

Los demonios y los traumas de Luis Arturo Ramos y la tribu de Cortázar

Recibido: enero 16 de 2012 | Aprobado: junio 2 de 2012

Raymond L. Williams*

Raymond.Williams@ucr.edu

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

* Ph.D., Universidad de Kansas-Estados Unidos. Profesor de literatura latinoamericana, Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de California, Riverside-Estados Unidos.

cita cuáles eran sus padres, fantasmas o demonios literarios, al menos evitó hablar de todos sus antecedentes más importantes. En la entrevista, Ramos prefirió identificarse como “espíritu afín” a Cortázar, negando así cualquier “influencia” del autor argentino (p. 1).

Ahora bien, lo que quisiera hacer en este breve ensayo es explorar cómo Ramos pertenece a lo que yo llamaría “la tribu de Cortázar” por una razón fundamental: escriben de sus traumas o lo que Mario Vargas Llosa ha identificado como “demonios”. Además, me interesa mostrar los paralelos entre los conceptos de “demonios”, “traumas” y “figuras”. René Prieto ha delineado muy acertadamente cuáles son los “*dirty traumas*” (“traumas sucios”) de Cortázar; tales “figuras” serán el punto partida en un análisis que, en el espíritu del cuento “Pierre Menard, autor del Quijote,” puede tener como subtítulo, “Luis Arturo Ramos, autor del Bestiario” (p. 2).

Julio Cortázar ha admitido en entrevistas que escribir es una forma de terapia. También identifica como “figuras” aquellos símbolos recurrentes que lo han perseguido, especialmente en la narrativa breve. Entre estas figuras hay que destacar las entradas, las salidas, los puentes, las manos, los animales, la claustrofobia, el miedo a la oscuridad, e irregularidades en respirar. En el cuento “No se culpe a nadie,” por ejemplo, hay entradas y salidas notables. En estos cuentos, Cortázar emplea esas figuras para dirigir la expresión de un deseo o un impulso instintivo en su forma primitiva hacia uno que puede ser considerado culturalmente aceptado. Aprender de sí mismo es, para Cortázar, alcanzar una comprensión de sus propias experiencias traumáticas, las cuales contienen suficientes elementos universales para que todo lector de Cortázar (y como veremos, de Ramos también) pueda identificarse con las ansiedades que plantean (p. 3).

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

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

Caruth explica cómo esta escena es típica del individuo (o personaje) traumatizado: el trauma se repite, aunque sea en contra de la voluntad del individuo traumatizado. Como veremos en los textos tempranos de Ramos, sus personajes traumatizados actúan de formas irracionales, a veces contra su propia voluntad y contra sus intereses personales: la acción del trauma se repite. E igual que los demonios de Vargas Llosa, se repiten a lo largo de su obra (p. 4).

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

En los primeros cuentos, Ramos había utilizado una serie de objetos como puntos de partida para crear sus mundos ficticios muy particulares. En *Los viejos asesinos*, estos objetos se reducen a sus objetos claves: ventanas, escaleras y puertas. Los personajes suelen tener una obsesión relacionada con un trauma y dichas obsesiones se relacionan con un objeto. Hablando de estos cuentos, el crítico Tim Richards ha observado lo siguiente: “*With one exception, they deal with an obsession, the obsession of a solitary who in some way becomes the victim of his projections*” (p. 5).

Si uno quisiera reducir los cuentos de *Los viejos asesinos* y la novela *Violeta-Perú* a una frase nuclear (siguiendo el modelo de Genette), esa frase sería “un personaje mira por una ventana.” Aunque sea una frase sencilla, Ramos lleva esta frase y esta situación básica a sus últimas consecuencias—ambiguas, a veces insólitas y siempre

relacionadas con sus obsesiones y traumas. Por ejemplo, en el cuento “El visitante” el protagonista llega a un pueblo mirando por una ventana de camión; en el cuento “La escalera” el personaje central mira por una escalera y, durante un momento específico, por una ventana; el protagonista de *Violeta-Perú* alterna su mirada entre la ventana de un camión y su desenfundada imaginación.

