción del edificio universitario; y en 1944 se entrega el segundo edificio. A dos décadas de su fundación, la Universidad Veracruzana ya contaba con diversos centros educativos: la Facultad

de Leyes, cinco escuelas preparatorias, dieciocho secundarias, seis escuelas de enfermeras, parteras y trabajo social, nueve comerciales, tres industriales y diez técnicas de artes y oficios⁷¹. En los años cincuenta era visible su consolidación, gracias al impulso de las autoridades gubernamentales y a la apertura de convenios con otras universidades, que ya contaban con prestigio y experiencia académica.

La actividad de difusión y extensión de la cultura veracruzana se realizará a través de esta casa universitaria; y la labor editorial será el espacio idóneo para, a pesar de la competencia de otras editoriales como Porrúa, Diana, Grijalbo, Fondo de Cultura Económica y la Universidad Autónoma de México, convertirse en el medio de «apropiarse el saber de su tiempo, en ser depositaria de él y en transmitirlo»⁷².

La actividad editorial en Veracruz se inicia desde 1794 con el establecimiento de la primera imprenta. A pesar de no existir una fecha precisa respecto de este evento, José Toribio Medina⁷³ lo señala como el momento de la aparición del primer documento escrito que consistió en unas «Alabanzas a San José». Lo que sí podemos destacar es su desarrollo en el siglo XIX con el *Journal Económico Mercantil de Veracruz*, una publicación con características más económicas que culturales; no obstante, a partir de entonces continúa una serie de publicaciones periodísticas que detonó los ánimos políticos y militares que se definieron en el siguiente siglo:

Los periodistas de la época asumen un sentido de servicio patriótico y político, que cumplen al publicar sus noticias y comentarios de toda índole, y convertidos en líderes de opinión son el péndulo alrededor del que remueven las decisiones más importantes de los gobiernos. Los periódicos, no sólo de Veracruz sino a nivel nacional, cumplen la función de trincheras de las ideas, de la opinión y de la acción. Son juez y parte en medio de la batalla⁷⁴.

⁷¹ Carmen Blázquez, *Estado de Veracruz: Informes de sus gobernadores 1826-1986* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 1986), p. 7443.

⁷² Carlos M. Aguirre G., «La Universidad Veracruzana 1944-1984. Génesis y alternativas en el contexto de la cultura nacional», en *La Palabra y el Hombre* (Xalapa: Universidad Veracruzana, julio-septiembre de 1984), Nueva Época, núm. 51, p. 8.

⁷³ Bibliógrafo e historiador chileno (1852-1930), autor de *Epítome de la imprenta en México* escrito en 1893, que incluye un apartado dedicado al estado de Veracruz.

⁷⁴ Germán Martínez A., «Los medios de comunicación, notas para una historia inconclusa», en Raúl Arias Lovillo y Ma. Cristina Núñez Madrazo, *Veracruz: la difícil transición a la modernidad* (México: Centro de Estudios Agrarios/Taller de Análisis de la Coyuntura en Veracruz, 1992), p.140.

En el siglo xx, periódicos como *La Vanguardia*, *El Machete*⁷⁵ y *Pro-Patria*⁷⁶, entre otros, destacan como precursores de la libertad de prensa y como representantes de un pensamiento revolucionario que cuestionaba y externaba su opinión sin temor a represalias. Las actividades periodísticas contaron con la participación de grandes intelectuales de la época que fungieron como coordinadores de proyectos culturales relacionados con un activismo político de trascendencia. Tal es el caso de Gerardo Murillo (Dr. Atl), quien a su paso por la región de Orizaba reúne a un grupo de colaboradores para la publicación de *La Vanguardia*. Entre ellos se encuentran Diego Rivera, José Clemente Orozco y Siqueiros. Orozco describe la manera en que fue instalada la imprenta en el Templo de Dolores de la ciudad de Orizaba: «instalamos en la nave dos prensas planas, varios linotipos y los aparatos de taller de grabado. Se trataba de editar un periódico revolucionario que es llamado *La Vanguardia*; en la casa cural del templo fue instalada la redacción»⁷⁷. Para Carlos Monsiváis *La Vanguardia* es la mejor publicación de la época armada; considera que Orozco «recrea y expone dos temas que son dos obsesiones de la época: los revolucionarios desconocidos (el descubrimiento del pueblo como violencia) y las prostitutas (el descubrimiento del sexo como regocijo social)»⁷⁸. En la portada del número 26, del 17 de mayo de 1915, bajo el título de *Arenga*, Orozco muestra en su dibujo la cara de una mujer campesina con el rostro sonriente; acompaña la imagen con el siguiente texto:

¡Soldados de la revolución!: amad intensamente a vuestra compañera, la mujer mexicana: Vedla siguiéndoos al combate, curando solícitamente vuestras heridas, consolando y socorriendo a los vuestros, recogiendo y alimentando a vuestros hijos. Ella os da alegría, besos, placeres: es carne de vuestra carne, vuestra otra mitad, vuestro espíritu. Sois los dueños absolutos de sus ojos negros, de su cuerpo moreno, robusto, bello. Y ella os ama ardientemente porque ama también a la HUMANIDAD, por quien dais vuestra sangre⁷⁹.

⁷⁵ Aparece en 1914, y es apoyado por el Partido Obrero Comunista. Se centra, fundamentalmente, en la problemática sindical de las regiones de Orizaba y Xalapa.

⁷⁶ Aparece por los años veinte, en la región de Orizaba. Fue considerado como el periódico de la vida obrera.

⁷⁷ José Clemente Orozco, *Autobiografía* (México: ERA, 1970), p. 30. La primera edición fue publicada en México, en 1945 por Ediciones Occidente.

⁷⁸ Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta* (México: ERA, 1980), p. 45.

⁷⁹ *La Vanguardia* (México: 1915), núm. 26

Hacia los años cincuenta, la labor editorial se concentra en la Universidad Veracruzana, puesto que uno de los principales objetivos de esta institución educativa fue establecer un órgano cuya función impulsara el fomento a la cultura. Es así como en 1948 nace la primera revista universitaria: *Uni- Ver*; cuatro años más tarde, aparece la revista de la *Universidad Veracruzana*, a cargo del maestro Librado Basilio; pero no fue sino hasta 1956, cuando el doctor Gonzalo Aguirre Beltrán se hace cargo de la rectoría, que trasciende la actividad editorial gracias también a la presencia del escritor y profesor de la facultad de Teatro Sergio Galindo. Galindo inicia el proyecto más ambicioso de la editorial universitaria y, con ello, una etapa de gran impacto en la formación de escritores veracruzanos de las siguientes décadas. Sergio Galindo, al igual que muchos de sus antecesores, reúne a un importante grupo de amigos para iniciar un proyecto editorial trascendente en la vida cultural veracruzana, cuyo nacimiento, como señala Octavio Paz, «se debe a la acción conjunta de un grupo de escritores, generalmente jóvenes; ese grupo intuye [...] que tiene algo nuevo o distinto que decir; la revista y la editorial expresan la novedad y la originalidad no tanto de una generación como de una sensibilidad, un lenguaje y una visión»⁸⁰. Entre el grupo de jóvenes reunidos por Galindo destaca la presencia de Ramón Rodríguez, Othón Arróniz, Emilio Carballido, Alfonso Medellín Zenil, José Pascual Buxó, Xavier Tavera Alfaro y el propio Aguirre Beltrán. Durante su estancia como jefe del Departamento Editorial se crearon varias de las publicaciones hasta ahora emblemáticas de la editorial veracruzana: *La Palabra y el Hombre* y la *Colección Ficción*, en 1957. Ambas representaron el espacio ideal para muchas figuras literarias como Gabriel García Márquez, Elena Garro, Eraclio Zepeda, Rosario Castellanos, José Revueltas, Álvaro Mutis, Jaime Sabines, Rosa Chacel, Juan de la Cabada, Luis Cernuda, Juan Carlos Onetti, Elena Poniatowska y José Gaos, entre muchos otros.

La concentración de la Universidad en la capital del Estado confirma su estatus como generadora de la cultura y de las artes veracruzanas. A mediados del siglo xx la ciudad de

⁸⁰ Octavio Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo* (México: Seix Barral, 1990), pp. 100-101.

Xalapa aún conservaba su aire de provincia: calles angostas y empedradas y techos con grandes aleros de teja. El día, por lo regular, finalizaba a las nueve de la noche, excepto cuando las fiestas populares invadían el centro de la ciudad. La población económicamente activa empieza a definirse entonces en sólo tres sectores: la burocracia federal, estatal y municipal; el sector educativo en todos los niveles; y las casas de pupilos⁸¹. La ciudad, que desde la Colonia fuera representativa del desarrollo comercial (a través de las Ferias) e industrial (principalmente textil), ahora estaba siendo avasallada por el crecimiento educativo, dando paso a una capital donde se centralizaría la actividad cultural. El crecimiento poblacional de 1950 a 1979 propicia una etapa de desarrollo industrial y urbano en todo el Estado; domina la presencia de la clase media y es visible la incorporación de nuevas ideas provenientes del extranjero.

Para los intelectuales veracruzanos de los años cincuenta existe la preocupación por «conquistar una escritura original que a la postre consolide mundos narrativos autónomos respecto otros universos también personales»⁸²; es así como rompen con la construcción estereotipada de personajes. Desde la perspectiva social, orientan su mirada hacia la clase media, grupo social que emerge con fuerza de la revolución e incorporan una visión cosmopolita, más allá del espacio geográfico local:

En la incipiente [narrativa] de esos años [cincuenta] encontramos que los puntos esenciales de interés son, entre otros, el análisis de la subjetividad, la ambigüedad de las acciones humanas, la reflexión sobre el acto mismo de la escritura, la proyección de una simbología imbricada en el tejido de la anécdota, la reinterpretación de la provincia desde el enfoque de lo universal, la complejidad de la estructura narrativa que plasma el sinsentido de la realidad contemporánea⁸³.

Para Antonio Rosado y Adolfo Castañón, las controversias políticas y culturales que dominan en las décadas anteriores, la reflexión en torno a la identidad nacional moldea los escenarios de la primera mitad del siglo XX.

⁸¹ Hasta hoy, gran parte de la economía xalapeña se caracteriza por la actividad de arrendamiento a estudiantes que vienen no sólo de diversas partes del Estado sino también de otros estados vecinos, principalmente del sureste.

⁸² Muñoz, «Narrativa», en *Ensayos sobre la cultura de Veracruz* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000), p. 135.

⁸³ *Ibid.*, p. 136.

La narrativa veracruzana de la segunda mitad del xx ha tenido tal evolución que en los últimos años ha devenido en una pluralidad de estilos y propuestas literarias, no siempre conciliables. Esto pudiera representar una desventaja para la narrativa, pero por el contrario, muestra la riqueza de voces que se puede hallar en el panorama de las letras veracruzanas actuales. Tomemos como referencia a Jorge López Páez⁸⁴, Emilio Carballido⁸⁵, Sergio Galindo⁸⁶, Juan Vicente Melo⁸⁷ y Sergio Pitol⁸⁸. López Páez destaca por su sentido del humor y por la ironía con que aborda las formas de comportamiento de la clase media provinciana; se centra en la recreación de situaciones más que en el desarrollo de las acciones; la mayor parte de sus tramas giran en torno a la narrativa de iniciación, cuyos protagonistas sobresalen por su juventud. Introduce la temática homosexual y, por lo regular, evita el cierre sorpresivo en sus relatos cortos. Por su parte, Emilio Carballido orienta su inquietud narrativa, y también dramática, en la trama, de ahí su inclinación por la novela corta y por la selección de sucesos cotidianos. También prefiere un tono y de doble sentido, un tanto devastador, más reflexivo y gusta de poner en jaque a sus personajes respecto al conflicto de identidad. Cuida el carácter psicológico de los mismos, donde la figura de la mujer parece dominar las historias. Para Emilio Carballido lo importante es la manera en que se construye el personaje y la

⁸⁴ Nace en Huatusco, en 1922. Entre su producción literaria tenemos *Doña Herlinda y su hijo y otros hijos* (México: FCE, 1993), *Lolita toca ese vals* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1994), en el cuento; *El solitario Atlántico* (México: FCE/SEP, 1985), *Hacia el amargo mar* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964), *La costa* (México: Joaquín Mortíz, 1980), *Los cerros azules* (México: CNCA, 1993), *Ana Bermejo* (México: Cal y Arena, 1996), *Mi padre el general* (México: Plaza y Janés, 2004), en la novela, entre otros.

⁸⁵ Nace en la ciudad de Córdoba, en 1922, y muere en Xalapa, en el 2007. Entre su obra narrativa, destaca *El norte* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958), *La veleta oxidada* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1956), *Las visitas del diablo* (México: Grijalbo, 1996).

⁸⁶ Nace en Xalapa, en 1926, y muere en Veracruz en 1993. Autor de *La máquina vacía* (México: Ediciones Fuensanta, 1951), *Polvos de arroz* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1958), *La justicia de enero* (México: FCE, 1959), *El Bordo* (México: FCE, 1960), *Declive* (México: FCE, 1985), *Terciopelo violeta* (México: Grijalbo, 1985), *Otilia Randa* (México: Grijalbo, 1986), entre otras.

⁸⁷ Nace en el puerto de Veracruz en 1922 y muere en el mismo lugar en 1996. Entre su obra destaca *La noche alucinada* (México: Prensa Médica Mexicana, 1956); *Los muros enemigos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, Col. Ficción, 1962); *Fin de semana* (México: ERA, 1964); y *La obediencia nocturna* (México, ERA, 1969).

⁸⁸ Nace en la ciudad de Puebla en 1933, pasa su infancia y adolescencia en la ciudad de Córdoba y más tarde se traslada a la ciudad de México. Autor de *el Infierno de todos* (Xalapa: Universidad Veracruzana, Col. Ficción, 1967); *El tañido de una flauta* (México: ERA, 1972); *Nocturno de Bujara* (México: Siglo XXI, 1981); *Juegos florales* (México: Siglo XXI, 1982); *El desfile del amor* (Barcelona: Anagrama, 1984); *Domar a la divina garza* (Barcelona: Anagrama, 1988); *La vida conyugal* (México, ERA, 1991), entre muchas otras. Premio Cervantes 2005.

situación o situaciones a las que se enfrenta o con las que se debate. Sergio Galindo también penetra en la psicología de personajes femeninos y en la recreación de la vida familiar y social de la clase media provinciana. Prefiere una técnica narrativa dominada por el diálogo, sin negar la importancia descriptiva. Temas como la soledad, el abandono, el desencanto y la vejez forman parte de su propuesta narrativa. Resulta difícil ubicarlo en una sola tendencia, pues explora varias dimensiones. Por ejemplo, en *El hombre de los bongos* se inclina por el relato fantástico, donde el plano simbólico trasciende el espacio narrativo. No obstante, identificamos ya en Galindo una poética desoladora en la construcción de sus protagonistas, sean femeninos o masculinos; estos siempre estarán destinados al fracaso, a la decadencia moral y a la degradación: en suma, a la pérdida de la dignidad «humana».

Los tres anteriores autores renuevan las letras veracruzanas, irrumpen y rompen con la tradición que los antecede; olvidan causas revolucionarias y concentran sus inquietudes estéticas en problemáticas más individuales, respondiendo a las tendencias literarias de su época. De algún modo continúan con la visión realista, aunque se trate de un realismo menos descriptivo, más complejo, en la apuesta por una estética que inaugura y se proyecta en concepciones aún más atrevidas y desconcertantes. Tal es el caso de Juan Vicente Melo quien, con la *Noche alucinada*, hace mella en la tradición literaria mexicana mediante la promoción de una escritura experimental que representa una vuelta de tuerca hacia el acto mismo de la creación estética. Para Mario Muñoz, la apuesta estética de Melo obedece a una:

Escritura elíptica, colmada de ambigüedades y de vacíos de información, la narrativa del autor porteño recurre a una simbología compleja que redondea y confirma el tono intimista de su escritura que avanza –para el lector– con dificultad, recurriendo sin cesar a simetrías y oposiciones de sentido. De ahí que esos símbolos –el agua, las alusiones religiosas, los rituales, los espejos, los actos de travestismo– permiten más de una interpretación⁸⁹.

Juan Vicente Melo trastoca la tradición realista; establece cierto distanciamiento con el nivel descriptivo; prefiere incorporar nuevos conceptos en el manejo del tiempo y el espacio. La

⁸⁹ Muñoz, «Narrativa», en *Ensayos sobre la cultura de Veracruz*, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2000), p. 138.

temporalidad dista de ser lineal y el espacio se duplica en los planos de lo veraz y lo verosímil, generando un juego entre el nivel de la metaficción y la realidad como elementos prefigurativos de la personalidad de sus protagonistas. Con Sergio Pitol, la literatura es más cosmopolita. El espacio de provincia es sustituido por ciudades como Varsovia, Viena, entre otros escenarios. Pitol, al igual que Melo, se inclina por una técnica narrativa más compleja. Por ejemplo, incorpora la focalización múltiple. No obstante, pareciera que con él se recogen las inquietudes de los anteriores narradores: el sentido del humor, la ironía con que aborda las formas de comportamiento humano y la recreación de situaciones de López Páez; el tono devastador y reflexivo de Carballido; la búsqueda del sentido de la existencia humana de Galindo y la experimentación de la escritura de Melo; todas ellas se concentran en las preocupaciones estéticas de Sergio Pitol.

La siguiente década, a partir de 1965, sobresalen en el terreno nacional escritores como José Agustín, Gustavo Sainz, Párménides García Saldaña, Juan Tovar, René Avilés Favila, Roberto Páramo, Gerardo de la Torre, Eugenio Chávez, Xorge del Campo, Elsa Cross, Eduardo Naval, Manuel Farril, Juan Ortuño, Héctor Manuel Torres y Ulises Carreón, entre otros. Según Margo Glantz, algunos de ellos inauguran una nueva corriente literaria: la de la Onda, como en el caso de José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña, cuyas inquietudes estéticas, afirma, se reflejan, de alguna manera en la poética de Ramos y de sus contemporáneos, por ejemplo, en la forma de manipular el lenguaje con ciertos matices de erotismo; en la inclusión del albur, de extranjerismos y transcripciones fonéticas, es decir, en la incorporación de códigos lingüísticos antes no utilizados en el terreno literario.

La poética de Luis Arturo Ramos, por su parte, pareciera corresponder más a la generación que antecede a estos escritores. Al igual que Juan Manuel Torres⁹⁰ y Ulises Carrión⁹¹ define su narrativa desde una perspectiva muy cercana a las inquietudes artísticas de los dos

⁹⁰ Nace en la ciudad de Minatitlán en 1938 y muere en la Ciudad de México en 1980. Autor de *El mar* (México: s.p.i., 1957); *El viaje* (México: Joaquín Mortíz, 1969); *Didascalías* (México: ERA, 1970).

⁹¹ Nace en San Andrés Tuxtla en 1941. Autor de *La muerte de Miss O* (México: ERA, 1966), *De Alemania* (México: Joaquín Mortíz, Serie del Volador, 1970), entre otras.

Sergios, Galindo y Pitol, y Juan Vicente Melo. Juan Manuel Torres y Ulises Carreón manifiestan una tendencia por la renovación escritural y por una visión cosmopolita, mientras que Luis Arturo, más cercano a Galindo, también renueva el lenguaje, conserva la preocupación social, la ironía y los espacios degradantes. No sucede así con Parménides García Saldaña⁹², ubicado por la crítica en la literatura de la Onda: es la suya una narrativa vital, contracultural, provocadora en el lenguaje, reveladora del vacío interior de los grupos juveniles, consumidos por el sexo, el alcohol y las drogas, un estilo narrativo que va a ejercer una enorme influencia en escritores veracruzanos de los años ochenta.

A lado de Juan Manuel Torres se halla también Beatriz Espejo⁹³, cuyas preocupaciones estéticas, al igual que las de María Enriqueta Camarillo, resultan difíciles de equiparar con las de sus contemporáneos. Espejo prefiere un estilo sencillo, caracterizado por el tono melancólico, la nostalgia y la presencia de la muerte. Sus relatos se aproximan, por un lado, a la actualización de la visión romántica y, por otro, a los procedimientos del relato fantástico o alegórico.

Así llegamos a los años setenta. La lista de narradores veracruzanos se amplía. En ella destacan Lazlo Moussong (Alvarado, 1936), Raúl Hernández Viveros (Ciudad Mendoza, 1944), Julián Meza (Orizaba, 1945), Jaime Turrent (San Andrés Tuxtla, 1946), Luis Arturo Ramos (Minatitlán, 1947), Roberto Bravo (Villa Azueta, 1947), Samuel Walter Medina (Xalapa, 1953), Octavio Reyes (Orizaba, 1953), Antonio Argudín (Veracruz, 1953) y Fidencio González Montes (Poza Rica, 1954), narradores cuya producción literaria se mantiene hasta este nuevo siglo. Luis Arturo Ramos representa un parteaguas entre el grupo de narradores antes mencionados y la última generación de jóvenes escritores que intentan reactivar la moderna

⁹² Nace en Orizaba en 1944 y muere la Ciudad de México, en 1982. Autor de *Pasto verde* (México: Diógenes, 1968) y *El Rey criollo* (México: Diógenes, 1970). Se conoce más por su libro de ensayos *En la ruta de la onda*, publicado en 1972.

⁹³ Nace en la ciudad de Veracruz en 1936. Desde muy joven ha vivido en la ciudad de México. Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores (1970- 1971) y del Centro de Investigaciones Literarias de la UNAM (1969- 1971). Entre su obra narrativa destaca *La otra hermana* (México: 1958); *Muros de azogue* (México: Diógenes, 1979) y *El cantar del pecador* (Malinalco: Patronato Cultural Iberoamericano, A.C., 1990).

tradición narrativa en Veracruz, iniciada por Jorge López Páez, Emilio Carballido y Sergio Galindo; trastocada por Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Ulises Carreón, Juan Manuel Torres y Parménides García Saldaña; y continuada por narradores que ya ocupan un lugar en las letras nacionales como Agustín del Moral (1956), Rafael Antúnez (1960), Víctor Hugo Vázquez Rentería (1965), Norma Lazo y Magali Velasco Vargas (1975). Estos son sólo algunos de los nombres que marcan los derroteros estéticos en torno a los cuales gira la nueva narrativa veracruzana.

HACIA UNA POÉTICA DE LA DESOLACIÓN

Nací en un tiempo en el que la mayoría de los jóvenes habían dejado de creer en Dios, por la misma razón que sus mayores habían creído en Él: sin saber por qué.

Fernando Pessoa: *Libro del desasosiego*.

Ramos nace en la ciudad de Minatitlán, Veracruz, un 9 de noviembre de 1947, en el seno de una familia integrada por su padre, su madre y una hermana. Su niñez se desenvuelve en el ambiente de una ciudad donde la presencia norteamericana en la refinería contrastaba con la flora y fauna selvática, discrepancias ambientales que propician la imaginación un tanto fantástica y mágica de sus primeros cuentos: «Se despertó en mí todo un mundo de sensaciones, erotismo, sensualidad, el llamado de lo misterioso...»⁹⁴ Desarrollar la imaginación para Luis Arturo no resulta nada extraño en un chico solitario que gustaba pasar la mayor parte del tiempo en la biblioteca de su padre e iniciar el diálogo con los grandes escritores; es evidente que crece en un ambiente rodeado de libros y de lectores, con una madre maestra y un padre asiduo colaborador de revistas y periódicos locales. La figura paterna, el «Gran Viejo» como él lo llama, resulta de gran impacto en su formación como lector. Con él comparte, a pesar de la diferencia cronológica, el ingenio crítico y la inclinación por el discurso irónico. Su primer contacto con la escritura se produce en una clase de literatura. Se

⁹⁴ Guillermo Villar y Juan B. Zilli, «Aproximación a Luis Arturo Ramos», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Compl.), *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos* (Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2005), p. 384.

inicia como poeta bajo la influencia de la cultura de una región que le permite conjugar tanto la modernidad y el auge de una ciudad petrolera como la majestuosidad de la selva virgen y la magia de los pueblos indígenas. Dos acontecimientos principales marcan su infancia y su adolescencia respectivamente: la muerte de su hermano a los diez días de nacido y el encuentro, después de un partido de béisbol, con una mujer afectada de sus facultades mentales que fue violada en el campo y que les mostraba a los jóvenes su sexo como emblema del acontecimiento. Esta imagen irrumpe de manera violenta en su percepción de la realidad y le da paso a una visión de lo grotesco.

Ramos emprende su carrera como escritor de relatos siendo estudiante de secundaria. La representación familiar femenina es determinante en la seguridad que adquiere. Su madre, y principalmente su hermana, son los motores que activan sus primeros pasos en la narrativa. Su primer cuento lo envía a la Dra. Corazón y más tarde empieza a publicar en periódicos locales. Posteriormente, durante su estancia en el Puerto de Veracruz, ya en plena adolescencia, comienza a asumir la escritura como parte de su vida y se incorpora a los círculos de escritores porteños; este es el momento en que hace a un lado la poesía para entregarse de lleno a la narrativa⁹⁵. Veracruz y Minatitlán serán los lugares de infancia y adolescencia que lo deslumbran y hechizan. La vida porteña en plena juventud lo ubica de nuevo en un doble plano de la realidad: lo real y lo mágico. El ambiente provinciano en que transcurren los días y las noches porteñas, así como la cercanía del mar —»barcos, el muelle, el mercado, los prostíbulos, los barrios bajos»⁹⁶— le proporcionan el material necesario para la construcción de nuevos imaginarios narrativos. La historia del puerto, el erotismo palpitante, el mar, la urbe moderna y cosmopolita son claros rasgos que aparecerán más tarde en sus novelas, como en *Intramuros* y *Éste era un gato...*

⁹⁵ Uno de sus relatos obtiene el premio otorgado por la Librería Universitaria del Doctor Caballero Mateos, ubicada a un costado del Parque Zamora. El premio consistió en un paquete de libros, entre los que se encontraban: «*El sexo en el matrimonio* y *Las mejores recetas de cocina*, [...] ¡Un gran chasco!», en Guillermo Villar y Juan B. Zilli, *Op. cit.*, p. 386.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 385.

Son los años setenta cuando Luis Arturo Ramos ubica su residencia en Xalapa, capital del estado de Veracruz, a la cual llega en 1969. Para estas fechas, Ramos ha adquirido mayor seguridad como escritor y se traslada a la ciudad para realizar sus estudios universitarios, primero en la facultad de Economía y más tarde, al descubrir su obvia vocación por las letras más que por los números, en la facultad de Letras Españolas, de la que también fue profesor. Obtiene su título universitario con la tesis *Lo grotesco en dos textos de José Revueltas*. Ramos nunca imaginó que su aplicación en el estudio de este autor marcaría en su narrativa la preocupación social, rasgo que se mantiene como constante en toda su obra. Sin embargo, a diferencia de escritores como Carlos Montemayor y Héctor Aguilar Camín, no cayó en la tentación de escribir novela política o novela histórica, más bien y por lo contrario, toma los acontecimientos históricos como marco de referencia para la construcción de sus historias.

Al llegar a Xalapa, la intensa neblina y el «chipi-chipi» le dan la bienvenida a este joven veracruzano que se traslada de un clima tropical a uno frío. Se instala en una ciudad cuyos jóvenes se reunían en los parques o cafés. Seguramente cada jueves conversaba con sus amigos en el café «Terraza Jardín», enfrente del Parque Juárez, al ritmo de la música de «Los Joao»; o bien asistía a los bailes de fin de año o del estudiante en la Escuela Normal o en la Preparatoria Juárez o, si su presupuesto estudiantil se lo permitía, prefería asistir a aquéllos amenizados por Juan Torres o La Sonora Santanera en el Emir, el Casino Español, el Centro Recreativo o el Gimnasio «C». A partir de 1971 inicia formalmente su oficio de escritor y surge su primer cuento, según afirmación suya: «ahora sí. Legible (s)»⁹⁷. El título del cuento es «Cuando los relojes se detienen puede suceder algo inesperado», lo envía a un concurso en San Andrés Tuxtla, donde fungían como jurados Juan Vicente Melo y Ulises Carrión⁹⁸. A

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ A partir de este concurso Ramos se dio a la tarea de buscar editor para la publicación de sus primeros cuentos. Acude a Joaquín Mortíz y, a pesar de contar con el apoyo de Francisco González Arámburo, de la beca del Centro Mexicano de Escritores y de la selección de Casa de las Américas, su solicitud fue denegada: no publicaban autores desconocidos; posteriormente, insistió con la editorial Siglo XXI, donde la respuesta fue el desinterés por los escritores jóvenes.

partir de aquí inicia su amistad con Juan Vicente Melo, quien le dijo: «Ya te liberaste», palabras que aún recuerda Ramos⁹⁹ y que lo estimulan a continuar escribiendo.

Los años setenta son pieza clave en los inicios de su carrera como escritor. Esta década es reconocida en Xalapa por una efervescencia cultural interdisciplinaria de trascendencia que responde todavía a los ecos vanguardistas de la primera mitad del siglo, principalmente en la plástica. Los diversos «ismos» surgidos en occidente y en Estados Unidos dieron un vuelco al corazón de los jóvenes artistas veracruzanos, especialmente corrientes artísticas como el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, que desembocaron en un revelador surrealismo. Asimismo el auge artístico que tuvo lugar en los Estados Unidos en los años cuarenta y principios de los cincuenta –con el emancipador arte en movimiento del expresionismo abstracto, cuyos principales precursores fueron Jackson Pollock y Willem de Kooning– invadió las tierras mexicanas que se alimentaban no sólo de estas nuevas vanguardias sino también de la renovada tradición realista. En Veracruz los artistas mezclaron las técnicas, teorías y corrientes que trajeron las vanguardias con las imágenes costumbristas del paisaje y con la liberación armónica de colores y conceptos, ejemplo de ello es la obra pictórica de Ernesto Pensado Cruz (1931), Guillermo Barclay (1939), Ignacio Canela (1950) y Elsa Beverido Duhalt (1951). O bien de artistas como Luis Castillo Rechy (1943-1999) y José Maya (1941) que, al igual que Luis Arturo, son buscadores incansables de nuevas formas expresivas. Apenas siendo unos jóvenes artistas de treinta años, y estando unidos por la inquietud de innovación estética, establecieron un diálogo entre la plástica y la literatura narrativizando las formas de representación gráfica mediante el dominio de diversas técnicas como el óleo, el grabado o el acrílico, entre otras; son dibujantes, diseñadores de libros, muralistas, grabadores y escenógrafos. Parte fundamental en la conjunción de artistas veracruzanos de este periodo son las figuras de Leticia Tarragó (1940) y Fernando Vilchis (1932), quienes al lado de Sergio Galindo impulsan a los jóvenes

⁹⁹ Guillermo Villar y Juan Zilli, *Op. cit.*, p. 386.

artistas de estos años. Vilchis ha sido un incansable promotor de la cultura, es el fundador de los *Cuadernos del Caballo Verde*, colección patrocinada por la Editorial de la Universidad Veracruzana en 1974 y en la que Ramos publica su primer volumen de cuentos *Siete veces el sueño*¹⁰⁰, cuya ilustración estuvo a cargo de Leticia Tarragó.

A la plástica y a la literatura se integra el arte fotográfico, el cual le permite a Luis Arturo ampliar y diversificar la (s) focalización (es) narrativa (s) en sus relatos. La fotografía documental y experimental destaca en la obra de artistas como Miguel Fematt (México, 1949), Manuel González de la Parra (Michoacán, 1954) y Adrián Mendieta (Puebla, 1948). Todos ellos, apenas jóvenes entre veinte y treinta años, se reunían en los cafés y bares de Xalapa. Ramos, como miembro de esta generación, a la par de desarrollar su oficio como escritor, también participó en la práctica de actividades editoriales. Fue director de la revista *La Palabra y el Hombre* y, durante casi toda la década de los ochenta, jefe de publicaciones de la Universidad Veracruzana. Durante estos años, Ramos descubre que no cuenta con suficientes dotes para mantenerse encerrado en una oficina y decide aceptar la invitación como profesor en la Universidad de Missouri, ahí es donde tiene la oportunidad de empezar a escribir *Éste era un gato...* Actualmente coordina la Maestría en Creación Literaria de la Universidad de Texas, en El Paso.

En el contexto nacional, Luis Arturo Ramos pertenece a una generación de escritores mexicanos nacidos en los años cuarenta, entre los que se encuentran Héctor Aguilar Camín (1946), Hernán Lara Zavala (1946), Carlos Montemayor (1947), Guillermo Samperio (1948), María Luisa Puga (1944-2004), Bárbara Jacobs (1947) y Silvia Molina (1946). La mayor parte de estos escritores empieza a publicar durante la década de los setenta y principios de los ochenta. Es una generación heredera del activismo político imperante en los sesenta; y conscientes de la necesidad de un cambio político-social en México, manifiestan en su narrativa una preocupación social, básicamente marcada por los acontecimientos de Tlatelolco de

¹⁰⁰ Luis Arturo Ramos, *Siete veces el sueño* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1974). Hubo una segunda edición en 1976, publicada por la misma editorial universitaria.

1968¹⁰¹. Otro rasgo que distingue a Luis Arturo y sus contemporáneos, como ya he anotado, es su formación en el ámbito de la producción editorial de revistas y colecciones literarias universitarias. Son escritoras y escritores que de algún modo se ven favorecidos por diversas circunstancias que facilitan la oportunidad de promover y difundir sus primeros pasos en su actividad literaria:

[...] en los años setenta pudimos publicar con cierta facilidad. Se crearon instituciones dedicadas a promover a los jóvenes, y esto provocó una eclosión, un surgimiento de muchísimos escritores, talleres literarios, revistas, libros, etcétera¹⁰².

Es así como nacen «buenos» y «malos» escritores que pertenecen a una generación que publica durante esa década. El acceso a las novedades editoriales estaba a su alcance: les era más fácil tener a la mano a los autores europeos y norteamericanos contemporáneos, y leer a los latinoamericanos recién salidas sus publicaciones de la imprenta. El costo de los libros estaba dentro de las posibilidades de todos. El movimiento del 68 les otorga una visión crítica y una expresión vigorosa y nueva; los talleres literarios se incrementaban, ya sea a cargo de Juan Rulfo, Juan José Arreola o de Augusto Monterroso, lo cual menguaba el camino del escritor solitario en espera de la generosidad de un amigo o de un maestro que lo cobijara. Empezaron a publicar en editoriales marginales o en revistas universitarias, patrocinadas por las mismas instituciones que promovían los talleres. El surgimiento de concursos literarios fue un medio eficaz para estimular la producción, además de que muchos de los creadores comenzaron a sobrevivir gracias a su trabajo en actividades que guardaban

¹⁰¹ Para Luis Arturo Ramos la escritura debe tener siempre un objetivo social. Si bien en sus primeros cuentos intentaba sólo contar una historia sin alusión política o social alguna, posteriormente descubre que la literatura debe estar doblemente comprometida: con su autor y con la realidad. Ramos ha dado cierto cariz social a sus obras y no ha permitido que su narrativa se vea comprometida por las modas literarias ni por las ventas, lo que le ha ganado el título de *outsider* de las letras mexicanas: «Escribo novelas porque me interesa la realidad socio-política y la novela es circunstancia pese a que le pongamos nombre de personaje».

¹⁰² Raymond L. Williams, «La literatura mexicana del post-boom», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Comp.), *Op. cit.*, p. 391.

relación con la literatura, es decir, en la edición y corrección de revistas y libros, así como en la escritura de artículos literarios, reseñas y ensayos. Más o menos en este contexto, Luis Arturo Ramos, ya iniciado en el oficio de escritor y, al igual que algunos de sus contemporáneos, intenta desprenderse de cualquier asociación con los escritores del «boom» hispanoamericano: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes. Respecto a la conexión con Cortázar, Ramos se define «cortaziano» antes de leer a Cortázar, puesto que el trastocar la realidad por la entrada en escena de lo fantástico es un hecho que ya atraía su atención mucho antes de su encuentro con Cortázar: son dos espectadores que observan el mundo desde la misma perspectiva, perspectiva que sólo se manifiesta en la producción cuentística de Ramos.

En 1979 publica su primera novela: *Violeta Perú*¹⁰³ donde es visible su interés por la realidad socio-política del país. La década de los ochenta es el periodo más productivo del escritor veracruzano. En 1981 aparece la serie de relatos *Los viejos asesinos*¹⁰⁴, un año más tarde publica *Domingo junto al paisaje*¹⁰⁵, vino después *Intramuros*¹⁰⁶, y cierra la década con *Este era un gato...*¹⁰⁷ de 1988. A partir de aquí su quehacer literario se convierte en una obsesión. Inicia los noventa con *La casa del aborcado*¹⁰⁸, publicada en 1993. Le sigue la primera edición de *La señora de la fuente*¹⁰⁹, en 1995, que más tarde, en 1996, se edita como *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*¹¹⁰, En el mismo año, se reedita *Intramuros*¹¹¹. Y en el 2000 sale su novela *La mujer que quiso ser Dios*¹¹², sin contar las publicaciones en el ámbito de la literatura

¹⁰³ Luis Arturo Ramos, *Violeta Perú* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979).

¹⁰⁴ Luis Arturo Ramos, *Los viejos asesinos* (México: Premià, 1986)

¹⁰⁵ Luis Arturo Ramos, *Domingo junto al paisaje* (México: Leega, 1987).

¹⁰⁶ Luis Arturo Ramos, *Intramuros* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983).

¹⁰⁷ Luis Arturo Ramos, *Este era un gato...* (México: Grijalbo, 1987).

¹⁰⁸ Luis Arturo Ramos, *La casa del aborcado* (México: Joaquín Mortíz, 1993).

¹⁰⁹ Luis Arturo Ramos, *La señora de la fuente* (Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995).

¹¹⁰ Luis Arturo Ramos, *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo* (México: Joaquín Mortiz, 1996).

¹¹¹ Luis Arturo Ramos, *Intramuros* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1996).

