



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

JORNADA AL CIELO, POLÍTICA Y AMOR:
LANARRATIVA DE AGUSTÍN RAMOS



TESIS PROFESIONAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPANICAS
P R E S E N T A
ISAAC ANTONIO QUIROGA ROBLES

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



ASESOR:
MTRO. JAIME ERASTO CORTES

SRIA. ACADÉMICA
SERVICIOS ESPECIALES
DIRECCIÓN DE EXAMENES
Profesionales

CIUDAD UNIVERSITARIA

FEBRERO 2005



m. 340917



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PARA JUAN MANUEL Y ÁNGELES
MIS PADRES

NO ES FÁCIL LLEGAR: SE NECESITA AHÍNCO, LUCHA Y DESEO;
PERO SOBRE TODO APOYO Y AMOR COMO EL QUE HE RECIBIDO.
AHORA MÁS QUE NUNCA CRECE MI CARIÑO, ADMIRACIÓN Y RESPETO.
GRACIAS POR LO QUE HEMOS LOGRADO.

AGRADECIMIENTOS

A PATRICIA, JUAN MANUEL, ROBERTO Y ÁNGELES
MI FAMILIA

A RAÚL, JUAN, EDUARDO, MAURICIO,
ALEJANDRO, GABRIEL Y PAOLA
MIS AMIGOS

A JAIME ERASTO CORTES
MI MAESTRO

A RENATA POR ILUMINAR MI JORNADA
GRACIAS AMOR

Y A TODAS AQUELLAS PERSONAS
QUE ME HAN ACOMPAÑADO
EN MI CAMINO

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE QUIROSA PABLES

ISAAC ANTONIO

FECHA: 10 de febrero 2005

FIRMA: Isaac Quirosa

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	2
1. <i>AL CIELO POR ASALTO</i> : LA INCOERCIBILIDAD DE LA TRADICIÓN LITERARIA.	12
1.1. ENTRE LA REALIDAD Y LA FANTASÍA: EL PLAN DE ASALTO O EL CAMINO AL CIELO DE UNA SOCIEDAD MEJOR.	13
1.2. VIDAS EN ASEDIO: HACER EL AMOR, HACER LA REVOLUCIÓN; MILITANTES O AMANTES.	27
1.3. ASALTO A MANO ARMADA: ABELES CAPITALINOS VS. CAÍNES PROVINCIANOS.	43
2. <i>LA VIDA NO VALE NADA</i> : EL HALLAZGO DE LA VOZ PROPIA.	51
2.1. VARIACIONES SOBRE UN TEMA: LOS GIROS DEL "MOLINO".	52
2.2. VIVIR EN "CÍRCULO": ENCUENTROS Y DESENCUENTROS.	67
2.3. LA VIDA EN LA COLONIA: TRABAJADORES DE LA OBRERA.	86
3. AHORA QUE ME ACUERDO: EL EXORCISMO DEL PASADO.	91
3.1. OMINOSA MEMORIA: LAS NOSTÁLGICAS FORMAS DEL RECUERDO	91
3.2. LA MARCHA DE LA VIDA: ENTRE EL COMPROMISO SOCIAL E INDIVIDUAL.	103
3.3. ¿POR REFORMA O POR REVOLUCIÓN? VÍAS ALTERNAS.	117
CONCLUSIONES.	125
BIBLIOGRAFÍA.	134

INTRODUCCIÓN

LA LICENCIATURA en Lengua Literaturas Hispánicas de la Universidad Nacional Autónoma de México divide el estudio de la literatura en lengua española en tres áreas: una dedicada a la literatura española, otra a la literatura latinoamericana y una más a la literatura mexicana; si a esta división le aunamos las divisiones por épocas y corrientes tenemos por resultado una gran gama de autores, obras, corrientes y nacionalidades, entre las cuales el estudiante universitario elige sus preferidos, tanto para su lectura recreativa como profesional; es decir, analítica. El mismo dilema se le presenta al estudiante a la hora de elegir el tema tesis: por las lecturas guiadas y minuciosas que implican los estudios profesionales, se crean apegos sentimentales hacia cierta literatura entre el inmenso abanico propuesto por los planes y programas de estudio. En mi caso, elegí por tema de tesis la obra de un literato mexicano relativamente contemporáneo a mi tiempo, ya que comparto con él la misma nacionalidad con toda su problemática histórica y social; además, existe en mí un interés permanente por la difusión y divulgación artística de mi país. En el trabajo de tesis, encuentro una óptima oportunidad para llevarlo a cabo y qué mejor que realizarlo con un autor joven y que ha recibido poca atención académica –desde mi punto de vista–. Dar a conocer, aunque sea un poco, a autores mexicanos que no reciben el interés del público, por su desconocimiento, siempre será un privilegio.

Debo reconocer que dicho interés y conciencia por la difusión y la divulgación de la literatura contemporánea de mi país fue inculcada por el maestro Jaime Erasto Cortés, quien en su curso de literatura mexicana del siglo XX da preponderancia a las nuevas generaciones de escritores mexicanos sobre las ya consagradas, a las cuales obviamente nunca descuida ni deja de lado; sin embargo, debido al amplio conocimiento que

existe de ellas, prefiere mostrar nuevos horizontes artísticos a los jóvenes estudiantes.

Entre esos nuevos horizontes literarios, encontré la obra de Agustín Ramos, autor nacido en Tulancingo, Hidalgo, el 20 de julio 1952; estudió Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; fue militante del movimiento estudiantil de 1971 y activista político en diversas organizaciones y partidos; últimamente ha desempeñado puestos culturales en su Estado natal y el crítico Vicente Francisco Torres opina de él:

La narrativa política o combativa, que tiene sus paradigmas en José Revueltas y Martín Luis Guzmán, encuentra a lo largo de los 80 varios seguidores que enfrentan la historia mediata o inmediata (...) En esta línea, no cabe duda que la figura más destacada es Agustín Ramos pues sus tres libros se han propuesto cuestionar e iluminar varios acontecimientos de nuestra historia inmediata. El hecho de que su trabajo literario haya sido unívoco, en lugar de limitarlo, le ha dado consistencia y vigor. En un ensayo, después de señalar la importancia de esas dos mojoneras que son *Pedro Páramo* y *El apando*, Christopher Domínguez afirma que "la más importante de las novelas de inspiración política desde Revueltas" es la primera novela de Ramos: *Al cielo por asalto* (1979).¹

Impulsado por este comentario y el grato sabor de boca que dejó en mí la lectura de la obra de Agustín Ramos, tomé mi decisión. Una vez que se la comuniqué al maestro Cortés, éste me impulsó al estudio del archivo hemerocrítico que posee del autor. Cabe mencionar y reconocer la ardua labor que el profesor Jaime Erasto ha realizado a través de muchos años, recopilando y seleccionando los artículos, reseñas y entrevistas periodísticas, no sólo de Ramos sino de un gran número de escritores mexicanos en un archivo hemerocrítico catalogado y clasificado según las necesidades de la investigación literaria; el cual además de estar a un paso de la comunidad académica, es de muy fácil acceso².

¹ *Esta narrativa mexicana*. Pp. 18 y 19.

² El archivo se encuentra en la misma Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

El archivo hemerocrítico del maestro Cortés fue cotejado y completado con el archivo que elabora y resguarda el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde no se encontraron grandes diferencias. De tal manera que la metodología usada fue: la lectura completa de la obra de Agustín Ramos, seguida por la lectura y toma de notas del archivo hemerocrítico y nuevamente la relectura de la obra. Seguí este orden para no prejuiciar con las críticas periodísticas mi propia lectura y así únicamente cotejarlas en los textos literarios.

Una vez terminada esta primera etapa, procedí a la delimitación del tema: la obra literaria de Ramos se ha centrado en la novela y la integra: *Al cielo por asalto* publicada en 1979, *La vida no vale nada* en 1982, *Ahora que me acuerdo* en 1985, *Tú eres Pedro* en 1996 y *La visita. Un sueño de la razón* en 2000; además de un ensayo histórico *La gran cruzada* publicado en 1992.

La producción novelística de nuestro autor puede dividirse en dos ciclos narrativos: novela política y novela histórica; aunque toda su producción contempla una profunda denuncia y crítica histórica y social. Sus tres primeras novelas conforman la primera etapa, y las dos restantes, la segunda. Sin embargo, la concepción literaria del escritor no varía en lo sustancial de etapa en etapa, salvo que con el paso del tiempo se afianza más en su labor narrativa. Debido a la proximidad temporal y espacial que me unen, aunado al veto y el encubrimiento que la historia oficial ha querido dar al tema, mi estudio se dirigirá a la primera etapa narrativa de Agustín Ramos; pero, aproximémonos un poco al autor y su obra: *Al cielo por asalto*, *La vida no vale nada* y *Ahora que me acuerdo* componen, como hemos dicho, la primera etapa, la cual "traza un mapa generacional, cuyos antecedentes surgen antes del 68 y sus últimas expresiones se dan en el

85"³. La vida de los militantes de izquierda es el común temático de esta etapa, particularmente la militancia del movimiento estudiantil de 1971, que desemboca con la represión de una manifestación estudiantil el 10 de junio: el Jueves de Corpus; fecha recordada y juzgada desde diferentes perspectivas por la sociedad mexicana. Agustín Ramos explica su interés por estos sucesos, de la siguiente manera:

(...) es lo que me tocó vivir. Si me hubiera tocado la Comuna de París, qué maravilla. Tal vez sea más modesto, pero es a lo que yo tengo que buscar sentido, porque eso me propuse hacer en las tres novelas que he publicado.⁴

Debido a este tratamiento temático general el autor se siente identificado generacionalmente con otros escritores como: Salvador Castañeda, Carlos Chimal, Samuel Walter Medina, Luis Arturo Ramos, etc.⁵; y se desliga, aunque reconoce, la literatura de la onda. De esta última línea narrativa, retoma el empleo coloquial del lenguaje, y el tratamiento de personajes juveniles; pero aún la preocupación crítica de carácter social y un intento de instrumentar estructuras narrativas más depuradas, al estilo de Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Julio Cortázar⁶. Sin embargo, su influencia más directa e importante es José Revueltas, de quien el autor opina:

Creo que es "Uno" de los mexicanos más completos, coherentes y valientes no tanto para enfrentar lo que vivió, sino para ser un pensador independiente. En un país en el que siempre tiene que buscar "Uno" protección (...) él es el prototipo del hombre libre, o del hombre que quiso ser libre. Algo de esas lecturas aparece en mis libros y, si la gente lo reconoce, yo no puedo menos que agradecer que se me emparente con él.⁷

³ Federico PATÁN. "Ahora que me acuerdo de Agustín Ramos. De la nostalgia". *Sábado*, "Uno" más "Uno". P. 10.

⁴ En entrevista con Javier MOLINA. "Agustín Ramos y su novela *Ahora que me acuerdo*. El Jueves de Corpus, un suceso histórico; el 68, un movimiento". *La Jornada*. P. 31.

⁵ Agustín RAMOS en entrevista con Vicente Francisco TORRES. "La literatura puede ser más lenta, pero no menos eficaz que la política: Agustín Ramos". "Uno" más "Uno". P. 23.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Loc. cit.*

De *Revueltas*, Ramos recupera estructuras narrativas, como la del montaje, y líneas temáticas como la religión y la fuerte referencia bíblica, más presentes en su primera novela; pero sobre todo lo sigue como un paradigma, que le revela a la literatura como un medio sensibilizador que puede transformar la realidad social:

Lo que queda de *Revueltas* es su literatura y no su militancia. Si tú lees *Los días terrenales* y luego lees *Los errores*, te das cuenta de que hay un salto inmenso de un escritor que se respetó a sí mismo. Conforme fue menos militante -menos "mutilante"-, fue mejor escritor.⁸

De la misma manera, nuestro autor se fue alejando de la militancia política concentrándose primordialmente en su quehacer literario, lo cual no quiere decir que él se haya alejado de la denuncia y la crítica social, ni mucho menos su obra, sino que su referente de activista político se transformó en un referente histórico; ya señalaba el autor en una entrevista realizada el 25 de enero de 1986: "En el futuro, ya no pienso apoyarme tanto en experiencias directas o muy cercanas"⁹.

En una línea similar nuestro autor ha sido comparado o emparentado con Milán Kundera:

Entendámonos. No es Agustín Ramos un nuevo apóstata. Ellos ya cumplieron su misión al hacer la denuncia política, poniendo en funciones la crítica y levantando la dignidad frente a los crímenes. Estaríamos más cerca de un Milán Kundera, de escritores que se despojan de la crítica de la religión para girar hacia la crítica de los sentimientos, poniendo en movimiento una suerte de operativo ilustrado que abandona el uso de los instrumentos autoflagelatorios para investigar la función de la política entre quienes sobrevivieron a los cruzados de la causa.¹⁰

En tanto a su concepción literaria el escritor hidalguese encuentra una estrecha vinculación entre literatura y política: para él "La literatura es

⁸ Ana CLAVEL. "Literatura al asedio. Entrevista con Agustín Ramos". *La Jornada Semanal*. P. 18.

⁹ Agustín RAMOS en entrevista con Javier MOLINA. *Op. cit.* P. 25.

una forma de hacer política"¹¹, ya que "Toda escritura es política y de algún modo tiene una repercusión"¹² –declaración que nos parece controvertida, pero queda allí como concepción del escritor-. Ramos señala que las preocupaciones políticas llevadas a la literatura no se contraponen con la fantasía, sino que:

Cuando la fantasía está destinada a poner en crisis los valores o las certidumbres con respecto a una realidad, es bien válida y, cuando sirve para descubrir malestares políticos, es genial. Es lo que hizo Kafka, según mi opinión. El recurrió a la fantasía para mostrarnos la realidad de la manera más cruda, sin salidas.¹³

Presupuesto que lleva a cabo en su narrativa con gran acierto, por ejemplo: la presencia, en *Al cielo por asalto*, de las plagas apocalípticas como metáforas de los males sociales existentes. Empero, su obra concilia la fantasía con la realidad, de hecho, su obra, no sólo la histórica, se encuentra impregnada de fechas, personajes públicos, acontecimientos y detalles en general, con referentes concretos en la realidad. Ramos explica este uso de referentes de la realidad de la siguiente manera:

"Uno" de los recursos para engañar al lector es apelar a datos conocidos, cotidianos del mismo lector (...). Si nombro personajes de la vida real es para construir un escenario más verosímil, más creíble, porque pienso que a veces con la mentira se puede llegar a la verdad.¹⁴

El cambio de narración política a histórica se relaciona con el alejamiento activista antes señalado, pero, también, a que el escritor ha encontrado sentido, explicación; ha exorcizado y digerido su militancia política de 1971:

¹⁰ DOMINGUEZ MICHAEL, Christopher. "Agustín Ramos, el viaje del milenio hacia la literatura / I". *Novedades, Semanario cultural*. P. 4.

¹¹ Agustín RAMOS en entrevista con Vicente Francisco TORRES. "La literatura puede ser más lenta, pero no menos eficaz que la política: Agustín Ramos". *"Uno" más "Uno"*. P. 23.

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ *Loc. cit.*

Descubrir que la historia nunca es como te la pintan, que se puede montar un enorme simulacro en las propias narices del más atento observador de su historia, de su presente. Que nos planteamos la revolución como algo que resolvería *todos* nuestros problemas, pero sólo por momentos nos la planteamos como un problema a resolver.¹⁵

No obstante, el autor al cerrar este ciclo narrativo, se encuentra en un dilema: "Creo que ahora soy más escritor, pero no sé si tengo algo más que decir y eso me preocupa"¹⁶. La búsqueda de nuevos temas, pues, en los cuales Ramos pueda volcar su personalidad de crítico social, lo hacen voltear hacia la historia: la denuncia histórica. Así llega en 1996 a escribir *Tú eres Pedro* y en 2000 *La visita. Un sueño de la razón*; la primera referida a Pedro Romero de Terreros, fundador del Monte de Piedad, y la segunda, a José de Gálvez, visitador de la Nueva España en 1765; un conflicto minero y la guerra serí, respectivamente.

Si bien, en su primer ciclo narrativo, además de la rememoración, existía una investigación documental previa a la obra, en este segundo ciclo, debido a su mismo carácter histórico, esta investigación es mucho mayor, y se lleva a cabo en los archivos históricos de toda la república. De allí que durante la investigación de Romero de Terreros se haya acumulado una gran información, de la cual surge el ensayo histórico *La gran cruzada*, como anticipación, aunque con variedades temáticas, a *Tú eres Pedro*.

Para terminar de redondear su concepción literaria, Agustín Ramos argumenta "que la literatura es un arte del oído"¹⁷, y el lenguaje es el instrumento que posibilita tal cosa. La influencia principal para esta concepción proviene de Juan Rulfo y Leonardo Scarcia, debido a la cadencia sonora, casi poética, de su prosa. Señala, también, que él no se

¹⁵ Agustín RAMOS en entrevista con Javier MOLINA. *Op. cit.*

¹⁶ Agustín RAMOS en entrevista con Vicente Francisco TORRES. "La literatura puede ser más lenta, pero no menos eficaz que la política: Agustín Ramos". *"Uno" más "Uno"*. P. 23.

¹⁷ Agustín RAMOS en entrevista con Pablo ESPINOSA. "La literatura es un arte del oído: Agustín Ramos". *La Jornada*. P. 27.

formula su creación "en términos teóricos, en términos de conocimiento de una tendencia o corriente literaria. No, la finalidad impone sus propios caminos"¹⁸; obviamente, la finalidad y los caminos que impone la misma obra.

En párrafo aparte, señalemos que cuando el autor habla sobre su proceso creativo apunta que primero arma la obra en su cabeza y después escribe, y ya una vez que ha terminado, realiza las correcciones generales y estructurales, cuantas veces sea necesario, pero siempre teniendo como panorama el total de la obra. De la misma manera, procede para la creación de sus personajes, ya sean reales o ficticios:

Para mí construir o reconstruir un personaje es exactamente lo mismo. Si lo quiero hacer totalmente ficticio tengo que construir sus características, su pasado, futuro (...) Tengo que armar el rompecabezas de una realidad ya preestablecida, pero finalmente que realidad no lo es.¹⁹

Es por esta multiplicidad de razones que la obra de Agustín Ramos ayuda a entender a la sociedad mexicana de fines del siglo XX, a la sociedad juvenil de la ciudad de México para ser más específicos, sector que buscaba y exigía a su gobierno nuevos horizontes de desenvolvimiento social para ellos. La denuncia social característica de la obra del escritor hidalguense, siempre en un tono crudo, realista e irónico, pero nunca sin un dejo de esperanza, declara parte de nuestra historia omitida, revelando cómo se destroza el corazón de los cazadores de ilusiones.

En el presente trabajo, no ahondo en explicaciones de las numerosas referencias sociales, tanto teóricas como históricas, que están presentes en la narrativa de Ramos; me ocupo tan sólo en señalarlas y realizar un breve comentario, lo más objetivo que mi contexto social y académico me lo

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ Agustín RAMOS en entrevista con Jorge Luis ESPINOSA. "Tú eres Pedro: de la pasión por la historia, a una novela sobre el México de Romero de Terreros". "Uno" más "Uno". P. 22.

permiten, debido a que no pretendo prejuzgar la lectura de la obra y, por otra parte, a mi interés de mostrar el panorama literario más amplio posible.

Debido a que esta investigación partió, en gran medida, de la lectura del archivo hemerocrítico de Agustín Ramos, está presentada en tres voces: la propia obra de Agustín Ramos, la crítica hemerográfica y mis apreciaciones críticas y analíticas.

Dicha base teórica que aporta el archivo hemerocrítico, se debe también a la falta de un estudio, amplio y en forma, de la literatura de Agustín Ramos. Hasta donde tengo conocimiento, es esta tesis el primer estudio académico, por lo cual estoy consciente de que presentará errores y limitaciones interpretativas. No es un trabajo exhaustivo; por ejemplo, queda mucho que hacer en el análisis de las formas discursivas empleadas por Ramos, el análisis de sus restantes dos novelas, el grado de parentesco entre biografía y obra, profundizar en la relación entre obra y base teórica social; es decir, la adscripción ideológica de Ramos, etc. Sin embargo, quedo satisfecho en cuanto mi objetivo está cumplido: dar a conocer los rasgos generales de la novelística de Ramos. Ésta es una tesis aproximativa a la literatura de Agustín Ramos cuyo fin es despertar el interés académico y, si es posible, del público en general, en “Uno” de los autores más sólidos e interesantes de la nueva literatura mexicana.

La tesis está integrada por tres capítulos, “Uno” para cada novela, en el orden en que fueron publicadas. Cada “Uno” de los capítulos está a su vez dividido en tres subcapítulos: en el primero se estudiarán la estructura de la novela, el tipo de narrador, el lenguaje y las técnicas narrativas; el segundo está dedicado a la descripción tanto física como psicológica de los personajes; y el tercero a las temáticas preponderantes de cada novela. Además, al final de la tesis tenemos las conclusiones, donde se da una visión de conjunto del primer ciclo narrativo de nuestro autor, y un apéndice,

en el cual encontramos una entrevista a Ramos sobre sus principales concepciones literarias, ya sean internas o externas a su obra.

Así pues, pasemos al estudio de la obra de Agustín Ramos, no sin antes agradecer al maestro Cortés por su paciencia, apoyo y comprensión, y, más importante, su imprescindible guía en la elaboración de esta tesis.

1. *AL CIELO POR ASALTO*: LA INCOERCIBILIDAD DE LA TRADICIÓN LITERARIA.

LA PRIMERA novela publicada por Agustín Ramos es *Al cielo por asalto* en 1979. Hasta donde conocemos, esta novela ha tenido dos ediciones, la primera de Editorial Era y la segunda de Conaculta en su colección Lecturas Mexicanas.

En esta obra Agustín Ramos quiso testimoniar todas sus inquietudes, sus vivencias, las cuales de algún modo tenía que exorcizar. Empero, las condiciones emocionales del autor durante la realización de esta obra no fueron las mejores debido al ímpetu de la juventud, como él mismo lo ha comentado en entrevista con César Güemes²⁰; sin embargo, sus condiciones como escritor no pudieron ser mejores:

Pero además, contaba con otra cosa: podía dedicar todo mi tiempo a escribir. Salvo los martes, que a lo largo de toda la jornada me la pasaba escribiendo guiones de radio para vivir de ellos. Era un hombre solo en el sentido en que no tenía que mantener a nadie. Y mis compromisos económicos eran muy pocos. Si podía comer, comía, y si no pues no. Así que de miércoles a lunes trabaja de siete de la mañana a diez de la noche, dándole durísimo a la máquina. Fumando mucho, cajetilla, tras cajetilla. Y consumiéndome. Perdi doce quilos en ese tiempo.²¹

Ahora bien, ya que conocemos las generalidades de la obra y las condiciones en que ésta fue escrita, pasemos al análisis de la misma; no sin antes citar otras palabras del autor:

Como bien ha dicho Italo Calvino, el primer libro es el que te define. En mi caso *Al cielo por Asalto* es la novela de la inocencia, el libro de mis entrañas, en el que recreé una concepción del amor y profesé una fe, no en el dogma, sino en el deseo. En esa primera novela expresé un deseo de cambio, un comunismo, que no es el de Marx o el de los hoy desenfrenados países socialistas, sino el de los socialistas utópicos. Creo que los valores de *Al cielo por asalto* aún son vigentes, pues los recientes

²⁰ "La gran cruzada de Agustín Ramos. Escribiendo historia trato de salirme un poco de mí mismo". *El Financiero*. 7 y 8.

²¹ *Loc. cit.*

cambios que han conmovido al mundo no son síntomas de una nueva sociedad, sino nuevos problemas a resolver.²²

1.1. ENTRE LA REALIDAD Y LA FANTASÍA: EL PLAN DE ASALTO O EL CAMINO AL CIELO DE UNA SOCIEDAD MEJOR.

EL ASALTO al cielo que plantea Agustín Ramos no es sencillo en principio, ya que éste se lleva a cabo por medio de una estructura narrativa que podría parecerse un tanto compleja; sin embargo, esta complejidad se va esclareciendo según se va avanzando en la lectura. De tal manera, observamos que la novela sucede en tres planos diferentes: el primero es meramente narrativo, y comprende de las secciones "Uno" a la quince; el segundo, comienza allí donde termina la primera: en la sección 16, y termina en la 26; en ella el marco dramático es evidente; de hecho el autor llama actos a todas las secciones; el tercero y último plano no sigue un patrón narrativo definido, sino que se compone de partes de un diario, de reflexiones personales y políticas, y de micronarraciones de una sola escena, por ello es que lo calificamos como el plano ideológico del autor, cuyas secciones se identifican por medio de grafías acompañadas por una fecha histórica que designan momentos claves de la historia mundial.

El segundo y tercer planos, a pesar de su autonomía, son dependientes del primero, ya que ambos aparecen como extensiones de éste; empero, el tercer plano es una especie de puente entre el primero y el segundo: un paréntesis entre ambos planos, como nos lo señala la apertura de paréntesis al final de los fragmentos del primer plano y el cierre al comienzo de los del segundo. La complejidad y aparente desarticulación de los planos narrativos cesará al final del texto, donde se gesta la unión de

²² Agustín RAMOS en José Alberto CASTRO. "Escribir para los demás". *Los libros tienen la palabra*. P. 8

éstos para presentarnos a la obra en su conjunto en la sección llamada "II [desenlace]".

Se ha de advertir que hasta aquí nos hemos referido como secciones a las piezas narrativas en que se presentan los planos, ello debido a que nos hemos reservado el término de capítulo, siguiendo a Evodio Escalante cuando señala que: "Los capítulos se dividen cada "Uno" en tres secciones (...)"²³, para la unidad que forma la conjunción de cada "Uno" de ellos²⁴. Con esta referencia, intuimos un capitulado consecutivo y con relación al primer plano narrativo, el más importante según señalamos anteriormente, así tendríamos un total de quince capítulos, los cuales son correspondientes al primer plano. Retomo, un capítulo está conformado por una sección de cada "Uno" de los planos narrativos; no obstante, ésta es la generalidad, ya que un capítulo puede omitir la sección del segundo plano, como en el capítulo cinco, o el del tercer plano, como en el capítulo cuatro, mas nunca se omite la sección del primer plano, el cual titula y da consecución, por decirlo de alguna manera, a los capítulos; o bien, puede presentar dos o tres secciones del tercer plano, más las secciones correspondientes de los planos primero y segundo, como en los capítulos dos, seis y nueve; con todo el primer y segundo planos nunca presentan réplica en una misma sección; o, finalmente, puede componerse tan sólo de la sección del primer plano, como en los capítulos catorce y quince. Cabe señalar que estos dos capítulos presentan una peculiaridad, el primero cuenta con una sección llamada "Preludio" y el segundo con una llamada "II [desenlace]", ninguna de estas secciones son parte de alg"Uno" de los tres planos narrativos antes mencionados, sino que éstas funcionan como un apéndice aclaratorio y un

²³ Evodio ESCALANTE. *Tercero en discordia*. P. 85. Lo que Escalante entiende como secciones, nosotros lo determinamos como planos narrativos.

²⁴ Como apoyo al texto presento el esquema 1, que muestra la estructura general de la novela.

epílogo, respectivamente, de la novela, ya que es a través de ellas que se gesta la unión de los planos narrativos.

La obra, además, ostenta otra división a partir de los capítulos, y más específicamente del primer plano narrativo; esta división es en tres partes con referentes bíblicos: la primera se refiere al Génesis, ya que en ésta se narra la llegada del narrador-protagonista a la ciudad y su integración a ella; la segunda, a las plagas como metáfora de los males sociales existentes; aquí, también, se gesta la vida del hermano del protagonista y el descubrimiento de la mujer; y la tercera, al Apocalipsis, la sección doce da muestra clara de ello, y la narración de la vida militante y el cumplimiento de la utopía social. Siguiendo a Adolfo Castañón dejemos que el mismo autor nos hable de la estructura de su novela:

Pero le quiero dejar a Agustín Ramos la descripción de la estructura de su autobiográfica novela: la novela contiene, dice el autor, tres planos: el fantástico, el ideológico y el histórico: "La primera de las tres líneas narrativas está compuesta de los fragmentos que van del 1 al 15 y (...) se subdivide en tres segmentos" (el génesis, las plagas y el apocalipsis). "(...) esta estructura narrativa está inspirada en la Biblia pero el tema central es un proceso de liberación, una lucha colectiva por la felicidad". La línea "ideológica, intercalada en la novela va del fragmento 16, que es cuando muere el Señor A hasta el (...) telón final; este plano se forma de monólogos escenificados en todos aquellos sitios que serán arrasados *si algún día asaltamos de verdad el cielo*: los manicomios, las cárceles, los hospitales, etc." (sub. A. C.) El plano tercero o histórico "se compone de *escritura no ficticia* (...que) elaboré con páginas de la *realidad real*, como pueden serlo las de un diario mío, escrito intermitentemente, o las *extensas parrafadas de Marx, Trotski y Lenin* (sub. A. C.) Esa conjunción de tres planos narrativos tiene por objeto "representar mi concepción de la historia (...) como algo (...) discontinuo y abrupto, donde cierto pasado se posesiona del presente y lo intensifica hasta hacerlo estallar". (Sub. A.C.)²⁵

Agustín Ramos define el primer plano narrativo como un plano fantástico, el segundo plano como ideológico y el tercero como histórico;

²⁵ Agustín RAMOS en Adolfo CASTAÑÓN. "Para ubicar a dos claves de la narrativa". *Sábado, "Uno" más "Uno"*. P. 2.

sus motivos para ello quedan claramente explícitos en la misma cita. No obstante, el autor emplea varios esquemas discursivos o tipos de narración para su propósito, así tenemos que para el primer plano narrativo aprovecha tanto lo fantástico como lo costumbrista. El segundo plano narrativo muestra un único esquema discursivo: el dramático, con sus obvias acotaciones correspondientes y en este caso se manifiesta por medio de monólogos. El tercer plano narrativo, como señalamos anteriormente, no sigue un patrón narrativo definido, sino que se compone de fragmentos de un diario, de reflexiones personales y políticas, y de micronarraciones de una sola escena.

Los planos narrativos y las tres partes en que se divide la novela, de las que hemos venido hablando, nos servirán para acercarnos al narrador, ya que a pesar de tratarse de un narrador en primera persona en todos los planos narrativos; es decir, un narrador-protagonista, existen algunas peculiaridades dignas de tomarse en cuenta. Así, en el primer plano narrativo tenemos un narrador, como acabamos de señalar, en primera persona, quien narra su propia historia; sin embargo, este narrador-protagonista asume la narración de otras historias que giran alrededor de él. Esta función la adquiere con mayor preponderancia durante la segunda parte de la novela, la cual se centra, principalmente, en el relato de Gume; mas, también la encontramos en la primera parte de la novela, durante el relato de Lot, por ejemplo.

El segundo plano narrativo es el plano dramático, motivo por el cual no cuenta con un narrador, pero sí con personajes; no obstante, al tratarse de monólogos, como ya hemos señalado, únicamente encontramos a un personaje: el Señor A. Con todo, en un par de ocasiones, en las secciones 24 y 25, el Señor A parece romper el monólogo y buscar un interlocutor. En el caso de la sección 24 el Señor A se encuentra hablando por teléfono con

Esquema general de la novela

	Primera parte Génesis					Segunda parte Plagas					Tercera parte Apocalipsis				
Capítulos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Planos Narrativos	Secciones					Secciones					Secciones				
Primero	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Segundo	16	17	18	19		20	21	22	23		24	25	26		
Tercero	a	b, c	d		e	f, g	h	i	j, k, l		a	b	c, d		
Apéndices														Pre ludio	II [des enfa ce]

un interlocutor de quien no oímos su voz, pero que en la estructura del texto está marcada su participación en el diálogo:

SEÑOR A] Eso que llaman el "tiempo existencial" fue convertido en un eufemismo encubridor de los dardos destinados a la vida (...)
—...(El señor A guarda silencio mientras responden del otro lado de la línea). (p. 121)²⁶

En la sección 25, el Señor A se encuentra en el sanitario de una fábrica y entabla el diálogo con su interlocutor, desde el interior de un retrete. En esta ocasión, la intervención del interlocutor, quien también responde desde el interior de un retrete, es más directa, y si bien la réplica del interlocutor no es mediante la palabra, sí es mediante lo que podríamos determinar como una voz mímica, pero sin ser muda:

— (Pujido suave y discreto del interlocutor)
.....
— (Salva de ventosidades) (p. 137)

Esta forma de réplica, ágilmente manejada por Ramos, la cual se refiere a la defecación, otorga comicidad al texto; además, funciona en sentido figurado como ironía del discurso político del Señor A, en el cual expone al comunismo como el auténtico individualismo, gracias a la libertad y totalidad que alcanza el individuo en éste; no obstante, la ironía que expresa Ramos radica en que es imposible alcanzar dicha teoría política y económica, o cualquier otra, si no existe la cohesión social necesaria, mientras la sociedad no la desee escuchar, mientras a la sociedad le parezca "pedorro" ese discurso, y no basta el empeño o deseo doctrinario de alg"Uno"s cuantos para lograrlo.

