



COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

La estética del error en *Violación en Polanco* de Armando Ramírez

TRABAJO RECEPCIONAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA
BEATRIZ MARGARITA CAMACHO SOLIS

Directora del trabajo recepcional
Mtra. Herminia Pilar Morales Lara

Ciudad de México, junio de 2016.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

A mi familia

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mis padres por ser los inspiradores de mis sueños, gracias a ellos por la vida, por el amor, por la educación, por su apoyo incansable y por su generosidad, pero sobre todo por confiar en mí. Agradezco a mi padre por su ejemplo de vida y fortaleza, por sus anhelos fincados en mí, por sus palabras porque de ellas son mis logros. Gracias a mi madre por ser mi compañera de largas horas de trabajo y de búsquedas en los laberínticos pasillos de las bibliotecas, por sus palabras de ánimo ante mi impotencia y cansancio. Gracias a mis hermanas por compartir la vida conmigo y por construir sueños juntas, gracias por escucharme y por acompañarme incondicionalmente.

También quiero agradecer a mis sinodales por su lectura y por sus valiosos comentarios que fueron de gran ayuda. En especial agradezco a mi directora Pilar Morales por ser mi guía, por el tiempo invertido en inagotables lecturas y revisiones. A Gabriela Valenzuela por la paciencia y tenacidad de su trabajo, por compartirme sus conocimientos, pero sobre todo por abrirme las puertas de su confianza y amistad.

Mi gratitud también para todos mis maestros por haber contribuido en mi formación académica.

Gracias a todos los que me apoyaron para la realización de esta tesis en especial a Francisco Trejo y a Heybar Picazo.

Por último, quiero agradecer a la UACM por abrirme las puertas del conocimiento.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I “La región en donde de algún modo se existe...”	
1.1. Ciudad de México: optimismo y pesadumbre	11
1.1.1. La literatura de los años setenta: una nueva forma de narrar	22
1.1.2. La Ciudad de México, un espacio narrativo	27
1.2. Literatura y violencia: otra forma de narrar el mundo	29
1.2.1. Violencia	32
1.2.2. Venganza	35
1.2.3. Agresión y agresividad	37
Capítulo II Armando Ramírez: la literatura desdeñada	
2.1. La recepción de la obra de Armando Ramírez: autoridad, prejuicios y tradición	42
2.1.1. La crítica hacia el autor y hacia su obra provocadora	52
2.1.2. <i>Violación en Polanco</i> : ¿Exagerada efusión lírica?	56
Capítulo III Una ciudad “destartalada” como espacio simbólico	
3.1. La estética del error en <i>Violación en Polanco</i>	68
3.1.1. La musicalidad del lenguaje en la cultura popular urbana	69
3.1.2. ¿Cómo leer una novela llena de errores?	75
3.1.3. Una escritura que hace “hoyos en el disco buen gusto”	86
3.2. Dos escenarios paralelos, un viejo cine y el viaje en el delfín	94
3.2.1. El narrador	95
3.2.2. Los personajes	102
3.2.3. El tiempo	114
3.2.4. El espacio	119
3.3. <i>Violación en Polanco</i> : violencia sagrada	123
Comentarios finales	138
Bibliografía	140

INTRODUCCIÓN

“Putas, putos, grifos, manfloras, cocos, transas, atracadores...”, así es como inicia *Violación en Polanco*, de Armando Ramírez (1952), insertándonos de manera inmediata en una atmósfera contestataria en donde destaca la marginalidad de los personajes y de los espacios, así como la del lenguaje coloquial, que no sólo aparece como un recurso de la realidad, violenta y provocadora, sino para mostrar la estética que también puede existir en estas variantes del lenguaje.

Esta serie de ideas concatenadas son las que guían este trabajo en el que se busca analizar los elementos que componen a la novela *Violación en Polanco*, no desde la perspectiva canónica, sino desde una mirada completamente que intenta alejarse de los prejuicios literarios, es decir, tomando en cuenta sus propios componentes, los cuales han sido considerados errores. La intención de este trabajo es partir de esos “errores” para mostrar su otra posibilidad que es la estética¹ lograda a partir de éstos, en donde el ejercicio violento se transforma en una especie de liberación, o mejor dicho de “catarsis”, en la que a través de la violencia ritual se reivindica al hombre moderno para retornar a su pasado.

Este trabajo está dividido en tres capítulos, que a su vez se encuentran divididos en apartados. El primer capítulo lo compone el marco teórico y el marco conceptual, para cada uno de éstos se considera un apartado; asimismo, vemos un panorama general del contexto histórico, social, político y cultural de México que influye al autor y en la novela. Para ello partimos del antecedente de los años cuarenta y cincuenta, debido a que es un periodo marcado principalmente por el impulso de un cambio drástico de un sistema agrario a la modernidad industrial. También

¹ Entendida no en función, “cuyo objeto es el ampliar el reino de lo bello, sino como la ciencia del sentido, de la sensación. [...] Pues tales tonos y formas sensibles no aparecen en el arte tan sólo por sí mismos y por su forma inmediata, sino con el fin de satisfacer bajo esa forma intereses espirituales superiores, puesto que ellos son capaces de provocar en el espíritu un sonido y un eco de todas las profundidades de la conciencia”. Véase G. W. F. Hegel, *Lecciones de la estética*, trad. Raúl Gabás, Barcelona, Edicions 62, 1989, p. 5 y 41.

es una época en donde las expectativas del país radicaban en el famoso “milagro mexicano” que contribuía a formar una sociedad cosmopolita, mientras que el cine de la Época de Oro se ocupaba de mostrar la realidad en la que se hacía una especie de denuncias sociales con temas como la Revolución, el indigenismo y la pobreza que realmente se vivían en el país. La literatura buscaba romper con el nacionalismo impregnado de ambientes rurales para dar prioridad a lo urbano-social. Después, los años sesenta se consideran el antecedente inmediato del autor y de la estructura de *Violación en Polanco*, ya que toma algunas características de esta época, entre ellas la liberación, la ruptura, la rebeldía, el uso del lenguaje coloquial, pero sobre todo la conciencia política que mostraban los habitantes del país. La literatura de los años sesenta reflejaba la angustia y el sufrimiento que prevalecía en los ambientes urbanos, de esta manera podemos considerar esta época como indispensable en este trabajo, debido a que es el tiempo en el que se inscribe la novela. Años de crisis por el agotamiento de un supuesto modelo de desarrollo que se venía planteando, pero que al final no funcionó. La literatura de este periodo, desde luego, cobra importancia con el movimiento literario de la Onda, movimiento al que Armando Ramírez no perteneció, pero sí tuvo influencias de este estilo sobre todo la libertad para narrar desde “la otra Onda”, la de los marginales, la de la literatura que se viste de harapos para resaltar las fallas de una sociedad corrupta e incongruente. En ese mismo apartado se habla de la Ciudad de México como espacio narrativo. La ciudad que Armando Ramírez describe es la ciudad donde lo cotidiano es la violencia, la injusticia, los vicios, la miseria y la delincuencia; esta ciudad metafóricamente es la mujer violada y ultrajada. Para Ramírez, la ciudad no es sólo un espacio narrativo, sino también es la ciudad que él habita y desde la que él habla no ya como escritor, sino como habitante de ella.

En el segundo apartado se desarrollan los conceptos que ayudarán a emprender el análisis de la misma. Los conceptos de violencia, venganza, agresión y agresividad son indispensables

para determinar en qué sentido se usan las definiciones de los especialistas en la novela. Partiendo de la idea de que la violencia es el eje central de *Violación en Polanco*, se propone que ésta se ve tematizada en la diégesis, en la escritura, en el lenguaje, en los espacios, en el tiempo, así como en algunos símbolos.

En el segundo capítulo, el primer apartado está dedicado a la recepción de la obra de Armando Ramírez como escritor. En este apartado se muestra el rechazo que la crítica literaria tuvo hacia el autor y hacia su obra. Ramírez ha sido uno de los novelistas más rechazados por la crítica académica en la historia de la literatura mexicana, en parte porque se le ha cuestionado y juzgado su forma de escribir, por lo que se le ha considerado “escritor menor”;² sin embargo, uno de los principales trabajos de Armando Ramírez ha sido mostrar en su narrativa, no la visión de un escritorio o de un ideal, sino su propia experiencia de lo que se vive a diario en las calles de las colonias populares. Dentro de ese mismo apartado, se muestra también la recepción de la novela *Violación en Polanco*, tomando como referencia las reseñas aparecidas en la fecha de publicación, hasta las críticas más recientes. De esta forma, se visualiza la recepción de la novela en orden cronológico, con la intención de mostrar cómo la crítica cercana a la publicación de la novela es decir, la de los años ochenta y principios de los noventa rechazó la obra por diferentes circunstancias, en principio por prejuicios literarios generados por la época, lo que en gran medida terminó en un desdén y subestimación académica de la obra y del autor. En la recepción de finales de los noventa y principios de los años dos mil, se puede observar que la crítica cambió, se volvió mucho más académica, minuciosa y abierta a los cambios, dando como resultado una crítica más constructiva.

² “En épocas en las que dominaban los seguidores de José Agustín y Gustavo Sainz el panorama literario, a Ramírez se le consideraba un escritor menor, aunque algunos elogiaban su indudable talento como narrador, pero no se le daba la categoría de literato”. Eduardo Mejía, “Armando Ramírez. La literatura menospreciada”, en *El Nacional*, 284, 10 de septiembre de 1994, p. 13.

En el último capítulo, el primer apartado muestra todos los “errores” que la crítica ha observado y juzgado como falla en el oficio del escritor; sin embargo, en este espacio se propone que el valor estético de la novela radica precisamente en los “errores” que han sido marcados por la crítica. Los efectos que la novela produce tienen que ver con todos los recursos de los que Ramírez se vale para transformarla y proponer una nueva mirada y otras formas de lectura y de interpretación en la literatura. La “mala escritura”, el lenguaje soez y la representación gráfica son elementos importantes que componen el ritmo, la velocidad, la frecuencia, las pausas y la representación de la violencia en la narrativa de Ramírez. También se demuestra cómo la alteridad de las palabras tiene la intención de violentar el lenguaje culto y las buenas costumbres, pero no por ello deja de ser funcional en el ambiente que la novela plantea. En el segundo apartado de este capítulo se realiza un análisis de la función del narrador, de los personajes, del tiempo y del espacio. El tipo de narrador se examina a partir de las variantes que éste presenta. De narrador actuante pasa a ser un narrador observador que juega con el uso de las diferentes personas gramaticales para lograr un efecto de acercamiento o de alejamiento según lo requieran las acciones. Otro de los cambios importantes en la voz narrativa es el monólogo interior en el que se percibe el flujo de conciencia del personaje y la desarticulación del discurso. El tema de los personajes parte de la crítica que se le ha hecho respecto a éstos, considerándolos estereotipos o exagerados; sin embargo aquí, se demuestra que los personajes parten de modelos comunes, pero su valor consiste en que se subvierten por medio de los contrastes que presentan y que los vuelven complejos. El tiempo es otro de los componentes de la novela que se estudia en este apartado. El tiempo de la novela, se afirma, no es lineal, sino que funciona de manera alternada entre el tiempo del viaje en autobús y el de la sala del cine, pues éstos a su vez son simultáneos con otros tiempos. Otro tiempo que se resalta es el que sólo es imaginado por los personajes y que corresponde a un tiempo real, que es el histórico. También se habla del tiempo que transcurre

y que es inferido por el lector, pero no está narrado. Y por último está el tiempo simbólico, considerado en este trabajo como cíclico.

Como parte de este análisis del mundo representado también se incluye el espacio, el cual es categorizado en dos: el del autobús y el de la sala de cine; al igual que el tiempo, éste se alterna y es simultáneo con otros espacios que son trasgredidos por las acciones perpetradas por los personajes. Se circunscriben además los espacios que los personajes imaginan, los históricos e ideológicos. Al igual que el tiempo también el espacio se considera simbólico, el cual es representado metafóricamente por la ciudad, mujer violada y ultrajada.

El tercer y último apartado está dedicado al análisis de la novela a partir de la consideración de símbolos, los cuales generan una fuerte carga de significados ocultos en las imágenes. La finalidad de este análisis es proponer una lectura a partir de la resignificación de las palabras.

CAPÍTULO I

“LA REGIÓN EN DONDE DE ALGÚN MODO SE EXISTE...”

Las historias de nuestras vidas piden
ser contadas, sobre todo las historias (todavía)
no contadas de los vencidos,
de aquellos que están en el margen de la historia.

PAUL RICOEUR
Tiempo y narración

1.1. Ciudad de México: optimismo y pesadumbre

La década de los setenta fue una de las grandes herederas de movimientos históricos como la Segunda Guerra Mundial, la guerra Fría, la Revolución Cubana, la guerra de Vietnam y las intervenciones estadounidenses en América Latina.

Desde los años cuarenta se habían comenzado a sentar las bases para la consolidación de la modernidad en México con la finalidad de elevar las expectativas de vida para desplazar las actividades y las costumbres del campo a partir de la inconsistencia del reparto agrario y la desaparición del campesinado. Esta etapa conocida como “el milagro mexicano”, iniciada durante el mandato de Ávila Camacho (1940-1946), se caracterizó por la manifestación de un crecimiento hacia fuera del país, basado en el dinamismo del sector primario, lo que significó un crecimiento sin desarrollo porque el número de industrias aumentó, pero sin que el país se desplegara económicamente. El historiador Eric Hobsbawm afirmó que: “El cambio social más drástico y de mayor alcance de la segunda mitad de este siglo, y el que nos separa para siempre del mundo del pasado, es la muerte del campesinado”.³

El cambio de un sistema agrario a una modernidad industrial, impulsado en México por Lázaro Cárdenas, por un lado, había representado una de las transformaciones más importantes para América Latina, y por el otro, el fracaso de la democracia, situación que desequilibró el clasismo de las sociedades latinoamericanas, específicamente el intento de la clase media por acceder al poder y la profunda inconformidad de campesinos y obreros, así como la pérdida de mercados tradicionales del petróleo, la fuga de capitales, la subordinación de la agricultura frente a la industria, el incremento de la urbanización, etc. Estos fueron algunos de los motivos que

³ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 292.

habían hecho estallar la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), en los primeros años de esta década.

Desde la Segunda Guerra Mundial, México alcanzó varios acuerdos con Estados Unidos en materia de deuda, inmigración, comercio y la asistencia tecnológica, que sirvieron como estímulo para el crecimiento y la economía mexicana. Las relaciones que el gobierno norteamericano fue generando con sus vecinos latinoamericanos tuvieron la intención de formar alianzas para consolidarse como un país hegemónico. La estrategia era crear vínculos con Latinoamérica y convertir en prioridad los avances tecnológicos con el objetivo de apuntalar la ideología de modernización, tanto en México como en los demás países latinoamericanos para después irse posicionando en el mundo como una de las potencias más importantes.

En el ámbito político, en México los años cuarenta constituyeron un momento crucial en cuanto a la centralización y consolidación del poder en un solo partido (PRI) y en una sola figura dentro de él (el presidente).

En el aspecto cultural también se manifestó un primer intento por cambiar de lo rural a lo urbano donde la preponderancia era lo cosmopolita. El muralismo, por ejemplo, era un movimiento pictórico en donde predominaban los ambientes rurales y en los años cuarenta comienza a ser desplazado por nuevas formas ideológicas en la pintura, como la de Rufino Tamayo, para quien la importancia de la pintura no radicaba en los contenidos, sino en las formas de expresión.

Entre los años cuarenta y cincuenta, el cine también mostró cambios con la llamada “Época de Oro”⁴ que cobró auge por la visión de un México rural y popular. Fue una época de

⁴ “En la ‘Época de Oro’ del cine mexicano (de mediados de los treinta principios de la década de los cincuenta), todos los filmes son significativos, porque son creíbles, enriquecen las experiencias. Este poderío transformó literalmente los hábitos de un país, a imitación de la renovación mundial del cine norteamericano, y demuestra la falsedad de la frase: “El cine, fábrica de sueños”. Véase Boris Berenzon Gorn, “Humor y rumor en la Ciudad de

florecimiento y esplendor con actores importantes como Pedro Infante, María Félix, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, el Indio Fernández, Arturo de Córdova, Jorge Negrete, Joaquín Pardavé, los hermanos Soler, y Cantinflas, quienes se encargaron de destacar los diferentes personajes tanto del México rural como del México urbano. El ambiente rural fue representado por las Adelitas, interpretadas por María Félix y Dolores del Río, los indios sometidos, los terratenientes poderosos, los rancheros conquistadores, personificados por Infante y Negrete, y el México urbano fue caracterizado por la figura del “peladito” por Cantinflas.⁵

En la literatura de este periodo de igual forma se vieron reflejadas las preocupaciones revolucionarias con la intención de hacer una denuncia social. Entre los escritores más destacados de esta época se puede mencionar a Francisco Rojas González, Juan de la Cabada, José Rubén Romero, Rubén Salazar Mallén, Ermilo Abreu y José Revueltas, este último con obras emblemáticas como *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943), *Los días terrenales* (1949). Asimismo cobraron importancia poetas como Octavio Paz, Efraín Huerta, Neftalí Beltrán, Rafael Vega Albela, Alberto Quintero Álvarez, Rafael Solana, Enrique Gabriel Guerrero, Carmen Toscano y Alí Chumacero, quienes surgieron mediante las publicaciones de las revistas *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva* (1940-1942).

La década de los cuarenta cierra con la publicación de la novela *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, y *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz (1949). Ambas obras se muestran impregnadas de una memoria que sirve de testimonio social y de reflexión del tiempo que convergen en su escritura.

México (1910-1968): un discurso transfigurado”, Helena Beristáin (comp.), en *Lecturas Retóricas de la sociedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, p. 342.

⁵ Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 16.

Al inicio de la administración de Miguel Alemán (1946-1952) se notaron algunos altibajos como la disminución de las exportaciones mexicanas y la crisis de 1949 por la devaluación de la moneda. No obstante, para 1950 se proporcionaron los medios para alentar el crecimiento económico y la fuerte aceleración del proceso de industrialización y modernización, la consolidación del mercado interno y la inserción de México en la economía mundial. La actividad industrial registró un vigoroso crecimiento que continuaría hasta los años setenta.

El México de 1950 es convulso y caótico, su panorama oscila entre lo tradicional y lo moderno, lo nacional y lo internacional y la población mexicana creciendo a un ritmo muy acelerado. Se incrementaron servicios de agua potable y del drenaje profundo. Se inauguraron obras como la Torre Latinoamericana, Ciudad Universitaria y Ciudad Satélite. Se generaron nuevos patrones de consumo, los que, por supuesto, iban en aumento. Todo esto con la intención de contribuir a configurar una sociedad cosmopolita y dejar atrás el pasado de la vida del campo basada en el sistema agrario y en el nacionalismo. Con este impulso en México, la mayor parte de la clase obrera continuó quedando fuera de las organizaciones sindicales y políticas reduciendo al mismo tiempo sus posibilidades de hacer valer sus derechos.

En este ir y venir de acontecimientos que marcaron el principio de la segunda mitad del siglo surgió una generación de artistas que buscaba escindirse de los valores predominantes; buscaban un vínculo con las tendencias internacionales, la originalidad, nuevas formas de percibir el arte y separarse del predominio revolucionario, marcando así una década de ruptura.

La generación de los cincuenta en la pintura se caracterizó por su oposición al muralismo, se proclamaron en contra de la Escuela Mexicana de Pintura y de los organismos oficiales que la legitimaban; esta oposición fue encabezada por el pintor José Luis Cuevas a través de su texto “La cortina del nopal”, en el que refutaba las imposiciones artísticas y el nacionalismo favorecido, al mismo tiempo que proponía nuevas alternativas para el arte. Al igual que Cuevas,

los pintores mexicanos Lilia Carrillo y Fernando García Ponce marcaron esta época de ruptura artística.

En el cine se estrenaron las películas *El rey del barrio*, con la actuación de “Tin Tan”, y *Los olvidados*, de Luis Buñuel. Este último filme se volvió muy importante porque rompió estereotipos y generó una nueva visión profunda y compleja del mexicano en su entorno urbano-social.

La literatura mexicana también dirigía sus intereses hacia lo urbano para suplantarse las formas de vida tradicionales. Un ejemplo de esto es la publicación de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, obra en la que se reflexiona sobre la identidad mexicana, al mismo tiempo que muestra la transición del mexicano que va de lo rural a lo urbano.

Hubo una serie de instituciones que apoyaron las artes en México, una de las más significativas fue el Centro Mexicano de Escritores, impulsado por Margaret Shed, escritora norteamericana que promovió becas para los jóvenes escritores a través del sustento económico de la Fundación Rockefeller. Más tarde, las empresas e instituciones mexicanas se fueron uniendo para crear sus propios fondos que cubrirían las becas de escritores como Jorge Ibarguengoitia, Tomás Segovia, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Fernando del Paso y José Emilio Pacheco. Obras como *La región más transparente*, *Balún Canán* y *Farabeuf* fueron producto de las becas otorgadas por el Centro Mexicano de Escritores.

El panorama literario de mediados de los años cincuenta se abría con la Generación de Medio Siglo conformada por Huberto Batis, Inés Arredondo, Carlos Valdés, Juan Vicente Melo, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol y Juan García Ponce. Estos escritores originarios de provincia coincidían en expresarse con libertad, fuera de los convencionalismos sin respetar normas de la cultura establecida y fijando sus inquietudes en ambientes ciudadanos. Es por eso que los

integrantes de esta generación tuvieron numerosas aportaciones en las principales revistas y suplementos culturales del país. En este momento generacional surge otro libro importante como parte de la transición de las letras mexicanas, *El arco y la lira*, también de Octavio Paz, en el que el autor de nuevo busca la renovación de las formas de escritura.

Este periodo culmina con la publicación de una obra que se convirtió en un parteaguas para la novela urbana, situada en un contexto social, *La región más transparente*, de Carlos Fuentes (1958), considerada por la crítica especializada como “la gran novela de la ciudad de México”.⁶

A finales de los años cincuenta bajo el mandato de Adolfo López Mateos (1959-1964), México se vio influenciado por el triunfo de la Revolución cubana. En este sexenio se refuerza el concepto de urbanización llevando a cabo construcciones importantes que formarían la ciudad cosmopolita deseada. Se edificaron las más grandes unidades habitacionales de la ciudad, entre ellas la de San Juan Aragón, la de Nonoalco Tlatelolco, la John F. Kennedy en la colonia Jardín Balbuena, la unidad Loma Hermosa en Legaria; se ampliaron las principales arterias como Paseo de la Reforma, Santa María la Redonda, Manuel González y la antigua avenida Nonoalco, se concluyó el Viaducto Miguel Alemán; mejoró el sistema de pavimentación y drenaje y se entubaron los ríos Consulado, La Piedad, Churubusco, Miramontes y San Joaquín para la construcción de las vialidades correspondientes. En cuanto a centros de educación, se construyó y equipó la Unidad Profesional de Zacatenco del IPN. En general, se construyeron diversas unidades de servicios sociales en todo el país.

Estas y otras construcciones más significaron un cambio importante para la transformación de la Ciudad de México, la cual se visualizaba ya como la gran metrópoli. En la

⁶ *Ibid.*, p. 23.

creación de las unidades habitacionales se veía reflejada una forma de vida moderna, alejada por completo de la vida rural.

La economía del país se mantuvo firme mediante la estabilidad de la inflación, la paridad monetaria, el impulso al desarrollo del mercado interno y el estímulo de las exportaciones. En este sentido, la política exterior de México vivió sus mejores momentos; López Mateos supo establecer relaciones amistosas con todos los países, colocando a México en un lugar importante en el mundo.

Con estos cambios que se fueron produciendo en el país, el ámbito cultural mexicano también se vio modificado de acuerdo con los intereses y necesidades de la época, de tal manera que la década de los sesenta se consideró un momento de liberación y ruptura.

La música de los años sesenta se vio influenciada por la música norteamericana, que fue uno de los cambios que impulsaron a la juventud para proclamar su libertad y su rebeldía contra el mundo. El rock, música hecha por y para jóvenes, marcó a esta época transgresora y de protesta, creando movimientos como el controvertido Festival de Avándaro que imitaba al Festival de Woodstock.

