

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas

Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2919-0 (Tomo II)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

VII. PARAJES DE OTRO NUEVO SIGLO

DEL MARCO AL ESCONDITE, *MICKEY Y SUS AMIGOS*, UNA NOVELA CORTA DE LUIS ARTURO RAMOS

MARÍA ESTHER CASTILLO G.
Universidad Autónoma de Querétaro

*Los voyeurs se han multiplicado: aunque
espiera Pascaise, el voyeur no sería yo, sino
la misma Pascaise, que me espía mientras yo
la espío. Efectivamente...*

ALBERTO MORAVIA

Luis Arturo Ramos (1947) es un escritor cuya mirada irónica y escrutadora singulariza progresivamente toda su narrativa; la incidencia de un hombre que mira con la determinación del *voyeur*,¹ anima el título de esta colaboración cuyo propósito media entre la importancia de la poética autoral y la delimitación de un género literario: la novela corta.

El hombre que mira (1985), emulando no por casualidad el título de una novela de Alberto Moravia, nos conduce tanto a la peculiaridad de una poética, como a los códigos escriturales que reaniman el quehacer de un escritor para quien los géneros literarios establecen su propia demarcación referencial. Las estrategias de lectura dise-

¹ *Voyeur* tiene aquí un significado allende al gesto sólo cargado de pulsiones eróticas. Hay cosas —rostros, cuerpos, actitudes— que no se pueden *ver* porque convierten al sujeto de la mirada en un ser culpable, lo contaminan, lo atrapan, lo hacen participante de la atmósfera moral que rodea al objeto mirado. Este acento del mirar, recuperado a partir de Raúl Dorra (*La casa*), afecta directamente el texto de Ramos.

ñadas a través de la apelación discursiva dirigen la expectación de la mirada hacia un horizonte que conviene con la estructura de cada tipo de relato; el creador y el lector, al menos idealmente, con cederían el interludio de una concretización ya estética o textual al ver el libro en su conjunto. La retórica de Ramos es enfática en la relación existente entre el autor y lector implícitos, es indudable que cuando escribe nunca pierde de vista este vínculo; la imagen de tal pareja es un hito que reaparece de forma singular en su narrativa, incluso puede corroborarse como motivo central en la novela anterior: *Ricochet, o los derechos de autor* (2007). Observando *a posteriori* la estructura de la novela citada, nos parece que la mirada del autor se sobrepone fotográficamente en esta nueva propuesta cuyos personajes recrudescen la imagen caricaturizada. De aquí la mención que nos reenvía como lectores a la conjetura crítica de encontrarnos frente a un escritor en donde el origen de su mirada motiva y trasciende el continente que la enmarca.

La novela, genéricamente y antes de hablar de extensión o de características fundamentales, se ha encontrado a través del tiempo ante el prurito de la absorción de todos los demás —desde los géneros épico, trágico y lírico, hasta los ensayísticos o críticos—, y antes aún, dirían otros, ante la imposibilidad de distinguir y por ende nombrar, *eso* que se escribe. Para hablar del presunto límite (o zona fronteriza) entre la novela, el cuento y la novela corta, deberíamos considerar la ruta histórica de las tendencias, del ir y venir de los objetos escriturarios, que no se conforman sólo como una mera categoría editorial en respuesta a las condiciones culturales de una sociedad, sino ante el panorama cognoscible en la tradición del propio campo literario. Por una parte se nos dice que la finalidad estética y literaria (endógena), mediada por el contexto social (exógena), enmarca, aglutina y filtra las condiciones en las cuales se interpreta un texto literario (Bourdieu, *Las reglas*), por otro lado intuimos que la diferencia o el acto de diferenciar críticamente la intención de la escritura, sería el

resultado de conjeturar acerca de la introyección del otro a través del lenguaje literario como instancia primordial. Estas premisas interesan al considerar tanto la simulación o ilusión que se requiere para concebir a quien dice querer escribir una obra dentro del texto mismo, como el hecho de que el escritor persona haga un llamado especial para señalar una intencionalidad, que deberá confrontarse con la del texto y por ende con la del lector. Ramos en “Notas largas para novelas cortas”² dice *creer* en una absoluta intencionalidad genérica, una, que al poner en perspectiva la escena escritural de todo su imaginario, se extraña, deslinda y califica ese momento preciso, como un momento “epifánico”. Nosotros, con esa idea, iniciamos el trasunto de esta novela corta: *Mickey y sus amigos*.