¹¹² Luis Arturo Ramos, *La mujer que quiso ser Dios* (México: Ediciones Castillo, 2000).

infantil¹¹³, en el ensayo¹¹⁴ y una que otra crónica de viaje¹¹⁵. Sus últimas novelas son *Ricochet o los derechos de autor*¹¹⁶ y *Mickey y sus amigos*¹¹⁷.

La importancia y complejidad de la narrativa de Luis Arturo Ramos atrae la atención y exige un acercamiento cuidadoso y cauto. La complejidad es quizá la razón por la cual, hasta el momento, su obra literaria carece de investigaciones sistemáticas e integradoras. Existen acercamientos a su obra, aportes críticos que han intentado situarlo en distintos grupos y tendencias: para Raymond Williams, por ejemplo, el escritor veracruzano queda ubicado en la narrativa posmoderna o en el *posboom* mexicano¹¹⁸. Comparto, no obstante, la propuesta de Enrique Serna cuando señala que «Ramos no es un escritor fácil de ubicar en un cuadro generacional, ni esa clasificación puede servirle de mucho a quien se proponga estudiarlo, pues lo poco que tiene en común con sus contemporáneos probablemente sea lo menos representativo de su obra»¹¹⁹. Acercarse al universo narrativo de Ramos implica descubrir una serie de innovaciones estéticas que el autor pretende visualizar en su apuesta como escritor. Conviene señalar los estudios realizados por Renato Prada Oropeza¹²⁰, en torno a

¹¹³ Luis Arturo Ramos, *Cuentiario* (México: Editorial Amaquemecan, 1988). *Blanca-Pluma* (México: Grijalbo, 1993). *La noche en que desapareció la luna* (Veracruz: Gobierno del Estado, 2000).

¹¹⁴ Luis Arturo Ramos, *Melomanías: la ritualización del universo* (México: UNAM, 1990). *Ángela de Hoyos: A Critical Look* (Nuevo México: Pajarito Publications, 1979).

¹¹⁵ Luis Arturo Ramos, *Crónicas desde el país vecino* (México: UNAM, 1998); y su más reciente publicación: *Direcciones y disgresiones. Crónicas de libreta* (Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, 2010).

¹¹⁶ Luis Arturo Ramos, *Ricochet o los derechos de autor* (México: Cal y Arena, 2007).

¹¹⁷ Luis Arturo Ramos, *Mickey y sus amigos* (México: Cal y Arena, 2010).

¹¹⁸ Raymond L. Williams, «La narrativa posmoderna de Luis Arturo Ramos: desde *Del tiempo y otros lugares* hasta *Éste era un gato...*», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Compl.), *Op. cit.*, pp. 129-154. En su ensayo, Williams propone un acercamiento a la narrativa de Ramos desde la perspectiva del pos: posmoderno, posboom, pos onda, pos movimiento del 60, propuesta que extiende a la mayor parte de los escritores que nacen después de la década de los cuarenta. Desde esta perspectiva, divide en tres etapas la producción literaria del autor: 1) su identidad con la fantástico; 2) su acercamiento al realismo tradicional; 3) su madurez narrativa, principalmente, a través del manejo del lenguaje.

¹¹⁹ Enrique Serna, «Las almas muertas», Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Compl.), *Op. cit.*, pp. 37-47. Contrario a Williams, Serna intenta demostrar la diversidad y autenticidad narrativas del autor, lo cual implica la imposibilidad de encasillarlo.

¹²⁰ Renato Prada propone un acercamiento desde el punto de vista teórico-literario. Llama su atención el juego discursivo en *Violeta Perú*, dado a través del manejo de los diversos desdoblamientos de la voz narrativa. Renato Prada Oropeza, «Inicio de una odisea literaria: *Violeta Perú* de Luis Arturo Ramos», en «Homenaje a Luis Arturo Ramos», *La Palabra y El Hombre* (Xalapa: Universidad Veracruzana, julio-septiembre 2006), pp. 67-79.

los mecanismos metanarrativos del narrador; los de Federico Patán¹²¹ y la función del hipertexto histórico como marco referencial en sus novelas; los de Vicente Francisco Torres¹²², quien junto con Esther Castillo, han seguido muy de cerca la trayectoria literaria de Ramos; los de Teresa García Díaz¹²³, recuperadora de la perspectiva de la niñez; y los de Ana Rosa Domenella¹²⁴, quien propone un diálogo entre dos grandes de esta generación: María Luisa Puga y Luis Arturo Ramos. En fin, «Sin hacer ruido, dedicado a su trabajo con una discreción excepcional en un medio plagado de gente ansiosa por hacerse notar, Luis Arturo Ramos ha creado a partir de los años ochenta una de las obras más interesantes de la narrativa actual»¹²⁵.

¹²¹ Federico Patán, «Muros adentro», en «Homenaje a Luis Arturo Ramos», *La Palabra y El Hombre* (Xalapa: Universidad Veracruzana, julio-septiembre 2006), pp. 81-91.

¹²² Vicente Francisco ha reseñado y estudiado la mayor parte de la obra de Ramos. Sus trabajos han sido publicados en diferentes revistas y suplementos culturales, así como en ediciones especiales dedicadas al autor.

¹²³ Teresa García Díaz, «La mirada de los primeros años y los intersticios de la memoria», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Comp.), *Op. cit.*, pp. 189- 207.

¹²⁴ Ana Rosa Domenella, «María Luisa Puga y Luis Arturo Ramos. Cuerpos velados y desvelados por la escritura», en Alicia Ocampo y otros, *Escrituras en contraste. Femenino/ masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, ed. de Maricruz Castro, Laura Cázares y Gloria Prado (México: UNAM, 2004), pp. 293-297.

¹²⁵ Enrique Serna, «Las almas muertas de Luis Arturo Ramos», en *La Jornada Semanal* (México: 17 de Noviembre de 1996).

EN EL FONDO DEL RECUERDO Y DE LA MEMORIA

Dos experiencias prefiguran la obra que ahora presento: el asombro ante la memoria y el azoro ante el paisaje. La capacidad del recuerdo permea buena parte de mi producción literaria.

Luis Arturo Ramos: Entrevista

Primero que nada Luis Arturo Ramos acepta ser un autor más callado y alejado de la farándula de los grandes escritores. Él mismo se sitúa en un conjunto de escritores que no han recibido un reconocimiento generalizado y cuyas obras circulan, principalmente, entre los estudiosos de la literatura. Ramos concibe el proceso creativo de manera rigurosa. Antes de comenzar a escribir un texto, cuento o novela, ya posee un estructura bien delineada de la historia que desea narrar; desde esta perspectiva difiere de muchos escritores, pues no inicia con una «hoja en blanco», por lo regular ya cuenta con un anteproyecto; quizá por eso en sus novelas se aprecia una construcción concienzuda de las acciones y ambientes. Por ejemplo en *Intramuros*, *Éste era un gato...* y *La mujer que quiso ser Dios*, este proceso creativo previo a la redacción de las novelas se advierte por encima de la estructura decimonónica lógico-causal: no se dedica solamente a explotar una línea argumental, sino que parte de ésta para recrear diversos personajes y acontecimientos adyacentes a los protagonistas, por lo que la lista de sucesos se incrementa y abarca varios años de historia.

En sus novelas se interesa sobre todo por mostrar la Historia, pero «contaminada» de ficción, es decir, presenta la evolución de sus personajes en un contexto histórico bien delimitado, en interacción con los acontecimientos nacionales o estatales —la invasión de 1914, el exilio español, la huelga ferrocarrilera, la Revolución, la Guerra Cristera, el golpe de estado de 1973 en Chile, entre muchos otros-. Desde su primera novela, *Violeta Perú*, es

evidente el interés de Ramos por los eventos sociales del país, puesto que se declara como parte de una generación cercana al movimiento estudiantil de 1968:

Creo que formo parte de la generación posterior al '68: somos los que empezamos a escribir en los años setenta y quienes nos enfrentamos con este hecho violento, tanto más violento porque éramos muy jóvenes. No puedo dejar de reconocer la impronta del '68, y en mi primera novela, *Violeta Perú*, aparece todo ese clima posterior al '68, los años setenta. En esa generación las propuestas son muy amplias y variadas, desde escritores a los que les interesa plantear cuestiones de carácter político en sus libros, hasta otros autores que son más fabuladores, que se manejan en otros niveles de literatura. Yo prefiero, por lo que a novela se refiere, los que se ubican en este panorama de la novela relacionada con un contexto social y cultural bien definido¹²⁶.

Afirmación relacionada con su deseo de indagar en la historia nacional mediante los procesos ficcionales que proporciona el discurso literario. No obstante, la impronta más marcada en su escritura es aquella relacionada con su niñez y su vida en el Puerto de Veracruz. Muchos de los hechos y situaciones relatados están muy vinculados con su vida, por ejemplo en *Éste era un gato...*: la muerte del padre de Bolaño y la relación de éste con su madre se desprenden de los sucesos vividos por él durante el fallecimiento de su padre y de la soledad que experimenta por ello.

Hasta ahora, esta investigación ha permitido identificar las etapas primordiales de su escritura: a) La fantástica, que incluye principalmente sus tres primeros volúmenes de cuentos: *Siete veces el sueño*, *Del tiempo y otros lugares* y *Los viejos asesinos*; b) La etapa de transición, inaugurada con su primera novela, *Violeta Perú*, donde se despoja del recurso fantástico y opta por una visión realista y urbana que incluye referencias históricas como hechos determinantes en la condición social de sus personajes; c) posteriormente, Ramos elige la provincia como espacio donde desarrollar sus siguientes novelas. Elementos como los ambientes cerrados, el claro-oscuro, el personaje solitario e imaginativo, la ausencia de diálogo, la impronta del tiempo, la imposibilidad de la lógica, el pesimismo irredento, la subyugación de la mujer, la esclavitud

¹²⁶ Ivonne Díaz y Leonardo Martínez, «Entrevista con Luis Arturo Ramos. Hacia una estética del desorden», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Comp.), *Op. cit.*, p. 421.

de la espera, las posibilidades de la imaginación y la reconstrucción de la historia, serán motivos recurrentes en las novelas *Intramuros*, *Este era un gato...* y *La mujer que quiso ser Dios*. En estas tres novelas Ramos incorpora un elemento nuevo: la importancia de los recuerdos como forma de recuperación de la memoria; d) Por último, las novelas *La casa del ahorcado*, *Ricochet o los derechos de autor* y *Mickey y sus amigos* representan un nuevo ciclo en la narrativa del autor. Ahora Ramos centra el nudo narrativo en el binomio femenino/masculino que, de algún modo, ha ido apareciendo repetidas veces en su obra. Desde sus primeras novelas, Ramos configura un esquema prototípico de las relaciones de género; es evidente en ellas la reflexión acerca de lo masculino y de lo femenino, dando por sentada la superioridad del primer término. En estas tres novelas ocurre lo contrario: las barreras en la dicotomía de género se vulneran; los papeles de unos son llevados a cabo por el otro y viceversa. A continuación expondré cómo se representan las distintas etapas en las novelas de este autor y la forma en que la imagen del desamparo se revela en su universo literario¹²⁷.

¹²⁷ Cabe decir que en esta investigación no se aborda el universo fictivo de *Domingo junto al paisaje* y *Mickey y sus amigos*, puesto que la primera obra es una noveleta, y la segunda se publicó posteriormente a la concepción de nuestro estudio.

EL LLAMADO DE LO FANTÁSTICO (PRIMERA ETAPA)

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: *Teorías de lo fantástico*.

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 sobrenatural¹²⁸, en tanto lo

¹²⁸ 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*, Paris: PUF, 1965) y Roger Caillois (*Anthologie de la littérature fantastique*, Paris: Gallimard, 1965 y *Au coeur du fantastique*, Paris: Gallimard, 1965) inician la discusión en torno al género. Caillois establece la diferencia entre lo *féerico* y lo que pertenece al campo de la ciencia ficción. Para él, 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* (México: Ediciones Coyoacán, 2005), 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 éste 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 aportadas por Jean Belemín-Noël desde el psicoanálisis; Susana Reiz desde la ficcionalidad; Rosalba Campra desde la lingüística (David Roas (Intr., comp., bibli.) *Teorías de lo fantástico* (Madrid: Arco/Libros, 2001), pp. 107-140); Jean Fabre desde la sociocrítica («Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique», (París: Librairie José Corti, 1992); cuyas aportaciones han contribuido al debate contemporáneo sobre el género.

sobrenatural representa la transgresión 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, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad»¹²⁹. 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 fantástico¹³⁰; 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 es claramente 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* reúne siete narraciones breves que comparten una serie de rasgos comunes. En cada historia 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 desde el inicio de manera inconsciente pero que en la medida en que avanza la lectura se va haciendo cada vez más evidente y termina por irrumpir en el desarrollo de las acciones. Aquello que no está dicho, lo insólito, lo latente que transcurre por debajo del relato. Ese «algo» extraño que se oculta en lo profundo del texto y que de una manera abrupta 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, y tampoco se lo pregunta, de dónde vienen esas constantes voces

¹²⁹ David Roas (Intro., compl., bibli.) *Ibid.*, p. 8.

¹³⁰ Efectivamente se trata de relatos no-realistas, posiblemente no fantásticos en el sentido de Roger Caillois sino más bien en el de Rosalba Campa, 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», «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión». David Roas (Intr., compl., bibli.) *Ibid.*, p. 191).

que emergen del interior del ropero de sus antepasados. Cuando ella decide entrar al interior del 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 desistir de su intento pero es demasiado tarde, el paso ya estaba dado y una prenda se adhiere inmediatamente 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 envolverla casi automáticamente, el vestido blanco de su abuela homónima la encarna y, a partir de ahí, ella desaparece para ser devorada por el mueble. Se presentan así dos mundos antagónicos: el cotidiano y «real», y el inexplicable, extraño, y a veces siniestro. El mismo recurso narrativo es usado, de otra manera, 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, aunque al mismo tiempo esperado y aceptado por los 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 quedaba en el cuerpo. Pero no podía ser de otro modo, lo sabía desde siempre, desde niño... ¹³¹

Se puede observar cómo la acción que cierra el relato queda suspendida, el cambio del tiempo verbal (del pospretérito al copretérito) 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.

¹³¹ Luis Arturo Ramos, *Siete veces el sueño* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1974), p. 48.

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 abrazados. Los papeles se invierten y la lógica real textual se altera, «[...] donde el cuerdo termina siendo loco y la mentira se vuelve verdad»¹³². Recurso literario constante en la serie de relatos de este volumen, pero que es más evidente en el cuento denominado «Foto-Click». En este caso, Ramos comparte la técnica narrativa usada por otro de sus contemporáneos, Guillermo Samperio, en el cuento «Tiempo libre»¹³³. A diferencia del protagonista del cuento de Samperio, quien es absorbido por la lectura de un diario, Fermín, el protagonista de «Foto Click», después de dos días de observar fijamente una fotografía¹³⁴ descubre su propia imagen en el papel que sostiene en su mano el hombre de la foto. Momento de irrupción en el texto que, al igual que el personaje de Samperio, se introyecta en la vida del personaje. Imagen reflectiva que tiene un paralelismo con el cuento «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar¹³⁵.

En fin, Luis Arturo en este volumen instaura una lógica propia que fractura la lógica tradicional para producir una sensación de vacío abismal, tal y como sucede en otros dos relatos: «Penélope» y «Cristobal Colón». En esta ocasión, los protagonistas oscilan entre dos mundos que se oponen por su construcción diversa pero que se entrecruzan en la vida y en

¹³² Vicente Francisco Torres, «Luis Arturo Ramos: la realidad trastocada», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Compl.), *Op. cit.*, p. 56.

¹³³ Guillermo Samperio, «Tiempo libre» en *Cuentos reunidos*. Lauro Zavala (nota introductoria), Francisca Noguero (Pról.), (México: Alfaguara, 2006), p. 273.

¹³⁴ Fotografía que describe a una pareja de «enamorado», 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.

¹³⁵ Julio Cortázar, «Continuidad en los parques», en Julio Cortázar, *Los relatos. (Los juegos)* (Madrid: Alianza, 1982), T. 2, pp. 7-17.

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 a la espera, al igual que el mito. El paralelismo de los mundos opuestos en que se desenvuelve la vida de los protagonistas se combina y se mezcla para desestabilizar la lectura y sorprender al lector. Por su parte, «El espectador», el último cuento de *Siete veces el sueño*, es el único relato que, de algún modo, establece un mecanismo diferente respecto al recurso de 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 de la historia cuando descubrimos que se trata de un observador que en la realidad textual padece un trastorno de sus habilidades mentales: está loco. La frase final es lacónica: «El loco decide dejar de mirar por el ojo de la cerradura»¹³⁶. Se hace forzosa la pregunta siguiente: ¿lo fantástico aquí es nada más la percepción de la realidad de un personaje maniático? o Luis Arturo en este cuento 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-fantástico¹³⁷. 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

¹³⁶ *Siete veces el sueño*, p. 53.

¹³⁷ 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, cuando Gregorio Samsa se convierte en un escarabajo gigante, transformación que pareciera no sorprender al lector. Sin embargo, al igual que en los textos de Kafka los de Cortázar y Borges, en Latinoamérica, nos enfrentamos a una nueva manera de cultivar el género que desafía 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).

ficción presenta como fáctico, denuncia ese modelo subyacente como ilusorio, propone implícitamente la revisión de las nociones mismas de realidad y normalidad¹³⁸,

Características que definen a escritores como Kafka, Borges y Cortázar como cultivadores del género fantástico más allá de 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 primero¹³⁹, y siete nuevos cuentos. Técnicamente prevalece en ellos el final sorpresivo y el manejo del narrador en primera o segunda persona; temáticamente aparece el problema de identidad del sujeto, algunas veces mediante el desdoblamiento del yo y la consecuente anulación de su identidad personal; se recurre al manejo de ambientes y del tiempo, recurso 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.»¹⁴⁰. Así, el tiempo es tangible, en algunas ocasiones puede verse y tocarse, no es el tiempo medible en horas sino el que deteriora la vida interior de los personajes; 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»¹⁴¹. De ahí la presencia constante de las fotografías, espacios cerrados, relojes o personajes que se han enfrentado al ataque del tiempo, como «Cristobal 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 puede parecerle un día.

¹³⁸ Susana Reisz, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales» en David Roas (Intr., compl., bibli.), *Op. cit.*, pp. 220-221.

¹³⁹ Aunque aquí «El espectador» aparece con el nombre de «Manchas de Rorschach».

¹⁴⁰ Aída Vázquez, «Luis Arturo Ramos: entre la imaginación y la realidad». Estela Cultural, (supl.), *Diario de Xalapa* (Xalapa: 14 de octubre, 1979), p.4.

¹⁴¹ Rosalba Campra. «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión» en David Roas (Intr., compl., bibli.), *Op. cit.*, p. 165.

Esta experiencia lleva al narrador de «A quien pueda interesarle», a la conclusión de que lo indeterminado es «algo» poco posible de definir y se asocia con «lo otro externo» que perturba la vida cotidiana de los personajes, pero que es aceptado como algo natural. En el caso de «Antesala: permanencia voluntaria», surge «lo otro interno», aquello que se ha conservado latente y que poco a poco transforma a los sujetos 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 cacha. Una ola de acero aquietada sobre la superficie del mueble»¹⁴². 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»¹⁴³. 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 argumento 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 incursión de un hecho insólito en la vida cotidiana del personaje.

El segundo volumen de cuentos 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 otra¹⁴⁴.

Desde esta perspectiva adquieren sentido los microrelatos que acompañan cada uno de los apartados, remarcando la agrupación de los cuentos en principio dominados por la fusión entre el mundo real y el imaginario. En la sección de Las fórmulas se alude al «doble», el hombre que se desdobra para ser su propio juez y su propio verdugo.

¹⁴² *Del tiempo y otros lugares*, p. 91.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴⁴ Aída Vázquez, «Luis Arturo Ramos: entre la imaginación y la realidad», *Op. cit.*, p. 4.

Experto geógrafo, miraba con una lupa poderosísima los círculos negros que marcan en los mapas las ciudades importantes. Llevado de una insana curiosidad, orienté el lente hacia la circunferencia que situaba en el plano a mi propia ciudad. Hubiera querido decir que, en su interior, me vi a mi mismo observando con fruición un mapa; pero no sucedió así... Decepcionado, aparté la vista del lugar para sentir, justo encima de mí, un enorme ojo que me estudiaba¹⁴⁵.

Esa enorme pupila que observa al narrador (y que él mismo punza con una varilla vaciándola) y se sorprende al descubrir que se trata de su propio ojo, es una conciencia acusadora, extraña, enemiga, ese subconsciente 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 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»¹⁴⁶. 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 ocular que mediante analépsis y prolépsis pone en contacto a los protagonistas con su realidad, sea ésta en el pasado, presente o futuro.

En la segunda sección *Las trampas*, Ramos refiere en sus cuentos el tema de la mutación, la metamorfosis, lo inesperado. De manera irónica retoma el mito de la Cenicienta y convierte a la bella princesa en hombre. En «Bungalow», una desconocida irrumpe en la casa del protagonista y de pronto resulta ser su esposa. La realidad no es la que creemos conocer, a pesar de que está ante nuestros ojos. Se caracteriza por el signo de lo mutable, y lo más sorprendente es que dicha transformación sucede frente a nosotros sin que tengamos plena conciencia del momento en que está sucediendo. Esto ocurre muy claramente en «Cuando los relojes se detienen puede suceder algo inesperado», donde acontece el repentino suicidio de uno de los personajes, o la repentina muerte de otro como en «Reencuentro». Estos finales indeterminados parecen ser una preocupación del autor en esta primera etapa narrativa del escritor.

¹⁴⁵ *Del tiempo y otros lugares*, p. 7.

¹⁴⁶ Raymond L. Williams. «La narrativa posmoderna de Luis Arturo Ramos: desde *Del tiempo y otros lugares* hasta *Este era un gato...*», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Compil.), *Op. cit.*, p. 131.

La tercera sección, Las denuncias, representa una alegoría de la realidad distorsionada y la síntesis exhaustiva de todos los elementos, eliminando lo inútil y lo desagradable, esto es, quedándose con lo esencial, aunque ello nos ponga en contra de las instituciones, de ciertos valores y de ciertas creencias. Ramos efectúa un cierre circular, recurriendo nuevamente a la metáfora del ojo fotográfico, pero en esta ocasión, por si acaso el lector no lo hubiera captado, el narrador confirma que no se trata simplemente de una cámara, sino de un ojo revelador que ve más allá de lo aparente y que logra captar la evidencia de lo necesario. ¿Qué será 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, aquello que emerge del sentimiento de abandono y la desolación de los personajes? La descripción puntual de las sensaciones de los personajes produce un efecto determinante en el desarrollo de sus identidades; se parte de la construcción de lo real para, más tarde, transgredir esta realidad por impulso 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 la rigidez y de las certezas para problematizarse en una conexión ambigua con los acontecimientos narrados.

El recurso de la cámara fotográfica que hace invisible todo lo que no aporte nada o sea innecesario testimonio visual, es un elemento 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 tricolor¹⁴⁷.

¹⁴⁷ *Violeta Perú*, p. 68.

Lo anterior confirma la preocupación de Ramos por construir una poética que haga patente la realidad, lo no dicho, lo no visto ni 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»¹⁴⁸ .

En suma, observamos que en el conjunto de cuentos que integran el primer y segundo volúmenes de la primera etapa del autor, lo fantástico aparece desde el punto de vista de lo inverosímil o de lo inexplicable; los temas se desenvuelven desde la realidad más objetiva hasta lo onírico y lo fantástico. En el primer caso predomina la soledad en los personajes como antesala a la construcción de una poética desoladora; en el segundo destaca tanto una serie de elementos extraños que irrumpen en lo cotidiano, como el sueño y la proyección especular que invaden. La estética fantástica la observamos principalmente en los primeros siete cuentos que integran *Siete veces el sueño* y está caracterizada en tanto un hecho sorprendente, extraño e inexplicable que irrumpe en la realidad; mientras que en los cuentos que conforman el segundo volumen, *Del tiempo y otros lugares*, la irrupción de la realidad resulta insólita para el narrador, pero no así para los personajes, para los que significa simplemente lo conocido y rutinario. En suma, lo fantástico sugiere ser una parodia donde la no realidad se reviste con forma grotesca, una exageración de los comportamientos humanos que nos hace pensar en un espejo deformador, estética de Ramos que será aplicada en sus posteriores relatos.

¹⁴⁸ Margarita León, «La cuerda floja de lo fantástico (Un acercamiento a la cuentística de Luis Arturo Ramos)», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero, *Op. cit.*, p. 213.

LA SUBVERSIÓN DE LA REALIDAD

Desde muy pequeño, hay ese sentimiento de que la realidad para mí era no solamente lo que me enseñaba la maestra y mi madre y lo que yo podía verificar tocando y oliendo, sino además continuas interferencias de elementos que correspondían, en mi sentimiento, a ese tipo de cosas. Esa ha sido la iniciación de mi sentimiento de lo fantástico, lo que tal vez Alazraki llama neofantástico.

Julio Cortázar

Como he mencionado antes la infancia de Luis Arturo transcurre en la ciudad de Minatitlán, Veracruz, en un ambiente lleno de contrastes que estimuló su imaginación, por un lado vigorizada gracias a los sentimientos y 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 ó 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»¹⁴⁹; y por el otro, intensificada debido a los sentimientos y 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 [...]¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Russell M. Cluff: «Entrevista a Luis Arturo Ramos», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Compl.), *Op. cit.*, p. 401.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 401

El desfase cronológico entre él y su padre¹⁵¹ 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 memoria¹⁵².

Lo anterior, quizá, le permitió desarrollar durante muchos años (infancia y parte de su adolescencia) la función de oidor de los relatos de su padre, lo cual favoreció también su capacidad de observador de realidades, desplegó su imaginación y despertó su inclinación por el tratamiento del tiempo y el manejo del espacio. Factores importantes que, aunque ya presentes en los dos primeros volúmenes de cuentos, en los relatos de *Los viejos asesinos*, su tercer volumen, estarán sujetos a constantes alteraciones en el transcurso de su escritura, a través de revestimientos latentes, despojados de toda certidumbre y rigidez, que darán paso a situaciones ambiguas entre los personajes y las acciones.

Ramos, al igual que Cortázar, no está convencido de que la realidad aprendida es enseñada por los otros, más bien concibe que la realidad es *aprehendida* por el contacto del sujeto con lo «otro» y los «otros»; el autor 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 de *Los viejos asesinos* se caracteriza 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 mismas no se definen específicamente por el elemento de lo fantástico, pero se ven acompañadas de rasgos «no normales» ante los cuales nadie parece extrañarse; no responden a lo fantástico tradicional pero sí podemos ubicarlos como representativos

¹⁵¹ Cuando Luis Arturo Ramos nace su padre tenía sesenta años.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 401-402.

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 diario¹⁵³.

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 que causa la confrontación del mundo interior y exterior de los protagonistas: una cicatriz en «Médico y medicinas»; la enorme Torre en medio del pueblo en el «Visitante»; y una escalera en el cuento «La escalera». Tales elementos funcionan como metáforas de la desolación en los protagonistas y al mismo tiempo, son reveladores de otra realidad que de manera acelerada enfrenta al personaje con lo aparentemente anormal. Técnica que Ramos ya empleaba en dos relatos de *Del tiempo y otros lugares*¹⁵⁴ y que en *Los viejos asesinos* permitirá descubrir a un escritor más maduro que conduce al lector a través de una realidad textual que sutilmente será alterada.

Los tres cuentos de la primera parte están narrados en tercera persona; el narrador expone situaciones anormales y hasta grotescas. Lo extravagante se advierte por la evidente discrepancia entre las proporciones entre lo anormal y lo grotesco en la situación del cuento y en la experiencia del lector. Por ejemplo, en el «Visitante», para el narrador todo es nuevo mientras que para el resto de los personajes parece rutina. No resulta nada extraño que

¹⁵³ J. Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?» en David Roas (Intr., compl., bibli.), *Op. cit.*, p. 277.

¹⁵⁴ El mismo Ramos reconoce que «Vuelta a casa» y «Antesala: permanencia involuntaria» son dos de los cuentos *Del tiempo y otros lugares* que corresponderían más a la temática desarrollada en *Los viejos asesinos*.

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 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 oírla¹⁵⁵.

La aparente incoherencia lógica se basa en el juego de indeterminaciones¹⁵⁶, 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 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 cumple con el verdadero objetivo que lo condujo al Pueblo. El texto concentra una serie de espacios vacíos, sin embargo, y de manera irónica, resulta ser uno de los relatos más realistas del volumen.

Lo no dicho domina en 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 de lo habitual se acepta como algo natural, pero que no deja de sorprender al lector al enfrentarlo con situaciones extrañas, parecidas pero 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 actualización 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

¹⁵⁵ *Los viejos asesinos*, p. 27.

¹⁵⁶ 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», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Compl.), *Op. cit.*, p. 135.

cicatriz escalerada que se acaba de despertar»¹⁵⁷, frase con la que Ramos concluye el relato. Lo irracional se coloca al lado de lo racional como si estuviera en el mismo nivel de la realidad. O como sucede con la protagonista de «La escalera» donde lo real se abre al mundo onírico. Más que la escalera, es el barandal y «una mano que sube y sube» como símbolo de la memoria y de lo irracional. La expulsión de los deseos eróticos de la protagonista en sus sueños se basa 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 ritualizada¹⁵⁸.

La segunda parte del volumen *Los viejos asesinos* conserva el manejo de la ambigüedad en los cuentos, dos de ellos 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. Considero que no es uno de sus mejores aciertos, se intenta en él un efecto parecido al de «Cristóbal Colón», donde 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 de crear personajes marginales sin ninguna ilusión futura, más bien «muertos en vida». La imagen explícita de la muerte y la descripción exacta de lo que sucede a los personajes produce un efecto especial en el receptor y en la relación sujeto/objeto de la enunciación, recurso que une estos dos relatos con el resto que integra el volumen. Por ejemplo, casi al final del cuento «Lo mejor de Acerina», el lector se sorprende al descubrir 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?»¹⁵⁹.

¹⁵⁷ *Los viejos asesinos*, p. 21.

¹⁵⁸ El encuentro con el vecino en la escalera contrasta con el rito familiar que precede la celebración del 10 de mayo.

¹⁵⁹ 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», *Los viejos asesinos*, p. 66.

Mucho más complejo resulta «Bajo el agua». Primero, observamos que es un cuento lleno de contrastes por 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 prerrafaelista¹⁶⁰, gracias al excelente manejo de la luminosidad y color que el narrador otorga a los eventos narrados. Segundo, el relato deja confuso al lector ante situaciones inexplicables, sucesos extraños que siguen una secuencia lógica dentro de lo anormal del texto. Tampoco podrá aclararse por qué Raúl experimenta la sensación de que el tiempo se ha detenido al hundirse en el agua, si en el exterior el tiempo transcurre normalmente. En cuanto a «Cartas a Julia», el espacio es el mismo y a la vez otro: es lo exterior y lo interior del personaje, 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 personaje y que propicia una serie de situaciones inexplicables en el departamento que perteneció a Julia Villareal. 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 creíamos¹⁶¹.

Me parece que la intención de Luis Arturo Ramos en esta etapa es mostrar al lector que el mundo no funciona tan bien como él piensa, imagina o supone.

En suma, la ambigüedad domina en el conjunto de narraciones de *Los viejos asesinos*. La participación activa del lector es fundamental, puesto que el narrador constantemente apela a la reacción que el relato pueda provocar en él y la otredad define la construcción de personajes que vacilan entre dos polos: yo/otro, en un vaivén dominado por la soledad y que permite, precisamente, la incursión de elementos extraños en lo cotidiano. La

¹⁶⁰ Ver el cuadro *Ophelia* del pintor inglés John Everett Millais (1829-1896). El Prerrafaelismo es un movimiento artístico integrado por un grupo de jóvenes ingleses de alrededor de veinte años, que proponen una estética realista en la expresión plástica, opuesta a las formas clásicas. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910) y John Everett Millais, todos ellos estudiantes de la Royal Academy, encabezan el movimiento en 1848.

¹⁶¹ David Roas (Intr., compl., bibli.), *Op. cit.*, p.194.

manera en que la realidad o el entorno impactan a sus protagonistas, los sacude violentamente y modifica su percepción de las cosas y, por ende, de ellos mismos. Es indudable que Luis Arturo Ramos, en sus tres volúmenes de cuentos, ya nos enfrenta a los inicios de una poética de la desolación, la cual se anuncia y revolotea alrededor de sus primeros relatos.

EN EL CUELLO DE LA BOTELLA (SEGUNDA ETAPA)

Violeta Perú: fue mi primer intento novelístico, tiene momentos logrados (a mí en particular me gusta el de la mujer con olor a pescado) y una estructura artificiosa que, creo, apoya el tema central. No obstante, cuando releo algunas páginas sufro una sensación parecida a la que advierto cuando veo fotografías de mí mismo, a los diez años, y en mi traje de béisbol...

Ramos: Entrevista.

Después de incursionar en el relato breve, Ramos abandona, por un momento, su inquietud por explorar el terreno de lo fantástico y orienta su mirada hacia la necesidad de retratar la ciudad¹⁶², imprimiéndole a lo narrado un toque realista social en tanto escenario predominante de las letras que inauguran el medio siglo mexicano¹⁶³. Sin embargo, como integrante de una generación que crece entre el estancamiento económico y la desestabilización social, evidencia la formulación de escenarios diversos y complejos, urbanos primero y posteriormente provincianos¹⁶⁴.

En la plaqueta *Siete veces el sueño*, publicada en 1976 por la Universidad Veracruzana en su colección Caballo Verde, Ramos ya anuncia el título de un futuro proyecto: *El cuello de la botella*, que asociamos con la aparición, tres años más tarde, de *Violeta-Perú*, su primera novela. *Violeta-Perú* será un proyecto un tanto ambicioso que Ramos lleva a cabo como becario del Centro de Escritores Mexicanos, en ella confirma la preocupación social como una segunda etapa en su escritura. Etapa de transición que, a diferencia de los cuentos reunidos en los

¹⁶² Sea ésta la ciudad de México o la provincia veracruzana.

¹⁶³ Carlos Fuentes publica en 1958 *La región más transparente*, novela que representa el modelo de la urbe mexicana, espacio que deja de ser campo para adquirir los rasgos de ciudad acorde al desarrollo estabilizador de los años cincuenta en México: crecimiento económico, y con ello, crecimiento de la vida urbana y presencia protagónica de la clase media. Aunque dos décadas más tarde, el desarrollo estabilizador deja de ser desarrollo para dar paso a la crisis económica que caracteriza el periodo que le toca vivir a Ramos en su adolescencia.

¹⁶⁴ Tres de sus novelas se desarrollan en el contexto veracruzano; Veracruz representa el imaginario donde recrear el espacio en que habitan los personajes de *Intramuros*, *Este era un gato...* y *La mujer que quiso ser Dios*.

tres volúmenes anteriores, se despoja del recurso fantástico y opta por una visión realista y urbana que incluye referencias históricas como hechos determinantes en la condición social de sus personajes.

En esta novela, el autor muestra como la imaginación impregna la realidad hasta el punto de llegar a modificarla, de tal manera que el principal conflicto que enfrenta el lector es el juego entre la realidad y el sueño. *Violeta-Perú* es la narración de un viaje por la ciudad de México cuyo destino final es la muerte, representada simbólicamente por el devenir degradante de la conciencia de fracaso en la historia vital del protagonista, hombre agobiado tanto por su posición de clase como por la dificultad que implica la obtención de un trabajo decoroso que le permita escalar en la sociedad capitalina. En medio de una visión laberíntica de la ciudad y de la mente del protagonista, poco a poco asistimos a un realidad fragmentada que se proyecta como una película y que miramos a través del viaje que él realiza en un transporte público. «El Tapatío», seudónimo del protagonista, en la medida en que ingiere tequila inicia un proceso de alteración entre la realidad y la ficción, lo cual determina que ambos niveles se entrecrucen para proyectar una imagen deformada de la ciudad de México, en tanto que se va descomponiendo el estado mental del personaje. El delirio alcohólico proyecta la relación del individuo con la ciudad, y sus efectos generan la ruptura de la lógica en el relato, donde los acontecimientos reales son los menos interesantes. El vértigo ante la vorágine de concreto provoca la anulación de las fronteras entre la realidad y la ficción. Al final, queda una sensación de desconcierto: ¿Qué es lo real y qué lo imaginario del protagonista? ¿Todo es resultado de su embriaguez? El narrador nos proporciona algunas pistas que permiten construir parte de la historia vital de «El Tapatío»; sin embargo, debido a su alcoholización, la construcción imaginaria del mismo domina la veracidad de la historia, dando como resultado un conjunto de ambigüedades entre los niveles de veracidad y verosimilitud en la novela. Técnica común en el periodo fantástico y neofantástico del autor. Ramos afirma con relación a esta segunda etapa de sus relatos:

Todo, de alguna manera, estaba ya en los primeros cuentos: los ambientes cerrados, el claroscuro, el personaje solitario e imaginativo, la ausencia de diálogo, la impronta del tiempo, la imposibilidad de la lógica, el pesimismo irredento, la subyugación por la mujer, la esclavitud de la espera, las posibilidades de la imaginación y la reconstrucción de la historia¹⁶⁵.