El tercer plano narrativo está compuesto, como hemos señalado en otras ocasiones, por fragmentos de un diario, reflexiones personales y políticas, y micronarraciones de una sola escena, por lo tanto se encuentra

²⁶ Todas las citas de *Al cielo por asalto* aparecerán entre paréntesis y se señalará el fragmento correspondiente y el número de páginas de acuerdo a la primera edición de Editorial Era de 1979.

narrado en primera persona. Las reflexiones políticas, las cuales aparecen en la tercera parte de la novela, presentan hacia el final citas de Marx, Trotsky y Lenin; éstas aparecen entre la apertura y el cierre de tres paréntesis, y dejándonos saber a continuación: "Lo anterior fue escrito por testigos muchísimo más que presenciales".

Desde un principio el lector puede percatarse de que el narrador de los tres planos narrativos es el mismo; con todo, puede aclararse esta identificación gracias a una línea temática: la muerte de Gume, la cual es tratada en cada "Uno" de los planos narrativos: en el primero se manifiesta concretamente en toda la sección diez; en el segundo, en la sección 20, cuando el Señor A declara: "El recuerdo de mi hermano se disuelve en todo lo que viene y deviene fiel y puro en un gerundio permanente" (p. 67); y en el tercero, la encontramos en diversas ocasiones, pero por primera vez en la sección [d]: "(...) todo esto es pequeño comparado con la muerte de un hermano (...)" (p. 41). Sin embargo, la identificación más importante es la que realiza el propio autor en la sección "II [desenlace]". En esta sección, como ya se ha señalado, se gesta la unión de los tres planos narrativos, ya que funciona como el epílogo de la novela, en mayor correspondencia con el plano meramente narrativo: el primero, por la forma de su discurso; en él el narrador declara:

"En este instante central de mi impaciente espera, *yo, el Señor A*, realizo el primer acto y me integro a cada átomo del mecanismo que se funde fielmente, recíprocamente a mi cuerpo" (p. 173. Los subrayados son míos)

Declaración que identifica plenamente al narrador-personaje del primer y segundo planos. El tercer plano narrativo termina por identificarse con el mismo narrador cuando en la misma sección "II [desenlace]" declara el narrador: "Sólo que ahora no es metafórica mi condición: estoy realmente al borde de una cornisa" (p.171), situación que ya había sido declarada en la sección [I] del tercer plano narrativo: "(...) hasta este día y los posteriores

en que a punto de morir comunico mis recuerdos sentado en la cornisa" (p. 97). Estas aseveraciones se realizan el día del verdadero asalto al cielo, el día en que las manos del narrador, el Señor A, "oprimen el gatillo-manivela del cañón antiaéreo montado en la cornisa; suena el disparo y es como si un sol viejo lo recibiera. El cazabombardero invasor cae. Amanece" (II [desenlace], p. 173), lo cual, nos indica el tiempo presente de la novela y que toda ésta no ha sido más que un recuerdo del Señor A desde este momento, en el que se encuentra al asalto del aeroplano:

Así llegué a este lugar donde he permanecido todo el tiempo, recordando la desgracia de mis desencuentros con Caín, con Eva, con Lot, con aquel chofer, con Lilith y con mi hermano.

Este uso de narrador agregado al empleo de otros recursos narrativos muestra el oficio de escritor de Agustín Ramos, desde ésta su primera novela. Entre esos otros recursos encontramos el uso de interpolaciones narrativas en la sección diez: se trata de la inclusión de determinados fragmentos en la propia narración de la sección que llegan a formar una unidad narrativa diferente, aunque entrecortada y colocada en diferentes espacios de éste, cuya función es formar un discurso autónomo, pero en relación con el resto de la narración. Existen dos series de interpolaciones en dicha sección: la primera aparece en cursivas, entre comillas y con sangría diferente, y son fragmentos de un diario y reflexiones de Gume, cuya finalidad es mostrar los pensamientos y sentimientos de este personaje ante distintas circunstancias; por ejemplo, al acabar de narrar su nacimiento y la alegría y amor con que fue esperado, Gume comenta: *"Vivamos en esto tan lindo que es el amor y que está hecho sólo de amor ¿qué mejor hogar puede desearse?"* (p. 99)

La segunda serie de interpolaciones es la mezcla de la historia de la sección, la cual está enfocada a Gume, con la del revolucionario latinoamericano Ernesto "Che" Guevara. Existen cuatro interpolaciones

referidas al "Che" Guevara en la sección y son identificables porque éstas aparecen en forma de diálogo, obviamente introducidas por una breve oración que también forma parte de la interpolación. Se relacionan con el resto de la narración de igual manera que la primera serie; por ejemplo, cuando Gume de niño defiende a su hermana de otro niño: "(...) lo tuvo a tiro ¡zaz! leñazo y fuga en Re Menor" (p.101), y comienza la interpolación:

- Pero ese día en la inhóspita región vallegrandina no habría fuga:
- Saturno a Morocho, por favor confirme la información
- No le escuchamos bien, gradúen mejor el aparato — contestan de la Higuera para colmo del nervioso militar...
- Saturno a Morocho, por favor confirme la información
- Morocho está confirmando. Papá está en nuestro poder. (p. 101)

En Vallegrande, Bolivia, fue capturado y fusilado Ernesto "Che" Guevara, y si esta información es desconocida por el lector, ya Agustín Ramos había señalado al comienzo de la sección: "'Papá' significa nada menos que Ernesto Guevara de La Serna" (p.98).

Hacia la sección doce encontramos una serie de citas, cuya peculiaridad más importante es su procedencia bíblica, que a la manera de la segunda serie de interpolaciones de la sección diez, terminan por redondear el argumento y su estructura. En esta ocasión las historias que se mezclan son el Apocalipsis de San Juan con el augurio de un nuevo orden social.

Dichas citas del Apocalipsis son doce en total y se presentan como tales: entrecorridas, en cursivas, con sangría diferente al resto del texto y resaltadas en negritas. Algunas citas se componen de varios versículos, como la sexta, la cual está compuesta por los versículos "Uno" y cuatro del pasaje 21 del Apocalipsis:

"Vi un cielo nuevo y una tierra nueva; la muerte no existirá más, ni habrá duelo ni gritos ni trabajo, porque todo esto será pasado". (p. 132)

La cita correspondiente al versículo "Uno" acaba en el punto y coma, de allí en adelante corresponde a la cita proveniente del versículo cuatro.

Las citas se relacionan con el resto del texto, de manera que redondean o explican lo que acaba de anunciarse, por ejemplo:

Por su parte, Apolión aleccionaría al viejo sobre el desequilibrio ecológico y el socialismo... el socialismo...

"Pronto vendré con mi recompensa para dar a cada "Uno" según su trabajo". (p.132)

Vemos, pues, que la cita bíblica define, de cierta manera, al socialismo, en el que cada cual obtendría lo justo por su labor. Igualmente se relacionan todas las citas con el texto; otro ejemplo: la cita nueve habla de una bestia multicéfala, la cual tiene como referente en el texto al imperialismo, del cual acaba de hablarse.

Las citas bíblicas, como ya hemos anunciado, son doce y proceden del Apocalipsis: la primera del pasaje 6 versículo 4; la segunda 6: 8 ; la tercera 6: 5 ; la cuarta 13: 17 ; la quinta 9: 7-10 ; la sexta 21: 1 y 4 ; la séptima 22: 12 ; la octava 18: 2 y 3 ; la novena 13: 2, 5 y 7 ; la décima 9: 1 y 2 ; la undécima 6: 12 ; y la duodécima 6: 13. Todas en su orden de aparición.

El uso de oraciones o frases aclaratorias, incidentales o de comentario entre paréntesis es un recurso muy utilizado por nuestro autor. Aparecen éstas a través de toda la obra, aunque con mayor frecuencia en el primer plano narrativo:

No es difícil pues imaginar la ansiedad de un empleado que sale de su casa con media hora de retraso (*y todo por dilatarse revisando los periódicos*). (p. 42. Los subrayados son míos)

(...) "consideramos que el movimiento ha cumplido con creces su misión histórica" (*"Son traidores y políticamente cobardes quienes frenan las luchas con la consigna de esperar a que 'las condiciones maduren', porque cuando lo están... las dejan pudrir"*). (p. 89. Los subrayados son míos)

La presentación del diálogo entre los personajes es una preocupación estilística para Ramos, tal vez porque cuando *Al cielo por asalto* fue publicada él ya se había desempeñado como guionista de radio, y esta profesión lo llevó a experimentar en la presentación de éstos. De tal manera, no debe sorprendernos que durante la narración encontremos diálogos redactados en párrafo y sin los señalamientos de puntuación correspondientes:

Mi madre se arrepintió instantáneamente. Creo que fui demasiado tajante, *no mamá, ya regresará, ¿a dónde puede ir un escuinclito como él?, verás que vuelve antes de que anochezca y entonces podremos explicarle que un condominio con apenas azotehuela no es para criar animales.* (p. 70. Los subrayados son míos)

En este ejemplo, podemos observar que tras la primera oración, la cual es introductoria, la voz entre los personajes, madre e hijo, se alterna como los subrayados nos indican. Si bien, el cambio de persona en el diálogo, primera, la madre, y tercera, el hijo, señalan el cambio de personaje sin muchas dificultades, es interesante resaltarlo por el juego narrativo que esto representa.

Ya anteriormente, hemos señalado cómo el narrador se identifica con el protagonista mediante una narración en primera persona; pero, éste, igualmente, se identifica con el autor por medio de una sola referencia metatextual, pero muy significativa: ocurre en la sección diez, en la primera serie de interpolaciones, en las cuales Gume reflexiona sobre su vida:

(...) *¿Saben qué ojetes? ¡Los necesito, necesito que me ayuden... Lo peor fue oír a Agustín. No me quiere, me odia. Yo no tengo la culpa de ser como soy: TONTO.*" (p. 105)

"Agustín", el nombre de nuestro autor, ya Cristopher Domínguez Michael había señalado: "Señor A (utor)"²⁷, a lo cual sumaríamos "Señor A (gustín)", más el considerable número de referencias autobiográficas, como

²⁷ Cristopher DOMÍNGUEZ MICHAEL. *Op. cit.* P. 4.

por ejemplo: el trabajo que desempeña el narrador: bibliotecario, labor que Agustín Ramos desempeñó entre los años de 1972 – 1974.

Los juegos lingüísticos son otros de los recursos narrativos que maneja Ramos en su novela. Los encontramos a modo de narración o en formación de palabras. De los ejemplos más significativos para el primer caso, encontramos la mezcla de la narración con canciones populares:

(...) y nada que pasaba nada aparte de las enfermeras albas *víboras de la mar* con sus capas de éter y orinales y gasas con mertiolate y sop ¡o! y atrás *tras tras tras* el cirujano partero (...) Mejor hubiera venido *la vieja del otro día día día* dijo Flor; la pobrecita ignoraba que el tiempo del romero y las comadronas se había ido *con todos sus hijos menos el de atrás*. Discutíamos eso en el tras patio cuando nos llegó un chillido heptasilabo, un canto de blues en ciernes. *¿Será melón? ¿Será sandía?* (p. 98. Los subrayados son míos)

Los tres cochinitos, el más pequeño, comentaba mamá, es un *cochinito dulce y cortés* etcétera para dormimos (litera y música del espeluznante Cri-cri). (p. 99)

La primera es una canción popular: "A la víbora de la mar", y la segunda, del famoso compositor infantil Cri Cri: "Los cochinitos dormilones".²⁸

²⁸ El lector puede comparar la narración y las canciones. La canción correspondiente a la primera cita: A la víbora, víbora/ de la mar, de la mar,/ por aquí pueden pasar,/ los de adelante corren mucho/ y los de atrás se quedarán,/ tras, tras, tras, tras.// Una mexicana/ que fruta vendía,/ ciruela, chabacano,/ melón o sandía.// Verbena, verbena,/ la Virgen matatena,/ que llueva, que llueva,/ la Virgen de la cueva.// Campanita de oro,/ déjame pasar/ con todos mis hijos/ menos el de atrás,/ tras, tras, tras.// Será melón,/ será sandía,/ será la vieja/ del otro día,/ día, día, día, día. Ref. Mercedes DÍAZ ROIG y María Teresa MIAJA (ed.) *Naranja dulce, limón partido: Antología de lirica infantil mexicana*. 2ª. ed. 4ª. reimp. México, El Colegio de México, 1982. P. 58.

La canción correspondiente ala segunda cita: Los cochinitos ya están en la cama/ muchos besitos les dio su mamá/ y calentitos todos en pijama/ dentro de un rato los tres roncaran.// "Uno" soñaba en que era rey/ y de momento quiso un pastel/ su gran ministro hizo traer/ quinientos pasteles no más para él// Otro soñaba en el mar/ en una lancha iba a remar/ mas de repente al embarcar/ se cayó de la cama y se puso a llorar// Los cochinitos ya están en la cama/ muchos besitos les dio su mamá/ y calentitos todos en pijama/ dentro de un rato los tres roncaran.// El más pequeño de los tres/ un cochinito dulce y cortés/ ese soñaba con trabajar/ para ayudar a su pobre mamá// Y así soñando sin despertar/ los cochinitos pueden jugar/ ronca que ronca y vuelta a roncar/ al país de los sueños se van a pasear. Ref. Francisco GABILONDO SOLER. *Cuentos y canciones de Cri Cri*. Selecciones del Reader's Digest. 33 1/3 rpm.

Señora — dije — permítame mostrarle un prrráctico prrroducto indispensable en el hogarr... — Apenas comenzaba a ponderar mi mercancía cuando la dama me apartó efusivamente, ensalivándose después con fórmulas mamonas... ¡Era la tía Providencia! (p. 24)

A las "fórmulas mamonas" se le suman otras majaderías en la narración: "¡Ay chingaos!", "Idos al pene, so pelmazo", "qué jijos de puta" y "Ji, ji, ji pinche viejo", por citar alg"Uno"s ejemplos. También, son interesantes expresiones como: "No te aceleres Pérez", giro utilizado para pedir tranquilidad; "chabacanamente auténticas", que indica la dudosa procedencia y calidad de marca de algún artículo; "sabueseando", que se refiere a la búsqueda, ya sea de alguna persona, cosa u objetivo, de igual manera que un sabueso; "contra viento y diarreas", deformación del refrán "contra viento y mareas", que advierte la realización de una acción o actividad a pesar de que se presenten una infinidad de obstáculos para ello; entre muchas otras expresiones existentes en el texto.

Críticos como Sergio Gómez Montero señalan:

(...) el lenguaje tiende a ser abigarrado, con grandes párrafos dedicados a la introspección y con discursos que privilegian el papel histórico que han desempeñado la clase obrera y sus más destacados militantes.³⁰

No tenemos objeción sobre el comentario de Sergio Gómez Montero, y como demostración de lo que él señala está el tercer plano narrativo, el cual el mismo autor lo ha mencionado como el plano histórico, como vimos anteriormente; sin embargo, nos permitiremos una precisión: el lenguaje de la obra en ningún momento nos parece "abigarrado", ya que existe una coherencia en el lenguaje de los personajes: un lenguaje coloquial, en cualquiera que sea su rol dentro de la novela. Por el contrario, el discurso nos parece, no tanto como abigarrado o mal combinado, sino algo irregular, dado que el discurso del tercer plano narrativo de la tercera parte es más

³⁰ Sergio GÓMEZ MONTERO. "Al cielo por asalto". Proceso. P. 53.

solemne, en cuanto a discurso político, que el del resto de la novela, que tiene un tono más irónico y jocoso, en alg"Uno"s momentos; ya Vicente Francisco Torres ha señalado "la desolemnización de la jerga cultista e izquierdosa"³¹ en *Al cielo por asalto*, aspecto que lo ejemplifica la ya comentada sección 25, donde el Señor A y su interlocutor, el pedorro, discuten sobre el socialismo.

Para finalizar, apuntemos algo acerca del tono de la obra, el cual, por lo general, tiende hacia el humor, por ejemplo: la huida del café de chinos; la ruptura de las jerarquías celestiales; y en general un sinnúmero de oraciones y frases que incitan a la risa; sin embargo, como Ignacio Trejo Fuentes señala al respecto de Jorge Ibarguengoitia: "en todo caso, él sólo se encargaba de retratar situaciones y que si eso provocaba la risa de los lectores, era asunto de éstos"³²; lo mismo, nos parece, sucede con Agustín Ramos, si el lector encuentra cómicas ciertas situaciones en las cuales el Estado ha abusado de poder, o las analogías que se puedan establecer con este referente, es asunto del lector y su humor, y más aún de su propia insensatez.

1.2. VIDAS EN ASEDIO: HACER EL AMOR, HACER LA REVOLUCIÓN; MILITANTES O AMANTES.

LOS PERSONAJES de *Al cielo por asalto* viven en asedio, ya sea de la felicidad, el amor o la justicia. Salvo el narrador-protagonista, en quien obviamente se centra la acción, los demás personajes aparecen sólo en el primer plano narrativo; si bien, Gume, la madre y la hermana del protagonista, un forense y otros más, aparecen en el tercer plano narrativo, lo hacen de forma muy breve y únicamente como referencias; el segundo plano, como ya hemos visto, está escrito en forma dramática por medio de

³¹ Vicente Francisco TORRES. "Al cielo por asalto, de Agustín Ramos. Una visión orgánica". *Sábado*, "Uno" más "Uno". P. 13.

monólogos, por lo cual exclusivamente aparece el narrador-protagonista, con las excepciones que, también, hemos visto anteriormente. En fin, estrictamente hablando los personajes se hallan en el primer plano narrativo.

Los personajes aparecen en acción en una sola sección, máximo dos, con la excepción del narrador-protagonista, el Señor A, como lo determinaremos de aquí en adelante, y Gume, quien aparece constantemente durante la segunda parte de la novela. La creación de los personajes no es tanto por una caracterización adjetiva, sino por su acción, la que se conjuga con la propia acción del fragmento con el fin de lograr una imagen, la cual exponga el propio argumento de cada "Uno" de éstos; es decir, la creación de los personajes está ligada íntimamente con la propia creación de la sección en la que aparecen, y ambos conforman la imagen primera y última de ésta. Por ello, al hablar de los personajes, forzosamente, tenemos que remitirnos al propio argumento de la sección correspondiente y, de tal manera, determinar su carácter.

El nombre de los personajes es significativo, pues la gran mayoría es de procedencia bíblica y, por lo general, establecerá el carácter del personaje o la acción que éste realizará, aunque sea de forma irónica o contraria a su referente.

Empecemos a ver a los personajes por casos particulares. Procederemos por orden de aparición, dejando para el final las referencias a personajes colectivos, a Gume y al Señor A.

Caín es un joven provinciano, que llega a la ciudad para cursar sus estudios de preparatoria. Su nombre nos remite al Caín bíblico, quien aparece en el *Antiguo Testamento* (Gén. 4:1-16): hijo mayor de Adán y Eva, y hermano de Abel. Al ver que el sacrificio ofrecido por su hermano era preferido al suyo, Caín asesinó a Abel y se convirtió en el primer asesino de

³² Ignacio TREJO FUENTES. *Lágrimas y risas*. P. 33.

la historia. Dios lo condenó por su falta a vagabundear errante por la tierra, marcándolo con una señal para que nadie lo atacara, ya que sentenció que quien le diera muerte lo pagaría con un castigo siete veces mayor.

El Caín de *Al cielo por asalto* se identifica con el bíblico por la vida errante o migratoria a la que está condenado por su condición de provinciano, en busca de mejores oportunidades de vida, tan sólo por padecer la pobreza: "sobrevivimos a las añoranzas pedestres y la cuadrúpeda música de tríos preferida por nuestros compañeros *de pobreza* y hospedaje" (p. 13. Los subrayados son míos); y por su ansia de igualdad, sin preferencias, ya que recordemos que, aunque después obre de forma incorrecta, el Caín bíblico también entregó su ofrenda, pero ésta fue menospreciada frente a la de Abel. De igual manera, el Caín de la novela, como personificación de todos los provincianos, es menospreciado frente a otros, a quienes de alguna u otra forma el sistema social los prefiere: "Los caínes aceptamos el castigo. Huimos con la culpa hacia la expiación que nos sería concedida si lográbamos ser iguales a los abeles ciudadanos" (p. 15).

Sin embargo, como ya señalamos, la principal caracterización de Caín es la que brinda la imagen general de la sección en la cual aparece: el "Uno", el que fundamentalmente se refiere a la protesta social, específicamente a la llevada a cabo por los estudiantes el 10 de junio de 1971 en la ciudad de México³³: "Nada, nada de la matanza y la metralla escupida por los Halcones la tarde del día anterior" (p. 17); así, Caín es caracterizado por el espíritu y la imagen de la protesta, la cual, con el paso del tiempo, se va definiendo en una militancia más formal:

Ya nuestra relación no era la de "Uno"s cuates que podían perder el tiempo recordando chingaderitas. El trato de Caín era el de un político profesional, el de un proselitista reclutando a un prospecto.

³³ En el siguiente subcapítulo nos referiremos con amplitud a este acontecimiento histórico.

Nuestras charlas se convirtieron en extenuantes discusiones en las que él gastaba saliva con paciencia oriental sin que yo entendiera media palabra de "condiciones subjetivas" y "foco vanguardista". (p. 16).

La tía Providencia y el tío Jesús son un par de personajes parientes del protagonista. A la primera su nombre la caracteriza: la Providencia divina o el plan de Dios para los hombres; y parece un plan divino la forma como encuentra al protagonista y le da sustento, ya providencia es familiar a proveer:

Señora — dije — permítame mostrarle un prrráctico prrroducto indispensable en el hogarr... — Apenas comenzaba a ponderar mi mercancía cuando la dama me apartó efusivamente, ensalivándome después con formulas mamonas... ¡Era la tía Providencia!

.....
Los días de nomadismo, colectivismo y privaciones culminaron ahí. (p. 24 y 25, respectivamente).

Mientras, el tío Jesús, cuyo nombre también es bíblico y se refiere a Jesucristo: hijo de Dios y el Mesías anunciado por los profetas según el *Nuevo Testamento*, es un rico malhabido y mecenas del protagonista por un breve tiempo; es decir, bien podría ser el antagonista del Jesús bíblico.

Más sobresaliente que la caracterización de la tía Providencia, cuya aparición es breve, es la del tío Jesús. En nuestro país es común saber o haber oído de fortunas económicas acumuladas a través del abuso, la corrupción y el robo, que es la imagen que crea la sección donde aparece el tío Jesús, quien forma de esta manera su propia fortuna: comprando certificados, despojando comuneros y ejidatarios, sobornando políticos y autoridades gubernamentales, etc.:

También por medio de esas confidencias del buen Jesús me enteré de la forma en que se había "independizado de su Señor padre: a base de despojar comuneros y ejidatarios y conformar una hacienda impresionante. (p. 23)

Eva es la primera de dos mujeres que están ligadas sentimentalmente con el Señor A. Su amorío transcurre durante su juventud, en la época en

que aún son estudiantes de preparatoria. Su nombre bíblico nos remite a la esposa de Adán y primera mujer del mundo (*Antiguo Testamento*. Gen. 1: 26-27); también, primera mujer y amor del Señor A. A través de Eva y su amor con el protagonista, se construye una imagen cuyo objetivo es mostrarnos la militancia estudiantil y el marco ambiental dentro y fuera de las instituciones educativas durante la organización y la represión de los mítines de carácter político-estudiantil:

Quando nos dirigiámos al edificio del fondo donde nos tocaba biología, observamos que los pasillos estaban vacíos; en cada una de las aulas había cartelones avisando que las clases se suspendían por tiempo indefinido. Solamente en los cubículos de activistas se advertía movimiento (...) caras agitadas revisando los periódicos murales que analizaban las razones del paro y solicitaban la más amplia participación de la "base". (p. 34).

La sección cuatro es, por decirlo en palabras de Vicente Francisco Torres, "Uno" de los "pasajes fantasiosos memorables"³⁴ de la novela. En él aparece Noé, un chofer de autobús público quien como su homónimo bíblico sobrevive a un diluvio, mas éste ciudadano. En el *Antiguo Testamento* (Gen. 5: 29-32,6-9) Noé fue, gracias a su justeza, bendecido, cuando Dios, exasperado por la corrupción y violencia reinante en la tierra, la destruyó con un diluvio que duró 40 días y 40 noches. Ordenó a Noé que para salvarse construyera un arca, y que en ella subiera con su toda su familia y una pareja de todo ser viviente existente sobre la tierra.

El diluvio de nuestra obra no tiene por objetivo terminar únicamente con los corruptos, sino que éste se presenta como una catástrofe de la que únicamente se salvarán de morir ahogados los más aptos en una "lucha antropófaga por ganar un puesto más arriba" (p.45). Noé, el chofer de la nueva arca: su autobús, la cual por cierto sucumbe ante la tormenta, es el ejemplo prototípico de esos luchadores inmisericordes:

³⁴ Vicente Francisco TORRES. "Al cielo por asalto, de Agustín Ramos. Una visión orgánica". *Sábado*, "Uno" más "Uno". P. 13.

De un manotazo humillante Noé tomó posesión del último centímetro emergente de la ciudad, Quedé braceando a "Uno"s metros desamparado y solo, como alguien que es agredido y ruega inútilmente que otro meta las manos por él. (p. 46).

Cúspide que alcanza con "doce elegidos que juramos no agredirnos" (p. 46), doce elegidos semejantes a los doce apóstoles bíblicos; sin embargo, después los pactos y las jerarquías sociales se destruyen, dando paso a la igualdad social en la lucha por la sobrevivencia: "(...) todos éramos iguales: parejos en el cuero y no en los papeles"; esos papeles se refieren al sinnúmero de contratos sociales que existen en nuestro sistema social, los cuales ya no les valían a sus poseedores para sobrevivir en la lucha cuerpo a cuerpo, en donde la salvaguarda propia: el individualismo, es el sentimiento y la doctrina imperante.

Hacia la sección cinco aparece Lot, cuyo nombre se refiere a su homónimo del *Antiguo Testamento* (Gén. 11-14, 19), sobrino de Abraham que escapó de la ciudad de Sodoma. Su mujer, a pesar de la advertencia que los ángeles les anunciaron, volvió la cabeza hacia atrás durante la destrucción de la ciudad y se convirtió en una estatua de sal. Por ser su familia la única superviviente de la catástrofe, sus hijas privadas de compañía masculina, decidieron embriagar a su padre para acostarse con él.

Empero, el Lot de la novela se relaciona más con la mujer del Lot bíblico, ya que igual que ella, queda petrificado. Lot, como toda la sección, está enfocada a mostrarnos la esclavitud laboral, ya que este bibliotecario de profesión comienza a fecharse el cuerpo:

Yo quería quedarme solo, desclavar de mi mente los designios torturantes que la manía de Lot simbolizaba. En verdad éramos dos objetos que salían por unas horas pero que tenían que retornar sin falta a la biblioteca en una fecha prefijada. Éramos esclavos de un contrato ominoso". (p. 52).

Hasta que un buen día, ya sin espacio corporal donde fecharse, Lot se estampa el sello: "No sale de la biblioteca", y sin más remedio, como una estatua bibliohumana, es instalado en un anaquel:

Me he convertido en un catálogo de biblioteca dijo con su silbido de páginas resopladas mientras yo lo acomodaba en el hueco de un estante. (p. 53).

Sin embargo, antes de llegar a tal resolución, Lot es presentado como una persona digna de los excesos de Sodoma:

Antes de colocarse ahí, él regenteaba putitas incipientes y convivía con drogadictos consumados en la zona de delincuencia y tolerancia. Entre sus secretos contaba con tres intentos de suicidio: barbitúricos, tirantes de cortina y estilete, a causa del rechazo que todos mostraban ante su homosexualidad. Era tres años menor que yo y ya se confesaba congestionado de cemento, ácido, cocaína y bacanales, por eso había buscado un amor y un lugar sólido para ganarse la vida.

Esa declaración me la hizo casi de entrada y yo cumplí mi deber cristiano escandalizándome. Pero en menos de un mes quedé enredado en la inocencia triste y culpable de Lot, en su tierno corazón de jade y mariposa. (p. 51).

Excesos que también se reflejan en su lenguaje: "(...) Lot no podía abrir la boca sin desparramar su escatología barroca: *erónica, ivaginativa, venerable*" (p. 52).

Brevemente, nos referiremos a Moisés, quien aparece en la sección siete, el cual es una alegoría del mitin estudiantil del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de Tlatelolco, y al que nos remitiremos con mayor detenimiento más adelante. Baste, por el momento, con establecer la relación de este personaje con su referente bíblico. Moisés, legislador y profeta hebreo, liberó a su pueblo de la opresión y esclavitud egipcia, guiándolo después hacia la tierra de Canaán. Es la figura más importante del *Antiguo Testamento* y aparece sobre todo en el Éxodo. Consiguió la libertad de su pueblo mediante la realización de milagros, con los que azotó a los egipcios.

“Uno” de ellos consistió en oscurecer la tierra durante tres días (Ex. 10: 20-29).

El Moisés de nuestra novela aparece poco durante la acción de la sección, tal vez es un tanto incidental, y su descripción como personaje es nula: su única adjetivación es que posee “manos militares” (p. 75); empero, su breve acción: arrancar una sombra del suelo y comenzar a inflarla hasta cubrir la luz y oscurecerlo todo, es muy significativa, ya que a través de ella, se expondrán la acción y el tema de la sección:

(...) El hombre había logrado arrancar del suelo aquella sombra. ¡Arrancar una sombra del suelo! Vaya ocurrencia, vaya forma de transgredir las costumbres.

El hombre levantó aquella circunferencia oscura con las yemas y se puso a resoplar como si en lugar de una sombra estuviera inflando un globo. (p. 71).

Así pues, ambos personajes, el bíblico y el de la novela oscurecen la tierra como medio de presión social; pero, aún hay más en su relación, ya que Ramos dice de su Moisés la siguiente frase: “el embajador idóneo ante los faraones de las grandes potencias, el principal luchador de la libertad” (p. 74). Por medio de esta frase, el autor expresa cómo su Moisés, al igual que el bíblico, es el intermediario entre el pueblo y las autoridades, y un caudillo libertador; hay que recordar que el Moisés bíblico fue quien intercedió ante el Faraón para lograr la libertad de su pueblo.

Lirio, quien aparece en la sección ocho, es la sobrina recién nacida del Señor A, hija de Flor, hermana del mismo; ya resulta jocoso que la hija de Flor se llame Lirio, otra flor. En la novela, igual que la niñez en el mundo, simboliza el futuro de la sociedad. Un futuro que en la novela se masacra, pero aún guarda esperanza. La trama de la sección se centra en la persecución de Gume a un lirio blanco, el cual escapa cuando éste trata de atraparlo. En la persecución del lirio, se unen a Gume un sinnúmero de marginados sociales, quienes poco a poco van conformando una

manifestación, que termina por congregarse en la plaza central de la ciudad, en donde la manifestación es reprimida con una violencia atroz por el Estado:

(...) los altavoces del Palacio Presidencial conminaban a la gente a desalojar la plaza por las buenas. Si no, intervendría el glorioso ejercito, que constara. (p. 81).

Así, el lirio perseguido por Gume no es otra cosa que la esperanza de un futuro justo para la sociedad, simbolizado por su sobrina: la niñez, un futuro que buena parte de la población persigue, pero que otra parte no lo desea o, por lo menos, lo mira de otra manera, lo cual de ninguna forma perdona la irracionalidad de la violencia hacia otras formas de pensar:

Sin esperar más, Gume levantó la vista y salió de la plaza. Atrás quedaba una masa de lirios amasados; adelante volaba un lirio blanco, un lirio simple, nada más. (p. 82).

La esperanza, pues, de una sociedad más justa queda volando, y esa esperanza de un futuro mejor es lo que, algunas veces, salva la vida:

¿Qué crees Poncha dijo Gume a Flor qué crees? Que tu escuinclita me trajo hasta aquí agarrado de la mano...
Desde la plaza se dejó venir un rumor de ametralladoras. (p. 82).

En la tercera parte de la novela, específicamente en las secciones once y doce, aparece una nueva forma de personaje, el cual tiene la idea de colectividad, ya que pesar de que el Señor A sigue hegemonizando la acción, de hecho él continua narrando en primera persona; ésta se realiza de forma grupal, ya que cada "Uno" de los individuos que conforman esta colectividad va matizando una sola descripción: la de la militancia político-social en su forma de guerrilla urbana.

Los personajes que conforman este grupo pertenecen a una célula de activistas que pretenden llegar a militantes: "y a cual más de todos nos interesaba acceder a militantes" (p. 113), en donde "todos eran igual de

nacarados, vaporosos y con fragancia de extrema izquierda expuesta al fuego cruzado del Estado, del reformismo y de los ultras"(ap. 11, p.114).