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

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

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

Como se verá en otros cuentos de *Los viejos asesinos*, la comunicación no-verbal por parte de los personajes es más significativa que lo dicho en los diálogos mismos. La mesera en el restaurante se incomoda cuando su conversación se reduce al silencio y una mirada: “Mira hacia afuera, lo mira a él, espera. El hombre bebe de su vaso y

mastica. La mujer, intranquila por el silencio, le dice que mejor vaya a otro médico” (p. 6). Luego regresa por el restaurante y su comunicación consiste en lo no-verbal: “la mujer lo ve y sonrío ampliamente. El se toca la frente con la mano en un saludo casi militar” (p. 28). Cuando el protagonista se reúne con el doctor Luna, se efectúa la comunicación importante con base en las miradas: “El hombre sonrío y asiente a todo lo que oye. No habla, mira la boca del doctor Luna abrirse y cerrarse en la penumbra del consultorio y piensa que bien podría ahorrarse todas esas palabras” (p. 29). Cuando el médico por fin explica su muerte inminente, la primera reacción del protagonista es la de no responder verbalmente: “El visitante no dice nada. Lo mira a los ojos y espera” (p. 30). Su acto final, su inevitable masacre, será una reacción ante las dos personas con quienes ha cambiado miradas, la mesera y el médico. “El visitante” tiene un protagonista cuya imaginación lo lleva a una aparente locura. A diferencia de otros relatos de Ramos, este cuento se distingue por no terminar con un desenlace ambiguo o fantástico: al final la situación y las intenciones del protagonista son claras.

Tanto en “El visitante” como en “Cartas para Julia”, el protagonista impone un orden a la realidad que surge de la imaginación. En “La escalera” se vislumbra un caso semejante. La anécdota trata de una muchacha cuyos padres le prohíben bajar la escalera donde un hombre desconocido (según la madre, “un loco”) tiene un departamento. Al final del relato, después de un aparente hiato de varios años, ya de adulta, baja la escalera e inicia un encuentro. En este momento clave, otra vez la comunicación es a base de miradas: “Se miraron” (p. 40). Hay un posible encuentro sexual, como ha sugerido Richards: “*Something that had to happen does happen: the reader may suppose it is to be sexual*” (p. 7). De todas formas, al final es bastante más ambiguo que “El visitante”, aunque se notan ciertos elementos claves—ciertas “figuras” que apuntan hacia una interpretación sexual del *rendez-vous*.

Tres de estos elementos claves son un pasamanos, los muslos de la hija y unas gaviotas que aparecen en un cuadro. El cuento comienza con una referencia al pasamanos: “Otra vez soñó con el pasamanos”. Este sueño se dejará ve más adelante en el cuento, y en un momento dado el sueño se confunde con la realidad: “Esta

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

El segundo elemento clave es un ambiguo movimiento de piernas que hace ella, siempre asociado con su encuentro con el hombre. Cuando sueña con la mano en la escalera, efectúa ese movimiento de piernas: “Ella, niña otra vez, abre y cierra las piernas atontada por el restallar fofo de sus muslos” (p. 38). Su actuación es un regreso a demonios o traumas de la niñez (“niña otra vez”) –muy probablemente una violación sexual a una edad muy joven– aunque el narrador nunca ofrece ninguna explicación racional de estos movimientos. Ramos y Cortázar nunca exponen los traumas en el texto, pero nunca los explican. A pesar del esfuerzo consciente por parte de sus padres y quizás de ella misma, por mantener la distancia del hombre, tanto los sueños como el movimiento de las piernas manifiestan sus deseos inconscientes, jamás verbalizados. Como explica la sicóloga Judith Hermann en su estudio de trauma en sobrevivientes de guerra y de violación sexual, los que sufren de trauma suelen repetir los actos traumáticos (“*re-enactment*” in inglés) (p. 8).

El tercer elemento, que se relaciona estrechamente con los dos primeros, es la figura vaga de las alas de gaviota que ella ve en un cuadro de la escalera. Ella observará (o recordará, como persona traumatizada) estas gaviotas unas nueve veces más en el texto hasta el final. Lo primero y único que ella dice al hombre se refiere precisamente a estas gaviotas: “¿Dónde están las gaviotas? – pregunta” (p. 41). Dada la relación estrecha ya establecida entre el hombre, el pasamanos, el aleteo de los muslos y las gaviotas, esta pregunta surge como una articulación de su deseo hasta entonces no-verbalizado y quizás inconsciente de repetir su trauma.

Los protagonistas traumatizados en “El visitante” y “La escalera” son víctimas de sus “figuras”: sus demonios, sus obsesiones y sus traumas. “Carta para Julia” proporciona una situación extrema de una víctima de sus propios traumas que se han convertido en obsesiones (y que son, a su vez, las “figuras” del texto literario, según Cortázar).