Elementos que prefiguran el esquema narrativo que subyace en la novela. Resulta curioso observar cómo el camión de la ruta «Violeta-Perú» se convierte en una alegoría de la existencia: el individuo no sabe hacia dónde se dirige y su estancia en el autobús transcurre en un estado letárgico, mezclando los anhelos con las frustraciones. La condición onírica se produce a partir de la presencia de un cantante ciego, «ojos de ostión», que sube al autobús y relata la vida de Santos Gallardo, un héroe urbano que recorre las calles de la ciudad realizando crímenes y atacando principalmente a la clase media y alta. Ramos plantea una visión del mundo dividida en dos. La bipartición responde a la realidad de una sociedad dominada por la clase poderosa en la que el obrero es explotado y vive sin esperanza alguna de lograr salir adelante. Por tanto, la división de clases sociales surge como un conflicto, se expone para aludir a la desigualdad económica del país. De la misma manera, el racismo es un elemento importante, es frecuente observar el color de la piel como un símbolo de superioridad o desprecio. Es por eso que ante lo ignominioso de su existencia, el protagonista se ve obligado a imaginar otra vida y otros personajes más heroicos que él. De ahí la ruptura, a manera de guión cinematográfico, que se establece ante la trasposición de la realidad y la incorporación de un protagonista ficcional como parte del metarrelato, el quiebre también se hace evidente mediante recursos tipográficos utilizados por el autor. Así, Santos Gallardo, héroe del corrido, penetra en el relato como personaje representativo de una serie de atributos que no posee el protagonista y, que mediante el diálogo dramático, se enuncia en una visión trágica que presupone la culpa y la miseria humana en que se debate la realidad del mismo en medio de un mundo carente de rostro que define una identidad soterrada en su paradójica existencia:

¹⁶⁵ Luis Arturo Ramos, «La niñez, el cimiento de mi literatura», en *Ruptura y diversidad* (México: UNAM, 1990), p. 85.

CORRIDO DE SANTOS GALLARDO

(Una calle sucia y gris, más o menos a las cinco de la tarde. De pies, uno de ellos recostado en la pared llena de dibujos y descarapeladuras, dos hombres conversan.)

Hombre N° 1.- Pos sí mano...

Santos Gallardo.- *(Sin hablar, despega el cigarro de la boca y lo limpia de ceniza con ligeros toquitos.)*

Hombre N° 1.- Pos sí mano... creo que la cosa va derecha.

Santos Gallardo.- *(Chupa pausadamente el cigarro; luego, con un gesto de claras fuentes cinematográficas, despacha el humo con lentitud.)*

Hombre N° 1.- Derecha, muy derecha.

Santos Gallardo.- *(Nueva emisión de humo; después, negando con la cabeza y el cigarro dice):* Figuraciones tuyas.

(Un camión de pasajeros transita velozmente por la calle. Los dos hombres echan a andar hacia la esquina en dirección contraria a la del vehículo; el que fuma, arroja la colilla al arroyo.)

Hombre N° 1.- El viejo ya no quiere nada conmigo... Nadita de nada. Me lo dijo muy claro, a lo derecho...

(Arriban al poste de la esquina. Santos Gallardo recuesta la espalda y ocupa una depresión que sólo él conoce. Desde ahí, sin parpadear, mira las cosas. Se registra todas las bolsas hasta que encuentra un cigarro. Lo lleva hasta su boca y lo enciende.)

Santos Gallardo.- Ay, qué vida tan tranquila... *(La voz se le deforma por la tensión de los músculos al estirar los brazos por encima de su cabeza; luego, recordando la presencia del otro, pregunta):* Y tú, ¿qué vasacer?

Hombre N° 1.- Pos no sé mano... Francamente no sé qué hacer¹⁶⁶.

A partir de aquí, surgen una serie de imágenes que dislocan todo orden lógico-causal. El protagonista asume una noción de la realidad que abunda en tensiones, donde su personalidad se descompone y con ello se anula, poco a poco, su identidad; resultado del juego entre su estado individual e imaginario.

¹⁶⁶ *Violeta Perú*, p. 16.

La imagen de lo grotesco subyuga la visión del narrador. En *Violeta-Perú* es visible la huella de José Revueltas¹⁶⁷, la forma irónica de narrar los actos violentos, y la realidad en general, está muy cercana a él. La imaginación se reviste de lo absurdo y lo sobrenatural; se destruye el ordenamiento del mundo al que pertenece «El Tapatio». Su mundo es invadido por la sorpresa, el estremecimiento y, al final, surge la congoja ante una realidad que se ha desquiciado totalmente, tal y como Wolfgang Kayser define la presencia de lo grotesco en el arte y la literatura:

El estremecimiento se apodera de nosotros, con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos además que no nos sería posible vivir en este mundo transformado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida¹⁶⁸.

Este es el sentido que Ramos pretende proporcionar a su poética. Su gusto por describir situaciones que pudieran parecer desagradables; el entorno degradante en el que sitúa a sus personajes, mezcla entre lo animal y lo humano; el estado de angustia en el que se debaten, elementos que forman parte de la estética del autor. Según Lacan¹⁶⁹, la angustia como parte irreductible de lo real es la que no engaña, al contrario, emerge cuando los ideales del sujeto fracasan; por tanto, forma parte de su mundo real. En *Violeta-Perú*, el estado de inhibición social y existencial de «El Tapatio» simboliza la negación del individuo que, al igual que lo grotesco, tiene lugar en tanto producto de su imaginación subjetiva.

Si bien el hilo conductor de la novela es la imbricación de los mundos onírico y real, los sentidos de percepción humana juegan un papel fundamental en la conformación de la historia; así, el sentido del gusto es de vital importancia y puede advertirse a través del proceso de ingesta de tequila del protagonista:

¹⁶⁷ No hay que olvidar que la tesis de licenciatura de Luis Arturo fue un trabajo precisamente sobre lo grotesco en la obra de José Revueltas.

¹⁶⁸ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en la pintura y literatura*, Ilse M. de Brugger (Trad.), (Buenos Aires: Nova, 1964), p. 225.

¹⁶⁹ Jacques Lacan, *Seminario 10. La angustia* (Buenos Aires: Paidós, 2006).

Apartas la vista del respaldo y te obligas a mirar por la ventana mientras te sientes la lengua engordar como cadáver de ahogado por los tequilas que te has echado¹⁷⁰.

Mejor le das otro trago, largote, a la botella, aprovechando la pasmada que se dan los pasajeros mirando la lluvia. Sientes en la boca el gusto lodoso del aguardiente y sientes cómo la lengua se te va poniendo panzona y crece y crece dentro de tu boca y te da miedo de que puedas mordértela y morirte de puritito coraje como dicen que hacen los alacranes de Durango...¹⁷¹

El cocido de tu estomago se hace más grande y el aire que sube desde ahí te hace eructar. Junto a tu cadera descubres a la botella babear las últimas gotas de tequila¹⁷².

A su vez, el olfato, que en especial resulta ser de vital importancia en la novela, permite reconocer a la amante, a las prostitutas y al resto de los personajes¹⁷³; es fundamental para el descubrimiento de cierto simbolismo que subyace en la novela. Respecto a los otros sentidos, es evidente la intención del narrador por recrear espacios sugerentes de movimiento y acción alrededor de los personajes, en contraste con el estado de inmovilidad y parálisis del protagonista:

Con la mano sientes la hoja de papel cuidadosamente doblada en el bolsillo de tu camisa; luego miras la cara de tu vecino y te parece que hasta lo conoces; pero decides que mejor no porque el trago... ¿tragos?, te hacen sonreír como menso y a lo mejor hasta ves visiones o a lo mejor cree que eres joto.

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 leporinos¹⁷⁴.

La oposición entre lo que transcurre al interior del autobús y la serie de estampas urbanas que corren como una película desde el exterior, se complementan con el desarrollo de imágenes que van revelándose en el interior del personaje. Tal procedimiento narrativo

¹⁷⁰ *Violeta Perú*, p. 24.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷² *Ibid.*, p. 99.

¹⁷³ Más adelante se abordará este aspecto.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

generará la subversión de la realidad a través de la imaginación a tal grado que, en la medida en que avanzan las secuencias narrativas, el lector confunde la realidad con la ficción.

Otro recurso interesante que Ramos incorpora a su poética tiene que ver con el manejo del lenguaje. Los juegos lingüísticos que introduce el narrador instauran un paisaje compartido con el lector y proyectan aspectos variados de la cultura popular:

La mata, la mete y se la mete. «Métete Teté, que te metas Tete. Métete Teté, no lo repetiré. Eh, métete Teté¹⁷⁵.

Arañas marañas, arañas maromas, arañas alimañas.

Cabañas... chivas arañas... mañas cañas¹⁷⁶.

Recursos lingüísticos que más tarde aparecen como epígrafes en su tercera novela, *Este era un gato...*

Este era un gato
con los pies de trapo
y los ojos al revés.
¿Quieres que te lo cuente otra vez?

El diablo perdió un centavo
la noche de San Miguel
y era el único dinero
que tenía para perder¹⁷⁷.

En fin, *Violeta-Perú* es la epopeya de la dignidad individual; es la historia de un viaje estéril a través de la imaginación del protagonista; viaje que se mueve en dos planos: la ruta «Violeta-Perú» del autobús en su recorrido por la ciudad de México, y la construcción de una existencia imaginaria dosificada por los efectos del alcohol. La visión distanciada de la realidad surge como representaciones distorsionadas a partir de las cuales el mundo cotidiano se contempla

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

con cierta indiferencia, para exponer su carácter inexplicable, incomprensible, degradante. Por tanto, la voz narrativa en la novela resulta un tanto compleja, ya que utiliza tanto la segunda como la primera persona. Para referir las acciones que suceden en el tiempo real, el narrador opta por la segunda persona, a través de esta focalización describe los momentos en que el «El Tapatío» permanece en el autobús; y cuando focaliza en primera persona es para relatar las angustias, fatigas y ambigüedades del sueño. Este juego de voces nos ubica de nuevo en un doble plano: el consciente y el inconsciente, el primero denota la voz acusadora que ubica al protagonista en la dolorosa realidad donde los personajes aparecen con sus limitaciones y defectos; la segunda se nos expresa con todos aquellos atributos que los personajes no poseen y desean poseer.

El esquema de la acción se distorsiona por la exageración en el acontecer de los personajes, ya de por sí caricaturescamente deformados, adquiriendo dimensiones de héroes, se asumen como un yo fuerte, determinante, con el poder de construir y destruir; de ahí que surja un Santos Gallardo, hombre violento que encabeza huelgas, revoluciones, asaltos a bancos y a quién todos le temen. Gallardo representa el *alter ego* del protagonista, puesto que éste en la realidad responde a actitudes pasivas, débiles ante la autoridad. Por ello, impotencia y falta de decisión en «El Tapatío» se hacen patentes al final de la novela:

Pudiste haber hecho todo esto; te pudiste haber levantado para caminar por el pasillo jugueteando 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 hiciste¹⁷⁸.

Santos Gallardo es el hombre que puede realizar todo aquello que el «El Tapatío» no puede. Sin embargo, de ser admirado Gallardo pasa a ser repudiado. Finalmente, el protagonista se enfrenta a una realidad tan alienante que prefiere evadirla a través de una construcción imaginaria donde él pueda resultar victorioso. Aunque, al final, el

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 127

contraste entre las alucinaciones y la realidad desemboque en un enfrentamiento totalmente doloroso y violento.

El carácter onírico, la fantasía desenfrenada de Ramos, asociada con su visión grotesca como categoría estética, no hace más que evidenciar su perplejidad ante un mundo complejo, contradictorio e indiferente. Según Kayser:

El mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar –que aparentemente descansa en un orden fijo- se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones¹⁷⁹.

En suma, la mirada de Ramos en esta novela es una mirada que intenta penetrar en la naturaleza del hombre. El conflicto social en que se debate «El Tapatio» aumenta el efecto de distanciamiento de la realidad y, con ello, la impresión de desamparo, la ausencia de identidad, la nada y, como consecuencia, la aniquilación y la muerte.

¹⁷⁹ Wolfgang Kayser, *Op. cit.*, p. 40.

VERACRUZ, LUGAR DONDE REPOSA LA MEMORIA: TRILOGÍA (TERCERA ETAPA)

Quien tiene memoria tiene la responsabilidad no sólo de sostenerla sino de reconstruirla. Todos mis personajes recuerdan, reconstruyen el pasado y son en la medida que se reconocen en la memoria y su acción, por eso han perdido su inocencia.

Luis Arturo Ramos: Entrevista

Después de la publicación de *Violeta-Perú* se produce un cambio en los escenarios que Luis Arturo Ramos utiliza para colocar a sus desventurados personajes. De la atmósfera alcoholizada y onírica del camión defecho que atraviesa la ciudad, Ramos se traslada al casco histórico, salitroso y marítimo del Puerto de Veracruz. ¿A qué se debe el repentino cambio de atmósfera? ¿Por qué el narrador veracruzano abandona la urbe por excelencia y se refugia en la provincia? La respuesta más obvia y cómoda es el contacto que el escritor tuvo durante su adolescencia y adultez con el puerto; sin embargo, esta hipótesis no satisface a plenitud estos cuestionamientos, ya que el salto no sólo es espacial, sino también temporal. Y aunque prevalecen los espacios cerrados y la soledad de los personajes esbozados en *Violeta-Perú*, el autor se aleja ya de una concepción alegórica y se deslinda del centro del país para indagar en la Historia, costumbres y personajes de su añorado puerto. Por tanto, la construcción de su poética adquiere un giro que va del centro hacia la periferia, la cual reclama su lugar en la compleja cosmovisión histórico-social del país.

Si el «Tapatío» de *Violeta-Perú* ingiere tequila hasta alucinar mientras elabora una intrincada narración donde convergen la denuncia de equidad social, racial y económica, Esteban Niño, Alberto Bolaño y Blanca Armenta, protagonistas de su trilogía narrativa, se remontarán a las bases que constituyen sus identidades, creencias y conflictos como seres

ubicados en un espacio que justifica su pertenencia vital y presencia histórica. Así, Luis Arturo Ramos, después de evidenciar rasgos fantásticos en sus anteriores narraciones, y de realizar una imbricación entre realidad e imaginación, inaugura la etapa realista en su obra con las novelas *Intramuros* (1983), *Éste era un gato...* (1988) y *La mujer que quiso ser Dios* (2000). Ya en varias entrevistas Ramos ha reconocido que estas tres novelas integran una trilogía, puesto que aleja sus espacios de desarrollo de las grandes urbes para ubicarse en la provincia. Afirmación que se corrobora cuando, durante la lectura de los tres textos, se advierte una serie de particularidades que articula las novelas entre sí: la presencia de la historia, mediante la recuperación de la memoria, y la calurosa atmósfera porteña. Respecto a la presencia histórica, el autor afirma:

Las tres novelas tocan espacios y tiempos similares: la ciudad de Veracruz y sus alrededores, desde principios del siglo XX, hasta la década de los setenta; los elementos históricos y presencias que desde mi punto de vista significaron el siglo XX veracruzano y cómo fueron condimentados por el particular sazón porteño¹⁸⁰.

Y, en efecto, los personajes de Ramos deambulan, son espectadores y, en algunos casos, protagonistas de movimientos sociales que tuvieron un gran impacto en la historia de los veracruzanos, como son la invasión norteamericana de 1914, los conflictos inquilinario, ferrocarrilero y agrario de los años veintes; la lucha cristera, la llegada de los españoles, el arribo a la modernidad con el gobierno de Miguel Alemán, el movimiento del sesenta y ocho, entre otros. La ubicación histórica y geográfica, entonces, será el primer hilo conductor que enlaza las tres novelas; la ciudad de Veracruz opera como una realidad espacio-temporal de las historias. Los escenarios veracruzanos responden, por un lado, a la necesidad de una literatura urbana de provincia; y, por el otro, a la indagación en la historia como engranajes de la visión cultural mexicana. Preocupaciones nada lejanas a un escritor de provincia,

¹⁸⁰ Vicente Francisco Torres y María Esther Castillo, «Luis Arturo Ramos: entre la ficción y la realidad», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Compl.), *Op. cit.*, p. 436.

perteneciente a la generación de los años setenta. La trilogía es, pues, un reflejo de las preocupaciones del autor por mostrar las contradicciones sociales y culturales de su época que, ante el advenimiento de la sociedad posindustrial: desarrollo científico y urbano, alza la voz para defender su autonomía y, sobre todo, su identidad provinciana. Raúl Béjar Navarro, cuando habla de la cultura popular en este periodo, afirma lo siguiente:

El advenimiento de la sociedad industrial y el impacto de la ciencia y la tecnología occidentales han generado distintas reacciones, una de las cuales consiste en la diferenciación que se establece entre civilización y cultura. En los últimos veinte años ha ocurrido un proceso de reafirmación de grupos y pueblos que defienden su individualidad y diferencia, tanto en países que se rebelaron contra el colonialismo, como en el corazón mismo de los países industriales: mientras más presiona la expansión de la sociedad industrial hacia una convergencia de estilos de vida, más insiste la gente en su autonomía y su individualidad, por lo que reencuentran sus culturas recuperando en múltiples formas la conciencia de sí mismos. Este proceso de renacimiento cultural contiene una reivindicación político-cultural muy precisa: lograr la descentralización política y económica, lo que implica el rechazo a la dominación de los grandes centros metropolitanos y a las estructuras transnacionales, y hacia la reafirmación de la tradición y la autonomía cultural¹⁸¹.

No resulta nada lejano pensar que la intención de Ramos se asocie con las inquietudes socioculturales de su tiempo, tal y como él lo ha afirmado en una de sus entrevistas: «Uno debe tener en cuenta la realidad en que vive. Y yo escribo para que la gente que me lee cambie. Quiero que algo suceda en lo político y vivencial... Que se den cuenta y digan: ¡Mira lo que está pasando!»¹⁸²

El autor, a través de estas tres novelas, proporciona una película regional que aborda la desigual distribución de la riqueza entre el centro y la periferia; la pluralidad cultural; la polaridad social entre los sectores incluyentes y marginados. Factores todos ellos que contribuyen a definir un espíritu de sobrevivencia, a pesar de lo soterrado de su existencia.

Con la aparición de *Intramuros*, Ramos pareciera reclamar al Distrito Federal su lugar como centro y eje vital de la vida del país. Si bien la ciudad de México concentra más de la

¹⁸¹ Raúl Béjar Navarro, *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales* (México: UNAM, 1988), p. 282.

¹⁸² Juan B. Zilli y Guillermo Villar, «Aproximación a Luis Arturo Ramos», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Compl.), *Op. cit.*, p. 386.

quinta parte de la población total de la República, las ciudades de provincia hacen lo suyo al ser el centro financiero, político y educativo de sus respectivas regiones. Pero Luis Arturo va más allá en este cuestionamiento: pugna por brindar un lugar relevante al puerto de Veracruz dentro de la historia, la política, la cultura y la economía nacional. Ramos nos hace un guiño y marca que si bien el espacio urbano por antonomasia en la literatura mexicana es la ciudad de México, también pueden encontrarse los mismos problemas en una urbe más pequeña, pues representa, a fin de cuentas, una realidad decisiva de la heterogénea cultura nacional. De esta forma, al inicio de *Intramuros*, Ramos describe cómo surge el puerto de Veracruz en el horizonte:

La línea del mar se rompió en el centro y dejó salir una mancha de luz. Creyó que se trataba del amanecer, que el barco había virado en redondo. Pero descubrió las caras, los brazos que se levantaron para señalar aquello que miraba: el punto exacto donde el filo del horizonte se había quebrado y dejaba salir aquel inverosímil surtidor. La mancha se extendió hasta derramarse en el mar. Las rayas de luz aumentaron su tamaño, cambiaron de forma, dibujaron los primeros contornos: edificios, torres, campanarios¹⁸³.

Ese inverosímil surtidor se levanta en mitad de la literatura mexicana y modifica el concepto de novela de la ciudad, para desterrarlo de la capital y sumergirlo en el espacio urbano de provincia.

Con la llegada de los exiliados españoles a Veracruz durante la primera mitad del siglo XX, y su estadía en la ciudad, se da una profunda expresión en el aspecto cultural mexicano, ya que se distingue al puerto como un lugar que concentra la multiculturalidad. La reclamación es justa: Veracruz es el punto de intercambio de mercancías y, a su vez, es la primera imagen que los extranjeros tienen al llegar a México.

Los escritores veracruzanos pertenecientes a la Generación de Medio Siglo, como Sergio Galindo y Juan Vicente Melo, ya habían comenzado a excavar en la prolífica veta del ambiente tropical de la provincia mexicana. Luis Arturo entonces aparece como heredero, continuador y amplificador de la rica tradición que sus amigos y maestros habían iniciado, a

¹⁸³ *Intramuros*, p. 9.

la que agrega además dos de sus enormes (pre) ocupaciones: el personaje mediocre enfrentado con un espacio social que lo amortaja (poética de la desolación) y el cosquilleo histórico.

Ramos, de este modo y cubierto por toda la tradición cultural y literaria de su Estado, decide apartarse del centro del país y de lo fantástico para ubicarse en un ambiente más realista y cercano a su formación. Hubiera resultado quizás menos engorroso crear un texto narrativo con una historia situada a finales de los setenta o principios de los ochenta –fechas aproximadas a la redacción de la trilogía–, que zambullirse en la reconstrucción histórica del pasado reciente del puerto. Así, la originalidad de la narrativa de Ramos trasciende el concepto de novela urbana de provincia y se fortifica con otro más innovador: la novela histórica veracruzana, espacio poco transitado en la literatura mexicana.

El tema elegido por Ramos para iniciarse en este género resulta un tanto controversial: no se inclina a contar la historia de personajes mexicanos, sino que indaga en la perspectiva que sobre México tiene un grupo de españoles exiliados a mediados de los treinta, o a través de la invención de realidades a partir de rescatar los recuerdos de otros. La vivencia en el puerto, por tanto, se lleva a cabo desde la visión de «extranjería» y nostalgia que los personajes adoptan al llegar a una tierra desconocida pero que promete un sinfín de proyectos y logros. Para unos, el «Hacer la América», frase heredada de sus antepasados, es la consigna que portan casi tatuada, aunque todo este bagaje de ideas y sueños terminan soterrados en las calurosas calles del Puerto; para otros, sólo se convierte en la confirmación de su muerte en vida.

Las primeras páginas de *Intramuros* son fundamentales para comprender la perspectiva veracruzana que Ramos quiere explotar en su narrativa. No se trata de ver la provincia como un lindo lugar de recreo y descanso, al contrario, el objetivo es revestirla de una nueva significación y restituirle su importancia. Veracruz, en este caso, se nos muestra como la gran puerta de entrada a nuestro país y, por tanto, en la primera impresión que los visitantes tienen de éste a su arribo. Su lugar como punto de encuentro entre las culturas mexicana e hispana se destaca al momento en que, asombrados y expectantes, el grupo de exiliados españoles contempla desde la proa del barco, esa nueva ciudad que brota del mar y que,

inmediatamente, desean comparar con otros puertos españoles para tamizar al menos un poco el sentimiento de extranjería.

El toque paradisíaco con que es conocido el trópico, en general, y el puerto de Veracruz en particular, queda desplazado cuando se termina la lectura de *Intramuros*. Ramos, si bien juega con lo erótico, cadencioso y fiestero de la concepción de lo *jarocho*, asume una postura crítica para insertarse en la cotidianeidad del puerto y acercarse a sus problemas más intrínsecos. Lo idílico queda supeditado a una conciencia social que focaliza su atención sobre los problemas colectivos que aquejan a una ciudad bulliciosa.

Esteban Niño, en un principio, juzgará a Veracruz como un lugar de paso, el instante que une su arribo a tierra firme con la capital mexicana. Cabe señalar dos imágenes que patentizan el hecho: la primera se refiere a la mirada de Esteban sobre la estación del tren al contemplar la vía recta que se pierde en el horizonte e imaginar el punto donde llega a la ciudad de México; la segunda, a la vista nostálgica cuando sus ojos topan con el Pico de Orizaba, adivinando detrás del colosal promontorio la gallarda presencia de la región más transparente del aire. Sin embargo, el autor no complacerá los anhelos de sus personajes y los hará padecer entre la supervivencia y el infortunio. Sus destinos, que alguna vez imaginaron de paso por el puerto, se quedarán en él hasta el día de su muerte, como sucede a Finisterre, quien morirá deseando, al menos, recorrer las calles por donde antiguamente pasaba la vieja muralla que servía de protección a la ciudad. Esta muralla, que intitula la novela, funciona también como la gran metáfora de la historia: los protagonistas no lograrán atravesarla y quedarán paralizados ante el fracaso. *Intramuros* es la palabra que designa entonces un espacio físico y un estado psíquico que convergen en una vasta desolación nacida del fracaso.

En 1988, cinco años después de la publicación de *Intramuros*, Ramos aporta a la literatura mexicana una de sus mejores novelas: *Éste era un gato...* Ésta viene a ser el segundo tomo de su trilogía veracruzana y se ubica casi en el mismo tiempo histórico que su predecesora. En la historia de *Éste era un gato...* 1914 emerge como un año decisivo tanto para sus personajes como para el destino histórico del país. Se trata del momento crucial en que, en medio de la

agitación bélica de la Revolución y los meses posteriores al golpe de estado de Victoriano Huerta, las tropas de los Estados Unidos de Norteamérica deciden tomar el puerto para vengar una afrenta cometida en las costas de Tampico y evitar, a su vez, el desembarco de un buque alemán con armamento para el ejército mexicano.

Éste era un gato... es una construcción narrativa finamente elaborada donde Ramos demuestra su madurez como escritor. Estructuralmente es la eclosión del aprendizaje literario realizado en *Violeta-Perú* e *Intramuros*, que se manifiesta en un uso atinado de narradores, tiempo, frecuencia y descripciones. Similar a *Intramuros*, *Éste era un gato...* alberga la mirada de un personaje extranjero que contempla el puerto de Veracruz desde un quinto piso. La extrañeza del trópico y de la ciudad será también objeto de atracción en este texto. Mr. Copeland, el soldado norteamericano que arriba a Veracruz en el 14 contempla, con asombro el ajedrezado trazo del centro de la ciudad:

El primer amanecer en tierra firme le recuerda a Roger Copeland su pueblo natal. No porque iguale a esta ciudad con las casas de su aldea, o descubra en sus habitaciones gestos o miradas parecidas; sino porque todo resulta diferente. Ellos, los que llegaron por mar, hablan y visten y matan de una manera similar¹⁸⁴.

La presencia de lo extranjero contrasta con el ambiente festivo y exótico del puerto. Veracruz se muestra tanto como la puerta de acceso al territorio mexicano como el lugar estratégico para una contienda bélica si se pretendiera efectuar una intromisión en el país. Baste recordar cómo, desde la Colonia, los muelles de Veracruz sirvieron para traer mercancías, virreyes y nuevos impuestos, y durante el siglo XIX fueron idóneos para el desembarco de soldados franceses y norteamericanos.

A diferencia de los exiliados españoles, Mr. Copeland no llega a Veracruz con deseos de triunfo. Su objetivo es el aniquilamiento de la resistencia porteña y apoderarse, junto con sus compañeros, de la ciudad; sin embargo, el soldado se deja vencer por las delicias del

¹⁸⁴ *Éste era un gato...*, p. 14.

trópico y termina enamorado de una joven prostituta a la que nunca olvidará. Así, sesenta años más tarde, en 1974, regresará para buscarla e intentará reconstruir los lejanos sucesos del 14. El anhelo de exterminio sucumbe ante el amor y la pasión: Mr. Copeland arriba nuevamente a Veracruz ya no como un lozano exterminador, sino como un apacible anciano solitario en busca del amor de su juventud.

Para salvar la distancia temporal entre el 14 y el 74, Ramos hará uso de un narrador intradieгético que reconstruye los hechos acaecidos desde la invasión: Alberto Bolaño se nos presenta, entonces, como una entidad que, al igual que un niño¹⁸⁵, arma un rompecabezas de historias entrecruzadas. Aquí la maestría narrativa de Ramos se despliega en todo su esplendor al intercalar diversos personajes y relatos que se reiterarán multitud de veces para advertir, desde ópticas plurales, un mismo hecho: el asesinato de Mr. Copeland. Aunado a ello, y a una nueva indagación histórica, el autor integra un proceso de la sociedad mexicana que hasta ese momento pocos habían atisbado: la emergencia de un neofascismo clasista que comienza a extenderse entre los jóvenes de la clase media. El narrador de *Éste era un gato...* nos lleva no sólo de manera detectivesca a la recuperación del extraño asesinato del norteamericano, relata también las aventuras de su grupo de amigos, «Los animales», entre ellos Miguel Ángel Herrador o Minino, un junior racista que detesta todo aquello que no considera equiparable con él. Uno de los actos, quizás el más deleznable en sus noches de juerga, es la violación de una sirvienta que paseaba con su novio por el boulevard de Boca del Río. A partir de entonces, el ataque a mujeres indígenas o pertenecientes a la clase baja se convertirá en su pasatiempo predilecto. Por tanto, el nuevo fin social planteado en *Éste era un gato...* se amplía. El ascenso del neofascismo que Ramos denuncia se está realizando en casi toda la República, pero el autor nos muestra las particularidades con que éste se reviste en el puerto.

Éste era un gato... resulta más intrínseca que *Intramuros* en cuanto a la búsqueda de la formación de la identidad veracruzana. La segunda novela de la trilogía ahonda en la visión

¹⁸⁵ La prueba más patente del juego del narrador es la tonadilla infantil que da título a la novela.

que los extranjeros poseen de la ciudad, pero la perspectiva se magnifica con la óptica de nativos del puerto y connacionales que van a determinar la formación de la sociedad veracruzana. Como punto de encuentro, el puerto no sólo es un lugar de intercambio de mercancías sino también de identidades. La mezcla heterogénea de indígenas, africanos, europeos, norteamericanos y libaneses es fundamental si se desea entender la complejidad de la actual población porteña. Luis Arturo Ramos indaga en esta integración y sus personajes son de orígenes diversos: desde la sirvienta indígena de Bolaño, hasta la libanesa acaudalada Marisa Kuri, pasando por la vieja aristocracia mexicana representada por Amparito Cházaro. La convergencia de todos estos personajes es planteada por Ramos como un hecho conflictivo, que se incrementa más aún con la presencia del soldado Copeland, trayendo consigo heridas sin cerrar en un lento proceso de olvido.

Éste era un gato... no se reduce sólo a explorar la complejidad histórica del puerto de Veracruz o a denunciar la clase neofascista mexicana, ahonda también en el proceso creativo de una estructura narrativa. Como si de un arte poética se tratara, Ramos indaga en los recursos narrativos necesarios para contar una historia y la forma en que ésta se va hilvanando en la voz de sus diferentes protagonistas. En otras palabras, se evidencia el artificio requerido para realizar el edificio narrativo. Raymond Williams y Blanca Rodríguez comentan al respecto:

Esta novela pone en tela de juicio las siguientes preguntas: (1) ¿cuál es la naturaleza de un relato?; (2) ¿hasta qué punto son los hechos de esta realidad (los relatos que la interpretan) el resultado de meras coincidencias y conjeturas? Se plantea toda esta problemática con el título y la rima infantil: «Éste era un gato/ con los pies de trapo/ y los ojos al revés/ ¿Quieres que te lo cuente otra vez?» El último verso, ¿Quieres que te lo cuente otra vez?, aparecerá con regularidad en la novela, a menudo irónicamente en los momentos en los cuales se aprecia mayor ambigüedad en la novela¹⁸⁶.

El objetivo social se enlaza entonces con el oficio de escritor y la preocupación por su propia estética. A partir de ahora, Ramos siempre combinará estos elementos en su narrativa.

¹⁸⁶ Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez, *La narrativa posmoderna en México* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002), p. 123.

Baste recordar cómo en la última novela de la trilogía, *La mujer que quiso ser Dios*, surge un narrador preocupado por la forma en que articula y cuenta su propio relato, además de plantearse de antemano convencer al lector a toda costa, aun evidenciando la información que omite o tergiversa. Algo similar ocurre en la última novela de Luis Arturo: *Ricochet o los derechos de autor*, donde un escritor frustrado —personaje clásico de la estética de la desolación de Ramos— relata el proceso creativo de su única novela y cómo sus escasos lectores se han acercado a ella. Quizás en *La casa del ahorcado*, la preocupación por el proceso creativo no se evidencie demasiado como en las tres anteriores, pero existe un juego narrativo en el que se presentan dos historias diferentes, articuladas con discursos totalmente opuestos —una está en un tono más melancólico y descriptivo y la otra es un texto de corte policiaco—, colocadas en el mismo volumen. Quizá guiños del autor, provocadores de sensaciones contradictorias en el receptor, ya que en apariencia, las dos historias abordadas en *La casa del ahorcado* no guardan relación alguna; sin embargo, la manera en que se entremezclan favorece una actitud más crítica y activa por parte del lector.

Pero, de vuelta a *Éste era un gato...*, se puede afirmar que se trata de la abrumadora experiencia de un escritor interesado por el proceso ficcional, la literatura de tipo social y la presencia de un arte poética que delate el cuidado del proceso creativo. Es en este punto cuando se advierte la complejidad del texto de Ramos y su aparición inusitada dentro del ámbito de la literatura veracruzana.

Con *La Mujer que quiso ser Dios*, estamos frente a un autor nada conformista que, una vez lograda su meta de trasladar la novela de la ciudad al espacio urbano de la provincia, decide también profundizar en el ambiente rural de todo el Estado. Si *Intramuros* y *Éste era un gato...* son textos que se colocan a la vanguardia en la cultura regional, como herederos y reafirmadores de una literatura veracruzana en expansión, *La mujer que quiso ser Dios* agrega una visión de pequeñas comunidades alrededor del puerto.

Si se intentara hacer una taxonomía de las novelas que forman la trilogía podríamos anotar que, además de las características relativas al espacio e Historia que recuperan, poseen,

estructuralmente hablando, recursos narrativos similares. El más significativo de ellos es la concepción de la novela como un espacio incluyente, que si bien parte de una línea argumental sostenida por la diégesis, involucra otras historias dependientes de la misma que la enriquecen y fundamentan. La trilogía veracruzana de Ramos se caracteriza entonces por un paralelismo entre estructura y contenido que respalda su unidad. La aparición de *Intramuros* en 1983 resultó un verdadero hito en la narrativa del autor, ya que no sólo se evidenciaba la maestría de un novelista maduro, sino que también se mostraba el proceso de investigación histórica necesario para la construcción del edificio narrativo. De igual forma, la publicación de *Intramuros* fue de gran relevancia para la cultura y literatura veracruzanas, al abordar un suceso poco usual: la presencia de exiliados españoles en el puerto y la reconstrucción histórica de los procesos económicos, sociales y políticos de Veracruz durante la primera mitad del siglo xx. Con personajes de características existenciales similares a los de *Violeta-Perú* —el fracaso, la mediocridad y el desamparo—, Ramos fabrica una novela que regresa a la provincia veracruzana su lugar preponderante dentro de la Historia de México.

El paso del Distrito Federal al Puerto no se realiza de manera fortuita, al contrario, es un mecanismo que permite al autor enarbolar el objetivo social que impregna su narrativa, pero en un ambiente que le resulta familiar y cercano: su estado natal. El racismo, la desigualdad social y el desencanto se afrontan directamente, pero se agregan además las particularidades propias de un puerto que ha servido, durante siglos, de contacto con el exterior. De esta forma, se advierte que *Violeta-Perú* es una especie de puente o novela de transición de los cuentos de corte fantástico iniciales a una narrativa más realista y social. El recorrido de *Violeta-Perú* oscila entre la realidad y la alucinación, mezcla lo onírico con una realidad tangible y, en ambos ambientes, se aprecia la síntesis de un principio de crítica a una sociedad corrupta, consumista y desigual. La misma consigna es usada más tarde en *Intramuros* para narrar los acontecimientos de los españoles exiliados que arriban a Veracruz en 1939, tras la penosa expatriación surgida de la Guerra Civil Española. Pertenecientes a una clase media que abogaba por la instauración de una república liberal, Finisterre, Esteban Niño y

el Aragonés desembarcan en costas mexicanas trayendo consigo la memoria insoslayable y un enorme cargamento de sueños. Al lado de ellos surgirá también la vida de un viejo (auto) exiliado, Gabriel Santibáñez, que bajo la idea de «hacer la América» acabará por compartir el mismo destino de sus jóvenes compatriotas: el fracaso.

Ramos, con una destellante e irónica narrativa, nos invita a conocer las circunstancias en que viven estos personajes a causa del alejamiento de su patria. El exilio será uno de los temas que amalgama la trilogía de Ramos. Por ejemplo, en *Intramuros* descubrimos dos clases de exiliados: los que llegan primero, a principios del siglo XX, en busca de fortuna; y quienes arriban, décadas más tarde, perseguidos por su ideología. Estas dos generaciones viven en una suerte de vértigo que los obliga a trastocar sus ideales y olvidar sus metas. Esteban Niño, por ejemplo, trae toda una concepción libertaria y republicana, a la vez que sueña con triunfar intelectualmente en las universidades mexicanas. No obstante, un par de años después descubre que deberá seguir abrevando del destino mediocre de su tío Gabriel Santibáñez, hasta convertirse en un oportunista profesor de bachillerato y en administrador del pequeño negocio familiar, nada más lejano de aquel extinto anhelo de gloria académica en la ciudad de México.

Un alejamiento similar vive Mr. Copeland en *Éste era un gato...*, un exiliado de sí mismo, que se distancia de su lugar de origen para buscar, en Veracruz, a la mujer que amó en su juventud y que nunca logró olvidar. El regreso de Mr. Copeland al puerto tiene como objetivo encontrarse nuevamente con Tirana, la prostituta que 60 años atrás lo sedujo durante la invasión norteamericana. Por su parte, en *La mujer que quiso ser Dios* el destierro se advierte en el personaje principal: Blanca Armenta, «La Fundadora» o la Madre-Fundadora. Esta mujer ha sido alejada de la sociedad debido a una discapacidad, la sordera. Sin embargo, ello le redundará en múltiples beneficios. La infancia de Blanca es ofendida por el «primer desahucio» debido a la destrucción de su casa por parte de su padre, hecho que la marcará para siempre, al grado de que el cambio de casa y la necesidad de habitación se transforman en un fetiche doloroso. Posterior a esta experiencia la vida de Blanca se verá dividida por la sordera y la

inteligencia, será la primera que aprenda a leer de todas sus hermanas y hasta se convertirá en exegeta de la Biblia. Gracias a su intelecto logra sobrellevar la sordera y destacar entre los habitantes de La Antigua. Durante un ataque de revolucionarios al pueblo, Blanca se encierra en el horno de la huerta del abuelo y recupera el oído. El acontecimiento la hará feliz, aunque a partir de este momento su imagen sobrenatural¹⁸⁷ se consolidará ante los ojos de los demás. Este hecho en la opinión de Angelina Huberman, confirma la idea de destierro en tanto se reviste de varias aristas cuando el estado de ánimo es tan profundo y poderoso que puede desencadenar una variedad de emociones afectivas como el amor, el odio, la pasión, el rencor. Es decir, se expresa con características positivas y negativas. Tiende a la soledad, al idealismo, al enaltecimiento, aunque también a la mezquindad o a la exaltación de falsos valores, representaciones afectivas que desarrollan los protagonistas de las tres novelas: Esteban Niño, respaldado en su título universitario, no tiene ningún pudor al apoderarse de los bienes de su tío; Mr. Copeland se encierra en el recuerdo en espera de la mujer amada; y La Fundadora en *La mujer que quiso ser Dios*, al igual que Esteban, sabe alcanzar provecho de las circunstancias que se le presentan.