LA FOTOGRAFÍA

Esta novela corta se divide en dos partes, la primera tiene el nombre del personaje “Nora Parhm” y la segunda, el de “Tobias S. Truman”. Un narrador que alterna entre la tercera y la primera personas les da vida a ambos; la exterioridad del narrador conviene a los hechos como un ojo cinematográfico que deja ver la historia de quienes ocuparon su sitio dentro de la botarga del famoso: Mickey Mouse en el mundo de Disneyland (Orlando, Florida). Para singularizar el relato de la primera parte, un *close up* apunta el objetivo de la cámara sobre el primer personaje, esta acción ya alude y condensa la idea del marco y del escondite, tenemos un

² Tomaremos en cuenta —con la distancia conveniente entre el creador y la crítica— las observaciones que Luis Arturo Ramos ha propuesto y que forman parte de la página que albergará esta participación, mismas que incluyen la motivación de la novela corta, *Mickey y sus amigos*: “Desde hace cerca de veinte años tenía en la cabeza una idea, que no un argumento, que sintetizaba sus alcances en un rotundo final. La protagonista, una negra de 1.30 de estatura, moría en brazos del narrador de la historia: un fotógrafo de un centro de atracciones...” (Ramos www.lanovelacorta.com).

nombre: Nora (Parhm), un seudónimo: Paula, y la denominación que anula y se sobrepone a su índole femenina: Mickey (no Minnie). La presencia del hombre que (la) mira y dispara el obturador detrás de la cámara sugiere otras figuras protagónicas: la suya, e inicialmente la del enano conocido por todos, con el nada casual diminutivo de Toby (cuya niñez se quebranta en el Asilo Harry S. Truman y empeora en la adultez al convertirse en un hombre alcohólico además de proxeneta), y que, antes de Nora, ocupara su lugar dentro del disfraz. Así pues, si la fábula del escondite progresa en su misma escisión, el ejercicio premeditado del autor debe aclararnos la necesidad de tal partición: la primera parte de la historia cierra con la mención de otro clic que, contrariamente a lo esperado, no proviene del hombre que mira. El cuadro escenográfico nos muestra una contingencia: Paula (Nora) se asfixia y muere dentro de la botarga del personaje Mickey, durante una mañana calurosa, rodeada de curiosos y sin escuchar la exclamación de un niño: “—Mira papá... Mickey Mouse es una negrita... Clic, escuché después... Clic, clic, clic... Escuché muchas veces. Pero no era mi cámara. Lo demás alcanza la consistencia de los acontecimientos vistos a la distancia, como si le hubieran sucedido a alguien ajeno, que jamás fui yo” (103).

Pensamos que Ramos, entre la indecisión y la necesidad de una historia continuada en una segunda parte, decreta la incisión de un gozne discursivo: “Nueve meses después de la muerte de Nora, apareció una voz en su celular. *He resucitado. Descendí a los infiernos y estoy sentado en el bar de siempre. Mister M & M* (107, las cursivas pertenecen al texto). Nuevamente la contingencia da lugar a otra anécdota, pero ésta ya pronostica un trasfondo que podemos calificar de “política del mal”, frente al cual se materializa el primer plano de la fantasía Walt Disney. La manifestación fársica en esa región del mundo que se proclama “infantil” se fractura con una muerte silenciada; la farsa se recrudece en la segunda parte para dar cuenta de una fisura más: Toby, en contubernio con el fotógrafo, maquina un soborno contra la empresa a partir de

las reveladoras imágenes de la muerte de Nora, pero, como es de esperar, será la empresa quien descubra e inculpe a los estafadores. En esta espectacular representación destaca más lo torpe y lo bufo de los personajes caracterizados que el hecho mismo del fraude. Cuando se cierra el telón, se consuma la postura del absurdo teatral recomponiendo los elementos rituales y mímicos, demenciales y alucinantes, al estilo de la comedia antigua o del teatro guiñol. Estamos ante la gran parodia del mundo representada ni más ni menos que en el paradójico marco de una “Ciudad Miniatura”, una en donde se esconden, recíprocamente, todas las “pequeñeces” de una cultura del espectáculo en donde el acontecimiento puede quedar como no acontecido en el círculo engañoso de la virtualidad.