En este periodo el cine estadounidense marcó un momento de rebelión y búsqueda de la liberación en general, esta ideología impactó al cine mexicano y generó también un cambio importante en éste.⁷

En la escritura se dieron algunas rupturas marcadas principalmente en la estructura y en la puntuación. “La escritura de los años sesenta contrasta con el país, porque mientras éste vive con

⁷ “... durante los sesenta, en Estados Unidos aparecen una serie de películas denominadas *White coaters* (batas blancas), que también podemos ubicar dentro de las llamadas *sexplotation* (sexo-explotación son un tipo de producción de bajo presupuesto que surgió al margen de la gran industria del cine estadounidense). Películas que, si no de forma directa, tienen una relación con la comedia erótico-popular, en este periodo también empezó la legalización del cine porno”. Véase Hugo Chávez Carvajal, *Cine mexicano de los setenta: medios de comunicación y políticas de identidad nacional, una aproximación desde la antropología*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2012, p. 79.

la fachada de modernidad y milagro económico, en aquella hay una tónica de angustia y sufrimiento personales”.⁸ En esta época, se consolida la llamada literatura urbana escrita por jóvenes que hacen prevalecer los ambientes urbanos y el lenguaje coloquial o “malas palabras” que ayudaban a representar la vida cotidiana de la ciudad, marcada por el consumismo y la idea de lo cosmopolita. Los escritores ya consagrados como Octavio Paz, Carlos Fuentes y Juan José Arreola experimentan con las nuevas formas de escritura, pero sin dejar a un lado sus temas y sus preocupaciones literarias.

En el teatro y en el cine, Juan José Gurrola dio un fuerte impulso al igual que en la experimentación y los *happenings*. Luisa Josefina Hernández en la dramaturgia mexicana aportó una gran producción con obras como *La paz ficticia* (1960), *Historia de una anillo* (1961), *Escándalos en Puerto Santo* (1962), *La hija del rey o Electra* (1965) y *Quetzalcóatl* (1968), entre otras.

La poesía, de igual forma, generó una gran aportación literaria. El poeta más prolífero de los años sesenta fue Octavio Paz; algunas de sus obras publicadas fueron *Salamandra* (1962), *Ladera este* (1968) y *Topoemas* (1968), además de haber sido antologado en *Poesía en movimiento* (1966), una de las antologías más importantes de la poesía mexicana.

El centro cultural más importante de la década fue la Casa del Lago, fundada por Juan José Arreola y dirigida de 1963 a 1965 por Juan García Ponce. Este centro agrupó a la Generación de Medio Siglo, posteriormente reunió al grupo de la literatura de la Onda.⁹

En las experiencias y expresiones literarias de los sesenta prepondera una definida conciencia política por parte de la intelectualidad, no sólo en México, sino en toda Latinoamérica a partir de las múltiples invasiones norteamericanas. En este sentido, la Revolución cubana y la

⁸ Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México, Grijalbo, 1987, p.175-176.

⁹ Sobre la “literatura de la Onda” se hablará más adelante.

guerra de Vietnam representaron el símbolo de libertad que sembró conciencia política en toda Latinoamérica.

Durante la segunda mitad de los sesenta, bajo el mandato de Gustavo Díaz Ordaz, la ciudad continuó creciendo con grandes construcciones de avenidas como Anillo Periférico, Viaducto Tlalpan, Calzada del Hueso, la Autopista a Cuernavaca, dando prioridad a la creación y mantenimiento de espacios deportivos debido a que México sería el país anfitrión de los XIX Juegos Olímpicos celebrados en 1968.

La cotidianidad en este momento se forjó a partir de la cultura de masas, del *arte pop*, de la publicidad, de la televisión, del supermercado, de la importancia de los aparatos electrodomésticos que aceleraron el consumismo e introdujo y difundió el uso de la tarjeta de crédito. La vida en México era la imitación de la vida en Estados Unidos.

Tanto en la vida cotidiana como en la literatura, los jóvenes estaban tomando un papel muy importante. La conciencia política había despertado: por primera vez en México un espíritu de lucha invadía a la juventud, lucha que venía enraizada con la represión de la clase obrera de 1958 mediante la huelga ferrocarrilera. Los estudiantes del 68 fueron los herederos del movimiento ferrocarrilero y, por tanto, eran los que representaban a esta corriente proletaria que había sido postergada por la represión. En 1968, la reprimenda policiaca en contra de grupos de estudiantes originó un movimiento ideológico-político que concluyó con la matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco.

Estos acontecimientos propiciaron la creación de obras literarias como una forma de protesta y denuncia ante los acontecimientos. Entre las obras que hacen referencia a este momento histórico destacan: *De la Ciudadela a Tlatelolco* (1969), de Edmundo Jardón Arzate, *Tlatelolco, historia de una infamia* (1969), de Roberto Blanco Moheno, el poema “Manuscrito de Tlatelolco”, de José Emilio Pacheco (publicado en 1969 en *No me preguntes cómo pasa el*

tiempo) y *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska, obra que marca el cierre de los años sesenta y el inicio de los setenta, y que se convirtió en un referente importante para las generaciones póstumas. Con todo lo antes mencionado se puede decir que los años sesenta son considerados un momento de cambios y rupturas, respecto a esto Sara Sefchovich dice:

Los sesenta y setenta, son los años del cambio en las relaciones humanas, del cambio en la concepción de la familia, en las relaciones sexuales y en el papel de la mujer. Las novelas hablan en nombre de la historia, de las clases sociales y de la modernidad. [...] Así la novela pasa de lo que Brushwood ha llamado “la representación objetiva” a la “transformación artística” de la realidad, con una aguda conciencia del proceso creativo.¹⁰

El sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), se caracterizó por el agotamiento de un supuesto modelo de desarrollo que se venía planteando desde décadas pasadas. Es por ello que se buscaba la reorganización de la estructura política para tratar de atraer a los grupos inconformes favoreciéndolos al crear instituciones como el INFONAVIT y la Universidad Autónoma Metropolitana. Pero más tarde, el Estado mexicano empezó a entrar en una crisis más severa, lo que redujo el crecimiento económico. Se generó un déficit de la balanza comercial y de las finanzas públicas, de tal manera que el ahorro interno ya no fue suficiente, por lo que el gobierno mexicano tuvo que pedir préstamos externos que aumentaron la deuda externa. Por primera vez hizo su aparición el término de “inflación”, fenómeno que habría de marcar la vida socioeconómica de México y que representó el mal manejo de la economía. Esta caída de producción mostraba lo debilitado que ya estaba el sector agrario y la incapacidad para impulsar un país urbanizado y plural que al mismo tiempo se estaba devastando de manera acelerada. Este desequilibrio económico provocó la desconfianza de los empresarios, quienes comenzaron a mostrar desinterés en la inversión de sus capitales lo que generó una situación cada vez más grave.

¹⁰ Sara Sefchovich, *op. cit.*, 176.

La urbanización trajo consigo un fuerte desequilibrio, inconformidad de los sectores obreros-campesinos y el activismo de grupos políticos de distintas tendencias religiosas que buscaban otras opciones para los grupos más vulnerables.

En los años setenta la literatura se apreciaba más diversa en cuanto a los temas, el vocabulario, los espacios narrativos. Se notó más amplia debido a los numerosos talleres literarios que proliferaron y por el crecimiento continuo de la clase media que generó la reproducción de editoriales, revistas, periódicos y múltiples oportunidades culturales.

En esta época se unieron nuevas voces y una vasta producción literaria, de la que sólo mencionaré algunas obras y autores por cuestiones de espacio. En poesía aparecen Francisco Hernández con *Gritar es cosa de mudos* (1974) y *Portarretratos* (1976); David Huerta con sus obras *Huellas del civilizado* (1977) y *Versión* (1978); Carlos Montemayor con *Poemas* (1974), *Las armas del viento* (1977) y *Abril y otros poemas* (1979); Raúl Renán con *Lámpara oscura* (1976); Arturo Trejo Villafuerte con *Mester de hotelería* (1979); José Joaquín Blanco con *La ciudad tan personal* (1976) y *La siesta en el parque*, entre muchos otros.

En la narrativa algunas de las obras publicadas, novelas, ensayos y crónicas, fueron *Los días y los años* (1971), de Luis González de Alba; *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971), de María Luisa Mendoza; *El movimiento estudiantil del 68* (1972), de Ramón Ramírez; la ya mencionada *De la ciudadela a Tlatelolco* (1970), de Edmundo Jardón Arzate; *Días de guardar* (1970), de Carlos Monsiváis; *Tiempo mexicano* (1971), *Casa con dos puertas* (1971), *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), *La cabeza de la hidra* (1978) y *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes; *La violencia en México* (1971) de Orlando Ortiz; *La invitación* (1972) de Juan García Ponce; *El principio del placer* (1972), de José Emilio Pacheco; *En estas ruinas que ves* (1975), *Las muertas* (1975) y *Dos crímenes* (1979), de Jorge Ibarguengoitia; *Palindroma* (1971), de Juan

José Arreola ; *El tañido de una flauta* (1972), de Sergio Pitó; *El grafógrafo* (1972), de Salvador Elizondo; *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata, entre otras.

Desde mediados de los años sesenta uno de los movimientos literarios que más auge cobró fue la llamada literatura de la Onda, la cual se extendió hasta los setenta. Este movimiento literario fue conformado por José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña, generación de escritores que se opusieron completamente a la Generación de Medio Siglo por su tono marcado por la antiolemonidad, por el acercamiento a los temas sexuales con naturalidad, por la intención de crear ambientes basados en el *slang* o el *argot* citadino que atentaba contra las buenas costumbres.

Este movimiento literario abrió las puertas de las letras para la obra de Armando Ramírez. A partir de la libertad y ligereza narrativa de los onderos, Ramírez forjó su propia escritura desde los márgenes de la ciudad que reflejaba la crudeza de la realidad a través de obras publicadas en los setenta como *Chin Chin el teporocho* (1971) y *Pu* (1977).

Ramírez se une a la enorme producción literaria de esta década y hace que se escuchen las voces de personajes marginales que habitan los rincones de la Ciudad de México; con ellos señala las fallas de una sociedad hegemónica que no es congruente con su realidad.

1.1.1. La literatura de los años setenta: una nueva forma de narrar

La narrativa mexicana invierte su tono “solemne” a mediados de los años sesenta extendiéndose por los años setenta con el surgimiento de un grupo de escritores pertenecientes al movimiento de la Onda, denominado así por la crítica de literatura Margo Glantz, quien, según José Agustín, lo hizo de forma despectiva y desacertada:

[...] ella alucinó esa onda. Fue un juicio prematuro basado en una apreciación personal que no se tomó la molestia de leer bien los libros y de estudiar seriamente un fenómeno importante. Esta relevancia la admitió ella implícitamente al darle rango de una de las dos caras de la literatura mexicana, pero no la investigó y por tanto no la presentó debidamente. A los aludidos, esta visión nos pareció errónea, esquemática, reductivista, y, más grave aún, descalificadora, así es que casi todos protestamos. En especial nos quejamos de la denominación “literatura de la onda”.¹¹

Las propuestas literarias del movimiento de la Onda abordan el tema de la juventud desde la óptica de los mismos jóvenes. A pesar del prejuicio de la crítica ante las nuevas lecturas, obras como *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966), de José Agustín, y *El rey criollo* (1970), de Parménides García Saldaña, consiguieron una ruptura significativa en la narrativa mexicana del siglo XX. “En los setenta la literatura mexicana se volvió más amplia y diversa”.¹² Relacionado con las nuevas formas de lenguaje, los personajes no convencionales para la época y las nuevas estructuras narrativas explotadas por los onderos, surge el trabajo de Armando Ramírez; sin embargo, no es considerado parte de esta generación literaria o ha sido considerado, pero desde otra perspectiva como lo hizo Margo Glantz quien en su libro *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana* lo considera parte del movimiento de la Onda, pero de una “Onda naca”,¹³ lo que se puede entender que más que una consideración es un desdén a su trabajo literario. En lo que respecta a Armando Ramírez, él mismo ha negado pertenecer a este movimiento:

Algunas personas me asocian con ellos porque cuando apareció *Chin Chin* era el *boom* de la Onda, pero definitivamente yo nunca, nunca he pensado pertenecer a ese movimiento. Coincidimos en algunas cosas, pero ellos utilizan otro lenguaje que, aunque pueda ser semejante al mío, yo obedezco a un contexto cultural no transitorio. Ellos pertenecen a una cultura transitoria que es la juventud de la clase media de los años 60.¹⁴

¹¹ José Agustín, “La onda que nunca existió”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXX, N° 59, Lima-Hanover, 1^{er} semestre de 2004, p. 12-13.

¹² Isabel Quiñónez, “Los setenta. Una reflexión intempestiva”, Manuel Fernández Perera (coord.), en *La Literatura mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 393.

¹³ Margo Glantz, *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1979.

¹⁴ Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad de Azcapotzalco, 2007, p.102.

Cierto es que la escritura de Ramírez se ve impulsada e influenciada¹⁵ por José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña, representantes de la Onda, pero su principal diferencia radica en que la literatura de los antes mencionados responde a los ideales de la clase media, sobre todo a los de los jóvenes que se mostraban rebeldes y rockeros, cosmopolitas y difusores del lenguaje coloquial propio de colonias preponderantes, como la Condesa y la Narvarte. Por su parte, Ramírez es uno de los escritores de aquellos años que encontró en la literatura sus propias fórmulas narrativas para contar historias, no la de las clases altas, ni las clases medias, sino la de los marginados,¹⁶ la de los que buscan legitimar su existencia dentro de un espacio y de un tiempo del que también forma parte. Al igual que los onderos, Ramírez hace uso del lenguaje coloquial, pero desde la “visión de Tepito con ojos de Tepito, con un habla y una escritura de Tepito”,¹⁷ en la que “por primera vez en la literatura mexicana, los jodidos se expresaban como jodidos, sin atenuantes”,¹⁸ como señala Vicente Francisco Torres en alguna de sus múltiples apreciaciones sobre la obra del autor de *Chin Chin el teporocho*. Otra de las diferencias entre Ramírez y los onderos es que la narrativa del primero se caracteriza por estar empapada de su pertenencia a un delimitado sector de la sociedad, pues muestra una diferencia considerable entre el destino de un hijo de profesionista que vive en una colonia “clases media” y

¹⁵ “Tenía 16 años cuando empecé a escribir *Chin chin el teporocho*. Por eso estaba de onda escribir y había quienes causaban gran revuelo en el medio: José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sainz o Juan Tovar. Esa maduración de la cultura mexicana hizo posible que un joven de barrio pudiera publicar”. Véase Rafael Luviano Delgado, “Faltan investigadores que asuman la tarea por zonas: Armando Ramírez. Imposible para uno, la crónica del DF”, en *Excelsior*, Sec. Cultural, LXXII, II, 26228, 6 de abril de 1989, p. 3.

¹⁶ “En la perspectiva de las ciencias sociales la marginación es una característica general del problema social, que afecta a todos los ciudadanos de una comunidad. Conciernen a aquellos conciudadanos adultos que viven solos y que están amenazados por una pobreza estructural o incluso por una violencia estructural a causa de la falta de ayuda para eliminar su pobreza. De esta manera, los intentos de crear para los marginados una ayuda especial, aparte de los auxilios normales en el ámbito de la infraestructura comunal del trabajo, vivienda, salud, formación y auxilio social, contribuyen al mantenimiento de la violencia estructural y de la injusticia social en nuestra sociedad. La consecuencia psicosocial de la falta de integración es que los pobres que viven marginados quedan excluidos de la participación en la vida económica, sociocultural y política en la sociedad, para ser acogidos en organismos especiales (<<instituciones totales>>, según Goffman; <<instituciones de la violencia>>, según Basaglia)” Véase Friedrich Dorsch, *Diccionario de Psicología*, Barcelona, Herder Editorial, 1985, p. 463.

¹⁷ Cita tomada de una nota de Vicente Francisco Torres, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸ *Idem*.

el de los marginados de Tepito, que van de un alcohólico a una prostituta y de un violador a un ladrón que vive en la calle. Ramírez “ha buscado otros arquetipos, los de una vida más áspera. En lugar de un chavo rockanrolero un califa, en lugar de Narvarte Tepito, en lugar de turismo honguero teporochismo vernáculo”.¹⁹ De acuerdo con Gabriela Valenzuela Navarrete:

La figura del marginado social nunca ha sido ajena a la literatura a lo largo de los años, ni en México ni en ninguna parte del mundo. Incluso en el siglo XX, es fácil encontrar personajes así en, por ejemplo, los textos de José Revueltas. Sin embargo, las creaciones de los escritores que empiezan a publicar en la segunda mitad del siglo XX (y en particular de finales de la década de los sesenta a la fecha) han dejado ver algo más que sólo la existencia de las diferencias sociales: el hecho de que los grupos marginados han empezado a formar una nueva cultura en las grandes metrópolis, un paradigma posmodernista con una configuración espacio-temporal tan propia que, poco a poco, los ha convertido en una sociedad dentro de la sociedad que los ha acogido, en una importante relación de compatibilidad-incompatibilidad con ella.²⁰

Siguiendo la cita anterior, la diferencia de clases para Ramírez está hermanada con la ubicación geográfica del habitante de la urbe, por eso presenta fragmentada a la Ciudad de México, determinada por una élite de adinerados que incautan los espacios y provocan la marginalidad a través del desplazamiento de las familias proletarias, por el simple hecho de “no ser iguales”. El fenómeno de divisiones del espacio por clases es importante en la novela *Violación en Polanco*, porque es el modo en que, históricamente, se han establecido dos tipos de sociedades en el norte, oriente y sur de la Ciudad de México; el norte polarizado en ricos y pobres, el oriente avasallado por el hombre desdeñado, desde tiempos prehispánicos, y el sur, donde se alojan los adinerados intelectuales.

Los elementos históricos y los cambios significativos en la narrativa nacional fueron la pauta para que Armando Ramírez manifestara en su literatura una trasgresión explícita en forma

¹⁹ S/A, “Ficción en la corriente de la calle y de los quicios”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, 13 (645), 4 de septiembre de 1994, p. 4.

²⁰ Gabriela Valenzuela Navarrete, “El lenguaje hace al hombre. Modos de habla y modos de vida en *Violación en Polanco* de Armando Ramírez”, en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, Universidad de Texas en El Paso, Núm. 35, Año XIII, Octubre-Diciembre de 2007, p. 57-58.

y temas, lenguaje y manejo de personajes, la Ciudad de México y sus espacios urbanos más recónditos. “Ramírez hace la literatura del lumpen urbano, sistemáticamente estratificado en lo social, económico, cultural y lingüístico”.²¹ Partiendo de la pregunta ¿quién habla de los marginados con mayor conocimiento y sinceridad, el que habita con ellos —es decir, el que los mira desde dentro—, o el que reproduce una literatura a partir de la idea, muy generalizada, que se tiene de ellos?, se puede decir que la literatura de la Onda y la de Armando Ramírez surgen, sin duda, de dos tónicas distintas; en consecuencia, la crítica oficial se ha encargado de remarcar esta diferencia al no incluir la obra de Ramírez en los cánones convencionales, como asegura Valenzuela al hablar de *Violación en Polanco*:

Esa elección de conciencia que resulta su modo de escribir es la que le ha dado a Armando Ramírez el lugar que tiene actualmente en el panorama literario de México. Sin embargo, cuando se habla de él como un escritor que no está integrado a la cultura “oficial” o a los círculos de poder cultural, también se menosprecia la existencia de este tipo de novelas como la necesidad de expresión de una subcultura madura, que no ve obras como *Violación en Polanco* como una forma diferente de escribir, sino como una forma diferente de ver la literatura (y sus personajes, su lenguaje y su forma de expresión).²²

También Mónica Elena Ríos afirma en su tesis que: “Armando Ramírez es un escritor que podemos calificar de marginal, lo es primordialmente porque se encuentra alejado de los círculos literarios y asume una temática y lenguaje socialmente marginal”.²³

No obstante, a su marginalidad, Ramírez en la novela *Violación en Polanco* muestra su gran preocupación histórica, asociada a lo que se vive en los laberintos urbanos de la Ciudad de México, a los que pocos entran, y encontramos una revaloración de la vida cotidiana en un espacio desprestigiado por el arte. Esto explica de algún modo el interés de Ramírez por capturar

²¹ Delia V. Galván, “El barrio residual en la narrativa de Armando Ramírez”, en *Revista de la literatura mexicana contemporánea*, No. 5, 1997, p. 70.

²² Gabriela Valenzuela Navarrete, *op. cit.*, p. 59.

²³ Mónica Elena Ríos, *De lo marginal a lo subversivo: La función del imaginario en la reconstrucción literaria de la identidad cultural tepiteña [Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito (1972) y Tepito (1983)] de Armando Ramírez*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Letras Hispánicas, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México, 2004, p. 8.

los pequeños rincones del barrio, que contrastan y conviven con los grandes y opulentos lugares de la urbe.

1.1.2. La Ciudad de México, un espacio narrativo

La ciudad, como marco narrativo, con frecuencia se circunscribe a espacios de injusticia y vicios, miseria y delincuencia, todo aquello que conlleva a signos negativos. En su libro *Emilio o la educación*, Jean Jacques Rousseau dijo que las ciudades son el abismo de la especie humana;²⁴ esta imagen de ciudad caótica es la misma que muestra Armando Ramírez, donde todo lo atroz es posible y donde lo cotidiano es la violencia.

La ciudad forma parte de un territorio privilegiado para la literatura. Muchos escritores han hablado sobre la urbe para construir sus propios puentes de comunicación y su reconocimiento en este espacio, no sólo como escritores, sino también como sus habitantes.

Dentro de la narrativa urbana en México, existe una serie de novelas importantes que tienen como referente a la Ciudad de México y han sido relevantes para el panorama de la crítica actual. Gloria Prado, por ejemplo, en su estudio *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, enlista varias obras con la temática de la Ciudad de México, entre las que incluye *Violación en Polanco*, de Armando Ramírez. En ese mismo estudio, se enumeran otras novelas significativas como *La región más transparente*, *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes; *El Chanfalla*, de Gonzalo Martre; *De perfil* y *El rock de la cárcel*, de José Agustín; *Chin, Chin el teporocho*, también de Ramírez; *En esta tierra del amor*, de David Martín del Campo; *Pasto verde*, de Parménides García Saldaña; *El gran solitario en Palacio* y *La canción de Odette*, de René Avilés Fabila; *Que la carne es hierba*, de Marco

²⁴ J. J. Rousseau, *Emilio o de la educación*, trad. J. Marchena, Madrid, De Alban y Compañía, 1821, p.178.

Antonio Campos; *La princesa del Palacio de Hierro*, de Gustavo Sáinz; *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata; *Por vivir en quinto patio*, de Sealtiel Alatraste; *Neza y Anexas*, de José Cueli; *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta; *Cada quien para su santo*, de Rafael Gaona y *Los octubres del otoño*, de Marta Robles.²⁵

Mucho de nuestra tradición literaria se ha construido en la base temática de la capital del país, ciudad donde transitan artistas de todo tipo en todo momento de la historia, autores como Carlos Monsiváis, conocido por su labor en el campo de la crónica literaria basada en el espacio caótico y sobrepoblado del Distrito Federal: el infierno del Metro en horas pico y las celebridades resguardadas en el hierro ciudadano y en la televisión nacional; José Emilio Pacheco, autor entrañable de obras como *Las batallas en el desierto* y su poesía anhelante del mar y otros sitios alejados del gris y del óxido de las estructuras urbanas; Octavio Paz, el poeta más importante de la lírica mexicana que basó algunos de sus textos en la textura indescifrable y rota de las calles de la ciudad que lo vio nacer; Efraín Huerta, el poeta más amante de la Ciudad de México y sus viajes por las rutas inmortales de “Avenida Juárez” y “Juárez-Loreto”, el poeta odio y amor, perro y golondrina; cada uno de ellos, y los que no se nombran aquí por falta de espacio y de intención, forman parte de los sastres literarios que visten a su ciudad madre, dadora de motivos.