No obstante, de vuelta a *Intramuros*, se puede decir que el texto va más allá de ser una novela que problematice sobre el fracaso del hombre y la falta de fidelidad a sus ideologías: es una narración que se sitúa en un aquí y ahora estratégico y contundente. Luis Arturo Ramos ha mencionado que le interesa ubicar a sus personajes en una realidad social objetiva para de ahí partir hacia la crítica social que tanto le interesa. Queda claro entonces que si deseaba crear una narrativa con este objetivo, le resultaba más adecuado indagar en la construcción histórica, social y política de su estado que sumergirse en un Distrito Federal ya muy explotado por la creación de sus contemporáneos.

Por otro lado, Ramos incorpora los ingredientes del recuerdo y la memoria para (re)construir la historia de sus personajes, así como para evidenciar el aniquilamiento de su existencia:

¹⁸⁷ Angelina Muñoz Huberman, «Dulcinea en el exilio», en James Valender y otros, *Los refugiados y la cultura mexicana*, Andrés Lira (pres.) (México: El Colegio de México, 1999, pp. 305-315).

Los personajes «saben» en la medida en que recuerdan. Lo que registra la memoria es la única posibilidad de certeza; solamente el recuerdo da cierto grado de certidumbre. Los personajes «saben» solamente en ese sentido. El pecado de los personajes es que se empeñan en «traducir» la realidad y, lo que resulta peor, actuar como si su traducción fuera la definitiva. La lógica de la (su) traducción impera y dirige y determina sus acciones¹⁸⁸.

Los personajes de la trilogía viven anclados al pasado y padecen de modo diferente la actualización (traducción) del recuerdo. La memoria arde en la frente de cada uno de ellos ante la impotencia de borrar un pasado ignominioso o un dolor profundo, como la traición de Sebastián Herrador, el desahucio de La Fundadora o las heridas de la Guerra Civil en Finisterre y Esteban Niño, inventando e imaginando un presente nada alentador. Si el pasado dota de certeza, afirma su ser y hacer en el mundo, cuando éste se introduce en el presente, la experiencia para quien recuerda es totalmente devastadora.

Las ventanas tienen mucho que ver con el recuerdo y estoy seguro de que para eso las utilizó. No logró imaginar un motivo diferente. El panorama de azoteas y antenas de televisión, las grietas que el verde de los árboles abre entre los edificios, el resplandor que se levanta del mar, penetra por las ventanas de este cuarto de hotel para enquistarme la certidumbre de que fue el recuerdo y lo que éste puso en claro, lo que detuvo a Mr. Copeland en esta habitación 509 durante los casi tres meses que vivió en el puerto la vez de su segundo desembarco¹⁸⁹.

Ramos crea una atmósfera o un lugar delimitado y conocido en el cual colocar a los actores del relato y los hace girar en su propia rutina y exterminio. Por eso, el autor abunda en descripciones detalladas y enfoques de cámara lenta. Sus personajes se engolosinan con la intimidad, porque el mundo que mejor conocen es el suyo propio, el interno. Así, la mayoría de las veces viven en la inseguridad o el cinismo, en la ambigüedad o la rebeldía, construyendo y destruyendo mundos sólo habitados por ellos. Es difícil su relación con los demás y pocas veces se propone una solución a sus conflictos o

¹⁸⁸ Vicente Francisco Torres y María Esther Castillo, «Luis Arturo Ramos: entre la ficción y la realidad», en Martín Camps y José Antonio Moreno Montero (Compl.), *Op. cit.*, p. 435.

¹⁸⁹ *Este era un gato...*, p. 19.

dilemas. Lo definitivo o lo categórico no tiene cabida pues viven en la transitoriedad. Sus vidas transcurren en una fragmentación temporal. Se trata de personajes cuya razón de ser es su inseguridad y la falta de una ley sustancial, es decir, son individuos totalmente contemporáneos, reflejo del sentir general ante el desconcierto ético de la segunda mitad del siglo xx, que han recibido una herencia fragmentada y carecen de la clave que arme las piezas del rompecabezas: personajes que se debaten en intentos de llegar a ser, de llegar a obtener algo tangible en la vida. Las verdades absolutas no existen para ellos y divagan en la búsqueda de un centro que les permita girar correctamente; ante la ausencia de éste, se asfixian en un letargo de tropiezos. El fracaso y la mediocridad son las causas que los determinan, como Finisterre y Esteban de *Intramuros*, que arriban a Veracruz con la idea de lograr un futuro destacado en México, pero su ideal no se concreta; al contrario llevarán una vida peor a la que tenían en su tierra natal.

Ya de por sí el título de la novela, *Intramuros*, alude a un espacio cerrado y reducido que refiere las murallas levantadas alrededor de la pequeña Veracruz colonial para protegerla de las embestidas frecuentes de los piratas. La muralla es una alegoría de la circunscripción del espacio vital; la vida de Finisterre y Esteban transcurrirá sólo en el centro histórico de Veracruz, por tanto, su anhelo de triunfo en la ciudad de México jamás lo verán realizado. Los personajes se dejan vencer –mediante el muro alegórico edificado por el narrador– por las circunstancias personales y externas que los aquejan. El espíritu colonizador se olvida en las rectilíneas y soleadas calles del puerto. Finisterre será el más afectado con esta «intramurosidad», al atravesar por una situación de precariedad económica que lo coloca como habitante acérrimo de una de las tantas vecindades porteñas del centro. *Intramuros* adquiere así un triple valor significativo, refiere los muros que rodean al puerto de Veracruz, aquellos que protegen a la ciudad y con ello a quienes se cobijan en su suelo, así lo piensa Finisterre: «No había nada que temer. La luz, los hombrecillos flacos y amoratados, la canción quebradiza de los pájaros, todo había quedado lejos, más allá de la muralla protectora»¹⁹⁰.

¹⁹⁰ *Intramuros*, p. 136.

También es la muralla que rodea al grupo de españoles: la relación que mantienen con sus compatriotas mexicanos es de negocios o de trabajo, difícilmente afectiva. Entre ellos se comunican sus deseos, esperanzas y frustraciones; se encierran entre sus muros, viven atrapados por la nostalgia que les produce la lejanía de la patria: Gabriel Santibáñez escribe cartas a una hermana muerta; Esteban Niño recuerda una época violenta y gloriosa en España; Finisterre conserva en su memoria la imagen amorosa de Pastora, de Pedro Rojas y de su participación en la Guerra Civil. Un tercer sentido tiene que ver con el muro o muros que rodean la soledad de cada personaje, quienes, al estar desarraigados se ensimisman, recuerdan y añoran la tierra ausente. Para aligerar su carga, comparten su exilio con figuras femeninas: Gabriel Santibáñez con Teodora Ricalde y, más tarde, con su hija Felicidad; Esteban Niño con Olga, y por último Finisterre con Goya. Los tres se unirán a ellas no por amor sino por diferentes necesidades: Santibáñez por dinero; Esteban Niño para escapar de un matrimonio obligado con su prima idiota; Finisterre para calmar sus ansias sexuales.

En *Intramuros* salta a la vista una nueva preocupación de Ramos, parte integrante de su poética desoladora, relacionada con la atención que presta a los detalles vinculados con el estancamiento personal y afectivo de sus protagonistas: el narrador se apasiona y relata con meticulosidad los pasajes más sórdidos que entorpecen el camino a la felicidad.

Algo semejante ocurre en *Este era un gato...* cuando Mr. Copeland resulta enamorado y herido por Tirana. Al parecer el francotirador norteamericano sucumbe, finalmente, a la seducción de la jarocho. La invasión del puerto inicia y termina el mismo año, pero Mr. Copeland quedará adherido a la silueta de la mujer porteña durante el resto de su vida, al grado de retornar en su búsqueda y hallar, a la manera de una muy lejana venganza, la propia muerte. Por tanto, la derrota del viejo militar norteamericano no se puede realizar en el 14, sino sesenta años después.

Las referencias al pasado, a través del recuerdo y la memoria son entonces una constante. Tiempo al que se aferra el desterrado como una afirmación de su vida entera. No obstante, en algunos casos, la actitud de nostalgia que priva en los personajes se ve compensada, de

algún modo, por la realidad presente; para los extranjeros, por el nuevo paisaje, el del mar, el de México, un país distinto al suyo, pero paradójicamente muy parecido; para los nacionales carece de representación alguna, excepto para enfrentarlos a lo estéril que resulta su existencia.

En *Intramuros*, por ejemplo, la posibilidad de retorno, tantas veces acariciada, mantiene a Finisterre y a Santibáñez con la mirada fija en la patria perdida; pero el narrador sabe, intuye, la problemática que encierra esa posibilidad: respecto de la patria, lo único que posee es «una ausencia arraigada en la propia ausencia»¹⁹¹, que los hace idealizar el pasado. Santibáñez durante toda su vida ha soñado con una España que ya no existe; sin embargo, necesita estar en ella, y cuando el recuerdo del tiempo pasado ya no es suficiente como presencia, la única manera de alcanzarla es escribiéndola. La escritura le funciona para inventar un país con el riesgo de producir pastiches elaborados sobre algo imaginado. Mientras que Finisterre conserva los recuerdos de la Guerra en el marco idílico-social de su relación con Pastora y Esteban Niño busca posicionarse intelectualmente en el ambiente socio-cultural veracruzano.

La comunidad española residente en Veracruz alardeará sobre la abundancia lograda en México y transmitirá esta idea de «hacer la América» a los recién llegados. Gabriel Santibáñez formará parte de dicha comunidad y buscará a toda costa la manera de lograr un patrimonio estable y reconocimiento social, pero su negocio «La Nueva Cuenca» será condenado al más estrepitoso de los fracasos, y su vida posterior reducida a un aburrido devenir rutinario. Este es el escenario que da la bienvenida a Esteban Niño una vez que desembarca en la Plaza de la República en 1939, orgulloso de poseer el título de Historiador y soñando con la gloria intelectual en las universidades mexicanas. Esteban buscará al tío Gabriel, hermano de su madre, para que le procure cobijo y trabajo en su reconocido negocio, no obstante advierte que el apogeo financiero de su tío sólo existe en las prolijas cartas enviadas a España; a partir de su llegada su trabajo se reduce a ser un simple abarrotero en un barrio de la periferia porteña.

¹⁹¹ José R. Marra-López, «Las grandes líneas temáticas en la narrativa exiliada», en Francisco Rico, Domingo Ynduráin, Fernando Valls y otros *Historia crítica de la literatura española: Época Contemporánea, 1939-1980* (Barcelona: Editorial Crítica, 1980), T. 8., p. 521.

En el caso de *Éste era un gato...*, se advierte el tema del recuerdo en la acción ejercida por Copeland y «Los animales», quienes sesenta años después, reconstruirán la imagen de Tirana a partir de una búsqueda exhaustiva. Por ello, el protagonista creará en la existencia de aquella Tirana que conoció: la Tirana del 74 que «los animales» tratan de encontrar es Teresa, la dueña de un burdel en el fraccionamiento Virginia. Estos «animales» la rastrean por su ojo de humo, calculan su edad e imaginan que lo más lógico es que debía dedicarse a la administración de un prostíbulo. El narrador imagina que Teresa/Tirana visita a Copeland en su hotel y que seguramente se encontraron, lo cual lamentablemente no sucede; Copeland morirá esperando a Tirana sin dejar de contemplar la bulliciosa ciudad desde la ventana de su hotel de «putas».

Por Teresa/Tirana han pasado tantos hombres que seguramente no tiene la menor idea de quién sea Mr. Copeland. Bolaño, como traductor de los recuerdos de Copeland, diseña una realidad que le permite frecuentar el prostíbulo de Teresa; aprovecha para disfrutar de los placeres que ahí le proporcionan y, al mismo tiempo, le sirve de pretexto para (re) vivir la imagen de una Tirana que ya no existe. Veamos como la describe el narrador:

Me asombré de su edad, del dibujo de una cara que el tiempo no alcanzaba a igualar del todo con el desolado rostro de los viejos. Si había sido tan bella como las consejas aseguraban; si acumuló el poder que ahora la protegía siendo más joven que nosotros; si había embebido conciencias y liquidado fortunas, nada, o muy poco, quedaba de ello en el rostro apacible y sereno que se recomponía y modificaba al amparo de ese ojo único y total. Recuerdo que al principio me pareció un ojo lunar. Un ojo igual que un plenilunio sobre la planicie sonrosada del cielo. Más tarde, cuando descubrí en la historia de Mr. Copeland una mujer similar, el ojo de doña Teresa comenzó a revolverse con el mismo vapor que Mr. Copeland descubrió en la pupila de Tirana¹⁹².

La narración anterior remite a la manera en que los recuerdos se asocian a la memoria ejercida por los personajes de Ramos inventando realidades que terminan por destruirlos. Imagen similar a la de *Intramuros* cuando se reconstruye la patria perdida, así como la rememoración sobre la figura femenina que, en cierta forma, es otra patria perdida y anhelada,

¹⁹² *Este era un gato...*, pp. 192-193.

es esa actitud mediocre que finalmente adoptan los personajes de la trilogía. El conflicto de los personajes es que construyen «su» verdad, basada en una «realidad» producto del poder de su imaginación, mecanismo expresado de manera irónica en la tercera novela de la trilogía.

Así, en *La mujer que quiso ser Dios* advertimos a un personaje aislado por su sordera, Blanca Armenta, del cual se hace una reconstrucción vital; no obstante, a diferencia de los demás, usa su astucia para emerger del sinuoso camino de la mediocridad. La vida de la protagonista será todo un ejemplo de cómo los rasgos físicos acentuados y las discapacidades pueden llegar a ofrecer un amplio abanico de expectativas. Blanca Armenta sabe que todo el montaje creado alrededor de la chapa desenterrada en La Antigua no es más que un acontecimiento banal utilizado con inteligencia. Ella misma reconoce la falsedad de su antecedente «divino», pero se empeña en demostrar lo contrario, como todo (a) Dios (a) se (re) inventa y se construye a través de la fe y credibilidad de los otros. En esta novela descubrimos dos tipos de memoria: una autobiográfica y la otra relacionada con la reconstrucción histórica, que anuncia su cercanía con el género testimonial del siglo XIX. La perspectiva autobiográfica permite una mirada personal orientada hacia la revaloración de la figura materna, mientras que la otra valida y resimboliza el desarrollo vital tanto del narrador como de la protagonista. Finalmente, la novela testimonial implica la construcción de una identidad y, en este caso, la identidad de Tiberio y de la Madre-Fundadora.

Como se trata de un narrador testigo¹⁹³, no hay una intromisión directa en la mentalidad de La Fundadora. Por los diálogos se trasluce una construcción premeditada de la Iglesia de la Espera, en la que la Madre finge tener toda su fe puesta, pero al mismo tiempo se delata la base teatral del hecho. Para Blanca Armenta tampoco resulta fácil despojarse del pasado, la memoria como espectro también la acompaña a lo largo de su proceso vital. Las acciones del padre la persiguen; su pasado lejano y reciente, la atosiga. Tal vez esa sea la razón por la

¹⁹³ Tiberio igualmente a veces confirma su fe y otras se da cuenta de que es una artimaña económica y hasta de distracción para Blanca.

cual decide asestar un golpe al estatuto de género restando poder a los personajes masculinos: ¿una forma de lejana venganza a la afrenta de su padre?

En suma, anquilosamiento y memoria son dos hechos ineludibles de la narrativa de Ramos. El primero usado para determinar el vacío y desolación de los personajes; la segunda para nunca olvidar lo doloroso y aberrante que pueden resultar actos propios y ajenos en un engranaje de situaciones correspondidas. La trilogía veracruzana es extensa en cuanto a memoria se refiere, se regodea en contar la Historia invadida de historias particulares, pero también es un muestrario de las pasiones humanas y de la fragilidad del deseo, es decir, del hombre que se condena a sí mismo a la rutina más absoluta y a la mediocridad más definitiva.

De este modo, la trilogía viene a conformar una nueva visión del puerto, a la vez que consolida la novela histórica veracruzana. Se trata, por tanto, de un notable acontecimiento literario dentro de la cultura del estado que forma una especie de puente entre los narradores veracruzanos de la Generación de Medio Siglo y los escritores contemporáneos de la región.

Después de la trilogía, Ramos indaga ya en otras concepciones diferentes a las relacionadas con los procesos históricos y sociales. Se sumerge más en preocupaciones de tipo sexual relacionadas con la inestabilidad de género, como *La mujer que quiso ser Dios* ya lo apuntaba, para darnos una visión de una sociedad mexicana que comienza a cuestionarse los roles tradicionales del hombre y la mujer. Sin embargo, es preciso recordar aspectos como el fracaso y la memoria que seguirán siendo manejados por el autor, pero ahora ya en un espacio abiertamente capitalino.

Al hablar de *La mujer que quiso ser Dios* es inevitable tocar el punto de la posmodernidad en la literatura mexicana, puesto tan en boga en los últimos años por la crítica. El tópico de lo posmoderno en la literatura ahonda, en cuanto a estructura se refiere, en la mezcla de géneros literarios, la intromisión de elementos provenientes de la cultura popular y la ambigüedad; en cuanto a contenido, la literatura posmoderna transgrede las barreras entre lo masculino y lo femenino, hace una parodia de los roles

sociales, critica la estabilidad genérica y promueve la falta de verdades absolutas. *La mujer que quiso ser Dios* abunda sobre todo en estas últimas, al mostrarnos a una protagonista masculinizada y un narrador que raya en lo femenino; a su vez, desmantela el poder del rito religioso y nos muestra buena parte de la performatividad y parafernalia existente detrás de él. Ambientada en La Antigua, *La mujer que quiso ser Dios* relata las aventuras de Blanca Armenta, una astuta mujer que funda una nueva religión por azar, la Iglesia de la Espera, y se convierte en una especie de Papa que comienza a rivalizar con los sacerdotes católicos del centro histórico del puerto de Veracruz. En Blanca Armenta se sintetizan acciones y características femeninas muy diferentes a las planteadas por Ramos en sus anteriores textos. Si se hace un comparativo de los personajes femeninos de *Violeta-Perú* y las dos primeras novelas de la trilogía veracruzana, en Blanca Armenta de *La mujer que quiso ser Dios* se nota un profundo cambio en cuanto a la cuestión del espacio e identidad de la mujer. Si Teodora Ricalde, Marisa Kuri, Goya, la madre de Bolaño y Amparito Cházaro desbordan una vehemente devoción y dependencia por y con el esposo y su representación de lo masculino, Blanca Armenta no acepta la subordinación ni el estancamiento afectivo; prefiere el dinamismo y el poder que permanecer en el ámbito privado del hogar. En esta novela, por tanto, se suma una inquietud más de Luis Arturo, que servirá de puente entre *La casa del ahorcado* y *Ricochet o los derechos de autor*: se trata del desplazamiento del poder del hombre y su feminización. Un ejemplo claro de ello es el narrador de *La mujer que quiso ser Dios*, Tiberio, quien en todo momento se asume a la sombra de Blanca, con la que guarda una relación de ambigüedad familiar, no acierta a descubrir si se trata de su hijo, su sobrino o su hermano. Tiberio es un hombre débil, tanto en sus características físicas como psíquicas, siempre estará oprimido por la desbordante figura de Blanca Armenta. Además, se autodescribe como un ser afeminado y carente de representación dentro de la Iglesia de la Espera, es más bien una especie de asistente de la Madre. La ingenuidad y debilidad de Tiberio se reafirma cuando, a la muerte de la Madre-Fundadora, descubre asombrado que otra mujer, la hija de Jacinta,

será la sustituta de Blanca Armenta como representante de la Iglesia de la Espera: el poder en *La mujer que quiso ser Dios* sólo es privativo de las mujeres. ¿Parodia al género? ¿Parodia religiosa? ¿Crítica social e histórica? En fin, líneas de lectura posibles en esta novela. Por ahora, interesa destacar el proceso de feminización que, de algún modo, ya se ha venido anunciando en la construcción de personajes de las novelas anteriores. *La mujer que quiso ser Dios* inaugura y cede el paso a la etapa de debilitamiento del poder masculino reflejado en la última novela del autor. La famosa crisis de la masculinidad se patentiza con un Tiberio enfermizo y dominado por Blanca Armenta, la Madre-Fundadora. A su vez, Blanca usurpa las funciones propias de un patriarca y adquiere las características concernientes a un sujeto masculino.

En cuanto a la indagación histórica y preocupación social establecida en las dos primeras novelas de la trilogía, *La mujer que quiso ser Dios* comparte estas características a plenitud. El narrador sitúa la narración en periodos históricos semejantes a los de *Intramuros* y *Éste era un gato...*, es decir, va de 1910 a 1975. Aunque se abordan sucesos muy diferentes a los planteados en las dos primeras novelas de la trilogía. Es posible agrupar en tres grandes etapas los acontecimientos que le tocó vivir a Blanca Armenta: 1) la Revolución, 2) el movimiento inquilinario, y 3) la lucha agraria veracruzana. La protagonista sufre los estragos del primer suceso durante su infancia en La Antigua; representa un momento trascendental en su vida, pues es cuando recupera el oído y comienza a crearse fama de vidente. Más tarde reside en el puerto de Veracruz y vive muy de cerca las revueltas urbanas del movimiento inquilinario. Tiene contacto con las manifestaciones de los arrendatarios, quienes protestaban por los altos costos que imponían los arrendadores y por las condiciones un tanto insalubres de los lugares arrendados, aspectos detonantes del movimiento que durante casi cinco años (1922-1927) ensombreció la vida cotidiana de la ciudad. Blanca se acerca entonces a los partícipes de la guerrilla urbana y se enamora de uno de sus dirigentes, Tiburcio Lagunes. Junto a este personaje la protagonista vivirá gratos momentos de pasión y recorrerá los

llanos y montañas de Veracruz. Visión narrativa que le permite al autor proporcionar una imagen gradual de los tiempos veracruzanos de aquellos años:

Los años veintes en Veracruz constituyen una etapa decisiva de su historia. Son el momento de una progresiva consolidación del Estado local y de la construcción de las bases de integración del campesinado y el proletario en la propia estructura estatal. Este marco se experimenta en el marco de una agudización de las contradicciones de clase tanto en el campo como en la ciudad, y asume características distintas respecto de lo acontecido en otras partes del país¹⁹⁴.

La visión narrativa, al actualizar tales eventos, proporciona un cuadro magnificado de lo que sucedía al interior de la república. Especialmente en esos años, Veracruz enfrentaba una serie de contradicciones sociales y políticas: en el espacio urbano, los conflictos obreros y de trabajadores de la educación; y en el espacio rural, los problemas del campesinado por los derechos de la tierra.

A la par que se desarrolla el recorrido histórico veracruzano, Ramos cuestiona el negocio de la fe que puede llegar a establecer una determinada religión. En este caso, Blanca, ante la posibilidad de ser asesinada por el pueblo enfurecido de La Antigua, debido a los supuestos actos de hechicería que la protagonista comete, recuerda que cuando niña dejó enterrada la chapa de su casa debajo del mismo árbol donde se ve acechada por la muchedumbre. Acto seguido, solicita excavar para hallar la cerradura, probar su supuesto vínculo con la divinidad y evitar su masacre. El hecho resulta todo un éxito que se prolongará más allá de esa turbulenta noche. Los vecinos de La Antigua, azorados por el descubrimiento y sus palabras creen que la chapa enterrada es el acceso al cielo y que basta una llave para ingresar a él. El predicamento es la búsqueda de esa llave y la larga espera que el hombre tiene que llevar a cabo si desea tener una eternidad tranquila. El fenómeno de hechicería que

¹⁹⁴ Alberto Olvera Rivera, «La estructura económica y social de Veracruz hacia 1930, análisis inicial», en *La palabra y El Hombre*, Anuario III, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1981), pp. 9-58. <http://hdl.net/123456789/8237>. Consultado el 38 de febrero de 2010.

sobre Blanca había caído se torna ahora celestial y se le mira como profeta: es la única mujer que tiene contacto con lo divino y, por tanto, la llave de acceso a la patria celestial.

Pocos días después, se muda nuevamente a la casa de sus tíos en el puerto de Veracruz, pero nada volverá a ser igual en su vida. La chica tierna y con dotes de adivinación se convertirá en la piedra fundacional de la Iglesia de la Espera. Sin darse cuenta, Blanca ha inspirado en la gente de La Antigua todo un fervor hacia su figura que ha corrido de boca en boca hasta llegar al puerto. Algunas personas comienzan a visitarla, creen que hace milagros y su prestigio aumenta notablemente. La protagonista, si bien en un inicio toma a la ligera estos sucesos, más adelante se da cuenta de que, bien mirado, su prestigio divino puede resultar un excelente negocio. De este modo, la Iglesia de la Espera se convierte en la forma de vida de Blanca y Tiberio, quienes serán los más beneficiados con los donativos de sus seguidores.

La novela se convierte entonces en toda una dismantelación del rito y la parafernalia religiosa. Ramos se acerca a la manera en cómo un sujeto, con gran capacidad de convencimiento y oratoria, puede llegar a mover masas y transformar la vida de los individuos. Es en esta parte donde *La mujer que quiso ser Dios* se aleja de la concepción de género estable planteada en los dos textos anteriores de la trilogía. Entra en el espacio narrativo de Ramos una nueva cosmovisión de realidad social genérica donde la mujer, lejos de ser un ente absorto en el espacio doméstico y sin posibilidad de acción, se vuelve activa y dominante. El poder semántico de lo femenino como algo subordinado se deja atrás y lo masculino comienza a entrar en un periodo de crisis y declive, marcado por su obediencia y pasividad. No se trata aquí de un revestimiento de género, sino de un reacomodo del poder político en las identidades genéricas: la concepción de mujer se subleva y el hombre se deja encauzar por ella.

EL BINOMIO MASCULINO/FEMENINO (CUARTA ETAPA)

Si el género es los significados culturales que asume el cuerpo sexuado, entonces no puede decirse que un género sea resultado de un sexo de manera única. Llevado hasta su límite lógico, la distinción sexo/género indica una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos.

Judith Butler: *Mecanismos psíquicos del poder*.

La sociedad mexicana, en las últimas décadas, ha sufrido una serie de cambios contundentes en cuanto a la cosmovisión genérica y racial se refiere. El paradigma tradicional de lo masculino y lo femenino se ha ido transformando paulatinamente para ceder el paso a una identidad hombre/mujer más flexible y estratégica. Por ello, la frontera entre los dos grandes géneros hegemónicos ha dejado de ser radical y se torna borrosa.

Una de las identidades más sofocadas por estos movimientos de poder y visibilidad ha sido la masculina. En el camino por alcanzar una equidad social y económica, los grupos oprimidos por el patriarcado, como las mujeres y los homosexuales, han dejado en claro la farsa simbólica detrás del poder otorgado a los hombres. Rafael Montesinos señala la pertinencia de «considerar algunas cuestiones implícitas cuando nos referimos a la *masculinidad*: el aspecto de la cultura, su vínculo con la identidad, el carácter de las relaciones sociales, la interacción entre los géneros, las implicaciones del cambio cultural, la emergencia de nuevas identidades femeninas [y] la crisis de la masculinidad»¹⁹⁵. Para el objetivo del presente apartado, este

¹⁹⁵ Rafael Montesinos, «Cambio cultural, prácticas sociales y nuevas expresiones de la masculinidad» en Teresa Páramo y otros, *Perfiles de la masculinidad* (México: Plaza y Valdés, 2007), p. 17.

último asunto resulta fundamental si se desea lograr un acercamiento actualizado a dos de las últimas novelas de Luis Arturo Ramos: *La casa del ahorcado* y *Ricochet o los derechos de autor* (2007).

Publicada en 1993, *La casa del ahorcado* constituye una ruptura y cambio radical en la tradición literaria de Ramos. Se trata de un texto inusitado tanto por las fechas de su publicación como por los recursos utilizados para su construcción. *La casa del ahorcado* hace uso de un narrador en primera persona que cuenta su historia de forma íntima. A diferencia de las novelas históricas, este relato deja de lado la conciencia social y se sitúa, mayormente, en las pulsiones sexuales y construcciones simbólicas de un individuo absorto en su frustración. A su vez, exige la presencia de un lector más activo, capaz de interrumpir el relato inicial de *La casa del ahorcado*, para inmiscuirse en la trama de un texto surgido de manera espontánea, *La balada de Bulmaro Zamarripa*. La construcción surgida de la mezcla de ambas narraciones da como resultado un binomio de estructuras bien diferenciadas: por un lado, se encuentra la prosa descriptiva, plagada de enormes pausas, usada por Enrique Montalvo; y, por otro, se halla el relato policiaco de *La balada...*, con un ritmo más ágil y dinámico.

Antes de *La casa del ahorcado* Ramos publica *Éste era un gato...* (1988) y 12 años más tarde *La mujer que quiso ser Dios* (2000). La novela queda entonces navegando entre la trilogía veracruzana, más no se le puede clasificar dentro de ésta por dos razones fundamentales: 1) la ausencia del espacio veracruzano en su argumento, y 2) la nula referencia a la historia de Veracruz. En una de sus entrevistas Luis Arturo señala que cansado de la ardua labor estructural requerida para *Éste era un gato...*, decide redactar un texto que no implicara una gran complicación narrativa y surgiera de manera espontánea. *La casa del ahorcado* germina de este deseo y se evidencia su distancia con los textos señalados y, a pesar de que su autor delate la espontaneidad creativa, es una novela bien lograda que mereció, además, ser finalista del Premio Planeta.

No obstante, al realizar la taxonomía de la obra narrativa de Ramos, *La casa del ahorcado* no encaja de manera prudente en un orden cronológico ni argumentativo. No se le puede vincular a la trilogía por las razones ya mencionadas, pero si se observa el cuestionamiento

que el autor plantea acerca de la estructura genérica de la sociedad mexicana y de la naturalización del poder masculino, se logrará vincular fácilmente con *La mujer que quiso ser Dios*¹⁹⁶ y con *Ricochet o los derechos de autor*. De este modo, *La casa del ahorcado* formaría un solo bloque con las dos anteriores en cuanto a contenido se refiere. Así, *La mujer que quiso ser Dios* queda a manera de puente o novela de transición entre la trilogía veracruzana y las dos últimas novelas de Ramos, dedicadas a señalar la frágil frontera genérica y la feminización de las figuras masculinas.

La clasificación de la narrativa de Luis Arturo se completa con esta última parte de su obra publicada a partir de la década de los noventa. *La casa del ahorcado* y *Ricochet o los derechos de autor*, lejanas en cuanto a fechas de aparición se refiere, son cercanas por su contenido, espacio narrativo y personajes masculinos y femeninos. Situadas y ambientadas ambas en el Distrito Federal y con protagonistas pertenecientes a una clase media, reaparece nuevamente el anquilosamiento y la mediocridad que caracterizan las novelas anteriores. La poética de la desolación se hace presente en ellas de manera similar a *Intramuros* o *Violeta-Perú*: los personajes sufren por un deseo inalcanzable o por el vacío afectivo de sus vidas, pero se agrega además una preocupación por la pérdida del poder y la regulación sobre lo femenino.

El protagonista de *La casa del ahorcado*, Enrique Montalvo, sufre ante la fragilidad corporal que le impide seguir disfrutando de su vida sexual. Se advierte a sí mismo como un ser carente de valor dentro del espacio doméstico y con una masculinidad casi metafórica, que sólo puede ser exhibida en el ambiente homosocial de la cantina. Por su parte, Abelardo Salgado, el escritor frustrado de *Ricochet o los derechos de autor*, se debilita en su relación marital ante la presencia imaginada del amante de su mujer, mientras descubre que su única novela funciona como vehículo de intercambio amoroso en una pareja lésbica.

¹⁹⁶ En este apartado no se hablará más de *La mujer que quiso ser Dios*, por haber sido citada ya en el capítulo referente a la trilogía veracruzana, donde se exploraron los protagonistas masculinos y femeninos y, aunque forma parte también de la narrativa de Ramos dedicada a explorar la crisis de lo masculino, su vínculo está más estrecho con las novelas históricas de Veracruz.

La constante de las dos novelas es la invasión del espacio masculino y la pérdida de un lugar prestigiado dentro de un sistema de género estable. En *La casa del ahorcado* las mujeres toman peligrosamente el control de sus vidas y comienzan a manifestar sus deseos sin prudencia. El avasallamiento de la figura masculina se debe a una resignificación del espacio público y privado, donde la equidad reclama para las mujeres la parte proporcional del poder otorgado a los varones. Enrique Montalvo, administrador de un hospital de gobierno, se ve cercado repentinamente por la traición ejercida hacia su persona desde dos flancos: la naturaleza y la cultura. Si mediante el ejercicio de su sexualidad Montalvo creía intuir la superioridad de su persona, ante la carencia de erecciones y la capacidad de penetrar siente su cuerpo y representación vulnerados.

La superioridad de lo masculino sobre lo femenino se asienta sobre una base cultural fundamentada en una supuesta naturalización del poder adjudicado tradicionalmente a los hombres. El género se convierte en un agente que filtra las acciones y trabajo de los individuos, al grado de que cada sujeto cree que el portar características masculinas o femeninas es el resultado de un proceso biológico: los estudios de género actuales han desechado la suposición anterior y sientan la base del género sobre un dispositivo cultural construido en la lectura de los caracteres sexuales de cada persona. De este modo, la cosmovisión genérica resulta una forma efectiva de regular la vida de los individuos de una determinada sociedad, infundiendo sobre ellos la imposibilidad de concebir un sistema de valores y representaciones diferentes al hegemónico. Todo lo anterior viene a colación con la presencia de Enrique Montalvo. Su vida se ha justificado sobre un dispositivo de género fundamentado en sus órganos sexuales, y cuando dejan de funcionarle la masculinidad del protagonista se vulnera:

Dividir el ocio entre la esposa y la amante resulta no sólo fatigoso sino también complicado; y si bien el amor con la amante gratifica y recompensa, el que hacemos con la esposa apacigua la culpa y combate los remordimientos. Mas lo que sucedía conmigo estaba más próximo al guiñol que al ensayo axiológico. Porque si compartir el amor con dos mujeres supone ardua empresa, prorratear la impotencia se vuelve un suplicio¹⁹⁷.

¹⁹⁷ *La casa del ahorcado*, p. 37.

La sexualidad extramarital del hombre ha sido justificada en nuestra sociedad con el argumento de la hegemonía natural del varón. Mientras la mujer debe permanecer en el resguardo doméstico o ejerciendo una profesión con actitud discreta, sin evidenciar una sexualidad ni deseo alguno; el hombre puede darse el lujo de mostrar socialmente sus relaciones con otras mujeres. La mujer, por tanto, debe admitir la disipación de su compañero con estoicismo, ya que pagarle con la misma moneda la condena al confinamiento y la ignominia. Montalvo hace alarde con sus compañeros de trabajo sobre las relaciones que mantiene con las diferentes secretarias que han pasado por su oficina y ellos, a su vez, lo premian con sorna y vituperan el cuerpo de la amante. Pero ¿qué sucede cuando esta acción es imposible de llevarla a término y Montalvo se suspende en la impotencia? El personaje cuestiona su vida familiar y laboral, hace un recuento de los acontecimientos más importantes que le han ocurrido y la presencia del fracaso ronda por su mente. Si su labor como administrador ha sido mediocre y su familia se sumerge en una crisis ante la indiferencia de la esposa y el embarazo de su hija, queda solamente el consuelo de la amante; pero, para Montalvo, esto ya se contempla de manera lejana y se vuelve preciso indagar en otras opciones de vida, tales como el posible romance con Lalito, un joven de la oficina que comienza a acercarse a Enrique con insistencia.

Hasta antes de manifestar con plenitud la impotencia, Montalvo se advertía como un hombre que había edificado correctamente las características propias de lo masculino: mantenía a su familia, tenía a buen resguardo a su esposa e hija, conservaba buenos recuerdos de sus relaciones con sus amantes y atesoraba un círculo de amigos que elogiaba sus cualidades. Posterior a su imposibilidad de erecciones, el protagonista se ve sumergido en un caudal de dudas y suposiciones que lo alejan de esa imagen masculina que tanto valor le infundía. Para Judith Butler¹⁹⁸, tomando como punto de partida la obra de Sigmund Freud, el canon de lo masculino y lo femenino es un hecho virtual y anhelado. Es virtual por tratarse de una suposición que no existe, es decir, el hombre y la mujer son construcciones sociales que se

¹⁹⁸ Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder* (Madrid: Cátedra, 2001), p. 93.

promueven, mas resulta difícil que cada individuo se acerque adecuadamente a ellas. Por otra parte, cada sociedad siembra en sus individuos un deseo imperante de alcanzar la categoría de hombre y mujer adecuados; no obstante, ante la imposibilidad de su logro, el sujeto comienza a sumergirse en un proceso de malestar que lo deviene infeliz. De este modo, cuando Montalvo se ve afectado en su sexualidad, la imagen creada de sí mismo se desmorona y se inicia el conflicto por recuperarla; entra entonces en una grave crisis, puesto que al alejarse de la categoría «hombre» su prestigio se desvanece.