Ramos, para mostrar corrosivamente la doble cara de la misma moneda: lo trágico y lo absurdo, o lo bueno y lo malo inherente al ser humano (Eros vs. Tánatos), manipula las anécdotas en paralelo, a través del narrador; el autor debe hacer coincidir el mecanismo del artefacto (la cámara) con el mecanismo de la trama; el artificio del clic celebra esta ejecución: quien se esconde debe salir a la luz, y quien se exhibe debe guardarse mediante el subterfugio, ya no del rostro en una fotografía sino de su deformación en la máscara. Así pues, el lector se encuentra ante un libro cuyo título es lugar para incautos, como cauto es el escritor que intenta llevarnos al sitio preciso en donde el absurdo exhibe su lógica ancestral.

Esta voluntad poética y retórica de caracterizar a los personajes mediante un código preciso, y mostrar así las paradojas del ser humano, precisa entonces de un narrador ante el dilema de no poder alienarse de la acción ni de la mirada. De aquí arranca la necesidad de continuar la intriga; el entrecruzamiento de verdades (Nora/Tobías) culmina en el sujeto que se pretendía testigo; la contingencia primero y la codicia después, lo ubican en esa encrucijada clásica, necesaria para revelar la mácula interna de la historia, al convertirse en la erupción ilustrada del verdadero

“enano” o la reducción humana más que física. Este fotógrafo, nombrado con diferentes apelativos: Jessie (por Jesús) o Wetty (por Wetback), actuando a veces como “ClarKent”, fiscaliza y es acechado por Toby, quien después de la muerte de Nora, lo espera (desde siempre, aunque ni él lo supiera) para exponerle el plan del chantaje en un lugar emblemático: una cantina de poca monta, ahí podemos mirar al enano resguardado por un “sombrecito a la Frank Sinatra; pero semejaba un Kojak pequeñito” (108). Si el espectáculo fuese sólo la plasmación de una parodia, ya podríamos adscribir la segunda parte de esta novela corta como un contra-canto, una metaparodia u oposición que inserta el segundo texto. La historia del hombre que mira la vida como asistir al teatro de marionetas y aquel quien recíprocamente es por nosotros mirado, nos invita a observar el acto escritural emulando la figura del grafógrafo de Salvador Elizondo.

EL FOTÓGRAFO

El movimiento lúdico —o el juego en donde el lector se implica— se establece gracias a los diferentes goznes de naturaleza irónica en donde el disimulo o la interrogante del engaño están previstos como estrategia textual: unos apoyan la caracterización de los personajes, otros el trazo escriturario y otros más el proyecto metaficcional. Los primeros goznes se destacan a partir de los acostumbrados paréntesis en la narrativa de Ramos —las “digresiones necesarias”—, que reaparecen aquí con su propia función retórica, “(lo consignaré más adelante)” (11) —el narrador advierte y elude (dice y no dice)— acerca de ciertas vicisitudes ocurridas a los personajes, incentivando la curiosidad del lector; la estrategia de los segundos es advertir el trazo de la mano que escribe, en donde se proclaman frases como la siguiente: “de eso escribiré más tarde” (34). Este tipo de intervenciones enfatizan el aspecto gerundial del escritor/fotógrafo/personaje, que al final necesita revestirse en el sujeto protagónico; mas el gozne en donde se consuma la

implicatura extrema y por ende metairónica, se revela a partir de declaraciones que señalan el matiz metaficcional que enunciamos arriba, y que ejemplificamos con este exhorto: “Hago esta aclaración para evitar que el lector me reproche una flagrante inconsistencia. Y el lector tiene razón: [las fotografías] son producto de un montaje a destiempo dominado y organizado por mi entera voluntad” (49).