La ciudad en la literatura, como concepto universal, es caleidoscópica e infinitamente simbólica: madre y principio femenino, prostituta y abominación sobre la tierra, un juego de opuestos interminable; a propósito de la ciudad, Italo Calvino escribió: “Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de

²⁵ Gloria Prado, *Creación, Recepción y Efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, México, Editorial Diana, 1992, p. 171.

mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos”.²⁶ Más allá de la naturaleza de la reproducción y el amor de una madre, la ciudad asimismo es una propuesta artística, es la literatura misma, algo que se entrega al otro, “la ciudad como texto”, siguiendo a Jezreel Salazar, uno de los cronistas jóvenes más renombrados en la actualidad.²⁷ Si partimos de esta premisa de la ciudad como texto literario, entonces hallamos en ella todas las posibilidades de expresión humana, sin límites. Podemos hallar una ciudad de luz y de arboledas circulares que se asemejan al Paraíso; pero lo que mantiene a este espacio en movimiento es su maniqueísmo inquebrantable, su pedazo de carne putrefacta en la balanza, el lado opuesto, la ciudad de Satán de Baudelaire, la ramera, la ciudad de Sade y sus corrupciones, su escatología y sus placeres excesivos. En esta tónica, dentro de la narrativa mexicana, hallamos el espacio representado en la obra de Armando Ramírez: la ciudad como metáfora de la mujer torturada y ultrajada, azotada y ahogada, sacrificada como un cordero que limpia, no el pecado, sino el deseo de venganza.

1.2. Literatura y violencia: otra forma de narrar el mundo

El hombre, a lo largo del tiempo, se ha preguntado sobre los orígenes, incitaciones y consecuencias de la violencia; así mismo, ha indagado si ésta existe a la par que él y si es parte de su condición, si ha aumentado o si se ha transformado en sus diversas manifestaciones.

¿Hasta dónde la violencia ha resultado negativa para la humanidad? ¿Es el arte un artefacto que sublima un acto destructivo? Es extraño cómo la violencia puede causar fascinación y placer. Cuando reflexionamos sobre el tema nos surgen muchas interrogantes: ¿Somos violentos por naturaleza o aprendimos a serlo? ¿Por qué actuamos de forma violenta sólo ante

²⁶ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2012, p. 6.

²⁷ Jezreel Salazar, *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006, p. 16.

algunas situaciones? ¿Puede evitarse la violencia? ¿Existen grados de violencia?, e incluso, ¿qué es la violencia? Puede decirse que, hasta este momento, no existen respuestas satisfactorias ante un tema tan complejo, a pesar de que muchas disciplinas lo hayan abordado en distintos momentos. Hay algunos estudios y teorías que han tratado de explicar este fenómeno como parte del comportamiento humano, pero el panorama que tenemos en la actualidad es bastante contradictorio. Maximiliano Ignacio de la Puente muestra una extraña paradoja: “se mata, se reprime, se tortura, se oprime, se explota salvajemente para mantener la paz social”.²⁸ La búsqueda de respuestas alternas a las que ya se conocen es una de las motivaciones de esta tesis, pues en este trabajo abordaré el tema de la violencia como un proceso creativo en la narrativa de un autor mexicano del siglo XX, específicamente en su novela *Violación en Polanco* publicada en 1977, originalmente titulada *Pu*.²⁹

La relación entre violencia y literatura no es nueva. Existen, desde la antigüedad, diversas obras literarias que giran en torno a la violencia; tal es el caso del mito bíblico de Caín y Abel, una de las historias más conocidas, referente obligado donde se muestra la actitud violenta del hombre, el primer asesinato desaprobado por la divinidad judeocristiana, ante la que existe el castigo como una forma de redimir el daño. La mitología griega es el ejemplo más claro de la relación entre violencia y literatura. En ella se muestra la complejidad de la condición humana en su relación con lo divino, donde cabe la violencia como resultado de la búsqueda de poder y el arte de la guerra. A partir de estos modelos, la violencia en la literatura se convirtió en una temática significativa y recurrente, por ello, un gran número de escritores se han ocupado de abordar su universo, pero son pocos los que le han dado una intención estética superior a este

²⁸ Maximiliano Ignacio De la Puente, “Formas de representar la violencia en algunas escenas de la literatura latinoamericana”, en *Questión Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, Vol. 1, No. 18, 2008.

²⁹ *Pu* (1977), publicada por editorial Novaro y Océano, se publicó más tarde como *Violación en Polanco* (1979) publicada por la editorial Grijalbo.

tema a través de la trasgresión de los modelos clásicos; es decir, escribir sobre violencia como tema con la violencia del lenguaje y de las formas, la violencia explícita en los actos y en la escritura, como es el caso de la novela de Armando Ramírez. Por este tipo de obras iconoclastas ha sido necesario darle otros sentidos y nuevos valores al tema de la violencia en el arte, a pesar de otras formas científicas y psicológicas que existen sobre ella. Quizá se pueda entender la violencia como una fuerza negativa que es propia de la especie humana y que resulta necesaria en la manifestación de las artes para su liberación. En este sentido, el objetivo es explicar cómo se expresa la violencia en un proyecto literario a través de símbolos, como es el caso de *Violación en Polanco*.

En su caso, de manera muy particular, Ramírez busca trasgredir las tradiciones literarias que determinan “lo bien hecho” y “lo que es literatura”, “lo que es de arte mayor” y “lo que es de arte menor”. Él, por su parte, escudriña la belleza en la desnudez de las palabras y en la crudeza de la realidad. De esta manera le da la palabra a “los de abajo”, porque también de ellos y para ellos es la literatura. Este reclamo de pertenencia, a manera de rebeldía, resultó escandaloso para la crítica literaria de la época, quien lo calificó de ser un “autor menor” que no escribe correctamente, a pesar de pertenecer a la gama de escritores mexicanos de la segunda mitad del XX que buscaban una transición en la literatura, no sólo por su afán de construir un concepto de lo propiamente mexicano, sino por todos los cambios que se estaban dando por medio de propuestas novedosas y arriesgadas en el arte y en la filosofía.

A pesar de que la crítica literaria rechazó la novela *Violación en Polanco* de Ramírez, por el tema de la violencia, el que se nota inmediatamente en los actos atroces de los personajes, la novela se puede entender más allá de lo literal. La violencia en esta obra es más una representación que una exacerbación de la misma y tiene la intención de buscar el efecto estético de la novela desde una mirada marginal, mediante la trasgresión del orden establecido, tanto en la

escritura como en el mundo narrativo que compone la obra y que la inscribe en una parte de la literatura contemporánea vigente, pero fuera de los cánones literarios.

En el proceso creativo de la novela, la violencia en torno a la venganza se inscribe en un espacio urbano que reúne los vicios y la obscenidad, el despojo y la tortura, la agresión y la violencia del crimen.

En este trabajo se mostrará cómo esta novela es violenta desde su universo hasta su estructura, si se le analiza a partir de cuatro conceptos que se relacionan directamente con el tema en cuestión: la violencia, la venganza, la agresión y la agresividad.

1.2.1. Violencia

Desde el punto de vista del pensamiento aristotélico, existen dos estados en el ser humano y en las cosas: el natural y el violento. El natural es el original de las cosas y el violento es cuando, por medio de una fuerza, se aplica un movimiento que generará cambios. La violencia es contra natura.³⁰ En este sentido podemos entender a la violencia como un acto forzado que está fuera de lo habitual o de lo que ocurre con frecuencia. De acuerdo con esta definición es importante pensar en que las palabras “movimiento” o “cambio”, no sólo se refieren al aspecto físico. Por ejemplo, Friedrich Nietzsche entiende la violencia como un método creativo³¹ es decir, la violencia como un movimiento intrínseco que emerge del choque de dos fuerzas opuestas generando un acto catártico en donde la principal función es la liberación emocional, corporal,

³⁰ Aristóteles, *Física*, Vol. 6, Madrid, Gredos, 1995, p. 326.

³¹ Citado por Juan Parent J., *La violencia y el determinismo filosófico*, Universidad Autónoma del Estado de México, p. 7, disponible en: <http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/relaciones/033/pdf/JuanParentJ.pdf> (consulta: 07 de mayo de 2014).

mental o espiritual. La relación violencia-*catharsis*³² en un proceso creativo resulta funcional como método; asimismo, la escritura puede ser el resultado de la catarsis, al ser impulsada por una o más fuerzas opuestas que al ser liberadas generan una obra. “La energía agresiva debe ser liberada o, de otra manera, la persona que contiene esa energía explotaría como un tanque”.³³ De esta manera la escritura es una forma de liberación de la energía acumulada.

Sin embargo, para Steven Arthur Pinker, la violencia es natural, por lo tanto no tenemos que aprender a ser violentos. No aprendemos a ser violentos desde un punto de partida natural de seres pacíficos, sino a ser pacíficos partiendo de una situación de innata violencia.³⁴

Pinker considera que la violencia es un asunto de genética conservada por medio de la selección natural. De acuerdo con esta teoría, podríamos pensar que la violencia es hereditaria, que todos los seres humanos son violentos de alguna forma y que, de cierto modo, el actuar sin violencia depende de la educación y cultura de los individuos.

Desde siempre la humanidad ha estado relacionada con la violencia, de tal manera que la consideramos parte de la condición humana. Aunque no tenemos la certeza de saber los orígenes de la violencia ni sabemos qué la ocasiona, la entendemos como un comportamiento fuera de lo habitual, de ahí que a partir de normas establecidas por la sociedad, se busque frenar los actos violentos, así como castigarlos.

³² “El arte —sostiene—, y, sobre todo, el arte del drama (del cual vio su tiempo muchos ejemplos espléndidos), puede cumplir una función social importante e indispensable al presentar a seres humanos que realizaron actos de heroísmo, villanía, justicia y violencia, y al revelar ya sus cualidades sublimes, ya las ridículas, el artista puede ejercer un efecto muy saludable sobre los sentimientos y emociones de su público. No solamente mueve a admiración o piedad, placer o desagrado; purifica estas emociones por un proceso análogo al de ‘enterrarlas’. El hombre corriente está por lo general embotado por lo que al sentimiento se refiere; la función del arte es permitir que sus emociones escondidas se descarguen de la manera que más probabilidades tienen de no causar daño a sus semejantes”. A este proceso de liberación espiritual Aristóteles lo llamó *catharsis*, y su teoría ha ejercido una profunda influencia sobre el arte, la crítica literaria e incluso la psicología. Véase Aristóteles, *Arte poética. Arte retórica*, México, Porrúa, 2011, (“Sepan Cuantos...”, 175), p. XXXVII.

³³ García Sílberman, Sarah, Luciana Ramos Lira, *Medios de comunicación y violencia*, México, Instituto Mexicano de Psiquiatría y Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 54.

³⁴ Steven Pinker, *La tabla rasa. La negación de la naturaleza humana* (2002), Madrid, Alianza, 2004, p. 460.

Para Michel Foucault:

La violencia no es solo (ni fundamentalmente) destructiva, sino también constructiva: está en el origen mismo de nuestros cuerpos y sus relaciones, de nuestras formas de comportamiento social, y laboral, en un grado tan intenso que resulta imperceptible y lo que es peor, altamente tolerado.³⁵

Foucault, por un lado, reconoce que el origen de la violencia está en la naturaleza del ser humano y, por el otro, afirma que la violencia es parte del comportamiento social, al que nos hemos adaptado a tal grado que no lo percibimos.

Hasta aquí, es posible notar en las definiciones de violencia cómo destaca el uso de la fuerza, que puede variar en su forma (física, moral, artística y psicológica) y se ejerce de manera intencional para causar un efecto en el receptor, tal como lo hace Ramírez en la novela *Violación en Polanco*

Para René Girard, en *La violencia y lo sagrado*, el origen de la violencia o violencia propiciatoria se da a partir de lo que él llama “crisis sacrificial”, la cual tiene que ver con la pérdida de jerarquías dentro de una sociedad, provocando rivalidad y, por tanto, violencia, que, si no es canalizada por medio de lo sagrado y el sacrificio, pierde su carácter purificador.³⁶

De acuerdo con la cita anterior se puede decir que mientras el hombre se acerca a lo sagrado más se aleja de la violencia; Sin embargo, para el pensamiento moderno, este tipo de violencia se pierde debido a que el sistema judicial la ha regulado mediante el apaciguamiento a través de medios preventivos que sólo logran acrecentarla. Respecto a esto Girard afirma:

Si nuestro sistema nos parece más racional se debe a que es más estrictamente adecuado al principio de venganza. La insistencia respecto al castigo del culpable no tiene otro sentido. En lugar de ocuparse de impedir la venganza, de moderarla, de eludirla, o de desviarla hacia un objetivo secundario, como hacen los procedimientos religiosos, el sistema judicial *racionaliza* la venganza, consigue aislarla y limitarla como pretende; la manipula

³⁵ Citado por María Ruido, “La representación de la violencia / Violencia de la representación: de Jack el destripador a Ciudad Juárez, pasando por la pantalla de TV.”, en *Youkali 11*, Arte(s)-Feminismo(s) p. 27, disponible en: <http://www.youkali.net/youkali11-a-MRuido.pdf> (consulta: 09 de marzo de 2014).

³⁶ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, 2ª ed., trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 47.

sin peligro; la convierte e una *técnica* extremadamente eficaz de curación y, secundariamente, de prevención de la violencia.³⁷

En el caso de los personajes de la novela *Violación en Polanco* aunque su condición no es la de pertenecer a una comunidad primitiva, porque en realidad son hombre modernos, que viven en la ciudad y que su principal gusto es asistir a los cines de quinta. Sin embargo, ellos no optan por matar a la mujer con la pistola que llevan, deciden cobrar su venganza a través del sacrificio. Este acto rompe con lo que Girard llama “crisis sacrificial” porque para estos personajes la solución no es funcional a través del sistema judicial, el cual es opresor y manipulador, es por ello que prefieren retroceder a su estatus primitivo y usar la vía del sacrificio como una mejor forma de reconciliarse con su pasado. Según Girard “No hay una violencia realmente pura; el sacrificio, en el mejor de los casos, debe ser definido como violencia purificadora”.³⁸

1.2.2. Venganza

La Real Academia define la venganza como: “Satisfacción que se toma del agravio o daño recibidos”,³⁹ una definición no del todo clara; el Diccionario Akal la define de la siguiente forma:

Conducta compleja cuyas motivaciones responden a objetivos diferentes: para obtener una reparación, una indemnización, para castigar al ofensor, para apaciguar un resentimiento, también para que tenga valor de represalia. La venganza puede satisfacer un instinto de defensa y estar contenida dentro de los límites de una justicia distributiva o volverse una excusa para liberar una agresividad justiciera. Dentro de un grupo, puede alimentar progresivamente venganzas recíprocas, y después de acuerdo con los miembros, aplicarse a víctimas propiciatorias.⁴⁰

³⁷ *Ibid.*, p. 29-30.

³⁸ *Ibid.*, p.47-48.

³⁹ *Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª ed., México, Espasa Calpe, 2001, p. 2280.

⁴⁰ Roland Doron, Françoise Parot, *Diccionario Akal*, trad. Bernadette Juliette Fabregoul y Agustín Arbesú Castañón, Madrid, Ediciones Akal, 1998, p. 568.

El filósofo francés George Sorel es otro de los que se suman a la conceptualización de la venganza: “la venganza es un sentimiento de extraordinario poder, sobre todo entre los seres débiles”;⁴¹ también Girard, en *La violencia y lo sagrado*, define la venganza como una represalia que provoca nuevas represalias. La venganza es el acto de castigar, razón por la que no se concibe como un acto inicial, por lo tanto, contribuye a un proceso infinito e interminable.⁴²

Lipovetsky encuentra en la venganza el equilibrio social, que impide el surgimiento del individuo independiente. De acuerdo con esta ideología, asevera que “la venganza es un imperativo social, independiente de los individuos y los grupos, independientemente de las nociones de culpabilidad o de responsabilidad individual y que fundamentalmente manifiesta la exigencia del orden”.⁴³

En las definiciones anteriores encontramos diferentes formas de entender la venganza. Al igual que la violencia, la venganza es un término en proceso que depende de varios factores y del punto de vista desde el que se esté abordando. Retomando las ideas principales con las que los autores citados definen este término, podemos decir que la venganza es satisfacción e instinto de defensa, justicia y poder, represalia y castigo, imperativo social; juntos, estos conceptos parecen muy distantes uno de otro; sin embargo, todos contribuyen a que cada uno pueda generarse un concepto que ligue a las definiciones que ya existen. Entonces se puede decir que, desde el punto de vista literario, la venganza es el acto de la reivindicación ficticia ante la impotencia que genera la realidad del autor. En este universo, la venganza es posible, pues triunfa de una manera satisfactoria y sin repercusiones físicas en el mundo real, ya que el resultado psicológico de una

⁴¹ Georges Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, 8ª ed., trad., Luis Alberto Ruíz, Buenos Aires, La Pléyade, 1978, p. 170.

⁴² René Girard, *op. cit.*, p. 22.

⁴³ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 176.

obra como la que se atiende en esta tesis puede generar en el receptor diversas formas de descalificación o aplauso.

1.2.3. Agresión y agresividad

De acuerdo con la Real Academia, la palabra agresión es el “acto de acometer a alguien para matarlo, herirlo o hacerle daño”.⁴⁴ Y la agresividad es la “tendencia a actuar o a responder violentamente”.⁴⁵

Estas definiciones demuestran la diferencia que existe entre estos dos conceptos, que de forma aparente son iguales. La agresión se refiere al acto de hacer daño mediante una fuerza aplicada y la agresividad es la disposición de responder con una fuerza opuesta a la acción que daña.

En el ámbito psicológico igualmente se han definido estos conceptos de forma aislada. En el *Diccionario de Psicología*, se define a la agresividad como un “tipo de conducta que se caracteriza más por una disposición a atacar que por una tendencia a eludir peligros o dificultades”,⁴⁶ y la agresión como un “aspecto de la voluntad de poder que implica el tratar a otros individuos como si fueran simplemente objetos que deben utilizarse para conseguir una meta”.⁴⁷

Por su parte, Gabriel Moser, en *La Agresión*, recaba varias definiciones que se han hecho acerca de la agresión:

⁴⁴ *Diccionario de la Real Academia Española, op. cit.*, p. 65.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Howard C. Warren (comp.), *Diccionario de Psicología*, 3ª. ed., trad. y rev. E. Imaz, A. Alatorre y L. Alaminos, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 48.

⁴⁷ *Idem.*

[...] para Buss “todo comportamiento que lastima o lleva perjuicio a otro es una agresión.” También para Bandura “la agresión consiste en administrar estímulos nocivos de fuerte intensidad que provocan heridas físicas o morales.” [...] Así para Dollard, la agresión es un “acto destinado a herir a otro organismo o a su sustituto.” Para Berkowits, la agresión es una “intención de herir o causar perjuicio a otro.” Para Zillmann, la agresión es una “tentativa para herir físicamente a otro”.⁴⁸

Existe una relación entre los conceptos antes citados, y ésta radica en que la agresión se manifiesta mediante un daño que ocasiona heridas, ya sean físicas o morales; sin embargo, no se hace mención de cuál es la motivación o el objetivo para llevarla a cabo. Respecto a esto, Moser comenta lo siguiente:

[...] el conjunto de estas definiciones ignoran el contexto social del comportamiento. Más recientemente, algunos investigadores, al situarse en una corriente cognoscitiva, recalcan que un comportamiento de agresión no se convierte en una agresión más que a través del juicio del observador quien identifica el comportamiento como una violación de la norma. Al hacerlo, estos autores introducen nuevamente el contexto social de la acción como parte integrante y moduladora de la percepción del comportamiento. Una conducta se considera agresiva a partir de un procedimiento de juicio al hacer intervenir tres criterios independientes: 1) la comprobación de daño posible o real por la víctima; 2) la intención de parte del actor de producir consecuencias negativas; y 3) el hecho de que el comportamiento puede considerarse por la víctima y/o por un observador como no apropiado en la situación en cuestión. En otras palabras, para calificarse de agresión, el comportamiento debe constituir una violación de la norma.⁴⁹

La cita anterior muestra la dificultad de definir el concepto de agresión, ya que depende de la perspectiva, ya sea la del actor, la de la víctima o la del observador, así como de las circunstancias, o del contexto; por esta razón, la agresión se puede considerar una transgresión de valores morales que dan como resultado juicios circunstanciales de parte de quien observa: el observador es quien determina si hay o no agresión en situaciones donde las normas se violan. No obstante, para los individuos involucrados en actos violentos, la agresión resulta un medio eficaz para alcanzar sus objetivos; de tal modo, podríamos determinar que la agresión a la vista del observador es una provocación que trasgrede normas establecidas por medio de un intercambio de fuerzas opuestas. Frente a una provocación, el sujeto puede tener diferentes

⁴⁸ Gabriel Moser, *La agresión*, México, Publicaciones Cruz, 1992, p. 10.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 10-11.

reacciones: intentar establecer igualdad y con ello generar equilibrio, ya sea para responder con más violencia o moderar su reacción. A esta reacción de responder bajo cualquier condición es lo que entenderíamos por agresividad. La psicología ha explicado esto de la siguiente manera:

Las formas de agresión pueden ser muy diversas y abarcan toda reacción directa o indirecta, activa o pasiva, motora o verbal, destinada a perjudicar al otro. El tomar en cuenta la intención del sujeto permite distinguir la agresión hostil de la agresión instrumental, que consiste en utilizar un poder coercitivo para alcanzar una meta distinta a la de perjudicar a la víctima (en particular por anticipación de una recompensa). En la perspectiva freudiana la agresión remite a la agresividad. Se le considera como un comportamiento espontáneo resultante de una pulsión unitaria y fundamental que nace en la esfera biológica y cuya energía debe imperativamente descargarse.⁵⁰

Tomando como referencia las definiciones y las reflexiones relacionadas con la agresividad y agresión, podemos confirmar, por un lado, que la primera se distingue conceptualmente de la segunda por ser una predisposición, disposición o condición que puede sintetizarse, o no, en actos concretos: motivos, deseos, emociones o actitudes, y que surge como respuesta de un ataque o reacción al peligro (agresión). Por el otro lado, la agresión se refiere a todo acto impulsado por una fuerza, ya sea física o verbal que resulta del juicio, de quien observa. Este efecto de acción-reacción opera un encadenamiento de choques entre fuerzas contrarias se ha determinado como violencia, que desemboca en una cadena de acción-reacción, dando como resultado la venganza.

Es importante aclarar estos dos conceptos, dado que, en la novela, es visible la existencia de dos fuerzas opuestas, dadas por la diferencia de clases sociales. Por lo tanto, la oposición de ambas fuerzas es lo que da como resultado la violencia que trasgrede en todo momento y que hace que los personajes tomen un lugar dentro de la novela. Esta postura es elemental para entender la obra como un acto de reivindicación de los pobres y no como un acto criminal en donde solamente la violencia es empleada para obtener un bien material o por placer de matar o

⁵⁰ Roland Doron, Françoise Parot, *op. cit.*, p.28.

violar. *Violación en Polanco* es una novela en donde la agresividad de los marginales es una respuesta simbólicamente violenta a la agresión de los poderosos.

CAPÍTULO II

ARMANDO RAMÍREZ: LA LITERATURA DESDEÑADA

Una buena obra de arte
puede tener y tendrá consecuencias morales,
pero pretender del artista fines morales
es echar a perder su trabajo

WOLFGANG VON GOETHE
Poesía y verdad

2.1. La recepción de la obra de Armando Ramírez: autoridad, prejuicios y tradición

En este capítulo nos ocuparemos de la importancia que cobra el receptor frente a una obra literaria; específicamente en la literatura de Armando Ramírez, quien destacó en una nota periodística la preponderancia del lector: “Ojalá que por medio del humor los escritores nos acerquemos más al lector ¡ya basta de rechazar al lector! Hay que encontrarlo y convencerlo con un contexto creíble, así como lo hizo Homero en *La Ilíada* y *La Odisea*”.⁵¹

Los lectores, para la literatura, son imprescindibles porque son quienes acogen, disfrutan y juzgan una obra literaria, además de otorgarle la aprobación y trascendencia que convierte a los libros en necesarios e inolvidables;⁵² sin embargo, también pueden ser rechazados, repudiados y olvidados. Este último es el caso de Ramírez, escritor a quien la crítica literaria de la segunda mitad del siglo XX rechazó en gran parte por utilizar procesos de descomposición y fractura en la sintaxis y en la ortografía, así como por usar un lenguaje coloquial. Alusivo a esta situación Vicente Francisco Torres señaló: “... los fariseos quisieron cerrarle las puertas del templo del arte. Pero él las abrió a patadas y con aullidos, pero sobre todo con trabajo”.⁵³

Esta oposición de la literatura en los años setenta, como ya lo había mencionado en el capítulo anterior, se caracterizó por la innovación en la escritura, no muy aceptada por los escritores ya consagrados. Referente a esto, Ramírez siempre estuvo consciente de la época que le tocó vivir y de su trabajo literario:

Yo soy hijo de la segunda mitad del siglo XX. De dos décadas, los cincuenta y sesenta, que permitieron en los setenta el desarrollo de una contracultura en todas las esferas de la creación. Todo era anti: antipsiquiatría, antiteatro, anticine, antinovela. Se trataba de romper con una época, que viéndola de cerca no era tan conformista. La cultura urbana, se desarrollaba en todo el mundo. Los barrios con su uso de lenguaje violento, las formas de vida tribales, no sólo tenían auge en México. En todas las grandes ciudades del planeta

⁵¹ S/A, “Amor, humor y albur en ¡Pantaletas! de Armando Ramírez”, en *Síntesis*, año 9 No. 3516, 5 de marzo de 2002, p. 3C.