El protagonista, por tanto, enfrenta un difícil apuro al verse acosado desde distintas posiciones. La crisis de la masculinidad del protagonista inicia con la impotencia, pero ello sólo lo conduce a descubrir su hombría maltrecha desde hace ya varios años, reflejada en una familia poco acorde con el proyecto de vida planteado por el dispositivo genérico mexicano:

Cunegunda orientó sus baterías hacia la víctima-culpable: Vanessita. Su táctica partía por principio de la aceptación del delito, para reblandecerlo luego con el disolvente de la candidez. Era cierto. Vanessita había traicionado la confianza depositada en ella; se había aprovechado de nuestro cariño, sobre todo el mío [...] Era la época, las malas compañías, la influencia de los americanos. ¿Sabía que la gringa promedio se inicia a los 14 años?... ¿Sí?... ¿Y cuántos años tiene Vanessita?... ¿Ya ves? Si después de todo no nos ha ido tan mal... Raquelito es una santa... y Quique, bueno a Quique mejor lo dejamos para otro día. [...] Quique no sería capaz de algo semejante. Demasiado cobarde para aspirar a la maldad, demasiado estúpido para sobresalir por su inteligencia y viviendo una época indiferente a los heroísmos, tenía clausurados todos los caminos. Supe, y me resigné al instante, que estaba condenado a ser padre de otro hijo desconocido¹⁹⁹.

Al no concretar su ideario de masculinidad o, en su caso, descubrir la fragilidad de la misma, Montalvo se percata también de una familia alejada del concepto de decencia pregonado por una sociedad embebida en sus concepciones genéricas inescrutables. Si se hace una lista de sus integrantes, la familia de Montalvo resulta un tanto incómoda para la hermética visión del varón heterosexual que el protagonista tanto ensalza. Las únicas que encajan en una concepción adecuada de lo femenino serían Cunegunda (Cuné) y Raquel, aunque la primera

¹⁹⁹ *La casa del aborcado*, p. 74.

disponga del hogar y tome sus propias decisiones, continúa con una labor de madre encomiable. Vanessa y Quique, por el contrario, simbolizan lo inconveniente y abyecto: son el fracaso más patente de los planes del padre.

Para Montalvo, la emergencia de identidades femeninas subversivas al interior del hogar no resulta tan engorrosa como la imagen de la amante retadora. Lejos de aparecer como entes pasivos, las mujeres en *La casa del ahorcado* adquieren un poder que comienza a replegar la soberanía masculina. Inevitablemente, Montalvo compara la presencia de su esposa con la de sus amantes en turno. De manera tradicional, el protagonista observa a Cuné como la mujer adecuada para el mantenimiento de su hogar, por lo que resulta el ser insoslayable que todo hombre debe amparar a su lado para confirmar su virilidad y reproducción. La amante, por el contrario, es el complemento idóneo para el desfogue sexual y las pasiones soterradas que no pueden explayarse en casa con la esposa. Aunque la situación se torna difícil cuando la amante exige también el mismo placer que obtiene el hombre durante el acto sexual. Su carácter de receptora se ve trastocado y actúa como sujeto de deseo. Éste es otro de los elementos que ayudan en el proceso de feminización de Montalvo: cuando la amante lo objetiviza deja de ejercer poder sobre ella y logra dominarlo para obtener su satisfacción. Los conflictos de la masculinidad de Montalvo empeoran cuando observa cómo su amante empieza a ejercer dominio sobre su persona y no a la inversa. Sostener la imagen del dominio masculino se vuelve un trabajo agotador y sin un fin concreto, ya que desde el interior del hogar se ve afectado con su desplazamiento y, al exterior, ocurre lo mismo. Griselda Martínez señala este cambio de poder en las relaciones genéricas:

Una de las características del fin y principio de siglo es el cambio social. Esto supone transformaciones en todos los ámbitos de la sociedad: la política, la economía y la cultura. [...] Sin embargo, es indudable que las relaciones sociales de hoy son radicalmente distintas de las de una herencia cultural tradicional que antepone la «superioridad» del hombre sobre la mujer²⁰⁰.

²⁰⁰ Griselda Martínez, «La construcción imaginaria de la sexualidad y la violencia», en Teresa Páramo y otros, *Perfiles de la masculinidad* (México: Plaza y Valdés, 2007), p. 49.

Montalvo, inducido a ejercer su dominio sobre las mujeres que mantenían una relación con él, está ahora desplazado a un segundo término, estado que le provoca repulsión y lo vuelve débil y asequible. Ante la falta de autoridad en el hogar y la objetivización que de él hace la amante, experimenta una sensación de ser un ente escurridizo que no encaja en un orden social ni familiar.

La tormenta se acentúa con la presencia de otros hombres en su espacio doméstico, y la escena más terrible es la relación sexual que Vanessita, su hija tiene en el sofá de la sala mientras él observa desde la escalera. La peripecia contribuye a indicar el tránsito del poder en la casa de Montalvo, ya que no sólo ha perdido el control sobre su familia, sino que otras entidades masculinas comienzan a tenerlo en su lugar. El hogar deja de ser el espacio apacible y amoroso por excelencia para convertirse en una imagen más lóbrega para el protagonista, quien se muestra receloso con la presencia del novio de Vanessa al ejercer éste la actividad sexual masculina que sólo estaba disponible para él. La casa familiar representa para Montalvo el único lugar donde sólo él, con su esposa, mantenía una relación sexual²⁰¹. Montalvo ve con ello la usurpación de su terreno como hombre de la casa y, peor aún, con su impotencia flagela la detención de su poder. El suceso no sería tan terrible para él si pudiese mantener contacto sexual con Cuné, su esposa, pero ante la falta del mismo le horroriza la idea de que otro varón mantenga una actividad sexual dentro de su propio ámbito. Juan Carlos Ramírez Rodríguez comenta: «el imaginario sobre la identidad de ‘el hombre’ en México está asociado al ‘macho’: una figura anclada al esencialismo, a una concepción arbitraria y que puede estar basada en la valentía, la virilidad, el carácter y el control sobre las mujeres y también sobre otros hombres»²⁰². Así, Montalvo, alejado de la figura del ‘macho’ dominante de su hogar y ente privilegiado en la cosmovisión genérica patriarcal, inicia su largo camino por el

²⁰¹ De ahí, quizá, la constante acción del protagonista de orinar en el jardín de la casa. Como buen mamífero siente la necesidad de marcar su territorio en el espacio del hogar, ya que no puede manifestarlo de otra manera, pues su masculinidad está cuestionada.

²⁰² Juan Carlos Ramírez Rodríguez, «Ejes estructurales y temáticos de análisis del género de los hombres. Una aproximación», en Victor Seidler y otros, *Masculinidades. El juego de género de los hombres en el que participan las mujeres* (México: Plaza y Valdés, 2008), p. 94.

desprestigio y el afeminamiento. Ramírez Rodríguez continúa diciendo que la idea del ‘macho’ tiene una definición sincrónica: cada momento de la vida del hombre es diferente y el poder se ejerce de diversas formas. No obstante, es en la edad madura cuando el ‘macho’ adquiere sus mayores connotaciones de autoridad. Se trata del momento preciso en que ha consolidado una familia y posición social, a su vez es el tiempo adecuado en el que puede dedicarse a mantener contacto con otras mujeres, sin caer en la crítica social debido a su estatus como representante de la masculinidad y la madurez. También adquiere las características de educador puesto que ha recorrido casi la mitad de su existencia y se encuentra en posibilidad de compartir su apreciación de la vida con otros individuos más jóvenes. En otras palabras, Montalvo atraviesa un momento que es considerado como pleno en la edad del hombre. Sin embargo, la existencia ha planeado todo un boicot a su estatuto de género y clase. La presencia del novio de su hija deteriora aún más la imagen de virilidad y poder que el protagonista tiene de sí mismo; aunque nadie más se haya dado cuenta del hecho, él guarda un vínculo peyorativo con la escena sexual de su hija al grado de intuir al novio como el nuevo ‘hombre’, que lo ha de relegar en el espacio doméstico. La dominación sobre otros hombres, de acuerdo con Ramírez Rodríguez es echada por tierra en el instante en que un hombre de menor edad viola su casa y ambiente familiar. Comienza a rondar por su cabeza la idea de convertirse en un anciano replegado en la sombra de lo femenino y dependiente de las decisiones de su futuro yerno. Acontecimiento que nunca llega a ocurrir, pues Vanessa es abandonada por su novio y Montalvo y su esposa se encargarán del cuidado de sus hijos gemelos.

Siguiendo la relación de Montalvo con los hombres de menor edad que él, aparece inmediatamente Lalito. El chico forma parte de su ámbito laboral en la administración del hospital y se ha integrado, como miembro en proceso de formación, al grupo de hombres maduros de mayor antigüedad que el protagonista ha formado con sus compañeros de trabajo. A diferencia del novio de Vanessa, Lalito no amenaza la autoridad de Montalvo, más bien vulnera las barreras del contacto homosocial que comienza a tornarse homosexual.

Lalito, según el protagonista, es un joven que se ríe o muestra enojo en las conversaciones de su grupo de amigos en el momento justo. A su vez, intenta asimilar la información e ironía que los amigos maduros pretenden proveerle. Ha sido aceptado en el grupo a manera de iniciación, es decir, su objetivo es reforzar, mediante su función de educando, la vocación masculina de sus educadores y, con ello, glorificar la virilidad de éstos. Sin embargo, Montalvo se percató de que Lalito ha perseguido un objetivo diferente con la entrada al grupo de amigos. El joven muestra su apego a Montalvo y éste dilucida que puede tratarse de una invitación a una relación más íntima con él:

Lalito anda a la caza de paradigmas. Busca mi compañía y me da en público muestras de amistad que en privado resultarían sospechosas. Como ahora, que pasa su brazo derecho sobre el respaldo de mi silla en una proximidad que puedo medir gracias a la cantidad de *vetiver* que entra por mis cavidades nasales. Cada vez que Lalito realiza algún movimiento, lo cual es bastante frecuente dada su calidad nerviosa, el denso y edulcolcolorado aroma de su colonia me marea con una graciosa y afrancesada bofetada. No sé qué hacer, por lo tanto me incorporo intempestivamente. Mi hombro roza la mejilla de Lalito y todos me miran como si fuera emprenderla a golpes contra ellos²⁰³.

La impotencia de Montalvo motiva la idea de un contacto homosexual con Lalito. La cuestión no es simple, en medio de la crisis de poder y masculinidad que enfrenta el protagonista, el asumir una sexualidad diferente a la hegemónica lo hundiría entre sus compañeros de trabajo. Sin embargo, la idea no le parece tan descabellada, ya que existe la posibilidad de seguir ejerciendo su sexualidad. El problema sería que en lugar de desempeñar un papel activo en la relación con Lalito, tendría que asumir su función de sujeto pasivo, acto que le resulta inconcebible, si lo asociamos con el momento en que Montalvo acude al médico y éste le revisa la parte trasera de su cuerpo. La situación no fue fácil para el protagonista: el someter a inspección su trasero es algo que, irremediablemente, fractura su virilidad y lo coloca como ente inferior ante el otro varón que se dedica a escudriñarlo: «Empiné el culo, se lo puse frente a los ojos [...] Sentí sus manos abrirme de

²⁰³ *La casa del ahorcado*, p. 58.

par en par y luego su voz repentinamente golosa. – Lo traes bien jugosito, ¿eh? El terror me hizo rechinar los dientes. Me supe inerme, inútil, vencido»²⁰⁴.

Según los estudios gay, el sistema de deseo vigente en Latinoamérica es el mediterráneo, donde el binomio activo/pasivo es irremediable y determina la identidad del sujeto y su situación política. Por razones obvias, el activo es el que resulta con mayores beneficios en la relación homosexual, ya que continúa practicando la penetración y no compromete su masculinidad. El pasivo, por el contrario, es el más afectado y denigrado: su penetración implica directamente la sumisión y lo pone en un plano de inferioridad. Este sistema de deseo se fundamenta, obviamente, en las relaciones establecidas entre lo femenino y lo masculino²⁰⁵. Por tanto, si Montalvo acepta la penetración –debido a la impotencia de practicar el rol activo en el encuentro imaginario con Lalito– supone la feminización de su cuerpo. El protagonista define su rechazo ante el hecho de esta forma: «No, mi repugnancia por las relaciones homosexuales no tenía su raíz en una causa natural, sino en la necesidad de enmascarar mis inclinaciones feminoides»²⁰⁶; y más adelante menciona: «¿Yo, mi ser entero, era el disfraz que adquiriría mi terror a convertirme en algo que mi sociedad condenaba?»²⁰⁷ ¿Qué ocurre con Montalvo entonces? ¿Acaso sí desea un contacto con Lalito pero por la condena pública, limita sus expectativas? La respuesta radica en todo el andamiaje simbólico establecido en torno del protagonista. Él advierte que su vida debe admitir ciertas características que ya están definidas por un aparato ideológico que, previo a su nacimiento

²⁰⁴ *Ídem*, p. 192.

²⁰⁵ El sistema de deseo mediterráneo, a diferencia del norteamericano, marca únicamente como homosexual al sujeto pasivo en la relación sexual. El acto de la penetración cobra una enorme fuerza simbólica en este hecho y afirma al «ser penetrante» como el sujeto dominante, emparentado directamente con la identidad masculina en la construcción cultural del género. El «ser penetrado» queda, irremediablemente, sumergido en un papel supeditado y se le margina. Uno de los textos fundacionales de la literatura latinoamericana, «El matadero» de Esteban Echeverría, evidencia el terror del sujeto masculino hacia la penetración, no tanto por el dolor que pudiera implicar tal hecho, sino por la consigna de la feminización que lleva en su ejecución. Así, el unitario del cuento argentino prefiere morir antes de «ser penetrado» y ver demolida su masculinidad. El sistema norteamericano, en cambio, articula de manera diferente las identidades sexuales, si bien el penetrado se observa de manera abyecta, el sujeto activo también es considerado como homosexual. Ambos ejecutores del acto sexual, son considerados homosexuales desde el instante de su participación en el contacto corporal con un individuo de su mismo sexo.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 189.

²⁰⁷ *Ídem*.

y formación, ha dictado las reglas de comportamiento entre los individuos. Por eso el conflicto entre su cuerpo y la representación del mismo. Mientras el miembro viril de Montalvo pierde rigidez su condición de hombre se desvanece. Se establece la lucha entre un cuerpo que se niega acatar las normas sociales y una mente que intenta seguirlas. Montalvo se halla, por tanto, en una coyuntura genérica que cuestiona su vida y la representación de su virilidad en el espacio público y privado. Al respecto, Arie Hoekman menciona: «Gracias a la perspectiva de género, sabemos que ser mujer u hombre, no depende únicamente del sexo biológico, sino que se trata de una construcción social. Los significados y las características asociados a ser hombre o mujer cambian de una cultura a otra»²⁰⁸. Montalvo ha comenzado a vislumbrar esta situación, pero aún le cuesta trabajo aceptarla. Consentir que la relación establecida socialmente entre el cuerpo y la representación del mismo es un hecho cultural, mas no natural, resulta una hipótesis aún lejana en su cosmovisión de vida. Si bien se da cuenta que ya no hay similitud entre lo planteado colectivamente y sus deseos, tampoco se permite ceder el paso a estos²⁰⁹.

Sin embargo, después de atravesar una etapa de crisis y recapitulaciones, el protagonista llega a un final que resulta un tanto inverosímil. En su búsqueda de encontrar remedios para curar la impotencia y recobrar su gastada masculinidad, encuentra la salvación de su vida

²⁰⁸ Arie Hoekman, «Prólogo» en Victor Seidler y otros, *Op. cit.*, p. 11.

²⁰⁹ La teoría *queer*, en las últimas dos décadas, ha estudiado las relaciones entre los géneros y la forma de destruir la marginación existente hacia los individuos «desertores» de un sistema de género estable. Lo *queer* se enfrenta contra el patriarcado y la heterosexualidad compulsiva, planteando la destrucción de ambas instituciones. Si el patriarcado mantiene oprimidos a hombres y mujeres en una coraza de representaciones simbólicas y actividades humanas apegadas a la diferencia sexual, puede lograrse que, una vez desarticulado, hombres y mujeres ingresen en una sociedad más equitativa en cuanto a las relaciones de poder e identidades establecidas en cuanto al binomio masculino/femenino se refiere. Por otra parte, la disolución de la heterosexualidad compulsiva alberga la posibilidad de una sexualidad diversa, sin límites corporales ni estrategias reproductivas. El origen de la teoría *queer* se ve marcado, en gran medida, por el surgimiento de la crisis del movimiento feminista y *gay*. Estudiosos como Michel Foucault, Monique Wittig, Teresa de Lauretis y Judith Butler, entre otros, advirtieron la imposibilidad de lograr una sociedad más equitativa si los propios movimientos de liberación sexual y femenina cobraban tintes hegemónicos. Lo *queer* no solamente se aprecia como un alegato a favor de los homosexuales y lesbianas, sino como una apelación en contra de la sentencia de marginación, mantenida durante siglos, sobre todas aquellas representaciones sexuales e identitarias consideradas «anormales» o «irregulares». Así, la teoría *queer* alberga discursos disímiles, pero cercanos entre sí por la opresión sufrida desde el patriarcado y la heterosexualidad y, posteriormente, por las banderas inescrutables de un movimiento *gay* institucionalizado y una liberación femenina encabezada por y para mujeres blancas de clase alta.

sexual. La escena final con Marita es contundente: «Su mano entibia mi sexo que comienza a levantarse como un tallo en vertiginosa germinación. [...] Marita ha terminado de construirme y me agradece con su propia arenga y me monta y me cabalga hacia mi propia, verdadera libertad»²¹⁰. La cura ha llegado de manera milagrosa y Montalvo celebra su recobrada masculinidad haciendo el amor con la amante en un hotel la noche del quince de septiembre. Terminada la turbulencia, el protagonista retorna entonces a la ambicionada linealidad entre el sexo, el género y el deseo, como si el afeminamiento hubiera sido una larga pesadilla.

La mujer que quiso ser Dios y *Ricochet o los derechos de autor* se alejarán ya de los finales felices para los personajes masculinos que, mágicamente, recobran su estatus de poder. Tiberio y Abelardo Salgado, los personajes respectivos de las novelas arriba citadas, atraviesan por una crisis similar, pero la conclusión no es la valoración de la hombría, sino la decadencia de la misma en una derrota que transforma su autoridad en vacío y terror.

Publicada en el 2007 por Cal y Arena, *Ricochet o los derechos de autor* es la última novela de Luis Arturo Ramos; con ella cierra el ciclo sobre la reflexión en torno a la crisis de la masculinidad y la nueva emergencia del poder femenino sobre los espacios públicos. Abelardo Salgado, igual que Enrique Montalvo, es un hombre clasemediero que habita en un departamento de la ciudad de México. Se trata, igualmente, de un personaje que vive inmerso en el fracaso y cuya rutina es una profesión que le retribuye económicamente, más no de manera afectiva. Su gran deseo era convertirse en un escritor famoso y ver abarrotados los anaqueles de las librerías con sus libros, pero ha debido conformarse con una única novela que ha tenido escasísimos lectores.

Los personajes femeninos con deficiencias físicas hacen su aparición también en este texto. Se tiene a una Pirusha muda y a una Carmen sorda. La obsesión por la imperfección de lo femenino en la poética de Ramos se reitera de nuevo, pero ahora serán éstos los que adquieran para sí la manipulación, a su entero antojo, de los personajes masculinos de la novela.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 232.

La crisis de lo masculino inicia desde las primeras páginas del texto con el planteamiento de un personaje agobiado por su relación matrimonial. Carmen, la esposa de Abelardo, es una mujer que ha optado por dejar de lado las actividades domésticas y se dedica a su trabajo como traductora. Dentro del departamento, tanto ella como Abelardo llevan a cabo las tareas rutinarias. Carmen también es una de las pocas lectoras de *De rebote*, la novela de Salgado, y representa una de sus críticas más cercanas. Si bien existe un lado afectivo entre ellos, la costumbre ha marcado la pauta entre los dos personajes, como el narrador lo señala: «¿Desde cuándo no paseaban tomados de la mano? ¿Cuándo fue la última vez que habían hecho el amor? Si estos datos fueran determinantes, el de ambos sería un matrimonio decorosamente avenido, al que el pulcro roer de la rutina había desgastado en sus terminaciones nerviosas»²¹¹. A diferencia de los personajes femeninos de las primeras novelas del autor, donde la mujer vivía absorta y dependiente de su correspondiente varón, Carmen es un ser independiente que lejos de aparecer como el complemento de su marido es la que dispone los acontecimientos de la vida matrimonial.

La inminencia del amante de Carmen es para Abelardo una situación conflictiva, por lo que inicia una labor detectivesca para vigilar las actividades de su esposa. Comienza a encontrar diversas pistas que le sugieran aún más la presencia del desconocido, pero la tarea de descubrir su identidad se dificulta y la continúa sin demasiado entusiasmo. Abelardo, con ello, advierte las necesidades sexuales de su mujer que él no logra satisfacer. La presencia del amante vendría a reforzar esta parte inconclusa de su vida conyugal. Sin embargo, lejos de buscar una solución a la necesidad sexual de Carmen, se engolosina en un asunto que reivindica su posición como escritor y la búsqueda del amante pasa a segundo plano.

Salgado encuentra por casualidad la única novela que ha escrito en una librería de viejo en el centro de la ciudad. Abelardo se fascina con este hecho pero al mismo tiempo se desconcierta. Al menos no era el único quien tuvo contacto con su obra, pero esa otra

²¹¹ *Ricochet o los derechos de autor*, p. 21.

persona lejos de atesorar el libro, lo ha vendido por alguna necesidad económica o, lo peor, por no resultarle útil. Abelardo inspecciona el libro y descubre una serie de anotaciones que guarda en su interior: desde una extraña dedicatoria hasta una lista del súper, pasando por paráfrasis a algunos párrafos y subrayados. Salgado adquiere el libro y, con mayor calma, inicia el proceso de hilvanar cada uno de los detalles de los apuntes que en él encuentra, hasta percatarse de que posiblemente la persona que hizo la dedicatoria fue la misma que realizó los subrayados para que otra siguiera la lectura sugerida por aquélla. De nuevo encontramos la tarea del traductor, la imagen del personaje-autor, «inventor de realidades».

Después de varios días de actividad detectivesca, el protagonista se da cuenta que su libro ha servido de vehículo amoroso en una relación lésbica. Abelardo se siente ofendido, pero ignora que se enfrentará con un suceso hasta ahora desconocido para él. Pirusha y Ricochet entran en escena de manera deslumbrante. Se trata de la primera relación lésbica abordada de manera directa en la obra narrativa de Luis Arturo. Si bien ya en *La mujer que quiso ser Dios* hay un breve atisbo de ello entre los personajes femeninos que habitan la casa de La Fundadora, es en esta novela donde se aborda de manera directa el tópico.

Se produce un cambio radical en el esquema genérico al interior de la poética de Ramos. Del binomio masculino/femenino tan bien marcado y delimitado en *Violeta-Perú*, *Intramuros* o *Éste era un gato...*, el autor pasa ahora a una nueva estructura que permea la cosmovisión genérica de la sociedad mexicana en la primera década del siglo XXI. Las mujeres de *Ricochet* son entes poderosos que subordinan a sus correspondientes masculinos. En el caso de Carmen, es ésta la que lleva las riendas del hogar; en Pirusha y Ricochet, son ellas las que ponen a salto de mata a Abelardo, al grado de golpearlo o atemorizarlo. El intercambio de rasgos entre las identidades genéricas provoca que una nueva disposición del poder privilegie a individuos anteriormente supeditados.

Pirusha es una mujer alta, hombruna, que denota características propiamente masculinas. A diferencia de Abelardo, enfrenta de manera directa los problemas y no duda en tomar a golpes a su oponente. A pesar de su mudez, ejerce una vida prácticamente

normal, dedicada a la venta de esencias y perfumes. Su pareja, Ricochet, se observa con rasgos más femeninos. Se trata de una mujer mayor de origen judío que se aloja desde hace bastante tiempo en una habitación del quinto piso de un hotel del centro de la ciudad de México, donde vive casi enclaustrada ante una evidente fobia por el exterior. Pirusha, de este modo, se convierte en su guardiana y, también, en su contacto con el mundo cotidiano.

Cuando Abelardo se entromete en su relación, Pirusha actúa de manera rápida y lo primero que viene a su mente es dar una tremenda golpiza al frustrado escritor. El texto, por tanto, plantea ya no una crisis de la masculinidad, sino una verdadera feminización de la identidad masculina y una libre práctica, con un carácter posmoderno ineludible, de los rasgos genéricos. Los personajes femeninos no enfrentan un conflicto al adquirir rasgos masculinos, al contrario, ven el hecho como un acto meramente performativo que les permite ejecutar libremente su sexualidad y actividades diarias sin problemas. Serán ahora los varones los que, ya hundidos en una recesión del poder, intentarán por lo menos mantener un equilibrio en sus relaciones personales²¹².

Las dos novelas pues que forman parte de este último apartado dentro de la taxonomía de Ramos, hacen un recuento de los valores morales instaurados en los seres humanos con base en su cuerpo y sexo biológico. Pero el autor va más allá de establecer las diferencias y características entre lo masculino y lo femenino, o instituir los rasgos que hacen de un hombre un ente feminizado o de una mujer un sujeto masculinizado, se preocupa por hacer evidentes los problemas que aquejan a los individuos cuando no siguen un camino paradigmático, formado por el orden moral y social culturalmente establecidos.

²¹² La performatividad es uno de los conceptos claves al interior de la teoría queer. Se trata de la «puesta en escena» institucionalizada detrás de los roles de género implantados desde la matriz heterosexual. La performatividad establece que si una hembra o un varón desempeñan papeles contruidos culturalmente, entonces se trata de un hecho cercano a la teatralidad. Hombres y mujeres actúan como tal sin saber que, detrás de toda la parafernalia de los sexos, hay sólo una enorme red de significados deificadores de lo masculino y detractores de lo femenino. Alberto Salgado y Enrique Montalvo comienzan a verse influidos por este hecho, sin embargo les cuesta mucho trabajo concebir su mundo masculino y su sexualidad como un hecho meramente performativo. El género, como Butler ha mencionado en *Mecanismos psíquicos del poder*, es un hecho tan arraigado a la conciencia colectiva de los hombres que resulta muy difícil desprenderse de él.

Muchos de los conflictos de los personajes masculinos en *La casa del ahorcado* y *Ricochet o los derechos de autor* habitan un espacio que alterna entre el deseo y lo hegemónico. El fracaso se representa entonces por la imposibilidad de alcanzar una categoría que resulta tan etérea como la masculinidad o la feminidad, pero que, a fin de cuentas, implica una determinante en la vida del ser humano. El malestar producido por la necesidad de ser y el deseo de no ser tal cosa es el problema que ocasiona en los personajes su anquilosamiento y el regodeo en el recuento de hechos y la memoria para establecer un balance entre sus actividades. El fracaso de la dominación masculina que el mundo contemporáneo pone en evidencia será el argumento sustancial de los dos textos. De este modo, Ramos, en su preocupación por los problemas que aquejan a la sociedad mexicana, advierte el estatuto de género como una condición de importancia vital y absoluta que marca no sólo el ámbito de las relaciones entre los hombres y las mujeres, sino también el de la cultura, la economía y la política.

VIAJE AL CENTRO DE LA SEMILLA

Las ficciones no se construyen sobre la norma, sino sobre las excepciones. Una historia es más interesante cuanto más casualidades contenga. Pero tienen que ser casualidades originales y verosímiles.

Gabriel García Márquez: Entrevista

En la amplia producción literaria de Luis Arturo Ramos es posible destacar dos constantes narrativas: el exilio y la desolación. La narrativa del exilio pone en juego mundos opuestos, reales e imaginarios, espaciales y temporales que conducen al personaje al enfrentamiento consigo mismo. En ese sentido, el exilio se reviste de dos maneras: 1) en tanto sentimiento de desarraigo, donde el (los) personaje(s) se ensimisma(n), recuerda(n) y añora(n) el pasado, representado espacialmente por el territorio perdido. En esa línea la referencia al pasado es persistente, tiempo al que se aferra el desterrado como afirmación de su vida entera, abarcando su remembranza desde la niñez hasta el momento en que abandona su patria. Ese vuelco al pasado se inscribe en tres tiempos: a) infancia y adolescencia de las que se rememoran los primeros y más entrañables recuerdos; b) pasado remoto e inmediato, generalmente ceñido a la época de juventud; c) prolongación del recuerdo, no sólo mediante la actualización del pasado sino como un intento de aferrarse a la memoria como representación de la experiencia presente: mantener la unión del cordón umbilical con aquello que ha implicado la separación o la ruptura.

2) También podemos hablar de una poética del exilio en su línea filosófico-existencial: es un segundo destierro unido a la nostalgia y a la pérdida de la identidad. En esta imagen del

desarraigo Ramos parte de una realidad que de inmediato se interrumpe y pasa a ser un asunto de ficción. Sus personajes se mueven en realidades comprendidas sólo por ellos; su ser y hacer transcurren en una fragmentación del orden temporal.

La segunda constante narrativa se refiere a la construcción de una poética de la desolación basada en la creación de personajes marginados, aislados, cuyo entorno es un reflejo de sus propios miedos e inquietudes; son figuras sin una vida interior conmensurable con el mundo exterior: si en su apariencia, actitudes, acciones, son sujetos que viven de acuerdo con su época, en su vida interior convergen hacia un solo tipo, el del individuo prematuramente decepcionado, que encuentra la vida repulsiva y degradante, y que muere por dentro mucho antes de hacerlo físicamente. Hombres y mujeres se mueven en planos narrativos que hacen percibir la realidad como un juego fantasioso, donde lo cotidiano salta de inmediato a la vista. Mujeres que responden a los roles culturalmente establecidos para su género: mujer esposa, madre, hija, amante y aquélla que intenta transgredir dicho patrón al querer ser Dios.

Hasta hoy, los acercamientos a la obra de Luis Arturo Ramos se han orientado hacia el estudio de la construcción de una poética de la desolación como una propuesta estética representativa de su obra narrativa, a partir de las constantes temáticas antes señaladas: el exilio, las referencias históricas, la frustración y el desencanto en los personajes, los ambientes asfixiantes, entre otros. Sin embargo, considero que su obra narrativa puede ser leída y analizada desde otra perspectiva, estableciendo un hilo conductor que recupera la presencia del sujeto femenino, si tomando en cuenta que las últimas dos novelas de Ramos tienen como protagonista a la mujer. El propósito de este trabajo, y en especial de este capítulo, es proponer un acercamiento diferente en el análisis de su obra: el enfoque de género y la recuperación de lo femenino.

EL AFÁN DE SERVIR

La crítica literaria feminista se ha encargado de revisar la historia literaria haciendo evidente las asunciones patriarcales y mostrando la manera en que las mujeres son representadas en los textos de acuerdo con normas sociales, culturales e ideológicas. Esta línea temática tiene como base la consideración de la opresión de la mujer como argumento en la literatura, a la vez que también intenta recuperar y construir la labor de las mujeres escritoras²¹³, o bien recobrar el conjunto de expresiones orales que han sido negadas como extraliterarias. De ahí que los actuales enfoques feministas y de género ofrezcan otras líneas de lectura que abren nuevas posibilidades de acercamiento interpretativo al texto literario, «miradas feministas» que generan un abanico de interpretaciones durante los actos de lectura y escritura²¹⁴. Observamos, pues, que la crítica literaria feminista, a pesar de su historia relativamente breve, en su primera etapa se asocia con la crítica sociológica tradicional, orientándose al estudio de los estereotipos masculinos en la manifestación de la imagen de las mujeres en las obras literarias, es decir, cómo la literatura vehicula la ideología patriarcal. Desde ese punto de vista, pareciera evitarse el estudio de la forma, lo cual orienta la inquietud crítica hacia hacer visible la coherencia temática e histórica de la literatura, especialmente la escrita por mujeres. Esta otra tendencia trae como resultado la confirmación de que si bien no existe una «escritura» ni «estilo femenino», es la sociedad y no la biología el factor que determina un acercamiento diferente a la realidad de las mujeres. Showalter²¹⁵

²¹³ Principalmente aquellas mujeres escritoras que permanecían en un estado de invisibilidad cultural.

²¹⁴ Humm, Maggie, *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism* (Nueva York: Harvester Wheats-head, 1994), pp. 7-8.

²¹⁵ Showalter, Elaine (ed.), *The new feminist criticism: essays on women, literature and theory* (Londres: Methuen, 1985).

distingue dos tendencias de signo diferente en la crítica feminista: la de la mujer lectora que estudia los estereotipos femeninos que aparecen en la literatura, sea ésta escrita por hombres o mujeres; y la mujer en tanto productora de un significado textual. Ya en los años ochenta, los trabajos teóricos y de crítica femenina/feminista empiezan a disgregarse y se enriquecen con orientaciones divergentes que se preocupan por las mujeres que pertenecen a grupos minoritarios; surge con fuerza la teoría del género basada en dos convicciones fundamentales: la presunción heterosexual y la igualdad entre hombres y mujeres, por un lado, así como la realidad del mundo poscolonial y posmoderno, por el otro.

Es importante hacer notar que otras características literarias han tenido que tomar en consideración esta nueva tendencia en los estudios literarios. Así, el posestructuralismo que no sólo se basa en el estudio de las estructuras que subyacen en todo discurso narrativo sino que las des/estructura para evidenciar los sistemas de representación, con los aportes teóricos de autores vinculados a las propuestas estructuralistas como Roland Barthes, Jaques Lacan, Julia Kristeva, Michel Foucault y Jaques Derrida, coinciden con los estudios feministas en cuanto a la representación de la mujer en la literatura y sobre la marginalidad de lo femenino en la cultura. La base del posestructuralismo reside en la separación del significante del significado, alude a la posibilidad de ser igual y diferente; es decir, la realidad extra-textual y social define los cambios que se producen. Derrida incorpora el término de deconstrucción que consiste en sacar a la luz las contradicciones y las paradojas del texto; buscar los espacios vacíos y las discordancias que hacen posible la textualidad. Derrida subvierte la realidad textual y, ante la lógica tradicional, enuncia a partir de la convicción de que la identidad lleva inscrita como condición de posibilidad su alteridad: no es solamente verdadero sino sobre todo necesario que A pueda ser A y no-A a la vez. La alteridad le sirve a Derrida como principio de cualquier forma de identidad, para él lo uno y lo diferente se revela de manera simultánea, principio que postulan aquellas corrientes como el postcolonialismo, poniendo el énfasis en la raza o en la sexualidad para cuestionar la ideología hegemónica.

En fin, en tanto representación de la feminidad, el posestructuralismo refiere en concreto lo que ha constituido la subjetividad femenina, la cuestión de valor y relación entre sujeto, cultura y estética. Puesto que «lo otro», o «el otro» puede, a través de fisuras, subvertir los espacios de representación y de poder. Hoy por hoy, los temas de actualidad en los estudios culturales y sociales tienen que ver con la forma de un estado de pensamiento a partir de la nueva y actual configuración del mundo, la superación y supresión de fronteras culturales, de barreras ideológicas, la reflexión sobre la otredad, el respeto a la naturaleza, la valoración de la multiculturalidad o la toma de conciencia de la complejidad de ver las cosas desde los márgenes, todos ellos definen la dirección que ha tomado la crítica feminista en los últimos años.

Respecto a la obra novelística de Luis Arturo Ramos se propone una tipología del sujeto femenino centrado en los actores femeninos/masculinos para analizar narrativamente sus conductas y prácticas textuales, análisis que ayudará a entender y hacer explícito el desarrollo en que la construcción social de la normatividad se reproduce, se aplica, se negocia y se transforma en el universo narrativo de Ramos; en particular, el análisis orientado hacia la construcción de las identidades femeninas.

A lo largo de las novelas de Ramos es visible la estabilidad de los géneros y la definición de lo femenino con base en los estereotipos culturales que determinan la representación de ser mujer o ser hombre en una sociedad hegemónica patriarcal; ha encajonado también los destinos de sus personajes mujeres en la degradación, la muerte o la locura. Los finales felices para ellas no pasan de ser el parangón artificioso del matrimonio o la maternidad. Siempre se recalca en los personajes femeninos, en menor proporción que en los masculinos, su condición de antihéroes. La delimitación del espacio femenino es una obsesión del narrador, en algunos casos feminiza a sus personajes masculinos para que ellos descubran otras formas de construcción identitaria. De esta manera, la aparente estabilidad genérica de sus personajes se destruye en una no correspondencia entre el sexo y su representación de género. Para el análisis que desarrollo en este capítulo se han seleccionado

sólo seis novelas de Ramos²¹⁶; un acercamiento a los personajes femeninos permitirá identificar la representación de estos sujetos, así como el significado de las funciones que desempeñan en las distintas tramas. Con base en la distinción de las constantes narrativas en las seis novelas: ambientes cerrados, personajes solitarios e imaginativos, la casi ausencia del diálogo, determinismo temporal, ruptura de la lógica, perspectiva del narrador, se construye un imaginario femenino que responde a los estereotipos culturales convencionales donde la mujer, al igual que su contraparte masculina, está destinada a permanecer en medio de una multitud solitaria donde los individuos se sienten extraños unos a otros, de tal modo que las relaciones que establecen como esposas, madres o amantes están determinadas por el enajenamiento y la hostilidad, es decir, por una mirada que hace notar una realidad desoladora. En suma, la visión femenina en estas novela parece estar despojada de toda manifestación afectiva, carente de motivaciones personales, hilando su vida en torno al «otro» o «lo otro», donde la mujer-madre-esposa-amante-hija viene a superar la dicotomía entre los dos mundos, el visible y el invisible, que yacen en el corazón de las novelas de Ramos. Sin pretender ser esencialista o, por el contrario, relativizar y comprender cada representación del sujeto femenino en su especificidad se intentará llevar a cabo una aproximación a la figura de la mujer madre-esposa y amante-prostituta, revelada a través de los distintos personajes femeninos en las seis novelas de Luis Arturo, donde el posicionamiento de la mujer es crucial. No sólo es cuestión de interpretar los rasgos de estos personajes, sino también analizar la problemática social y cultural en la que se desenvuelven. Queremos destacar su importancia dentro de la poética de Ramos como sujetos que trastocan los valores morales en que se sostiene la sociedad mexicana.