Las marcas textuales de una literatura de “segundo grado”, cercanas a las tentativas ontológicas, proyectan gradualmente la (re)velada intención de la fábula. Al discurrir ostensibles instrucciones de lectura a través de las distintas formas del comentario, acotamos gráficamente los considerandos textuales que Ramos rubrica a raíz de su novela: *La mujer que quiso ser Dios* (2000), desde la aparición de esta larga historia acerca de la posibilidad del mito de los orígenes (con todas las implicaciones en torno a las diferentes caras del demiurgo: celestial y terrenal), la factura del testimonio —lúdico y transgresivo— deviene el rol mismo de la creación, una forma textual capaz de trascender la escritura misma al dotarla de una expresión adelantada, que transparenta ya pródigamente el proyecto metaliterario de Ramos.

Mickey y sus amigos, repite, exalta y restablece el sesgo irónico del autor incluso desde la consideración del procedimiento del citar(se) citando. La determinación de decir más de lo que se declara, de sobreponer comentarios, de empujar hacia adelante la historia que parece tan autónoma y que sin embargo, al conectar la atmósfera de la “Sonrisa de América”, somete al texto a la identificación de esas otras atmósferas ensayadas en su narrativa anterior, se somete asimismo a esas miradas (o lecturas) del otro, que fijan objetivamente la subjetividad de un posible y o incierto que se está fraguando dentro y fuera de la historia y que alcanza la triangulación irónica entre el objeto y el sujeto que mira y es mirado.

La necesidad del marco en la escritura de una novela corta (Sklovski), es eficazmente diseñado en la nominación de la

“Ciudad Miniatura”, la alegoría señala el escondite,³ el escondite señala tanto el encuadre del que manipula la cámara, como la misma gráfica que enlaza las dos partes del libro. El fotógrafo presenta primero el marco de la anécdota de Nora/Paula como el personaje referido que anima a ese otro personaje: “Mickey Mouse”, y después el giro necesario en función de la acción próxima. Es decir, atendiendo a Schlegel, si de entrada la factura de la novela corta precisa de una idea fija, al reforzarse ésta, requeriría de un giro de función en la acción (Lacoue 125-7), así tenemos una detallada descripción de cómo el cuerpo se introduce y emerge de un puro disfraz, para con ello no sólo denotar y connotar el ahogo que significa habitarlo (un escondite real y un disfraz alegórico), también para indicar la necesaria saturación, o el matiz, de la imagen descrita. Al reseñar las acciones intermedias que sin ser causales sí modelan un temperamento y funciones actanciales, se da también cuenta del evento próximo en esa segunda parte. En el gozne entre las dos partes se transparenta el matiz como resultado de impregnar la imagen (el acto de revelar el daguerrotipo) del personaje dentro del disfraz que aquí reconvierte al agente que lo denuncia: el testigo narrador/escritor/fotógrafo es una auténtica vuelta de tuerca en el acontecer y en la atmósfera de la lograda: “Ciudad Miniatura”.

Al imaginar un sujeto Yo como agente presencial, que más que detestable es un yo incierto que juega a que se está fraguando en el estar siendo de la trama, se da la oportunidad de que el

³ La “Ciudad Miniatura” es alegóricamente un escondite (como anhelamos mostrar) en tanto se expanden ideas y procesos gráficos que no pueden reducirse en una sola metáfora. La alegoría proporciona movimiento a la interpretación en su búsqueda de sentido, así pues y a partir de esta convención, dicha miniaturización es una réplica y una crítica ácida del ser social y de la sociedad en su conjunto, autoriza el disfraz para silenciar los “malos olores” de este mundo, ergo: la fetidez de la botarga del personaje Mickey Mouse. Por otra parte, además de que todo acto fotográfico aspira a mostrar lo que es, permite también observar sin mostrar(se), ver sin conceder. La imagen del escritor, ahora fotógrafo, se autoriza como censor siempre y cuando permanezca detrás de la cámara/escritura, pero, ¿qué sucede al descubrirse? Éstos son algunos de los muchos significados que la espléndida factura de la “Ciudad Miniatura” concita —en tanto significativa— para integrar el sentido del texto.