Dicha célula está compuesta por Jezabel, Gog, Magog, Lilith, Orpá, Apolión y el mismo Señor A. El nombre bíblico de los cuatro primeros resalta ante el de los tres restantes. Jezabel es, en el Nuevo Testamento (Ap. 2: 20), una mujer perversa que ejerce una influencia corruptora; Gog y Magog son un par de grandes poderes hostiles controlados por Lucifer y que aparecerán justo antes del fin del mundo (Ap. 20: 8); y Lilita que según la tradición judía, fue la primera mujer de Adán, a quien abandonó debido a su incompatibilidad.

Los nombres de estos cuatro personajes se relacionan con el lado contrario del orden establecido en la Biblia. Así pues, podemos observar que la influencia corruptora de la Jezabel novelesca no es la introducir otros dioses en Israel (1 Rey 18: 19), sino la de introducir otras ideas políticas en la sociedad, contrarias a las establecidas. Gog y Magog anuncian el fin del mundo, pero no en el sentido espiritual: cuando los cielos bajen a la tierra, sino cuando estas "otras ideas políticas" triunfen sobre las anteriores. Lilith, por su parte, está más relacionada con la propia caracterización del Señor A, ya que el sentimiento existente entre estos personajes es lo esencial para su caracterización: Lilith es la imagen del amor dentro de la militancia político-social; no obstante, esta misma militancia y sus presiones inherentes son el motivo que causará la separación de la pareja.

Orpá ya había aparecido fugazmente en la sección ocho, donde es señalada como la mujer de Gume, como su "pequeña propiedad privada" (p. 79). Gracias a esta pareja, Gume y Orpá, el Señor A entra en contacto con la célula activista: "aquel grupito al que mi hermano me había metido" (p. 115). Sin embargo, en la célula, Orpá aparece, después de haberse separado de Gume, como una mujer independiente y es descrita físicamente como: "la robusta madonna de Rubens, hermosa y caderona, se

alisaba con vehemencia los cabellos y parpadeaba con furia cada vez que creía estar diciendo algo importante" (p. 113).

Apolión, por su parte, es un personaje cuyo rasgo más significativo es su nobleza, como lo demuestra su comportamiento con el Viejo, al cual nos referiremos enseguida, que encuentra en una cueva: "Apolión y el viejo se llevarían bien: ambos eran adaptables, aventureros y de buena sangre" (p. 132).

Ese viejo, quien aparece en la sección doce, no es otro que San Juan, el autor del Apocalipsis, quien ha sido identificado por alg"Uno"s estudiosos como Juan Marcos o Juan el Viejo, sobrenombre con el cual es llamado en nuestra novela. Significativo, también, es que cuando la célula encuentra al Viejo, éste les diera la bienvenida a Patmos: "Que fuéramos bienvenidos a Patmos" (p. 126), una de las islas del Dodecaceno en el Egeo y lugar donde fue escrito el Apocalipsis:

Yo Juan, vuestro hermano, y participante en la tribulación y en el reino, y en la paciencia de Jesucristo, estaba en la isla llamada Patmos, y por la palabra de Dios y el testimonio de Jesucristo. (Ap. 1: 9).

La descripción física del Viejo es correspondiente a su edad:

El gesto del hombre que se estaba sosegadamente, la amarillez solar de su faz y la fragilidad puntiaguda y difusa de su perfil comenzaron a adquirir firmeza, a concentrarse, como si al despertar atravesara el tiempo. (p. 125).

Mas, como todos los personajes, su caracterización, la cual se conjuga con la propia narración de la sección y juntas forman la imagen final de éste, es lo más importante. La imagen de esta sección es establecer una analogía utilizando las mismas predicciones e interpretaciones del Apocalipsis, el fin de una era del cristianismo, para señalar el fin de una era política-social. De forma que en la sección encontramos citas del Apocalipsis, de las que ya hemos hablado anteriormente, y las cuales, ficcionalmente, el Viejo va redactando desde el momento de su encuentro

con la célula y la sociedad en la que sus integrantes viven: "Ésta fue la última nota que alguien vio tomar al viejo" (p. 134).

Comentar al Señor A como personaje, y la función de éste como tal, nos parecería sumamente irrelevante una vez que ya lo ha hecho Luis Mario Schneider con gran acierto y brevedad:

En la obra de Ramos y a manera de mosaico, se testimonia la presencia de un narrador, un joven provinciano, más tarde bibliotecario, que pertenece a una célula comunista y que cuenta simultáneamente su existencia y la vida de su hermano asesinado por la metralla policiaca del militarismo, debido a su ideología socialista. Un joven rebelde mesiánico que, como el Cristo bíblico, se propone en el microcosmos mexicano la redención de la humanidad por el amor. ¿El cielo por asalto podría determinar, en el fondo, que todo espíritu de transformación implica fatalmente la frustración? ¿Que toda propuesta de cambio del hombre conlleva una vana lucha contra los poderes gubernamentales, confabulados con las fuerzas armadas, con la economía de los poderosos, con la prepotencia del imperialismo internacional?³⁵

Me sumo a las palabras de Luis Mario Schneider y acepto que es el amor el detonante de la acción del Señor A: el amor a la humanidad: a la sociedad; el amor a la familia: a su madre, su hermana, a Lirio y, principalmente, a Gume; el amor a la mujer: a Eva y Liliith; el amor a la amistad: a Caín, Lot y los integrantes de la célula; y el amor a la justicia: a un nuevo contrato social donde la igualdad entre los individuos sea la estructura imperante de la comunidad. Empero, el amor o, mejor dicho, la desilusión del amor es también el detonante de la inmovilidad del Señor A, ya que el desencanto del rompimiento con Liliith es la causa de que la historia lo supere:

Siempre me sucede lo mismo: mis problemas personales me apartan de la historia, me excluyen del mundo y me hunden en la más desoladora y asfixiante de las apatías. (p. 163).

³⁵ Luis Mario SCHNEIDER. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. Pp. 96 y 97.

Para finalizar con la caracterización del Señor A, señalemos que la única descripción física de éste es muy escueta, cuando aún es un estudiante enamorado de Eva: "era un típico adolescente con acné" (p. 34).

Retomando las palabras de Schneider, aunque nos permitiremos una aclaración a éstas, para así comentar algo acerca de Gume. El crítico dice de Gume, el hermano del Señor A: "la vida de su hermano asesinado por la metralla policíaca del militarismo"; aseveración que es incorrecta o por lo menos incompleta, ya que la causa de la muerte de Gume es confusa en la novela y existen dos posibles motivos: el primero, es la impresión que tiene Luis Mario Schneider y se basa en la lectura del tercer plano narrativo durante la primera y segunda partes, en donde, entre alg"Uno"s saltos narrativos, podemos encontrar cierta cronología de las referencias que nos llevan a pensar que la muerte de Gume es a causa de su manifestación ideológica, por ejemplo: en la sección [b] el Señor A recibe una llamada de su madre sobre un asunto trágico e importante: la muerte de Gume, inferimos nosotros; en el [c], se narra el rompimiento y la masacre de una manifestación político-social: en la que posiblemente Gume participó; en el [f], se describe cómo el Señor A y su familia van a reconocer el cuerpo de Gume; en el [h], se narra el sentimiento del Señor A ante la muerte de su hermano y se señala en su dolor:

Sin sorpresa la noticia de que un revolucionario *caería acribillado por los fascistas*, y "Uno" al enterarse, al recibir el golpazo en las sienes y en lo más adentro fuera a encontrar bríos suficientes para taparse la cara y así dejar de ver aquel cuerpo y esa boca que intentan expresar su confianza en que la Revolución triunfará (...). (p. 76. Los subrayados son míos).

Motivo por el cual el lector puede pensar con bases que Gume muere en una manifestación; sin embargo, es cierto que durante las secciones antes señaladas nunca aparece directamente el nombre de Gume, pero sí aparece como referencia; por ejemplo:

¿Ahí estaba un hermano querido, un hombre hermano, el eterno niño maduro que anunciaba la natividad cercana del hombre nuevo? (p. 65)

Lo cual identifica a Gume como el muerto, ya que es el único hermano del Señor A.

El segundo posible motivo de la muerte de Gume es el suicidio. Éste lo podemos observar en la penúltima interpolación de la primera serie de éstas en la sección diez, de las cuales hemos hablado anteriormente. Gume es inducido a esta acción por su desilusión de la militancia, del amor: su desilusión de la vida misma:

*"Quizá vivir por ti (tan sólo por ti) sea malo o bueno, pero tú sabes (debes entender) que yo no pienso, que mi cabeza está vacía y no sé lo que es bueno o malo, si está bien o mal hacer lo que hago (...)
Pide perdón a todos por mí, yo no quería ser así... te lo ruego por que me amas, pídele perdón a mi madre... no puedo llorar. Ayúdame Aurora a llorar, eso me ayuda y me hace intentar ser bueno (sé que sí puedo ser bueno), pero estoy mal, muy mal, ayúdame, perdóname, díles a todos que me perdonen, que no pudo haber conciencia en mí, que por eso he actuado así... Esto me hace pensar ¿pensar yo? que no hay para mí más que un camino, un camino por el que tú no debes ir conmigo porque tú tienes que ser feliz, vivir y dar vida como me la diste a mí aunque no la mereciera. Gracias Aurora por todo y perdóname amor mío, perdóname... Te amo, y esto es nada, soy yo. Gumer, tu patito feo (en ti suena tan hermoso, tan dulce), tu pato feo. P.D. Si me entiendes, explícales por favor." (p. 106)*

¿Entender? Quien ama, poco tiene que entender en una clara nota de suicidio como la Gume.

Pero dejemos la confusión de la causa de la muerte de Gume y veamos cómo es caracterizado. Como hemos señalado al comienzo del capítulo, Gume aparece constantemente durante la segunda parte de la novela, y es la sección nueve la única en la que no aparece ni como referencia; no obstante, es la primera sección de esta segunda parte: la seis, en la que se caracteriza a Gume por primera vez, aunque ya en la

sección [e] de la primera parte se señala que está muerto y se adelanta la caracterización de él como activista político.

La sección seis tiene nuevamente un trasfondo bíblico en su trama: la plaga de las langostas (Ex 10: 12-19), "Uno" más de los milagros realizados por Moisés para presionar al Faraón egipcio a la liberación del pueblo judío. En la *Biblia*, con este milagro, se castigó a los egipcios: el pueblo opresor; pero en *Al cielo por asalto*, se castiga a los desamparados: los campesinos en este caso. Las langostas son la metáfora de los grandes industriales, y cómo éstos arrasan con lo que encuentran a su paso:

Pero aquel año no se fueron las langostas sino que instalaron fragorosos centros siderúrgicos y una telaraña de rutas navegables, aéreas y terrestres por las que iban (repletos) y venían (vacíos) furgones, buques y aeronaves. Eso se debía a que los análisis geológicos, el despliegue parabólico de instrumentos detectores y las cifras de los aparatos cibernéticos montados por las langostas, concluían que el subsuelo de la región, aparte de poseer petróleo, estaño, cobre y uranio, albergaba la legendaria mina de Ophir, el malhadado tesoro de Cuauhtémoc y las Tablas de la Ley.
(...)

Los ejidatarios que se oponían a ceder sus tierras, aparecían colgados de los postes o tumbados sobre el barbecho, llenos de plomo ardiente de las fuerzas intervencionistas. (p. 62).

De esta manera, comienza el nuevo éxodo, no hacia la libertad como en la Biblia, sino hacia la calamidad propiciada por el arrebato de las propiedades: "Los que permanecían ahí, con la esperanza de alguna redención, miraban con codicia el éxodo de chalupas, carretones y palafranes" (p. 63). En esta acción, Gume es caracterizado como Caín lo fue en su momento: como un luchador por la justicia social:

Sólo los escuincles de la edad de Gume, que ya eran cientos a pesar del control demográfico, ingeniaban sabotajes, deterioros y estropicios que menoscababan la labor depredadora de las langostas. (p. 62)

Además de esta caracterización de protesta, de Gume sólo sabemos que para cuando nace su sobrina Lirio, él tiene 17 años (p. 79) y que en el

mundo de la militancia político-social es conocido como el "camarada Renan Huante" (p. 103).

Ahora concentrémonos en un aspecto que comparten Gume y el Señor A. Hemos visto cómo para ambos el amor es un elemento importante en su vida: al primero lo arrastra al suicidio y, al segundo, lo lleva a la acción o la inacción. Esta situación bien puede plantear una contradicción entre el amor, o los sentimientos personales, y la militancia, o la acción social, en tanto se cuestiona el grado de compromiso de los militantes político-sociales. O bien, como señala Christopher Domínguez Michael, estamos ante un escritor "más cercano de un Milan Kundera, de escritores que se despojan de la crítica de la religión para girar hacia la crítica de los sentimientos"³⁶; es decir, más cerca de un escritor cuyo objetivo es retratar los sentimientos personales de los militantes político-sociales, retratar sus vidas con sus incongruencias inherentes, con sus fallos e ironías, y no sólo presentados como rebeldes sociales o apóstoles de la justicia social, héroes o leyendas, cuyas vidas sólo están limitadas por este quehacer, relegando a un segundo plano sus sentimientos personales.

En una de las secciones más hermosas de la novela: la trece, se narra un encuentro erótico-sexual entre Lilita y el Señor A; donde esta reunión de amor es comparada con la revolución misma: "Si ella no hubiera sido la revolución" (p. 144); y la cúspide de éste es semejante al triunfo revolucionario; como se integran los amantes, se integran los individuos en una sociedad justa, pero:

Luego desapareció la escalera por la que habíamos ascendido a la alcoba de la revolución triunfante, nuestros brazos se bifurcaban. (p. 145)

A modo de conclusión de este subcapítulo, señalaremos que para el Señor A hacer el amor es como hacer la revolución.

³⁶ Christopher DOMÍNGUEZ MICHAEL. *Op. cit.* P.4.

1.3. ASALTO A MANO ARMADA: ABELES CAPITALINOS VS. CAÍNES PROVINCIANOS.

DIVERSOS TEMAS aparecen en las páginas de *Al cielo por asalto*; sin embargo, el más importante de ellos es el mismo asalto al cielo de una sociedad mejor, el cual sólo puede realizarse por medio de la lucha social. La manifestación política en su forma de protesta contra las injusticias sociales y la marginación de un sector de la sociedad con respecto a los logros alcanzados por ella es el arma con la cual se efectúa el asalto. Asalto que debe llevarse a cabo con la disposición y el atrevimiento necesarios para retar de frente a un sistema, con el sector de la sociedad que lo respalda, el cual tratará, por medio de la represión y la violencia, de conservar sus privilegios.

Éste es el sentimiento principal que nos deja la lectura temática de la novela y podemos encontrarlo plasmado nítida y concretamente en muchas imágenes durante la obra; algunas de ellas las hemos visto y comentado ya, como por ejemplo: la militancia de Caín, en la sección "Uno"; la lucha contra las langostas, en la sección seis; la persecución del futuro, de un lirio, en la sección ocho; o la analogía entre la vida de Gume y la de Ernesto "Che" Guevara, en la sección diez; etc. Para algunos de estos ejemplos son dignos de ampliar sus comentarios y para algunos otros de realizarlos por primera vez; sin embargo, en *Al cielo por asalto* podemos encontrar otros temas, que aunque ligados al tema político-social, no pertenecen exclusivamente a él, y otros más que están ligados a los problemas de la juventud de la época narrada.

Como acabamos de señalar el tema más importante en la novela es la protesta político-social, la cual tiene tres encarnaciones principales con referentes específicos en la memoria histórica de México: el 2 de octubre de 1968, la masacre de Tlatelolco; el 10 de junio de 1971, el Jueves de Corpus; y la aparición de un movimiento guerrillero, encarnado por la célula activista en la obra. La sección siete es una alegoría del 2 de octubre de 1968, como

lo hemos señalado anteriormente: en esta fecha se celebró una manifestación estudiantil, con el apoyo de otros sectores sociales, en la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, que el gobierno mexicano acalló con una represión, en la que intervinieron las fuerzas del Estado, y la cual concluyó con un numeroso saldo de manifestantes muertos, encarcelados o desaparecidos, en su mayoría estudiantes universitarios. El movimiento estudiantil demandaba entre otras cosas: la no intervención de las fuerzas del Estado en las universidades públicas, el respeto a la autonomía universitaria, la libertad de prensa, libertad de los presos políticos, derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal, por citar lo más importante³⁷.

No obstante, solamente si conocemos los referentes históricos necesarios, podemos darnos cuenta de la alegoría que se realiza en la novela. Ya hemos hablado algo acerca del argumento de esta sección en el subcapítulo anterior: Moisés arranca su sombra del suelo y la comienza a inflar, hasta que ésta alcanza tal dimensión que termina por cubrir la luz. Moisés realiza esta acción en una plaza:

(...) la Plaza de Santiago, una explanada construida en alto y circundada por ruinas arqueológicas, multifamiliares descoloridos y un templo franciscano del siglo dieciséis (p. 70)

Descripción que se adecua completamente a la de la plaza de las Tres Culturas, ubicada en la unidad habitacional de Tlatelolco en la ciudad de México, la cual era un lugar asiduo para los mítines del movimiento: "El CNH convocó un mitin para la tarde del 2 de octubre en la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Era un lugar conocido para todos, ahí se habían realizado ocho mítines"³⁸.

³⁷ Enrique KRAUZE. *El sexenio de Díaz Ordaz*. P. 73.

³⁸ *Ibidem*. P. 84. Las siglas CNH se refieren al Consejo Nacional de Huelga formado por los estudiantes universitarios de diversas instituciones educativas que participaron en el movimiento: Universidad Autónoma de México, Instituto Politécnico Nacional, Universidad Iberoamericana, Escuela Nacional de Antropología e Historia, etc.

Dos referentes más en la obra son importantes: la señal para comenzar la represión y el nombre del batallón:

En ese momento, *tres luces de bengala centellearon en el oscurecido cielo. Ésa era la señal*. Los escuadrones alados de Santiago —el apóstol guerrero— vomitaron lumbre. Centurias de arcángeles drogados cercaron la plaza con sus bayonetas. Desde los pisos superiores de un edificio, el *batallón Olimpia* disparaba sobre la muchedumbre (...). (p. 73. Los subrayados son míos)

Con las bengalas, comenzó la masacre: "De pronto, de los helicópteros que vigilaban el encuentro salieron unas luces de bengala y empezó la balacera"³⁹; y con respecto al batallón: "Atrincherados en el edificio, los miembros del batallón Olimpia —de guante blanco— hicieron fuego sobre el ejército haciendo parecer que eran los estudiantes quienes lo iniciaban. El ejército respondió y la multitud fue tomada entre dos fuegos mientras trataba de huir de la plaza"⁴⁰.

Sin embargo, el más importante de los referentes es la propia fecha del acontecimiento que señala el autor al final de la sección: "así quedó decretada la festividad del descubrimiento de los espejos, un miércoles *dos de octubre*" (p. 75. Los subrayados son míos).

El diez de junio de 1971 ocurrió una nueva manifestación estudiantil que terminó en matanza. Desde la masacre de Tlatelolco los estudiantes no habían vuelto a manifestarse en las calles de México y para la fecha anteriormente señalada quisieron demostrar que su lucha no había sucumbido ante la opresión del Estado. Convocaron una marcha que partiría de la escuela de Ciencias Biomédicas del Instituto Politécnico Nacional en el Casco de Santo Tomás y arribaría al Monumento a la Revolución, a "Uno"s pasos del centro histórico de la ciudad de México y el Palacio Nacional, símbolo del poder gubernamental. Sin embargo, a media marcha un grupo paramilitar, formado por la Secretaría de Gobernación y la

³⁹ *Ibidem*. P. 85.

Regencia del Distrito Federal, conocido como los "Halcones", arremetió contra los estudiantes, periodistas y población en general que encontraban a su paso: un nuevo número de muertos, desaparecidos y presos políticos, regresaron a la escena nacional. El 10 de junio de 1971 es recordado por la población como el "Jueves de Corpus".⁴¹

Agustín Ramos, nuestro autor, participó en esta manifestación por lo que vivió esta fecha como un acontecimiento importante para su obra y, aún más, para su vida entera. En *Al cielo por asalto* no son extensas o numerosas las alusiones concretas al Jueves de Corpus; empero, al comienzo de la narración encontramos algunas, las cuales cobran su importancia por ser el detonante de la novelística de Ramos, por ser la vivencia que él tiene que exorcizar y a la cual tiene que encontrarle algún sentido, por ser el hecho principal que se quiere narrar, aunque sólo sea sentimentalmente y no en su acontecer histórico:

Digo, es un decir mayo por junio, nueve y dos por diez, es un confundir fechas con desdoro, un decir... o un hacer amargo: hacer... del dos, del tres, del *diez de junio de 1971*. (p. 11. Los subrayados son míos).

Pasé las páginas del diario tratando ya no sé si de encontrar o no encontrar. Nada. Un boletín oficial donde se notificaba que había concluido la "efervescencia" estudiantil. Efervescencia, algo así como un laxante social. Nada, nada de la matanza y la metralla escupida por los *Halcones* la tarde del día anterior. (p. 17. Los subrayados son míos).

Diversos pasajes de protesta a través de la novela recuerdan, aunque no como referentes concretos, este par de acontecimientos históricos; por ejemplo tenemos: la narración del comienzo y la represión de una marcha estudiantil al final de la sección tres; la propia represión de una marcha en la sección [d]; la huida de una emboscada en la sección [g]; y otros más.

⁴⁰ *Loc. cit.*

La célula activista, la cual ya ha sido mencionada, es el último de los referentes históricos concretos de los cuales venimos hablando. Durante los años setenta, después de lo acaecido en 1968 y 1971, muchos ciudadanos se desilusionaron de las pocas oportunidades legales para crear un régimen más justo y optaron entonces por la guerrilla, la cual proliferó por todo el país a partir de esta década. Así encontramos al Frente Urbano Zapatista, a las Fuerzas Armadas de la Nueva Revolución, a la Liga Comunista 23 de Septiembre y al movimiento guerrillero guerrerense encabezado por Lucio Cabañas⁴².

Agustín Ramos retrata, pues, con la inclusión de la célula activista en su novela, la atmósfera política y social, y la lucha guerrillera del México de ese entonces.

Algunos otros referentes al entorno general del tema político-social resultan interesantes de comentar. Así tenemos, por ejemplo, al "tribuno" de rebeldía aceptable" (p. 82), como Ramos llama a aquellos políticos de oposición al régimen gobernante, cuya oposición es tan sólo en la medida en que este mismo régimen se lo permite; así como la violencia con que son tratados quienes muestran una oposición real al régimen, lo cual lo observamos durante el interrogatorio judicial de la sección 16, en la que la tortura hace su funesta presencia.

En la sección 20, Agustín Ramos determina lo que para él es el concepto de "patria": tierra natal a la que se pertenece por vínculos históricos, afectivos o jurídicos. Y nuestro autor no se liga a la patria en términos jurídicos, sino únicamente en términos afectivos:

Tal es mi patria: los recuerdos... Mi patria no es un lábaro de seda tricolor, emputecidamente emofiliocionante... Mi patria no es un himno sanguinolento que deba ejecutarse con clarines y toallas

⁴¹ Fiesta de la Iglesia católica apostólica romana que honra la presencia de Cristo en el sacramento de la eucaristía; se celebra el jueves después del domingo de la Santísima Trinidad, que, a su vez, depende de la fecha de la Semana Santa.

⁴² Enrique KRAUZE. *El sexenio de Luis Echeverría*. Pp. 84 y 85.

absorbentes... mi patria es la niñez de ojos radiantes: todo aquello de que me han desposeído, toda lozanía fértil ocupada por una Propiedad en erupción. (p. 67. Los subrayados son míos).

Para finalizar la temática político-social, vale señalar, que en las páginas citadas arriba Ramos realiza una narración un tanto cómica, que Vicente Francisco Torres comenta de la siguiente manera:

¡En un último gesto de audacia literaria y fantasía desatada, Ramos sostiene que si en el cielo y en el infierno hay jerarquías y abusos de poder, hay que acabar con la tiranía: adiós el estado mayor infernal (Belial, Leviatán, Satán, Moloch); fuera la burocracia celestial encabeza por la trinidad!⁴³

La forma de vida de las personas de esa época no es relegada en la novela, y aunque sus apariciones no son muchas ni vitales para la narración, Ramos trata en ellas algunos temas tabú de la sociedad durante esa época, como por ejemplo: la homosexualidad, que se manifiesta plenamente en Lot:

Entre sus secretos contaba tres intentos de suicidio: barbitúricos, tirantes de cortina y estilete, a causa del rechazo que todos mostraban ante su homosexualidad. (p. 51).

Los problemas juveniles tampoco son excluidos; así encontramos las precariedades económicas y la sexualidad de los jóvenes:

Allí, entre una mordida a un bisquet y medio trago de café, le solté el primer exabrupto: "¡Dios mío, no traigo dinero... ni para esto ni para el hotel!" Ella, como otras tantas veces que delataba mi incultura y falta de tacto, se repuso bien pronto de la tos y me dijo que no importaba, que ese día le tocaba pagar a ella (cuándo no); en cuanto a lo otro, lo podíamos hacer hasta en la calle si no había más remedio. (p. 35).

En párrafo aparte, apuntemos que el biblismo, junto con el político social, es "Uno" de los aspectos temáticos que más resaltan de la novela; Agustín Ramos ha opinado al respecto:

⁴³"Al cielo por asalto de Agustín Ramos. Una visión orgánica". *"Uno" más "Uno" Sábado*. P. 13.

[El biblismo] forma parte de una realidad sanguínea, cromosomática. Hemos sido educados con este filtro judeo cristiano que no [sic. nos] podemos quitar de encima. Pero, además, resulta que la *Biblia*, como lectura, libre de cuestiones religiosas, es de una gran riqueza. Pienso que el leer la *Biblia* te tiene que marcar literariamente. Si aparte de que has sido educado de esta manera con valores que pones en crisis, y te encuentras con un autor que recurre a personajes bíblicos, a las citas bíblicas, a la atmósfera y al sentido de la *Biblia*, estás casi condenado a pisar esos territorios.⁴⁴

Sin duda alguna “esos territorios” son los que se pisan en *Al cielo por asalto*. Y como señala el propio autor se comprueba en la estructura misma de la obra: génesis, plagas y apocalipsis; en los nombres de diversos personajes y en las analogías que se establecen con los personajes bíblicos; y en las citas y pasajes bíblicos reelaborados, los cuales crean una atmósfera determinada, como ya hemos visto con anterioridad. Al respecto Luis Mario Schneider señala:

(...) lo bíblico, por ejemplo, encuentra su presencia analógica en los actos cotidianos, o a la inversa, donde lo mundano se identifica con alg“Uno”s pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento. Así, Ramos consigue una concepción de un mundo único, totalizador y totalizante, globalizador de la historia. El señor Cain, Noé y el Diluvio Universal, Lot y las plagas de Egipto se repiten en nuestra actualidad; son situaciones y vivencias que hacen que los acontecimientos modernos y contemporáneos se enraícen, se mimeticen, con sucesos y personajes políticos, sociales. Hechos que crean una cosmogonía originalísima de esencialidades, donde la única posible diferencia estaría en la lectura que se dé a esos mismos acontecimientos repetitivos, según las circunstancias que les marca el devenir del mundo.⁴⁵

Aunado a esto, un buen número de referencias bíblicas van generando, paulatinamente, el sentido bíblico del cual habla el autor. La gran mayoría de éstas son muy breves; empero, su importancia es vital, ya que es a través de ellas y sin percibir las del todo, que el lector se encuentra en un tipo de redacción bíblica.

⁴⁴ Vicente Francisco TORRES. “La literatura puede ser más lenta, pero no menos eficaz que la política: Agustín Ramos”. *“Uno” más “Uno”*. P. 23.

Ya ha quedado, por ejemplo, apuntada la contradicción inherente, que se plantea desde el comienzo de la obra, entre provincia y capital, mediante la contradicción Caín y Abel: abeles capitalinos vs. caínes.

Otras referencias más en la narración son: señalar a la capital como la Nueva Babilonia: "(...) habías estado en la mera capital, en Babilonia" (ap. 1, p. 15), y por tanto como la nueva ciudad del pecado y la corrupción; introducir a la narración referentes del Apocalipsis como el de los siete sellos (5: 1):

Voluntarioso y férreo despertó para alterar el universo en maridaje con el yo que está velando; para ayuntamientos temerarios, profecías, evocaciones tangibles; para violar los *siete sellos* y transformar planes y planetas. (ap. 23, p. 93. Los subrayados son míos).

O como el de las Trompetas del Juicio Final (Ap. 8, 9, 11: 15): siete en total, aunque en la narración de la novela sólo aparecen seis. La primera y segunda trompetas de la narración siguen el tono apocalíptico de su procedencia (pp. 94 y 95, respectivamente); la tercera y la cuarta son en la narración toques de queda (pp. 132 y 134, respectivamente); la quinta y la séptima vuelven al tono apocalíptico (pp. 138 y 151, respectivamente); mientras que la sexta trompeta es la que, como ya indicamos, no aparece en la narración.

Ligada a la idea del Juicio Final: día en el cual todas las almas rendirán cuentas a Dios; se encuentra la idea del juicio final en la novela, el cual se expresa llanamente en la sección [I], y podríamos resumirlo como: "cada día que muere un inocente", ya sea éste un hombre sencillo o un activista, que luche por una mayor justicia social.

A modo de conclusión de este subcapítulo, resumamos lo expuesto previamente: los temas principales son el político-social y el bíblico, y alrededor de ellos gira la problemática juvenil.

⁴⁵ Luis Mario SCHNEIDER. *Op. cit.* Pp. 95 y 96.

2. LA VIDA NO VALE NADA: EL HALLAZGO DE LA VOZ PROPIA.

LA SEGUNDA NOVELA de Agustín Ramos es *La vida no vale nada* publicada, en 1982; título, que como los epígrafes señalan, fue tomado de un par de versos de canciones populares: *Caminos de Guanajuato*, de José Alfredo Jiménez: "... comienza siempre llorando/ y así llorando se acaba,/ por eso es que en este mundo/ la vida no vale nada"⁴⁶; y *La vida no vale nada*, de Pablo Milanés: "Y por eso para mí/ la vida no vale nada"⁴⁷.

Dos ediciones tiene esta obra: la primera de Editorial Martín Casillas y la segunda de Grijalbo. En esta segunda novela, el escritor hidalguense continúa su saga de demanda social; en ella, no emplea directamente el referente de los movimientos estudiantiles de finales de los sesenta y principios de los setenta; sin embargo, éstos están presentes en sustancia: los personajes principales siguen siendo estudiantes universitarios con ánimos de transformar la sociedad.

La creación artística de *La vida no vale nada* implicó un gran esfuerzo para el escrito; empero, le otorga grandes satisfacciones que se aunaron al ambiente de optimismo y tranquilidad en el que se encontraba:

Vino *La vida no vale nada*, que fue un libro al que trabajé también en condiciones muy felices porque aunque carecía de recursos monetarios, me pagaban poco, pero también me exigían muy poco. Trabajaba en un noticiario y lo hacíamos de la cinco de la tarde a las seis de la tarde. Pero la oficina la tenía disponible desde en la mañana hasta la hora de la noche que yo quisiera. Era una oficina que daba hacia el campo de golf del Country Club. De manera que me podía estar ahí desde muy temprano viendo el campo de golf. De forma que interrumpía sólo para salir a tomar algo porque entonces ya no era tan faquir como antes. Ahora, y esto no lo he dicho nunca: al mismo tiempo me la pasaba como el bobo de Yuca, comiendo papel para no fumar. Era una cuartilla diaria la que tenía que aventarme. Eso y café.⁴⁸

⁴⁶ Epígrafe a *La vida no vale nada*. Agustín RAMOS.

⁴⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸ Agustín Ramos en César Güemes. *Op. cit.* P. 8

Ahora bien, después de las generalidades de la obra, pasemos a su análisis.

2.1. VARIACIONES SOBRE UN TEMA: LOS GIROS DEL "MOLINO".

LA VIDA NO VALE NADA es una narración donde se entremezclan las concepciones de espacio y tiempo en un circularidad acabada o inacabada; para la novela misma no tendrá importancia, siempre y cuando ésta exista.

El comienzo es su final o su final es el comienzo, un mismo suceso: la circularidad se expresa. Una vez que se ha entrado en la lectura se revela que el mismo grupo al que pertenecen los protagonistas se hace llamar "Círculo". Circular también, es el caos de los saltos temporales o entre ficción y realidad dentro de la narración: las acciones y acontecimientos ocurren y no ocurren, en "Uno" u otro tiempo.