⁵² Antonio López Eire, *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid, Arco Libros, 2002, p. 52.

⁵³ Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, p. 85.

emergían las voces surgidas de la cultura urbana, de la cultura popular. Los creadores más provocadores se volvían los estrellas de los medios de comunicación. En México, esta enorme tradición está representada, en gran medida, por Salvador Novo. Aunque uno pueda no estar de acuerdo ideológicamente con la última parte de su vida, era un transgresor, un hombre irreverente, lúdico, y diestro en el lenguaje. Creo que en todo ese contexto está el antecedente de todos aquellos que usan el lenguaje popular para revelarse, herir, para burlarse y transgredir.⁵⁴

No obstante, en este ambiente de contrastes y de provocación a la solemnidad con la que la literatura se percibía, hacen su aparición con obras como *Chin Chin el teporocho* en 1971, *Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito* en 1975, *Pu* publicada en 1977 y reeditada en 1979 con el título *Violación en Polanco* y *El regreso de Chin Chin el teporocho en la venganza de los jinetes justicieros*, en 1978. La crítica no tardó en descalificar y menospreciar el trabajo literario de este autor.

En una entrevista que la cronista Magali Tercero le hizo a Armando Ramírez en el año de 1983, él dijo:

Me acusan de ser muy agresivo y majadero, muy ese tipo de cosas. Yo nunca hice algo por granjearme buenas críticas, premios o dar conferencias, todos esos valores que implican someterse a las necesidades de una clase media. Si te refieres a que quieren expiar sus pecados de cristianos y clase media a través de un escritor lumpen, para que digan “ay, pobrecito”, en ese sentido nunca tuve una actitud servil, yo pretendo escribir mentándoles la madre.⁵⁵

Lo que en ese momento era difícil entender es que la literatura mexicana estaba sufriendo una transformación radical que ya se venía gestando desde finales de la primera mitad del siglo XX. “Armando Ramírez considera que ‘a partir de los años cincuenta está emergiendo una cultura popular urbana, una literatura popular en todas las grandes ciudades de América Latina, porque ahora los pobres sabemos escribir y leer. Entonces ya podemos contar nuestras cosas’”.⁵⁶

Es importante mencionar que ya antes de Ramírez se había tocado el tema de los pobres y

⁵⁴ Miguel Angel Quemain, “Entrevista con Armando Ramírez. La picaresca sentimental”, en *La Jornada Semanal*, 298, 26 de febrero de 1995, p. 27.

⁵⁵ Magali Tercero, “Yo pretendo escribir mentándoles la madre”, en *Sábado 294 Uno más Uno*, 18 de junio de 1983, p. 13.

⁵⁶ Javier Molina, “Armando Ramírez: no soy un escritor moralista”, en *La Jornada*, IV, 1194, 13 de enero de 1988, p. 28.

se había escrito sobre ellos y sobre sus modos de vida, pero desde el punto de vista de la clase media; un ejemplo de ello es Oscar Lewis, quien desde los años cincuenta ya había expuesto el tema de las clases bajas, al igual que los mexicanos Octavio Paz, Salvador Novo, Carlos Fuentes, Luis Spota, Carlos Monsiváis, entre otros. Los antecedentes literarios de Ramírez no eran escritores que pertenecieran al proletariado porque en su gran mayoría los escritores pertenecían a las clases medias o altas.

Por su parte, Armando Ramírez en una entrevista comentó que “pocas veces surgen escritores ahora sí que de las capas populares, de las que les afecta la canasta básica, y cuentan el mundo desde su perspectiva”.⁵⁷

Este escritor nunca negó su condición socio-económica, por el contrario, la usó para mostrar otras realidades forjadas a partir de lo que se es y de lo que se vive a diario en las colonias populares, en donde prevalecen las carencias, la delincuencia, el rechazo, el odio, el amor, el sexo, la violencia, etc., en sus manifestaciones más atroces. Según Christine Wischmann:

El autor de novelas de masas *escribiría para ganar dinero*. Esta afirmación se puede oír especialmente en el ámbito latinoamericano, lo cual demuestra que el escritor, aquí más que en otras partes, procede de una clase alta, una clase que puede ejercer el oficio del literato como un lujo más.⁵⁸

Armando Ramírez se vuelve una pieza muy importante para la literatura mexicana porque por primera vez se veía que un escritor joven originario de un barrio, escribiera historias que representaran las formas de vida y el lenguaje barrial que reivindica la voz de los marginales para crear otras formas del lenguaje literario. Alicia Yolanda Reyes aduce en su artículo “Armando Ramírez. Un escritor popular”:

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ Christine Wischmann, “¿La literatura de masas reemplaza al escritor?”, en *Nueva Sociedad*, No. 6 mayo-junio 1973, p.18.

A partir de *Chin Chin el teporocho* y de *Pu o Violación en Polanco*, la literatura mexicana sufrió una modificación total. Los jóvenes escritores empezaron a utilizar el lenguaje coloquial, y las palabras altisonantes, al igual que lo estaba haciendo Armando Ramírez. Se dio una especie de “destape a la mexicana.”

Se llegó incluso a abusar de esa “nueva libertad” y se creó una corriente de jóvenes surgidos de los barrios populares, que hablaban de sus propios problemas, y que utilizaban el lenguaje imperante en cada barrio. Dentro de esta corriente destacaron gentes como Armando Ramírez, Emiliano Pérez Cruz, Arturo Trejo y Víctor Navarro.⁵⁹

Este conjunto de autores no sólo se volvieron testigos de su tiempo y espacio, sino que la escritura los hizo existir a partir de sus propias voces reproducidas en sus obras. La obra de Ramírez surge de esa escritura que nace de los estratos bajos, por lo que se percibe como una escritura honesta que se muestra con todo y sus defectos como Vicente Francisco Torres lo expresó: “los jodidos se expresaban como jodidos, sin atenuantes”.⁶⁰ El hecho de que surgieran escritores de la clase baja no fue de total aceptación por el mundo literario, no porque hablaran del tema de la pobreza, sino por no pertenecer al círculo de escritores de la época. Armando Ramírez, por ejemplo, fue desdeñado en parte por su escritura y en parte por su condición de “lumpen”. Ante esta actitud discriminatoria él responde:

Más bien me permite racionalizar cómo ven a un escritor que no está integrado a su cultura y que no pertenece a círculos de poder cultural. Simpatía, racismo o ignorancia es lo que muestran, o un ay, soy marxista y como estoy comprometido con las causas populares te voy a echar porras porque tu obra es un testimonio de la *realidad*.⁶¹

Con esta cita tomada de una entrevista que se le hizo a Armando Ramírez podemos confirmar que la censura a la se enfrentó también tenía que ver con su condición social.

Para el teórico Hans-Georg Gadamer, una de las condiciones que la lectura debe de cumplir es la existencia de pre-juicios provocados ya sea por conocimientos previos o por ideas

⁵⁹ Alicia Yolanda Reyes, “Armando Ramírez. Un escritor popular” en *Excelsior*, La cultura al día, LXVIII, 24,726, 4 de febrero de 1985, p. 3.

⁶⁰ Vicente Francisco Torres, *op. cit.*, p. 86.

⁶¹ Emiliano Pérez Cruz, “Me he apartado de dictaduras que marcan gustos literarios, dice Armando Ramírez”, en *Uno más Uno*, IX, 3158, 20 de agosto de 1986, p. 24.

heredadas de una tradición que crea un punto de vista histórico con el que una obra literaria se observa y amplía su horizonte.⁶²

De acuerdo con el filósofo alemán, el horizonte del texto consiste en fusionar el horizonte del pasado o tradición, con el horizonte del presente o prejuicios que se ponen a prueba para después reafirmarse. Esto no con la intención de trasladar el texto a la actualidad o entender la obra desde lo que el autor escribió en su momento, sino para entender el diálogo que se instauró entre el autor y el lector.⁶³

En este sentido, Armando Ramírez fue muy poco comprendido por la crítica de su época porque en algunos casos ni sus contemporáneos alcanzaban a ver el horizonte de su obra. Por ejemplo, el escritor Arturo Trejo Villafuerte, en una nota periodística, cuestionó la escritura de Ramírez en la novela *Quinceañera*: “¿cómo recomendar una novela llena de faltas de ortografía y con serios problemas de sintaxis a muchos lectores que buscan con la lectura corregir ortografía y, en algunas ocasiones, sintaxis?”.⁶⁴ En este comentario, Trejo muestra algunos de los prejuicios con los que se recibió, de manera general, la obra de Ramírez porque la literatura aún se seguía percibiendo como método de enseñanza, por lo que debía de ser perfecta e impecable, y la ruptura que el escritor de Tepito hace de ésta no fue entendida como una intención artística, sino como un error.

El mayor prejuicio con el que se observa y juzga al novelista es el no seguir formas de escritura ya establecida. La crítica que se opuso al trabajo creativo de Ramírez no logró fusionar

⁶² “Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto”. Véase Hans-Georg Gadamer, “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco *et.al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 21.

⁶³ “El proyecto de un horizonte histórico es, por tanto, una fase o momento en la realización de la comprensión, y no se consolida en la autoenajenación de una conciencia pasada, sino que se recupera en el propio horizonte comprensivo del presente”. *Ibid.*, p. 25.

⁶⁴ Arturo Trejo Villafuerte, “*Quinceañera* de Armando Ramírez. Excelente argumento pero...”, en *Sábado 537 de Uno más Uno*, 16 de enero de 1988, p.13.

el horizonte del pasado con el del presente para conseguir lo que Gadamer definió como “horizonte móvil”.⁶⁵ Indudablemente las obras de Ramírez vienen de una tradición forjada en la literatura clásica⁶⁶, que se renueva a través de su propia traducción de la vida misma, la de los despojados. Así es como el horizonte del pasado se fusiona con el horizonte del presente, generando un horizonte móvil desde el que se puede entender su interés de proponer una renovación literaria. En relación a esto, el autor mencionó en una entrevista que Emiliano Pérez Cruz le hizo: “En mis novelas prolongo una tradición de los barrios: la de contar. Como toda cultura, pasamos de la oralidad a la escritura”.⁶⁷ O sea, hay un rechazo a la tradición “cultura” y un retorno a la tradición popular.

Armando Ramírez siempre fue consciente de su trabajo literario. Su obra fue muy bien recibida por sus lectores, lo que generó que se vendiera muy bien, pero no logró establecer un vínculo positivo con los críticos literarios porque su intención no era la del seguir reglas gramaticales, ni cumplir con una sintaxis impecable porque entonces dejaría de ser congruente con sus personajes, con sus espacios, con sus historias, pero sobre todo con él mismo. Al respecto Federico Patán comentó:

Ramírez crea un universo literario congruente, en el cual la expresión conceptual y el ámbito que la origina hacen unidad indisoluble, al grado de que el narrador escribe con faltas de ortografía. Aquí Ramírez excede el límite del juego y cae en la pose: subraya demasiado su intención de hacernos ver la extracción proletaria del narrador.⁶⁸

⁶⁵ “El pasado propio y extraño al que se vuelve la conciencia histórica forma parte del horizonte móvil desde el que vive la vida humana y que determina a ésta como su origen y como su tradición”. Véase Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁶ “Fue en la casa y aunque no lo crean estaba *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, *Orlando furioso*, *El periquillo sarniento*, la Biblia. [...] Me gustaba leer México en la cultura y todo eso me creó la necesidad de acercarme más a los libros y a la escritura. Con otro amigo íbamos a las librerías de viejo e intercambiábamos lecturas”. Véase Emiliano Pérez Cruz, “Prolongo una tradición de los barrios: la de contar”, en *Uno más Uno*, IX, 3157, 19 de agosto de 1986, p. 22.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ Federico Patán, “*Quinceañera* de Armando Ramírez. El problema de la trascendencia”, en *Sábado 535 de Uno más Uno*, 2 de enero de 1988, p. 12.

La transición literaria de la primera mitad del siglo XX a la segunda mitad se vio afectada por la serie de prejuicios con los que se miraba la nueva producción. La exigencia de la literatura era que estuviera “bien escrita”; además de ser escrita por estudiosos, capaces de crear un lenguaje culto y elegante, la intención era que el receptor tuviera una buena impresión tanto del autor como de su obra. Esto representó uno de los mayores prejuicios que afectaron a Ramírez: el hecho de no pertenecer a la élite literaria puso en juego la credibilidad de su trabajo creativo. A pesar de esta realidad que él conocía muy bien y a la que nunca dejó de hacerle frente, continuó insistiendo con ímpetu y severidad: “Yo voy escribiendo y voy encontrando, como dicen por ahí. Tal vez si hubiera más referencias de escritores proletarios sabría hacia dónde voy y por qué caminos. Por lo pronto me valgo de mi lenguaje, necesidades, tradición e imaginación para ir abriendo brecha”.⁶⁹

Su trabajo creativo es trasgresor y contestatario porque responde a las necesidades de instaurar el humor, la burla, el resentimiento social y la violencia con la intención de narrar y al mismo tiempo denunciar la marginación y los errores sociales, políticos y económicos. Sin embargo, aunque tuvo muchos lectores, no fue leído de manera eficaz. En 1989 Guillermo Fadanelli y Naief Yehya en una nota de periódico comentaron con relación a esto:

El relajamiento de la ortografía cuya función consiste en mantener la apariencia, no llega a ser una verdadera ruptura sino un acto de legitimación para erigirse como parte de la “realidad” que él describe. Lo que en *Chin Chin el Teporocho* parecía una narrativa sincera en *Quinceañera* se vuelve un asunto de repostería: “Señores, créanme, sigo siendo naco”.⁷⁰

La falta de eficacia o la “soberbia intelectual” como Ramírez lo llamó, el rechazo de la novela se debía también a la escuela literaria que le antecede, que dentro de su sistema veía una lógica de ruptura-convergencia. Esta lógica es la que cuestiona la obra de Ramírez, quien crea

⁶⁹ Emiliano Pérez Cruz, “Me he apartado de dictaduras que marcan gustos literarios, dice Armando Ramírez”, en *Uno más Uno*, IX, 3158, 20 de agosto de 1986, p. 24.

⁷⁰ Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehya, “La literatura a la que estamos condenados”, en *Sábado 627* de *Uno más Uno*, 7 de octubre de 1989, p. 7.

nuevas complejidades desde su estética del error. Fue un riesgo que él decidió correr al usar un lenguaje soez y mostrar una escritura distinta sin tapujos y sin adornos. Sin embargo, para los críticos, encontrar una sintaxis desordenada y una ortografía indeseable representó una falla, pero para los lectores resultó atractivo porque por primera vez un escritor de barrio incursionaba en la literatura sin disimulos, además de sentirse identificados con los ambientes y el lenguaje de sus obras. En el periódico *El Universal* una nota anónima también hizo comentarios acerca de la ortografía:

Un detalle más, la acentuación caótica —a veces sí, a veces no y a veces quién sabe— que puede ser otro justificante de aquel personaje pseudoautor, estaría justificada si se pretendiera la reproducción de una escritura determinada, pero el solo hecho de acentuar a veces sí y a veces no, no nos dice otra cosa más que a lo mejor el autor —el real— ignora las reglas lo mismo que su personaje.⁷¹

En las citas anteriores, la representación de la escritura no fue entendida como parte del trabajo creativo de este autor, porque los lectores de esa época querían encontrar en la escritura la rigidez o la precisión de las reglas gramaticales y ortográficas. Sin embargo, para Ramírez la eficacia de las palabras está en la representación que éstas hacen del caos que existe y abunda en las zonas marginales de la ciudad. “Ramírez para no perder la identidad de su barrio, reconstruyó el lenguaje de su zona, rompió la sintaxis y la acentuación hasta que pudo atrapar el espíritu del habla en las páginas”.⁷²

Los personajes y la estructura de sus obras, al igual que la escritura, fueron criticados de manera inexorable. Para Fernando García Ramírez, los personajes en la novela *Quinceañera* son prototípicos, acartonados, simples estereotipos con un mínimo de complicación psicológica. Cae

⁷¹ S/A, “*Quinceañera*”, en *El Universal*, Cultural, 10 de enero de 1988, p. 2.

⁷² René Roquet, “Un libro para el Domingo”, en *Reforma*, 25 de septiembre de 1994, p. 12D.

en la suma de lugares comunes y en el abuso de la utilización de procedimientos de descomposición y fractura.⁷³

Armando Ramírez crea personajes que no son malos ni buenos, sino contradictorios y complejos que se alternan para convertirse de mártires a martirizadores y viceversa. La mayoría de sus personajes son comunes, pero capaces de burlarse y señalar las fallas de la sociedad hegemónica y de sus modelos de desarrollo que resultan incongruentes con la realidad de los marginados; debido a esto, parece poco aceptable lo que se afirma en la misma nota anónima que referí antes:

Armando Ramírez nos ha parecido más un autor que tiende a reproducir un habla pero no a crear literariamente: no hay, en sus personajes algo que los haga reales, creíbles, fuera de los registros lingüísticos y del tremendismo que ha permeado la obra de Ramírez desde sus primeros tiempos haciéndola más pariente de la nota roja que de la creación en todos sus sentidos.⁷⁴

La crítica que se le hizo a Ramírez sobre sus personajes tiene que ver con el disgusto que provoca el uso del lenguaje que los caracteriza, así como su conducta desmesurada. Esta nueva forma de ver y narrar la literatura lleva a la novela las características marginales desde la mirada marginal; sin embargo, esto se consideró una falla la construcción de los personajes, por no ser redondos y complejos, considerándolos estereotipos, pero sobre todo porque rompían con las “buenas costumbres”.

El poeta José Joaquín Blanco fue otro de los críticos que tampoco encontró valor en la obra de este narrador, pues en su libro *Crónica Literaria. Un siglo de escritores mexicanos* comentó:

Tiene la frescura de cierta mirada desde dentro a la vida de la miseria y de la sordidez urbana, pero a la vez tiende a mitificar sus ambientes y personajes de modo que los

⁷³ Fernando García Ramírez, “Armando Ramírez por una Literatura Menor”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, VI, 305, 21 de febrero de 1988, p. 10.

⁷⁴ S/A “Quinceañera”, *op. cit.*, p. 2.

propagandiza y publicita tan exageradamente que terminan siendo mucho más artificiales que la común literatura populista escrita por clasemedieros universitarios.⁷⁵

Sin embargo, al mismo tiempo el poeta reconoce el oficio de Ramírez al rescatar esa parte que no ha sido tomada en cuenta en la narrativa mexicana, la de las zonas conurbadas, donde la violencia y la pobreza son imperantes y tanto la escritura como los personajes son una representación de esta realidad:

De cualquier modo, el México de estas crónicas y relatos abre sus charcos y baldíos, sus episodios de sórdida violencia, de machismo procaz, y efectivamente se podría argüir que lo grave no es que aparezca en libros como los de Ramírez (aunque sí que lo haga en tono lírico-épico), sino que existan y aún más acentuados en la vida real; y que la común literatura mexicana no suela verlos muy frecuentemente.⁷⁶

Al mismo tiempo que Blanco acredita la veta encontrada por Ramírez, desacredita la osadía de transmitirla. Por un lado, el poeta dice que se abre el valle de México literario a todas las posibles narraciones obscenas como si no tuvieran lugar en la literatura y se les tuviera que abrir un espacio, y, por el otro lado, menciona la gravedad de que exista un México como el que Ramírez plasma en su obra y peor aún que la literatura no se fije en ello con frecuencia. De manera inmediata nos damos cuenta de que no hay consistencia en la crítica, pero sí hay resistencia en aceptar que la palabra también la pueden poseer los marginales y contar la vida desde los escondrijos de la ciudad.

La temática que aborda Ramírez es otro motivo de los rechazos que le hicieron a su obra en general porque en cierta forma resultó provocadora y poco convincente para sus lectores, quienes no encontraron un prolífero valor literario en su escritura, el cual se aprecia a partir de la mirada, el pensar y el sentir del autor. El fenómeno de su escritura generó mucha polémica en el ámbito literario, donde fue rechazado por su producción literaria antisistémica, con la que más tarde trascendería abriendo nuevos horizontes que ampliarían la concepción de una nueva forma de

⁷⁵ José Joaquín Blanco, “La narrativa reciente a partir de la Onda”, en *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996, p. 524.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 524-525.

narrar. A pesar de que la recepción de este autor y de su obra no ha sido muy exitosa, algunos de los lectores han logrado descubrir el potencial narrativo que el escritor tepiteño tiene.

Es cierto que no hay una lectura que no se realice desde los prejuicios que los lectores poseen ya sea de modo personal o por los que el entorno cultural le venga otorgando al autor y a su obra, pero en el caso de anteponerlos como modelo de lo “bien hecho” se puede llegar a alterar el juicio o dañar la comprensión de lo que se está leyendo.

2.1.1. La crítica hacia el autor y hacia su obra provocadora

Lo que algunos críticos han marcado como errores en la escritura de Armando Ramírez, para otros han representado grandes aciertos porque han encontrado en ella la efectividad y correspondencia narrativa que no obedece ciegamente a prejuicios difíciles de romper antes de justificar su postura ante una obra. En este sentido, Hans Robert Jauss dice que, para que la literatura se renueve, deben destruirse los prejuicios para concebir la estética de la producción y de la representación.⁷⁷

La dificultad de romper con los prejuicios, en gran parte, se debe al hecho de seguir modelos de lectura sin considerar que la postura de los lectores no debe ser estática, por el contrario, tiene que renovarse al igual que se renueva la escritura.

⁷⁷ La primera tesis de Hans Robert Jauss afirma que: “Una renovación de la historia de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de “hechos literarios”, elaborada *post festum*, sino que se basa en la experiencia precedente de la obra literaria hecha por el lector”. Véase Hans Robert Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco *et. al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 56.

Por ejemplo, mientras que para Arturo Trejo Villafuerte “Armando se muestra irresponsable con los lectores”,⁷⁸ para Federico Patán “Armando Ramírez, autor, se la juega como creador: conscientemente arriesga el expresarse de una manera cuya capacidad de supervivencia nos parece escasa. Pero hay mucha valentía en la apuesta literaria hecha”.⁷⁹

Respecto a las citas anteriores, es importante considerar que el lector juega un papel muy importante para la obra, y, como tal, es necesario que éste sea consciente de su posición actual con referencia a sus antecesores para poder abrir el horizonte destruyendo los prejuicios que lo pueden convertir en un lector irresponsable de su propio juicio.

Para Armando Ramírez no fue posible que todos estuvieran de acuerdo en enfrentar los cambios que él proponía en su narrativa. Sin embargo, desafió a la crítica que generó mucha controversia. El narrador y ensayista Héctor Gally en un artículo publicado en el año 1988 escribió:

Vistas así las cosas, superficialmente, parecería que el texto de Ramírez no vale la pena, cuando, a mi entender, ocurre todo lo contrario. Un crítico baboso —juro que los hay— se iría por aquí, por tales fintas y desacreditaría la novela. Incluso podría suceder que se escandalizara por las faltas de ortografía y que se preguntara: ¿cómo es posible que todo un Escritor —así con mayúscula— no sepa acentuar palabras, confunda los usos de la s, la c y la z, así como los de la v y la b? Obtendríamos el berrinche de la Cultura —también con mayúscula— y se nos impediría ver la nuez de oro —como solía decir Alfonso Reyes— encontrada por Armando Ramírez. Porque esta su novela es más, mucho más que un posible escándalo para los académicos de la lengua.