²¹⁶ Me refiero a *Violeta Perú*, *Intramuros*, *Este era un gato...*, *La casa del ahorcado*, *La mujer que quiso ser Dios* y *Ricochet o los derechos de autor*. Como mencioné anteriormente, no incluyo el acercamiento a *Domingo junto al paisaje*, a pesar de que la mujer-madre coexiste en tanto imagen materna posesiva y castrante y la mujer-amante mantiene la visión degradada de la mujer cuyo valor asignado por el sujeto masculino, sólo se asocia con su función erótica; y su más reciente publicación, *Mickey y sus amigos*, análisis pendiente que permitirá obtener una perspectiva global de la propuesta poética de Ramos.

SERVIR A LA FAMILIA (MADRES-ESPOSAS)

Una vez que el imaginario ideológico sociocultural circunscribió la feminidad al espacio privado de la casa y al ámbito de la maternidad, se hizo necesario construir el mito del instinto maternal. Este énfasis en el amor de madre, heredado del pensamiento rousseauniano, fue del todo asumido por las mujeres de la emergente burguesía. Así pues, en Occidente, a partir del siglo XVIII, a la maternidad se le incorporan nuevos deberes que van más allá del hecho biológico, puesto que al magnificar la función de las mujeres a la ética del cuidado y la formación intelectual de los hijos, se les asigna un «cierto poder» y la posibilidad de desarrollar su «naturaleza femenina» siendo «buenas madres». A pesar de las renunciaciones y abnegación requeridas para desempeñar tales responsabilidades —supuesta naturaleza de la mujer—, la gratificación de las mujeres por el desempeño de la maternidad es considerada el origen de su felicidad, como ocurre en el caso de la representación materna en *La señora de la fuente y otras parábolas*²¹⁷.

Son múltiples y diversos los roles de «la madre» en la literatura. El mundo grecolatino, por ejemplo, creó mitos de amor y desamor maternos: Clitemnestra, Medea, Tetis, son algunas de sus representaciones. La historia de los roles asignados a las mujeres las coloca en la posición tradicional de la mujer al servicio de la familia, principalmente del esposo y los hijos. La relación típica mujer/origen del pecado de la visión judeocristiana aún domina la conciencia cultural mexicana: la mujer será educada para que actúe con base a las normas

²¹⁷ No hay que olvidar que la protagonista de este relato, responde al mito mexicano de la «Llorona», pero, en este caso se trata de una imagen materna que deambula por las calles intentando proteger a su «hijo», un niño de piedra que finalmente termina destruido.

establecidas por el hombre, cuya misión didáctica es velar por el buen comportamiento de la mujer. Por tanto, el espacio en que ésta se desenvolverá será el de la vida privada, el hogar, ahí tendrá que materializar el conocimiento adquirido desde su infancia en provecho de su familia. El poder paterno y autoridad marital se complementan en la familia patriarcal. El padre-jefe tiene sobre la familia el control y derecho total de juzgar y castigar. Durante el porfiriato en México, ante la ausencia de la figura paterna, la mujer se ve obligada a salir de casa, se ocupa de vestir al ejército ya sea en la fábrica o en su hogar, esta actividad, junto con el de sirvientas y prostitutas fueron los oficios más comunes de las mujeres de clase popular. Aunque también durante este siglo, la mujer participa de manera activa en las organizaciones que luchan a favor de sus derechos, algunos ejemplos son: «Las Hijas de Anáhuac», grupo de mujeres del partido liberal mexicano, encabezado por Laureana Wright González. Este grupo de mujeres expresa sus ideas liberales a través del periódico «Violetas de Anáhuac»²¹⁸ e influyen de manera determinante en los fundamentos del art. 123 de la Constitución, que favorece no sólo la postura laboral de las mujeres sino de todos los trabajadores mexicanos. Factores que en el siglo XX benefician la participación de la mujer en movimientos sociales específicos, el movimiento revolucionario trajo consigo su actuación en escenarios antes poco permisivos para ellas en la sociedad mexicana. Baste recordar la figura de la Adelita, símbolo de la mujer como organizadora y al frente de grupos armados; al igual que Valentina, mensajera, guerrillera y compañera de los revolucionarios. Ya en plena revolución, la presencia femenina movilizadora y decidida se expresa en defensa de los derechos obreros²¹⁹; surgen las primeras organizaciones que reúnen a las obreras más combativas de las fábricas de

²¹⁸ Grupo de mujeres que se identifican como «Las Hijas de Anahuac», quienes en el número publicado en diciembre de 1887, afirman lo siguiente: «Entre nosotros, la mujer que sobresale, es como la oropéndola de vistoso plumaje: todos los moscones van a picarla, todas las miradas devoran su belleza y pocos muy pocos perdonan el grave delito de no ser nada». (<http://faculty.mnsfld.edu/farangok/imaginariofeminista19.swf>), consultado el 22 de febrero de 2010.

²¹⁹ Lucrecia Toriz, esposa de uno de los obreros textiles de la fábrica de Río Blanco, se enfrenta al grupo de soldados durante la huelga de 1907, es tal su espíritu de lucha que logra convencer a algunos militares para que detengan, al menos por un momento, la agresión hacia los obreros. Su nombre, junto con el de Margarita Martínez y Filomena Pliego, son símbolos de la solidaridad de la mujer veracruzana al lado del hombre. Pero ya antes, en 1880, Carmen Huerta fue nombrada Presidenta del Segundo Congreso Obrero que agrupaba, en su mayoría, a los obreros de Zacatecas. (<http://www.kclibertaria.comyr.com/lpdf/1148.pdf>), consultado el 10 de abril de 2010.

hilados y tejidos, principalmente del centro de la República; en el estado de Veracruz, es importante destacar la agrupación de mujeres prostitutas que encabezaron el movimiento inquilinario de 1922. No obstante, la fuerza que adquiere la representación de la mujer durante la revolución decae durante el periodo posrevolucionario. Llama la atención que cuando los espacios de participación de la mujer en la lucha social son ocupados por algunas mujeres profesionistas, normalistas y escritoras, la transformación que hasta entonces habían logrado combativamente las mujeres trabajadoras de la clase popular (esposas de obreros, artesanas, sirvientas y prostitutas), retrocede. Este nuevo sector de mujeres, en su mayoría educadas en recintos religiosos, lucha por la libertad espiritual y económica de la mujer. Si bien es cierto que grupos como «Las Admiradoras de Juárez» demandaban derechos jurídicos para la mujer desde 1906²²⁰, y que en 1915 se lleva a cabo el Primer Congreso Feminista²²¹, cuyo objetivo fue alcanzar la participación de la mujer en la vida política del país, las mujeres se incorporan en espacios de la vida pública y productiva del sector masculino. También es cierto que existieron otras agrupaciones de mujeres que apoyaron las iniciativas del grupo de poder que, toda vez que se instauran los primeros gobiernos revolucionarios, pretende rearticular la base de la sociedad y, en ese sentido, la familia nuclear emerge como representativa de dos valores: la madre y el sentimiento de honor²²².

La figura de la madre comenzó a percibirse en la nota roja con mayor intensidad; era determinante en el destino trágico de los hijos. Se nos aparece en una imagen dual, como ángel o demonio, pero también como un elemento fuerte ante la ausencia del padre; la familia se aglutinará alrededor suyo con el festejo del día de la madre; se perfila su asexuamiento, su martirio, su santidad, su abnegación por los hijos²²³.

²²⁰ No hay que olvidar el nombre de Hermila Galindo, quien luchó activamente a favor del voto de la mujer y de su participación en la vida política del país.

²²¹ Este congreso se llevó a cabo en la ciudad de Yucatán el 17 de enero de 1916; invitaba al sector femenino de la época a reflexionar sobre su condición subordinada respecto de los varones. El lema fue: «La hembra es el producto de la naturaleza y la mujer el fruto de la civilización».

²²² Aurelio de los Reyes, «Crimen y castigo: la disfunción social en el México posrevolucionario», en Pilar Gonzalbo Aizpuru (Dir.), Aurelio de los Reyes (Coord.), *Historia de la vida cotidiana en México* (México: FCE/COLMEX, 2006), Tomo V, Siglo XX, Vol. II, p. 314.

²²³ *Ibid.*, p. 315.

Interesante afirmación de Aurelio de los Reyes, ya que en los inicios de los años veinte la imagen de la mujer sufrió una transformación producto de la ola modernizadora, en algunos casos favorecida por los medios de comunicación de la época (el cine y los anuncios publicitarios), que proyectaban una visión de la mujer contraria a la moral que prevalecía aún en la burguesía mexicana posrevolucionaria:

[...] el pelo y el vestido cortos, el maquillaje, la liberación de la mujer o medidas de los radicales como el control natal y el disfrute de la sexualidad por la mujer, lo cual escandalizó a los sectores sociales conservadores como la prensa capitalina en general, la Unión de Damas Católicas o los Caballeros de Colón²²⁴.

Ante la serie manifestaciones de horror por el giro que pudiera tomar el destino de la mujer, el 13 de abril de 1922 el periódico *Excélsior* emite la primera convocatoria para festejar el 10 de mayo, día de la madre. Dos años más tarde se posiciona simbólicamente como el día en que habría de honrar a la imagen más representativa de la mujer mexicana: «El 10 de mayo fue como una especie de acto de contrición y arrepentimiento silencioso e íntimo. Era un día en que olvidaban la borrasca de los tiempos modernos, como si algo profundo los desgarrase»²²⁵. Si bien surge una campaña de adoración a las madres, el cine se encarga de mostrar la dualidad de la imagen femenina nacional: la representativa de los años de Don Porfirio, será una mujer fuerte, autoritaria y hasta masculina en algunas acciones; mientras que la mujer posrevolucionaria, aquélla que en efecto había demostrado su inserción en espacios públicos masculinos, se nos reviste como el estereotipo de la madre querida, abnegada, sufrida y que sacrifica su identidad a favor de los hijos. Hay una vuelta de tuerca a los valores representativos de la mujer del siglo XIX, cuyo objetivo final en la vida es el matrimonio. Es decir, una vez consolidados los gobiernos posrevolucionarios, la hegemonía masculina se hace más patente, se inicia una campaña que intenta exaltar los valores viriles

²²⁴ *Ibid.*, p. 316.

²²⁵ *Ibid.*, p. 318.

y femeninos. Nunca, después de tanto tiempo, se había reivindicado con tanta fuerza la supremacía masculina como en la llamada «Época de Oro» del cine mexicano. Figuras como Arturo de Córdova, Pedro Infante, Jorge Aguilar, entre otros, fueron los estereotipos contruidos para representar diversas identidades; la base de su representación son valores como la fuerza, el poder, la dominación y, al mismo tiempo, protección hacia la mujer. En cuanto a la subjetividad femenina, se invita a la mujer a que regrese al hogar y se asuma en su función de madre-esposa, los espacios que hasta entonces había ganado, debió cederlos a sus dueños. En fin, en medio de esta campaña para que la mujer regrese al hogar, se elogian las virtudes de la buena madre y se recrimina el abandono de los hijos en aquellas mujeres aún trabajadoras. La maternidad se ensalza como el valor más representativo de la identidad femenina en los años cuarenta, el modelo de mujer era aquel que se dedicaba de tiempo completo al cuidado de sus hijos y de su marido anulando su identidad para consagrarla a los otros; en oposición a la madre egoísta e inmadura, más preocupada de sí que de su familia. De esta forma surge el mito de la madre mexicana que, de acuerdo con Martha Lamas: «El mito de la madre es el mito de la omnipotencia materna, surgida del amor incondicional, de la abnegación absoluta y del sacrificio heroico»²²⁶. Pero también:

El mito de la madre no registra aberraciones, crueldades y locuras que muchas madres –sin duda víctimas a su vez- ejercen contra sus hijos. El mito del amor materno encubre las motivaciones hedonistas, oportunistas, utilitaristas e interesadas de madres pasivas, insatisfechas, locas, crueles, narcisistas o simplemente desinteresadas en el hijo²²⁷.

Pero, ¿qué sucede cuando el padre está ausente? Esta mujer, «reina de su hogar», ante la ausencia del marido adquiere los valores representativos de éste, así nace la imagen de la mujer/madre fuerte, poderosa, dominante, representada por Sara García en el cine mexicano y que, cuando emerge su sentido de la maternidad, se derrite, principalmente con los hijos varones.

²²⁶ Martha Lamas, «¿Madrecita santa?», en Enrique Florescano (Coord.), *Mitos mexicanos* (México: Taurus, 2001), p. 225.

²²⁷ *Idem*.

Sin embargo, el movimiento feminista que se expresa durante las décadas sesenta y ochenta, modifica las relaciones entre los géneros: la ausencia de la figura paterna anula su prestigio y, de algún modo, desplaza su representación en la mujer. Hacia finales de los años sesenta el movimiento contracultural trae como consecuencia que los jóvenes, hombres y mujeres, cuestionen las representaciones naturalizadas de lo femenino; de algún modo se unen y expresan su rechazo a los valores tradicionales: niegan toda idea de autoridad o de supremacía natural, se manifiestan a favor de la no violencia en todas sus formas²²⁸. Se inicia un proceso de comprensión y de acercamiento a los valores femeninos negando la dominación y la opresión; aunque parece ser evidente que cuando las mujeres se distancian de esos valores tradicionales aparecen en los espacios laborales asumiendo una actitud de competencia y más que de acercamiento a lo masculino, de ruptura y distanciamiento. Sin embargo, después de muchos años de subestimación de la mujer se inicia un periodo predominado por su reconocimiento y valoración sociales, se evidencia la insatisfacción de la mujer ama de casa, sus frustraciones, la monotonía de su vida. Hacia los años noventa, la mujer abandona el espacio limitado de su hogar e inicia proyectos de realización individual como sujeto. Por tanto, en los últimos años el imaginario femenino responde a la construcción de una identidad individual y autónoma en relación con la dependencia que han ejercido los hombres sobre las definiciones y significaciones imaginario-sociales de la mujer. Surge así la tercera mujer, según Gilles Lipovetsky:

Hoy, cuando prácticamente ninguna actividad se halla ya vetada a las mujeres, nada establece de modo imperativo su lugar en el orden social; ahora las vemos, con la misma legitimidad que los hombres, entregadas al imperativo moderno de definir e inventar, retazo a retazo, su propia vida. Si bien es cierto que las mujeres no llevan las riendas del poder político y económico, no cabe la menor duda de que han adquirido el poder de gobernarse a sí mismas sin vía social preestablecida alguna. Los antiguos poderes mágicos y misteriosos, maléficos se han visto sucedidos por el poder de inventarse a sí mismo, el poder de proyectar y de construir un futuro indeterminado. Tanto la primera mujer como la segunda mujer se hallaban subordinadas al hombre. La primera mujer está sujeta a sí misma; la segunda mujer era una creación ideal de los hombres; la tercera supone una autocreación femenina²²⁹.

²²⁸ En este sentido, la Guerra de Vietnam tiene mucho significado en la conciencia de los jóvenes de la época.

²²⁹ Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer* (Barcelona: Anagrama, 2002), p. 219.

En este contexto ideológico y cultural de la construcción del género se inscribe la narrativa de Luis Arturo Ramos. En el imaginario materno de la narrativa literaria es visible el desarrollo de dos tendencias contradictorias que organizan la relación privilegiada de la mujer con la pasión romántica. Una se inscribe en la continuidad del imaginario tradicional que condena a la mujer a la dependencia del otro, al desposeimiento subjetivo, a la no pertenencia de sí. La otra se abre al reconocimiento de la autonomía femenina, a la posesión de sí misma. Por un lado se continúa una lógica milenaria de renuncia de sí; por otro se expresa una demanda moderna de reconocimiento individual, de la valoración de sí misma, de la intensificación de la vida subjetiva e intersubjetiva. Lamentablemente esta última «realidad» en el universo narrativo de Ramos, por lo regular se construye mediante la locura.

La madre, en la narrativa de Luis Arturo Ramos, carece de un aspecto esencial y necesario en la existencia humana: el amor y la pasión sexual representan a una persona despojada de toda manifestación afectiva, como mujer, como madre y como amiga. La tragedia de la madre es que ella no ha experimentado en carne propia el ardor del deseo o la emoción del amor, salvo en la locura, como una transgresión de la realidad. No cabe la menor duda de que la asignación de funciones a las madres en la narrativa de Ramos se reduce a los roles «pasivos» y domésticos, que permiten asociar el amor con la identidad femenina, el amor como una forma de servidumbre, de alienación y de auto-negación. Por ejemplo, Teodora Ricalde en *Intramuros*, hija única proveniente de Tampico, lleva a cabo una transformación en su vida que va desde su posición de señorita de clase rural alta hasta la fotografía de una madre abnegada, dedicada exclusivamente al cuidado de su esposo y su hija, sin importararle estar recluida en su asfixiante espacio doméstico. La representación de la maternidad, en este caso, se advierte en términos de pasividad y subordinación: su trabajo es admirable, pero su poder se limita a las actividades del hogar. Teodora, dueña absoluta de su casa, ejerce su función de esposa y madre de manera ejemplar; no obstante, debe acatar las órdenes del patriarca, Gabriel Santibáñez, quien toma las decisiones importantes y determina el rumbo de la familia. Pero ejercer su papel de madre-esposa no es una función sencilla para Teodora.

Se trata de una mujer que conoce a la perfección la farsa de su matrimonio y el fracaso de su marido, aunque intente encubrir todo ello con la más absoluta candidez y el anhelo más profundo de servir. Desde el origen su unión ya está destinada al fracaso amoroso, puesto que las razones que motivan su matrimonio se caracterizan por el desamor. Las nupcias entre Gabriel y Teodora se definen por el interés de adquirir un patrimonio y manutención sólida por parte del primero, y por el afán de prestigio de estar al lado de un español y portar un apellido de tinte aristocrático por parte de la segunda. Gabriel Santibáñez, después de haber sido defraudado por su socio Ernesto Laborde, descubre a Teodora cuando ésta desciende del barco que llega al puerto. Teodora baja las escalinatas que la conducen al Hotel donde trabaja Santibáñez, éste la observa y expectante espera su primer encuentro, la escena es descrita por el narrador de la siguiente manera:

Levantaba una mano para cubrirse el sol. Una mujer apareció con dos valijas que depositó en el suelo. Ambas observaron los extremos de la calle. Resultaba evidente que la que cargaba las valijas era una especie de sirvienta. De más edad que la primera, asentía a lo que podían ser las instrucciones del ama. No eran españolas aunque llegaban por mar. Empezaron a descender la escalera y se confundieron con la luz amarilla de aquella tarde calurosa. Las vio mirar el hotel y tuvo que esconderse temeroso de ser descubierto. Pero ellas leían el nombre en la pared y seguramente, a juzgar por las mudas afirmaciones de la sirvienta, la joven especulaba acerca de su conveniencia. La sirvienta detuvo al transeúnte y le pidió información. El desconocido inclinó la cabeza para escuchar y luego se llevó la mano a la barbilla en el típico gesto meditabundo. Empezó a girar el torso hacia todos lados mientras señalaba con el brazo. La sirvienta agradeció efusivamente. El ama lo hizo con una leve inclinación de cabeza. Las dos mujeres brillaban en medio de la calle. A sus pies, un charco de luz las transportaba por agua. Roberto Laborde regresaba y lo hacía en la figura de una mujer²³⁰.

Teodora surge ante la mirada esperanzadora de Gabriel quien descubre a su ángel salvador, cual imagen del *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, no es su socio, el fraudulento Laborde quien regresa para el ajuste de cuentas, sino una mujer que responde a los requerimientos e interés económico que necesita para recuperar el capital perdido. A partir de este primer encuentro, Gabriel Santibáñez decide conquistar a Teodora Ricalde. Para ello, actualiza las

²³⁰ *Intramuros*, p. 56.

pláticas de Laborde sobre sus conquistas; la visión que el narrador pone en boca de Laborde es del todo negativa; según él, para conquistar a la mujer sólo: «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»²³¹. Teodora se deja seducir por las palabras y por la poderosa influencia que ejerce en ella los nombres de las ciudades españolas; práctica que recupera, más tarde, en sus conversaciones con Esteban Niño. El intercambio se realiza, entonces, por parte de ambos, ya que el matrimonio favorece tanto la pretensión económica de uno como la posesión de un esposo extranjero tan anhelada por la otra. El contrato matrimonial sigue una línea materialista y deja de lado cualquier lazo afectivo que pudiera, más adelante, ser creado con el devenir de la rutina. Al final de cuentas, Teodora decide compartir con el tío Gabriel una vida estéril, puesto que tanto la boda como la luna de miel no son nada alentadoras como experiencias amorosas:

Un día, cuando Gabriel Santibáñez despertó y encontró a su lado el cuerpo de Teodora, se percató de lo que había sucedido. Era dueño de una tienda de abarrotes y marido de una mexicana. Tenía un pequeño capital que, junto a sus ahorros, acrecentaba sus posibilidades. Vio a su esposa dormida junto a él y recordó la paciente labor de la noche primera. La piedra imposible de avasallar que le provocó dolor en la punta del miembro y se le quedó ahí, repercutiendo en la base del espinazo. Vio de nuevo los ojos de Teodora, el rostro de aquella mujer que cooperaba con el cuerpo abierto, que contaba las gotas de sudor que se desprendían de la cara del marido para caer en la suya. Se recordó apartándose del cuerpo para reacomodar las rodillas y buscarla de nuevo. Sintió que el obstáculo cedía y vio los ojos de Teodora decir que sí, que iba bien, hasta que percibió la humedad de la mujer atrapando su cuerpo. Lo demás fue rápido. Cuando la supo dormida se levantó para limpiar la viscosidad que se le resbalaba por el pellejo. En el baño enjuagó las manchas de sangre e imaginó que habría otra más grande en la sábana, que tendría que dormir ahí. Que mañana, los mozos, las afanadoras, se desternillarían de risa²³².

Teodora, una vez concretada la boda con Gabriel, persigue un sueño: ser madre. Así, el nacimiento de su hija Felicidad se convierte en una representación de lo yermo que resulta su matrimonio y

²³¹ *Idem.*

²³² *Ibid.*, p. 70.

de la negación de la mujer individuo, igual e independiente. Al contrario de los valores modernos que celebran la libre posesión de sí, la mujer-esposa en Ramos se halla ubicada en el orden de la comunidad doméstica; no se pertenece, pertenece «por naturaleza» a la familia.

Todos los deseos de la mujer-madre están marcados por un filtro genérico que le impide el acercamiento a otros ámbitos de la vida y que la repliega solamente a un papel y espacio limitados: la maternidad y el hogar. Sin embargo, Teodora conoce muy bien esta situación y sabe que todo es una extraordinaria parafernalia para lograr un prestigio social y un reconocimiento como una «buena mujer». En otras palabras, Teodora evita sus aspiraciones de ser amada, de pertenecer a la aristocracia porteña para consagrarse en cuerpo y alma a las labores domésticas, aquello que se considera legítimo en el espacio femenino. Es una mujer sabedora de su destino como sujeto social, que no sólo desea casarse o ser madre, sino cimentar la imagen perfecta de una mujer como tal: guardiana del hogar, del cuidado y atención del marido y de los hijos. El anhelo de Teodora va más allá de las virtudes de lo femenino, su pretensión es poseer la norma y volverse un ente genéricamente adecuado, aunque ello la envíe, de manera directa, al más estrepitoso de los fracasos, como se constata al final de la novela.

El personaje de Teodora se construye, por tanto, con base en tres planos: 1) la mujer feliz que se imaginaba ser antes de su matrimonio con Gabriel; 2) la imagen de la esposa y madre femenina, delicada, subordinada y fiel; y 3) la mujer fracasada, sabedora de que en verdad no ama a su marido, y cuya vida se ve traicionada por la costumbre. Las dos últimas habitan el mismo cuerpo y el mismo espacio, toda vez que Teodora se casa con Gabriel, prefiere fingir ser la esposa deseada y adecuada para todo hombre, pero mientras construye esta fisonomía se ve desgarrada por la mediocridad y la monotonía²³³. La primera es la que Teodora anula para conseguir el prestigio que, como mujer, tanto pretendía alcanzar.

²³³ Monotonía que pareciera diluirse ante la presencia de Esteban Niño en el escenario familiar; Niño revive el espíritu afectivo de Teodora; se siente atraído por su imagen materna: «Suspiraba y su cuerpo respiraba por todos los poros. Subía y bajaba como un corcho en medio del océano. Las manos en nudo sobre el regazo, la cabeza de lado mirando sin mirar. Esteban Niño advertía el leve temblor de aquel cuerpo y le saltaban enormes deseos de morder la piel redonda y sonrosada. No era un cuerpo para el adulterio, la huella de una mano, de una uña, hubiera quedado impresa para siempre» (Ramos, *Op.cit.* p. 61). Es un sentimiento puro y desinteresado, al cual Teodora se entrega, dejándose llevar por la actualización de los recuerdos.

El cuadro que de inmediato salta a la vista es el de una Teodora felizmente casada y con una hija que la llena de dicha. Nada más alejado de la realidad. Cuando Esteban Niño, el sobrino de Gabriel, exiliado por la Guerra Civil, llega al puerto de Veracruz y conoce a sus tíos, ésta es una de las primeras imágenes que tiene de ellos:

–Empieza a servir– ordenó el Tío Gabriel.

La tía Teodora inclinó el torso. El amplio abultamiento de los pechos unidos en una sola curva se recostó sobre la mesa para permitir que los bracitos regordetes alcanzaran las fuentes. El brazo derecho levantó el plato y el izquierdo fue sirviendo la cena. [...] Concentrada en su labor, permitía que la vellosidad del humo le anegara los ojos, le trenzara el cabello, la sacara del mundo para santificarla prematuramente. Desde la cabecera, el tío Gabriel vigilaba sus movimientos y ordenaba en un lenguaje telepático («Es demasiado... No tanta salchicha... un poco más de frijol»). La perfecta relación, pensó Esteban Niño²³⁴.

Desde el exterior y como recién llegado, Esteban Niño advierte el matrimonio del tío como algo ejemplar. El tío lleva las riendas del hogar, formula las instrucciones y provee la casa; la tía, por el contrario, acata órdenes, atiende con constancia a su marido y resuelve los problemas domésticos. Además, atisba la presencia de Felicidad, la hija de Teodora y Gabriel, como el complemento idóneo para la feliz pareja.

Semanas más tarde, Esteban comienza a inmiscuirse en la vida familiar de los Santibáñez y descubre sus conflictos. A pesar de vivir en pareja, Gabriel y Teodora sufren una terrible soledad y un gran vacío: él por no haber fincado un negocio sólido y próspero; ella por haber parido una hija con retraso mental. La relación comienza a fundarse en el ocultamiento de los fracasos de ambos y en la aceptación de sus debilidades. Teodora hace creer a Gabriel que envía las cartas que éste escribe a su hermana muerta ya hace varios años en España; en recompensa, Gabriel sigue el juego a Teodora respecto de los quince años y el posterior matrimonio de Felicidad, aunque ésta no pueda valerse por sí misma.

El juego de Teodora, si bien consiste en servir a su familia, también se le puede añadir la cualidad de servirse a sí misma, ya que mientras edifica todo el falso aparato de la perfecta

²³⁴ *Ibid.*, p. 80.

familia, se regodea con la satisfacción de imaginarse una mujer realizada. De este modo cumple su objetivo de ser la madre-esposa inmaculada que tanto añoró desde su boda. La propia Teodora sugiere, con la planificación de la farsa de su relación conyugal, el carácter performativo del género y la construcción simbólica de la identidad femenina. Teodora anhela convertirse en una mujer envidiada y adquiere las características propias de dicho acontecimiento social: se transforma en un ser sumiso, servicial, supeditada a las órdenes de su marido y limitada a su espacio doméstico. Por ello, el deseo de casarse con Gabriel es el resultado de seguir al pie de la letra cada una de las etapas marcadas para la mujer. Primero, la coquetería de los años de juventud, sólo en ese momento se puede dar el lujo de saberse un ser atractivo y bello; después, la búsqueda del marido adecuado que satisfaga sus deseos de mujer aristócrata, aunque su felicidad se vea disuelta en ese instante; posteriormente, cuidar de su esposo y su entorno familiar para lograr la apariencia de la pareja perfecta; y, por último, la maternidad como hecho inherente a la calidad de «ser mujer».

Teodora, a final de cuentas, es una mujer que sirve de manera fiel y adecuada a la familia, objetivo primordial de las relaciones tradicionales entre lo masculino y lo femenino. Así, con la apropiada caracterización de su género, Teodora adquiere un prestigio social insoslayable que la enmarca como la madre excelsa que glorifica el santuario de las familias mexicanas. Asimismo, una vez concluida la labor de ser madre continuaría la de ser abuela, cosa que no llega a su correcto término. El trabajo de edificar y reproducir el rol tradicional femenino se frustra para Teodora en el momento en que descubre que Felicidad, su única hija, es un sujeto que necesitará de cuidados durante toda su vida y que no podrá acceder como mujer al entorno social que Teodora tanto desea. Teodora, con Felicidad, ve satisfechos sus deseos de maternidad, pero también ve el final de su carrera como mujer. Ya no podrá más servir a la familia porque, una vez muerto Gabriel, sólo le quedará cuidar de sí misma y de su hija hasta el día de su muerte. No habrá yernos, nietos, ni reuniones de familia. El único refugio es su hogar y su protector será el ambicioso sobrino al que dio cobijo años atrás y que ahora es dueño del negocio familiar:

Teodora Ricalde se dejó llevar por el leve transcurrir del viento dentro de la casa. Su vida era ese constante devenir que se iniciaba y concluía en sillones y mecedoras. Esteban aparecía una vez a la semana cargado de víveres que depositaba en la mesa de la cocina. Preguntaba si necesitaban algo y esperaba con la pluma en la mano para apuntar y dejar de hacerlo. Teodora lo había visto pasar por alto algunos requerimientos con la actitud del juez que sopesa lo justo y conveniente. Esperaba su *cartita*. El sobre meticulosamente cerrado donde Teodora guardaba para Olguita las necesidades íntimas de «la niña». Esteban volvía una semana después con el encargo, lo sacaba de la caja de víveres con un ademán no exento de repugnancia y lo colocaba aparte, en una esquina de la mesa. En ocasiones pronuncia un «Aquí manda esto Olga» y se olvidaba del asunto. Luego preguntaba por Felicidad y, paciente, amable, aguardaba la respuesta²³⁵.

Los últimos años de vida de Teodora y su reclusión con Felicidad la llevan a cuestionarse si la farsa de su matrimonio tuvo algún éxito fuera de dar la apariencia de la pareja perfecta, o si su actitud maternal ha redundado en algún provecho. Las respuestas negativas parecen asomarse cuando surgen estas cuestiones. Así, con su agotamiento físico y el recuento de su vida, se acerca al reproche hacia sí misma y hacia Gabriel. En un monólogo estremecedor y, a la vez, iluminador, Teodora reclama a Gabriel su falta de actividad y pasión, actitud que la llevó a recluirse en la monotonía. Sin embargo, Teodora acepta el placer que sintió cuando realizó el sacrificio de transformarse en esposa y, después, en madre: «Pues bien, me resigné a ser pendeja. Tu pendeja. Me puse el hábito de monja y realicé los votos de fidelidad y sacrificio sin dejar por eso de advertir que todo aquello tenía un algo de goce personal, privado, que me ayudó a sonreír toda la vida»²³⁶. El goce del sacrificio es lo que ayuda entonces a Teodora a sobrevivir al ambiente rutinario de la tienda de su marido y su santuario doméstico. Judith Butler, en *Mecanismos psíquicos del poder*, menciona: «La idea de que el sujeto está apasionadamente apegado a su propia subordinación ha sido invocada cínicamente por quienes intentan desacreditar las reivindicaciones de los subordinados»²³⁷. De este modo, Teodora se sujeta a su papel subordinado de madre-esposa en un último intento de aferrarse

²³⁵ *Ibid.*, p. 204.

²³⁶ *Ibid.*, p. 216.

²³⁷ Judith Butler, *Op. cit.*, p. 17.

a una identidad plausible que dé forma y sentido a su existencia. No sólo acepta la dependencia hacia el esposo, sino que confirma su fracaso en el espejo cotidiano de su hija Felicidad.

La imagen posesiva y protectora de una madre puede resultar más peligrosa que la indiferencia en su relación con las hijas. La figura de las hijas también resulta ambivalente en las novelas de Ramos. En *Intramuros*, por ejemplo, la hija se refugia en el amor materno, generando un hálito de vitalidad y energía en su madre. La relación madre-hija se revela a través de los cuidados maternos que, en algunos casos, se proyectan en la atención puesta en el arreglo personal de su hija, como un intento por resaltar su condición femenina. Para Teodora Ricalde, a pesar de tener una hija idiota, ser madre significa la conjunción simbólica entre pasado/presente, juventud/vejez; y para la hija, simplemente el ser y estar ahí para los padres. Cuando su hija, Felicidad Santibáñez, cumple 15 años, Teodora olvida su retraso mental recuperando así una enmohecida vitalidad otorgada por su actual confidente, Esteban Niño. Felicidad, en tanto parte del núcleo familiar, es tratada como un objeto de amor narcisista, como destinatario de un monólogo a través del cual los padres intentan explorar sus propias necesidades y no como un individuo. Su presencia le sirve a la madre para percibirse y vivirse más madre y mujer a través de su hija. Si como madre es anulada en tanto sujeto, la correspondencia con la hija le resulta un posible reconocimiento y autoafirmación en el mundo.

Situación semejante ocurre a través del proceso de aceptación y adopción automática entre la tía Benigna y Blanca en la *Mujer que quiso ser Dios*. Sin embargo, en esta novela Luis Arturo nos muestra también la parte negativa de la relación madre-hija. La madre, Cleotilde Quintana, recibe a las hijas con poca o mucha decepción. La ausencia de un hijo varón y/o el abandono del marido desembocan en sentimientos de pena, frustración y tristeza, que se ligan a su condición de mujer.

La relación un tanto insana que tienen muchos de los personajes femeninos de las historias de Ramos determina la fuerte dependencia amorosa, la inseguridad y baja estima que dichos personajes demuestran a través de su proceso vital. La indiferencia, el abandono

o el desamor materno impactan la vida de los hijos determinando su conducta y generando conflictos de identidad; por tanto, se distancian de su madre, escapan, o bien la abandonan con el fin de ejercer su libertad de manera más placentera; sin embargo, no lo consiguen, el sentimiento de desamparo los persigue durante toda su existencia. Sin duda, el desamor y el abandono materno conllevan dolorosas consecuencias en la conformación de la identidad de los personajes. Madres posesivas, indiferentes, incapaces de amar, son representaciones que se alternan, pero que resultan igualmente destructivas para sus hijos. Teodora, por ejemplo, enclaustrada en la sala de su casa después de la muerte de su esposo y el abandono de Esteban Niño, sigue sobreprotegiendo a su hija idiota. Vidas estériles que se desgastan con el tiempo. La existencia de la mujer-hija gira alrededor del principio de autoridad; acepta sumisa y callada su destino y el lugar que le corresponde como parte de la estructura familiar. No obstante, esta perspectiva desaparece cuando se esfuman también las figuras representativas de dicha autoridad, sea un padre ausente o una madre muerta o enloquecida por el abandono. En estos casos, la hija adquiere la autonomía deseada y se asume como responsable de sus decisiones. El estado de orfandad le permite ampliar su horizonte de vida, aunque sus posibilidades también resulten limitadas, tal es el caso de las hijas de Cunegunda en *La casa del ahorcado*.

La madre se contrapone al paradigma propuesto por otros narradores, «cabecita blanca», dulce y amorosa. Este personaje le permite a Luis Arturo desarrollar uno de los temas de su narrativa como es la relación de desamor y hasta de amor/rencor entre madres e hijos. Propone la figura de la madre como antimaterna, la representación textual del comportamiento materno subvierte la imagen conmovedora de la mujer, lo cual obliga a re-evaluar el contexto sociocultural en que se desenvuelve. Echemos un vistazo a la relación entre Alberto Bolaño y su madre en *Este era un gato...*, para focalizar más ampliamente al personaje y conocer el esquema de su funcionamiento narrativo²³⁸. La madre innominada es una mujer viuda invadida

²³⁸ Mecanismo narrativo semejante al establecido en la relación madre-hijo de *Domingo junto al paisaje*.

por la locura que, ante la ausencia de un esposo protector, proveedor y buen amante intenta, fiel a su función de «buena esposa», materializar todos sus deseos en su hijo. Según las marcas textuales proporcionadas por el narrador, la madre se reviste como una mujer viuda, posesiva, que intenta anular la identidad del hijo como tal para convertirlo en una prolongación de los deseos del padre. El narrador nos deja saber que, en medio de su locura, el amor que expresa esta mujer hacia su hijo se entiende como una anulación de la libertad, de su independencia de acción y de su toma de decisiones. La manera en que se expresa narrativamente la relación madre/hijo, provoca que Bolaño durante su adolescencia se refugie en los brazos de las prostitutas como una clara provocación, signo de rebeldía y transgresión afectiva para con la madre. Confrontación que hace evidente los valores racistas e intolerantes con los cuales fue formado. Se percibe cierta ironía en Ramos, a través de la visión del narrador, al confrontar dos modelos de vida: una visión clase mediera provinciana que demuestra una crítica social muy propia de Ramos, y una mirada cargada de desprecio hacia las aspiraciones pequeño-burguesas, si revisamos los contenidos ideológicos de sus obras. Es así como el drama de la maternidad justifica y legitima el poder y el control de la mujer-madre sobre el hacer de su hijo. Se trata de una mujer que, en medio de su locura, no cesa de mantener la idea de posesión del hijo, pensamiento que emerge de su enajenada imaginación enunciada en sus constantes monólogos; una madre cuyo único interés es reciclar el mensaje del que ella misma es su principal receptora. Tal relación madre-hijo se ve marcada también por la carente manifestación de afecto que la madre expresa a Bolaño sólo una vez se permite el acercamiento amoroso hacia su hijo. El narrador describe la escena de la siguiente manera:

Mi madre corrió hacia mí con una toalla: Frotó alegremente mi pelo, mi cara, y la conciencia de la felicidad me hinchó el pecho con la misma rapidez con que en la estación de autobuses me había colmado con su imposibilidad. Era feliz en ese instante mientras mi madre me frotaba la cabeza con la felpa aromada de la toalla; mientras enjugaba mi cara y mi cuello y repetía con la voz blanda de otras veces «Válgame Dios... qué aguacero» que se prolongó al ritmo de sus movimientos hasta que me ardió. Nos reímos. Terminamos riéndonos a carcajadas bajo aquel jugueteo brusco y doloroso, aislado por el ruido de la lluvia que se nos metía por las orejas, que llenaba el interior de la casa con una pelusa fría y trasparente.