Se trata del cuento más largo del libro y consta de unas veinticinco páginas divididas en seis secciones, cada una indicada con un número romano. El espacio físico es el Distrito Federal de México. La anécdota relata la historia en primera persona de un hombre que se muda de departamento y va buscando las huellas dejadas por su ex-inquilina, Julia Villarreal. El protagonista recibe ahí unas cartas dirigidas a ella. La trama se complica cuando él conoce por casualidad en un “pesero” a una mujer llamada María Cristina. Una noche se encuentra en el centro con María Cristina y su amiga Judit. Otra noche el protagonista se acuesta con María Cristina. Se entera de la muerte de Julia Villarreal, aparentemente por suicidio. En la ambigua escena final, el protagonista se aísla, a pesar del timbre del teléfono y de los golpes en su puerta.

Reducido este relato a una frase nuclear, sería: “El protagonista se obsesiona con una mujer”. Desde el principio, el narrador emplea una serie de estrategias retóricas para poner en duda sus propósitos verdaderos. Es decir, emplea tales estrategias para convencer al lector –quizás a sí mismo– de sus versiones completamente imaginadas de quién y cómo es Julia Villarreal. La primera palabra de la oración inicial forma parte integral de esta retórica: “Definitivamente el departamento había sido habitado por una mujer” (p. 71). Emplea una afirmación contundente, “definitivamente”, para establecer desde el principio su supuesta comprensión del inquilino anterior. Todavía a principios del cuento, en la próxima página, dice lo siguiente: “Resulta claro que antes de abandonar el departamento Julia Villareal incineró un buen ringlero de papeles” (p. 72).

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

La contradicción de la supuesta poca importancia que intenta conceder a Julia surge pronto, después de leer por fin una de sus

cartas. Al terminar la lectura queda extasiado: “Cuando termino de leer siento un gusto extraño en mi lengua, como si hubiera tomado tres tazas de café o me hubiera llenado la boca de paja” (p. 86). Esta línea, y la contradicción que conlleva en sí, es señal de un hombre que se contradice en su mundo cotidiano, mientras paulatinamente va entregándose al de la imaginación. Ni su retórica ni tampoco su estabilidad mental son consecuencias: es un narrador del tipo netamente no-fidedigno (p. 9). Al no poder salir del cuarto, el protagonista parece estar viviendo de nuevo (*re-enacting*) su trauma original de separación.

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

Se desarrolla un proceso paulatino a lo largo del cuento, en el cual el protagonista va perdiendo la capacidad de usar la razón, actuando de tal forma que no parece tener una percepción lógica y sana de la realidad que lo rodea. Su imaginación es la causa de esa pérdida de un sentido “normal” de la realidad y para la cuarta parte del cuento (pp. 82-86) hay indicios de que la imaginación comienza a predominar sobre la realidad cotidiana y empírica. Al encontrar una carta dirigida a Julia, el protagonista dice lo siguiente: “Julia Villarreal está en la ciudad, en mi casa, en mi cuarto, en mi cama,

mirando por la ventana de la recámara las paredes del edificio vecino, contando los ladrillos que muestran los grandes espacios sin repellar” (p. 83). Esta frase representa un cambio importante en el cuento: por primera vez no parece distinguir entre lo que está ocurriendo y lo que imagina.

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

Al principio de la sexta parte el narrador/protagonista ofrece una descripción bastante ambigua de su estado anímico y psicológico –intentando negar su trauma–empleando lenguaje metafórico para describir su estado físico: “Siento debilitarse la corteza de malestar que me cubre; poco a poco se ablanda y empieza a resbalarse en mi cuerpo como una cascara inservible”. En este momento del cuento, el lenguaje, expresando un estado anímico en términos físicos, no es del todo claro porque el protagonista ha entrado en la zona compleja, gris y ambigua de sus traumas del pasado. Además, se sigue recalcando su imaginación fértil cuando al ver un relámpago, se pregunta quién vive en los relámpagos e imagina allí lo siguiente: “hombrecitos minúsculos y amarillos que contabilizan su vida en términos lumínicos y que viven el instante que dura la luz: sin embargo, “tienen hijos y construyen casas y escriben libros” (p. 94). Tanto su estado físico/mental como su imaginación vívida lo llevan a la crisis final en el desenlace. Adopta una posición fetal, regresando así a la seguridad del paraíso inicial en el vientre de su madre y clarificando lo que ha sido su trauma a lo largo del cuento: es el trauma de la separación original de la madre. Luego, reacciona de forma exactamente igual que lo anteriormente citado, asociando su estado físico con su reacción emocional: “Siento la ropa mojada meterse entre mis huesos, las gotas frías desprendiéndose de mi pelo y corriéndome por la cara”. Al final el protagonista se encuentra completamente paralizado, incapaz de actuar, metafóricamente paralizado en su trauma. Ahora bien, la identidad precisa de Julia Villarreal, igual que la identidad de los que llaman por teléfono y en la puerta, son asuntos netamente ambiguos, como tienen que ser en

el caso de trauma. Lo que se puede afirmar, no obstante, es el hecho de que el protagonista traumatizado (y aparentemente enloquecido) es víctima no sólo de sus traumas del pasado, sino también de su imaginación del presente.