Por lo pronto —y aunque suene o parezca paradójico— la escritura de AR es literaria: ágil, magnífico lo que importa —o sea la sintaxis—, con indiscutible garra; buena para describir tanto como para crear atmósferas; efectiva para meter al lector en la trama y en la ambientación. Es decir, aunque sea con mayúsculas y ni falta que hace, nos la vemos con un escritor que sabe conjugar los elementos necesarios para alcanzar —muy bien— la sintaxis narrativa.⁸⁰

⁷⁸ Arturo Trejo Villafuerte, *op. cit.*, p.13.

⁷⁹ Federico Patán, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁰ Héctor Gally, “Armando Ramírez: *Quinceañera* Posible escándalo para académicos”, en *Sábado* 559, *Uno más Uno*, 18 de junio de 1988, p. 12.

El crítico en esta nota se aleja de lo que Jauss llama el “psicologismo amenazante”⁸¹ que impera en la recepción de las obras de Ramírez. Esta tendencia de hacer predominar el punto de vista psicológico o conductual sobre el punto de vista artístico del autor se empleaba con la intención de desaprobar o eliminar una actitud opuesta a lo establecido. Para este crítico, el efecto narrativo es más importante que la forma y la estructura de la obra porque la escritura “bien hecha” no depende de seguir reglas establecidas, sino del efecto que ésta produzca. Y para Ramírez es claro que su escritura se convierte en una manifestación de la violencia en todos sus sentidos. Él encuentra en la creación literaria la forma de trasgredir las buenas costumbres y tomar la misma postura que tiene en la vida. En relación a esto Perfecto Pérez Sánchez-Mateos dice:

La norma es lo que la mayoría acepta, la costumbre, lo que se hace. Contrariar esa costumbre va contra la norma, es violentar lo que los demás esperan que hagamos. [...] Un acto violento, además de ir contra alguna norma, ha de oponerse a la voluntad, al interés o al esfuerzo de alguien.⁸²

Así es como Ramírez ejerce la violencia, a través de contrariar el orden. Los marginales para la sociedad son una mancha perene y Ramírez para la literatura, de igual manera, se vuelve un manchón indeleble que es necesario voltear a ver. Alfonso D’Aquino fue otro de los críticos que leyó de otro modo la escritura de Armando Ramírez. Respecto a ella dijo:

La escritura, sin ningún respeto a las reglas, no por poco novedosa deja de ser menos efectiva, pues estos casos de relajamiento lingüístico una y otra vez sirven para desmentir la confianza en las órdenes gramaticales —pero no en las palabras, que haciéndose y deshaciéndose sin fijarse a ninguna regla, en cualquier forma comunican.⁸³

⁸¹ En su segunda tesis Hans Robert Jauss dice: “El análisis de la experiencia literaria del lector se escapa entonces del psicologismo amenazante cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico”. Véase Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 57.

⁸² Perfecto Pérez Sánchez-Mateos, “Violencia y cultura”, Juan José Gómez Gutiérrez, *et. al.*, en *Cultura y violencia*, Sevilla, Doble J, S.L., 2010, p.28.

⁸³ Alfonso D’Aquino, “Armando Ramírez: *Quinceañera* ‘Máscala Camaleón’”, en *Sábado* 560, *Uno más Uno*, 25 de junio de 1988, p. 13.

Con relación a la cita, se puede decir que el carácter artístico no sólo se determina por la forma, sino por el grado de efecto que provoca en un público determinado. Y en este sentido, el principal efecto del trabajo narrativo de Ramírez se logra al retratar y legitimar la existencia del grupo marginal al que pertenece. Se trata de un salvoconducto ideológico y de un compromiso estético sin beneplácitos porque para él la literatura, al igual que la vida, “es plasmar el mundo con sus defectos y con sus virtudes, con sus conflictos y sus contradicciones...”.⁸⁴ De no ser así entonces, ¿qué caso tendría dedicarle tiempo a una lectura más, llena de virtudes, pero escasa de honestidad? El caso de este escritor es excepcional en su época porque rompe con los prejuicios y se arriesga en todo momento a la crítica por manifestar la contraparte de las virtudes y privilegios dejando al desnudo la literatura, sin atavíos ni reglas gramaticales, sin enseñanzas morales ni buenas costumbres. Por el contrario, su escritura se viste con harapos de la realidad y con una buena dosis de violencia.

En este apartado vimos que, a pesar de que algunos lectores han logrado entender el proceso creativo de Ramírez, no ha sido suficiente para reconocerlo y consagrar su obra como parte de los fenómenos artísticos que la literatura mexicana contemporánea es capaz de producir. En el siguiente apartado nos enfocaremos en particular a la recepción de la novela *Violación en Polanco* de este mismo autor, en la que observaremos de manera cronológica la crítica que ha recibido esta novela para determinar qué tanto ha ido cambiando la percepción de los lectores, tomando como punto de partida el hecho de que la literatura ha continuado renovándose y, por lo tanto, obliga a los lectores a replantearse las formas de leer.

⁸⁴ Martha Salinas, “Me llaman la Chata Aguayo. La vida del barrio a través de una lideresa”, en *El Nacional*, 66 (23, 563), 10 de septiembre de 1994, p. 38.

2.1.2. *Violación en Polanco: ¿Exagerada efusión lírica?*

Violación en Polanco, originalmente titulada *Pu*, es una novela que antes de su publicación ya había sido rechazada por su alto contenido violento. Armando Ramírez aclaró en una entrevista que Emiliano Pérez Cruz le hizo “En Novaro no querían publicar el libro porque cómo era posible que los editores del Pato Donald y del Micky Mouse editaran una novela como esta. Pero Kika Pagliai dirigía la editorial y estaba orgullosa de que el libro saliera”.⁸⁵

A pesar de que primero se negaron a la publicación de la novela, finalmente logró darse a conocer bajo la condición de que en un prólogo se justificara el uso de la violencia en la obra, debido a que la editorial Novaro publicaba libros infantiles, fue por ello que Alfonso Quiroz Cuarón, a quien se le consideró el padre de la criminología mexicana, elaboró dicho texto con la finalidad de proponer la lectura de la violencia presente en la novela desde el ámbito criminológico; en el prólogo asevera que: “El delito es solamente un reflejo de la sociedad, el delito es el espejo en que ésta se refleja, agrádele o no”.⁸⁶ Cabe mencionar que un año más tarde la editorial Grijalbo al publicar la novela bajo el nombre de *Violación en Polanco* ya no integró el prólogo por no considerarlo necesario.

Este tema fue el primer motivo de rechazo; sin embargo, para la novela, los años setenta son un claro reflejo de las represiones y de la oleada violenta que crecía, se prolongaba y acrecentaba aún con mayor intensidad hacia el futuro. De esta manera se puede decir que el escritor en esta novela desarrolló un sentido visionario de la realidad póstuma. Él mismo, en el año 1985, lo visualizó:

“Yo trato de ser testigo de mi tiempo” enfatiza Ramírez. Y en *PU* “un libro que si me apuro puede ser premonitorio, porque esa violencia de la que hablé en 76 ó 77, es la

⁸⁵ Emiliano Pérez Cruz “Prolongo una tradición de los barrios: la de contar”, en *Uno más Uno*, IX, 3157, 19 de agosto de 1986, p. 22.

⁸⁶ Armando Ramírez, *Pu*, México, Océano, 2003, p. 9.

misma que ahora vemos. El odio, la amargura que tiene la gente, el rencor que crea la situación en que viven millones de mexicanos”.⁸⁷

Más tarde, en otra entrevista en el año 1995, confirmó lo que años atrás había declarado:

Violación en Polanco anunciaba a los “panchitos”⁸⁸ y ese sentido de la violencia de la ciudad de México. Creo que es la novela más violenta que se ha escrito en la literatura mexicana, en un contexto urbano. Es un trabajo que anunciaba claramente toda esta sensibilidad violenta que estaba latente en la ciudad de México: la transgresión juvenil y la bestial represión policiaca. Fue escrita en 1977 y describió entonces lo que sucedería a finales de los ochenta y principios de los noventa.⁸⁹

En las palabras de Ramírez podemos notar que la novela, de cierta manera, se adelantaba a su tiempo, provocando que en el periodo de los años ochenta y noventa el tema de la violencia abordada en dicha obra se considerara exagerada e injustificada; así mismo, la escritura resultó un agravio para algunos lectores: los personajes fueron poco convincentes; la figura del narrador se volvió cuestionable por su supuesta complicidad con los violadores; el argumento, según la crítica, no era sustentable, además, se leyó como una novela amoral por no aportar ninguna enseñanza honorable. Éstas son algunas de las críticas que se le han hecho a *Violación en Polanco*, considerada, tanto por su autor, como por varios estudiosos, una de las novelas más violentas que se han escrito en la literatura mexicana.

En el año 1989, Guillermo Fadanelli y Naief Yehya hicieron algunas observaciones adustas que descalificaban el trabajo literario de este autor:

En los años 70, Armando Ramírez ondeaba la bandera del resentimiento social violando güeras imaginarias en Polanco [...] El sacrificio ritual de la güera “cara de león” en

⁸⁷ Alicia Yolanda Reyes, “Armando Ramírez. Un escritor popular” en *Excélsior*, La cultura al día LXVIII, 24, 726, 4 de febrero de 1985, p. 3.

⁸⁸ “La Banda de los ‘Los Panchitos’ surge en el sur poniente de la Ciudad de México, en la delegación Álvaro Obregón, en el año 1978, paralelo al inicio del movimiento “punk” que tenía su origen en Inglaterra. Fue entonces cuando yo, José Luis Moreno Salinas, alias ‘El Hacha’, junto con otros amigos que compartían los mismos ideales que yo, formamos dicha banda como un movimiento juvenil para frenar la represión, marginación y discriminación por parte del sistema político y de la sociedad hacia los jóvenes y adolescentes, ya que buscábamos ser escuchados y ser tomados en cuenta para gozar de buenas oportunidades”. Véase José Luis Moreno Salinas “El Hacha”, “Cómo nace la banda de ‘los panchitos’”, *Barriozona*, p.1, disponible en: http://www.barrionzona.com/banda_panchitos_jose_luis_moreno_el_hacha_mexico_pandilla_tacubaya.html (consulta: 05 de junio de 2016).

⁸⁹ Miguel Ángel Quemain, “Entrevista con Armando Ramírez. La picaresca sentimental” en *La Jornada Semanal*, 298, 26 de febrero de 1995, p. 30.

Violación en Polanco, termina siendo una burda consolación y no la venganza liberadora de una clase despojada.

Armando Ramírez tiene aún la romántica creencia de ser la voz de los jodidos, aquel que salvaguarda una tradición y lleva a los güeritos una prosa descarnada y (por qué no) acusatoria.⁹⁰

La voz de los “jodidos” y la presencia de éstos en la literatura representaron un gran desafío para quienes descartaron todas las posibilidades de encontrar una propuesta artística en la irreverencia y rebeldía del autor, quien, como parte de la clase dominada, buscaba contar la contraparte de una urbe cosmopolita. De esta manera Ramírez se arriesga a manifestar, por medio de la escritura y el lenguaje, las formas en que de algún modo se puede hacer visible el despojo, la sumisión, la pobreza, la violencia y el enojo de los siempre marginados. Pero, para los lectores especializados, estas manifestaciones violentas no parecían artísticas, además de que, según ellos, la novela carecía de sentido y fuerza narrativa.

Según la teoría de la recepción, en una obra literaria se pueden presentar discrepancias en la correlación que se da entre el texto y el lector. Estas diferencias se generan porque la intención del autor no es concretizada por el lector al momento de enfrentarse a un proceso de lectura, por lo tanto, la reacción del lector será distinta a la esperada por el autor.

Wolfgang Iser respecto a esto dedujo que:

[...] la obra literaria posee dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector. De una polaridad así resulta que la obra literaria no es exclusivamente idéntica ni con el texto ni con su concretización; ya que la obra es más que el texto, debido a que aquella gana vida sólo en la concretización y ésta a su vez, no es totalmente libre de los planes que el lector introduce en ella, aun cuando tales planes sean activados bajo las condiciones del texto. Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria y éste tiene un carácter forzosamente virtual, ya que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las predisposiciones que caracterizan al lector.⁹¹

⁹⁰ Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehya, “La literatura a la que estamos condenados”, en *Sábado 627 de Uno más Uno*, 7 de octubre de 1989, p. 7.

⁹¹ Hans-Georg Gadamer, “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco *et.al.*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 122.

Sin embargo, lo que Jauss propone es que la lectura como placer no tiene que estar sometida a las normas estéticas heredadas, que entrarán en discrepancia con una necesidad estética de nuevas experiencias.

Con base en lo anterior, se puede decir que la novela *Violación en Polanco*, desde la publicación de la obra hasta los años noventa, ha detonado prejuicios y predisposiciones de los lectores que impidieron la convergencia entre el autor y el lector y la concretización de la obra. Estas décadas marcaron de manera contundente la recepción de la novela, desdeñándola por las supuestas carencias que la crítica señaló. En 1996, encontramos el rechazo del poeta José Joaquín Blanco, a quien la obra le pareció el resultado de los excesos del autor:

En *Pu*, por ejemplo, la total ausencia de un punto de vista crítico y la exagerada efusión lírica (el lirismo como irradiar de leperadas), logran uno de los fracasos más sonados de la narrativa mexicana reciente, al convertir, de hecho, la historia de una violación, en su celebración lírica. Y por muy proletas que sean los violadores no tienen por qué, en cuanto violentadores y brutalizadores de una mujer indefensa, ser expulsados de la crítica y en lugar de presentarlos en la lírica eufórica, solicitando la cachonda complicidad del lector, un autor responsable debió saber que eso no era una epopeya. Acaso el chantaje populista de que eso sí es el verdadero pueblo, y que al *alma naca* todo se le aplaude (incluso el estupro) haya tenido que ver con los miles de ejemplares que, en los años inmediatamente siguientes a su publicación, como Luis Spota, vendió Ramírez.⁹²

En la crítica de Blanco, al igual que en las anteriores, ninguno de los dos polos mencionados por Iser, ni el artístico ni el estético, logran interrelacionarse. Pero ambos polos sí se enfrentan al texto. La intención provocadora de Ramírez se opone a la reacción de José Joaquín Blanco ante la excepcionalidad que implica esta novela del autor. Pero también podemos entender que la intención de Ramírez se haya cumplido al obtener la reacción discordante de sus receptores, dado que su verdadera intención era provocar, aunque lo cierto es que sus lectores de la segunda mitad del siglo XX no lograron desprenderse de la herencia estética a la que Jauss se

⁹² José Joaquín Blanco, "La narrativa reciente a partir de la Onda", en *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996, p. 524.

refiere; por lo tanto, tampoco lograron aceptar nuevas experiencias en el acto lector, como nuevas formas de narrar.

Para la crítica de principios del siglo XXI se presentan algunos cambios. A inicios de los años dos mil, la novela *Violación en Polanco* comienza a tener lectores que conocen ya otros referentes literarios y por ello muestran otra actitud frente a nuevas formas narrativas, dejando de lado las formas ortodoxas. Los críticos de esta época encuentran en la obra de Ramírez una verdadera forma de romper artísticamente el orden en que gira todo lo establecido. A partir de las rupturas, encuentran placer en un texto sin sometimientos a normas, donde la provocación se convierte en un efecto estético. De esta manera notamos un “cambio de horizonte”⁹³ que se da por medio del alejamiento del horizonte de expectativas, el cual surge en el momento de la aparición de la obra. En el caso de los lectores de *Violación en Polanco*, su horizonte de expectativas, en los primeros momentos de la novela, se manifestó con el rechazo de la obra, como ya se expuso anteriormente. Sin embargo, el cambio en la comprensión de la exposición de la violencia urbana en la narración manifestó un cambio de horizontes. Asimismo, este cambio de horizontes concibió lectores nuevos, ávidos de enfrentar otras experiencias en la lectura. Por ejemplo Víctor Roura en el año 2003 dijo sobre *Violación en Polanco*:

[...] con la sintaxis a veces atravesada, con mayúsculas y minúsculas mal distribuidas, con faltas ortográficas, sin la acentuación ni las puntuaciones pertinentes, con lo cual se logra la impresión buscada: que sus historias parezcan, más que hazañas literarias, una aventura narrada de viva voz por su apresurado contador.⁹⁴

⁹³ “Si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y entre la aparición de una nueva obra —cuya recepción puede tener como consecuencia un ‘cambio de horizonte’ debido a la negación de experiencias familiares o debido a la concientización de experiencias manifiestas por primera vez— como una distancia estética, ésta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escandalización; asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada”. Véase Hans Robert Jauss, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco et. al., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 57.

⁹⁴ Víctor Roura, “El desquiciamiento en autobús”, en *El Financiero*, 23 (6403), octubre 2003, p. 74.

Roura ya no concibe la “mala escritura” como un error, sino como una distorsión intencional que vincula el mundo narrativo del autor con el efecto que provoca en el lector. Es decir que la escritura en *Violación en Polanco* no sólo se usa para contar una historia, del mismo modo, sirve para crear diversos efectos en el lector: “Se trata de una consigna ideológica, de un compromiso estético sin concesiones”.⁹⁵ En el año 2004, Rebeca E. Biron dijo sobre la novela:

Ramirez uses creative punctuation to produce the sensation of fluid dialogue, and he blends together characters’ voices to confuse their identities. Mixing sound effects, poetry, quotes from historical figures such as Sahagún and Moctezuma, ballads heard on the radio, and sexual slang, the novel reflects a general loss of discursive and social boundaries that culminates in a ghastly murder.⁹⁶

En la cita anterior se asume que la escritura de la novela es parte de un efecto intencional que busca impactar al momento de la lectura y que está estrechamente vinculada con el efecto de la violencia en el lector, razón por la que Vicente Francisco Torres la clasificó como “una de las novelas más violentas —léxica y temáticamente— que se han publicado en México”.⁹⁷ En el capítulo siguiente se abordará la forma en que se narra la violencia en esta obra con más precisión, porque es una novela violenta tanto en el tema y el uso de las palabras, como en su escritura provocadora. El hecho de romper las reglas gramaticales y sintácticas es una forma de violentarlas, es una forma de ir en contra del sistema que determina lo “bien hecho”. Esta idea de ir en contra del sistema hizo que Ramírez se enfrentara a la severidad de la crítica, hasta que una nueva generación de críticos, crecidos en un país violento, realizaron otra lectura del trabajo creativo que existe en *Violación en Polanco*.

⁹⁵ Ignacio Trejo Fuentes, “Sobre la (¿Buenas, limitantes?) Reiteraciones de Amando Ramírez”, en *Sábado*, 541, 13 de febrero de 1988, p. 7.

⁹⁶ “Ramírez utiliza la puntuación creativa para producir la sensación de un diálogo fluido que combina a la perfección con las voces de los personajes para confundir su identidad. Hace una mezcla de efectos de sonido, poesía, citas de personajes históricos, tales como Sahagún y Moctezuma, baladas escuchadas en la radio, y la jerga sexual, la novela refleja una pérdida general de las fronteras discursivas y sociales que culminan en un asesinato espantoso”. (La traducción es mía). Véase Rebeca E. Biron, “Death in el D.F.: Urban Fantasy in Aguilar Mora, Ramírez, Fuentes, and Blanco”, en *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol. 26: Iss. 1, Article 4, 2004, p. 61.

⁹⁷ Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, p. 91.

En este sentido, el análisis de la novela es más enfocado a lo académico, por lo que ya no se cuestiona su escritura ni es rechazada por no seguir modelos literarios. Lo bien hecho no depende de seguir prototipos de manera rigurosa, sino que estriba en aprender a romper los modelos para crear otros nuevos. *Violación en Polanco* es un claro ejemplo de la necesidad de crear una forma diferente de escribir y que, por lo tanto, las transgresiones no son ni fortuitas ni caprichosas.

Para ello, es necesario entender que cada lector lee con su tiempo y desde su tiempo, y en ese sentido la valoración literaria de la novela en sus inicios fue rebasada por el recelo o el rechazo que con el paso del tiempo fue limando asperezas. Actualmente se ha contribuido a realizar una lectura sin las intromisiones o perturbaciones éticas y morales que existían en el momento de la aparición de la obra, en el que se enfrentó al escándalo por la provocación de una sexualidad exaltada, de una escatología desmesurada y por la inminente violencia transcrita con un vocabulario altamente ultrajante como parte del mundo narrativo y estético en el que ya queda poco espacio para el escándalo o el desprecio de la novela.

Una de las críticas recientes que ha entendido muy bien el fenómeno de la escritura de Ramírez es la de Gabriela Valenzuela Navarrete, quien, en el año 2007, en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* de la Universidad de Texas en El Paso afirmó que “La naturaleza de las descripciones de Armando Ramírez, de la cual *Violación en Polanco* es una muestra perfecta, tiene un objetivo bien preciso: transgredir. Transgredir las buenas cosas, las buenas costumbres, el buen lenguaje”.⁹⁸

Es claro que la percepción de la novela para Valenzuela cambia en relación con sus antecesores. Su visión es objetiva, ve en *Violación en Polanco* una aportación necesaria para la

⁹⁸ Gabriela Valenzuela Navarrete, “El lenguaje hace al hombre. Modos de habla y modos de vida en *Violación en Polanco* de Armando Ramírez”, en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, Universidad de Texas en El Paso, Núm. 35, Año XIII, Octubre-Diciembre de 2007, p. 67.

literatura, además de notar los efectos que la escritura produce de manera natural. Tampoco se opone al trabajo transgresor del autor, por el contrario, lo señala como acierto.

También en el 2007, Vicente Francisco Torres observó que la atmósfera de violencia, marginalidad, rencor social y sexualidad desbordada son parte de un efecto atroz que el autor logra en el lector.⁹⁹ La destrucción que la novela plantea para Torres es intencional y está bien sustentada de acuerdo con el efecto que ésta produce.

En las críticas más recientes aparecen la de Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, la de Claudia Cavallin Calanche y la de Nohemy Solórzano Thompson, las tres publicadas en el año 2008. Estas críticas están sustentadas por minuciosos análisis que detectan desde diferentes enfoques los aciertos generados en el trabajo narrativo de *Violación en Polanco*.

Desde la perspectiva de Bobadilla, la importancia de la novela no radica en los actos violentos que conducen a los personajes hacia el asesinato sino en que también aparece en el trasfondo de éstos como una forma de representación del contexto histórico y cultural de la Ciudad de México:

Violación en Polanco tiene el acierto de plantear ética y estéticamente una explicación congruente a la dinámica constructiva de la historia y las culturas mexicanas, que revela a nuestra realidad como la suma de ínsulas inconexas que conforman un entramado de códigos y actitudes culturales que se desconocen y, de esa manera, se descalifican mutuamente.¹⁰⁰

La violencia para Bobadilla en *Violación en Polanco* es parte de la idiosincrasia mexicana que se asume como medio para la venganza de las clases bajas y con ello afirma su existencia. De igual manera para Claudia Cavallin Calanche esta obra tiene como principal intención la venganza. Respecto a esto dice: “*Violación en Polanco* es la venganza de los bárbaros ante la modernidad. La Ciudad de México merecía ser castigada, por sus excesos, por su abundancia, por

⁹⁹ Vicente Francisco Torres, *op. cit.* p. 92.

¹⁰⁰ Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, “Violencia y alteridad en *Violación en Polanco*, de Armando Ramírez”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, Año XIV No. 37 Vol. 15, Abril-Junio 2008, p. 42. (El subrayado es mío).

su confort ilimitado. Encarnada en la mujer, la ciudad es violada repentinamente”.¹⁰¹ La cita anterior abre el panorama y las posibilidades de percibir la novela no sólo como la historia lineal, sino como la resignificación de la violencia, desde una perspectiva ética y estética, por medio de la cual legitima los mecanismos del odio.