mismo personaje plantee la intriga como una paradoja entre lo que se silencia y lo que se denuncia. El oficio de tejer una malla en donde no sucumba la historia y hacer que el hilo de la trama funja como la materia prima, requiere de una especie de maquinaria con resortes que atraigan y suelten los diferentes hilos de un equilibrado movimiento, uno que muestre la inconsistencia del sujeto en su desvanecida identidad. Los actos de prestidigitación también responden al marco fantástico de aquel que llega al paraíso prometido, a la América del otro lado del río Bravo (o Grande), según las venturas diseñen el acontecer que el narrador relata. Gradualmente, la videncia del fotógrafo se transforma en esa mirada que se introyecta al cobrar conciencia de que ya no todo consiste en observar, sino en encontrarse ante la mirada del otro; la ironía certera es la que lo constriñe en la encrucijada de dos niveles de valores. Es interesante observar que la escala de valores revelados en la historia sea equidistante a la supuesta preceptiva del género, la frontera que deslinde la zona de ambigüedades o indecisiones entre las polaridades literarias (novela/novela corta/cuento) resultará en aquello que contradictoriamente las une y las separa.

El afán de realismo y verismo en la historia reúne esas contradicciones, Ramos rodea a sus protagonistas con los antecedentes de vida imprescindibles para reflejar la atmósfera en donde éstos se mueven; en esta novela corta, a diferencia de los cuentos, el autor tiene que ensamblar tres elementos narrativos: anécdota, personaje y atmósfera.⁴ En la encrucijada de las vidas de Nora y Tobías, la figura de Jessie ensambla esos elementos al distinguirse en el juego donde él será el objeto y el sujeto que quería permanecer al margen de los acontecimientos:

Toby apareció en el pasillo apretando contra el pecho dos bolsas repletas de mercancías. Se detuvo al ver a Jessie recargado contra la

⁴ El cuento acentúa sólo uno de estos tres componentes, o es un cuento de personaje, de anécdota o de atmósfera.

ventana del pasillo [...] Era obvio que le costaba trabajo reconocerlo; pero Jessie no hizo nada para despejar sus dudas. Permanecieron inmóviles en la semioscuridad; cada uno sujeto a su propio papel [...] Jessie imaginó su decepción. Era él quien ganaba el papel protagónico en el escenario del pasillo y capitalizaba el efecto de su cuerpo apoyado en la ventana: una pierna sobre la otra a la altura de los tobillos; los brazos cruzados sobre el pecho, el estuche colgando libre desde el hombro, la tarde entera y los sucios cristales de la ventana, confabulándose para hacer de su presencia todo un espectáculo (138-9).

Atravesando la naturaleza de esa clase de fantasma de los otros dos (Nora/Tobías), Jessie hace que, en correspondencia con una imagen fotográfica, aquellos pierdan sus atributos para mostrar los propios como el único componente protagónico, que si bien se había librado del hecho de estar inmerso en una grotesca botarga, no se exime de soportarla en esta nueva investidura,⁵ su aparecer como imagen se mezcla entre el humor ácido y lo grotesco y por lo tanto resulta tan ilusorio como el personaje de Disney. El retrato del fotógrafo describe pomposamente su iconicidad, como si tal figura se deseara dejar al otro lado de un puente invisible que pudiese separarlo de la imagen de un sí mismo que quisiera exorcizar. Hay un territorio ominoso que quisiera pasar indefinible,⁶ escondido entre los rasgos aparentes de lo que se

⁵ Cuestión de transgresiones: Ramos hace que las figuras grotescas tengan una función especial como fenómeno límite de hibridación en el cual unas con otras se mezclan y enredan en una zona que más que heterogénea resulta peligrosa. Esta perspectiva la explica P. Stallybrass y A. White (*The politics*).