La trama gira alrededor de Héctor, Max, Adriana, Gabriel y Mónica, quienes integran el Círculo, grupo político sin militancia estricta, grupo intelectual sin intelecto obligatorio, o como diría Ignacio Trejo Fuentes: un grupo "que es todo y nada y es y no Círculo"⁴⁹. La pobreza y soledad son lo que comparte el Círculo: "engendro de cinco soledades concentradas"⁵⁰. También, está el amor entre Gabriel y Adriana, y Héctor y Max, y la consecuente separación entre éstos cuando llega el agotamiento existencial; y la compañía y amistad de Mónica hacia las parejas, quien introduce al senador Fulano de Tal, cuya presencia será el pretexto de la acción principal de la obra: su asesinato. Aparte de esta acción principal, otras más se ejecutan dentro de la novela: el suicidio, el secuestro, las fiestas en burdeles y casas particulares, los viajes tanto en metro como al extranjero, por señalar las más importantes; sin embargo, éstas no llegan a

⁴⁹ "La vida no vale nada. "Personajes entre las aspas del 'Molino". *Excélsior*, Sección Cultural. P. 2.

ser tan trascendentales dentro de la novela, o por lo menos paralelas a la del asesinato. Esto se debe, creo yo, a que la finalidad del texto es la descripción de forma ficticia-realista de la vida de este grupo de jóvenes. Este último motivo es el que le otorga tintes costumbristas a la novela, cuestión que ya se había resaltado desde la primera obra del autor: *Al cielo por asalto*, de la cual Adolfo Castañón nos dice que "logra sus mejores momentos con el costumbrismo, la recreación del habla (...), la enumeración oratoria y las descripciones del amor entre militantes"⁵¹.

La obra consta de cuatro capítulos como la música afroantillana de cuatro tiempos, según señala Arturo Trejo Villafuerte: "Como en el ritmo afroantillano, Ramos divide su libro en cuatro tiempos y también hace sus silencios entre tiempo y tiempo, o nos avisa de qué se trata al darnos versiones (...)"⁵². Cada "Uno" de los capítulos se divide a su vez en alg"Uno"s subcapítulos; el primero tiene tres, el segundo seis, el tercero tres y el cuarto seis; empero, estos subcapítulos se subdividen también en pequeños fragmentos narrativos. Todas estas divisiones del relato son las que permiten que los saltos de acción, tiempo y espacio se ajusten y encadenen con sencillez y continuidad, dando fin, según se va avanzando en la lectura, a la aparente anarquía narrativa del comienzo de la obra; ya que, mientras en un fragmento se sigue una acción, un tiempo o un espacio, en el siguiente fragmento se niega esa misma acción, ese tiempo y ese espacio, o simplemente se plantean "Uno"s nuevos.

De esta manera, se salta de la vida a la muerte y de vuelta a la vida, como sucede con Adriana; se salta de la aparición a la desaparición y la nueva aparición, como con Gabriel; se salta conjuntamente de Colima al D. F. y del D. F. a Colima, y del presente al pasado y vuelta al presente, en un

⁵⁰ Agustín RAMOS. *La vida no vale nada*. México, Martín Casillas, 1982. P. 181. De aquí en adelante todas las citas aparecerán entre paréntesis, señalándose el número de páginas de acuerdo a esta edición.

⁵¹ *Op. cit.* P. 2.

solo viaje en metro con Héctor– “Uno” de los personajes más sobresalientes de la novela–.

La vida no vale nada, pues, es circular y musical. Circular porque el comienzo es el final y el final es su comienzo, y porque las acciones se cuentan una y otra vez durante el texto: unas veces negándose, otras afirmándose y otras más complementándose. Y musical por su división en cuatro tiempos, como señala Arturo Trejo, y por el constante fondo melódico que aparece a lo largo de la obra. En conclusión, las variaciones sobre un mismo tema; es decir, sobre una misma acción, son la imagen general de la novela de Ramos; un ejemplo sencillo es:

Héctor espera a Max. Se quedará esperando. No sabe que Max lo abandonó o:
Héctor espera a Max. Se quedará esperando. No sabe que Max se fugó con un taxista o:
Héctor espera a Max. Se quedará esperando. No sabe que a Max lo asesinó un asaltante disfrazado de chofer. O:
reloj no marques las horas porque mi vida se acaba (p. 101)

Sin embargo, estas variaciones son las que se presentan durante todas las acciones de *La vida no vale nada*, y son el motivo por el cual el lector puede llegar a confundirse o desesperarse con la lectura: es a lo que se refiere la crítica al señalar que la obra de Ramos necesita de un lector atento. Dejo, por el momento, mis comentarios y permito que el propio autor hable de su obra:

Al explicar la estructura de *La vida no vale nada*, Agustín Ramos dijo que existen varias posibilidades de lectura. Poco a poco la narración va desmintiendo las acciones que se suponen realizadas por los personajes. Entonces queda pensar que nada es cierto, sólo cierta confusión, o que todo ha sido realizado y que el conflicto entre los que lo hacen y el poder no se puede solucionar en forma complaciente.⁵³

⁵² “*La vida no vale nada*”. “Uno” más “Uno”. P. 25.

⁵³ Citado por Juan Manuel GARCÍA JUNCO MACHADO. “No soy hijo de José Agustín: Agustín Ramos”. “Uno” más “Uno”. P. 5.

El crítico Sergio Gómez Montero comenta de *La vida no vale nada*: "Difícil es seguir la trama de la novela, en donde las cosas suceden y no, en donde se entrecruzan constantemente los planos y espacios narrativos"⁵⁴. Esta dificultad, como se ha señalado, es tan sólo aparente: "el lector debe ser advertido de lo siguiente: la lectura de las primeras páginas puede provocar una reacción justa: arrojlarla al cesto de la basura. Ésta sería una reacción propia contra toda esa literatura, ya caduca, de los años setentas, el desorden del idioma literario. Pero si el lector soporta esas primeras páginas, como las soportamos nosotros, descubrirá que la novela de Ramos, a pesar de su título, está llena de vida"⁵⁵.

Puedo afirmar que la dificultad mencionada se debe en gran medida al aspecto circular de la obra. Y el principal recurso narrativo para lograr dicha circularidad es el uso del narrador en la novela.

El empleo de la primera, segunda y tercera personas en la narración es continuo, además de una característica importante de la obra; es decir, todos los personajes narran y muchas veces narran la misma acción, o mejor dicho, su versión de la acción:

(...) sus protagonistas, encargados de conducir la narración en primera, segunda o tercera persona, se alternan la emisión del discurso (...) lo que confiere al texto gran fluidez en cuanto a que permite el cambio de tono, de matices y consecuentemente de modalidades expresivas. Aunque esa desubicuidad de las voces narrativas podría parecer peligrosa en un principio, sobre todo porque dificulta la actuación del lector, la verdad es que se conserva una coherencia admirable aun dentro del aparente caos.⁵⁶

Desde su presentación literaria con *Al cielo por asalto*, la obra de Agustín Ramos se caracterizó por un estilo narrativo experimental, en el que encontramos: interpolaciones narrativas, diferentes presentaciones de los

⁵⁴ "La vida en la colonia. Personajes culposos". *Sábado*, "Uno" más "Uno". P. 11.

⁵⁵ [s.a.] "Agustín Ramos: búsqueda". *Excélsior*. P. 4.

⁵⁶ Ignacio TREJO FUENTES. "La vida no vale nada. "Personajes entre las aspas del 'Molino". *Excélsior*, Sección Cultural. P. 2.

diálogos, juegos de lenguaje, los mismos saltos espacio-temporales, señalados anteriormente en la circularidad de la novela, etc. Muchas, si no todas, las técnicas narrativas empleadas en la primera novela del autor para crear este estilo se repiten en *La vida no vale nada*; obviamente, en esta ocasión, con la experiencia ya de una novela publicada, es notorio el mayor oficio del escritor al emplear dichas técnicas.

De tal modo, las interpolaciones narrativas vuelven a estar presentes como inclusiones de fragmentos autónomos de la narración, cuya función es complementar el discurso de la obra; así, por medio de una interpolación nos enteramos como lectores de la iniciativa de ley propuesta por el presidente de la República y la consecuente oposición del senador Fulano de Tal, con los beneficios que ésta le traería:

(...) lo admito mi querida terrorista. Ahora dime, ¿por qué al Molino Rojo? Si se trata de un atentado los felicito, es el lugar perfecto. (La que quiso ser broma del senador se volvió de revés como al principio de una cruda y le empañó la euforia de esos días en que el presidente de la república había enviado al Congreso una iniciativa de ley sobre energía nuclear (...) En esas el presidente recurrió a la fama de progresista y patriota de viejo cuño del senador para insinuarle que se opusiera al proyecto de ley a título individual, el senador dijo sí inclusive con excesiva celeridad, tal vez convencido de que su gesto en primera plana (...) no sólo beneficiaba a la patria sino a él mismo (...) Considerando esto, ¿qué tan remoto podía resultar un atentado?) (pp. 62-63)

Dicha interpolación ubica a la novela en la reciente historia de México, ya que "El 29 de diciembre de 1977, el diputado federal Víctor Manzanilla Schaffer confesaba: 'Pocas veces en mi vida me he sentido tan solo'. Acababa de oponerse a una iniciativa presidencial que ya había sido aprobada por el Senado y que reformaba la Ley Reglamentaria del Artículo 27 Constitucional en materia petrolera"⁵⁷. Ramos toma este motivo y lo parodia en su novela para realizar una nueva denuncia social a través de él; además de dar un posible motivo al asesinato de su personaje.

En otra ocasión, cuando Mónica realiza una introspección sobre su vida, recuerda la muerte de su amiga Adriana:

(...) porque yo a mis muertos no los traigo cargando no los vengo llorando, ellos viene cantando... (Interpolación en memoria de Adriana: Quimbara- quimbara- cumbaquín- bambá/ quimbara-cumbara cum- baquimbamba/ e- mamá ée- mamá/ e- mamá ée- mamá/ ... La rumba me está llamando, bon'go dile que ya voy,/ que me espere un momentico/ mientras bailo un guaguancó./ Dile que no es un desprecio/ pues vive en mi corazón/ mi vida es tan sólo eso:/ rumba buena y guaguancó/ Y hablando de memoria, ¿dónde carajos está Gabriel?) (p. 43)

Con esta interpolación, llamada así por el mismo autor, Mónica recuerda a su amiga, quien será descrita más adelante, baste ahora con decir que ella amaba el baile, por ello el evidente fondo musical.

Una técnica más, emparentada con las interpolaciones narrativas, es el uso entre fragmentos narrativos de una puntuación, en la cual en realidad va escrito el nombre del signo entre paréntesis, lo que busca establecer una intencionalidad del signo de puntuación en la secuencia narrativa y no oracional, por ejemplo: en el cuarto capítulo, entre el tercer y cuarto fragmento de la página 107-111, Ramos usa "tres puntos" para los puntos suspensivos y así indicar la interrupción del texto, la duda antes de lo expresado y el suspenso propio del texto incompleto: "(...) un antro roñoso se concentra en mi decisión de ir o no (*tres puntos*)" (p. 140. Los subrayados son míos). El mismo uso lo emplea para señalar acotaciones dramáticas dentro de la narración de la novela: "(...) Yo me había puesto a pensar que este tipo de bromas/ (*tres toquidos*) El senador había sido de los primeros en llegar. Héctor le abrió porque estaba en la cocina (...)" (p.142. Los subrayados son míos); o bien, "bueno, pásala (*tres toques cortos, tres toques largos, tres toques cortos*)" (p. 114. Los subrayados son míos), en donde la acotación se refiere a las fumadas que Héctor da a un cigarro de marihuana, fumadas popularmente llamadas "toque". A decir verdad, las

⁵⁷ Arturo TREJO VILLAFUERTE. *Op. cit.* P. 25.

acotaciones dramáticas aparecen desde el principio de la novela señalando los hechos, los actores, los testigos y el lugar; éstas vienen después del primer párrafo de la novela, el cual es una advertencia para el lector.

El empleo de las acotaciones, ya sean de personajes o de actuación, más las de ambiente que aparecen hacia el final de la obra, como: "¡Cámara!" (p. 139), "¡Luces!" (p. 140), "¡Flashback!" (p. 141), "¡Acción!" (p. 143), "¡Corte!" (p. 144); provenientes de la cinematografía, le van a dar un fuerte carácter de dramatismo a la novela.

El uso de frases u oraciones aclaratorias, incidentales o de comentario entre paréntesis, que aparecen desde *Al cielo por asalto*, vuelven a ser utilizadas en *La vida no vale nada*:

(...) Miento, en las otras también perseveré: fui la primera generación del CCH (*Vallejo*), ahí descubrí que la diferencia entre la escuela pasiva que padecí en el bachillerato (*maistro Nava*) y la escuela activa que actúe como preuniversitaria (*maistro Nando*), no consistía tanto en un distinto enfoque pedagógico como en un cambio verbal del pasado al gerundio. (p. 41. Los subrayados son míos)

Desde *Al cielo por asalto*, su novela anterior, Agustín Ramos se distinguió por una preocupación estilística en la presentación de los diálogos; en *La vida no vale nada*, esa preocupación persiste y, aún más, existe mayor experimentación narrativa en las presentaciones dialécticas. Así, el lector puede encontrar que Ramos suprime los nombres en los diálogos, que no es drástico ni agramatical, pero se complica cuando también suprime el guión largo que se usa para omitir el nombre del personaje en un diálogo:

ah, eres tú Gabriel, pásale
Max me prestó las llaves
¿y?
nada. Préstame tú navaja
tómala... Ah, oye pero la voy a necesitar (p. 90)

En otras ocasiones, como cuando Mónica relata un encuentro con Héctor, Ramos elabora la narración semejante al habla popular, donde los personajes del diálogo son designados mediante los pronombres personales en función de sujeto, aun el de primera persona, lo cual genera cierta comicidad en la narración:

yo – te propongo que nos veamos en cuanto me deshaga del senador
él – ¿dónde?
yo – cerca de tú casa, en el Molino Rojo
él – bueno... con suerte hasta encontramos a Adriana
yo – ... o a Gabriel (p. 58)

En otras más, los personajes también son designados por los pronombres personales en función de sujeto; pero, ahora precedidos por dos puntos (:); el signo de puntuación que crea una expectación sobre lo que sigue, con lo cual el autor pretende señalar la invención del diálogo siguiente por parte de un personaje:

(...) denunció Esbelta mirando la página por encima de mi hombro al tiempo que me alejaba de ellos, motivo por el cual tendré que inventar el diálogo subsecuente:

Mónica: —Adriana no trabaja aquí, viene a bailar frecuentemente que es *muy* distinto, y eso nunca fue un secreto para nadie, Gabriel Holmes; de hecho Héctor y ella comenzaron a venir juntos. Héctor porque ésta era la gonorrea más cercana de su depa. En cuanto a Adriana
yo: —¿qué hablan de Adriana maledicientes?
Gabriel: — Va a venir. (p. 67)

O bien, en algunas más, interviene en el diálogo el tema de una canción. Por ejemplo, en una ocasión Max reconstruye una conversación entre Mónica, Gabriel y él, donde también interviene Alex, el cantante de los Sonarámicos, que con el tema de la canción culmina por completar el sentido del diálogo:

Mónica: – Adriana no trabaja aquí, viene a bailar frecuentemente que es muy distinto, y eso nunca fue un secreto para nadie, Gabriel Holmes; de hecho Héctor y ella comenzaron a venir

juntos. Héctor porque ésta era la gonorrea más cercana a su depa.
En cuanto a Adriana

yo: – ¿qué hablan de Adriana, maledicentes?

Alex: – /puesta está en escena la comedia ya/ sólo como extra he de
figurar/ sé que se titula "sufrimiento terrenal"/ y entre el bien y el mal,
seguirá el amooooor. (p. 67)

La acción se desarrolla en El Molino Rojo, un cabaret, y la conversación gira en torno a Adriana, a quien Alex, el cantante de la orquesta, caracteriza con la letra de su canción: "la comedia" es la que representa el Círculo con sus vidas, además de referirse a Adriana, quien es actriz; "como extra" actúa Adriana para los sentimientos de Gabriel; "sufrimiento terrenal" es el que tiene Adriana por su desamor con Gabriel; "seguirá el amor", la complicidad de un pasado juntos entre ambos, sin importar la indiferencia que se demuestra.

Los juegos lingüísticos, como en *Al cielo por asalto*, vuelven a estar presentes de la misma manera: a modo de narración o en formación de palabras. Para el primer caso, los ejemplos más significativos son, otra vez, las mezclas de la narración con canciones populares; lo cual le otorga un mayor trasfondo musical a la novela del ya señalado anteriormente. Dado que el argumento de la obra se desarrolla en gran parte en fiestas y en el cabaret El Molino Rojo, encontramos un número considerable de canciones entremezcladas con la narración. Éstas siempre aparecen señaladas entre diagonales para, obviamente, indicar el cambio de verso. "Uno" de los ejemplos más sencillos de identificar es la famosa canción de Rubén Blades, *Pedro Navajas*, cuyo tema sirve como alegoría a la acción que Gabriel va a ejecutar⁵⁸:

⁵⁸ Por la esquina del viejo barrio lo ví pasar,/ con el tumba'o que tienen los guapos al
caminar,/ las manos siempre dentro 'el bolsillo de su gabán/ pa' que no sepan en cuál
de ellas lleva el puñal.// Usa un sombrero de ala ancha de medio la'o/ y zapatillas por si hay
problema salir vola'o,/ lentes oscuros pa' que no sepan qué está mirando/ y un diente de
oro que cuando ríe se ve brillando.// Como a tres cuerdas de aquella esquina una mujer/
va recorriendo la acera entera por quinta vez/ y en un zaguán entra y se da un trago para

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar/ con ese tumbao que tie-en los guapos al caminar,/ las manos puestas en los bolsillos de su gabán./ pa que no sepan en cual de ellas leva el puñal...

Se estaban burlando de mí, seguro. No los que cantaban –ni modo que fueran adivinos y supieran que yo iba con una navaja en el bolsillo dispuesto a matar al senador, ¿o sí?– no los que cantaban sino la irrealidad (...) (p. 74)

Gabriel, al igual que el personaje de la canción de Blades, va cargando una navaja para cometer un asesinato. De esta manera, se van estableciendo las analogías entre las acciones de los temas musicales con las acciones de la novela a través de sus páginas.

A diferencia de *Al cielo por asalto*, su primera novela, en *La vida no vale nada*, Agustín Ramos retrata las influencias culturales norteamericanas sobre la cultura mexicana; éstas se manifiestan en mayor medida en la población joven de nuestra sociedad; una de las muestras más significativas es la música juvenil:

Volvi a la estancia sin que me sintieran. La aguja del cuadrafónico surcaba obsesada la última destrucción del Who: People try to put us down/ just because we get around./ The things they do look awful cold/ hope I die before I get old./ This is my generation, this is my generation, baby./ Why don't they all fffff-fade away!⁵⁹ (p. 81)

olvidar/ que el día está flojo y que no hay clientes pa' trabajar.// Un carro pasa muy despacito por la avenida,/ no tiene marcas, pero to' saben que es policía./ Pedro Navaja, las manos siempre dentro 'el gabán,/ mira y sonríe y el diente de oro vuelve a brillar.// Mira pa' un la'o, mira pal' otro y no ve a nadie,/ y a la carrera, pero sin ruido, cruza la calle./ Y, mientras tanto, en la otra acera va esa mujer refunfuñando pues no hizo pesos/ con qué comer.// Mientras camina del viejo abrigo saca un revólver/ y va a guardarlo en su cartera pa' que no estorbe./ Un treinta y ocho "Smith & Wesson" del especial/ que carga encima pa' que la libre de todo mal.// Y Pedro Navaja, puñal en mano, le fue pa' encima,/ el diente de oro iba alumbrando to' la avenida,/ mientras reía el puñal le hundía sin compasión,/ cuando de pronto sonó un disparo como un cañón... // ...cayó en la acera mientras veía a esa mujer que, revólver en mano y de muerte/ herida, a él le decía: "Yo que pensaba: hoy no es mi día, estoy sala", pero, Pedro/ Navaja, tú estás peor: no estás en na".// Y créanme gente que aunque hubo ruido nadie salió./ No hubo curiosos, no hubo preguntas, nadie lloró./ Sólo un borracho con los dos cuerpos se tropezó,/ cogió el revólver, el puñal, los pesos y se marchó.// Y tropezando se fue cantando desafina'o,/ el coro que aquí les traje y del mensaje de mi canción:/ "La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida" ¡ay, Dios!... ..matón de esquina, el// que a hierro mata a hierro termina... .. Rubén Blades. *Pedro Navajas*.

⁵⁹ The WHO, agrupación inglesa de música popular de la década de los sesenta.

Para la formación de palabras encontramos ejemplos como: "entre la salita del *martirmonio* de *gayos* gay (como Héctor y Max)" (p.39. Los subrayados son míos), donde "martirmonio" se refiere al matrimonio, en el que "Uno" de los cónyuges carga con el sufrimiento generado por el otro en la misma dinámica de la relación, bien sea porque ésta le cause un suplicio moral o físico; la palabra, pues, es un neologismo compuesto por "martir" y "monio", proveniente este último de *matrimonio*. En el segundo caso de la frase: "gayos", no es una palabra con error ortográfico, sino un juego, ya que el término "gallo" se utiliza en alg"Uno"s países hispanohablentes para determinar al hombre fuerte, valiente, arrojado, en algunas ocasiones soberbio y arrogante; en el contexto novelístico de la frase, Ramos utiliza esta palabra para determinar la homosexualidad de Héctor y Max: "gay", y así formar una ironía.

Otros ejemplos los encontramos en el uso del lenguaje coloquial que Ramos otorga a sus personajes: "el lenguaje coloquial que utiliza, linda con el naturalismo, respeta modismos y contenidos, y contribuye así a reflejar con fidelidad los mundos y submundos por los cuales transitan sus personajes"⁶⁰. De tal manera, encontramos expresiones como: "cada quién su *dope*" (p. 88. Los subrayados son míos), expresión que en su primer sentido en el lenguaje coloquial es: "cada quién su *pedo*", que con el paso del tiempo paso a una inversión de sílabas y cuyo sentido es: "cada quién con su problema".

Asimismo, el autor retoma de su primera novela el empleo de giros, dichos, refranes y majaderías en el lenguaje de sus personajes. Así, son frecuentes expresiones como: "Orinita vengo" (p. 65), giro que se emplea de modo popular para señalar que alguien se dirige al sanitario; procede de la semejanza fonética entre los vocablos "ahorita", el cual señala un breve

⁶⁰ Sergio GÓMEZ MONTERO. "La vida en la colonia. Personajes culposos". *Sábado*, "Uno" más "Uno". P. 11.

lapso, y "orinita", que señala la acción de orinar. "De dos o tres caídas sin límite de trago" (p. 16), es otro giro que emplea el autor; con él hace referencia a la colonia Obrera de la ciudad de México, en la cual se encuentran tres carpas según señala Ramos: "tres carpas –la Apolo, la Olímpica y la CNOP–" (p. 14), las dos primeras eran sedes de la lucha libre, deporte en el que el presentador señala la frase para indicar que el vencedor de la contienda será quien venza en dos de tres enfrentamientos sin límite de tiempo o "sin límite de trago", como dice Ramos, para manifestar que se puede beber –bebidas alcohólicas obviamente– todo lo que "Uno" desee. Con la frase completa, pues, Agustín Ramos indica una fiesta que se efectúa en la colonia Obrera.

Los refranes, también, vuelven a aparecer como muestra del lenguaje coloquial y la sabiduría popular de los personajes; sin embargo, aquéllos, como en *Al cielo por asalto*, aparecen transformados para lograr una adecuación del refrán con la acción que se desarrolla. Entre los ejemplos más significativos encontramos: "a río revuelto ganancia de tentadores" (p. 91), deformación del refrán "a río revuelto ganancia de pescadores"; y en otro caso: "claro estaba pedo, pero *los niños y los borrachos*" (p. 70. Los subrayados son míos) proveniente del refrán "los niños y los borrachos dicen la verdad", cuyo significado es el que se entiende literalmente.

Las hablas de caracterización de personajes son retomadas como un recurso, igualmente, proveniente de la primera novela del autor. En esta ocasión destacan los casos del lenguaje policial y los secundarios, como los llama Ramos:

(...) le presentaran –mucho gusto– a un señor que de entrada parecía un poco a Dick Tracy y de salida más porque también le hacía de bueno, usaba terno y anteojos rayván aunque para qué si nunca hablaba de frente sino de ladito (...)

y ¿tú de que la girabas antes de caer, eh pareja? A mí háblame derecho, yo soy tu amigo, si estoy en la Brigada Blanca es por pura necesidad: tengo vieja y dos chavitos, me cae nomás no lo digas... si los jefes llegan a saberlo me dan caña porque está

prohibido casarse y eso... Sí ya te digo. ¿Entonces qué? Palabra que no seas pendejo, carnal, yo nunca había sido así de gente con un terrorista (...) (p.33)

(...) Él hubiera querido otra sangre, pensaba, liviana pues, como la de esos chamaquitos que sacaban del vagón por la fuerza a "Uno" de sus compañeros en la estación Bellas Artes.

hasta nunca inche Kóyak /como son deveras, ora vatener quesperar otro metro , pobre pelón/ siéntate amiga/ igualado/ ¿quepsó? carnal, yasi nos llevamos? aguántese/ se mesíertos, además es perro/ y ya no cabía/ demen chance voapasar/ora nompujen, sevanojar aquí la ñorsa/ ay baboso escuincle me vienes pisoteando ¿no te fijas?/ que no te babosíen, hijín/ dile a la doña que mañana pone/ léperos, abusivos, montoneros/ dispense seño, no fualdrede/ fue sin querer queriendo ¿no ñero?/ jalen la palanca demergencia, díganlen al choper que pare su carro, aquí baja "Uno" que se le desaflojó el guano (...) (p. 86)

En los tres ejemplos anteriores, resulta sumamente significativo los procesos de asimilación o disimilación fonética que se presentan en el lenguaje popular, o como en ciertas palabras el hablante encabalga los fonemas o sonidos de la lengua, o bien realiza contracciones totalmente coloquiales, como: "nomás" proviene de la expresión "nada más", "nompujen" de "no empujen", "voapasar" de "voy a pasar", "babosíen" de "babasee", etc.

El uso del lenguaje en doble sentido es una novedad lingüística con respecto a la primera novela:

El cabo se encarga de conducir; va adelante solo, *supongo que acariciando su femenina metrallera, sobándola, calentándola, metiéndole el dedo en el gatillo*, mientras el otro me patalea el costillar primero, me alza después de los sobacos como si yo fuera un trapo empapado y me sienta, dándome un segundo de aliento por primera vez de lo que en *nuestra sentida relación*. (p. 31. Los subrayados son míos)

"Uno" de los sentidos es el literal, mientras el otro se refiere a un sentido figurado, el cual se orienta a un claro referente sexual. El cabo acaricia, soba, calienta su arma como si lo hiciera con su propio sexo;

golpea, maltrata, viola al acusado como a la pareja en el acto sexual, hasta que le otorga un descanso a su "sentida relación".

Cómico es, también, la mezcla de idiomas que se pueden presentar en la narración:

es que iba a entregar, agarre la onda, estoy ruleteando desde el mediodía... con los exámenes ni chance tuve de comer octubre mes de exámenes. *Je m' apelle Monique Médine* ¿que qué?
rien, rien, tutéame *si'l vous plait. Est-ce que tu est étudiant?*
Oye no, mejor vete directo a salir a Panamá. Por Niño Perdido es más rápido por Tlalpan. Vite! Vite!
ya estuvo
Eso era todo el francés que el CELE, el IFAL y la Alianza juntos habían sido capaces de ensartar en esta lengüita (...) (p. 78.
Los subrayados son míos)

Mónica, otra integrante del "Círculo", sostiene una plática con un taxista. En tanto Mónica es una joven instruida, el taxista es lo contrario, ya que continúa con sus estudios mientras trabaja. A ambos los une la clase social a la que pertenecen, pero la ironía del diálogo radica en que a Mónica su instrucción no le quita su agotamiento existencial, mientras el taxista vive tranquilo sin ella. Irónico también es el ansia intelectual que tienen alg"Uno"s militantes de izquierda: conocer idiomas, teorías sociales y económicas, la historia del arte como manifestación subversiva, etc.; pero, en ocasiones este conocimiento es tan sólo una pantalla, ya que la instrucción ha quedado interrumpida; así es como Mónica llega a conocer sólo un poco de francés, a pesar del Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE), el Instituto Francés de América Latina (IFAL) y La Alianza Francesa, instituciones que ofrecen la enseñanza de dicha lengua.

Un uso lingüístico más es la presentación de dialectos del español en la obra. De tal manera, Ramos emplea el dialecto argentino del español cuando está haciendo referencia a alguna manifestación cultural de dicho país:

bueno che, si lo que querés son *tangos* subile no más al fono... Barrio, barrio/ que tenés el alma inquieta de un gorrión sentimental/ –sin transición, Max pasó de hacerle segunda a Gardel a–, hermano, emprendo la retirada de este rincón arrabalero... existen divergencias con Héctor, meramente coyunturales por cierto, ¿entendés? Macanas de la vida. (p. 57-58. Los subrayados son míos.)

¿Qué querés que responda a eso? –Dijo Max apoyando su indolencia en los acordes del siguiente *tango*–. Me parece remota semejante chiquillada, empero no hay indispensables es sabido. Ya saldrá algún suplente si falla el titular. Sin ir más lejos, ayer se nos junto una piba. (p. 59. Los subrayados son míos.)

La relación, pues, del dialecto argentino con la narración se establece mediante las menciones al tango, música con un profundo tono nostálgico, igual que la separación de Héctor y Max, en el primer ejemplo, y la de Mónica y el Círculo, en el segundo.

Finalizo este subcapítulo, indicando la reivindicación de la literatura que hace Agustín Ramos, al advertir un lector atento y comprometido con la reflexión que busca crear el arte literario en sus destinatarios; de forma que el autor llama al lector en su novela: lo involucra en ella misma, en un diálogo permanente:

(...) ahí descubrí que la diferencia entre la escuela pasiva que padecí en el bachillerato (maistro Nava) y la escuela activa que actúe como preuniversitaria (maistro Nando), no consistía tanto en un distinto enfoque pedagógico como en un cambio verbal del pasado al gerundio (*el lector atento lo habrá notado*). (p. 41. Los subrayados son míos)

"El lector atento", "un cambio de pasado en gerundio", dice Ramos, incitando al lector en esa participación constante. El cambio verbal consiste del copretérito al gerundio, manifestado en los nombres de los maestros "Nava": "aba" es el morfema de tiempo y modo particular de los verbos con tema "ar"; y "Nando": "ando" es el morfema para formar el gerundio de los verbos de tema "ar".

Y, más aún, al estilo Charles Baudelaire: "Lector, ya conoces a tan delicado monstruo,/ —lector hipócrita— ¡tú, mi projimo, mi hermano!"⁶¹; Agustín Ramos llama directamente al lector insultándolo, retándolo en una verdadera interpretación metatextual de la obra:

No me fue dado el sistema pero a cambio *vaya usted tautológico lector y chingue muchísimo a su mundo* donde hacer el amor es hacerse el amor a "Uno" mismo. (p. 42. Los subrayados son míos).

2.2. VIVIR EN "CÍRCULO": ENCUENTROS Y DESENCUENTROS.

LA VIDA NO VALE NADA es una novela circular: su principio es su final y su final es su comienzo, como ya hemos señalado. Circular también son los personajes de la obra: una multiplicidad de individualidades concentradas en un grupo llamado asimismo "Círculo": "el Círculo es la novela y ésta es el Círculo"⁶².

El Círculo, "engendro de cinco soledades concentradas" (p. 139) está compuesto por: Héctor, homosexual por convicción, enamorado de Max; el propio Max, politólogo de café y homosexual porque no puede ser otra cosa; Gabriel, rebelde contra todo y contra nada, enamorado, pero también, desilusionado de Adriana; la misma Adriana, artista y amante decepcionada; y, por último, Mónica, prostituta por tradición, quien sobre todo piensa en abandonar la colonia Obrera.

Más personajes, aparte de los del Círculo, aparecen en la novela: el senador Fulano de Tal, sobre quien gira la acción principal de la obra; dos policías, representantes de la represión y el abuso; Doña Cora y el taxista Mundo Demonio y Carne, quienes representan el limbo y el arribismo social, respectivamente; las Diosas de la fertilidad y la fichera Esbelta Cada Quien, encarnando la marginalidad; tres periodistas, como figuras, por un lado, de

⁶¹ "Al lector". *Las flores del mal*. 5ª. ed. Trad. por Jacinto Luis Guereña. Madrid, Visor, 1996. P. 36.

la crítica y, por otro, de la corrupción; y, por supuesto, la misma colonia Obrera, zona límite en todos sus sentidos.