Por su parte, Nohemy Solórzano-Thompson cataloga a Ramírez como uno de los más destacados novelistas de México. Solórzano afirma que:

Although few academic studies exist of Ramírez’s work, those studies concur uncritically with the marketing of Ramírez’s work. Most of these works (articles and dissertations predominantly) tend to focus on Ramírez’s portrayal of Mexico City or his use of colloquial language and folklore. The Modern Language Association database currently lists four articles examining *Violación en Polanco* exclusively. M. Isela Chiu-Olivares’ 1988 article in *Chasqui* focuses on Ramírez’s narrative technique in the novel; Valentina Pabello de Mickey’s 1990 article in *La Palabra y el Hombre* focuses on Ramírez’s use of colloquial Spanish; Carol Clark D’Lugo’s article from 2001 in *Chasqui* focuses on the novel’s portrayal of violence and its use of film to present race and class conflicts; and Felipe Montoya Landaverde’s 2004 article in *Céfiro* focuses on the portrayal of indigenous Mexicans and violence in the novel and includes an interview with Ramírez.¹⁰²

Como lo hemos expuesto páginas arriba y como puede advertirse en la cita anterior, la crítica a la que se enfrentó Ramírez con la novela *Violación en Polanco* en un inicio respondió a una crítica normativa que se ha ido modificando. Otro ejemplo de crítica académica es la de Gustavo Pellon, quien en su estudio *The telling of trauma: narratives of rape in twentieth-century hispanic culture*, analiza el acto de la violación desde la perspectiva narratológica en donde se

¹⁰¹ Claudia Cavallin Calanche, “Autores Incómodos: Cómo se cuestiona a occidente desde la literatura latinoamericana”, en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, No. 57, Julio-Diciembre 2008, p. 12, disponible en: <http://200.74.222.178/index.php/rlh/article/view/18972/18957> (consulta: 07 de febrero de 2014).

¹⁰² “Aunque existen pocos estudios académicos de la obra de Ramírez, los estudios coinciden acriticamente con la comercialización de la obra de Ramírez. La mayoría de estas obras (artículos y disertaciones predominantemente) tienden a centrarse en la representación de la Ciudad de México y de su uso del lenguaje coloquial y del folclore. La base de datos de la Modern Language Association actualmente enumera cuatro artículos que examinan *Violación en Polanco* exclusivamente. De 1988, el artículo de M. Isela Chiu-Olivares publicado en la revista *Chasqui* se centra en la técnica narrativa de la novela de Ramírez; de 1990, el artículo de Valentina Pabello de Mickey publicado en la revista *La Palabra y el Hombre* se centra en el uso que Ramírez hace del español coloquial; de 2001, el artículo de Carol Clark D’Lugo publicado también en la revista *Chasqui* se centra en la representación de la violencia en la novela y el uso de las películas para presentar conflictos de raza y clase; y de 2004, el artículo de Felipe Montoya Landaverde publicado en *Céfiro* se centra en la representación de los indígenas mexicanos y la violencia en la novela e incluye una entrevista con Ramírez”. (La traducción es mía). Véase Nohemy Solórzano-Thompson, “Violence, Sex, and Resistance: Mexico City and Masculinity in Armando Ramírez’s *Violación en Polanco*”, en *Hispanet Journal*, Florida Memorial University, Vol. 1, 2008, p.3.

ven involucradas las repercusiones psicológicas y emocionales. Pellon considera que *Violación en Polanco* es una novela que no ha sido muy tomada en cuenta, pero que posee un gran nivel narrativo:

[...] *Violación en Polanco* [...] reflects a more contemporary society through its many references to film and urban life. It is also generally considered to be a work of popular literature and has garnered very little critical attention, though, [...] it is characterized by a high level of narrative complexity. Ramírez's novel is extremely graphic in its descriptions of both sex and violence.¹⁰³

La cita anterior, por un lado, se refiere a la poca atención que la crítica ha puesto en esta obra, y, por el otro, confirma el valor literario que ésta posee.

Es claro que lo que ha ido cambiando en la crítica reciente han sido las diferentes formas de lectura que se han hecho de la novela, permitiendo abordar la obra desde diversas perspectivas objetivas dejando atrás el tono despectivo y descalificador que observamos en la crítica del siglo XX.

Para concluir este apartado podemos aseverar que la crítica de *Violación en Polanco* ha ido cambiando y abriendo paulatinamente sus horizontes. La crítica académica recientemente es la que se ha encargado de remarcar de manera contundente el trabajo creativo y provocador de esta novela, pasando de una primera lectura a un análisis cuidadoso y constructivo, lo que ha permitido entender el artificio sobreexpuesto en la escritura de esta obra como parte del efecto estético y dejar de notar la escritura como repulsiva para adentrarse en el núcleo duro de una narrativa que logra la reivindicación social por medio de la literatura, usando la violencia como una fuerza opuesta y catártica en la escritura, en el lenguaje, en el mundo narrativo, en la

¹⁰³ “[...] *Violación en Polanco* [...] refleja una sociedad más contemporánea a través de sus muchas referencias al cine y la vida urbana. También se considera generalmente que es una obra de la literatura popular y ha cosechado muy poca atención de la crítica, sin embargo, [...] se caracteriza por un alto nivel de complejidad narrativa. La novela de Ramírez es muy gráfica en sus descripciones de sexo y violencia”. (La traducción es mía). Véase Gustavo Pellon, *The telling of trauma: narratives of rape in twentieth-century hispanic culture*, Tesis doctoral, University of Virginia, 2009, p. 159.

estructura y también en la recepción de la novela que no evita responder a la violencia con violencia.

CAPÍTULO III

UNA CIUDAD “DESTARTALADA” COMO ESPACIO SIMBÓLICO

La palabra es un símbolo que emite símbolos.
El hombre es hombre gracias al lenguaje,
gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro
y lo separó del mundo natural.

OCTAVIO PAZ
El arco y la lira

3.1. La estética del error en *Violación en Polanco*

En el capítulo anterior se adujo que una de las principales razones por las que la novela *Violación en Polanco* de Armando Ramírez se ha enfrentado al rechazo ha sido por la “mala escritura” debido a la cantidad de supuestos errores que han llevado al autor a ser catalogado como “escritor menor”. En este trabajo se plantea que esta “mala escritura” forma parte de la propuesta estética del autor en esta novela en la que se representa la violencia por medio de la trasgresión o “violentización narrativa”¹⁰⁴ que, en este caso, podría explicarse también como una violentización gramatical. Al tratarse de una novela intencionalmente “mal escrita” no podemos afirmar que el autor no sabe escribir, ni que es una novela con múltiples errores. Por un lado, el texto introductorio, escrito por el mismo autor, el cual funciona como un manifiesto, se encuentra perfectamente bien escrito, es decir, sigue las reglas gramaticales y ortográficas; por otro lado, la novela, presenta múltiples “rupturas” que incluso se presentan de forma aleatoria, por lo que tampoco podemos considerar que el autor siguió una técnica específica para hacer evidente el “error”, lo que convierte a la novela en una obra mucho más compleja.

En esta parte del trabajo se plantea que la propuesta estética de la novela *Violación en Polanco* se halla en lo que aquí denomino “estética del error”, que consiste en lograr la efectividad de la obra a partir de los “errores” entendidos como la trasgresión de modelos o de reglas que han determinado y establecido lo “bien hecho”.¹⁰⁵ Para ello seguiremos las palabras de Pierre Bourdieu que dice: “Mientras la estética de la burguesía, basada en el poder económico, se

¹⁰⁴ Raquel Mosqueda Rivera utiliza este concepto para referirse a un proceso dinámico y en esencia textual, discursivo, antes que referencial o extratextual, que se da en la narración con el fin de transformar el impulso esencialmente destructivo de la violencia en una propuesta estética. Véase Raquel Mosqueda, “Dos narradores frente a la violencia: Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa”, en *Latinoamérica* 1(38), 2004, p. 146.

¹⁰⁵ “El error siempre es una trasgresión, desviación o uso incorrecto de una norma, que en el caso que nos ocupa puede ser lingüística, pero también cultural, pragmática, y de una gran variedad de tipos más”. Véase Ana Isabel Blanco Picado, “El error en el proceso de aprendizaje”, en *Cuadernos de Cervantes de la lengua española*, Época II-Año III/2012, disponible en: <http://www.cuadernos.cervantes.com> (consulta: 10 de noviembre de 2015).

caracteriza por ‘el poder de poner la necesidad económica a distancia’, las clases populares se rigen por una ‘estética pragmática y funcionalista’”.¹⁰⁶ Esta perspectiva de Bourdieu se asemeja a la de Armando Ramírez, quien señaló que: “La literatura es plasmar el mundo con sus defectos y con sus virtudes, con sus conflictos y sus contradicciones, pero sin alterar la visión para evitar caer en arquetipos morales”.¹⁰⁷

3.1.1. La musicalidad del lenguaje en la cultura popular urbana

En español, escribir como se habla con una intención estética es ya una tradición en la literatura que viene desde las novelas de caballerías como el Quijote, obra en la que se reprodujo el habla en la escritura.

Esta tradición literaria, Ramírez la retoma y la reinventa con la intención de hacer una fiel reproducción del habla del barrio, además lo hace con plena conciencia de usar la escritura en una forma contestataria ante el sistema opresor que tiene el poder de establecer reglas para todo y la escritura no es la excepción. Respecto a esto, el autor dijo: “En mi universo verbal, si hay una violencia en el lenguaje es una toma de conciencia que te lleva a transgredir la cultura que te quieren imponer. Creo yo que pocos escritores no han cedido a la tentación de escribir de acuerdo con la Real Academia, y yo estoy en eso”.¹⁰⁸

Tanto la escritura como el léxico de la novela se vuelven críticos, siendo éstos los principales obstáculos de la recepción. Sin embargo, el lenguaje aunado a la construcción sintáctica son dos elementos que, alejados de las formas ortodoxas, provocan el ritmo de la

¹⁰⁶ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, trad. Martha Pou, México, Grijalbo, 1990, p. 21.

¹⁰⁷ Martha Salinas, “*Me llaman la Chata Aguayo*. La vida del barrio a través de una lideresa”, en *El Nacional*, 10 de septiembre de 1994, p. 38.

¹⁰⁸ Javier Molina, “Armando Ramírez: no soy moralista”, en *La Jornada*, IV, 1194, 13 de enero de 1998, p. 28.

narración. Cuando hacemos alusión al término *ritmo* nos referimos al *axis rítmico* o musicalidad, no al ritmo relacionado con la velocidad y tiempo que ocupa una narración como Mieke Bal lo define en *Teoría de la narrativa*, sino como parte de lo que Roman Ingarden llama fonética.¹⁰⁹ En este sentido, el ritmo de la novela nos recuerda lo dicho por Cécile Quintana: “El lenguaje se vuelve música para que el sonido participe plenamente del proceso creativo. Los elementos rítmicos cuentan tanto como los elementos semánticos, por eso la realidad descrita se entiende tanto como se escucha”.¹¹⁰

En el caso de *Violación en Polanco*, el inicio es rítmico, provocador y violento: “Putas, putos, grifos, manfloras, cocos, transas, atracadores, todo eso y más formábamos el grupo diario que se reunía en el cine”.¹¹¹ Este fragmento, que sirve de marco a la novela, cifra, por un lado, elementos pertenecientes a la dimensión icónica de la descripción de los personajes de la diégesis, los cuales serán vistos como poco apreciables, seres rechazables, escoria social. Esto confirma lo que dice M. Isela Chiu Olivares: “El lenguaje utilizado en *Pu* es un léxico sumamente fuerte que proviene de las camadas sociales a las que los protagonistas

¹⁰⁹ “En la obra literaria como ya hemos mencionado, las palabras no se presentan aisladamente; más bien, se juntan en un cierto arreglo para formar patrones lingüísticos totales de los distintos tipos y órdenes. En muchos casos, especialmente en verso las palabras están arregladas con la preocupación primaria no por el contexto de sentido sino con respecto a su forma fonética, a fin de que un patrón unificado surja de la secuencia de sonidos, tal como un verso o una estrofa. La preocupación por la forma fonética en el arreglo también lleva a cabo fenómenos como el ritmo, la rima y las varias ‘melodías’ del verso, de la oración o de un parlamento en general, tales como las cualidades intuitivas de la expresión lingüística, como ‘suavidad’, ‘dureza’ o ‘agudeza’. Solemos notar estas formaciones y fenómenos fonéticos aunque leemos ‘en silencio’; aun cuando nos les prestamos atención particular, el darse cuenta de ellos todavía juega un papel en la percepción estética de, por lo menos, un buen número de las obras de arte literarias. Ellos constituyen en sí un elemento estéticamente importante en la obra; muchas veces, al mismo tiempo, constituyen el medio para descubrir otros aspectos y cualidades de la obra, por ejemplo un ambiente que cubre las situaciones que se retratan en la obra. Así que el lector tendrá que tener ‘oído’ para el estrato fónico de la obra (por su ‘música’), aunque no se puede decir que debe concentrarse particularmente en este estrato. Hay que oír ‘incidentalmente’ las cualidades fonéticas de la obra y agregar su voz a la totalidad de ella”. Véase Roman Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria*, trad. de Gerard Nyenhuis H., México, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 39-40.

¹¹⁰ Céline Quintana, “El utópico Tepito de Armando Ramírez versus el desencantado Nezahualcóyotl de Emiliano Pérez Cruz”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, The University of Texas at El Paso, No. 5 Vol. 11, enero-abril 2015, p. 79.

¹¹¹ Armando Ramírez, *Violación en Polanco*, México, Grijalbo, 1980, p. 15.

pertenecen”.¹¹² Por otro lado, la manera en que se enlistan los elementos en el fragmento hace evidente un ritmo a partir del uso de la acentuación de las palabras, ya que los sustantivos que componen la lista son palabras graves y además corresponden a un mismo campo semántico que genera el *axis rítmico* de la oración.

Este inicio para la novela es contundente y muy significativo no sólo en función de la historia, sino también para la lógica narrativa que se genera a partir de la nominación de las cosas o personas¹¹³ que construyen el lenguaje de los personajes, ya que éstos son los que hablan y quienes narran y focalizan el relato porque el narrador-personaje pertenece a ese grupo; además, de que el ritmo creado por la sucesión de palabras pertenecientes al *argot* también determina la posición del autor, en lo que a su labor de artífice se refiere.

En relación con esto, Roland Barthes, en el prólogo de su libro *El grado cero de la escritura*, nos dice:

Hébert jamás comenzaba un número del Père Duchêne sin poner algunos “¡mierda!” o algunos “¡carajo!”. Esas groserías no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la Historia y la posición que se toma frente a ella.¹¹⁴

Siguiendo lo señalado por Barthes, el receptor, al iniciar la lectura de *Violación en Polanco*, accede a un discurso en el que está implícita una conciencia del uso de la lengua como una categorización socio-cultural que desarrolla y fortalece uno de los tópicos dominantes de la obra. Es claro que el lenguaje utilizado en el inicio de la novela funciona como manifestación de la idiosincrasia y de la violencia.

¹¹² M. Isela Chiu-Olivares, “Las estrategias narrativas en *Pu* de Armando Ramírez, en *Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana*, Vol. XVII No. 1, mayo de 1988, p. 68.

¹¹³ “Debido a que el nombre —propio o común— es una descripción en potencia podemos afirmar que nombrar es ya la forma más simple de describir”. Véase Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001, p. 37.

¹¹⁴ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1981, p. 11.

Fonéticamente, los “errores” son, también, parte del ritmo que se genera en la novela. De manera evidente es posible notar en diferentes momentos de la narración el uso excesivo de adverbios, en específico de los terminados en *mente*, y de la repetición.

Respecto al uso de adverbios, Gabriel García Márquez dijo en una entrevista:

To tighten his own writing, he has eliminated adverbs, which in Spanish all have the ending - mente. "Before 'Chronicle of a Death Foretold,' " he says, there are many. In 'Chronicle,' I think there is one. After that, in 'Love,' there are none. In Spanish, the adverb mente is a very easy solution.¹¹⁵

Más tarde en el año 2002 volvió a confirmar su postura sobre este uso en su libro *Vivir para contarla*: “La práctica terminó por convencerme de que los adverbios de modo terminados en *mente* son un vicio empobrecedor”.¹¹⁶

Sin embargo, para Ramírez los adverbios son indispensables y enriquecen su discurso narrativo. La frecuencia verbal incrementa el uso de los adverbios y los vuelve necesarios para la modificación de los verbos. En la novela la importancia de las acciones es impulsada por los adverbios, que son los que se encargan de dar detalles de cómo se llevan a cabo las acciones.

Para Gabriel García Márquez los adverbios terminados en *mente* son un vicio que empobrece a la escritura, pero tienen una función específica según las reglas gramaticales: “Constituyen una clase abierta, ya que el paradigma que constituyen se adapta con facilidad a las necesidades expresivas y comunicativas. Estos adverbios poseen doble acento de intensidad, uno en el adjetivo y otro en el elemento compositivo”.¹¹⁷ Este efecto es el que Ramírez aprovecha

¹¹⁵ “Para apretar su propia escritura, ha eliminado los adverbios, que en español todos tienen la terminación -mente. "Antes de ‘Crónica de una muerte anunciada’”, dice, hay muchos. En ‘crónica’ creo que es donde más hay. Después de eso, en ‘Amor’, no hay ninguno. En español, el adverbio mente es una solución muy fácil. (La traducción es mía). Véase Anthony Dia y Marjorie Miller, “Gabriel García Márquez sobre las desgracias de América Latina, su amistad con Fidel Castro y su terror de la página en blanco”, en *The Times*, 02 de septiembre de 1990, disponible en: http://articles.latimes.com/1990-09-02/magazine/tm-2003_1_garcia-marquez/ (consulta: 03 de octubre de 2015).

¹¹⁶ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, México, Diana, 2002, p. 316.

¹¹⁷ Real Academia Española, *Nueva gramática básica de la lengua española*, México, Espasa, 2011, p. 141.

para enfatizar las acciones y con ello darle ese tono coloquial que la novela requiere y evitar en todo momento los atavíos nimios de la escritura. En el siguiente fragmento lo podemos notar:

Abigail con sus manos acariciaba su rostro, sus ojos, sus labios, su nariz, sus mejillas suavemente hasta llegar a los oídos donde sus dedos se metían casi sin tocar, la mujer por momentos dejaba al gallo para respirar y poder gozar mejor el tentaleo dactilar, emitiendo pequeños gemidos, con vocecitas que quiensabequédecían, de su vientre baje mis manos camino a su sexo, jugueteé con sus pelos haciéndola presentir que mis dedos irían a parar a su clítoris, pero lo que hice fue rodear y rozar suavemente sus labios vaginales, rasguñé suavemente la cara interior de sus muslos, volví a morderle sus nalgas, e introduje mi lengua en la rajada para ensalivarla, subí mis manos por sus costados hasta llegar a sus axilas, bajé por sus senos, tentaleé sus pezones, los oprimí dándoles pequeñas descargas para que parara mejor el culo regresé mis manos con sus uñas arañando ligeramente todo el costado de sus cuerpo, la tomé por las caderas, apunté y se lo comencé a meter por el ano, me sentí cual sorba el griego cabalgando rumbo al olimpo, protestó suavemente, suplicando que por ahí no, instintivamente comenzó a abrir más sus nalgas al sentir la cabeza de mi gallo que arremetía de un solo golpe hasta la cocina, seguramente no era la primera vez para la mujer, Abigail desesperado se volteó buscando con su lengua el sexo de la mujer, la señora diestramente se entretenía con el gallo...¹¹⁸

En la cita anterior destaca la frecuencia con la que se usan los adverbios terminados en *mente*. En un segmento corto aparecen ocho adverbios, que de forma aparente parece un abuso de esta categoría gramatical; sin embargo, dan mayor intensidad a lo narrado, ya que es un momento que requiere de mucho ímpetu y de la reproducción rítmica de las acciones. Al mismo tiempo estos adverbios funcionan como un distractor para el lector porque aparentemente remiten a la dulzura, cuando no la hay, ya que el acto sexual no es consensuado, se trata de una violación, en donde lo único que prevalece es la violencia. De esta manera es como el autor logra transmitir las sensaciones de ambos personajes en el acto sexual.

El ritmo de la novela, de igual manera, se puede percibir por medio de una serie de repeticiones provocadoras que al mismo tiempo tienen la función de romper el discurso, dicha ruptura se aprecia tanto en lo visual como en la estructura gramatical. Veamos el ejemplo:

¹¹⁸ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 38-39. (El subrayado es mío)

puede observar cómo va surgiendo la palabra y poco a poco va cobrando fuerza hasta volverse más intensa. Los espacios en blanco, los que se explicarán más adelante, igualmente son parte del ritmo porque en la lectura nos obligan a detenernos y a continuar hasta llegar a una lectura más acelerada para después descender por la escalinata de la palabra “pu” al mismo tiempo que va decayendo el ritmo. Esta escritura visual y rítmica se entiende como una representación de la excitación, de la penetración y de la eyaculación en la que el narrador-personaje está sumergido. Además, lo visual es recurrente en los ambientes urbanos que son propios de Armando Ramírez, quien afirmó en una entrevista: “Soy urbano, totalmente de una cultura visual”.¹²⁰ Estos tres momentos no sólo determinan el ritmo y la velocidad narrativa, de la que hablaremos en seguida, también por medio de la escritura visual se crean imágenes de excitación, de penetración y de eyaculación.

3.1.2. ¿Cómo leer una novela “llena de errores”?

Armando Ramírez, al utilizar la puntuación, tampoco busca obedecer normas; por el contrario, su interés es romperlas como un acto de sublevación.

Como ya se observó, el ritmo de la novela se ocupa más de la musicalidad que de la velocidad narrativa como Mieke Bal lo propone, y está marcado por el aspecto gramatical y visual, pero, entonces ¿de qué manera se genera la velocidad narrativa?

En la novela, la velocidad narrativa no está determinada de forma total y absoluta por los recursos establecidos para este efecto como el resumen y la elipsis¹²¹. Esto no quiere decir que no

¹²⁰ Magali Tercero, “Yo pretendo escribir mentándoles la madre”, en *Sábado 294 Uno más Uno*, 18 de junio de 1983, p. 13.

¹²¹ Elipsis: “Una elipsis de verdad no se puede ver realmente. Según la definición, después de todo, nada se indica en la historia sobre la cantidad de tiempo de la fábula que implica. Si no se indica nada, no podemos saber tampoco lo

se usen estos elementos; sin embargo existen otros componentes más representativos para la narración. Uno de los más distintivos es la abundancia de verbos, por la que se percibe un ritmo con más velocidad en lo narrado. Respecto a esto Ingarden dice que:

Las formaciones fonéticas y los caracteres [...] enriquecen la totalidad de la obra por una materia singularmente formada y por un valor estético particular que constituyen, junto con las cualidades de valor que brotan de los demás estratos de la obra, la polifonía peculiar de la obra literaria. [...] Además, el aspecto fonético del lenguaje no es ajeno a su valor artístico.¹²²

De acuerdo con la cita podemos confirmar la importancia del uso de verbos para la musicalidad y la velocidad narrativa; entre más acciones, se concibe mayor rapidez. La aceleración por medio del uso de verbos se forja desde el momento en que las acciones no se suspenden para hacer descripciones detalladas; por el contrario en un espacio pequeño se realizan varias acciones o bien se sintetizan los acontecimientos dados dentro de un período largo, recurriendo al resumen, por ejemplo:

SALIMOS POR la unidad habitacional San Juan de Aragón, a buena velocidad íbamos rumbo al cerro del peñón, donde antes estaban las grandes haciendas, donde la voz popular dice: “que está enterrado el tesoro de Moctezuma, allá estaba el cerro del peñón, ahí en sus entrañas donde hay un pasadizo que comunica al templo mayor de la gran tenochtitlan con el lago de texcoco, ahí fue dejando oculto el tesoro, hasta que este pueblo bendito aprenda a ser grande, a ser dignos descendientes de los mexicas”, imprimió mayor potencia al camión para subir el cerro, por el caminito donde dicen que se aparecen las ánimas en pena, pujando por la cuesta el camión fue dándole la vuelta al cerro para llegar a arriba, al lugar donde se verá lo que ha de suceder, por qué genovevo se pela pelón, abigail es padrotito y yo estoy con ellos sudando.¹²³

Como podemos observar, no hay descripciones que detengan la acción, el cerro se describe a partir de los acontecimientos que han transcurrido en distintos momentos de la historia

que se debería de indicar. Todo lo que nos queda a veces es deducir lógicamente sobre la base de cierta información que se ha omitido algo”.

”Resumen: “Muchos acontecimientos, que cabrían esperar que hubiesen sido presentados como clímax dramáticos, reciben un rápido resumen, mientras que acontecimientos rutinarios —por ejemplo, situaciones que suceden cada semana, se presentan ampliamente. Esta inversión del ritmo tradicional es, por supuesto, muy adecuada en una fábula que refleja aburrimiento, el vacío de la existencia de una persona”. Véase Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narrativa)*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 79-81.