Detuve las manos de mi madre. Con fuerza. Las detuve todavía en mi cara. La hice a un lado. Dominé su resistencia, la necesidad de prolongar aquella felicidad que tal vez sería la última... Hubiera sido tan fácil besarla, abrazarla al menos, decirle que la quería; pero me di la vuelta y me dirigí a mi recámara con una repentina sensación de odio producto de un lejano agravio cuyas características desconocía y que me resultaba imposible atribuir a algo o a alguien; sin embargo el rencor me calentaba el cuerpo con su pulso hondo y premeditado²³⁹.

Las relaciones de amor/rencor, abandono/esclavitud, dependencia/liberación ilustran un universo narrativo dominado por unas constantes que diseñan personajes característicos de la poética de Ramos.

En *Este era un gato...*, las madres-esposas también están representadas de manera convencional, son cuatro las madres-esposas que atraen la atención: la madre de Mr. Copeland, la madre de Alberto Bolaño, Amparo Cházaro, madre de Ernesto Herrador, y Marisa Kuri, madre de Miguel Ángel, el Minino. Las tres primeras se definen ya sea por la ausencia o por el abandono del marido, a diferencia de Marisa Kuri, quien ejerce cierto dominio en la relación conyugal. Vamos por partes, la narración inicia con la imagen de «El visitante», cuento cuyo protagonista, al igual que Mr. Copeland, mantiene la mirada fija en el cañón del rifle y en posición de espera: «El soldado raso Roger Copeland ajusta el ojo en la mira, orienta el cañón del fusil hacia la ventana, somete el ligero temblor de los brazos, retiene el aliento y oprime el gatillo.»²⁴⁰. En este caso, la espera del narrador se une a la «posible» espera de Mr. Copeland; a partir de ahí surge el objetivo de la narración y del relato: «Por eso tuve que hacer lo que hice. Buscar a Tirana, encontrar un nombre a Minino, acosar a Ernesto Herrador aunque ahora mi única certidumbre sea la espera»²⁴¹. La madre de Roger Copeland aparece en el relato como justificante de las acciones del hijo. La frase «Dios sabe que Dios sabe» le proporciona a la madre la excusa para suplir todas sus acciones; al igual que ella, Copeland asocia el acto de mantener la mirada, cual ojo vigilante en el blanco o en la mira, con esa contundente frase de la voz materna, que se actualiza a través del enunciado: «Dios

²³⁹ *Este era un gato...*, p. 258.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

sabe que sabe... que sabe... que sabes»²⁴². Algunas veces se ve representada sólo como la voz que acompaña la vida del hijo, esa voz como la de Doloritas para Juan Preciado que conduce el transcurrir de la vida del protagonista. Cuando Roger Copeland se traslada de Oklahoma a Texas, las palabras de su madre le proporcionan una imagen diferente del lugar, como si viera a través de los ojos de ella: «El polvo del desierto no es más que arena de mar, reseca hasta la muerte. El viento le respira en la boca para resucitarla. Conserva la memoria del mar. Es su pasado’, decía su madre y Roger Copeland fingía creerle»²⁴³. No obstante, en *Este era un gato...* se expresa un núcleo familiar mutilado por la ausencia del padre. Hemos observado que en el caso de la madre de Alberto Bolaño se propone un estereotipo de la madre mandona, poco comprensiva, impositiva, enérgica. Para ellos, la presencia de Macrina, la sirvienta, al igual que la Nana de Teodora, funge como sustituto de la figura materna, de tal modo que se convierte en un núcleo fundamental en la novela. Macrina goza de autoridad y poder de decisión en el hogar de los Bolaño. Como cómplice de Alberto subsana la falta de comprensión de la madre con tolerancia y hasta con demasiadas muestras de amor hacia el hijo. Macrina resiste el mal carácter y la locura de la madre y se integra a la familia de sus patrones, compartiendo los derechos de la iglesia formada por la madre de Bolaño²⁴⁴.

Por su parte, Amparo es otorgada en matrimonio a Sebastián Herrador por su padre. Todos disponen de ella como si fuera un objeto pues no toma decisiones por sí misma. Por tanto, su libertad de elección se restringe, se convierte en un sujeto femenino que ve en el matrimonio el único medio de subsistencia y aquello que justifica su razón de ser en la sociedad porteña; Amparo, al igual que Teodora, y en general el prototipo de mujer-esposamadre en Ramos, responde a su condición social proporcionando hijos a la comunidad y cuidando del hogar. Mujer-esposa que trae a la mente la imagen de *La dama boba* de Lope de Vega: «Casadla y vereísla estar ocupada y divertida en el parir y criar, o bien, siempre alabé la

²⁴² *Ibid.*, p. 25.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 28-29.

²⁴⁴ Antecedente narrativo en la construcción simbólica de la Madre Fundadora de la *Mujer que quiso ser Dios*.

opinión de que la mujer prudente con saber medianamente le sobra discreción»²⁴⁵. Palabras que se ajustan también a Cune, la esposa de Montalvo en *La casa del ahorcado*. De hecho, Amparo y Cunegunda comparten semejantes representaciones, aunque Amparo, la esposa de Sebastián Herrador, sufre de abandono y envejece sola y enclaustrada en una casona del centro histórico del puerto en compañía de su vieja sirvienta. Amparo llegó feliz al altar, pero la vocación sacerdotal y mártir de Sebastián Herrador le otorgan un giro de 180 grados a sus ilusiones. Su pronta viudez le infunde la fuerza suficiente para convertirse en una especie de diva solitaria. Decide transformar su vida en una leyenda del puerto para ser admirada y citada como tal. En medio de su santuario, recuerda al esposo con rencor y lamenta el fracaso de su matrimonio y juventud.

La actitud de ambas, ante el abandono del marido o ante la figura ausente del esposo, es totalmente pasiva, como pasiva es su reacción frente a matrimonio: los padres las casan, las «dan» en matrimonio sin que ellas consigan confirmar una identidad como parte de su vida. De ahí su destino de inmanencia, aún distanciadas de su compañero. La mujer-esposa, entonces, se anula en su morada, perpetúa su imagen, cuida del pasado que atesora, asegura la permanencia del hogar, cuyas puertas conserva cerradas. Para ellas la relación sexual, más que significar una experiencia placentera, resulta un servicio prestado al esposo. El deseo de realizar una «buena unión» conlleva a la concertación del matrimonio entre Amparo y Sebastián, al igual que entre Teodora y Santibáñez, Marisa Kuri y Ernesto Herrador, Cunegunda y Montalvo. Por tanto, la relación conyugal y el amor en esta serie de parejas no tienen nada en común. Los matrimonios carecen de amor, en tanto la decisión obedece al interés económico o social: «Se trata de trascender hacia el interés colectivo o la unión económica y sexual del hombre y la mujer, no de asegurar la felicidad individual»²⁴⁶. Situación semejante encontramos en la construcción del ideal femenino de la madre de la Fundadora en la *Mujer que quiso ser Dios*.

²⁴⁵ Carlos Blanco Aguinaga y otros, *Historia social de la literatura española* (Madrid: Akal, 2000), pp. 366-367.

²⁴⁶ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Buenos Aires: DeBolsillo, 2009), p. 384.

Pero, a diferencia de los personajes anteriores, Marisa Kuri, esposa de Ernesto Herrador, al igual que la Madre Fundadora de la *Mujer que quiso ser Dios* y de Carmen, esposa de Abelardo Salgado en *Ricochet o los derechos de autor*, se distinguen en cuanto a su representación, lo cual se justifica pues son historias que se desarrollan en el marco de la década de los setentas y ochentas. Marisa Kuri, contraria a la debilidad de su suegra Amparito Cházaro, conocedora del interés económico que mueve a su marido al matrimonio, se rebela y se asume como dominante en su relación conyugal. No obstante esto, comparte con ella el rencor hacia el esposo. Marisa, que en un principio admira a su marido, en la medida en que lo va conociendo y comparte su vida con él, lo observa con lástima al confirmar que no es más que un títere, un pelele manejado y controlado por todos. Su matrimonio se convierte entonces en una farsa y se sostiene solamente por la conservación de su estatus social. Al igual que la boda de Teodora y Gabriel, su relación se basa en el intercambio económico: la familia de Marisa (libaneses exiliados) ve con agrado la unión, pues los Herrador gozan de una buena posición en la sociedad porteña como propietarios del periódico *La opinión*; y a su vez, los Herrador ven en los Kuri una inyección de capital para mantener el negocio de la familia.

Por su parte, Carmen, a pesar de ser una activa militante del movimiento del '68, es una madre-esposa si consideramos la afirmación de Lagarde cuando dice: «Todas las mujeres por el sólo hecho de serlo son madres y esposas. Desde el nacimiento y aun antes, las mujeres forman parte de una historia que las conforma como madres y esposas»²⁴⁷, tal testimonio se basa en la concepción antropológica de la maternidad y las relaciones conyugales que definen una identidad genérica con base en los roles previamente establecidos. Sin embargo, Carmen se construye de manera diferente, se nos enuncia como necesaria para el hombre, al mismo tiempo que es sumamente peligrosa. La relación conyugal entre Carmen y Abel está regida por la hegemonía patriarcal que reconoce la exclusividad de la actividad sexual de la mujer sólo con su compañero, ya sea mediante el matrimonio o a través de la

²⁴⁷ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (México: UNAM, 1993), p. 363.

unión libre, de tal manera que el hombre se «asegura» que la mujer no tenga relaciones sexuales fuera de esa unión, ni desee estar con otro hombre. En el vínculo que establecen Carmen y Abel, cuando aparece la sospecha de infidelidad, la conciencia de Abelardo se va medrando poco a poco, puesto que la mirada masculina es la que articula la transformación social. Para Abelardo resulta difícil aceptar que Carmen pueda relacionarse eróticamente con otro hombre. Abel, «dueño» ahora del cuerpo erótico de Carmen, no permite que en su calidad de compañera «casta y fiel» transgreda la norma. La sola idea de adulterio en su relación, a pesar de representar un matrimonio liberal donde las relaciones de equidad se ponderan, resulta poco permisiva. Gilles Lipovetsky comenta que:

En las sociedades occidentales contemporáneas se ha instaurado una nueva figura social de lo femenino, que instituye una ruptura capital en la «historia de las mujeres» y expresa un supremo avance democrático aplicado al estatus social e identitario de lo femenino. A esa figura sociohistórica la denominamos la tercera mujer. Por primera vez, el lugar de lo femenino ha dejado de estar preordenado, orquestado de cabo a rabo por el orden social y natural. El mundo cerrado de antaño ha sido sustituido por un mundo abierto o aleatorio, estructurado por una lógica de indeterminación social y de libre gobierno individual, análoga en principio a la que configura el universo masculino²⁴⁸.

Carmen es una mujer independiente, sabedora de su ser y estar en el mundo. Mujer intelectual que, incluso, puede resultar mucho más intuitiva e inteligente que Abelardo. Desde esa perspectiva, Carmen y la Fundadora representan a esa tercera mujer, mujeres sujeto que, sin embargo, como bien afirma Lipovetsky, su actuar en el mundo no significa la «aniquilación de los mecanismos de diferenciación social de los sexos», pues aún se espera que Carmen responda a su rol femenino en tanto propiedad del hombre. No es permisivo modifique su condición de mujer compañera de Abel o que se entregue sexualmente a otro, pues esto sería representativo de su infidelidad. Mientras que para la Fundadora, la orfandad materna le significa el destierro del universo femenino. Subvierte, a través de su conducta, el discurso patriarcal de feminidad y niega la imagen de la mujer tradicional:

²⁴⁸ Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer* (Barcelona: Anagrama, 2002), p. 9-10.

La falta de oído confirmó a Madre una especie de conciencia de su valor. Y esto fue posible porque antes de poseerlo gracias al prodigio que después relataré, lo deseó con la entereza de quien anhela lo que jamás tendrá. Madre ambicionó apoderarse de lo que los demás escuchaban con el empeño con que los niños envidian el juguete ajeno²⁴⁹.

Es evidente que la Fundadora crece en la construcción de una identidad genérica de la cual está orgullosa y que, de algún modo, se opone al proceso de socialización tradicional; lo cual se suma a su posicionamiento, convirtiéndose en una mujer con poder.

Respecto a la figura del padre, la narrativa de Ramos se caracteriza por su ausencia, más que por su presencia. Por lo regular, el esquema de familia que funciona es el de madre-hijos. Es pues, una familia matricentrada²⁵⁰, personificada por la relación madre-hijos y por la ausencia del esposo-padre. En este caso la ausencia paterna se reviste en dos sentidos: bien por la ausencia causada por la muerte (tal es el caso de la madre-viuda en *Este era un gato...*), o bien por el abandono (abuela-viuda en *Este era una gato...* y la madre de la Fundadora en *La mujer que quiso ser Dios*). Finalmente, la mayor parte de los personajes femeninos se definen no como personas sino como madres, su filiación sexual consiste en ser cuerpo materno, simbolizando a la mujer-madre-abandonada-sin esposo. La relación con los hijos también se mantiene en tanto hijos de su madre. Ante la ausencia de la figura paterna, los hijos carecen de un modelo de paternidad; no obstante, su identidad masculina, aunque en algunos casos vulnerada, no se ve afectada del todo pues se rodean de masculinidad a través de la convivencia con los amigos, con los que comparten una cultura machista que contribuye a reforzar su identidad simbólica. A pesar de ello, la ausencia del padre se reviste en manifestaciones de frustración y de rechazo, sentimientos ambivalentes de amor y odio en constante conflicto al interior de los personajes.

²⁴⁹ *La mujer que quiso ser Dios*, p. 26.

²⁵⁰ Término utilizado por Alejandro Moreno para diferenciarlo de matriarcal y referirse a la condición de la mujer-madre, sin pareja, sola. Según el autor: «bajo un patriarcado formalmente fuerte y realmente débil funciona un matriarcado totalizador de puertas adentro», en *Temas de formación sociopolítica. La familia popular venezolana* (Venezuela: Universidad Católica Andrés, 2007), p. 7.

La madre-esposa o mujer-esposa que aún conserva la presencia del marido, está representada, antes que y por encima de todo, como una mujer casta, inocente y candorosa. La inocencia presupone que la mujer-esposa no tiene ni ha tenido jamás ideas sexuales: es una bella durmiente, un océano de ternura que sabe muchísimo de amor, de cariño, de saber dar al ser amado toda la comprensión, la protección, el consuelo, el ánimo, la esperanza, la ambición, la voluntad, la fe, que el otro necesite. Por ejemplo, la esposa de Bruno Montalvo en *La casa del ahorcado* reacciona de una manera comprensiva ante el desinterés erótico del marido. En *Intramuros*, por ejemplo, Teodora Ricalde es la imagen santificada del ideario masculino.

Por otro lado, cuando el personaje masculino incorpora la figura de la mujer en su escenario de fracaso, éste reacciona como un sujeto frustrado. La esposa, en estos casos, encarna la síntesis de su negación. El marido se siente engañado, timado, impresiones que lo confrontan consigo mismo y que después de producirle numerosos sentimientos de culpa, inferioridad y rabia, lo conducen habitualmente a las soluciones de evasión y huida del hogar; lo cual determina también la figura del padre y del marido ausentes, tal es el caso de la actitud que asume Feliciano Armenta, personaje de *La mujer que quiso ser Dios*, cuando decide abandonar a su familia para unirse a una de las criadas; y de Montalvo, esposo de Cunegunda en *La casa del ahorcado*, que huye de casa para refugiarse en los brazos de sus secretarías. Al igual que Feliciano Armenta, Montalvo rompe cualquier lazo afectivo con su familia, a pesar de no ahuyentarse del todo. En suma, las madres-esposas en las novelas de Ramos se representan siempre divididas, fragmentadas, para formar los prototipos y las idealizaciones de los protagonistas masculinos.

Sin importar el sentido que le adjudiquemos a la historia, es indudable que el sujeto femenino en su función de madre-esposa en las novelas de Ramos no es del todo positivo, excepto en el personaje que representa la maternidad en la novelita breve de *La señora de la fuente*²⁵¹. Finalmente, en la construcción de la identidad o identidades femeninas funciona

²⁵¹ La protagonista de este relato breve, se muestra como una mujer empeñada en la maternidad.

básicamente la idea de representación nostálgica ligada al pasado, generando, en algunos casos, estados de locura o de inercia ante lo que sucede en el entorno. Lo más grave no es refugiarse en la soledad sino en el olvido por parte de los otros. Así pues, el impacto para el lector se vierte, por un lado, en sentimientos de asombro por su actitud de sufrimiento silencioso; por el otro, en sensaciones de enojo o de molestia por su debilidad.

SERVIR AL CUERPO (AMANTES-PROSTITUTAS)

Otra de las figuras femeninas que resulta paradigmática en la narrativa de Ramos, a la par que la figura de la madre-esposa, es la amante-prostituta, en opuesto paralelismo a la primera. En el marco de una sociedad occidental esta figura se define por sus ilusiones, desengaños y frustraciones:

Así, la amante y la prostituta en más de un sentido, son alícuotas: La amante es objeto erótico privado, es una mujer particular específica; la prostituta es objeto público de consumo en el mercado, es intercambiable, sustituible por otras mujeres que más allá de sus características particulares se identifican por su situación²⁵².

La amante-prostituta emerge en las novelas de Ramos como objeto de los deseos sexuales del hombre, cuya manifestación amorosa sólo es posible al margen del *establishment*. En comparación con la imagen de la madre-esposa, la amante-prostituta es una metáfora; tiene su raíz en la cultura que organiza la sociedad en torno a la familia y a sus valores morales, pues ésta se considera la institución esencial; su presencia en los relatos representa la violación de los valores en que se sostiene el grupo social.

La amante-prostituta termina relacionándose sexualmente con los protagonistas masculinos, si bien no importa que haya amor en la mujer o sólo un interés sexual pasajero. El hombre se cuida de amarlas, incluso teme que esto llegue a sucederle, pero considera normal engañarlas. Sobre este tipo de mujeres, los personajes masculinos en las novelas de

²⁵²Marcela Lagarde, *Op. cit.*, p. 617.

Ramos se expresan utilizando un lenguaje hostil; enuncian su desprecio y recrean sus ataques; la maldicen, la acusan, se quejan de ella porque los engañan, los traicionan. No obstante, conviven con ella sin sentir culpa y jamás conciben alguna clase de responsabilidad. Por ejemplo, a Paty/Yolanda, de *Violeta Perú*, habrá que usarla o despreciarla; insultarla, abandonarla o huir de ella cuando intenta apegarse demasiado. Lo mismo sucede con Goya y Olga en *Intramuros*, la atracción física es lo que determina la unión. La relación entre Goya y Finisterre concluye por el peso de la presencia virtual de Pastora. Goya se entrega a Finisterre con la esperanza de casarse con él; más tarde, él la abandona en su soledad, sin importarle su destino. La reacción del personaje se justifica porque si apareciese allí algún tipo de sentimiento, sería muy peligroso: se amaría algo inferior y negativo y esto le restaría valor a la propia representación masculina. Sin embargo, Mr. Copeland, el gringo viejo de *Intramuros*, al contrario que el resto de personajes masculinos, se enamora de una prostituta a quien no olvida ni dentro de su matrimonio ni al término del mismo. Su retorno al puerto de Veracruz tiene como objetivo encontrarse nuevamente con Tirana, la prostituta que 60 años atrás lo enamoró en el marco de la invasión norteamericana. La búsqueda de Tirana se convierte en una labor asidua y latente tanto por Copeland como por los reporteros de *La Opinión*, es el núcleo que motiva el devenir de las acciones. Su recuerdo vive en la memoria de Copeland como una experiencia placentera y necesaria en la vida del norteamericano. Como amante-prostituta, la imagen de Tirana se orienta hacia una dicotomía de rechazo/deseo, que resulta de la exclusión y humillación social, por un lado, y del anhelo de poseerla por el otro. La comunidad del puerto de Veracruz la denostará y mantendrá alejada de los círculos sociales más moralistas, pero ello no evitará que los hombres, entre más mutilada encuentren su dignidad, más tendrán la obsesión por acercársele.

El personaje de Tirana es presentado por el narrador en dos planos temporales: la Tirana de 1914, recordada de manera nebulosa por Copeland, es una chica joven que posee las características de un mujer atractiva: rozagante, lozana, con un buen cuerpo y una notoria sensualidad; aunque no es del todo perfecta, pues su rostro –como si de una Otilia

Rauda²⁵³ se tratara- tiene un defecto que desconcierta, pero que la identifica plenamente: posee un «ojo de humo», tal y como lo señala Copeland, producto de una carnosidad o cataratas. Detalle que le sirve al narrador para no perder de vista su estilo onminoso, aunque también evidencia la recurrente intención de Ramos por marcar a sus personajes femeninos con un defecto físico latente, que resulta atractivo o genera el rechazo de los otros; baste recordar al personaje de Paty, la mujer con «olor a pescado» de Violeta Perú, que la transforma y la determina como un ser atractivo o repugnante. El narrador de *Este era un gato...* enuncia al respecto: «La brutalidad de un error en un cuerpo perfecto no lo vuelve más hermoso aunque sí más deseable»²⁵⁴ La mujer, entonces, deberá tener un defecto para formar parte de la categoría de lo femenino en Ramos²⁵⁵; su perfección radica en la imperfección. Tirana joven, en ese sentido, goza de una enorme sensualidad, pero al mismo tiempo, su «ojo de humo» la magnifica como un deseable objeto de placer. Las descripciones que giran en torno a su personalidad la presentan como una mujer fuerte, alegre y simpática. Es una de las chicas más solicitadas en el lugar donde trabaja; seduce tanto a Copeland como al resto de los parroquianos que disfrutaban de sus besos. Copeland llega al grado de liarse a golpes con tal de regocijarse con el ritmo de sus caderas. Acto que ella observa con un toque de orgullo. Tirana no sólo posee un «ojo de humo», también tiene la cualidad de no pronunciar palabra alguna, apareciendo como un codiciado fantasma que actúa y complace, pero no conversa. La comunicación con Copeland sólo es posible mediante el lenguaje del cuerpo, quizá porque él no hablaba bien el español o porque no era necesario otro lenguaje para los jóvenes amantes:

(Asumo de su relato que jamás cruzaron una palabra más allá del diálogo de nombres y confusiones. El ajeteo de las manos sobre la mesa, el trasiego de sus cuerpos en la cama desvencijada, fue la única voz que resonó en los meses de extrañeza que apenas ahora Mr. Copeland, capitán retirado, se interesa en desentrañar.)²⁵⁶

²⁵³ Protagonista de la novela que lleva su nombre del escritor veracruzano Sergio Galindo. Otilia Rauda posee un cuerpo envidiable, es deseada por la mayoría de los hombres que habitan la pequeña localidad de las Vigas; su escultural cuerpo atrae la atención de los vecinos de la localidad; pero tiene un defecto físico: un gran lunar en la cara.

²⁵⁴ *Este era un gato...*, p. 97

²⁵⁵ Los personajes femeninos de sus dos últimas novelas son sordas o mudas.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 95.

El silencio los acercaba todavía más. Se buscaban entre la oscuridad resquebrajada por la hospitalaria luz del quinqué hasta que el amor los convertía en una mancha contra la que no podía la claridad, los correteos fortuitos por el pasillo, los golpes repentinos del viento, los gritos que reventaban en el edificio construido con piedras del mar²⁵⁷.

Tirana corresponde al interés amoroso del soldado de Oklahoma, quien sesenta años más tarde intentará localizarla, pero la Tirana de aquellos años duró sólo unos meses y no la encontrará jamás; tal vez yace entre los callejones de la ciudad, desfallecida a causa de tanto mar y deseo. El recuerdo de Tirana viene a la mente no sólo por el amor que hacia ella profesa y aún acumula en su memoria. Tirana lo hirió primero en el corazón y después de un balazo en la rodilla. Ambas heridas, después de muchos años, no han cicatrizado y mantienen presente el dolor. Copeland, cada vez que sufre a causa de la herida en su rodilla, recuerda a una Tirana sensual, embriagante, con su rizada cabellera; la joven mulata deseada y admirada por todos los clientes del burdel. Ante esta serie de imágenes que *emergen* del recuerdo, Copeland se acaricia la pierna como si acariciara la bronceada piel de su amada Tirana.

La «supuesta»²⁵⁸ Tirana de 1974 que encuentran los amigos de Mr. Copeland es una anciana en plena decadencia física y dueña de un prostíbulo en el fraccionamiento Virginia del puerto de Veracruz. Más bien se trata de Teresa, a quien «Los animales» asocian con Tirana, por ser poseedora de la misma seña de identidad: el «ojo de humo», además de que tiene una edad similar a la que tendría Tirana si aún viviera, pero no existe la seguridad de que se trate de la misma persona. Teresa es una vieja prostituta que debido a su inmersión en el comercio sexual ha obtenido los recursos y tácticas suficientes para ser propietaria de una reconocida casa de citas. Su figura es desafiante e inspecciona con cuidado a los clientes que visitan su local. Al parecer, no tiene la menor idea de quién sea Mr. Copeland. Su presencia en el relato permite ampliar el panorama que de este personaje construye Ramos: imagen degradada, objeto de crítica y sanción colectiva; ¡sólo un gringo podría enamorarse de una

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁵⁸ Como lectores no existe la certeza de que se trate de la misma persona. El narrador va proporcionando pistas que contribuyen a magnificar la ambigüedad.

prostituta, a tal grado que regrese a buscarla sesenta años después! La subordinación y dependencia afectiva hacia la amante-prostituta es demasiado evidente en Copeland, de tanto recordar e imaginar a Tirana a su lado, la convierte en un objeto de culto; la conserva tatuada en su memoria y en la cicatriz de su pierna. Visión poco compartida por el resto de personajes masculinos pues, a pesar de que Copeland profesa una enorme pasión y admiración hacia Tirana, el narrador, Bolaño, desdeñará del todo la figura de la mujer-prostituta que vende su cuerpo; él y sus amigos, «Los animales», son clientes asiduos de los burdeles, pero asumen una visión machista y cerrada a pesar de que la dependencia con ella es semejante a la que adquieren con la mujer-madre.

Ramos, en oposición a la manera en que ha sido representada en la historia literaria la amante-prostituta, ya sea como mujer violada o como víctima, elige la imagen de la mujer-amante-prostituta desamparada que, sin embargo, no se considera víctima desde el punto de vista del narrador omnisciente. La mirada de la voz narrativa sólo confirma su estatus como objeto de satisfacción sexual para el hombre. La sexualidad está muy bien centrada en un sistema de deseo y de género estable. Lo masculino se define diferenciado de lo femenino, y tanto uno como otro se mantendrán lo menos cerca de la frontera que los divide. La amante-prostituta, dentro de esta estructura, se mantendrá en un estrato abyecto:

Habría que buscar mujer. Goya: los caracoles alrededor del cuello, las caderas bajo la ropa descosida, las piernas lisas y morenas. Las putas malhechoras de los callejones, acechando tras la noche y los postes y los árboles. Siseando como insectos²⁵⁹.

La presencia de Goya en la vivienda lo obligó a cambiar de escondite las fotografías. Ahora, prensadas entre las hojas de los libros, lo seguían llamando con sus vocesitas endebles, con los siseos oscuros de las putas²⁶⁰.

Lo acosó las miradas maternas, enamoradas, no ausentes de un matiz reprobatorio (las putas viejas acostumbran a mirar así luego de la negativa; pero ¿no estaría exagerando?)²⁶¹.

²⁵⁹ *Intramuros*, p. 129.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 154.

²⁶¹ *Este era un gato...*, p. 200.

Me imagino que algo parecido debe pasarle a las prostitutas más baratas, cuando la conciencia de la sífilis, o cualquier enfermedad horrible y sin cura, les hace saber que ya nada más puede ocurrirles²⁶².

Pero las mujeres, animales domésticos al fin, suelen trenzar con sus palabras la soga con la que habrán de colgarse después²⁶³.

Escondes el envoltorio con tu cuerpo y dices que sí con la cabeza. «Perdóneme señor, pero es que trabajo de noche...» «Pos será usted puta», dice el otro y los dos se ríen... Tú también te ríes y sigues diciendo que sí con la cabeza²⁶⁴.

A la entrada del pasillo un manchón de sombras arrincona a una mujer; sin embargo a veces puedes ver su nariz chata y el brillo de los labios que relumbran como chiles gordos. A lo mejor puta o periodiquera²⁶⁵.

Es visible el lenguaje utilizado por el narrador al describir su representación en tanto figura degradada y excluida del orden social. La mujer-amante-prostituta es, por tanto, amada y odiada, anhelada y rechazada, reverenciada y despreciada, porque los sentimientos expresados por los personajes hacia ella resultan ambivalentes. Los protagonistas la miran tratando de comprenderla, ya sea por su olor, como en el caso de la mujer con olor a pescado de *Violeta Perú*; o por su belleza, como Marita de *La casa del ahorcado*, pero pronto abandonan su actitud de contemplación para juzgarla; renuncian a las razones del pensar y obedecen a las razones de su pasión. Aparece el insulto, el odio, la queja, la tristeza, la exaltada expresión del amor y el reconocimiento a su perfección. Sentimientos contradictorios como contradictoria es la personificación de lo masculino/femenino en Ramos:

Es curioso advertir que la imagen de la «mala mujer» casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la «abnegada madre», de la «novia que espera» y del ídolo hermético, seres estáticos, la «mala» va y viene, busca a los hombres, los abandona. Por un mecanismo análogo al descrito más arriba, su extrema movilidad la vuelve invulnerable. Actividad e impudicia se alían en ella y acaban por petrificar su alma. La «mala» es dura, impía, independiente, como el «macho». Por caminos distintos, ella también trasciende su fisiología y se cierra al mundo²⁶⁶.

²⁶² *Ibid.*, p.245.

²⁶³ *La casa del ahorcado*, p.15.

²⁶⁴ *Violeta Perú*, p. 86.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 87.

²⁶⁶ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: FCE, 1976), p. 35.

Con base en lo anterior, la representación negativa de la mujer en tanto amante/prostituta revela el constante enfrentamiento entre los estratos de la moral y de la ética que brotan de la diversidad ideológica en cuanto a la identidad femenina y a su práctica social. La ideología tradicional y clase-mediera del narrador condena a la amante/prostituta por su práctica sexual. El narrador omnisciente, heterodiegético, por lo regular en tercera persona, proyecta el mundo de este personaje e instaura un código lingüístico para definirla. Gerald Genette habla de «no focalización» cuando el narrador amplía o reduce la información, penetra al interior de los personajes o se distancia de ellos. Este aparente «distanciamiento», dice Genette, equivale a la visión tradicional de una voz omnisciente. Sin embargo, en Ramos esta voz adquiere una mayor fluidez al acceder a la conciencia del personaje, ya que amplía la concepción que de la identidad femenina se construye en su narrativa, a través de juicios y pre-juicios que se enuncian en el transcurso de sus historias. Al respecto Genette afirma: «El relato dice siempre menos de lo que sabe, pero a menudo hace saber más de lo que dice»²⁶⁷. En el caso de Luis Arturo, la voz narrativa, tras su aparente distancia, emite una imagen tan degradada de la mujer amante-prostituta como de la madre-esposa. Así, la representación de la feminidad en Ramos, en su función de madre-esposa se limita a los espacios del matrimonio, de la casa; en su función de amante-prostituta, en los prostíbulos o en los hoteles o moteles. La conducta de la amante-prostituta rechaza la autorepresión sexual, aunque no del todo la subordinación, así como el deseo y la iniciativa sexual propia, ya que, por lo regular responde al deseo y a la voluntad masculinos. Por tanto, la amante-prostituta suele ser mala por fuera, puesto que escapa a las normas sociales determinadas para el actuar femenino; pero son buenas por dentro puesto que detentan una enorme disposición amorosa.

Los rasgos del personaje femenino como amante-prostituta o su código existencial se reviste con cierto realismo, aderezado con una pequeña dosis grotesca:

Yo le decía que era como el mar porque siempre olía a pescado; y no podría ser de otra manera, llevaba años trabajando en la empacadora y el olor lo tenía metido hasta en los ojos. Cuando iba por

²⁶⁷ Gerard Genette, *Figuras III*, (Barcelona: Lumen, 1989), p. 252.

la calle parecía que nadaba; el vestido amplio, siempre holgado, para que sus jefes se dieran cuenta a la primera que nada llevaba debajo [...], se ondulaba con su andar y parecía un pez que caracoleara. Un pez sobre la banqueta embarrándolo todo que ni el perfume más fuerte era capaz de ocultar²⁶⁸.

Quizá la revelación de su imagen apunta a la compleja psicología del machismo que distingue, según Octavio Paz, dos tipos de mujeres: la madre y la prostituta, dualidad que se traduce en el afán de identificar en la mujer legítima a la madre, o en la prostituta a esa madre a la que tanto el hombre injuria, pero que a la vez venera con intensidad. Por ello, la amante-prostituta en algunos casos representa un acto de sacrificio materno, que confirma colateralmente los valores que instaura el narrador. Su imagen fluctúa entre ser la víctima o la provocadora. Goya se entrega a Finisterre con la ilusión de compartir una vida con él. En el caso de Marita, la amante de Montalvo en *La casa del ahorcado*, ¿es conquistada o conquistadora?, ¿es colaboradora o víctima?, ¿es redimida o castigada?, ¿o todas esas oposiciones? Marita desconoce todo y descubre todo; ejerce su individualidad, y satisface las necesidades de su cuerpo, es alegre, joven e independiente. Sirve a su cuerpo en tanto que ejerce abiertamente su sexualidad. A diferencia de Cuné (madre-esposa) es una mujer transgresora, pecadora y fácil, puesto que accede al servicio de su cuerpo, asociado al deseo masculino, al reconocimiento del gozo y/o deseo sexual. El narrador se refiere a la dualidad femenina de la siguiente manera: «Dividir el ocio entre la esposa y la amante resulta no sólo fatigoso sino también complicado; y si bien el amor con la amante gratifica y recompensa, el que hacemos con la esposa apacigua la culpa y combate los remordimientos»²⁶⁹.

La amante-prostituta convive frente a la indiferencia y a la agresividad masculinas. La amante-prostituta da, se entrega, mientras el hombre agrade y recibe. Excepto en la figura de personajes extranjeros como Mr. Copelard/Tirana, Finisterre/Goya y Ricochet/Pirusha, que asumen una actitud más amorosa y condescendiente con sus amantes.

²⁶⁸ *Violeta Perú*, pp. 25-26.

²⁶⁹ *La casa del ahorcado*, p. 37.

Por lo general, tanto la mujer-madre-esposa como la mujer-amante-prostituta terminan odiando a sus respectivos compañeros, y finalmente la dependencia se inclina más por parte de los primeros que de las segundas: el hombre necesitará de la madre-esposa para sostener su vida familiar, para encontrar el cauce correcto de su existencia y difícilmente podrá prescindir de la amante-prostituta, pues representa su objeto de amor y deseo.

Los retratos de las mujeres responden a un proceso diseñado de manera gradual, extensiva y determinante. Durante el proceso predomina la descripción de los rasgos físicos, como hemos mencionado anteriormente, siempre marcados por un defecto. Llama la atención también el que pocas veces el narrador les ceda la voz a sus personajes femeninos, más bien nunca. Al final de cuentas la mujer parece proyectar una identidad²⁷⁰ propia cuyos rasgos personales se expresan en los espacios íntimos. La dualidad que la define es una imagen fragmentada que desemboca en dos visiones: la aceptación de su papel socialmente aprobado o la manifestación de una sensación de extrañamiento, de inconformidad, de abandonar el cautiverio en un intento de poder expresarse como sujeto de deseos. Esta segunda visión por lo regular resulta estéril puesto que carece de modelos que la guíen hacia la expresión de sus sueños y aspiraciones. En suma, la narrativa de Luis Arturo Ramos está poblada de personajes femeninos que de alguna manera responden a los estereotipados roles de la mujer subordinada que la sociedad mexicana les ha conferido a lo largo de su historia; sin embargo, son personajes que luchan por existir, por adquirir un lugar en el mundo en medio de un proceso vital que las conduce, por un lado, a la anulación de su existencia; por otro, hacia un aprendizaje que les indica el camino a la libertad y al desarrollo de su autonomía personal. La subjetividad femenina, desde el interior de los personajes mismos y no desde fuera, explica el punto de vista narrativo; la enunciación desde el yo de la protagonista caracteriza el sentir y el ser de la mujer en su poética desoladora. Las mujeres en Ramos se destruyen y autoconstruyen desde un poderoso yo que las expresa y define. Lo anterior es

²⁷⁰ Se entiende por identidad la concepción de mujer que tanto la sociedad narrativa de Ramos instaura en las historias, como la que las mujeres mismas tienen de sí y de su entorno social en un tiempo y espacio determinado.

determinante en los personajes femeninos que aparecen en *La mujer que quiso ser Dios* y *Ricochet o los derechos de autor* donde, a diferencia de los personajes anteriores, las mujeres expresan una mayor libertad amorosa y un aumento de su autoestima. La imagen de la mujer débil, dependiente, subordinada afectivamente a su compañero da paso a una mujer fuerte, independiente y madura. Sin embargo, la mujer en los relatos de Ramos está ahí, existe para los otros, pero no es; de ahí, quizá, su representación en la locura.