⁶ Julio Cortázar comenta acerca de lo ominoso y lo fantástico como características del cuento y la novela corta (él utiliza el término *nouvelle*), pero no así de la novela. Se puede confrontar la serie de afirmaciones al respecto en "Del cuento breve y sus alrededores". Al calce de la cita, mencionar a Cortázar es importante cuando hablamos de Ramos, las coincidencias entre la estética y la ética en su proceder narrativo son evidentes; particularmente, al considerar las actitudes que caracterizan a sus personajes, pensamos que detrás de un ironista existe siempre un moralista. Por otro lado, las técnicas utilizadas para desarrollar la intriga y mantener el interés y/o el suspenso en el receptor se presentan de manera similar, considérese, por ejemplo, la colección de cuentos: *Los viejos asesinos* (1983) y en particular el relato "Cartas para Julia".

representa, y que sin embargo, queda definitivamente expuesto al final del texto cuando el absurdo resuelve la trama y quedan integrados todos los fragmentos: las fotografías mismas dan fe del reverso de la historia cuando el fallido chantaje a la empresa reúne a Toby y a Jessie no como una amenaza, sino como la malograda imagen de un par de ladrones. De estafadores a embaucados, ambos forman parte de la representación que al principio decían querer denunciar.

La realidad de la “Ciudad Miniatura” se configura a manera de un álbum fotográfico que da cuenta de la ritualización de su universo. La siempre afortunada creación de imágenes hechas por Ramos, ahora se reconvierten a manera de clisés, éstos recrean gestos y movimientos que adquieren el valor propio de un nuevo encuadre dentro de los marcos escenográficos: si la idea del chantaje se fragua en una cantina, los movimientos finales del contubernio acerca de su “plan maestro”, suceden alrededor del cuarto de baño, así el propio sistema conceptual en donde gira la trama opera sobre una estructura de imágenes retóricamente definida. La nivelación del valor histriónico del burlador burlado, fija como centro de intercambio simbólico estampas de escenas que se pretenden escatológicas: segmentos de la parte inferior del cuerpo, recintos de uso tan común y privado como puede ser el retrete, transforman la vida cotidiana en metáforas y éstas en vida representada a partir del cuerpo. El cuerpo hace figura en la vida y en el arte, el cuerpo se aloja en los recintos, se exhibe en la plaza, se guarda en el aposento, pero es el punto neurálgico de miradas interiores y exteriores. El cuerpo física o genéticamente desproporcionado, o transformado a partir de la fatalidad, no escapa nunca a la mirada de Ramos que es proclive a mostrarlo con las reminiscencias de la mascarada barroca; reconocemos el acento irónico y ético de Quevedo, la correspondencia entre la realidad social y la figura deformante y deformada de Valle-Inclán (aunque surjan tras una veladura), en

esta retórica que enriquece su poética,⁷ pero ahora, mediante las nuevas imágenes de *Mickey y sus amigos*, se reconvierte y transforma el matiz de la llamada estética “posmoderna”.

El escorzo figura la inmersión en la cultura contemporánea en donde el hombre que antes sentía el impulso por buscar un momento vital, ahora se debilita y tiende a uniformizarse en una acción humana que no le beneficia. La sombra del grotesco roedor (Mickey) se reproduce por igual en el estrafalario Toby y en el inerme Jessie; el ratón se entiende aquí en su reversibilidad, no es la ilusión ingenua que divierte a un público específico, sino la ilusión convertida en realidad maniquea, en el desvío de las cosas respecto de su existencia. La “Sonrisa de América” es el contrasentido que paradójicamente encadena la sonrisa con la mueca en los confines de lo real y de la fantasía. Ramos se ha decidido en esta ocasión por la violencia, ésta se vehicula a través de la imagen y su caída en lo real, en sí misma, y aunque la figura en tanto imagen no estaría ligada a la verdad ni a la realidad, como afirma Baudrillard: “La imagen es apariencia ligada a la apariencia” (85), siempre veremos que al afiliarse como mediación simbólica en un mensaje publicitario, los dispositivos ideológicos salen a la luz. La pertinencia de esta otra mediación ideológica a través de lo ficcional y sustentada por el acto fotográfico, revela que al final la imagen está ligada a una realidad al estilo de un *reality show*. La ilusión de la foto hacía de la imagen un acontecimiento singular, mostraba el “aquí ha sido” que afirma Barthes (*Cámara lúcida*) al destacar la sorpresa: el “punctum”, el testimonio de que algo había estado ahí y ya no estaba, provocaba una ausencia