De estos últimos personajes los más importantes son el senador Fulano de Tal y el taxista Mundo Demonio y Carne. El senador Fulano de Tal, como ya se ha señalado, es sobre quien gira la acción principal de la obra: su propio asesinato; empero, también es la personificación de la corrupción y la decadencia de nuestros representantes gubernamentales: un viejo que ha permanecido por artimañas poco honestas en la delegación popular, velando únicamente por sus intereses personales, principalmente económicos. Proveniente del cardenismo como representante del sector obrero conforma "la izquierda preventiva del PRI" (p. 61), según lo indica su oposición a la iniciativa de ley sobre energía nuclear, la cual se ha mencionado anteriormente.

La importancia de Mundo Demonio y Carne en la acción de la novela, radica en que éste participa en la última fiesta del Círculo, en donde intenta seducir a Mónica y Adriana, y termina siendo seducido por Héctor; sin embargo, al final rescata al senador Fulano de Tal del Círculo terrorista; y, más aún, es él quien comete el asesinato de Max.

Las alusiones a personajes públicos como: el expresidente Díaz Ordaz, el escritor José Agustín, a la actriz y cantante popular Angélica María, al escritor y periodista Luis Spota, al escritor de superación personal Og Mandino, etc. sitúan realísticamente a la novela; por ejemplo, cuando compara la forma en que Adriana intenta suicidarse con la trágica muerte de la escritora mexicana en 1974, cuando muere electrocutada en su bañera:

Ojalá deveras me electrocute –dijo al leer en la tapa del aparato: Warning: To prevent fire or electric shock hazard do not expose this product to rain or moisture–, como *Rosario Castellanos*. (p. 117. Los subrayados son míos)

⁶² Ignacio TREJO FUENTES. "La vida no vale nada. Personajes entre las aspas del Molino".

La colonia Obrera, "fiel testigo común, Fuente Ovejuna, de la injusticia, de la mediocridad, la miseria, la vacuidad casi total de un país de espejismos"⁶³, no es solamente el lugar de la acción, sino un personaje más, con sus calles, habitantes, burdeles, bares y congales, en fin, por su vida interna. Como elementos nuevos, en esta novela de Ramos aparece un mundo singular: el de la colonia Obrera de la ciudad de México; en particular los aspectos de vida noctámbula de ese barrio citadino en donde la vida se centra en la rumba y la prostitución, en el alcohol y la forma desenfadada de enfrentar la vida, en donde la tragedia de los seres humanos se encuentra concentrada en las desviaciones que sufre la naturaleza del ser social.⁶⁴

La colonia Obrera de la ciudad de México es un barrio popular, sus habitantes son de clase baja y para ellos, más que para otros, la vida cuesta: encontrar trabajo no es sencillo y si se tiene la paga es poca, la generalidad señala una población de baja instrucción escolar, por lo que desempeñar algún oficio es lo más común. La vida transcurre entre vecindades y fábricas, entre robos y prostitución: la Obrera ostentó durante algún tiempo, el tiempo de la novela, el glorioso apelativo de "la zona roja de la ciudad de México"; es decir, esa zona marginal de la ciudad donde todo puede suceder: "A la colonia Obrera, donde está la zona roja, ésa que –como las huelgas independientes– oficialmente no existe" (p. 109). Una zona marginal que está delimitada por "onde va la chusma a gastarse la feria" (p. 109); es decir, los cabarets y congales de más baja categoría, donde los vicios y la vida indecente proliferan como la única forma de vida posible: el Barba Azul, Quinto Patio, Balalaika, El Ratón , Mocambo, Siglo XX, El Caballo Loco, La Burbuja y por supuesto El Molino Rojo, en el que

Excelsior, Sección Cultural. P. 2.

⁶³ Juan Domingo ARGÜELLES. "Agustín Ramos y el segundo aire de la literatura de la onda". *El Día.* P. 5.

"todos están expuestos y aun dispuestos a ser triturados por las aspas de ese enorme molino sangrante que es la vida"⁶⁵: la gran metáfora de la obra según señala Ignacio Trejo.

No obstante, no es sólo la Obrera la que cobra personificación en la novela de Ramos: es toda la ciudad de México. Podría determinarse a *La vida no vale nada* como una novela de la ciudad. Múltiples son las alusiones a las calles, a los inmuebles y a la vida misma de la ciudad. En la obra del escritor hidalguense, se puede deambular por las entrañas de la capital. Nos transportamos de la colonia Obrera con sus calles con nombres de escritores, a la avenida Álvaro Obregón, donde Adriana, Mónica y Gabriel comparten un departamento (p. 121); de allí a los rumbos de San Lázaro con el ruletero Mundo Demonio y Carne; para finalizar en San Ángel, donde el senador Fulano de Tal vive feliz en su mansión; o bien, recorrer el subterráneo de la ciudad pasando por las estaciones Insurgentes, Bellas Artes, Viaducto, Tacuba, Allende, Hidalgo, etc.; o tal vez, visitar los inmuebles de Universidad Nacional: el CCH Vallejo, a cuya primera generación perteneció Mónica (p. 21), o la Preparatoria 5, a la cual asistió Héctor en su juventud (p. 90). Se puede, también, caminar por las calles de la colonia Roma junto a Héctor. Perderse, internarse, confundirse en esas calles extrañas como un provinciano recién llegado a la ciudad, para estudiar la preparatoria, hasta llegar a la calle de Córdoba, en donde se encuentra la casa de huéspedes para estudiantes.

Mientras tanto el "Círculo" bien podría determinarse como un personaje colectivo, ya que todas las individualidades de este personaje comparten la pobreza y la falta de recursos para "llevar a cabo sus deseos, pues el desempleo, la miseria, la homosexualidad, la prostitución y el

⁶⁴ Sergio GÓMEZ MONTERO. "La vida en la colonia. Personajes culposos". *Sábado*, "Uno" más "Uno". P. 11.

⁶⁵ Ignacio TREJO FUENTES. "*La vida no vale nada*. Personajes entre las aspas del Molino". *Excélsior*, Sección Cultural. P. 2.

desamor los coloca en una marginalidad que termina cuando se suicidan o los desaparece la policía"⁶⁶. El agotamiento existencial y, por paradójico que parezca, el amor, son la unión de estos cinco seres que permanecen juntos por miedo a la soledad: un agotamiento tanto para tomar decisiones con respecto a su destino político como en su propia vida; y la esperanza representada en el amor de una pareja y una sociedad justa y equitativa. Los integrantes del Círculo son la muestra de aquellos jóvenes marginados psicológica, económica o políticamente de la sociedad, quienes intentan ingresar a ella y mejorarla gracias a su instrucción escolar, la cual por su misma marginalidad queda truncada: el Círculo es, en sí mismo, una enorme alegoría de la ambigüedad de aquellos universitarios que deciden convertirse en activistas políticos de izquierda.

"El Círculo es la novela y ésta es el Círculo"⁶⁷, hemos citado ya en diversas ocasiones; es decir, la estructura misma de la obra da las características de sus personajes: una obra literaria donde no hay acción, en donde la escritura misma va borrando lo ya escrito, un tipo de literatura donde a cada vuelta de página se anula o se desmiente lo anterior, en la que el lector debe ir quedándose con la última línea, o bien en la que se ve forzado a decidir entre los múltiples caminos existentes: una novela en la que todo es y nada existe, es el ambiente en el cual Héctor, Max, Gabriel, Adriana y Mónica deambulan entre la movilidad y la estaticidad de sus vidas, donde las acciones les acontecen y no. El Círculo son "Uno"s jóvenes que quieren dejar atrás su agotamiento existencial sin encontrar un camino por donde lograrlo:

Nosotros, yendo y viniendo sin notables cambios de cómo ganar la vida, a dónde vivir y con quién perderla, de buscar sin encontrar y —en no contadas ocasiones— confundir la ida con la vuelta y redoblar

⁶⁶ Vicente Francisco TORRES. "La vida no vale nada, de Agustín Ramos. Una escritura juguetona y ágil". *Sábado*, "Uno" más "Uno". P. 10.

⁶⁷ Ignacio TREJO FUENTES. "La vida no vale nada. Personajes entre las aspas del Molino". *Excelsior, Sección Cultural*. P. 2.

nuestra constancia de ser nadie a fuerza entre la sangre y el ambiente. (p. 143)

Siempre hablamos periferias y sobrentendidos, criticamos mediante indirectas o poniéndonos arriba, encima o a medias, siempre a medias como todo, nunca hasta abarcar al otro (...) (p. 35)

La misma militancia en el grupo que han formado tampoco les otorga respuestas, ya que es un grupo que toma con poca seriedad en su actividad política: "A los integrantes del Círculo nos podían encontrar en los cafés, ejercitándonos en el dinamitero arte de la conversación (...)" (p. 35).

El Círculo, políticamente hablando, siempre se encuentra en formación: buscando nuevos militantes o un mecenazgo, como el del senador Fulano de Tal: "me interesa la pebeta pero por otras razones... ¿sabés que la maleva sale con un senador? Buenas perspectivas de mecenazgo para el Círculo" (p. 60). Sin embargo, lo más importante para los personajes no es la actividad política, sino el encuentro entre ellos mismos: compartir sus contradicciones internas con un semejante; ya el crítico Alejandro Miguel señala:

Todos son jóvenes aptos para la cultura, o al menos para el ingenio, sobre todo para el ingenio lingüístico que, además, es una forma de rebeldía y antiolemonidad. Por supuesto esos jóvenes tiene una predisposición ilimitada para el alcohol, la fornicación, la música de época (...)⁶⁸

Sin embargo, esas aptitudes de los integrantes del Círculo quedan sesgadas por la pereza y el aletargamiento existencial en los que se encuentran, como en el caso de Adriana:

jamás había pasado de ser una actriz mediocre a pesar de los augurios de la crítica o porque pertenecía a la "generación ubicua de los con talento pero sin disciplina, con entusiasmo pero sin vocación definida ni deseos de dejar huella, que lo mismo picotea la cerámica que la filosofía o la política en los tiempos que les dejan libres el miedo y la pereza y la pasión". (p.82)

⁶⁸ "La vida no vale nada". "Uno" más "Uno". P. 23.

Adriana, Gabriel, Max, Héctor y Mónica pertenecen a esa generación sin convicción; generación a la que bien podría pertenecer nuestro escritor: en la que la angustia, el miedo, la desesperación y sobre todo la derrota que sufrió gran parte de la juventud mexicana cuando intentaron, desde su propia perspectiva, transformar a la sociedad con los movimientos estudiantiles de 1968 y 1971; generación que, tal vez, sintió que sus ilusiones y su incorporación a la sociedad quedó inconclusa; generación que se siente agotada para hacer algo de sus vidas, y ese "algo" no son los convencionalismos que la sociedad impone, sino "algo" que los satisfaga a sí mismos, que los llene, los complete: los realice como seres humanos y encuentren el lugar de su existencia.

Sin embargo, cada una de las individualidades del Círculo tiene características e historias propias que se van complementando hacia una unidad final: la integración o desintegración de la misma colectividad. Individualmente, los personajes de *La vida no vale nada* no tienen grandes caracterizaciones físicas; para Ramos es más importante transmitir el estado emocional de sus personajes, como: la angustia, la ansiedad, la letarguez y el miedo. No obstante, la historia personal de cada "Uno", alguna que otra descripción física, por breve que sea, ciertos epítetos a los personajes correspondientes al contexto narrativo, los cuales llegan casi hasta aparentar que se tratan del apellido del personaje y, sobre todo, determinados pensamientos y concepciones, brindan las características individuales del Círculo.

De tal manera, Héctor es un joven provinciano del estado de Colima: homosexual, peso que ha cargado desde su niñez, reprimiéndola por miedo al rechazo de su familia, principalmente: "mi mamá, huy mi mamá, siempre sospeché, por eso me aborrecía (...) Si algún desprecio sentí fue el de ella" (p.113); empero, su padre siempre trató de comprenderlo, apoyarlo: "De mi padre lo que sentí mientras La Arpia vivió fue indulgencia" (p. 113); sin

embargo, él veía en su preferencia sexual una gran culpa interior: "que todos iban a descubrir Mi Gran Pecado... porque si alguien se cuidaba de aparentar otra cosa ése era yo" (p. 113), hasta que un día, con el apoyo de Mónica, la admite abiertamente:

porque ella fue entre mis amigos para que me dejara de cuentos y de closets. Y para ese entonces yo ya no era tan cuevado como antes... ya me había declarado gay. (p.111)

La llegada de este joven a la ciudad no fue sencilla, a pesar de las ilusiones que traía consigo: su ingreso a la Universidad Nacional. Instalarse en la casa de huéspedes, donde sintió por primera vez una soledad avasalladora y el rechazo violento de su homosexualidad por su compañero de habitación, quien al intentar degradarlo, lo ultraja, y paradójicamente le causa también un gran placer en el abuso:

Tú te encerraste en el baño, dejaste que hiciera y deshiciera; tardaste mucho dentro, el güero estaría pensando que por miedo, ¡y en eso ve salir tu cuerpo depilado en negligé, la cara tras un velo de maquillaje en tonos mate; una peluca en dos guarnecía las copas rellenas del sostén; un par de refulgencias entresombras de lápices violeta y pestañas postizas, ¿cómo decirlo de otro modo?, "Uno"s labios delineados con destreza y brillo de pintura fresca para carro de bomberos! El güero se abalanzo contra ti

te voadar lo que bujcas, degenerado (p. 94)

Ese sentimiento tan doloroso y placentero, para Héctor, nunca se equiparó con sus sentimientos por Max, para el cual vivía, porque esto es lo que define a Héctor en la novela: el desamparo e incomprensión de una preferencia sexual no admitida por la sociedad y, más aún, la frustración del amor: el corazón roto por una persona a quien se le había entregado la confianza absoluta. Ése es el origen de la angustia y disconformidad con la vida de Héctor, lo que le impide un compromiso total con su propia vida, aceptando sus destinos individual y social: "¿merece este amor? Eso es lo

que me jode: adorar a alguien que en correspondencia me hace polvo" (p. 70).

Héctor es, también, el personaje que recibe el mayor número de epítetos en correspondencia con sus acciones o sentimientos, por ejemplo, encontramos: Héctor Priamida (p. 48), lo cual lo relaciona con el Héctor de la mitología griega, hijo de Priamo rey de Troya, que muere en manos de Aquiles; el Héctor troyano representa al guerrero caballeroso y gentil, en oposición a Aquiles el guerrero bestial y feroz, simbología que se traslada a los personajes de la novela, ya que mientras nuestro personaje, Héctor, es la nobleza, Max en oposición es la brutalidad, y la guerra de éstos es la del amor; o Héctor Lavíctima, Héctor Malquerido, Héctor Abandonado, cuando Max se refiere a él con un sentimiento de culpa por haberlo dejado (p. 64); o Héctor Concupiscente (p. 110), cuando el arribo del senador a su casa no es el que él esperaba: él esperaba con atracción natural la llegada de Max; o Héctor Lúbrico (p. 112) como le llama Mónica cuando los pensamientos de éste se pierden en los encantos y placeres que Max le brindaba; o Héctor Campana (p. 123), como cuando intenta salvar a Adriana del acoso de Mundo Demonio y Carne: "me salvó la campana" expresa un dicho popular, para indicar que alguien se ha escapado por un poco de una situación precaria; o Héctor Lujuria, cuando los deseos sexuales del personaje salen a flote:

Al entrar a la cocina encontré que *Héctor Lujuria* hacía notables progresos alrededor de un Mundo desconsolado

es que "Uno" es humilde, por eso hasta saludarme les da trabajo

Si estás re bueno, qué te preocupa eso, replicaba Héctor sobándole el pecho y la espalda para- corroborar- su- acierto (...) (p. 128)

Para Max, la pareja de Héctor, quien igualmente es un provinciano en la capital, lo más importante es su destino como emancipador social, lo cual cristaliza en el Círculo; sin embargo, nunca pasa de ser un crítico de café debido a su propia vida indefinida, cosa que no le impide, por demás, criticar, orientar y organizar la vida de quien puede, como el innato líder político que es, o por lo menos piensa serlo, puesto que en el fondo él también siente su vida en una vaguedad absoluta:

Su vocación de encamina almas, como le decían en Colima, expresaba la necesidad de convencerse convenciendo, de dominar con sus convicciones; de dominar cada vez más, cada vez mejor. (p. 58)

Ese espíritu de guía social siempre estuvo en la vida de Max, toda su vida quiso encaminar a quienes le rodeaban, para encaminarse a sí mismo y encontrar su propio lugar:

de varón único en familia de minifundistas a monarca pandillero, de capitán de un equipo de fútbol a jefe de acólitos, y de comisionado juvenil del PAN (...) a líder izquierdista, cuando vislumbro en el marxismo una forma más convincente de encarnar el verbo. (p. 58)

Esta búsqueda constante en la que se encuentra Max, lo convierte, por decirlo de algún modo, en el personaje menos inmóvil de la obra: salta de una a otra convicción política hasta que encuentra una en la que su discurso se desenvuelve plenamente; de igual manera, siempre está organizando actividades:

de aquí salgo a la Facultad a discutir una fecha de examen con mis alumnos, luego voy a contactar "Uno"s aspirantes al Círculo; después tengo mi clase de inglés en el CELE... al salir veré dónde ingiero mis debidos alimentos, en la tarde tengo que cumplir mis obligaciones como consejero universitario (...) (p. 46)

A su actividad de profesor de la Universidad, Max puede aunar una multiplicidad de oficios, con los cuales puede incrementar, o mejor dicho, completar su economía: "pues Max, como los tejones, sacaba de aquí de allá: corregía galeras, encuadernaba, impartía cátedra de Letras Clásicas, tenía a Héctor cosas así" (p. 32).

Max es el personaje con una mayor descripción física en la obra: "Max, discretamente borracho, disimulaba mejor el miedo tras sus anteojitos de aro redondo que, no sé por qué, eran el complemento más adecuado a su joroba (...)" (p. 104). Ya habíamos señalado que Agustín Ramos no presta atención a la caracterización física de sus personajes, se centra más en la creación de una tensión dramática propia del personaje, la cual lo defina por sí misma: que exprese la angustia de la existencia de los protagonistas.

Aunque Max, en su breve descripción física, no es presentado como un arquetipo de belleza, sí es lo más hermoso para Héctor; sin embargo, los sentimientos de Max no son los mismos, ya que comete un abuso sentimental sobre Héctor, quien declara:

Eras un sueño nomás. Luego tú propusiste que viviéramos juntos. Yo te hice ver la posibilidad de enamorarme de ti, te confesé mis temores y tú, en lugar de nada, trajiste tus cosas y me alentaste a dejar en libertad mis sentimientos: que no fuera tan castrado, ordenaste, que tal vez con el tiempo podrías superar (...)

Max abusa, pues, de los sentimientos de Héctor al alentarlos para únicamente cubrir una necesidad por la que atravesaba: la de vivienda. No obstante, Max tampoco es un despiadado, posiblemente creía en "superarlo": admitir su homosexualidad; empero, éste no tiene totalmente definida su orientación sexual. En toda la novela, nunca quedará clara esta orientación, dado que en algunas ocasiones da muestra de claras inclinaciones homosexuales: "te cobro ochenta/ regalado: la pura sonrisa del

chofer, un levantador de pesas con cabeza y ojos de bebé, valía eso, pensó Max, supongo" (p. 97); y otras de un rechazo total:

¿El? no, él no, lo confunden. Siempre lo confundirán. Él no, nunca, él nomás se solidarizaba, comprendía (...)

.....

Si hasta por eso se salía de con Héctor (p. 97)

Defina o no Max su preferencia sexual, su final será: ser violado y asesinado por un hombre, Mundo Demonio y Carne; Demonio, tal vez por el asesinato y Carne, tal vez por la violación: "(...) Max menos que nadie, porque un tipo que se hizo pasar por taxista le quitó su dinero y nomás tres tiros le dio" (p. 144).

De la misma manera que Max y Héctor se van definiendo y caracterizando como una pareja, esto sucederá con Gabriel y Adriana, quienes conforman la otra relación amorosa del Círculo.

Gabriel, igual que Max, es un provinciano de Colima: "Tenía, asimismo, una familia en Colima que me abría el zaguán cada semestre si acaso me iba mal en la capi (...)" (p. 31); era un desempleado: "No, yo no tenía empleo" (p. 31); y lo que más le caracteriza es la rebeldía absoluta, ante todo y por todo. El motivo que durante algún tiempo lo mantuvo a flote era su amor por Adriana:

Gabriel nunca lo dijo (no tuvo tiempo de decirlo) pero nunca dejó de amar a Adriana (...) Gabriel se confesaba que por Adriana había conocido el mar, el aire, la vida (...)

.....

Adriana era Gabriel, entonces, lo que el Círculo con C mayúscula era a Max.

Con la ventaja –pensaba Gabriel– de que Adriana no es ni una institución ni una fuente de dogmas y entelequias (p. 27 y 28)

Adriana es la vida misma para Gabriel; ella no representa esa doctrina social como sí lo representa el mismo Círculo; a pesar de que fue con ella con quien compartió sus ideales políticos en una vida de militancia izquierdista:

Pero si insiste podrá confesarle que leyó las cuatro tesis de Mao a los diecinueve, que anduvo con los de la veintitrés trepando Ajuscos y Nevados de Toluca, que perteneció a más de cinco comités de lucha en decadencia, a cuatro sindicatos independientes y democráticos en flor, que *quien le abrió los ojos, el sexo y la conciencia militó en el PC y quiso reclutarlo*, que las siete fracciones trostkistas lo consideraban casi militante pero él no se decidió por una y sí por las dos espartaquistas (Alma y Emma); confesará que como Juancho Todomundo se auto proclamó anarquista (...) (p. 35 y 36. Los subrayados son míos)

Es Adriana quien lo intenta enrolar en el PC, el Partido Comunista, después de que éste tenía ya una larga lista de actividad izquierdista, incluso con la Liga Comunista 23 de Septiembre: guerrilla política-izquierdista, surgida en la década de los setenta como resultado de la injusticia social que señalaban sus integrantes y las grandes represiones estudiantiles de 1968 y 1971, entre otras cosas, la cual organizaba sus reuniones en los volcanes del Ajusco y el Nevado de Toluca.

El abandono de Adriana inserta a Gabriel en una incertidumbre completa, en donde hasta la militancia y los restos de los ideales sentimentales pierden sentido: "Adriana resintió entonces más que nunca el desprecio con que él la trataba desde la ruptura (decidida por ella)" (p. 134). Ruptura que comenzó, según señala Mónica desde el aborto: "(...) cuando acababas de abortar. ¿Sería éste el principio de tu trueno con Gabriel?" (p. 20).

A pesar de todo, el papel más importante que Gabriel representa en la novela es el de: "el desaparecido", no muerto, ni asesinado, ni perdido, sino desaparecido:

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

El primero en separarse del Círculo fui yo.
Es un decir, porque en realidad fui separado.
Eso también es un decir, porque lo cierto es que desaparecí.
Más precisamente: me desaparecieron. (p. 29)

Desaparecido igual que muchos activistas de izquierda que durante los setenta desaparecieron, tal vez asesinados, por lo que se conoce como la "Guerra sucia", en la que los gobiernos de los presidentes Luis Echeverría y José López Portillo llevaron a cabo una férrea persecución contra los opositores y críticos de sus regímenes, los cuales provenían en su mayoría de los movimientos estudiantiles de 1968 y 1971, o bien de las guerrillas que se habían desprendido como consecuencia de éstos. Fue una época, para cierto sector de la población de gran represión y poca libertad de expresión, en la que las críticas políticas debían realizarse con mucho cuidado, pues, se podía o lo podían a "Uno" de la noche a la mañana: desaparecer.

El día de la desaparición de Gabriel es una de las pocas referencias temporales que existen en la novela: "una noche de viernes de octubre de quincena" (p.74), y la principal acción por la cual Gabriel recibe una serie de epítetos: "Hasta un apodo te pusimos. De ahora en adelante serás *el desaparecido*" (p. 59); un ejemplo más es: Gabriel Fiscal, cuando éste alega airadamente a favor del asesinato del senador: "morirá como un héroe, continuó Gabriel Fiscal en su defensa" (p. 135).

Ya he señalado que la acción principal de *La vida no vale nada* es el atentado planeado contra el senador Fulano de Tal. Bueno, pues Gabriel es quien planea ese asesinato, o mejor dicho, quien presenta la opción pues no cuenta con un plan bien estructurado para hacerlo: "¿cuál sería el pago por la satisfacción de matar al senador?, o en otras palabras: muy bien, le

tasajeaba la yugular, ¿y luego?" (p. 74). Esto se debe a que el motivo que mueve este atentado no tiene un fin político, un fin activista en sí mismo:

Lo de matar al senador no fue una ocurrencia sino algo tan inexplicable y a la vez tan simplísimo como tenerlo frente a mí, sin guaruras en medio (aunque sí al lado, en el reservado de junto). Eso fue todo: saberlo inerme y en mis manos y sentir el deseo, como diría Max, ajusticiarlo, aprovechar esa circunstancia que nunca volvería a ser presente: vengar de un tajo todos mis temores, vengar el sufrimiento de Héctor, el dolor de Adriana, la infancia de Mónica nuestro delirio. (p. 72)

Es, entonces, el atentado un acto de expiación y venganza, donde todas las perturbaciones personales, las injusticias sociales, las represiones sufridas, el desamparo y la soledad, en fin, donde todo el dolor, el ansia y la angustia encuentren una personificación en la cual recaer y resarcirse. Y qué mejor lugar que en un político, representante de la clase dominante que controla o descontrola con su abuso y despotismo, con su falsedad, con su egoísmo, con su interés sólo en sí mismo, a quienes lo han elegido como delegado de la paz y la justicia, como el guía hacia mejores condiciones de vida. Para Gabriel, esto se había convertido en una obsesión, en una contricción social e individual, la cual tenía que ser expiada: "Gabriel andaba escurriendo el bulto, postergando el volado inevitable de apostar la vida del senador contra la suya" (p. 103).

En su descripción física, Gabriel no está muy elaborado: "un suéter grueso de Chinconcuac cayendo de sus hombros a la cadera como arrumbado en una percha, semioculta en el cuenco iluminado de unas manos larguiruchas que encendían un cigarrillo" (p. 53); en otras ocasiones es presentado como un joven delgado y alto; pero, como ya se ha señalado en diversas ocasiones, lo más importante para Ramos es describir la tensión dramática propia del personaje: "En cambio él, como si fuera el

resultado de esa suma de vacíos, no sentía la molestia de estar vivo ni la pena de estar muerto" (p. 57).

Adriana, el amor de Gabriel, es una joven artista decepcionada que nunca pasó de ser una actriz mediocre por su falta de convicción, como se ha señalado anteriormente. Ella proviene de Yucatán, donde recibió su educación básica. Fue de sus padres, profesores de profesión, de quienes acogió sus convicciones personales y sociales; principalmente de su padre, a quien Adriana vio participar en un movimiento magisterial y luchar por sus derechos.

Adriana únicamente recibe el epíteto de: Adriana Canto, refiriéndose a su condición de actriz y su enorme gusto por el baile; sin embargo, recibe el nombre de Ariadna: "Ay Ariadna, Ariadna, *tú tienes orejas pequeñas, tú tienes mis orejas: introduce en ellas una palabra inteligente*" (p. 125); relacionado, obviamente, con la Ariadna mitológica, quien ayuda a Teseo a escapar del laberinto del Minotauro en Creta. Cuando Ariadna es llevada por Teseo hacia Atenas, en el camino la flota se detiene en la isla de Naxos. De acuerdo con una leyenda, Teseo abandonó a Ariadna, zarpando mientras ella estaba durmiendo en la isla; el dios Dioniso la encontró y la consoló. De acuerdo con otra leyenda, Teseo dejó a Ariadna en tierra para que se recuperara del mareo mientras él volvía al barco donde necesitaba hacer alg"Uno"s trabajos. Un fuerte viento lo arrastró a altamar. Cuando finalmente pudo volver, descubrió que Ariadna había muerto. Se relaciona entonces la historia de Ariadna con la de Adriana, el mismo nombre, sólo una metátesis lingüística los separa: abandonada, aunque en realidad, en este caso, es ella quien abandona a Gabriel, o bien encontrando la muerte después de la pérdida del amado.

Adriana es más una joven angustiada por no encontrar su espacio y su tiempo: su propio ser, que una verdadera amante afligida:

Para Adriana todo había consistido en actuar, actuar de acuerdo a un personaje que siempre era ella misma por más que elogiaran su versatilidad: actuar sabiendo que la vida debía ser otra cosa y no esa sucesión de máscaras debajo de cuya última siempre habría otra más polidrica y penosa. (p. 82)

Cómo dejar de actuar y ser ella misma, ¿qué es ser ella misma? ¿Entregarse al amor con Gabriel? ¿Pero cómo hacer del amor un sentimiento consistente?

(...) empezó a asquearla todo: el mundo, ella y esa solidaridad consigo misma que era la actuación.

Inmediatamente vino la ruptura con Gabriel (p. 83)

Una ruptura decidida por ella misma, una ruptura que después no alcanzaría a comprender y, más aún, lloraría amargamente desde su corazón, una ruptura que es reflejo de todas sus dudas internas. Fue ella misma quien abandonó a Gabriel, y aunque su pretexto para hacerlo era los rencores que había creado hacia él, como el del aborto: "(...) lo que más me iría doliendo fue su desidia ante mi embarazo, pero ya ves cómo es una, que deja agrupar rencores hasta que solitos revientan y luego nadie entiende nada" (p. 26); en el fondo, sabía que era su propia inconformidad consigo misma, su propia inconsistencia existencial, lo que había motivado su ruptura con Gabriel; porque lo del aborto era, también, una incongruencia que ella tenía en el fondo de sí y no una entera culpa de Gabriel: "Desde niña he venido estrellando mis ganas de abarcar dos juegos al mismo tiempo: la casita y el volantín: mujer o madre ¿comprendes?" (p. 19). Adriana eligió pensando que era lo mejor; sin embargo, nunca pensó que esta decisión le acarrearía un malestar tan grande que acrecentaría más sus propios temores, hasta llegar a la ruptura con Gabriel:

De eso conversaban, del suicidio de Adriana (aunque suene feo y prematuro) colocándose a la distancia crítica que el suceso ameritaba. Y como el senador lo preguntara

¿qué cuál fue el motivo? Ni idea, contestó Mónica.

O sí, una idea sí. Una ruptura, mejor dicho. Aunque quién sabe, era tan... ¿cómo se dice?

tan secreta, tan reservada. (p. 124)

Ése fue el motivo: todo el dolor acumulado de la separación con Gabriel, más sus temores y dudas con los cuales era "tan reservada" lo que llevará a Adriana a la muerte: al suicidio; empero, la muerte siempre estuvo presente en Adriana, desde niña, con sus propios juegos infantiles:

A una pelirroja de vinil la enterré para siempre porque me prohibieron ponerle una cruz a la tumba y ya no di jamás con ella.

.....

je, a otra de sololoy vino el aire y le echó encima las cuatro velas de su funeral...

Tal vez por azares tan simples como éstos, tan elementales como la tierra y el viento, no aprendiste, Adriana a jugar con la muerte como hubiera sido de desear. (p. 20)

La angustia, la incomprensión y el dolor son constantes en el pensar y sentir de Adriana; su vida está marcada por la decepción, interior y exterior a sí misma. Decepcionada de sí, de Gabriel, hasta de su propio padre, cuando este último no defiende los derechos de su hija ante el abuso de una profesora en la escuela: "pero ahí fue papá quien me decepcionó portándose prudente, todo fuera por la huelga" (p. 25). La muerte fue la única salida que Adriana encontró para exorcizar sus malestares; ni siquiera el envilecimiento de su cuerpo, su prostitución, le otorgó este exorcismo: "(...) Gabriel, figura agarrochada de tanto espiar por encima de tejados, no habría de confirmar sus sospechas con respecto al nuevo oficio (¿sacerdocio?) de Adriana" (p.52).

Mónica es la única integrante del Círculo originaria de la ciudad de México; pero, quién es Mónica en realidad: la prostituta por tradición y convicción del Círculo o el personaje que trata de ver la vida con los

mejores ojos posibles, de la manera más sencilla o, tal vez, quien tiene mayor decisión para cambiar su vida. En su última opción, Mónica abandona la "colonia Obrera y a su vida de perros": miseria y depresiones constantes; ella termina con este ciclo de su vida: cierra su "Círculo" y comienza otro buscando un nuevo horizonte: "Mónica salió a París en el primer vuelo Air France del otro día día día" (p. 111).

Mónica es deseada por todos en la novela: por Max, por Gabriel, por Mundo Demonio y Carne y, obviamente, por el senador Fulano de Tal; su sensualidad es inherente a su ser; por ello sus epítetos siempre son en alabanza a ésta: "Mónica Dulce, Mónica Candor, Mónica Perfecta" (p.129); y los comentarios orientados a la belleza de su cuerpo: "(...) en radiante contemplación de la muslar y adivinadora Mónica" (p.14); sin embargo, no sólo es su inherente sensualidad su atractivo, sino la jovialidad y levedad de su carácter: "Mónica le apagaba el mal humor al mismo Díaz Ordaz, bueno, no tanto... quién fuera ella..." (p. 112).