La imagen de la mujer, su representatividad como madre, hija, esposa, amante o prostituta, adquiere un valor simbólico en la poética de Ramos. A diferencia de los narradores del XIX, la ausencia del padre dota de un sentido inverso al tópico de orfandad. De acuerdo con los conceptos de Julia Kristeva, la mujer en Ramos sustituye al «otro» del hombre, es decir, razón, poder, fuerza física, agresividad, lenguaje. Aunque la mayoría de sus mujeres se revelan irracionales, emotivas, impotentes, débiles, pasivas, silenciadas. La maternidad, finalmente, constituye una cualidad y un dominio de la mujer del cual carece el hombre. La mujer, pasiva y sumisa frente al mundo masculino, adquiere un significado ilusorio de poder, contribuye a ampliar los escenarios desoladores en los personajes, la ausencia de afecto, su falsa identidad. La representación de la amante/prostituta, a medida que avanza su producción novelística, se nos reviste con mayor libertad y autonomía. No así las madres/esposas que se mantienen con la mirada tradicional. Hay que esperar que Ramos, quien en sus textos privilegia la visión masculina, oriente su mirada hacia la construcción de un imaginario femenino donde surjan nuevos modelos de madre-esposa o amante-prostituta hacia la búsqueda y realización de la subjetividad femenina.

En síntesis, este primer acercamiento nos permite vislumbrar la vida generalmente conflictiva en la que los personajes de Ramos terminan por acostumbrarse a coexistir, a su no saber con quién y para qué viven, a recurrir cada vez más a sus escapes y huidas de la realidad, con débiles intentos de evadirla. Son unos observadores de su soledad y del gradual sometimiento que los avergüenza. Pretenden reconstruir la imagen de sus propias idealizaciones, lo que pudieron ser y no son; lo que quieren que se crea o se piense y se diga

de ellos, aún cuando esto los conduzca a la muerte. Respecto a la construcción de la imagen femenina, coloca al sujeto en la posición de vivir a través de/o con los otros, ser en las experiencias de los demás. La mujer, es cierto, ya no es un objeto sin vida, pero todavía no se relaciona consigo misma.

CONCLUSIONES

Ramos ha propuesto siempre la estabilidad de los géneros y la definición de lo femenino, al mismo tiempo que ha aprisionado también el rumbo de sus personajes femeninos en la degradación, la muerte o la locura. Asimismo, en sus tramas los finales «felices» para las mujeres no dejan de estar ligados al matrimonio o a la maternidad como meta última de sus más altas realizaciones. Es una constante en estos personajes, en menor proporción que en los personajes masculinos, su condición de antihéroes, a pesar de que la definición del espacio femenino en sus novelas se convierte en una obsesión del narrador, al punto de llegar a feminizar a los personajes masculinos. De esta forma, la aparente estabilidad genérica se decanta en una no correspondencia entre sexo y género en la configuración de sus personajes.

A través del recorrido por seis novelas del autor²⁷¹, fue posible identificar cuatro etapas en el desarrollo de su poética narrativa, mismas que permitieron proponer una taxonomía del sujeto femenino, así como de las funciones que estos cumplen en las distintas tramas, estableciendo un hilo conductor con las constantes narrativas que representan su poética desoladora.

Los dos revestimientos de los personajes femeninos identificados en sus novelas: mujer madre-esposa y mujer amante-prostituta, encausaron el análisis e interpretación de sus acciones en sus contextos narrativos propios y en el establecimiento de sus relaciones afectivas, mostrando la representación simbólica y cultural asignada a cada sexo en las sociedades construidas narrativamente por Ramos en su espacio novelístico.

²⁷¹ *Violeta Perú, Intramuros, Este era una gato..., La casa del aborcado, La mujer que quiso ser Dios, Ricochet o los derechos de autor.*

Los aportes de la teoría de género representaron, desde el punto de vista metodológico, una variable que posibilitó observar la génesis de la construcción del género en la narrativa literaria como categoría analítica, así como interpretar los efectos estructurales e ideológicos que comprenden las relaciones sexo-género en la literatura del autor. Otro elemento de apoyo analítico indispensable en la descripción del sistema de producción escritural de Ramos (voces narrativas, puntos de vista, estructuración de la historia, entre otros) fue el aporte proporcionado por autores como Roland Barthes, Gerald Genette y Luz Aurora Pimentel, principalmente.

A través del análisis realizado se pudo constatar entonces, entre otras cosas, que para Ramos la literatura es un oficio serio, comprometido con la realidad: por lo regular no evita la tragedia, acude repetidamente a la ironía, al sarcasmo y al humor como estabilizadores narrativos. Los juegos de palabras le sirven para expresar lo ominoso que resulta la vida.

De acuerdo con Gramsci, el papel histórico del intelectual en todas las sociedades, ya sea orgánico o no a la clase en el poder, deberá ser analizado no a partir de una condición *per se*, sino más bien a través de la función social que desempeñan según su situación de clase. Afirma Gramsci: «Todos los hombres son intelectuales, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales»²⁷². En ese sentido, Luis Arturo Ramos puede ser considerado como un escritor que asume con una mirada crítica la vida, la sociedad que lo circunda, el acontecer histórico de su tiempo, poniendo en tela de juicio los paradigmas socio-culturales que definen su época.

Este acercamiento a las seis novelas de Luis Arturo Ramos también ayudó a resaltar la importancia de la presencia de los personajes femeninos en su obra y su influencia en la construcción de sus historias. Los personajes femeninos en Ramos, en la medida en que publica cada una de sus novelas, motivan la historia, determinan la anécdota y concluyen las acciones. Mediante la representación del sujeto femenino se expresa una dimensión social y

²⁷² Antonio Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2000), p. 13.

cultural que ubica la subjetividad de las mujeres desde la perspectiva estereotipada de lo que es «ser mujer» en las sociedades narrativas de Ramos.

Otro aspecto a destacar en este análisis es el resultado que el diálogo entre Historia y literatura arrojó en la comprensión de la narrativa novelística de Ramos: la importancia del espacio geográfico e histórico donde habitan los personajes, espacio que funciona como detonador narrativo de la diégesis y que determina la cosmovisión de los mismos.

Así, respecto del acontecer histórico que subyace en su narrativa, si bien la historia de sus novelas se funda en la Historia Nacional, los hechos se complican cuando ésta estalla y se multiplica al relacionarse con las diégesis de las novelas. No se trata entonces de una misma historia, sino de varias historias enlazadas a través de una principal que es la vida y (re) vivida historia del protagonista y de cada uno de los personajes.

Del mismo modo, las novelas de este autor pueden formar parte de la categoría que diversos críticos han denominado «novela de la ciudad». A pesar de que tal definición se ha aplicado mayormente a narraciones situadas en el entorno urbano de la Ciudad de México, hemos visto cómo Luis Arturo Ramos rescata y amplía en su trilogía el concepto de ciudad y lo resignifica en el espacio urbano del Puerto de Veracruz.

Este recorrido y acercamiento por las novelas del autor nos ha revelado la pasión que Ramos ha tenido tanto por estudiar los diferentes procesos históricos del país como por crear situaciones y personajes que habiten ese pasado. Luis Arturo Ramos ha aceptado que sus novelas —sobre todo la trilogía del Puerto— son el resultado de «contaminar la Historia con ficción», de esta forma pone en práctica dos métodos: la investigación histórica y la creación literaria.

La revisión de las diferentes novelas del autor respondió a dos propósitos: definir su estructura poética —reiterada ya en varias ocasiones y que hemos dado en llamar «poética de la desolación»²⁷³ e identificar la representación de la subjetividad femenina en su producción novelística.

²⁷³ Caracterizada por los ambientes asfixiantes, desoladores, donde habita el «yo», individuo perdido, enfrentado a la soledad y al abandono, en íntima relación con el paisaje de la ciudad y con el espacio donde habita el encierro: personajes expulsados, escrutados, con miradas fallidas y sin esperanza.

El desarrollo del actual trabajo, con base en todas las consideraciones anteriores, me permitió también distinguir dos rutas metodológicas interdisciplinarias, como futuras posibilidades interpretativas que enriquecerían la valoración estética de la obra de Ramos:

- a) Dado el visible interés de Ramos por la Historia del país, y específicamente por los procesos históricos que tuvieron como protagonista al Puerto de Veracruz, una línea metodológica consistiría en profundizar el diálogo entre Historia y literatura y proyectarse en dos direcciones: una regional, orientada hacia la visión bio-histórico-literaria relacionada con la geografía veracruzana y los procesos vitales del autor, como un caudal inmenso de vivencias que para él han representado una ampliación de una misma esfera de conocimiento: su cultura nacional y regional; y otra que, incorporando el análisis anterior como marco de referencia, podría desembocar en la manifestación de la forma de pensamientos o historia de las ideas que prevalecen a nivel nacional y que se proyectan en la visión de mundo que adoptan sus personajes y su hacer como parte de las historias narradas.
- b) Ampliar la perspectiva de género, asociada quizá con la ubicación que Raymond L. Williams propone de Ramos como escritor posmoderno, si consideramos que en la literatura —y el arte— la posmodernidad se manifiesta cuando se utilizan recursos de otros géneros para la elaboración de textos:

Por literatura posmoderna se entiende [...] la producción literaria que refleja una crisis cultural y que cuestiona abiertamente las formas de representaciones sociales, estéticas y políticas. Entre los rasgos sobresalientes de esta literatura posmoderna que se empieza a producir en la década del sesenta está la heterogeneidad, la tendencia hacia lo anti-hegemónico, el cuestionamiento de la capacidad representativa, la presencia de lo lúdico, lo marginal, un ataque al concepto de las verdades absolutas, un impulso paródico, la representación del género sexual como acto performativo y la desestabilización de las fronteras en los géneros literarios²⁷⁴.

²⁷⁴ Elena M. Martínez, «Género y posmodernismo: intención paródica en *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi», en Dieter Ingenschay (Ed.), *Desde aceras opuestas: literatura-cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (Madrid: Iberoamericana, 2006), p. 209.

La literatura de Ramos ofrece de manera directa los elementos señalados, mismos que han generado diversas técnicas narrativas en su obra. Retomo la idea que cierra la cita anterior y que refiere a la representación del género sexual como acto performativo, elemento narrativo que permea toda la obra del autor y que abre la posibilidad de un acercamiento basado en la teoría *queer*²⁷⁵, en tanto que la representación de género y de la sexualidad está relacionada con el concepto de performance²⁷⁶ del que habla Judith Butler con relación a los géneros, y que se hace latente sobre el entramado imperfecto de los sexos, la sexualidad y el género. En Ramos, el género se representa mediante una construcción simbólica edificada a través del binomio de lo masculino y lo femenino, quedando subordinado este último al primero mediante una serie de relaciones de poder que lo menosprecian²⁷⁷. Los estudios de género ayudan, entre otros postulados, a poner de relieve que la heterosexualidad es también un constructo social, es decir, los deseos del ser humano responden a un principio reproductivo establecido por todo el aparato social; por tanto, un objeto de deseo diferente a lo que el género establece se sanciona. Las alusiones a la homosexualidad en las novelas de Ramos

²⁷⁵ Para la teoría *queer* el cuerpo, antes de su reconocimiento por la sociedad, no posee rasgo alguno que lo delimite o lo circunscriba, el atributo genérico y su sexualidad los adquiere toda vez que ha sido visto a través del lente cultural y político. A los varones se les dicta que su objeto de deseo debe ser la mujer, y a éstas que su preferencia tiene que orientarse por aquéllos. Lo *queer* entra en juego cuando se vulneran los límites anteriores, por lo que no necesariamente un hombre tiene que ser masculino y desear una mujer, ni una mujer tiene que ser femenina y desear a un hombre. A este respecto, David Córdoba menciona el giro que Judith Butler hizo en los noventa y que es la columna vertebral de la definición de género dentro de la teoría *queer*: «Si ya no es posible esta dirección causal del sexo al género, y si estamos situados en un contexto discursivo materialista-construccionista que considera al género como un espacio político, la consecuencia teórica será ver en el sexo una construcción discursiva naturalizante de la diferencia de géneros establecida socialmente» (2005: 37). Se observa entonces que lo *queer*, aparte de pronunciarse a favor de la construcción simbólica del género dentro de la sociedad, critica también la idea dicotómica del sexo como algo natural, con lo que tenemos que no sólo el género es una estructura social, sino que el sexo, es decir, los datos de las diferencias biológicas entre los individuos, son aceptados como una expresión de la dimensión social de la sexualidad.

²⁷⁶ La performance consiste en el hecho de que la identidad de género (realizada en la lectura del sexo biológico de los individuos), no guarda relación alguna con los seres humanos, por lo que se trata de un producto prefabricado. Así, la sociedad se convierte en una obra teatral donde a cada persona le toca desempeñar el papel que la colectividad le implanta, ya sea hombre (masculino) o mujer (femenino).

²⁷⁷ El concepto de género se refiere a la organización social de la diferencia sexual y de la reproducción biológica. El sistema de género representa un complejo conjunto de relaciones y procesos socioculturales que, a su vez, son históricos en la articulación de su perfil característico. Se trata de una construcción social y no de la naturaleza. El género se define en función de las características normativas que lo masculino y lo femenino tienen en la sociedad y en la relación de una identidad subjetiva y de las relaciones de poder existentes entre hombres y mujeres. (2007 Nash: 23).

vulneran los parámetros performativos que el género dicta, de ahí la reacción de desdén, y en algunos casos de ironía, establecidos en sus sociedades narrativas. Queda abierta pues, la posibilidad de un acercamiento crítico orientado hacia el estudio de las masculinidades en su obra, pues habría que comprobar si tales representaciones de la mujer en sus novelas obedecen, como lo afirma el narrador de una de ellas, a «Una severa crítica al machismo oculta tras un disfraz de misoginia»²⁷⁸.

Ambas líneas metodológicas no sólo enriquecerían los acercamientos interpretativos a la obra de Luis Arturo, también representarían un aporte más a los estudios literarios actuales. Total, como el mismo autor afirma, «La ficción es uno de los pocos oficios que permite incorporar los problemas personales. Como los *strippers*, los escritores se ganan la vida haciendo públicas las partes privadas»²⁷⁹.

²⁷⁸ *Ricochet o los derechos de autor*, p. 124.

²⁷⁹ *Op. cit.*, p. 87.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Referencias sobre el autor

Novela

Ramos, Luis Arturo (1979). *Violeta Perú*. México: Universidad Veracruzana.

_____ (1983). *Intramuros*. México: Universidad Veracruzana.

_____ (1987). *Domingo junto al paisaje*. México: Editora Leega.

_____ (1987). *Este era un gato...* México: Editorial grijalbo.

_____ (1993). *La casa del ahorcado*. México: Joaquín Mortíz.

_____ (1996). *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*. México: Editorial

Joaquín Mortiz.

_____ (2000). *La mujer que quiso ser Dios*. México: Ediciones Castillo.

_____ (2004). *Rainbows at seven eleven*. México: Aldus/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

_____ (2005). *Los argentinos no existen*. México: Editorial Eón.

_____ (2007). *Ricochet o los derechos de autor*. México: ediciones cal y arena.

_____ (2010). *Mickey y sus amigos*. México: ediciones cal y arena.

Cuento

Ramos, Luis Arturo (1976). *Siete veces el sueño*. San Antonio Texas: M & A Editions.

_____ (1979). *Del tiempo y otros lugares*. México: Amate.

_____ (1983). *Los viejos asesinos*. México: Premià/Secretaría de Educación Pública.

_____ (1990). *Luis Arturo Ramos*. Vicente Torres (sel. y pról.), México: Universidad Autónoma de México.

_____ (1996). *La Señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*. México: Joaquín Mortiz.

_____ (2003). *Cuentos (casi) Completos*. Teresa García Díaz (pról.), Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura.

Literatura infantil y juvenil

_____ (1988). *Cuentiario*. México: Editorial Amaquemecan.

_____ (1993). *Blanca-Pluma*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Editorial grijalbo.

_____ (2000). *La noche en que desapareció la luna*. Veracruz: Editora del Gobierno de Veracruz.

Autobiografía

Varios (1990) *Ruptura y diversidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Serie Diagonal.

Ensayos, artículos y crónicas

Ramos, Luis Arturo (1979). *Ángela de Hoyos a critical look*. New México: Pajarito Publications, Albuquerque.

_____ (1990). *Melomanías: la ritualización del Universo (una lectura de la obra de Juan Vicente Melo)*. México: Universidad Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

_____ (1998). *Crónicas de un país vecino*. México: UNAM.

_____ (2010). *Direcciones y digresiones. Crónicas de libreta*. Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz.

Guión

Ramos, Luis Arturo (2003). *Mariposa reina*. México: Universidad Veracruzana.

Premios y distinciones

1972-1973 Becario del Centro Mexicano de Escritores.

1975-1976 Becario del Instituto Nacional de Bellas Artes.

1980 Premio Nacional de Narrativa «Colima» del instituto Nacional de Bellas Artes y del Gobierno del Estado de Colima por *Violeta-Perú*.

1988 Premio Nacional de Narrativa «Colima» del Instituto nacional de Bellas Artes y del Gobierno del Estado de Colima por *Éste era un gato...*

1989 Premio nacional de Ensayo «José Revueltas» del Instituto Nacional de Bellas Artes del Estado de Durango por *Melomanías: una ritualización del universo*.

1992 Primer finalista «Premio Internacional de Novela Mortíz-Planeta» por *La casa del aborcado*.

1993 Premio al Mérito Literario otorgado por la Universidad Autónoma de México y la Universidad Veracruzana en el Segundo Congreso de Novela Mexicana.

1994 Premio al Mérito Literario (Literatura Infantil) otorgado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la Secretaría de Educación y Cultura del estado de Veracruz en la Quinta Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil.

Hemerografía (entrevistas, reseñas y ensayos)

Acosta, Alejandro G. (1990, Enero 13). Del exilio y la soledad. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 641, p. 7.

Aguilera Garramuño, Marco Tulio (1981, Diciembre 17). Ruptura de una temática. *Excélsior*, Sección C. LXV, p. 1.

_____ (1991, mayo). Meditaciones apresuradas *and of course* irresponsables sobre la obra de Luis Arturo Ramos. *Textual*, 25, pp. 25-26.

_____ (1996, Junio 8). Luis Arturo Ramos: *La señora de la fuente*. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 975, pp. 11-12.

_____ (1993, Junio 26). Luis Arturo Ramos: *La casa del ahorcado*. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 821, 9.13.

Anhalt, Neyda G. de (1984, Mayo 5). *Junto al paisaje* de Luis Arturo Ramos. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 340, p.10.

Argüelles, Juan Domingo (2002). Luis Arturo Ramos: contra la verdad absoluta, *Literatura hablada: veinte escritores frente al lector*, Monterrey: Castillo, pp. 149-154.

Bravo Meza, José Rafael (1996, Septiembre 1). En literatura se está perdiendo la significación como parábola. *La Jornada*, 4307, p. 26.

Burgos, Fernando (1994, Octubre-Diciembre). Retratos de la historia en el cuento posmoderno hispanoamericano: Luis Arturo Ramos y Angélica Gorodischer. *La Palabra y el Hombre*, núm. 92, pp. 143-155.

Campos, Marco Antonio (1998, Octubre 24). Luis Arturo Ramos: entre la historia y los personajes fracasados. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 7545, p.p. 1-5.

_____ (1989, Agosto 19). Luis Arturo Ramos: la historia es el enigma. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 620, pp. 1-2.

Campos, Marco Antonio (2003, Noviembre 1 de 2003). Leer a Luis Arturo Ramos. *Posdata. El Independiente*, pp. 6-7.

Camps, Martín y Antonio Moreno (comps.) (2005). *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, Chihuahua.

Camps, Martín (2004). Narrativa Mexicana Finisecular. *Ciber Letras, Revista de Crítica Literaria y de Cultura-Journal of Literary Criticism and Culture*, http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/index_files/v011.html.

Carbonell, Dolores y Mier, Luis Javier (1992, Mayo). Luis Arturo Ramos: las historias de la Historia. *Sábado. Unomásuno*, pp. VIII-IX.

- Cárdenas, Noé (1993, Octubre 2). Las honduras de la masculinidad. *Novedades*. Semanario Cultural, XII, V. XII, n°. 598, p. 5.
- Cisneros Morales, Jorge (1996, Diciembre 9). Historia mexicana y parábolas de fin de siglo. *El Nacional*, 24, 373, p. 37.
- Cohen, Sandro (1984, Junio 19). Violeta-Perú; conciencia, confusión y sueño. *Excélsior*, Sección C. LXVIII, p. 1.
- _____ (1988, Febrero 27). Luis Arturo Ramos: *Domingo y Junto al paisaje*. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 543, p.13.
- _____ (1988, Junio 11). Luis Arturo Ramos: *Este era un gato*. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 558, p.12.
- Conde Ortega, José Francisco (1993, Agosto 14). Luis Arturo Ramos: La casa del ahorcado. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 828, p. 12.
- Domenella, Ana Rosa (2004). María Luisa Puga y Luis Arturo Ramos. Cuerpos velados y desvelados por la escritura. Maricruz Castro, Laura Cázares y Gloria Prado (editoras): *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.
- Domingo Arguelles, Juan (1989). Noviembre 23-25). Luis Arturo Ramos, contra la verdad absoluta. *El Universal y la Cultura*, LXXIV, CCXCI, 26, 278-280, p.5.
- _____ (1989, Noviembre 30). Luis Arturo Ramos: la historia clandestina. *El Universal y la Cultura*, LXXIV, CCXCI, 26, 385, p.2.
- Espinosa, José Luis (1996, Diciembre 17). El ejercicio intelectual por sí mismo no me interesa, prefiero ir más allá de la anécdota. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 6878, p. 27.
- Espinosa, Pablo (1987, Febrero 28). El narrador, en realidad, cuenta su propia historia. *La Jornada*, IV, 1150, p. 30.
- _____ (1993, Junio 29). Hoy, la literatura no es Light, sino de yogurt y sin sabor. *La Jornada*, IX, 3162, p. 25.

Fadanelli, Guillermo J. y Yehya, Naief (1989, Octubre 14). La literatura a la que estamos condenados. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 628, pp. 5-7.

García Díaz, Teresa (pról.) (2004). *Cuentos (casi) Completos. Luis Arturo Ramos*, Universidad Veracruzana, Veracruz, 2004.

Güemes, César (1997, Enero 13). Creo que las mujeres no me salen del todo mal: Luis Arturo Ramos. *El Financiero*, 4294, p. 74.

Hernández, Álvaro (1988, Agosto 7). Historias del buen Dios. *Novedades: Semanario Cultural*, VII, 329, p. 10.

Homero, José (1988, Enero 3). Las dualidades fecundadas. *El Semanario. Novedades*, p. 22.

Homero, José (1993, Mayo 16). La jiga de la muerte de Luis Arturo Ramos. *Novedades. El semanario*, 578, pp. 4-5.

_____ (1997, Febrero 23). Los placeres del cuerpo. *El Semanario Cultural*, 775, pp. 2-3.

Jaramillo, Ana María (1998). Luis Arturo Ramos: fabular no es una traición. *Playas borrascosas: entrevistas con escritores veracruzanos*, Juan Pablos, México, pp. 45-58.

Jiménez Trejo, Pilar (1989, Agosto 28). Luis Arturo Ramos y la pasión crítica. *El Universal y la Cultura*, LXXIII, CCXC, 26, 295, pp. 1-5.

Lazo, Norma (2001, Mayo 27). El mercado de la fe. *Reforma*, Suplemento Cultural, año 8, n°. 2722, p. 6.

Luviano, Rafael (1984, Noviembre 24). Mientras más conozcamos lo universal, podemos defender mejor nuestros valores: Luis A. Ramos. *Excélsior*, Sección Fin, y Cultural, LXVIII, s/p.

Luviano Delgado, Rafael (1988, Mayo 31). Resquebrajado concepto de literatura urbana. *Excélsior*, LXXII, II, 25922, p.2.

Maitret, Evelia (1983, Noviembre 3). La década actual dejará en México libros dignos de leerse, dice Luis Arturo Ramos. *Excélsior*, Sección C. LXVII, p. 1.

- Martínez Carrizales, Leonardo (1993, Junio 26). Luis Arturo Ramos. Ciclos biológicos. *El Financiero*, XII, n°. 2993, p. 58.
- Martínez Rentarúa, Carlos (1988, Mayo 22). La derecha: un gatito que se hace tigre. *El Universal y la cultura*, LXXII, CCLXXXV, 25836, pp. 1-4.
- Melo, Juan Vicente (1985, Julio 27). El lenguaje de todos: Luis Arturo Ramos. *Sábado. Unomásuno*, p. 6.
- Melo, Juan Vicente (1988, Marzo 19). Viaje al fondo de la noche. *Sábado*, Suplemento de *UnomásUno*, 546, p.9.
- _____ (1988, Julio 30). Prisionero de mar. *Sábado*, Suplemento de *UnomásUno*, 565, p. 9.
- Mendoza Rosendo, Rodolfo (present.) (2006). Dossier: Homenaje a Luis Arturo Ramos. *La palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, julio-septiembre 2006, México, pp.65-166.
- Muñoz, Mario (1984). *Recuento de cuentos veracruzanos*, Gobierno del Estado, Xalapa.
- Ochoa Sandy, Gerardo (1988, Marzo 19). *Este era un gato*, novela que denuncia el neofascismo. *UnomásUno*, XI, 3726, p.24.
- _____ (1988, Junio 3). Mi preferencia, por la novela de urdimbre más elaborada, asegura Luis Arturo Ramos. *UnomásUno*, XI, 3801, p.30.
- _____ (1988, Junio 4). *Intramuros*, una novela de tiempos: Luis Arturo Ramos. *UnomásUno*, XI, 3802, p.24.
- Ortiz González, Alejandro (1993, Junio 26). Cuando leer no es un placer. *El Nacional*. Lectura, 221, p. 12.
- Palou G., Miguel Ángel (1988, Abril 2). Luis Arturo Ramos: *Domingo y Junto al paisaje*. *Sábado*, Suplemento de *UnomásUno*, 548, p.14.
- Alfredo Pavón (Ed., pról.) (1993). *Cuento contigo (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México.
- Paredes, Alberto (1989, Noviembre 29). Cuerpo crítico: Luis Arturo Ramos, *La cultura en México. Siempre*. núm. 1901, p. IX.

_____ (1990). Luis Arturo Ramos, *Figuras en la letra*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 137-140.

Patán, Federico (1984, Enero 14). *Intramuros*. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 324, p. 11.

_____ (1993, Mayo 29). Luis Arturo Ramos: *La casa del aborcado*. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 817, p. 10.

_____ (1997, Marzo 8). Luis Arturo Ramos: La señora de la fuente... Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 1014, p. 10.

Pinto, Margarita (1984, Abril 7). *Intramuros*, novela de Luis Arturo Ramos. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 336, p.10.

Pohlenz, Ricardo (1993, Julio 11). El oscuro sinsentido de la vida. *Novedades*. Semanario Cultural, XII, V. XII, p. 7.

Rosales, Patricia (1984, Marzo 28). «Intramuros», de Luis Arturo Ramos, lucha entre la fantasía y la realidad. *Excélsior*, Sección C. LXVIII, p. 1.

Serna, Enrique (1989, Enero 14). La narrativa de Luis Arturo Ramos. *Sábado, Suplemento de UnomásUno*, 589, p. 9.

_____ (1996, Noviembre 17). Las almas muertas de Luis Arturo Ramos. *La Jornada Semanal*, 89, pp. 6-7.

Torres, Vicente Francisco (1986, Junio 28). *Violeta-Perú* de Luis Arturo Ramos. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 455, p. 11.

_____ (1986, Diciembre 27). *Los viejos asesinos*, de Luis Arturo Ramos. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 481, p. 12.

_____ (1987, Junio 23). Luis Arturo Ramos. Fui mesiánico al escribir para niños. *UnomásUno*, X, 3369, pp. 23-24.

_____ (1987, Julio 25). *Cuentiario* de Luis Arturo Ramos. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 512, p.10.

_____ (1988, Marzo 5). *Este era un gato*, de Luis Arturo Ramos. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 544, p. 12.

_____ (1989). Luis Arturo Ramos: la realidad trastocada, *Narradores mexicanos de fin de siglo*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 65-81.

_____ (1998, Mayo 22). Luis Arturo Ramos: *La casa del ahorcado*. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 816, p.11.

_____ (1991). Las búsquedas oscilantes. Luis Arturo Ramos: la realidad trastocada, *Esta narrativa mexicana: ensayos y entrevistas*, México: Leega, S.A., pp. 125-136.

Trejo Fuentes, Ignacio (1999, Febrero 13). Crónicas del país de las maravillas. Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 11155, p. 12.

_____ (1988, Enero 23). *Domingo junto al paisaje*, de Luis Arturo Ramos, Sábado, Suplemento de *UnomásUno*, 538, pp. 10-11.

Vinaroz, Kseniya A., (2006). *Éste era un gato...*, de Luis Arturo Ramos: narrar y/o crear crímenes, en *La novela detectivesca posmoderna de ficción: cuatro ejemplos mexicanos*, Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 81-106.

Von Zigler, Jorge (1980, Junio 25). La narrativa de Luis Arturo Ramos, en *La Semana de Bellas Artes*, núm. 134, pp. 10-11.

Williams, Raymond (1988, agosto). La narrativa posmoderna de Luis Arturo Ramos: desde *Del tiempo y otros lugares* hasta *Éste era un gato...*, en *Huellas*, núm. 23, pp. 59-71.

Williams, Raymond y Blanca Rodríguez (2002). La ficción 'pos' de Luis Arturo Ramos, en *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2002.

Referencias de apoyo teórico y analítico

Alegría, Fernando (1959). *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones De Andrea.

Azuela, Mariano (1947). *Cien años de novela mexicana*. México: Botas.

Bal, Mieke (1987). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

- Anzieu, Annie (1993). *La mujer sin cualidad. Resumen psicoanalítico de la feminidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Booth, Wayne C. (1989). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal (1981). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Brushwood, John S. y Rojas Garcidueñas, José (1959). *Breve historia de la novela mexicana*. México: Ediciones De Andrea.
- Bravo, Roberto (1985). *Itinerario inicial (La joven narrativa de México)*. México: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Carballo, Emmanuel (ed. y pról.) (1988). *Estudios sobre la novela mexicana*. México: UNAM/ Universidad de Colima.
- Castañón, Adolfo (1993). *Arbitrario de la literatura mexicana*. México: Vuelta.
- Catalá, Magda (1983). *Reflexiones desde un cuerpo de mujer*. Barcelona: Anagrama.
- Ferrerías, Juan Ignacio (1972). *La novela por entregas 1840-1900*. Madrid: Taurus.
- Foster, E. M (1961). *Aspectos de la novela*. México: Universidad Veracruzana.
- Forster, Merlín H. y Ortega, Julio (ed. y pres.) (1986). *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. México: Oasis.
- Franco, Jean (1994). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: FCE.
- _____ (1971). *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- Gamboa, Federico (1914). *La novela mexicana*. México: Eusebio Gómez de la Puente, editor.
- García Aguilar, Ma. del Carmen (2002). *Un discurso de la ausencia: teoría y crítica feminista*. Puebla: Gobierno del Estado.
- García Brígida y de Oliveira, Orlandina (2006). *Las familias en el México metropolitano: visiones femeninas y masculinas*. México: Colegio de México.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- González, Alfonso (1998). *Voces de la posmodernidad. Seis narradores mexicanos contemporáneos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Gómez, Rubí de María (coord.) (2001). *Filosofía, cultura y diferencia sexual*. México: Plaza y Valdés.
- Juanville, Anne (1983). *La mujer y la melancolía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Juárez Cerdi, Elizabeth (2006). *Modelando a las Evas. Mujeres de virtud y rebeldía*. México: Colegio de Michoacán.
- Kayser, Wolfgang (1976). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Lamas, Marta (1993). «Algunas dificultades en el uso de la categoría de género» Ponencia en *XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas*, México.
- Legarde, Marcela (1993). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- López González, Aralia (1995). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas siglo XX*. Elena Urrutia (pres.). México: Colegio de México.
- Marina Fe (coord.) (1996). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Benlloch, Isabel y Bonilla Campos, Amparo (2000). *Sistema sexo/género, identidades y construcción de la subjetividad*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Martínez, José Luis (1990). *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Martínez, José Luis y Domínguez Michael, Christopher (1995). *La literatura mexicana del siglo XX*. Rafael Tovar y de Teresa (pres.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Menton, Seymour (1991). *Narrativa mexicana (desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla.
- Montesinos, Rafael (2002). *Las rutas de la masculinidad*. México: gedisa.
- Monterde, Francisco, (1987). *Aspectos literarios de la cultura mexicana*. Evodio Escalante (editor y pról.). México: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad de Colima.
- Muir, Edwin (1984). *La estructura de la novela*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Ocampo, Aurora M. (1981). *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Olivares, Cecilia (1996). *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: Colegio de México.

Pasternac, Nora, Domenella, Ana Rosa y Gutiérrez de Velasco, Luzelena (1996). *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. Elena Urrutia (coord.). México: Colegio de México.

Patán, Federico (1989). *Contrapuntos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pimentel, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI.

Pinkola Estés, Clarissa (1998). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B.

Porro Herrera, María José (ed.) (2000). *La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: Escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*. Madrid: Servicio de Publicaciones. Universidad de Córdoba, Madrid.

Prada Oropeza, Renato (1993). *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.

Prado Biezma, Javier del (1999). *Análisis e interpretación de la novela (cinco modos de leer un texto narrativo)*. Madrid: Editorial Síntesis.

Ramos Díaz, Martín (1994). *La novela mexicana en Estados Unidos 1940-1990*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Ramos, Carmen (comp.) (1991). *El género en perspectiva*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Reyes, Aurelio de los (coord.) (2006). *Historia de la vida cotidiana en México*. V. dirigida por Pilar González Aizpuru. México: Fondo de Cultura de México/Colegio de México.

Ricoeur, Paul (1994). *Relato: Historia y ficción*. Renato Prada Oropeza (pról.). México: Dosfilos Eds.

_____ (1995). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI.

_____ (1995), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.

- Robles, Martha (1989). *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*. 2t. México: Diana.
- Rocheblave Spenlé, Anne-Marie (1968). *Lo masculino y lo femenino en la sociedad contemporánea*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. (1998). *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*. México: Abraxas.
- Rojas Osorio, Carlos J. (1995). *Foucault y el pensamiento contemporáneo*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Rubio, María Amalia (compl.) (2005). *Espacios de género*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes/Colegio de Michoacán.
- Schneider, Luis Mario (1975). *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sefchovich, Sara (1987). *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México: grijalbo.
- Tacca, Óscar (1973). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Teichmann, Reinhard (1987). *De la onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. México: Posada.
- Torres, Vicente Francisco (1991). *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*. Universidad Autónoma Metropolitana/Leega Literaria.
- _____ (1989). *Narradores mexicanos de fin de siglo*. Universidad Autónoma Metropolitana/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____ (1983). *La otra literatura mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Williams, Raymond L. y Blanca Rodríguez (2002), *La narrativa posmoderna en México*, México: Universidad Veracruzana.

Referencias sobre cultura veracruzana

Archivo Municipal de Xalapa. *Informes de Presidentes Municipales, 1950-1975*.

Archivo Municipal de Xalapa. *Informes de Presidentes Municipales, 1975-1997*.

Arias Lovillo, Raúl y Núñez Madrazo, Ma. Cristina (coords.) (1992). *Veracruz: la difícil transición a la modernidad*. México: Centro de Estudios Agrarios, A. C., Taller de Análisis de la Coyuntura en Veracruz.

Benítez, Fernando y Pacheco, José Emilio (1986). *Veracruz. Pródiga naturaleza de cara al mar*. Monografía estatal, México: Secretaría de Educación Pública.

Bemúdez Gorrochotegui, Gilberto (coord.) (2001). *Sumaria historia de Xalapa*, Xalapa: Honorable Ayuntamiento de Xalapa.

Blázquez Domínguez, Carmen (2000). *Breve historia de Veracruz*. México: Fondo de Cultura Económica-Colegio de México.

_____ (coord.) (1988). *Historia mínima de Veracruz*. México: Instituto Nacional para la Educación de los Adultos.

_____ (1986). *Estado de Veracruz. Informes de sus gobernadores 1826-1986*. México: Gobierno del estado de Veracruz.

Bustos Cerecedo, Miguel (1977). *La creación literaria en Veracruz*. Xalapa: Editora de Gobierno.

Cerón Cortés, Martín (1998). *Huellas de Xalapa. Monografía de la Ciudad*. Xalapa: La Rueda Ediciones.

García Díaz, Bernardo y Zeballos Ortiz, Laura (1989). *Orizaba. Veracruz: imágenes de su historia*. México: Gobierno del Estado de Veracruz, Archivo General del Estado.

Gómez Cruz, Filiberto y Alafita Médez, Leopoldo (1991). *Tuxpan. Veracruz: imágenes de su historia*. México: Gobierno del Estado de Veracruz, Archivo General del Estado.

González Sierra, José (1991). *Los Tuxtles. Veracruz: imágenes de su historia*. México: Gobierno del Estado de Veracruz, Archivo General del Estado.

Sánchez Tagle, Edmundo (2006). *Xalapa. Memoria de una ciudad*. Xalapa: edición del autor.

- Mora V., Rogelio de la (2002). *Sociedad en crisis: Veracruz 1922*. México: Universidad Veracruzana.
- Navega Chávez Hita, Adriana, y González Sierra, José (1990) *Papantla. Veracruz: imágenes de su historia*. México: Gobierno del Estado de Veracruz, Archivo General del Estado.
- Pappe, Silvia (2006). *Estridentópolis, urbanismo y montaje*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Velasco Toro, José y Báez-Jorge, Félix (coord.) (2000). *Ensayos sobre la cultura de Veracruz*. México: Universidad Veracruzana.