¹²² Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis H., México, Taurus/Universidad Iberoamericana, 1998, p. 76.

¹²³ Armando Ramírez, *op. cit.* p. 51.

de México que se comprende en periodos largos, pero se resumen con el uso de los verbos. La acción principal aparentemente queda interrumpida por el diálogo que se inserta, pero los hechos continúan durante el diálogo y al final de éste se retoma la narración del inicio. Es decir, en esta novela siempre está pasando algo o pueden pasar varias cosas al mismo tiempo, al igual que los personajes están en movimiento todo el tiempo, como sucede en la siguiente cita:

LAS GOTAS lentamente iban cayendo sobre los asientos, pas, pas, pas, una y otra vez hasta acompletar un charco, los rayos surcaban el techo y los truenos opacaban las voces de los artistas. Genovevo no quiso ir al baño, pero no se aguantó las ganas y comenzó a soltar el chorro de orina por debajo de las butacas; yo no me podía aguantar la risa, me parecía de lo más chistoso, que genovevo se estuviera meando dos filas arriba de nosotros, era inconfundible, el gotear de la lluvia era compasado y el de la orina era un como una maquineta, rapidito, disminuía el ritmo.¹²⁴

Los verbos en este segmento de la novela son los que se encargan de describir y construir el ambiente, por lo que tampoco requiere hacer pausas para describir con detalles porque éstos están en los verbos. Son múltiples y diversas las acciones que construyen este momento. Se utilizan las perífrasis verbales para dar mayor detalle de las acciones como “iban cayendo”, “no quiso ir” “comenzó a soltar” “no me podía aguantar”, “se estuviera meando”. En ambos ejemplos, las narraciones no hacen pausa, una acción va detrás de la otra de manera continua y acelerada.

La aceleración también es generada por la trasgresión que Ramírez hace de la puntuación. Es por ello que no recurre al uso del punto y seguido, sino que el signo que más prevalece es la coma.¹²⁵ En ocasiones prefiere no usar la puntuación o distorsionarla para dar el efecto de rapidez o de desorden:

El delfín quieto en lo alto contemplando el aeropuerto, nosotros callados mirando los aviones, encerrados en nuestros pensamientos, como que había llegado la verdadera hora

¹²⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁵ “La coma (,) delimita unidades discursivas inferiores al enunciado, como algunos tipos de oraciones [...] y grupos sintácticos. [...] Muchos de los usos de la coma tiene que ver con la delimitación de incisos y otras unidades que se presentan como información secundaria o accesoria”. Véase Real Academia Española, *Ortografía básica de la lengua española*, México, Espasa, 2012, p. 64-65.

de decir lo que habría de suceder, a las dos de la tarde el sol se tiende para quemar, el silencio fue interrumpido por nosotros, el viento suave que bajaba por la ladera fue detenido, mientras nuestros cuerpos tendidos en los asientos descansaban un poco, nadie se atrevía a hablar, nuestras miradas esquivaban las de los otros, los pensamientos giraban sin embargo en lo mismo, el pelón de genovevo con sus ojos violentos y sus dientes parejos con esa mirada que se alargaba a través del lago de texcoco a medio secar, desde aquí se veía como si fuera el mar, una lejanía que se comenzaba a curvar con este sol que nos arroja ondas de calor.¹²⁶

En este fragmento de la novela, el tiempo parece no transcurrir, pero las acciones marcan la velocidad porque una acción va ligada a otra sin detenerse. Sin embargo, este uso de la puntuación es incorrecto de acuerdo con las reglas establecidas por la Real Academia Española. Como se puede ver, la oración es muy grande y contiene varias oraciones o ideas unidas por una coma, cuando lo correcto sería separar una oración o idea de otra por medio del punto y seguido, como se muestra a continuación:

El delfín quieto en lo alto contemplando el aeropuerto, nosotros callados mirando los aviones, encerrados en nuestros pensamientos, como que había llegado la verdadera hora de decir lo que habría de suceder. A las dos de la tarde el sol se tiende para quemar. El silencio fue interrumpido por nosotros. El viento suave, que bajaba por la ladera, fue detenido, mientras nuestros cuerpos tendidos en los asientos descansaban un poco. Nadie se atrevía a hablar, nuestras miradas esquivaban las de los otros, los pensamientos giraban, sin embargo, en lo mismo. El pelón de genovevo con sus ojos violentos y sus dientes parejos, con esa mirada que se alargaba a través del lago de texcoco a medio secar. Desde aquí se veía como si fuera el mar una lejanía que se comenzaba a curvar con este sol que nos arroja ondas de calor.

Este ejemplo muestra una diferencia con respecto al anterior, esa discrepancia radica en producir un efecto distinto en la lectura. En el texto original la separación de oraciones por medio de comas, a pesar de ser incorrecto gramaticalmente, tiene la finalidad de recrear el flujo de pensamientos, es por ello que las comas son asociadas a la ruptura y al desorden del discurso, razón por la que se crea un efecto de pausas.¹²⁷ Así es como podemos aclarar que la efectividad no sólo se consigue con las reglas estrictas de la escritura, sino que también se logra por medio

¹²⁶ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 51-52.

¹²⁷ “Se ha vinculado tradicionalmente la escritura de algunos signos de puntuación a las pausas e inflexiones tonales de la lengua oral”. Véase Real Academia Española, *Ortografía básica de la lengua española*, México, Espasa, 2012, p. 61.

del efecto estético que produce con la ruptura de lo establecido y que contribuye a la representación del caos. El “error” de la puntuación también produce otro efecto estético relacionado con la carga emocional de los personajes como la angustia, la desesperación, la tristeza, el odio, entre otros:

RÓMPELES la madre, mierda de ciudad hecha de caca, llueve, orina, pedro..., los limpiadores, este pinche calor de mierda y ahora esta lluvia, aguacero, granizo, este vapor pegosteoso asciende desde el suelo, calor que apendeja, pinche semáforo descompuesto, loco, verde ámbar rojo, siga, atención, pare, dense en la madre, ya, ahora, vamos, autitos como escarabajos, como renacuajos, motocicletas como acociles, chapulines, salten y apachurren todo este hormigueo que carcome este lugar, freno, saca el acelerador, nos tienen rodeados, intentan despanzurrarnos, bufemos, escupamos como tlaconetes, repten, sabandijas, hasta babosear el cuerpo de esta ciudad, mierda de vieja qué me ves, soy o me parezco...¹²⁸

En esta cita también se percibe una oración muy larga, marcada por diversas formas de utilizar la coma que más allá de lograr un uso efectivo gramaticalmente hablando, genera un efecto distinto en el lector. Provocan rapidez debido a los múltiples cambios que hace en la focalización. Por ejemplo:

Rómpeles la madre, mierda ciudad hecha de caca, llueve, orina, pedro...,

Las comas que se utilizan en el enunciado anterior tienen la función de introducir el vocativo que aparece subrayado. Como podemos observar, los verbos que acompañan al vocativo son imperativos que contribuyen a determinar la focalización desde la segunda persona en singular (Tú).

¹²⁸ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 132-133.

...los limpiadores, este pinche calor de mierda y ahora esta lluvia, aguacero, granizo, este vapor pegosteoso asciende desde el suelo, calor que apendeja.

En el ejemplo anterior las comas señalan aposiciones para llamar a la lluvia y al calor de diferentes modos. Este recurso hace que la focalización cambie a la tercera persona: ellos (los limpiadores), él (pinche calor de mierda) y ella (esta lluvia).

Pinche semáforo descompuesto, loco, verde ámbar rojo, siga, atención, pare, dense en la madre, ya, ahora, vamos. Autitos como escarabajos, como renacuajos, motocicletas como acociles, chapulines, salten y apachurren todo este hormiguo que carcome este lugar.

En este fragmento el uso de los vocativos que aparecen subrayados hacen que la enunciación pase de una persona gramatical a otra de manera muy rápida. En el primer vocativo, de la segunda persona del singular (usted: siga, atención, pare) pasa a la segunda en plural (ustedes: dense en la madre) y luego, a la primera del plural (nosotros: vamos). En el segundo vocativo se muestra la segunda persona (ustedes). También se señalan aposiciones que ayudan a determinar a los autos

Freno, saca el acelerador, nos tienen rodeados, intentan despanzurrarnos, bufemos, escupamos como tlaconetes, repten, sabandijas, hasta babosear el cuerpo de esta ciudad. Mierda de vieja, qué me ves, soy o me parezco.

También en este caso la coma vocativa provoca varios cambios en la enunciación (Tú) saca el acelerador, (nosotros) nos tienen rodeados, (ellos) intentan despanzurrarnos, (nosotros) bufemos, escupamos, (ustedes) repton, (yo) qué me ves.

Según las observaciones mencionadas en los ejemplos anteriores apegándonos a la regla en un sentido estricto existirían serios errores gramaticales; sin embargo, la libertad creativa le permite a Armando Ramírez generar un efecto estético a partir de la alternancia entre vocativos y aposiciones que a su vez van cambiando el enfoque del narrador apelando a las seis personas gramaticales, lo que provoca una sensación de rapidez en la narración. Más adelante retomaré el tema del narrador para explicarlo a detalle.

Al igual que en el ejemplo anterior, en este fragmento se muestra que ir de una enunciación a otra provoca que se rompa el discurso y el orden de éste, es decir, no hay ningún matiz, se escribe tal como van fluyendo los pensamientos o sentimientos y de ahí el desorden producido para crear un efecto de flujo de conciencia.

En otros casos aparece la puntuación que no es respetada. Por ejemplo: “[...] La señora rio un poco más fuerte y mirando como apenada al abigail con la mirada le dijo: “y el mío también”. el abigail le arrimó los tacos, la señora tomó uno, con su gesto de mujer cachonda [...]”.¹²⁹ En este ejemplo la puntuación está marcada, pero no es atendida de forma correcta, después del punto y seguido aparece iniciada la oración sin la mayúscula debida, por lo que es mucho más claro detectar que la intención del autor es utilizar de manera arbitraria la puntuación y la ortografía con la intención de trasgredir la “buena escritura”:

ahg ahg ahg ahg ahg ahg rojo rojo caca ca caca caca esperma esperma ahg ahg tripas ahg
ahg ahg compadres compadres la región en donde de algún modo se existe ahg ahg ahg
ahg copal copal agua tragándomela ahg la luz comienza a entrar ahg ahg ahg la noche

¹²⁹ *Ibid.*, p. 43.

termina ahga ahga ahga brrr brrr el día empieza brrr brrr sangre cloap cloap cloap cloap
cloap cloap cloap cloa¹³⁰

En este párrafo se puede observar cómo la lectura debe hacerse de manera continua, sin parar, porque no se inserta ningún signo de puntuación y esto implica rapidez en la narración y ruptura en el discurso. Tampoco se indica el final del segmento por medio del punto final, de esta manera se entiende como un efecto de continuidad. Tampoco aquí hay duda de que la trasgresión está generada a partir de las intenciones del autor.

Para contrarrestar la velocidad con la que aparecen dadas las acciones, Ramírez usa la desaceleración narrativa a manera de equilibrio; para ello dedica un segmento largo del texto a un período breve de la historia.¹³¹ Para crear este efecto de desaceleración, a parte de los recursos tradicionales como el análisis, la digresión, la escena y la pausa,¹³² usa el “error” de la escritura como principal elemento. En la novela el tiempo se alarga, en primer lugar, por medio del uso incorrecto de la puntuación. Es decir, que rompe las reglas establecidas para crear su propia estética narrativa.

En el ejemplo que se cita a continuación muestra una forma de hacer pausas¹³³ en la narración por medio del uso de los puntos suspensivos y del uso de los sonidos, los cuales imitan los sonidos de la película que los personajes están viendo en el cine, pero en la escritura representan también una pausa enfática:

¹³⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹³¹ Silvia Adela Kohan, *El tiempo en la narración. Claves para organizar la trama y crear una estructura eficaz en el cuento o la novela*. Barcelona, Alba Editorial, 2005, p. 68.

¹³² "Análisis: Cuando se amplifica en el discurso el tiempo de la historia, se está trabajando con el análisis.

"Digresión. Es el efecto de romper el hilo del discurso y de hablar de cosas que no tienen conexión evidente con lo que se está tratando o que son complementarias.

"Escena. Es la presentación dramatizada de los hechos. Cuando se produce una total correspondencia entre el tiempo de la historia y el del discurso, se está trabajando con la escena: por ejemplo como un diálogo o monólogo.

"Pausa. La pausa es la forma máxima de desaceleración. .No pasa nada en la historia (en cuanto a acción); el texto está dedicado a una digresión de tipo filosófico o psicológico, o a una descripción [...]". *Ibid.*, pp. 68-70.

¹³³ Los puntos suspensivos: "A veces sin que impliquen omisión, señalan la existencia de pausas que demoran enfáticamente el enunciado". Véase Real Academia Española, *Ortografía básica de la lengua española*, México, Espasa, 2012, p 97.

Por fin que se decide, me dijo que estaba muy enamorado de ti... que te quería poner una casita para que no andes por ahí... me ofreció dinero... pues yo... sí, que se los agarro... ¡total!... Él insistió... me dijo que te dejara de ver... que no te buscara... pum pum bommmm bouuuuumm, okey, okey, está bien, le dije..... así es que eso fue todo lo que pasó... me llevó unos días a su casa de cuernavaca... pum, taratata... bouuumm, pooom... me trató bien, se ve que es cuate el viejo... está muy enamorado de ti...”¹³⁴

Los puntos suspensivos se utilizan de manera correcta cuando la intención es generar intriga con lo que no se dice de forma completa; sin embargo, en la escritura el autor incurre en el “error” del “abuso” de éstos al colocar más de tres puntos, que es lo permitido. El hecho de que se coloquen mayor número de puntos suspensivos no implica que sea mayor el suspenso o la intriga, pero sí de manera provocadora se nota una pausa mayor. Veamos ahora el ejemplo en donde las pausas se prolongan aún más:

Qué cansado me siento, este velo que me
 envuelve, este humo en mis ojos, hay que
 dormir...dormir...

Chuy, sí, Chuy, como lo oyes, ella
 me enseñó a coger, yo no te entiendo.....

 ...mucho dinero el pinche viejo.....
 te compró.....¿verdad?, cabrón.....
¿a mí qué me importa Jane Fonda?
que la película se vaya a la fregada
la Chuy es más sexy que la
 Barbadella.....
 ...¿cómo se van a coger sin coger?.....

para eso sólo la Chuy lo puede hacer...
 ...sin tocartecon mirarte.....te hace
 producir el pu.... pu.... pu.... pu.... pu....

¹³⁴ Armando Ramírez, *op. cit.*, p.82-83.

La forma en que se integran los puntos suspensivos está completamente fuera de lo establecido, pero existe toda una intención de alcanzar otros efectos que tienen que ver con la disminución en la velocidad narrativa haciendo evidentes los “vacíos de información” a los que Wolfgang Iser define como información faltante que se puede llenar de diferentes maneras.¹³⁵ Cuando cualquier tipo de lector se enfrenta a estos usos de puntuación, independientemente de que se cuestione si están bien o mal escritos, se ve obligado a complementar lo que no se dice. Entonces, aunque este uso esté fuera de las reglas de puntuación, en cuestión de efectos tiene su propia funcionalidad de dislocar la secuencia del discurso, este recurso cobra una lógica dentro del momento narrativo, ya que corresponde a un momento de desvarío del personaje.

Al igual que se crea la desaceleración por medio de la puntuación, los espacios en blanco responden a una pausa como ya antes se había mencionado, además de generar tanto visualmente como sintácticamente la ruptura del discurso. En el siguiente fragmento se puede percibir este uso:

Bikina Quita tu boca pu pu pu
 pu pu pu pu pu pu pu pu
 pu pu pupupu
 pu pu pu pu pu no me puedo detener¹³⁷

En este fragmento, los espacios en blanco nos van obligando a detenernos, lo que provoca que se rompa la lógica del discurso. Luis Zapata, en el año 1979, también desarrolló esta técnica de marcar el ritmo narrativo en su obra *El vampiro de la colonia Roma*; sin embargo, en este escritor se muestra la uniformidad y precisión de una técnica pensada y basada en una reproducción de la

¹³⁵ *Ibid.*, p. 107-108.

¹³⁶ Wolfgang Iser, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en José A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, p. 215.

¹³⁷ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 109.

grabación de cintas. De esta forma Zapata refuerza el recurso de las pausas dadas por los espacios en blanco, de tal manera que la puntuación sigue estando presente, aunque no se vea. En el caso de Ramírez no ocurre ese mismo fenómeno; por el contrario, los espacios destinados a las pausas no corresponden, ya que son superiores a los de la puntuación, que, en todo caso, podría ocupar ese espacio. De esta manera vemos que los espacios en blanco cobran importancia en cuanto a la velocidad con la que se narra y se representan las acciones visualmente, ya que en este caso estos espacios hacen más larga y duradera la narración que además contribuyen a reforzar el erotismo. Los espacios bien pueden corresponder con los jadeos durante el acto sexual.

Otro de los “errores” que también se pueden observar con frecuencia en la novela es el uso de las comillas para insertar diálogos directos, lo cual se considera un error. Según las reglas de puntuación las comillas se utilizan para hacer citas textuales o para resaltar alguna expresión. Por lo que resulta incorrecto usar las comillas para indicar un diálogo. Sin embargo, éstas se usan para integrar un pensamiento del personaje, según explica la Real Academia Española. También la integración de diálogos se hace por medio de guiones largos, este uso facilita la interacción de los personajes, pero sobre todo ayuda a dar continuidad a la narración y aporta información que proviene de la voz de los mismos. Este hecho de escucharlos directamente comúnmente hace que el lector descansa por un momento del narrador, de igual manera hace que los personajes aporten información y que la historia avance más rápido. En el caso de *Violación en Polanco*, la escritura de los diálogos hace que la narración se detenga o que sea más lenta, tanto en lo narrativo como en lo sintáctico y en lo visual.

“Rodolfo, La Bikina, luego nos vemos.” Y el muy cabrón nos dejó a los dos solitos en la oscuridad de la sala oyendo las voces de Marlyn Monro y Clar Glabe. Agarro plática rápido: “Tienes nombre de padrote...” “gracias...” puso su codo sobre la recargadera. “¿Te gusta? Era muy cachonda ¿no?” “sí, lástima que se haya muerto, dicen que no era muy difícil convencerla...” Fue cuando sentí su mano sobre mi pierna, el miembro se me tensó, de por sí que ya estaba: “¿Cuánto?” “Doscientos cincuenta toda la noche en mi

casa.” “No, un ratito, aquí.” “Yo quiero que me lo metas.” “No una chupada, cincuenta si quieres; si no búscale por otro lado.”¹³⁸

En el ejemplo anterior es notoria la continuidad ininterrumpida de los diálogos; sin embargo, provoca un efecto de lentitud en la narración. Visualmente la escritura muestra caos por la poca espacialidad. En ese sentido el desorden de los diálogos también se percibe como una disminución narrativa y a su vez coincide con la representación de la ciudad que también se muestra caótica, hostil y llena de obstáculos.¹³⁹

La puntuación en general como se observó es un medio que el autor usa para transgredir o violentar las reglas establecidas, pero sobre todo como recurso para crear un efecto narrativo, más que seguir los modelos que la teoría narrativa ha propuesto a lo largo del tiempo.

3.1.3. Una escritura que hace “hoyos en el disco buen gusto”

En diversas ocasiones, Armando Ramírez ha declarado que su literatura parte de lo popular y del lenguaje que predomina en la Ciudad de México. Esto explica la praxis lingüística que se ejerce en *Violación en Polanco*, en donde el lenguaje popular pletórico de doble sentido, de juegos asociativos y dislocaciones semánticas alusivas al sexo conforma una jerga propia de un grupo socio-cultural. Esta tarea de transmitir la oralidad de un lenguaje sustancialmente hablado, por un lado, muestra la creatividad espontánea y la capacidad de responder a estímulos del lenguaje y del pensamiento para crear un lenguaje improvisado y distorsionado, con la intención de ocultar el verdadero significado de las palabras mediante el juego y el humor que crea fascinación. Por otro

¹³⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

¹³⁹ Este mismo fenómeno ocurre en *Muerte a crédito* y *Viaje al fin de la noche* de Louis-Ferdinand Céline, autor del epígrafe que encabeza *Violación en Polanco* y del que Armando Ramírez habló en una entrevista que Vicente Francisco Torres le hizo: “De Céline me gusta *El viaje...*, pero me impactó más *Muerte a crédito*, que es una obra totalizadora que nos muestra todo lo que es París, pero el París lumpen, de los puentes, de las calles de barrio. Fíjate que yo andaba buscando asideros y descubrí a Céline”. Véase Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, p. 104-105.

lado, advierte una fuerte intención contestataria y agresiva para el interlocutor que busca en la comunicación el régimen del uso de las palabras como parte de una base cultural que en todo momento confronta este mecanismo del habla, que tiene la intención de violentar, como sucede en el albur.¹⁴⁰

Este fenómeno resulta contradictorio para el lector, quien busca en la literatura el régimen del uso de las palabras como parte de su formación y de una base cultural.

Ramírez con este lenguaje no se busca la belleza de las palabras, sino la modificación del sentido de éstas por medio del pensamiento dentro de un campo semántico sexual. En la novela, varias expresiones de los personajes refieren al albur, por ejemplo: “Que me dice: chico, grande y mameluco...”, “Ese, no le jale la cabeza tanto al gallo, que va a colgar el pico.” Estas expresiones tienen un sentido metafórico, en el que se alude a las diferentes prácticas del acto sexual. La connotación de las palabras es muy importante para entender ese otro sentido que cambia constantemente de significado según la expresión. Los personajes usan algunas palabras con un doble sentido: “Chico” y “Prestas”, “Le gustaba de ida y vuelta”, “Mi novia es virginia” o “Esta ya se la come, y, no hombre, era vegetariana, le dejé ir toda la carne bien comelona” son locuciones que muestran un lenguaje alusivo a lo sexual, cargado de ironía, pero también tiene un fuerte contenido ofensivo.

En este sentido, el lenguaje y el pensamiento se aproximan para poder crear la alteridad de las palabras, pero, como lo hemos dicho antes, es una forma de violentar las buenas costumbres y el buen lenguaje —el lenguaje culto—. De esta manera el lector de *Violación en Polanco* se enfrenta a la incomodidad del lenguaje más crudo y violento, en donde el humor ya no se aprecia tanto. Por

¹⁴⁰ El albur, según Lourdes Ruíz, es “ir por la vida intentando joder al mundo, pero sin decir una sola grosería. Porque a fin de cuentas el albur es una forma de rebeldía cultural, de desafiar a la imposición de un lenguaje culto (español), hacerlo propio y contraatacar al resto del mundo”. Véase Luz Espinosa, “El albur: la cabúla de la poesía erótica”, *CLTRACLCTVA*, disponible en: <http://culturacolectiva.com/el-albur-la-cabula-de-la-poesia-erotica/#sthash.nh4giq5m.dpuf> (consulta: 02 de octubre de 2015).

ejemplo: “ciñe, oh puta, tus nalgas en mis armas”, “dándose en la madre”, “chingue a su madre el que no se calle”, “pinche viejo ya me chingó”, “hija de la chingada”, “Te chingó, gaby, te chingó”, “ya veo que son unos hijos de la chingada”. Sin embargo, la interpretación depende igualmente del contexto en el que se esté hablando. Las mismas palabras se pueden usar con distintos significados como “iban hasta la madre”, “un bofetón de poca madre”, “¡ay, en la madre, ya le desquinté!”, “lo jodido es un chingo”, “porque cómo chingabas”, ¡Ah, chingá, chingá chingáaaa!”. Es decir, que la connotación que se les da a las palabras en este lenguaje depende mucho de lo que se quiera decir, ya que en ocasiones se usan las mismas palabras para expresar cosas distintas como en los ejemplos anteriores, en donde las expresiones que tienen que ver con la “madre” y con la “chingada” dependen mucho de lo que buscan expresar, en ocasiones pueden estar cargadas de humor satírico.