A pesar de ello, no toda la historia de Mónica es feliz: ella, Mónica Medina, nacida un 18 de marzo de Socorro, su madre cabaretera y prostituta; ella, integrante de la primera generación del CCH Vallejo y egresada de contadora privada de la Academia Comercial Núñez Fragoso, después de abandonar la carrera de Psicología por la huelga estudiantil de 1968; ella, que abandonó el terruño materno cuando fue necesario; ella, que se convertiría en amante de un senador a quien conoció en Guanajuato; ella es la única integrante del Círculo que salió de la Obrera": "Yo me limité a salir por la puerta fácil, pero no ancha de la Obrera" (p. 41).

Su desenfado por la dura vida que ha llevado, hace de Mónica un personaje libre: decir y hacer lo que se le venga en gana en cualquier momento: así es como puede desnudarse y poner en vergüenza al senador en el bar La Opera.

Mónica, en último término, representa para el Círculo la esperanza: la esperanza de encontrar un sitio en la vida, de poner fin a la crisis existencial, que tanto agobia a los integrantes del Círculo.

Héctor, Max, Gabriel, Adriana y Mónica son el Círculo y el Círculo es ellos: Círculo, forma en que está compuesto el infierno dantesco. El mismo Círculo es el infierno de sus integrantes, cuyas personalidades podrían condensar los propios sentimientos y temores del autor.

2.3. LA VIDA EN LA COLONIA: TRABAJADORES DE LA OBRERA.

EN *LA VIDA NO VALE NADA* hay una importante serie de temáticas presentes a través de sus páginas. Si bien, no todas son desarrolladas en profundidad, sí se muestran como una sucesión de planteamientos, puestos allí para que el lector pueda ambientarse en una época y, más aún, en un sentimiento, que es el de estos jóvenes y sus preocupaciones; así, se encuentran en la novela temas políticos, de sexualidad, de amor, muerte, suicidio, etc.

La vida no vale nada no es una obra en la que aparezca tan directamente el tema político como en la anterior novela del autor: *Al cielo por asalto*; hay en ésta, mejor dicho, una mezcla entre la crítica social y la crítica de los sentimientos de los jóvenes militantes. No obstante, el tema político se encuentra presente, ya sea en forma de denuncia social, como en el padre de Adriana, quien participó en una huelga magisterial en su natal Mérida: la referencia obvia a esta acción de la obra, es la huelga magisterial de 1958 encabezada por el Othón Salazar, en la cual los profesores exigían mejoras a sus condiciones laborales. El movimiento magisterial terminó con una gran represión de un mitin y el encarcelamiento, en diversas ocasiones de sus líderes, entre ellos el mismo Salazar:

Papá se oponía trayendo a cuento el ideario de Carrillo Puerto y Salvador Alvarado, su prestigio ante sus colegas del magisterio estatal y, por último, la posibilidad de aquella huelga. (p. 21)

Además, tenemos el secuestro de Gabriel como muestra de la "Guerra sucia", comentada ya con anterioridad, en la que los gobiernos de los presidentes Luis Echeverría y José López Portillo llevaron a cabo una férrea persecución contra los opositores y críticos de sus regímenes, los cuales provenían en su mayoría de los movimientos estudiantiles de 1968 y 1971, o bien de las guerrillas que se habían desprendido como consecuencia de éstos.

En lo que respecta a esta temática, en su perspectiva puramente política, tenemos la presencia del senador Fulano de Tal, quien en medio de un acuerdo político rechaza una iniciativa presidencial sobre la energía nuclear, de la misma forma que el 29 de diciembre de 1977, el diputado Víctor Manzanilla Schaffer hizo con la iniciativa presidencial en materia petrolera, según nos indica Arturo Trejo Fuentes⁶⁹. Como vemos, pues, los referentes políticos y de denuncia social que maneja Ramos en su novela, a pesar de ser pocos y no tan directos como en su novela anterior, sí tienen un sustento en la realidad histórica de nuestro país.

El esbozo de la lucha urbano-rural se muestra como una reminiscencia de la novelística de la primera mitad del siglo XX: cuatro de los cinco integrantes del Círculo son de la provincia mexicana y sólo "Uno" es originario de la ciudad de México: "Héctor no era de aquí como yo, él vino cuando recibió de la UNAM una carta de admisión para la prepa" (p. 85). Los personajes esperan lo que gran parte de la población rural: una redención social por medio de los estudios en la capital, o bien que en la ciudad se les abran opciones de progreso individual. Pero, para los integrantes del Círculo la redención nunca llegó; en la capital tan sólo se incrementaron sus pesares, a los que se aunó la angustia existencial.

En la ciudad, la capital, únicamente encontraron la decadencia en que ésta sumerge a gran parte de la población migrante que arriba a ella, a la

cuai aglomera junto con su amplio sector marginal originario. Es de esta manera, que los personajes van a moverse entre las calles de la colonia Obrera: un barrio de bajos recursos económicos; el cual, como se ha señalado, era considerado la "zona roja" de la ciudad, donde los robos eran el pan de cada día: "Era día de pago y tanto los patrulleros, como los asaltantes sin placa multiplicaban sus atracos" (p. 74); y la prostitución un oficio no grato, pero siempre presente: "(...) al verla cruzar una valla de prostitutas que o la envidiaban o la celaban (...) (Max las apodaba Diosas de la Fertilidad; son tan ciclópeas que fácil cubren con sus cuadriles toda la desvencijaduría de un portón (...))" (p. 53).

La sexualidad no sólo aparece en la obra bajo la forma de la prostitución; de hecho, Ramos incursiona mucho en este tema en *La vida no vale nada*: por un lado existe la ya comentada sensualidad de Mónica y por otro, más importante, la homosexualidad, representada por Héctor, principalmente, Max y Mundo.

La homosexualidad de estos personajes y sus características han quedado ya marcadas en el subcapítulo anterior; sin embargo, aquí quiero resaltar un bello manejo narrativo de Ramos: me refiero al pasaje en el cual el autor realiza un símil entre dos choques desenfundados: el de los trenes del metro y el de los cuerpos de Héctor y su compañero de cuarto, "el güero":

(...) El güerejo se abalanzó contra ti
te voadar lo que bujcas, degenerado
dicho y hecho: ahí bajó: lo alcanzó por detrás: de la melena:
recorría el andén mirando el cronómetro central -9:39- cuando un
chirradero de llantas le rasguño los nervios de la espalda: así, como
marimba, maderas que encantan con voz de mujer: de mujer te
trasvestiste: lo alcanzó por detrás: los ánimos tenían que estallar al
fin: antes que pudiera volver la vista, siquiera para saber con quién,
el rechinido ascendente culminaría en un estruendo: un estampido
sinestésico le dicen (...) (p. 94)

⁶⁹ Arturo TREJO VILLAFUERTE. *Op. cit.* P. 25.

Ramos describe aquí la primera relación homosexual de Héctor como éste la recuerda mientras regresa a su casa en metro. En este trayecto, sucederá "Uno" de los choques del metro de la ciudad de México, acaecido en la estación Viaducto, como fidedignamente indica el autor: "no era su hemorragia el andén de Viaducto" (p. 94). En este pasaje muestra la calidad de escritor que Ramos ha adquirido en su segunda novela: con un ejemplar manejo del tiempo y el espacio en la narración, al narrar de manera simultánea el desastre y los sentimientos de Héctor.

El aborto es otra temática sexual que se encuentra presente en la novela: "Pero no nos adelantemos, estábamos en dos años atrás, cuando acababas de abortar" (p. 20); el aborto es una práctica prohibida por la ley en nuestro país, sin embargo, es muy habitual en las parejas, jóvenes primordialmente. Su veto se debe principalmente a cuestiones morales, pero su práctica clandestina acarrea usos insalubres que en la mayoría de los casos acaban por afectar la salud de las mujeres que se lo realizan; y aunque no sea el caso que se presenta en la novela, el autor lo plantea como parte del contrato social mexicano.

Con anterioridad, ha quedado señalado el trasfondo musical de *La vida no vale nada*, como es muestra de su propia estructura, como se mezclan temas de canciones con la narración, las referencias a músicos, etc. El baile se presentará en la novela como un lenguaje corporal, obviamente que parte de un fondo musical, lo cual se manifestará como metáfora de la prostitución de Adriana:

Y durante una gira teatral por Sudamérica, con una botella de coñac adentro y tres carrujos con pastel en torno al cerebelo escuchó una risotada bárbara (¿de quién iba a ser sino de Bobby?), y se hizo el baile. Y el baile fue la religión posible. (p. 83)

Su "religión", ya antes en la novela se había señalado: "al nuevo oficio (¿sacerdocio?)" (p. 52) de Adriana para referirse a su prostitución.

La muerte está presente en toda la obra: un asesinato marca la acción principal, Adriana termina todas sus angustias con el suicidio y Héctor piensa en lo mismo para terminar sus problemas:

¡Héctor –festejé yo–, creí que te habías muerto!
poco faltó Mónica, poco faltó. Pensaba echarme de la Latinoamericana pero alguien se me había adelantado y ya no dejaron pasar a nadie, a mí me detuvieron en el ascensor (p 73)

A esto se suman la muerte de los ciudadanos en el choque del metro. La muerte es, pues, una constante en la obra como última salida al desconsuelo existencial del hombre:

¡sean honestos! –gritó el senador apretando la ideología, la vejiga y los puños– no se burlen de la muerte, no le teman tanto. Sean honestos. (p. 125)

Para finalizar, Ramos retoma un tema tradicional de la filosofía: la orfandad del hombre; el autor no ahonda en él, simplemente lo plantea como una característica que resume los pesares de sus personajes:

Celebremos nuestra derrota. ¿Por qué perdíamos?, ¿seguía siendo el tiempo de los débiles y nosotros éramos los fuertes vencidos? (mira, mira), o ¿sencillamente éramos débiles, vencidos por ser más débiles aún?

La alternativa no estaba en cambiar de dioses (...) (p. 132)

técnicas empleadas son más fluidas, tal vez por la mayor sencillez con que van concatenándose unas a otras, con respecto a las anteriores novelas.

Esa sensación de sencillez que brinda la lectura de *Ahora que me acuerdo*, la cual la coloca un peldaño más arriba de sus antecesoras, se debe en gran medida al manejo temático. Tenemos una novela muy autobiográfica con referentes históricos concretos, que no necesitan interpretarse, como en las anteriores novelas. Ramos deja de lado toda la parafernalia de la experimentación narrativa de sus antecesores y que con tanto ahínco profesó en sus dos primeras obras, para encontrar su propia palabra; lo cual, no quiere decir que no exista una búsqueda constante en la presentación formal de la obra artística, ya Sergio Gómez Montero señaló:

(...) partiendo del supuesto de que la realidad es compleja en sí, dada la manera en que se interrelacionan sus elementos diversos, la escritura (...) tiene que ser compleja por necesidad en su estructura, en medida en que ella, en tanto realidad incorpora a su esencia elementos diversos indisolublemente interrelacionados.⁷⁴

La trama de la novela gira en torno a "Uno", el personaje principal, cuyo verdadero nombre es Agustín, igual que nuestro escritor. La novela será entonces la ominosa memoria de los recuerdos de la vida de este personaje, desde su niñez hasta que alcanza su madurez. Acompañamos a "Uno" durante su vida en el hospicio; durante su amistad con Toño, su inseparable compañero de andanzas; durante sus infructuosas relaciones amorosas con Beatriz y Margarita; pero sobre todo, lo acompañamos en sus sentimientos y pensamientos, sobresaliendo la preocupación social del personaje, la cual se manifiesta como activista universitario o sindical; hasta finalizar su travesía cuando se convierte en un escritor de denuncia, tratando así de exorcizar sus yerros y temores:

Vista globalmente, *Ahora que me acuerdo* pareciera ser (...) una novela de tesis en tanto su intención pareciera ser el

⁷³ Sergio GÓMEZ MONTERO. *Op. cit.* P. 12.

⁷⁴ *Loc. cit.*

realizar una serie de propuestas sobre el cómo escribir y sobre el qué temas hacerlo.⁷⁵

Ahora que me acuerdo se abre y se cierra con un par de envoltorios a modo de *collage* periodístico, que contiene noticias publicadas del 11 de septiembre de 1981 y el 21 de marzo de 1985, lo cual advertimos en las fechas de los diarios de dichos envoltorios, y en las cuales Ramos comenzó y terminó la novela, como consta al final de la obra:

(donde más vale que digan
aquí escribió que aquí vivió:
11 de septiembre de 1981-
21 de marzo de 1985). (p. 226)⁷⁶

En el primer envoltorio leemos la muerte de Jacques Lacan, el incendio del árbol de la noche triste, la Red Privada de Manuel Buendía, el cierre del Congreso del Sindicato Solidaridad, un paro de labores del STUNAM (Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional), etc.; mientras, en el segundo leemos noticias alusivas al movimiento estudiantil de 1968, a los desaparecidos políticos, un artículo sobre el IVA (Impuesto al Valor Agregado), otro artículo escrito por Heberto Castillo, la reestructuración de la deuda externa mexicana, etc.

Los envoltorios periodísticos cobran importancia cuando sus artículos aparecen en el texto mezclándose con el acontecer narrativo de la novela; por ejemplo, cuando Toño, siendo ya un funcionario de la Universidad, se refiere al paro del STUNAM:

(...) Los del STUNAM hicieron un paro ayer porque quieren que se legalice el sindicato nacional de universidades. (p. 218)

O cuando "Uno" se refiere al incendio del Árbol de la Noche Triste, en el cual lloró Hernán Cortés, después de que su ejército fue masacrado la

⁷⁵.*Loc. cit.*

noche del 30 junio de 1520: "¿Supiste que en la madrugada de hoy "Uno"s fanáticos quemaron el Árbol de la Noche Triste?" (p. 220)

Estas fechas determinadas le dan una temporalidad específica a la novela; la cual, a diferencia de las novelas anteriores, brinda a la trama un desarrollo cronológico: "El desarrollo de la trama es cronológico, con la presencia de escenas retrospectivas y un cambio muy efectivo de voces"⁷⁷.

Ahora que me acuerdo está compuesta, como hemos indicado, por dos envoltorios periodísticos, además de siete apartados narrativos, todos titulados. El mismo autor los llama de esta manera y son equivalentes a lo que tradicionalmente se conoce como capítulo; éstos a su vez se dividen en lo que podemos determinar como subcapítulos, los cuales también van titulados; los subcapítulos, por su parte, se dividen en diversos fragmentos narrativos, éstos obviamente sin título. Lo más interesante es resaltar lo expuesto anteriormente: los cambios discursivos de apartado en apartado. De manera que podemos encontrarnos en un apartado con un diario, en otro con una crónica y en otros más con narraciones simplemente costumbristas.

Dichos cambios discursivos adquieren gran sencillez en su cadencia narrativa gracias a la unión que les brinda el narrador. En la obra, tenemos un narrador en primera persona: "Uno" o Agustín. Nos encontramos, pues, ante una novela autobiográfica donde Ramos "sólo se refiere a sí mismo como ""Uno"", lo cual resulta, además de original, muy enriquecedor para el texto, pues evita el "yoísmo" o el exagerado personalismo en la narración, dándole un ritmo ágil y desenvuelto"⁷⁸. Y si bien, "Uno", el personaje principal, es quien predomina en el discurso, ya que él mismo es el narrador hay también un eficaz cambio de voces narrativas: "(...) un cambio muy

⁷⁶ Agustín RAMOS. *Ahora que me acuerdo*. México, Grijalbo, 1985. P. 226. De aquí en adelante todas las citas aparecerán entre paréntesis, señalándose el número de páginas de acuerdo con esta edición.

⁷⁷ Federico PATÁN. *Op. cit.* P. 10.

efectivo de voces"⁷⁹. Por ejemplo, la mayoría de la novela corresponde a los pensamientos, las vivencias y recuerdos de "Uno", lo cual no impide que otros personajes, como Margarita y Toño, principalmente, puedan tomar la palabra y expresar sus pensamientos por su propia boca, o bien, realizar sus propias retrospectivas; en palabras de Bajtín, existe una "pluralidad de voces independientes, de conciencias inconfundibles"⁸⁰.

Además del narrador, Agustín Ramos muestra nuevamente, como en sus dos novelas anteriores, un hábil empleo de diversas técnicas en su narración; sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, estas técnicas se unen con mayor fluidez en esta novela comparadas con las dos anteriores. En mi opinión, esto se debe a la sencillez de la prosa de *Ahora que me acuerdo*, donde sólo existe un nivel narrativo en el cual se desarrolla la trama y no varios niveles como en *Al cielo por asalto* y *La vida no vale nada*.

Las técnicas empleadas por el escritor hidalguense vienen siendo las usuales en su obra: interpolaciones, diferentes presentaciones de los diálogos, acotaciones, juegos lingüísticos, referencias metatextuales, etc.

Las interpolaciones literarias, por ejemplo, el autor las usa para completar el discurso narrativo; son inclusiones en determinados fragmentos de la novela de los pensamientos de algún personaje, de manera que llega a formarse una serie que tiene unidad narrativa y funcionan como unidades de discurso completo, sólo que cortado y colocado en diferentes lugares de la narración, distinguiéndose de la mera presencia del pensamiento de un personaje por su misma autonomía. Estas interpolaciones aparecen señaladas siempre entre paréntesis: "(Pequeños y

⁷⁸ Vicente OCHOA LEYZAOLA. "Recuerdos y reflexiones". *El Universal y la cultura*. P. 2.

⁷⁹ Federico PATÁN. *Op. cit.* P. 10 y 11.

⁸⁰ Mijail BAJTÍN. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Por Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. P. 16

tramposos placeres de la vida, pensaba "Uno" al oír las explicaciones de Margarita (...)" (p. 194).

Las acotaciones dramáticas: voz del autor que nunca escuchamos en una representación dramática, aparecen perfectamente explícitas en la obra de Ramos, completando, algunas una vez, y aclarando, en otras, la acción de ésta; de tal modo, leemos: "*Aclaración*: tampoco es para ti, Margarita Elizabeth, La Maga, La Maga lectura de Rayuela, La Maga colonia Tres Estrellas (...)" (p.27. Los subrayados son míos). De igual manera, existen frases como: "Más información", "Más de la otra versión", etc., para señalar las acotaciones. O bien, encontramos que éstas se pueden mezclar con la narración; por ejemplo, en el subcapítulo llamado "Canicas", del Segundo apartado, las acotaciones giran en torno a este juego infantil: "preparen", "apunten", "fuego", que en general señalan el disparo de la canica y que aquí indican las acotaciones de la obra y, de manera paralela, van mostrando una narración costumbrista, propia de como juegan los niños; además de las introspecciones del personaje que está recordando este pasaje de su vida, es decir: se prepara, se apunta y se dispara el recuerdo: las divagaciones del olvido.

El juego de las canicas, pues, que es el motivo de la acción del subcapítulo y, por tanto, la causa del empleo de las acotaciones, sirve también para titular al mismo subcapítulo. De manera similar, Agustín Ramos titulará las diferentes partes de su texto; por citar otro ejemplo: en el subcapítulo "Estrellas de Mar" del mismo Segundo apartado, la acción se desarrolla con Margarita y su iniciación sexual. El escritor relaciona el título con el mismo texto al apuntar el escenario del evento: "El tapiz, lo mismo que las colchas, las pantallas y la alfombra, tenían *estrellas de mar* en púrpura sobre fondo malva (...)" (p. 76. Los subrayados son míos); además de indicar que la acción se está desarrollando en el litoral, después de que

Margarita y Julio, su pareja, habían pasado la tarde buceando; otro referente marítimo.

Pero retomo, las acotaciones que brindan un fuerte sentido dramático en la novela, también aparecen en su forma clásica: señalando el tiempo, el lugar, la escena, etc. Así, en el Sexto apartado leemos: "*Tiempo*: noche de la graduación de Margarita", "*Lugar*: departamento de Coyoacán" y "*Pláticas sobresalientes*: –Margarita fáustica y típicamente moreliana (...)" (p. 209. Los subrayados son míos); es decir, dan diferentes tipos de ubicaciones al texto. En conclusión, las acotaciones proporcionan matices narrativos adyacentes a la propia narración de la novela.

La presentación de los diálogos viene siendo una seria preocupación estilística de nuestro autor desde sus primeras obras; ya habíamos distinguido en capítulos anteriores, que esto pudo deberse al oficio de guionista que Ramos desempeñó durante algún tiempo. En su segunda novela, *La vida no vale nada*, es donde hallamos el mayor número de variantes en cuanto a la presentación dialéctica; en *Ahora que me acuerdo*, esta búsqueda de nuevas manifestaciones estéticas en los diálogos prácticamente ha desaparecido; sin embargo, aún observamos algunas reminiscencias, como la exposición de los diálogos en párrafo:

(...) aunque todavía te suene mi deseo que, ya lo conoces tú mejor que nadie, es muy necio, muy necio y muy empecinado y muy tarugo, tarugo como el agente de tránsito Audifaz Pérez –ya hasta su nombre conocemos, oficial– que siempre nos detenía en la glorieta de Ribera por dar vuelta prohibida, jovencitos–, y al que por cierto nunca le dimos un centavo –bueno, váyanse, pero que sea la última vez–. (p.27)

En este ejemplo, se muestra cómo Ramos no sigue el esquema tradicional de ir señalando cada intervención dialéctica en párrafo aparte, sino en un solo párrafo todas las intervenciones. Esta cita además nos sirve para mostrar la pericia narrativa de Agustín Ramos al manejar los saltos temporales en un solo diálogo: pasamos del presente de las intervenciones

del oficial, al pretérito de las intervenciones de "Uno" y Beatriz, su acompañante; cambios temporales que nos muestran el recuerdo presente en la memoria, por decirlo de algún modo; es decir, el recuerdo de aquellas breves conversaciones: todo en unas cuantas oraciones sin menciones directas.

Las referencias metatextuales son múltiples en *Ahora que me acuerdo*. Las encontramos desde simples alusiones a libros clásicos de la literatura, como: *Molloy* de Samuel Becket: "A Toño lo hicieron vaciar su morral oaxaqueño en el que todo cabía: una flauta dulce marca Yamaha, los EvÁngelios de Nácar Colunga y Moloy de Becket" (p. 88); a Juan Rulfo: "Yo sí oigo ladrar los perros y festejar a los pájaros la tarde" (p.156), donde la mención es clara al famoso cuento de Juan Rulfo, "No oyes ladrar los perros" aparecido en el libro *El llano en llamas*; sin embargo, dentro de todas las alusiones a textos literarios en nuestra novela, la más importante es la de *Rayuela* de Julio Cortázar por su constante aparición durante toda la obra, por ejemplo: "Aclaración: tampoco es para ti, Margarita Elizabeth, La Maga, La Maga lectura de Rayuela, La Maga colonia Tres Estrellas, La Maga Talismán (...)" (p.27), cita en la que la identificación entre los personajes de ambas novelas es evidente: Margarita, de la novela de Ramos, con La Maga, Lucía su verdadero nombre, de la obra de Julio Cortázar.

El motivo que da rienda suelta a Agustín Ramos para realizar las muchas alusiones de grandes textos de la literatura universal, es el presentar al personaje principal de la obra, "Uno" o Agustín, como un estudiante de letras que relacionar diversos acontecimientos de la vida con los literarios.

Otro tipo de referencias metatextuales que realiza Ramos es citar versos de poetas mexicanos, que aparecen complementando el texto. Las más importantes son las del poema "A Gloria" perteneciente al libro *Lascas*

de Salvador Díaz Mirón, las cuales leemos cuando “Uno” y Toño, caminando por la Calzada de los Poetas –camino dentro del bosque de Chapultepec que conduce al Castillo, el cual durante muchos años fue la residencia oficial del gobierno mexicano y que hoy en día alberga al Museo Nacional de Historia– son apresados por los guardabosques por fumar marihuana:

Aún no acababan de espabilarse las agujas de sol que abovedan la Calzada de los Poetas ni el follaje de trinos reventaba completo en la punta de los cipreses; la madrugada se iba a cuentagotas, destilada en rocío. *Semejante al nocturno peregrino/ mi esperanza inmortal no mira el suelo*, parecía repetir Díaz Mirón desde su estatua de granito. (p.89. Los subrayados son míos)

Agustín Ramos, pues, elabora una analogía entre el ambiente que viven sus personajes con el sentimiento que transmite el poema de Díaz Mirón, bajo el pretexto de que “Uno” y Toño son detenidos por los guardabosques a la altura de la estatua del poeta –la Calzada de los Poetas recibe su nombre debido a que en ella se encuentran estatuas de los grandes escritores mexicanos–:

Todo aquello que estaba desperdigado en los setos, sobre las baldosas y la grava, bajo una banca de cemento y encima de la base del pedestal donde Díaz Mirón seguía impertérrito: *Inútil es que con tenaz murmullo/ exageres el lance en que me enredo*. (p.88. Los subrayados son míos)

O bien la analogía entre el texto y el poema citado, puede establecerse por una simple relación de autoría: el recuerdo del autor y su obra:

Justamente allí en calle de Sor Juana. *¡Detente sombra de mi bien esquivo!*, una valla de granaderos volvió a cerrar el paso. (p.119. Los subrayados son míos)

La relación se establece cuando el nombre de la calle “Sor Juana” recuerda a los personajes, que caminan por ella, el primer verso de un famoso soneto filosófico de la poetisa mexicana; además, el verso

complementa el texto de Ramos, indicando el cese de la marcha en la cual van participando los personajes de la obra, al cruzar por esta calle, es decir: "detente sombra", o tal vez alma, porque allí hay granaderos y policías que cortan el paso de la manifestación con las seguras intenciones de agredir a los manifestantes.

Más técnicas narrativas empleadas por Agustín Ramos, son señaladas por el crítico Federico Patán:

(...) la corrección de errores tipográficos, el subrayar cacofonías en el estilo, el censurar el texto, el presentar versiones diferentes y, sobre todo, el sexto apartado cuando el narrador sólo anota las ideas de las cuales habría salido un capítulo correspondiente, de habérselo escrito.⁸¹

El Sexto apartado de la novela, señalado por Federico Patán, es una nueva referencia metatextual: la más importante de todas. Como bien señala el crítico, es un esquema para escribir una obra literaria, elaborado por "Uno", el personaje principal; de allí su importancia. Anteriormente se ha señalado que el verdadero nombre de "Uno", es Agustín, igual que nuestro escritor: "En aquel entonces me firmaba Ramos Blancas y no Agustín Ramos" (p. 170), declara "Uno" después de publicar dos cuentos. La identificación del personaje con el autor es más que evidente: nos encontramos ante una novela con muchos pasajes autobiográficos; sin embargo, como señala el mismo Patán: "Está basada en experiencias personales, si ustedes quieren, pero transformadas por la voluntad de la creación artística"⁸². Pero, retomo, si el personaje principal y narrador de la novela es el mismo que el autor, el esquema para escribir una obra literaria, nos describe entonces el proceso creativo de Agustín Ramos.

Dicho esquema es elaborado por el personaje de *Ahora que me acuerdo* de la siguiente manera:

De fines de 1978 a principios de septiembre de 1981.

⁸¹ Federico PATÁN. *Op. cit.* P. 11.

⁸² *Ibid.*

Estrategia: acción por etapas, en no más de una cuartilla cada una, estructuradas con minianécdotas, descripción-dinámica y un par de diálogos (p.212)

Como al volver a casa ya en la noche "Uno" no la encuentra, la busca por toda la ciudad; así habrá de transcurrir una semana de búsqueda y espera antes de que "Uno" vaya con Toño. (Dos cuartillas como máximo.) (p.214)

Observamos, entonces, cómo la novela planeada por "Uno" está basada en sus propias experiencias, cómo se sustenta en su biografía y cómo mezclará esas vivencias personales con la ficción literaria, al planear narrarlas en un número de cuartillas determinado.

Otras referencias metatextuales identifican a "Uno" con el propio Agustín Ramos y su labor literaria:

De regreso en México, la misma noche del lunes 16 (confrontar con el diario) "Uno" destruye (¿incinera?) la novela que había estado escribiendo desde dos años atrás y comienza una nueva en memoria de Virgilio: *Asalto al cielo*. (p.208. Los subrayados son míos)

Es decir, "Uno" o Agustín Ramos, como se le quiera llamar, además de ser el autor de *Al cielo por asalto*, la primera novela de nuestro escritor, nos indica el asunto que lo motivó a crearla. Empero, también existe una clara referencia al asunto de la segunda novela del escritor hidalguense: *La vida no vale nada*:

Departamento semivació en Coyoacán porque "Uno" se ha llevado la mitad a la colonia *Obrera* para hacer ahí un microambiente. (p. 212. Los subrayados son míos.)

Recordemos que la acción de *La vida no vale nada* se lleva a cabo en la colonia Obrera, mismo lugar en el que Ramos vive después de su separación, si seguimos la biografía narrada por él mismo en *Ahora que me acuerdo*.

Es importante señalar que el esquema de novela que planea "Uno" en el Sexto apartado de *Ahora que me acuerdo*, lo hace en un fragmento

titulado "Purgatorio", el cual es antecedido por "Uno" llamado "Infierno": el acto escritural es entonces para Ramos un proceso de purificación. "Uno" divide dicho plan en siete etapas, de la misma manera que Dante otorga siete pecados capitales para su Purgatorio en *La Divina Comedia*; aunque, el Purgatorio de Ramos es el plan para la elaboración de una novela, en la cual pueda vaciar todos sus temores y rencores con la vida; es decir, donde puede exorcizar su ser; la literatura para Agustín Ramos es, entonces, su esperanza de alcanzar el cielo: de tomarlo por asalto.

Tipográficamente Ramos resalta ciertas ideas a través de todo el texto que son importantes para el lector:

(...) los limpiaparabrisas buscan que los arrollemos como a voceadores en estricto cumplimiento de Ovaciones, El Gráfico, El Sol de Medio Día. ¿Qué Novedades? Ninguna, es decir **autocensurado** es decir **autocensurado** es decir puro papel de envoltorio, de anuncios, de declaraciones (...) (p.40)

Al distinguir el "autocensurado" el escritor resalta la misma idea de autocensura, tanto para los periódicos de los cuales habla, como para su misma obra, al autocensurarse y no hablar más sobre ellos y su labor periodística. Otra manera de destacar tipográficamente las ideas de la novela, es simplemente subrayándolas: "No terminaba ella de subrayar lo nuestro cuando él ya la había rescatado por el talle (...)" (p. 95); es decir, lo que Federico Patán llama: "cacofonías en el estilo"⁸³.

El uso del lenguaje coloquial vuelve a estar presente en esta novela como característica de la narrativa de Ramos; múltiples son los ejemplos que podríamos citar, desde refranes y dichos hasta jitanjáforas; sin embargo, quiero mencionar como ejemplo el considerable número de sinónimos que Ramos usa para referirse al cigarro de marihuana: "charrito", "toque", "carrujo", etc.

⁸³ Federico PATÁN. *Op. cit.* P. 11.

No quiero finalizar este subcapítulo sin mencionar y ejemplificar la maestría narrativa alcanzada por Agustín Ramos en esta novela. Tenemos, por ejemplo, la rima lograda y resaltada por el autor en la narración: "(...) de tal manera que hoy el hotel Nuevo Laredo está descaradamente frente a *Insurgentes Norte*" (p. 25). O bien cuando Ramos nos invita a deambular por la ciudad, haciendo un amplio recorrido de ella en tan sólo unas líneas: "ése que también tomaba el Ferrocarril Higoalco- Bellas Artes" (p. 191), el lector puede entonces imaginarse toda la ruta del transporte público y sus consecuentes peripecias: viajar con los personajes de la obra literaria. Un ejemplo más es la analogía narrativa que establece el autor entre el juego de fútbol americano y las acciones a seguir por Margarita cuando Julio le declara su amor: "Hazle caso, correspóndele, dale el sí, Helenita te lo recomienda. Formación T1 profesional con ala cerrada. Pero claro, ya Margarita había decidido desde antes del time off" (p. 79).