El género literario que fascina a la figura del autor-en-potencia (el protagonista) en “Cartas para Julia” es epistolar. En la novela *Violeta-Perú* el género epistolar no es de mayor importancia, pero sí aparece otra vez una figura de autor. Esta primera novela de Ramos sigue plenamente las preocupaciones temáticas (es decir, las figuras, las obsesiones, los traumas) y las estrategias narrativas que habíamos notado en las narraciones anteriores. Es un mundo ficticio en el cual la invención y los sueños del protagonista crean ambigüedades irresolutas por sus orígenes traumáticos. Estas ambigüedades, figuras, obsesiones y traumas, por su parte, son precisamente el meollo del asunto novelesco y lo más logrado en cuanto a la experiencia del lector. El resultado es una obra netamente posmoderna, de índole básicamente cortazariana (p. 10).

Violeta-Perú es breve, tiene unas 110 páginas. Cuenta la experiencia real e imaginada del protagonista, “El Tapatío”, montando en un camión en lo que era antes la ruta “Violeta-Perú” en la Ciudad de México. Sería arriesgado hacer comentarios adicionales con respecto a la trama por la relatividad de absolutamente toda la fábula: como en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas y *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco (dos novelas posmodernas pioneras), casi toda la anécdota ofrece a la vez las mismas contradicciones internas al texto. De la misma forma, el protagonista en *Violeta-Perú*, por ejemplo, robó un banco pero no robó un banco. Linda Hutcheon identifica tales contradicciones no resueltas, condiciones típicas de la narrativa posmoderna (p. 11).

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

El protagonista nunca habla en el camión; como en todos estos textos tempranos de Ramos, la mínima comunicación que se logra

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

Es importante reconocer que *Violeta-Perú* contiene cierto subtexto político: los motivos de “El Tapatío” —imaginados o reales— se ligan constantemente con sus frustraciones por razones de clase social y “odio de clase”. Por eso, el último párrafo de la novela es clave tanto para su funcionamiento técnico como para una comprensión del asunto temático:

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

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

En conclusión, se ha visto cómo en distintas formas los tres libros iniciales de Ramos representan una etapa cortazariana que abarca desde cuentos fantásticos hasta la novela abierta. Al analizar estos textos tempranos más a fondo, contienen demonios “figuras” y traumas obsesivos a primera vista diferentes de Cortázar. No obstante, las figuras de ambos autores llevan al lector al mismo espacio ambiguo y gris del trauma. Como ha dicho Caruth, los personajes (e individuos) traumatizados actúan de formas irracionales, a veces contra su propia voluntad y contra sus intereses personales: la acción del trauma se repite. Los protagonistas de los cuentos de *Los viejos asesinos* y *Violeta-Perú* no pueden evitar la repetición (*re-enactment*) de sus pasados traumáticos ■

Referencias

- Booth, Wayne (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press
- Camps, Martín – Moreno Montero, José Antonio (2005) (comps.) *Acerca-mientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*. Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and His-tory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Hermann, Judith (1996). *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books.
- Hutcheon, Linda (1998). *The Poetics of Postmodernism*. New York: Rout-ledge.
- Prieto, René (1998). “Cortázar’s Closet”. En: Alonso, Carlos (ed.) *Julio Cortázar* Cambridge: Cambridge University Press.
- Ramos, Luis Arturo (1981). *Los viejos asesinos*. México D.F.: Premiá Edi-tores.
- Richards, Timothy (s.f.). “An Introduction to the Fictions of Luis Arturo Ramos: Subversion of Immediate Reality”, texto inédito.
- Richards, Timothy (1987). “Luis Arturo Ramos y la novela de la vuelta a la provincia”. En: *Plural* No. 184.
- Vargas Llosa, Mario (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelo-na/Caracas: Seix Barral.
- Williams, Raymond L. (1986). “La narrativa mexicana del pos-Boom: en-trevista con Luis Arturo Ramos”. En: *El Heraldo*, Barranquilla, Colombia, 29 junio.
- Williams, Raymond L. (1996). *The Postmodern Novel in Latin America*. New York: St. Martin’s Press.
- Williams, Raymond L. (2002). *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa: Universidad Veracruzana.