⁷ Recordemos algunas imágenes: la ofuscación del protagonista y el aroma a pescado de su novia Paty en *Violeta Perú* (1979); Chicho y Felicidad en *Intramuros* (1983); la cuenca del ojo de Tirana en *Éste era un gato* (1987), la impotencia protagónica en *La casa del ahorcado* (1993); la indigente en “La señora de la fuente” (1996), Tiberiano y su vitiligo en *La mujer que quiso ser Dios* (2000); el disfraz del escritor, la sordera de su imperdonable lectora y el teporocho que se pasea fuera de la librería de viejo en *Ricochet o los derechos de autor* (2007).

cargada de nostalgia. Ramos, al decidirse por la violencia, ya no destaca la nostalgia, pero sí la sorpresa de la indiferencia.

El fotógrafo —*voyeur*— se convierte a sí mismo en imagen y es legible porque queda sobreexpuesto, contaminado, de su propio clic; la banalidad y la gravedad son mostradas al mismo tiempo para preguntarnos si nos damos cuenta de que no hay nada que ver o, por el contrario, tendríamos que ver detrás de cada espectáculo, que aquello que creíamos ser se desvanece.

EL CLIC FINAL A LA NOVELA CORTA

La imagen de una narrativa en plena zona fronteriza, requiere de esa distancia proveniente de una autarquía: el relato se desprende del autor y cobra importancia por sí mismo al mostrar una forma de vida, condición estética y mercado de bienes simbólicos, subrayados en ese traslado de la ilusión a la realidad y de la realidad a la ilusión. La traducción de una ideología cuyo criterio sociocultural expresa su necesidad de determinar al objeto estéticamente se infiere en la transacción discursiva del relato mismo. Acorde con el antropólogo Marc Augé (*El sentido*), existe un reconocimiento de la alteridad cultural, social, histórica y psicológica, cuando hay correspondencia entre la distancia del observador y lo observado, más la evidencia en sentido contrario de la interioridad del observador respecto a su objeto. La narración de Ramos, desde tal perspectiva, inserta esa alteridad a través de la presencia de los bienes simbólicos estadounidenses: el espectáculo de la empresa Walt Disney, pero también la actitud alerta y diferenciadora del que llega sin comprenderlos. Para mostrar el choque entre dos sistemas simbólicos a través de la palabra, los actos del habla deben ser muy selectivos. El contexto referido a partir de los registros idiomáticos impacta la forma de la novela corta, en tanto están presentes en la idea, en el marco específico y en el giro de la acción. En los tres casos los registros resultan coherentes al describir y vincular las figuras que

refuerzan la pura idea estrambótica del disfraz; así, el matiz del personaje Mickey se prolonga en las imágenes de los “Príncipes Encantadores”, en la silueta de las “Princesas”, en los “gnomos, *leprechauns*”, rodeados por “conejos, ardillas, cuervos y zorrillos con nombre propio, junto a brujas anónimas y merlines de lengua y blanquecina barba” (158); el lenguaje literario, codificado retóricamente, muestra la zona de influencias en donde se juega a rebasar el lugar del otro a través de una marca identitaria: “El arribo de la *green card*”. Éste es el objeto simbólico y crítico que condensa la situación del protagonista en esta historia. El relato, además, suscribe una conciencia epocal, un tiempo histórico situado mediante otra serie de frases que posiblemente recupere el lector, pero ahora desde uno de los tantos filmes norteamericanos, en este caso de violencia gansteril. La estrategia estriba en la presencia de imágenes virtuales que muestren la incautación de la vida real para destacar el puro espectáculo: cuando la realidad es absorbida en lo paradójico hiperrealista: “—*Are you talkin’ to me?* Desafiando al mundo con un amplio repertorio de timbres neoyorkinos. Toby no podía olvidar. —*Yes...You... talking to me...?* Travis Bickle cansado y aterido, luego de manejar a través de la podrida noche de la Gran Manzana [...] Jessie se sorprendió a sí mismo apuntando con su propia mano al espejo” (142).