3.2. LA MARCHA DE LA VIDA: ENTRE EL COMPROMISO SOCIAL E INDIVIDUAL.

PARA 1971, Agustín Ramos contaba con 19 años de edad; es decir, pertenece a la generación de jóvenes mexicanos universitarios que participaron en la época de las grandes manifestaciones estudiantiles, que tenían por objetivo establecer un nuevo pacto social: igual que los personajes de su novela *Ahora que me acuerdo*:

De hecho, novela de generación (los que vivieron el 68 y el 71), ésta no podría tener otro tono diferente al que tiene: en ella prevalece la derrota, la amargura, la soledad, el hastío. Allí la novela no hace concesiones: le es fiel a su generación.⁸⁴

Generación representada en la ficción narrativa por "Uno" (Agustín), Toño, Fabiola, Galo, Beatriz, Margarita, Virgilio y Ángeles; quienes a pesar

⁸⁴ Sergio GÓMEZ MONTERO. *Op. cit.* P. 12.

de las individualidades que conforman, acaban otorgándonos una idea de colectividad:

Asimismo, si bien es cierto que a nivel de personajes “Uno” hegemoniza la acción, también es cierto que de nueva cuenta, al igual que en *La vida no vale nada*, se establece una serie de interrelaciones y complicidades entre los personajes principales, apareciendo así como dominante la idea de colectividad o grupo como personaje real, central del relato.⁸⁵

Dicha tensión dramática o interrelaciones y complicidades como las llama Gómez Montero, se logran en la novela ya que, como señala Vicente Ochoa, los personajes de Ramos son ciertos por cotidianos, por orientarse no sólo en su acción política, sino también en la sentimental, *Ahora que me acuerdo* es una novela de tesis política, como ya se ha señalado, en la que sus personajes no sólo están dedicados a la emancipación social, sino que también deben ocuparse de su propia vida: se muestran los conflictos ontológicos, en especial los sentimentales, de aquellos que soñaron con transformar a la sociedad por medio de la militancia política: “Los personajes de Ramos, constantemente, se golpean contra las paredes de su conciencia o de su ciudad”⁸⁶; ya que van descubriendo que: “(...) organizar y concientizar no basta en ocasiones, ni para modificar la propia vida; que el amor no sólo es renovación sino destrucción y que la impotencia de una generación no se desvanece ni con la escritura”⁸⁷.

Ya el crítico Ignacio Trejo Fuentes ha descrito el ambiente entero de los personajes de *Ahora que me acuerdo*:

Como en las novelas previas de Agustín Ramos, en *Ahora que me acuerdo* priva un aire de profundo pesimismo en cuanto a la solidez de las relaciones humanas que se combina con un pesimismo acerca de cuestiones de otro nivel, como el político. Generalmente, ese tono amargo va aparejado, como si se tratara de las ramas de un mismo tronco; es decir, que un pesimismo genera al

⁸⁵ *Loc. cit.*

⁸⁶ Neda G. DE ARHALT. “*Ahora que me acuerdo*, de Agustín Ramos. Ciudad Nostra”. “Uno” más “Uno”. Sábado. P. 13

⁸⁷ Eurídice AGUIRRE. “Agustín Ramos, naufragios urbanos”. *El Universal y la Cultura*. P. 2.

otro. Es también evidente la presencia de la muerte, siempre amenazadora: aquí aparece en los dos niveles señalados: el suicidio por razones personales y el homicidio por causas políticas.⁸⁸

El vínculo existente entre autor y narrador ha sido mencionado anteriormente: "Agustín Ramos, sólo se refiere a sí mismo como "Uno"⁸⁹; es decir, nos encontramos frente a una novela autobiográfica, aunque bien, como señala el mismo Ignacio Trejo, esto puede ser un juego de la ficción narrativa:

Luego de introducir pasajes que nos dicen que gran parte de la novela es autobiográfica (incluso Ramos se menciona en varias ocasiones, lo mismo que a sus novelas anteriores) *nos hallamos con una nota final que parece contravenir la idea y nos hace pensar en la posibilidad de que aquellos aspectos autobiográficos no sean sino un mero recurso de ficción: es decir lo que se da como más auténtico, es en realidad lo más falso. "Los cerillos que acompañaron a "Uno" durante este itinerario... no eran Calidad de Lujo Cerillera La central sino Talismán Calidad Imperial Olé, y eso no más para empezar".*⁹⁰

Sin embargo, revisando los datos biográficos del autor hidalguense, nos damos cuenta de que los mencionados en la novela son ciertos, por lo cual la nota a la que se refiere Trejo Fuentes, me parece más en el sentido de la incertidumbre e indeterminación propia de la vida del ser humano, que quiere ser expuesta por Agustín Ramos, mediante un recurso narrativo; es decir, que la vida en sí misma es todo un juego, como los juegos del lenguaje en la propia obra literaria.

Alg"Uno"s de las referencias biográficas señaladas por Trejo Fuentes, ya han sido mencionadas en el subcapítulo anterior; entre ellas encontramos, por citar la más importante: la revelación del nombre del personaje determinado como "Uno": Agustín Ramos Blancas: "En aquel entonces me firmaba Ramos Blancas y no Agustín Ramos" (p. 70); es decir,

⁸⁸ "Memoria viva del Jueves de Corpus". *Excelsior. La cultura del día*. P. 3.

⁸⁹ Vicente OCHOA LEYZAOLA. *Op. cit.* P. 2.

⁹⁰ Ignacio TREJO FUENTES. "Memoria viva del Jueves de Corpus". *Excelsior. La cultura del día*. P. 3

lo ficcionado en *Ahora que me acuerdo* no es más que la propia vida de su autor; así también, vamos a encontrar, las ya mencionadas referencias metatextuales a otras novelas del mismo.

Empero, para redondear, mencionemos algo sobre la vida de Ramos: estudió la educación básica en instituciones privadas dirigidas por religiosos, en la Preparatoria Nacional No. 9 y Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; trabajó como bibliotecario de 1972 a 1974 en la Facultad de Ciencias de la UNAM, como guionista y redactor en diversos programas y publicaciones; militó o coqueteó, como alguna vez mencionó el autor, con los maoístas, los pececomunistas, la Liga Obrera Marxista y el Grupo Comunista Internacionalista, hasta que se convirtió en el Partido Revolucionario de los Trabajadores. En otras palabras, a grandes rasgos las líneas directrices de la vida de Agustín Ramos son las que guían la vida de "Uno", el personaje central de *Ahora que me acuerdo*.

Vida que se nos narra desde su inicio hasta la madurez que alcanza tanto el personaje, igual que el escritor en una fecha determinada: 11 de marzo de 1985; fecha en la cual la jornada novelesca llega a su fin, mas no la vida, ya que la novela deja abierto que la vida continúa con todos sus triunfos y derrotas, inmersa en un gran relato. Sin embargo, la mayor parte de la narración se centra en la juventud de "Uno", y por consiguiente de sus acompañantes en el itinerario literario: alrededor de sus veinte años.

En *Ahora que me acuerdo*, Ramos no abunda en grandes descripciones físicas, de hecho las que existen son más para crear un ambiente narrativo que por describir al propio personaje. Así, de "Uno" únicamente encontramos una escueta descripción de su físico y su indumentaria de la tarde del 10 de junio de 1971: "Es la botana, dijo el otro, el de más estatura, el de facha de vampiro" (p.89) y "Con tus barbas de chivo pareces diablo" (p.101); descripciones que se hacen en comparación

con Toño, su fiel amigo y compañero de andanzas: "(...) un adolescente escuálido de facciones indígenas y cabellos hasta los hombros (p.89)", alguien quien:

A Virgilio lo atrajo de inmediato el aura de paz interna, la calma imperturbable de ídolo prehispánico que Toño proyectaba, sus zapatos de suela jotkeik, el pantalón renegrido de pringue y coca cola, la camisa de manta, su pelo hasta los hombros. (p.182)

La amistad entre "Uno" y Toño es "Uno" de los principales ejes de la novela, a través de toda ella siempre se les ve juntos, el lazo que los une y a la vez los separa son los ideales tanto sentimentales como sociales; es decir, políticos, a pesar de que piensan en distintos medios para alcanzarlos:

(...) Toño, Toñísimo, soy yo.

El que lo llamaba asomó la cabeza tras la minifalda del piernicornio dios de la lluvia. Ra su amigo, vestía una gabardina oscura demasiado trajinada para ser de primer uso y un chaleco verde con olor a duela carcomida. se abrazaron como siempre al principio de cualquier andanza; en la prepa para matar clases, en la secundaria para irse de pinta y ahora... ahora se trataba de algo más. (p.83)

Un ejemplo claro de dicha diferencia entre "Uno" y Toño, es que mientras para "Uno" la religión es algo sin importancia, para Toño es una guía, ya que él piensa en una emancipación, una revolución social ligada a la religión:

Lo que tengo que hacer es regresar a lo mío: la paz, el amor, el encuentro con Dios, al aliviane. (p.106)

Era Toño, quien leía versículos del EvÁngelio a "Uno"s compañeros: Aquí dice bien clarito, profesor, que hay un tiempo para todo... (p.181)

Porque en fin, decía Toño, "Uno" puede ser héroe de la clase trabajadora y pedir el poder para el pueblo que lucha, sin por eso ser ateo, ¿o no? (p.186)

Estas diferencias continuarán a lo largo de sus vidas: Toño opta por la reforma desde el interior del sistema, y se convierte en funcionario de la UNAM; mientras que "Uno" o Agustín se inclina por la Revolución, siempre combativo y crítico del sistema, participando o militando en partidos de oposición, o bien convirtiendo en arte sus demandas: el arte de la literatura.

Y es a pesar de la gran amistad que se profesan estos personajes, que las diferencias los aleja de sí mismos, los distancia. Sin embargo, para Toño admitir esas diferencias, su independencia intelectual y sentimental con respecto a su amigo fue un largo proceso de maduración, ya que desde mucho antes venía siguiendo a éste como a su mentor en la vida:

Buena parte de esos años había venido repitiendo en sombra, en eco, los pasos de su amigo calcando sus ideales de transformación del mundo y cambio de la vida y búsqueda de libertad. Pero si es verdad que casi siempre terminó leyendo y haciendo lo que el otro le recomendaba, también lo es que se negaba a ser un discípulo, un seguidor, un Sancho: Yo soy yo, yo soy yo. (p.85)

No obstante, vivir la marcha estudiantil del 10 de junio de 1971 y la masacre subsecuente de ésta, fue para Toño el parteaguas de su vida: maduración, miedo, odio, respeto, justicia, venganza; esto y muchas cosas más quedaron en su corazón y su mente después del Jueves de Corpus. A partir de este día Toño logrará su independencia individual y verá la vida de distinta manera.

Para "Uno", el mismo hecho histórico fue diferente: no asistió a la manifestación, en gran parte, no por el disgusto con Toño horas antes de la marcha, sino por ir a buscar a Beatriz, su pareja en turno, a la conferencia de Octavio Paz en la UNAM, de quien ya esperaba su rechazo; el cual, aunado a la masacre ocurrida durante la marcha y la subsecuente muerte de Galo, le dejará a "Uno" un sentimiento de haber desamparado y abandonado tanto a sus ideales, como a sus amigos, a quienes él influía para tomar una actitud y, más aún, una acción política. Para un acérrimo

crítico del sistema político y las injusticias sociales que éste acarrea, como "Uno", que ve en los diferentes hechos sociales, importantes señales de la redención de la misma sociedad, la historia estará íntimamente ligada a su propio devenir:

No obstante siguió con las lecturas porque eso [el personaje se refiere a Beatriz] no era lo único importante de los diarios. También los leía para saber cómo se portaba el planeta, *pues a "Uno" le había dado por creer que existía un paralelo entre la historia y su vida.* (p.187)

Es decir, la conciencia política y específicamente la conciencia política activa del personaje lo lleva a establecer paralelismos entre la historia y su vida: "Así la destrucción del movimiento estudiantil en Corpus equivalía a la ruptura con Beatriz (...)" (p.187); pero, no sólo serán las decepciones y los tropiezos los que sean comparados, sino también aquellos momentos de bienaventuranza: "Hasta que comenzó a madurar en "Uno" la decisión del regreso a casa, por ahí a fines del 73, principios del 74. Para entonces Lucio y la Liga 23 alcanzaban sus mejores momentos (...)" (p.189); aunque con el paso de los años y los posteriores fracasos de los movimientos sociales insertarán a "Uno" en un sentimiento de continua y, más aún, de permanente derrota, la cual se matizará en sus relaciones personales debido a su carácter mordaz, ofensivo hasta para sus seres amados, y coercitivo con su forma de pensar, ya Toño opinaba sobre él:

Y luego el otro, ese hijo de la chingada que siempre ha de tener la razón, que se burla y se siente mucho, que no sabe discutir ni platicar, si no es lastimando o echando sermones; yo no sé qué se siente, no opina, impone, y peor desde que entró a la universidad, ahora más que nunca se pone como modelo, quiere que "Uno" lo imite, que sea como él, pero eso ya se acabó, me cae. (p. 105)

Y Beatriz:

(...) Aunque no mucho por que tu compulsión por manipular y dar consejos y dictarle la verdad absoluta a las personas no te permite conocer realmente a nadie. (p.144)

Me atraes, te amo. Y no creas que te lo digo a propósito de tus amenazas de suicidio, porque eso a fin de cuentas es tu problema y tu decisión. No. Tu crueldad hacia ti y hacia otros es algo, no sé, como que seduce y repugna. ¿te has puesto a pensar por qué estás tan solo?

Porque nadie me quiere, bu bu.

Beatriz volvió a desconcertarse no supo si la respuesta era en broma. Después de un balbuceo continuó: Toño dice que ya no va a regresar aquí porque te tiene miedo, lo mismo que Fabiola... Galo te temía. Hay algo tan amenazador en ti que nos obliga a ponernos de tu parte, a hacernos tus aliados y no tus enemigos, pero eso sí, conservando la distancia. Hay algo oscuro, vacío en ti, algo no humano, imposible de definir. (p.148)

Ambas opiniones, de Toño y Beatriz, su mejor amigo y su primer amor, respectivamente, definen específica y sustancialmente el carácter de "Uno" a través del tiempo: el parecer de Toño se reflejará en las amistades de madurez, y el de Beatriz, en su amor con Margarita. Sin embargo, "Uno" también es un personaje débil, temeroso e inseguro, lo cual apreciamos en su intento de suicidio y en su inadaptabilidad social, y no me refiero a su fuerte crítica política, sino a lo inestable de sus relaciones personales: mas, esto no lo exime de aquello que él considera su compromiso con la sociedad: la búsqueda de justicia:

Una vez le confesé a Margarita que la actividad política me daña, me hace sentir mal.

¿Entonces por qué te metes?

Pues porque alguien debe hacerlo (p.171)

Son Beatriz y Margarita los amores de "Uno". Beatriz el primero de ellos, a quien "Uno" conoce durante lo que podríamos llamar su temprana juventud: en el bachillerato y sus primeros años de facultad, es el tiempo que permanecen juntos. Margarita, por su parte, lo acompaña más tiempo: durante el final de la juventud y la madurez; llegan a contraer matrimonio, aunque al final terminan separándose.

Beatriz es una joven de clase social diferente a la de "Uno", quien padece limitaciones económicas, ya que el dinero no es un raudal en su

vida, aunque tampoco es una necesidad apremiante: tiene conflictos sentimentales, preocupaciones políticas y puede asistir a la universidad, algo que sólo es posible si las necesidades primarias están cubiertas. Beatriz, por el contrario, es una joven acomodada; es decir, pudiente económicamente hablando; su padre es presidente de una empresa: "Y aunque soy la hija del presidente de la empresa procuro cumplir. Por disciplina, si tú quieres" (p. 72). Ella está acostumbrada a un estándar de vida que marcará tajantes diferencias respecto a las aspiraciones de "Uno": " Beatriz ya no se desgastaba para justificar o defender su vocación por la comodidad y el lujo, había vuelto a ser la de antes (...)" (p.71); es decir, la de grandes aspiraciones económicas, las cuales habían desaparecido durante algún tiempo logrando unirlos: "Diferencias que en esos meses de activismo y comité de lucha se habían difuminado para después aparecer con más claridad" (p.71). Beatriz es, pues, una joven acaudalada que tiene su breve incursión en las luchas y manifestaciones sociales, pretende lograr con otros un ideal de conciencia social basada en la justicia y la igualdad; sin embargo, cuando esto le cansa, simplemente lo abandona y regresa a su vida, frívola desde el punto de vista de "Uno".

Beatriz encaja perfectamente en un comentario de Toño dirigido hacia Galo, quien también pertenece a una clase social acomodada:

Para esa gente es fácil hacerle al redentor, al fin que cuando se aburran o se desencanten tiene casa de papis donde volver, pero el que de veras es pobre ese sí que se redime o se redime, solo, diario, sin historia. (p.107)

A Margarita, por su parte, la podríamos definir como el gran amor de "Uno". Ella es una joven consciente de la injusticia social, pero al mismo tiempo adaptada a ésta; lo más importante para ella es alcanzar la felicidad y la paz personal, quebrantada desde su adolescencia tras una enorme desilusión: Julio y el aborto del hijo que concibió con éste:

Y esa fue la señora, que la recibió en una sala que no era de espera, que la atendió en una recámara y no en un quirófano, que la lastimó metiéndole una tripa helada en la vagina y le prescribió dos días de reposo para convalecer de una hemorragia que no llegaba, fue esa señora quien pese a todo habría de ahuyentar a la cigüeña. (p.99)

La inocencia abandonó a Margarita junto con Julio, ya que a pesar de haber vivido una infancia difícil con sus padres, de la cual logró salir gracias a los cuidados de Raquel, su abuela, la había conservado en forma de esperanza, esperanza de sinceridad, entrega, amor: felicidad. Y desde el abandono de Julio, Margarita tendrá cuentas personales con la vida, que nunca podrá saldar, ni siquiera con "Uno", ya que éste no es el soporte que ella esperaba o necesitaba debido a sus propios demonios interiores. El amor de "Uno" y Margarita es real: fuerte y verdadero, pero la propia vida, sus temores, experiencia y rencores impedirán la plena realización de éste, por ello al final acaban separándose; tal vez por esto valga la comparación con *Rayuela*, "Uno" llama a Margarita, Maga, igual que Oliveira a Lucía en la obra de Julio Cortázar: un amor verdadero, pero incidido por los conflictos existenciales.

Con Margarita, siempre estarán presentes Virgilio y Ángeles, sus fieles amigos de la infancia en Morelia, cuando mamá Raquel la rescató de la vida con sus padres. Con ellos, comparte desde los juegos infantiles hasta la carrera universitaria: biología; aunque Margarita se inclina por esta profesión debido a Julio: "[había] elegido estudiar eso no por voluntad propia como Virgilio y Ángeles sino porque esa carrera la mantenía unida al mar, a Julio, a una historia que ya se había desmoronado" (p.192).

Virgilio, Publio Virgilio Marón, homónimo del gran poeta latino, que en la *Divina Comedia* guía a Dante por el infierno y el purgatorio, siempre vivirá enamorado de Ángeles sin confesarlo ni ser correspondido. Igual que el personaje de Dante, el de Ramos será una especie de guía, ya que es

Virgilio quien está con Margarita desde la infancia, quien la acompaña a estudiar a la ciudad de México, quien le presenta a Julio, quien le presenta a Toño por quien a su vez conoce a "Uno", en fin: es su compañero de viaje. Sin embargo, la verdadera importancia de Virgilio no es ésta, ni tampoco mostrar la desilusión amorosa que lo lleva al suicidio, sino su función metatextual: ser el inspirador de la obra *Al cielo por asalto*, opera prima de Agustín Ramos:

De regreso en México, la misma noche del lunes 16 (...) "Uno" destruye (¿incinera?) la novela que había estado escribiendo desde dos años atrás y comienza una nueva en memoria de Virgilio: *Asalto al cielo*. (p.207 y 208)

Mientras, Ángeles al ser la amistad del mismo sexo que Margarita, se convertirá en la confidente de ésta, por ejemplo de su relación con Julio: "Margarita pidió tiempo fuera y conferenció con Ángeles, su coach confidente de secundaria" (p.78). Sin embargo, en algunas ocasiones, Ángeles parece ser tan sólo una copia falsa de Margarita: "¿Es que Ángeles sólo ha sido sombra, eco, de Margarita?" (p.209), lo que se verá que es falso: "Más adelante se verá que no, cuando ya no importe mucho esta falsas simbiosis" (p.209), ya que Ángeles tiene independencia, tanto intelectual, como sentimental de Margarita; su matrimonio con Toño, por ejemplo, aunque también llega a la separación se muestra más maduro que el de Margarita; logra, además, convertirse en una competente profesionalista; y alcanza un mayor crecimiento personal.

Galo, por su parte, es un personaje cuya mayor importancia es su participación en la marcha del 10 de junio de 1971. Es joven, como hemos dicho antes, de la clase social acomodada, igualmente ya hemos observado la opinión de Toño al respecto. Ese día, el Jueves de Corpus, "Galo no se había prevenido contra la llovizna de esa tarde e iba nomás con un suéter gris colgando al cuello, camisa de franela, pantalón de pana oscuro y zapatos nuevos" (p.107), los cuales serán una premonición de su destino,

ya que lo lastimaban tanto que: "pues por lo pronto ya se derramó más de una gota de sangre estudiantil" (p.114).

La muerte de Galo durante la masacre del Jueves de Corpus es la función del personaje: representar la intransigencia, el despotismo y la represión gubernamental:

Lo hizo saltar para atrás. El cuerpo cayó con los pies al frente, casi encima de la vieja que iba detrasito de él. Traía zapatos nuevos el pendejo. Las balas le entraban como en costal de harina y sólo hasta después le fue escurriendo sangre. (p.132)

El asesinato de Galo, su sacrificio innecesario, perseguirá a sus amigos durante el resto de sus vidas, en especial a "Uno", quien por no asistir a la marcha se sentirá culpable:

(...) ¿Por qué si lo de Galo era tan doloroso y tan turbio tenía que salir a propósito de lo que fuera? No lo dejaba a "Uno" en paz ni en sueños. Con mota era peor. Era un dolor físico tan agudo entre el pecho y la garganta que sentía que iba a morir asfixiado (...) (p.145)

Más duro será para Fabiola, la última integrante de este círculo de amigos que compartieron una de las travesías más triste de sus vidas, ya que estaba enamorada del sacrificado; desgarrador fue el resultado de esa marcha que momentos antes tanto la había entusiasmado:

Ella festejaba con saltitos y aplausos: Por fin volvía a hormiguearle la frente con la emoción de sentirse partícipe de la historia, casi casi heroína, como cuando en el 68 intervenía en manifestaciones, mítines y brigadas con su hermano Rafael (...) Sólo que hoy era mejor porque se sentía más consciente, más politizada entre iguales (...) (p.113)

En otro aspecto, Fabiola es una gran desilusión para Toño; de igual manera que el amor de Virgilio nunca fue correspondido por Ángeles, que al final terminó con Toño, el de este último nunca fue correspondido por Fabiola:

Toño lo visitaba a "Uno" de tiempo en tiempo, sobre todo a raíz de su nuevo desengaño con Fabiola: durante el velorio simbólico, simbólico porque la familia de Galo nunca pudo recuperar

el cadáver, Toño se enteró de aquel romance secreto entre el difunto y su Dulcinea. (p.142)

Destaca que el asesino material de Galo aparezca en la novela: un Halcón; es decir, un joven reclutado por el Departamento del Distrito Federal para integrarse a un grupo paramilitar, conocido con el nombre de Halcones. Ni Luis Echeverría Álvarez, primer mandatario, ni Alfonso Martínez Domínguez, regente de la ciudad, ni la Dirección de Policía, aceptaron tener responsabilidad de la creación de esta fuerza de choque contra los opositores al régimen, que fue la avanzada gubernamental en los enfrentamientos sociales. El Halcón como personaje es descrito por Vicente Francisco Torres de la siguiente manera:

El monólogo indirecto de un halcón le permite a Ramos completar la visión de aquella triste fecha: el jovenzuelo, rescatado del vicio y la holgazanería, recibía un buen sueldo y unas grandes "borracheras de patria" que, al momento del ataque, lo harían actuar con actos reflejos, lo mismo con la metralleta que con el bastón eléctrico.⁹¹

Es con este personaje que Ramos muestra la otra cara del acontecimiento, retratando a los altos funcionarios y la manipulación que ejercen sobre ciertos sectores de la población, como el conflicto del joven Halcón que ignoraba lo que tendría que enfrentar. Es también por medio de él que vemos el miedo, la confusión y la arbitrariedad, con sus propios elementos, del bando represor:

Su mamá quería traspasar la fonda, en Tacuba, porque ya no era negocio. Su papá, aguacate, policía auxiliar a punto de pensión, había hecho antesalas en Guardias Presidenciales, en Paracaidistas, en Policía y Tránsito, para recomendar a su hijo. Y valió la pena, según parecía. Desde que entró lo quitaron del vicio y la vagancia a puro entrenamiento, también le insistían mucho en que se trataba de defender a la patria del peligro rojo. Le pagaban bien, además la palabra patria le traía por lo general pensamientos suaves, las estampas de los héroes con guirnaldas y moñitos tricolores que compraba en la papelería para hacer sus tareas de

⁹¹ Vicente Francisco TORRES. "Ahora que me acuerdo, de Agustín Ramos. ¿Por Reforma o por Revolución? Sábado, "Uno" más "Uno". P. 10

Cívismo o de Historia, los honores a la bandera cada lunes de mañana y los fuegos artificiales del Zócalo en septiembre. (p.115)

3. 3. ¿POR REFORMA O POR REVOLUCIÓN? VÍAS ALTERNAS.

DOS CAMINOS para el cambio social o político en la estructura del estado: "Uno" paulatino y otro acelerado; "Uno" moderado y otro voraz; "Uno" reposado y otro violento; "Uno" hecho desde dentro del sistema y otro hecho desde fuera del sistema estructural:

Una vez en la explanada de los niños Héroes, Toño reclamó de cara al monumento: Bueno, ya estamos aquí.
Tú lo has dicho, henos aquí, entre *Reforma* y *Revolución*.
Ángeles, ¿a dónde quieres que vayamos?
A Lindavista, a mi casa.
Por Reforma.
No, mejor vamos a la mía.
¿Hasta Olivar del Conde, Toño? ¿a estas horas?
Por Revolución.
No, mejor *por Reforma.*
Como gustes, pero vámonos ya.
¿*Por Reforma o por Revolución?* (pp. 225 y 226. Los subrayados son míos.)

Esta es la encrucijada final, y por resolver, que se plantean los personajes de *Ahora que me acuerdo*; la cual, bien puede no sólo referirse a una simple postura política y social, sino también existencial: la resolución de los problemas inherentes al individuo: sus sentimientos y pensamientos, su pasado y su futuro, en fin, su equilibrio ontológico; equilibrio también deseado para la sociedad, entendiéndolo como justicia social: el sueño humano de equilibrio no sólo teórico, sino también pragmático.

La vía elegida por los personajes queda indefinida en el texto; sin embargo, ahí radica el reto del autor hacia el lector: que éste tome una postura social e individual: política y existencial; porque nos encontramos ante una obra que invita a ello, sin que el autor, en la medida de lo posible, ejerza influencia en tal decisión. La lectura de *Ahora que me acuerdo* exige un lector comprometido, ya que éste se involucra de alguna u otra manera con la obra, dadas las afinidades que pueda establecer con ella, lo cual resulta sencillo por lo ordinario, frecuente y común de las temáticas

tratadas: ¿quién no ha tenido que tomar una decisión durante las transiciones del proceso de maduración?; ¿quién no ha tenido que definir una postura ideológica?; ¿quién no ha vivido los placeres y desengaños del amor?; ¿quién no ha sufrido la incertidumbre de la procreación de la vida y sus consecuencias?; ¿quién no ha enfrentado la soledad?

Encrucijadas plasmadas por el autor en un bello y magistral juego narrativo: "por Reforma o por Revolución", el camino de la acepción semántica de los términos, o bien, el camino de las avenidas de la ciudad de México: dos calles bautizadas por la historia de nuestro país

Múltiples temas son desarrollados a lo largo del texto, como ya hemos señalado; pero, sin lugar a dudas, el más importante es el político, expresado por el activismo estudiantil. Por razones biográficas, la época que Agustín Ramos nos narra es la manifestación del 10 de junio de 1971, el Jueves de Corpus, y los consecuentes estigmas que esta época, en general, y que este día, en particular, dejaron en la generación de jóvenes mexicanos que participaron en ella.

En anteriores capítulos, se ha explicado esta fecha, valorada y juzgada desde diferentes perspectivas por la sociedad mexicana; de igual manera, se ha visto cómo se trata de una temática presente e imprescindible en este primer ciclo narrativo del autor hidalguense; empero, en la presente novela dicha manifestación aparece completamente expresa como tema conductor del esquema narrativo: en una crónica desgarradora y lacerante para el lector, Ramos narra el proceso completo de la manifestación estudiantil y la represión de la que son víctimas sus participantes.

Es a través de "Uno", principal voz narrativa y voz del autor al mismo tiempo, que Ramos nos expresa sus opiniones políticas, siendo las más significativas, en términos de crítica política y social, las alusivas a esta fecha:

Corpus había sido una de las cartas maestras de Echeverría, la reedición del 68 en farsa, con renunciaciones y diálogo. Con las renunciaciones de sus colaboradores directamente involucrados se quitaba de encima a los herederos del régimen diazordacista y atraía a los intelectuales. Con el aplastamiento de los estudiantes despejaba la tribuna de los interlocutores incómodos y ahora sí podía ofrecer el diálogo a la juventud estudiosa y a los generadores del pensamiento crítico pero responsable. Un 68 pasado en limpio. (pp.143 y 144)

Como vemos, pues, Agustín Ramos, como gran parte de la población mexicana, hace responsable de la represión, y sus consecuencias, de la manifestación estudiantil, al entonces presidente Luis Echeverría Álvarez, aun cuando éste se deslindaba de la responsabilidad:

La interpretación era impecable: El Presidente no era verdugo sino víctima, tan víctima como los estudiantes muertos, de emisarios del pasado infiltrados en el régimen presente. Interpretación impecable la de los halcones del pensamiento, aunque no original, por que ya antes la había aventurado el propio Echeverría: el "primer indignado" por la matanza, el "categóricamente comprometido" a que la investigación de los hechos se llevara "hasta las últimas consecuencias". (p.139)

No obstante, la amplia presencia de los medios de comunicación, nacionales e internacionales, que cubrieron la marcha, y quienes también fueron víctimas de los grupos paramilitares creados por el gobierno, darán la cruda visión del escenario en que se efectuaron los hechos:

Entonces el reportero prefirió abandonar a ese colega; la última imagen que vio de él, su camisa color claro empapada de sangre, le recordó las disecciones de secundaria. Ya no quería averiguar nada del resto, lo importante era él, salvar sus propios huesos. Además ya tenía todos los datos para el reportaje: Hora, itinerario, coronel, himno nacional, provocación contra marcha pacífica que no estaba autorizada, garrotazos, heridos, de seguro habría muertos, entre ellos periodistas. Lo único que le podía era no saber de qué periódico era al que habían medio matado. ¿Medio? (p.123)

Por paradójico que parezca, la amplia presencia de los medios de comunicación fue instrumentada por los mismos organismos gubernamentales, en un fallido acto de manipularlos, recortando y

publicando la información según su propia conveniencia; es decir, tratando de mostrar a los manifestantes como los responsables de la violencia:

(...) "Parece que va a estar caliente porque hay pugnas internas y de la presidencia de la república nos exhortan ojo a que estemos presentes todos los medios a fin de informar con toda objetividad así que ya sabes de cualquier manera veremos qué dice el boletín oficial en caso de haberlo será de la dirección de policía del d.f. y si hay anuncio te toca el 10%". (p.117)

Sin embargo, el descontrol de la propia represión hizo esto imposible:

Empero aquella escena no tenía que ver con un juego infantil, ni siquiera con una pelea de calle, sino con una rapiña tanto más desquiciadora cuanto la ejercían figuras humanas: halcones. Alg"Uno"s incluso llegaban a pelear entre ellos y de los tanques antimotines o de los autos sin matrícula los tenían que amonestar por altavoz: No se peguen, son de los mismos. (p.122)

El resultado de la marcha del 10 de junio de 1971 fue, primeramente, la muerte, o mejor dicho el coma del movimiento estudiantil universitario, ya que después, éste se diversificó en diferentes posturas ideológicas y de lucha social:

El movimiento estudiantil, que en el 68 había sido vanguardia, se subdividió en mamíferos, aves, reptiles y batracios y cedió su función a una forma más adulta, menos ambigua y pasajera de lucha, los sindicatos. Sobre todo los de sectores nuevos con clase trabajadora joven, ante lo cual el estudiantado pasaba a ser apoyador de acciones en favor de mejoras laborales y de democracia e independencia sindical. Los batracios se iban a la clandestinidad a empollar guerrillas, los reptiles entraban en la dialéctica de la provocación y los mamíferos a la del reformismo. (p.188)

Nuestros personajes, "Uno" y Toño específicamente, como estudiantes y activistas políticos, se unirán a esta forma de lucha social "más adulta": el sindicalismo. Se integrarán como trabajadores, aun siendo universitarios, al sindicato de la Universidad de México, conformando un puente entre ambos polos de la vida universitaria: "Los trabajadores y los estudiantes deben luchar juntos" (p.169), en la búsqueda de mejoras sociales.

Toño se integra plenamente al reformismo social: al cambio desde dentro del sistema; lo cual observamos en su desarrollo intelectual y laboral: se convierte en un funcionario universitario. Mientras que "Uno" siempre en una postura más aventurada, tal vez al límite con el radicalismo, se adscribe a los movimientos revolucionarios, lo que notamos en su profunda preocupación por el desarrollo, alcance y desenvolvimiento de los movimientos armados:

Por mi parte me preocupaba más el proceso de descomposición de la Liga 23 y el aplastamiento de la guerrilla de Lucio que la opinión de mis caros amigos y parientes. (p.199)

Había tanto que hacer: Crear "Uno", dos, tres muchos Vietnam. (p.190)

De la misma manera, su opinión sobre el festival de "Rock y Ruedas de Avándaro" es un tanto radical; este festival se efectuó el 11 y 12 de septiembre de 1971, la idea fue crear un festival análogo al "Woodstock" norteamericano, donde los grupos de rock mexicano más representativos se reunieran cerca de Valle de Bravo:

Avándaro no terminó en muertos y heridos ni propició renuncias de funcionarios involucrados; tampoco derivó en mayor confianza al régimen de Echeverría por parte de los jóvenes clasemedios metropolitanos. Avándaro, según Beatriz, había constituido una experiencia concientizadora, de conecte y no de dispersión, pese a que las primeras horas del 12 de septiembre todo parecía a punto de tronar. Pese a las provocaciones de los porros y de alg"Uno"s activistas que lanzaron bombas pestíferas: Las cuales, como un signo de los tiempos, no estallaron. (p.146)

Esta fecha junto con el 2 de octubre de 1968 y el 10 de junio de 1971, consagran las tres efemérides que marcaron a una generación de jóvenes mexicanos que buscaban espacios de expresión, además de justicia social. Este festival consistió en una nueva manifestación juvenil que aglomeró alrededor de 300 mil personas; en esta ocasión, no hubo una represión física; sin embargo, a raíz del 68 y el 71 las instituciones gubernamentales y

alg"Uno"s medios de comunicación presentaron a los jóvenes como delincuentes, por lo cual el rock mexicano sufrió la condena y censura de grandes sectores de la sociedad.

La imagen de Ernesto Guevara de la Serna, "el Che", es admirada y seguida por grandes sectores juveniles; sus ideas, ideales, luchas y derrotas son compartidas por todos aquellos que vislumbraron la misma justicia social que él, quien sin lugar a dudas ha sido "Uno" de los principales iconos juveniles e intelectuales para América Latina a través del tiempo:

Algo así dijo el Che, ¿te acuerdas?, que al revolucionario no lo mueve el odio sino el amor. Eso es lo que encontré en Avándaro, una idea más blandita, a lo mejor hasta sonsa, pero más de veras, menos dogmáticas. (p.147)

Y sin lugar a dudas, el amor es el primer motor que mueve a nuestros personajes, recordemos los distintos lazos sentimentales, oscilantes entre la abominación y la simpatía, entre el desprecio y la estima, en que se desenvuelven los personajes de la novela, evoquemos nuevamente lo dicho por Christopher Domínguez Michael:

Estaríamos más cerca de un Milan Kundera, de escritores que se despojan de la crítica de la religión para girar hacia la crítica de los sentimientos (...) investigar la función de la política entre quienes sobrevivieron a los cruzados de la causa.⁹²

La ciudad de México es muy importante para la obra; por su constancia, consistencia y presencia en la novela, y en general en todas las obras de este ciclo narrativo, tal vez podríamos determinarla no como una temática recurrente, sino hasta como un personaje inmóvil, expectante, esperanzador; que, en muchas ocasiones determina y crea un influjo en los personajes humanos del texto; recordemos lo dicho por Ortega y Gasset: el hombre y sus circunstancias; pues bueno, una de las circunstancias de los personajes de *Ahora que me acuerdo* es la ciudad de México.

Múltiples alusiones a la ciudad, encontramos a través de las páginas de la novela: descripciones, por ejemplo: "Cuadrante de San Francisco, Carrillo Puerto, La Escondida, Callejón del Espíritu Santo, entronque con Pacífico. Y ni Pío" (p.95).

En una narración corta y sencilla, que sólo la pericia del buen escritor puede ofrecer, Ramos nos ofrece un recorrido entero por la avenida Miguel Ángel de Quevedo de la ciudad de México, a través de sus calles más importantes y significativas. Además de esto, este mismo párrafo nos señala el tiempo de larga travesía silenciosa, llena de dolor, desamor y expectación, ya que marca el momento en que Margarita confiesa a Julio su embarazo: "Y ni Pío" es el sobresalto e impresión de éste ante tal noticia.

Otras alusiones se refieren a cómo los habitantes hacían suya la ciudad, cómo siempre existe un lugar clandestino que podría contar miles de secreto, pero también cómo eso cede, cambia con el paso del tiempo:

(...) Entonces Montevideo no era Eje sino amable bisexual que nos permitía recorrerlo nomás de ida, ¡y en sus mismísimas intersecciones, a media calle, a pleno sol, julabalú, detrás de un poste, podía yo acariciarle el seno, levantar su falda (...) (p.25)

Es tan grande la importancia y personificación de la ciudad, que Ramos llega a describirla como a la mujer: "El cerro del Chiquihuite era una rodilla, el del Tepeyac la otra, y todo aquel horizonte constituía un cuerpo abierto de mujer, de jovencita ceceachera que dolía por ausente desde mi ventana en el edificio de Baja California hasta atravesar el hipocondrio" (p.24).

Sin embargo, la ciudad es mostrada con todos sus vicios y virtudes, todas sus injusticias y contradicciones inherentes, en especial las sociales: "La escuela ocupaba una manzana. Zona fabril y ciudades perdidas en la parte de atrás. Enfrente un barrio de casas de ladrillo rojo, jardín y doble cochera (...)" (p.52).

⁹² *Op. cit.* P. 4.

Imposible terminar el contexto citadino de *Ahora que me acuerdo*, sin mencionar el principal espacio que comparten sus personajes: la Universidad Nacional Autónoma de México. Muchas son las menciones a la Universidad como espacio físico, intelectual y anímico, donde su devenir institucional y como espacio de expresión y convivencia humana es preocupación de todos sus integrantes –aunque existan diferentes concepciones de ello–. Entre ellas encontramos evocaciones desde las Preparatorias de la UNAM: “Esta situación persiste desde los tiempos de la Prepa Nueve”; hasta la propia Ciudad Universitaria y sus Facultades: “(...) en el puesto que está en el corredor de la Facultad de Ciencias. Allí la encontré” (p.165); reflexiones sobre su estructura política: “(...) el rector Soberón, además de su actitud provocadora contra los empleados, propone (...) descentralizar la Universidad” (p. 169); y hasta de sus dirigentes: “Así que se portaron decentes en una huelga que sirvió para tirar al último rector decente que quedaba...” (p.174).

CONCLUSIONES

UNA VEZ FINALIZADA la lectura del primer ciclo narrativo de Agustín Ramos, integrado por las tres novelas analizadas en el presente estudio, observamos que desde la primera novela, *Al cielo por asalto*, hasta la última, *Ahora que me acuerdo*, se manifiestan una auténtica vocación literaria y una permanente búsqueda estilística, enfocadas siempre a la obtención de la voz y la palabra propias e inherentes al ser del autor, por medio de las cuales éste pueda expresar, exorcizar y cantar su existencia, plagada de triunfos y derrotas, de lágrimas y risas, de amor y odio, de ilusiones y decepciones: de esperanzas alcanzables e inalcanzables.

Gracias a este ir y venir por la novelística de Agustín Ramos que significa la lectura de su obra, podemos señalar características propias de su primer ciclo narrativo; además de las ya señaladas para cada una de las novelas en forma particular. La lectura cronológica muestra una evolución discursiva y un refinamiento estilístico del arte literario del escritor hidalguense; si colocamos *Al cielo por asalto* en un extremo, y *Ahora que me acuerdo* en otro, es notorio el desarrollo y oficio escritural adquirido por Ramos, siendo *La vida no vale nada* un puente para lograr dicha pericia estética.

Antes de seguir adelante, vale la pena recordar que la novelística de nuestra autor está dividida en dos ciclos narrativos: novela política y novela histórica; aunque, toda su producción contempla una profunda denuncia y crítica social. Sus tres primeras novelas: *Al cielo por asalto*, *La vida no vale nada* y *Ahora que me acuerdo*, conforman la primera etapa, y las dos restantes: *Tú eres Pedro* y *La visita. Un sueño de la razón*, la segunda. La primera etapa, la cual fue nuestro tema de estudio, tiene su unicidad en la temática, ya que "traza un mapa generacional, cuyos antecedentes surgen

antes del 68 y sus últimas expresiones se dan en el 85⁹³. La vida de los militantes de izquierda es el común temático de esta etapa, particularmente la militancia del movimiento estudiantil de 1971, que desemboca con la represión del 10 de junio: el Jueves de Corpus.

De esta manera, las características generales del primer ciclo narrativo de Ramos serán tanto temáticas, como formales. Temáticas por los motivos señalados en el párrafo anterior y formales por las técnicas narrativas empleadas a lo largo de las tres novelas; técnicas que van refinándose de novela en novela hasta al final ofrecernos la última de este ciclo: *Ahora que me acuerdo*, una obra de grandes alcances literarios.

Dentro de las características formales que Ramos emplea en su narrativa se encuentra la búsqueda de una presentación innovadora, estructuralmente hablando: desde el manejo de tres diferentes planos narrativos enlazados entre sí de *Al cielo por asalto*; pasando por la destrucción de la escritura de *La vida no vale nada*, donde el ir borrando lo ya escrito y el que cada línea narrativa desmienta la anterior, para que el lector se quede con la última y elija con cual de las contradicciones propuestas se queda; hasta la narración aparentemente más simple de *Ahora que me acuerdo*, donde saltamos de un diario a una crónica a una narración costumbrista o a la narración *in media res*. Sin embargo, aunque este ciclo conforma una gran novela en su conjunto, cada una de ellas responde a una estructura y forma narrativa acorde a la madurez de Ramos como persona en los momentos determinados de su creación; existe en este caso un vínculo inherente y por demás evidente entre la vida del autor y su obra. Al decir esto me refiero a cómo el autor va a valorar y juzgar la temática que la compone, hasta llegar al final de este ciclo, con su última novela, con la cual logra el exorcismo existencial por medio de la creación literaria:

⁹³ Federico PATÁN. *Op. cit.* .P. 10.

Cada libro va requiriendo su propia dinámica. Aunque hoy me parezca que los tres primeros libros fueron muy iguales, al momento de estarlos trabajando y de estar inmerso en esta trilogía sentí que eran libros del todo diferentes. Ahora podría decir que los englobo por un solo término: hablan de asuntos que tienen que ver con la generación post sesenta y ocho. Y no se salen de ahí aunque vayan por el lado de lo fantástico, del ensayo, de la crónica y la experimentación. A fin de cuentas los tres se pueden conjuntar en "Uno" solo y hacer una trilogía. Esto lo dijo Christopher Domínguez: esos volúmenes son "Uno". Aunque en realidad traté de variar siempre.⁹⁴

Dichas variaciones, señaladas por el autor, son palpables tanto en el manejo de la temática, como en el plano formal; aunque las tres novelas nunca pierden su unicidad. Estructuralmente hablando *Ahora que me acuerdo* me parece, sin duda, la mejor de ellas; esto debido a la fluidez narrativa que en ella impera. La experimentación literaria, influencia llegada de Cabrera Infante, Cortázar, Rulfo y otros, así como la antiolemonidad de la literatura heredada de la Onda, han quedado atrás, para encontrar un estilo propio: una voz personal.

En mi opinión, *Ahora que me acuerdo* tiene mayor fluidez narrativa gracias a la pericia que Ramos ha adquirido con la experiencia de dos novelas publicadas. Si bien, esta experiencia es notoria desde la simplificación estructural de la novela, es posible apreciarla aún más en el manejo de las diversas técnicas narrativas que emplea el autor y que serán características de su obra; las cuales van uniéndose e incorporándose con mayor sencillez, ligereza y claridad a la narración de novela en novela.

Dentro de las principales técnicas que caracterizaran la narrativa de Agustín Ramos se encuentran las diferentes presentaciones de los diálogos: ya sean en forma de prosa previstos en un párrafo, sin la puntuación correspondiente, marcando a los personajes por medio de pronombres, omitiendo al personaje que enuncia, etc., como hemos visto a lo largo de

⁹⁴ César GÜEMES. "La gran cruzada de Agustín Ramos. Escribiendo historia trato de

este estudio. Esta sería preocupación estilística de nuestro autor se debe, creo yo, al oficio de guionista que desempeñó durante algún tiempo, la segunda mitad de la década de los setenta, para ser más específicos. No obstante, el empleo de esta técnica va disminuyendo de forma gradual: de las múltiples presentaciones de los diálogos y la gran frecuencia con la que aparecen en *La vida no vale nada*, pasamos a una narración donde la presentación dialéctica es menos experimental, en la cual aparecen únicamente los diálogos en forma de prosa y muy bien concatenados al resto del texto de *Ahora que me acuerdo*. La evolución narrativa de Ramos se debe a que el autor descubre que no siempre la gran ornamentación estética que brinda la experimentación literaria y sus nuevas técnicas para presentar a la prosa, tienen como resultado un texto exquisitamente logrado, lo cual únicamente se alcanza descubriendo el estilo propio.

El mismo fenómeno, que la presentación dialéctica, sucederá con otras técnicas narrativas empleadas por el escritor hidalguense; es decir, su uso se irá ajustando cada vez más, se incorporarán con mayor naturalidad, soltura y espontaneidad al texto, y ya no aparecerán constantemente si el propio discurso literario no las necesita. Entre las mencionadas técnicas encontramos: las interpolaciones narrativas, la mezcla o relación temática que se establece entre la narración y temas de canciones populares, metatextualidades literarias, montaje a modo cinematográfico y uso de acotaciones dramáticas en la prosa.

Ya el crítico Adolfo Castañón comentaba a cerca de la primera novela de Ramos, *Al cielo por asalto*: “logra sus mejores momentos con el costumbrismo, la recreación del habla (...), la enumeración oratoria y las descripciones del amor entre militantes”⁹⁵. Este comentario me parece “Uno” de los más acertados para la novelística de nuestro autor. Me atrevería a

salirme un poco de mí mismo”. *El Financiero*. P. 8.

⁹⁵ *Op. cit.* P. 2.

señalar que gran parte del desarrollo de Agustín Ramos como narrador se debe al pleno reconocimiento de este aspecto de su obra, logrando un equilibrio con las nuevas técnicas trabajadas por sus antecesores.

El lenguaje empleado por Ramos es muy característico de su novelística: abundan giros coloquiales, refranes, hablas de caracterización, formación de palabras, majaderías, albures, frases en doble sentido, dialectos y sociolectos, que van a formar imágenes sombrías y sórdidas que señalan detalladamente la decadencia de nuestra corrupta sociedad; sin embargo, todo esto enmarcado siempre en un tono de humor negro, de sarcasmo, de ironía feroz y de caricaturización, como bien lo llama José Agustín: la tragicomedia mexicana. Precisamente de este autor y su generación literaria: "la Onda", Agustín Ramos retoma este uso de lenguaje propio de los personajes en que se centra su narrativa: los jóvenes y sus problemas como tales; empero, nuestro escritor sumará algo sustancial que lo dividirá con esta generación: la preocupación política y el cambio de clase social de los personajes: de clase media a un nivel inferior, lo cual, obviamente, se reflejará en el lenguaje empleado por los protagonistas:

(...) hace cinco años se dijo que *La vida...*, por el tipo de personajes, por su lenguaje y por el afán lúdico que la movía, era un producto de la onda. Pero si bien Ramos, aprovecha aquellos elementos, debe señalarse que no se queda en la imitación más o menos obvia, sino los aprovecha para forjar su propia expresión, muy personal, como habría de verse en *Ahora que me acuerdo*.⁹⁶

La "pluralidad de voces independientes, de conciencias inconfundibles"⁹⁷, como señala Bajtín, donde cada "Uno" de los personajes pueda tomar la palabra y expresar sus pensamientos por su propia boca, o en otras palabras, donde los encargados de conducir la narración, ya sea en primera, segunda o tercera persona, son los mismos protagonistas, es otra

⁹⁶ Vicente Francisco TORRES. "*La vida no vale nada*, de Agustín Ramos. Una escritura juguetona y ágil". "*Uno*" más "*Uno*". *Sábado*. P. 10

⁹⁷ Mijail BAJTÍN. *Op. cit.* P. 16

de las características de Agustín Ramos como narrador. Esta característica se encuentra íntimamente ligada con la forma de clasificar a los personajes de las novelas: en general podemos decir que en las tres novelas encontramos un personaje colectivo: la ambigüedad del universitario que decide hacerse militante político o guerrillero, es el común colectivo que los une; mas, las individualidades de éste también son muy importantes, ya que la razón y el sentimiento de cada "Uno" terminarán por caracterizar a la colectividad. En *La vida no vale nada*, es más notorio lo señalado líneas arriba: el mismo nombre con el que autor bautiza al grupo de jóvenes protagonistas es "Círculo", indica un sujeto colectivo.

Entre las individualidades de *Al cielo por asalto* y *Ahora que me acuerdo*, destacan sobre todas las demás el Señor A y Agustín, respectivamente, por ser la personificación del autor en las obras. Recordemos que este primer ciclo narrativo de Agustín Ramos tiene un profundo carácter autobiográfico. En las dos novelas citadas, dicho carácter se establece de forma directa en la narración: con un personaje que representa al mismo autor; mientras que en la restante obra, *La vida no vale nada*, el carácter autobiográfico se establece de manera distinta: por medio de situaciones contextuales que le suceden a todo el "Círculo" o personaje colectivo: los sujetos y objetos de la obra condensan a la biografía del autor.

Al cielo por asalto presenta una clara diferencia con los demás textos: el biblismo, el cual se presenta temáticamente a través de los nombres de los protagonistas; es decir, el nombre bíblico de los personajes determinará la vida y acciones de los mismos. El biblismo es una influencia directa de José Revueltas, obra y vida que causó gran impacto en el joven Ramos, tanto formal como temáticamente, al grado de que Vicente Francisco Torres llega a nombrarlo como el heredero del gran escritor durangués.

Los personajes de Ramos, al menos en este ciclo, siempre están incididos por una crisis existencial, producto de varias circunstancias: el

mismo cambio de estado de la adolescencia hacia la madurez, la desconfianza en el estado y sus instituciones, la crisis de pareja, la falta de justicia social, la carencia de valores y sentimientos, entre las más significativas; es por ello que, siguiendo a Christopher Domínguez Michael, afirmamos que Agustín Ramos gira de la simple crítica política y social, y hasta en algunas ocasiones religiosa, hacia la crítica de los sentimientos, o más específicamente, los sentimientos de aquellas personas que hacen política y que profesan la religión⁹⁸.

La principal unidad temática de las obras ya ha sido expuesta; sin embargo, una variedad de tópicos son recurrentes en las tres obras estudiadas. Resulta sumamente comprensible tal situación, si no perdemos de vista que éstas conforman, como hemos dicho antes, un ciclo narrativo completo: una gran novela.

Entre esos temas encontramos los sociales, en los que aparecen política interior, política exterior, economía, educación, lucha de clases, organizaciones ciudadanas como el sindicalismo, movimientos sociales y armados, justicia social, democracia, etc.; los sentimentales, representados por amor, las crisis de pareja y fraternal; los sexuales, ejemplificados con la propia iniciación sexual, la homosexualidad, la prostitución, el aborto, etc.; la muerte, desde el suicidio y el asesinato hasta la hecatombe; los psicológicos, manifestados en la maduración de los adolescentes; los ciudadanos, en los que vivimos la transformación de la ciudad, la aparición y desaparición de lugares de encuentro, de memoria, de avenidas, de colonias por las que deambulamos con los personajes y conocemos sus inmuebles, sus tradiciones de barrio⁹⁹, sus escuelas y, sobretodo, a su gente. Los temas populares, vulgares y ordinarios no podían faltar en la depurada prosa de Ramos; de esta forma, encontramos discusiones sobre

⁹⁸ *Op. cit.* P. 4.

la tabla de posiciones del fútbol mexicano, del deporte estudiantil; de los cantantes, programas radiofónicos y televisivos de moda; de los personajes famosos de la época; de los libros más vendidos, escritores del momento, los diarios de mayor circulación, etc.

Las tres novelas estudiadas tienen grandes virtudes literarias, tanto éticas como estéticas: conjuntan un magno trabajo de creación de personajes y situaciones de acción; una vasta riqueza de lenguaje que se manifiesta en los dialectos y sociolectos empleados; una presentación formal adecuada a cada momento de creación y asimilación del asunto; pero sobre todo, resalta el desenmascaramiento de una época sórdida y dolorosa de nuestra historia mexicana. En la obra de Agustín Ramos, esta época y sus hombres son llevados a la literatura con todos sus yerros y aciertos, con todo su amor y su odio: con toda su verdad.

Las novelas de Agustín Ramos Blancas se gestan en la realidad por lo que al trazo humano se refiere de los personajes: novelas verdaderas, no verosímiles, ya que el mismo autor vivió su asunto.

Cada una de las novelas deja en el lector un sentimiento profundo, invita a la reflexión e introspección intensa de la vida; no son obras didácticas, sin embargo dejan una enseñanza por la misma cogitación que propician; tampoco son propiamente novelas históricas, pero se basan en un asunto concreto al cual enriquecen con la ficción literaria; no son políticas porque no tratan directamente de la forma de gobernar un estado, ni politizadas porque no tienen el propósito de orientar desde una perspectiva; estrictamente, tampoco son un *roman* porque no expresan la fundación de un nuevo pueblo o sociedad, no obstante, lo son en cuanto espíritu e intenciones de lograrlo. En mi opinión, la obra de Ramos es literatura comprometida: comprometida con un hecho histórico; comprometida con una postura social, pero siempre dejando decidir al lector

a qué postura se adscribe; comprometida en siempre tener una postura y defenderla; comprometida con el amor y los sentimientos; comprometida con la justicia; comprometida con la búsqueda de una voz personal, literariamente hablando; comprometida con la verdad; comprometida consigo misma.

Si hacemos una revisión de las obras más importantes de finales del siglo XX, seguramente incluiríamos la de Agustín Ramos, ya que ha ido creciendo, tal vez lenta, pero sólidamente, alcanzando logros estéticos cada vez mayores, y, temáticamente, es a través de su mirada, con los ojos de sus personajes, que apreciamos momentos de la vida de nuestro país.

Por la magnificencia literaria que Ramos alcanza con el tiempo, por ser comparado con Revueltas y otros grandes autores, por su honestidad, por asimilar y reconocer a la corriente literaria anterior, la "Onda", por ser una obra comprometida y denunciar de frente las injusticias sociales, gritar lo que muchos callan: la obra de Agustín Ramos asaltó el cielo de nuestra tradición literaria.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE AGUSTÍN RAMOS.

La bibliografía de Agustín Ramos aparece en orden cronológico por fecha de publicación.

- *Al cielo por asalto*. México, Era, 1979.
- *La vida no vale nada*. México, Martín Casillas, 1982.
- *Ahora que me acuerdo*. México, Grijalbo, 1985.
- *La gran cruzada*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- *Tú eres Pedro*. México, Joaquín Mortiz, 1996.
- *La visita. Un sueño de la razón*. México, Océano, 2000.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE AGUSTÍN RAMOS.

- CASTAÑÓN, Adolfo. *Arbitrario de literatura mexicana y paseos I*. México, Vuelta, 1993. 465 – 477.
- ESCALANTE, Evodio. *Tercero en discordia*. México, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, 1982. Pp. 85 – 89. (Serie Correspondencia)
- PATÁN, Federico. *Contrapuntos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. P. 74. (Textos de Difusión Cultural – Serie Diagonal)
- SCHNEIDER, Luis Mario. *La novela mexicana entre el petróleo, la homosexualidad y la política*. México, Nueva Imagen, 1997. Pp. 94 – 97.
- SEFCHOVICH, Sara. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México, Grijalbo, 1987. Pp. 217, 218, 223 – 226, 230. (Serie enlace)
- TORRES, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana*. México, Leega, 1991. 7 – 22, 173 – 184)

HEMEROGRAFÍA SOBRE AGUSTÍN RAMOS¹⁰⁰.

- “Agustín Ramos: búsqueda”. *Excélsior*. México 3 de abril d 1982. P. 4.

- "La atmósfera capitalina". *Excélsior*. México, 30 de enero de 1986. P. 3.
- ----- "Agustín Ramos y un ajuste de cuentas". *El Universal*. México, 21 de mayo de 1987. P. 11.
- AGUILAR, Enrique. "La vida no vale nada. Soy novelista por "rollero": me pasaría tiempo hable y hable: Agustín Ramos". [s. n.] 24 de octubre de 1990. P. 5.
- AGUILERA GARRAMUÑO, Marco Tulio. Anti- reseña de una anti- novela. El secuestro de un lugar común". *Excélsior*. México, 2 de noviembre de 1982. P. 3.
- AGUIRRE, Eurídice. "Agustín Ramos, naufragios urbanos". *El Universal y la cultura*. LXXII, CCLXXXIV, 25, 739. México, 14 de febrero de 1988. P. 2.
- AGUSTÍN, José. "*La vida no vale nada*". *Excélsior, Sección Cultural*. LXV, 23, 091. México, 22 de marzo de 1983. P. 2.
- ANHALT, Nedda G. "*Ahora que me acuerdo*, de Agustín Ramos. Ciudad *nostra*". "Uno" más "Uno", *Sábado*. 437. México, 22 de febrero de 1986. P. 13.
- ARGÜELLES, Juan Domingo. "Agustín Ramos y el segundo aire de la literatura de la onda". *El Día*. México, 2 de abril de 1982. P. 5.
- CASTAÑÓN, Adolfo. "Para ubicar a dos claves de la narrativa". "Uno" más "Uno", *Sábado*. 90. México, 4 de agosto de 1979. P. 2.
- CASTRO, José Alberto. "Escribir para los demás". *Los libros tienen la palabra*. México, septiembre de 1992. P. 8.
- CISNEROS MORALES, Jorge. "Una literatura de hombres comunes y epopeyas". *El Nacional, Cultura*. 68, 24, 286. México, 12 de septiembre de 1996. P. 41. (entrevista)
- CLAVEL. Ana. "Literatura al asedio. Entrevista con Agustín Ramos". *La Jornada Semanal*. 92. México, 20 de noviembre de 1992. Pp. 17-19. (entrevista)
- DELGADO, Rafael Luviano. "Agustín Ramos: el super ego, una sustancia soluble". *Excélsior*. México, 26 de junio de 1986. P. 13. (entrevista)
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. "Agustín Ramos, el viaje del milenio hacia la literatura / I". *Novedades, Semanario cultural*. VI, 263. México, 3 de mayo de 1987. Pp. 4 y 5.

¹⁰⁰ Las fichas hemerográficas incompletas así aparecen en el Archivo Hemerocritico del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes.

- ESPINOSA, Jorge Luis. "Tú eres Pedro: de la pasión por la historia, a una novela sobre el México de Romero de Terreros". "Uno" más "Uno", *Cultura*. 19, 6782. México, 10 de septiembre de 1996. P. 22. (entrevista)
- ESPINOSA, Pablo. "La literatura es un arte del oído: Agustín Ramos". *La Jornada*. 12, 4300. México, 25 de agosto de 1996. P. 27. (entrevista)
- GALINDO PALACIOS, Rosana. "La gran cruzada". *El Nacional, Lectura*. 247. México, 26 de diciembre de 1993. P. 13.
- GARCÍA, Gustavo. "Mirando hacia atrás, perplejos". *El financiero*. 15, 4181. México, 19 de septiembre de 1996. P. 59.
- GARCÍA JUNCO MACHADO, Juan Manuel. "No soy hijo de José Agustín: Agustín Ramos". "Uno" más "Uno". México, 12 de marzo de 1986. P. 5.
- GÓMEZ MONTERO, Sergio. "Ahora que me acuerdo, de Agustín Ramos. Propuesta de carácter teórico". "Uno" más "Uno", *Sábado*. 433. México, 25 enero de 1986. P. 12.
- ----- "Al cielo por asalto". *Proceso*. México, 4 de junio de 1979. P. 53.
- ----- "La vida en la colonia. Personajes culposos". "Uno" más "Uno", *Sábado*. 236. México, 15 de mayo de 1982. P. 11.
- GÜEMES, César. "La gran cruzada. Escribiendo historia trato de salirme un poco de mí mismo" *El Financiero*. 5812. México, 6 de agosto de 1992. Pp. 7 y 8. (entrevista)
- ----- "Ramos recrea el fracaso vuelto triunfo de un emisario de España". *La Jornada*. México, de 4 de noviembre de 2000. P. 4^a. (entrevista)
- ----- Se concibe más escribiendo con amor que con neurosis: Agustín Ramos". *El Financiero, Cultural*. México, 2 de agosto de 1996. P. 9. (entrevista)
- LICONA, Sandra. "En *La visita*, Agustín Ramos esboza un fresco sobre el México virreinal". *La Crónica de Hoy*. 5, 1540. México, 23 de septiembre de 2000. P. 10B. (entrevista)
- MIGUEL, Alejandro. "La vida no vale nada". "Uno" más "Uno". V, 1, 613. México, 8 de mayo de 1982. P. 23.
- MOLINA, Javier. "Agustín Ramos: la literatura de la onda debe ser reivindicada". *La Jornada*. México, 12 de noviembre de 1986. P. 25.

- ----- "Agustín Ramos y su novela *Ahora que me acuerdo*. El Jueves de Corpus, un suceso histórico; el 68, un movimiento". *La Jornada*. 486. México, 25 de enero de 1986. P. 31. (entrevista)
- OCHOA LEYZAOLA, Vicente. "Recuerdos y reflexiones". *El Universal y la cultura*. LXXII, CCLXXXIV, 25, 747. México, 22 de febrero de 1988. P. 2.
- ÓRNEIAS, Oscar Enrique. "La historia más cabal es la novelada: Agustín Ramos". *El Financiero*. 19, 5597. México, 8 de septiembre de 2000. P. 56. (entrevista)
- PADILLA AVILA, Adriana. "Agustín Ramos: *Al cielo por asalto*". *El Nacional*. México, 21 de junio de 1979. P. 25.
- PATAN, Federico. "*Ahora que me acuerdo* de Agustín Ramos. De la nostalgia". "*Uno*" más "*Uno*", *Sábado*. 431. México, 2 de enero de 1986. P. 10 y 11.
- RONQUILLO, Víctor. "Mi generación aún no ha legado nada". *El Nacional*. México, 27 de agosto de 1986. P. 17. (entrevista)
- SOLARES, Martín. "Entrevista con Agustín Ramos. El conde de Regla a dos de tres caídas". *La Jornada, Nueva época*. 82. México, 29 de septiembre de 1996. P. 14. (entrevista)
- TORRES, Vicente Francisco. "*Ahora que me acuerdo*, de Agustín Ramos. ¿Por Reforma o por Revolución?". "*Uno*" más "*Uno*", *Sábado*. 432. México, 18 de enero de 1996. P. 10.
- ----- "*Al cielo por asalto*, de Agustín Ramos. Una visión orgánica". "*Uno*" más "*Uno*", *Sábado*. 474. México, 8 de noviembre de 1986. P.13.
- ----- "La literatura puede ser más lenta, pero no menos eficaz que la política: Agustín Ramos". "*Uno*" más "*Uno*". X, 3261. México, 3 de enero de 1986. P. 23. (entrevista)
- ----- "*La vida no vale nada*, de Agustín Ramos. Una escritura juguetona y ágil". "*Uno*" más "*Uno*", *Sábado*. 489. México, 14 de febrero de 1987. P. 10.
- TREJO FUENTES, Ignacio. "*La vida no vale nada*. Personajes entre las aspas del "Molino". *Excélsior, Sección Cultural*. LXV, 23, 689. México, 20 de marzo de 1982. P. 2.
- ----- "Memoria viva del Jueves de Corpus". *Excélsior, La cultura del día*. LXX, 25, 166. México, 26 de abril de 1986. P. 3.

- TREJO VILLAFUERTE, Arturo. "La vida no vale nada". "Uno" más "Uno". V, 1, 613. México, 8 de mayo de 1982. P. 25.
- ZENDEJAS, Francisco. "Multilibros". *Excélsior*. México, 5 de mayo de 1979. P. 17.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- BAJTIN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Por Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. 3ra. ed. Barcelona, Planeta, 1975.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8va. ed. 13 reimp. México, Porrúa, 2001.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1999. (Col. Referencia)
- GALINDO, Carmen, Magdalena GALINDO y Armando TORRES MICHÚA. *Manual de redacción e investigación. Guía para el estudiante y el profesionalista*. México, Grijalbo, 1997.
- MUIR, Edwin. *La estructura de la novela*. trad. Pura López Colomé. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984. (Colección de Cultura Universitaria – Serie/ Ensayo 16)

Fe de erratas.

En las referencias al diario *Uno más uno*, se marca erróneamente entrecorillado "uno" cuando aparece en mayúsculas.