El relleno del marco inicial y final coinciden en la zona en donde la cultura de la imagen previene la estructura narrativa, su representación se convierte en un parangón; no es fortuito que Ramos conecte las escenas fotográficas con las fílmicas, la constancia de lo que “es” o “ha sido” queda desvirtuado con la escena invocada del filme.

Algo más tendríamos que argumentar suponiendo que el relato fuese una gran fotografía en donde asisten espectadores preinformados del mundo Disney, a partir de la figura de Mickey Mouse: “M&M”, en tanto es un símbolo concreto que contiene el significado de la propia novela corta; a los lectores, dijimos antes, no les serán ajenos los mecanismos de su simbología, por consiguiente

admitirán o rechazarán lo culturalmente establecido. Podemos entonces afirmar que después de la creación de una expectativa de lectura delimitada ideológicamente, lo que faltaba era mover la mirada expectante hacia otro lado, hacia otra óptica pertinente sobre ese otro mundo posible que alberga el sentido del texto.

El aparente cambio de giro influye, con igual o mayor envergadura, en la postura del escritor que se afirma ahora dentro de una popularidad específica a partir de la expectativa abierta por el título del libro. Es decir, si bien la creación de cada obra —considerando el momento presente de su aparición en el cruce sincrónico y diacrónico— afecta tanto la poética del autor, como la inclusión de una forma narrativa específica, frente a otras novelas cortas de diversa autoría, no afecta menos la condición del autor frente al público lector de su obra. La condición lectora tiene ahora que aproximarse al subterfugio expuesto desde ese título, en donde cabría preguntarse sobre la identidad de los “amigos” de Mickey, más allá de la caracterización de los personajes involucrados.

Es así que el hecho de decidirse por un tipo de historia, un específico género narrativo y un título también (o tan-bien) “disfrazado”, coloca a Ramos en una situación comparativa dentro y fuera de su misma producción literaria; en la difusión de esta nueva propuesta un tipo de lector tendría que adecuar su participación en una tendencia más colectiva o popular, generada otra vez en un marco condicionado por dispositivos desde textuales hasta editoriales y mercadotécnicos, para conseguir que éstos se reacomoden en la posición correspondiente. Todo lo cual, suponemos, redundará en otro sistema comunicativo y finalidad estéticas a través del contexto histórico o sincrónico del campo literario. Finalmente, esta novela corta ya es presencia real que a igual tiempo disocia y agrupa las condiciones de su recepción; desde un punto de vista pragmático, toda nueva propuesta de un escritor experimentado como lo es Luis Arturo Ramos será valorada en tanto género, postura ideológica y recepción del público lector.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, MARC. *El sentido de los otros*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BAUDRILLARD, JEAN. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- BOURDIEU, PIERRE. *Las reglas del arte —génesis y estructura del campo literario—*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- CORTÁZAR, JULIO. “Del cuento breve y sus alrededores”. *Ciudad Seva*. Web. 12 abr 2011. <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>>.
- DORRA, RAÚL. *La casa y el caracol*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Plaza y Valdés, 2005.
- LACOUÉ LABARTHE y JEAN-LUC NANCY. *L’absolú littéraire*. París: Seuil, 1978.
- MORAVIA, ALBERTO. *El hombre que mira*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.
- RAMOS, LUIS ARTURO. *Mickey y sus amigos*. México: Cal y Arena, 2010.
- _____. *La mujer que quiso ser Dios*. México: Castillo, 2000.
- _____. “Notas largas para novelas cortas”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 1 abr 2011. <<http://lanovelacorta.com/nlpnclar.php>>.
- _____. *Ricochet o los derechos de autor*. México: Cal y Arena, 2007.
- SKLOVSKI, VIKTOR. *Sobre la prosa literaria*. México: Planeta, 1971.
- STALLYBRASS, PETER, y ALLON WHITE. *The politics and poetics of transgression*. Ithaca: Cornell, 1986.