Este lenguaje popular se apoya comúnmente en los recursos de la poesía no con el afán de provocar belleza, pero sí para crear nuevos significados por medio del oscurecimiento de las palabras. Por ejemplo: “[...] mientras su nalga afuera es molestada por un macho francés sin que el faltahuevos se atreva a buscarla y mostrar que tiene una nalga aparte de la de su esposa [...]”.¹⁴¹ En esta frase se usa la metonimia, tropo que consiste en sustituir la palabra formal por otra que esté estrechamente vinculada. Se sustituye la palabra “mujer” por una de sus partes “nalga”, esto con la intención de referirse a la mujer en general como un objeto sexual. Otro recurso de la poesía que se usa es la hipérbole: “[...] que se caiga el cine, la galería que retumbe en su centro al sonoro rugir de un pedo [...]”.¹⁴² Con este tropo se logra aumentar el significado de las palabras para lograr una imagen hiperbólica e irónica que burle al himno nacional mexicano como parte de su irreverencia. La figura más recurrente de la poesía es, sin duda, la metáfora, recurso que Ramírez usa con gran

¹⁴¹ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴² *Ibid.*, p. 140.

maestría para dar mayor profundidad a las palabras y crear imágenes. “[...] seguimos penetrando a oscuras por esta ciudad [...]”.¹⁴³ Esta cita encierra la máxima metáfora de la novela, que es la violación de la ciudad representada por la violación de la mujer. Son diversas las figuras retóricas que podemos localizar en el lenguaje de la novela y que define el habla de un sector específico que muestra sus usos y costumbres, como lo hace, de igual forma, por medio del uso de refranes: “Ya sabes el que con arañas anda a rasguñar se enseña”.¹⁴⁴ Los refranes en la cultura mexicana son un claro ejemplo de la creatividad para decir las cosas mediante un lenguaje metafórico. Las palabras no sólo cobran distintos significados a través de las expresiones, también a partir del supuesto error en la escritura se forman nuevas palabras, como sucede con la yuxtaposición de palabras que generan nuevos significados o apodos: “cacasgrandes”, “mexicotecnochtitlan”, “quiénsabequédecía”, “malamadre” “putapendeja”, “torrelatinoamericana”, “rebozosabnegados”, etc. Estas creaciones permiten en ocasiones revelar el verdadero sentido de los conceptos de forma unitaria, al igual que en el caso de los sonidos que aunque no tengan una lógica propiamente articulada pueden llegar a tener un significado: “gggggrrrrrrkkkkkkkkKKKK”, “pum pum bommmm bouuuuumm” “matópubbouuumpuooOOOG”, “pu pu pu”. Estas expresiones son propias de la oralidad, pero al momento de su escritura cobran sentido y significado de acuerdo al contexto en el que se estén tratando.

En esta práctica lingüística que Ramírez nos propone en *Violación en Polanco* se asientan las bases que desarrollan y fortalecen una narración violenta.

Otra de las características de la obra son los usos sintácticos y gramaticales; la mayoría, se utilizan o se distorsionan como en la oralidad. En la novela se rompe con el orden y con el buen uso de los recursos para resignificar la escritura a partir de los “errores”. Por ejemplo, el uso tan

¹⁴³ *Ibid.*, p. 136.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

recurrente de verbos hace que en múltiples ocasiones se formen perífrasis verbales erróneas, el caso más recurrente es con el uso del gerundio. El gerundio, en casi todos los casos, depende de algún verbo conjugado y ese verbo es regido por el sujeto que realiza la acción, entonces podemos decir que la acción del gerundio es realizada por el sujeto del verbo principal. Las perífrasis verbales correctas, formadas por el gerundio, principalmente son para acompañar a los verbos “estar”, “andar”, “ir”, “llevar” o “venir”; al igual que para indicar simultaneidad o el modo en que se realiza el verbo y cuando la acción del gerundio es anterior a la del verbo principal. Sin embargo, el abuso de éste puede caer en lo incorrecto al momento de expresar por medio del gerundio posterioridad. En la novela hay algunos usos que caen en este “error”: “[...] dicen que los aztecas una vez le dieron en la madre a cuarenta mil niños regando con su sangre las aguas de la gran Tenochtitlan como un fervoroso acto de fe”.¹⁴⁵ El gerundio, en este caso, indica posterioridad, por esa razón es incorrecto su uso. Lo correcto sería: *Le dieron en la madre a cuarenta mil niños y regaron con su sangre las aguas de la gran Tenochtitlan.*

Otro ejemplo: “fue cuando vimos subir al viejo elegante, con su cabeza periscópica viendo hacia el fondo”.¹⁴⁶ Aunque gramaticalmente es correcto, sintácticamente sería mejor: *con su cabeza periscópica veía hacia el fondo.*

Pero es claro que el escritor no desconoce estas reglas; por el contrario, ese conocimiento es el que hace posible romper lo establecido y con ello transformar los detalles más insignificantes en acontecimientos lingüísticos y estilísticos. Reproducir el habla coloquial implica no sólo usar las palabras altisonantes o de doble sentido que muestren el *argot*, sino escribirlo con todo y sus errores de tal manera que la oralidad se reconozca en la lectura. Al momento de hacer la corrección

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 25 (El subrayado es mío).

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 71 (El subrayado es mío).

de los ejemplos citados cambia sutilmente, de un tono coloquial a un tono más propio que rompe con el habla de los personajes.

Otra de las provocaciones en la escritura de Ramírez en esta novela es el desorden sintáctico en algunas de las oraciones que forman parte de la obra. Por ejemplo: “Llegamos a la altura del Auditorio Nacional con el tráfico de la mañana denso y nosotros con nuestro armatoste tratando de avanzar”.¹⁴⁷

En el párrafo anterior el error sintáctico está en el sintagma nominal que funciona como complemento circunstancial de modo: “con el tráfico de la mañana denso”, denota una alteración de orden. El adjetivo calificativo “denso” debería de calificar al tráfico y no a la mañana. Por lo tanto el orden correcto sería: *con el tráfico denso de la mañana* o con el denso tráfico de la mañana.

De acuerdo con estos ejemplos se puede entender la escritura de Armando Ramírez como un fenómeno que antepone la supremacía del lenguaje oral sobre las reglas sintácticas del trabajo creativo por medio de la ruptura de éstas y de la postura de rebeldía del escritor en contra de los sistemas dictadores.

La oposición en la novela es clara en todo momento, de esta forma los campos semánticos que Ramírez utiliza se corresponden con la intención de contraponerse a la sociedad dominante. Es por ello que la mayoría de los campos semánticos se constituyen en lo opuesto, por ejemplo: ciudad-campo, sometimiento-libertad, posesión-deseos, ustedes-nosotros, abundancia-pobreza, existencia-ausencia, provocación-resignación, amistad-odio, comodidad-dificultad, elementos católicos-elementos prehispánicos, progreso-arraigo, suciedad-limpieza, colonias ricas-colonias pobres, hombres-mujeres, destrucción-protección, muerte-vida, esperanza-desesperanza, entre

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 19. (El subrayado es mío)

otros. Sin embargo, hay campos semánticos que no tienen oposición, entre ellos están: la violencia, los elementos sexuales, los lugares, el tiempo, la guerra, las armas y la corrupción porque estos campos funcionan como el resultado de dos fuerzas opuestas que buscan una salida por la única vía posible, la violencia.

Uno de los aspectos más criticados en la novela *Violación en Polanco* ha sido la ortografía, la cual, como acto violento, fuerza a encontrar nuevos significados en las palabras por medio de otra estética literaria que no es la ortodoxa, la que siempre ha sido considerada como bien hecha por seguir patrones ya establecidos.

De forma recurrente y aleatoria en *Violación en Polanco* los nombres propios, apodos, nombres de empresas y títulos de obras se escriben con minúsculas sin respetar la regla del uso de las mayúsculas para los nombres propios¹⁴⁸ como en los siguientes casos: “*escupiré sobre sus tumbas*”, “Salvador novo”, “andre Bretón”, “cortez”, “trosky”, “indio fernández”, “ixtacíhuatl”, “cerro del peñón”, “genovevo”, “abigail”, “cuauhtémoc”, “moctezuma”, “La isela”, “cuautitlán”, “La chuy”, “ford company de méxico”, “tenochtitlan”, “la bikina”, “iztapalapa”, “lago de texcoco”, “La taylor”, “la virgen maría”, “nezahualcóyotl”, “madam pompadour”, “gina morett”. Estos nombres, entre otros, muestran uno de los errores que más impactan en la novela, no sólo por no seguir la regla establecida, sino por la intención que cobra cada palabra. La falta de las mayúsculas al inicio de cada nombre, apodo o lugar se puede interpretar como un acto de provocación que le resta valor jerárquico a cada nombre, así como el uso del artículo antes del nombre, el que no sólo es incorrecto, sino hasta insultante. La Real Academia Española afirma

¹⁴⁸ “La función primordial de la mayúscula en español es distinguir el nombre propio del nombre común. Los nombres propios son sustantivos o grupos nominales que designan seres únicos (animados o inanimados) y que se emplean para singularizarlos e identificarlos en el habla. La mayúscula no afecta solo a los nombres propios genuinos, como lo son nombres de persona (antropónimos) o de lugar (topónimos). También afecta a las expresiones pluriverbales denominativas que cumplen funciones análogas a las del nombre propio, pues sirven asimismo para designar, identificar y particularizar entes únicos (instituciones, organismos, obras de creación, etc.)”. Véase Real Academia Española, *Ortografía básica de la lengua española*, México, Espasa, 2012, p.115.

que se puede utilizar el artículo en nombres propios siempre y cuando proceda de un apodo, sobrenombre o seudónimo.¹⁴⁹ Sin embargo, no siempre aparecen estos nombres escritos de la forma en que se mostró, en ocasiones se respeta la regla del uso de las mayúsculas para los nombres propios, lo cual demuestra que no se trata de una técnica; es un fenómeno en la escritura que logra alterar el significado de las palabras por medio de un “error” tan evidente y reprochable para el escritor. No sólo se ven afectados los nombres propios por el uso inadecuado de las mayúsculas, también se aprecian perturbados por la alteración de la escritura de los mismos como en el caso antes citado: “cortez” que hace referencia a *Hernán Cortés*, “marlyn monroe”, “brigitte bardot”, “vanesa redgrave” “ursula adress”, “mike laure”, “Beni moré”, “Oscar Luises”, “Humbolts”, “John efe Kenedy”, “aga kan”, “Jean LouisTritignant” y “los bitles”. Este uso se vuelve frecuente en la novela, sobre todo en los nombres propios de personajes extranjeros como lo podemos observar. En algunos casos se escriben tal como se pronuncian y en otros la escritura es totalmente arbitraria, la cual descoloca a cualquier lector para después volverlo a colocar en esa otra realidad, que es la de los personajes, que son quienes hablan. Es decir, el autor logra su cometido de violentar tanto a la escritura como al lector por medio de los “errores”.

El uso de signos de interrogación y de admiración también son elementos que muestran una resignificación en la escritura a partir de su metamorfosis o de lo que han llamado “error”.

En ocasiones hay ausencia de algún signo y en otras ocasiones se sobrecarga de su uso: “¿Y entonces por qué quieres que se vaya con el viejo!!! [...] ‘Pues por eso... Ella va a estar bien y yo me voy a ganar una buena lana!!!’”¹⁵⁰ En el primer enunciado se inicia con un signo de interrogación que no se cierra y se cierra con tres signos de admiración que no fueron abiertos. En el segundo enunciado se cierra con tres signos de admiración que no se abrieron. Estos

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 89.

errores, asimismo, son claros en cuanto a su intencionalidad arbitraria por parte del autor, quien todo el tiempo juega con estos errores para crear nuevos significados en el lenguaje además de crear una reacción de desagrado en el lector.

Como podemos ver, la falta de regularidad en los errores intencionales también implica una técnica que, aunque no sea depurada, tiene la intención de mostrar en diferentes niveles la violencia de una ciudad “destartalada”. Por medio de una escritura “destartalada”, Armando Ramírez logra una estética basada en el error.

La escritura violentada encuentra un reflejo en la representación de una ciudad caótica y del mal que la habita; sin embargo, para el autor más que una técnica de escritura, es una forma contestataria de responder y hacerse escuchar no como autor sino como parte de un grupo social-cultural específico que carece de voz debido a su condición social; este tipo de actos son los que le dan la pauta al autor para narrar sin aprensiones, sin máscaras y con desafío. El mismo Armando Ramírez respecto a este tema en la entrevista afirmó: “*Pu*, por ejemplo, se trata de dar rienda a todo lo irracional, a todos esos miedos, a todos esos demonios que llevas dentro, pero expresados con una violencia absoluta, comprometedora, sin importar tanto cómo narrarlo, es decir, sin una técnica depurada”.¹⁵¹ Estas palabras del autor justifican por qué a veces escribe correctamente y a veces no.

3.2. Dos escenarios paralelos, un viejo cine y el viaje en el delfín

En este apartado se hará un análisis del mundo representado en la novela *Violación en Polanco*. Para Luz Aurora Pimentel “el mundo narrado se inscribe sobre coordenadas espacio temporales

¹⁵¹ Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, p. 101.

concretas [...]”.¹⁵² De ahí la importancia de analizar dicha obra desde esta perspectiva con la finalidad de reconocer los elementos narrativos que componen el relato¹⁵³ para narrar las vivencias de tres personajes en dos momentos y dos espacios diferentes: la sala de cine y el recorrido de la Ciudad de México a bordo de un autobús. Ambos espacios se van alternando: en el primero se cuenta lo que sucedía cuando el trío de amigos se reunían en un cine de quinta, y en el segundo se narra el secuestro, la violación y el asesinato de una mujer.

3.2.1. El narrador

Para este análisis reflexionaremos en primera instancia sobre la intencionalidad y referencialidad del discurso literario.

Dentro de las formas discursivas que organizan un relato y sus relaciones con la historia, habremos de aislar dos principios de selección de la información narrativa: uno *cuantitativo*, el otro *cualitativo*. El principio de selección cuantitativo constituye el mundo narrado en sus tres aspectos básicos: espacial, temporal y actorial. Las diversas formas de selección cuantitativa en la información narrativa son: 1) el mayor o menor detalle con el que se describen los lugares, objetos e incluso los actores (en tanto que “objetos” a describir) que pueblan ese mundo narrado (la *dimensión espacial* del relato); 2) las estructuras temporales utilizadas en la presentación de los acontecimientos (la *dimensión temporal*) y 3) las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen (la *dimensión actorial*).¹⁵⁴

De acuerdo con las palabras de Luz Aurora Pimentel a partir de la interrelación de estos dos principios se va construyendo el perfil narrativo. Para que esto se pueda llevar a cabo

¹⁵² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI-UNAM, 2008, p. 17.

¹⁵³ “Un relato, como lo he definido, es la construcción de un mundo y, específicamente, un mundo de acción humana. En tanto que acción humana, el relato nos presenta, necesariamente, una dimensión temporal y de significación que le es inherente. Por ello, hemos de considerar ese mundo de acción no simplemente como un ‘hacer’ exterior y/o aislado, o como ocurrencia singular, sino como parte de un entramado significante de acción que incluye procesos interiores (sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, proyecciones, motivaciones, etc.); incluyendo, por ende, las fases intelectuales de la acción, tales como la planeación, la previsión, el propósito, etc. —fases anteriores pero indisolublemente ligadas a la acción efectiva”. *Idem*.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 22.

requerimos de un narrador como el que Alberto Paredes describe: “La persona que cuenta la novela o el cuento no es propiamente el autor, sino aquel ser que dentro del texto personifica una proyección singular del autor como emisor del discurso”.¹⁵⁵

Siguiendo la definición de Paredes, en *Violación en Polanco* ha existido un error muy marcado respecto al narrador, ya que algunos críticos han confundido al autor con el narrador y de acuerdo con la cita anterior, se hace la aclaración que la voz del narrador o persona que cuenta la historia no es la del autor. En relación a este asunto, José Ángel García Landa dice:

Es ya una especie de tradición en la teoría de la novela el confundir las atribuciones respectivas del narrador y el autor. Al narrador y al autor no los distingue sólo el hecho de que el narrador sea ficticio y el autor no lo sea. El autor es el creador de una obra literaria; el narrador no tiene por qué serlo.¹⁵⁶

Es decir, el narrador nunca es el propio autor de forma estricta, pero en *Violación en Polanco* el error ha sido que los críticos han creído que el autor es quien narra, razón por la que le han atribuido desaciertos en el lenguaje, en la escritura y lo que es peor, han considerado que el autor está de acuerdo con los actos violentos de los personajes.¹⁵⁷ La novela es narrada por un personaje protagonista que a su vez es un escritor¹⁵⁸ llamado Rodolfo, cuyo nombre se menciona sólo en dos ocasiones a lo largo de toda la obra.

Rodolfo, primero aparece como un narrador actuante, en primera persona del plural (nosotros), es actuante porque participa de la acción de manera colectiva.¹⁵⁹ Después pasa a ser

¹⁵⁵ Alberto Paredes, *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987, p. 29.

¹⁵⁶ José Ángel García Landa, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988-1998, p. 315.

¹⁵⁷ “[...] el narrador y el autor están de parte de los delincuentes”. Véase Eduardo Mejía, “Armando Ramírez. La literatura menospreciada”, en *El Nacional*, 284, 10 de septiembre de 1994, p. 13.

¹⁵⁸ Alberto Paredes afirma: “el personaje narrador es el *alter ego* del autor. Y el narrador protagonista es alguien contando su propia historia [...] es aquel que puede llamarse ‘representante’ del autor en el texto: es una individualidad en medio de ciertos acontecimientos, actúa en ellos y recibe las repercusiones”. Véase Alberto Paredes, *op. cit.* pp. 58 y 60.

¹⁵⁹ “La identificación de la persona que habla con la primera persona del plural incorpora al locutor a un grupo. Es el grupo, el que proporciona al locutor la responsabilidad del enunciado; por eso hay un uso genérico del *nosotros* para representar al locutor que ocupa un lugar en el colectivo (empresa, institución, organización, comunidad, gobierno)”.

un narrador observador o testigo desde la tercera persona del singular (él).¹⁶⁰ Es decir, que el agente hablante no se menciona a sí mismo en el proceso, pero si así fuera daría lo mismo porque entonces leeríamos: (Yo narro):

[...] el Abigail comenzó a quitarse los pantalones y los calzones, fue a hacerle compañía a genovevo, le ofreció el miembro a la señora mientras el genovevo se retiraba de ella, con las nalgas al aire andaba buscando debajo de los asientos su ropa, se vino adelante para vestirse.

Con base en la propuesta de Mieke Bal sobre el narrador en tercera persona, es posible detectar en la cita anterior que el narrador sigue narrando desde la primera persona, pero con diferente emisión, es decir, cambia de referencia del “yo” a un “él”, pero no por ello quiere decir que la voz del “él” es quien narra porque el narrador sigue siendo el mismo personaje que a veces narra desde el “yo” el “nosotros” o desde “él, ella o ellos”. Este tipo de narrador realiza lo que Gérard Genette llamó “focalización interna”.¹⁶¹ Respecto a los cambios de focalización, Genette los determinó como “focalización variable”,¹⁶² la que a su vez se define como alteración.

Cuando la narración se hace en plural también se puede considerar narrador morfológico.¹⁶³ El uso del “yo” y en particular el “nosotros” no produce ningún personaje imaginable; aún cuando el personaje narrador participa en la historia por medio del pronombre “nosotros”, el cual lo incluye dentro de la colectividad, puesto que la voz es múltiple y es por eso

Véase Helena Calsamiglia Blancafort, Amparo Tusón Valls, Helena Calsamiglia Blancafort, Amparo Tusón Valls, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, España, Ariel, 2001, p. 139.

¹⁶⁰ “«Yo» y «él» son ambos «yo». [...] Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical, SIEMPRE será una «primera persona». De hecho el término «narrador de tercera persona» es absurdo: un narrador no es un «él» o un «ella». Por supuesto que ello no significa que carezca de valor la distinción entre narraciones de «primera y tercera persona». Véase Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narrativa)*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985, p. 127.

¹⁶¹ “En la focalización interna, el foco coincide con un personaje que se convierte en el «sujeto» ficticio de todas las percepciones, incluidas las que le afectan como objeto”. Véase Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 51.

¹⁶² “Las variaciones del «punto de vista» que se producen a lo largo de un relato puede analizarse como cambios de focalización [...] entonces hablaremos de focalización variable”. Véase Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989, p. 249.

¹⁶³ “La variante más rara e inusual del narrador en primera persona es la que me atrevo a llamar narrador morfológico o primera persona morfológica. [...] Más que un personaje contando una historia, hay un pronombre personal emitiendo un discurso literario”. Véase Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 67.

mismo que disminuye su participación en las acciones que se llevan a cabo, así mismo como lo afirma Alberto Paredes es un uso raro y poco usual.

De esta manera Rodolfo actúa como representante del autor, es una primera persona singular (Yo)¹⁶⁴ que inscribe los acontecimientos sin ambages, de tal manera que parece que fuera el autor quien cuenta la historia porque además el narrador posee rasgos o actitudes en común con el autor, como el hecho de que sea un personaje que tiene la fascinación por la escritura y que a su vez se muestra, en algunas ocasiones, como un personaje culto, pero perteneciente a la clase baja; sin embargo, como ya se explicó, el autor busca una voz que lo represente, mas no quiere decir que el autor sea el narrador. Este narrador en ocasiones funciona como narrador actuante (primera persona) y a veces como narrador observador (tercera persona), tanto en singular como en plural.

POR TLATELOLCO llegamos a la ex garita de peralvillo, ahí donde se inician las peregrinaciones para ir a la villita de Guadalupe, el Abigail comenzó a quitarse los pantalones y los calzones, fue a hacerle compañía a genovevo, le ofreció el miembro a la señora mientras el genovevo se retiraba de ella, con las nalgas al aire andaba buscando debajo de los asientos su ropa, se vino adelante para vestirse.¹⁶⁵

En este párrafo podemos percibir los cambios de focalización¹⁶⁶ o percepción que el narrador presenta.

Estos cambios de enunciaciones que Ramírez hace de manera constante y frecuente en *Violación en Polanco* tienen una función muy precisa: acercar y alejar al narrador de las acciones. Por ejemplo, usa el “yo” cuando el narrador, que a su vez es el personaje protagonista,

¹⁶⁴ “El uso del «yo» en público deviene de un uso comprometido, arriesgado. Con su uso el Locutor no sólo se responsabiliza del contenido de lo enunciado sino que al mismo tiempo se impone a los demás”. Véase Helena Calsamiglia Blancafort, Amparo Tusón Valls, *op. cit.*, p. 139.

¹⁶⁵ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁶ “No valía la pena sustituir, con grandes esfuerzos, punto de vista por *focalización* para volver a caer en lo mismo; por consiguiente, es preciso sustituir la pregunta *¿quién ve?* por *¿quién percibe?*, que es más amplia. No obstante, la propia simetría entre ambas preguntas es quizá un poco ficticia: la voz del narrador aparece siempre como voz de una persona, aunque sea anónima, pero la posición central, cuando existe, no siempre se identifica con una persona: por ejemplo, a mi juicio, en la focalización externa. ¿Será mejor, pues, preguntarse de forma más neutra, dónde está el foco de percepción? Un foco que podría, o no [...] encarnarse en un personaje”. Véase Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 45.

está tranquilo, cuando se muestra cariñoso o erudito; el uso del “yo” crea un efecto de cercanía tanto con el lector como con las acciones, ya que directamente es él quien actúa y quien habla. Este efecto de crear acercamiento o lejanía mediante la voz narrativa también tiene la intención de hacer que el narrador-personaje se muestre “diferente” a Genovevo y a Abigail; ellos son muy salvajes; Rodolfo a diferencia de ellos se manifiesta culto porque él es quien cita fragmentos de la historia, poemas de Nezahualcóyotl, observa lo “bonito” de la mujer a quien viola “románticamente”. Es decir, estos cambios de voz narrativa son un recurso que el autor usa para entender que esos supuestos goces que la mujer presenta durante la violación son percepción del narrador al igual que la violencia acometida por los otros, así como la idea del sacrificio, en donde de igual forma el personaje de Rodolfo es quien nos lleva a creer fielmente en que los personajes se convierten y habitan el mundo prehispánico y él como sacrificador es quien muestra su gran deseo por reconstruir el pasado. Esta focalización del personaje-narrador es la que finalmente nos hace ver a Rodolfo como el personaje que reivindica a los pobres y a la mujer, mientras que a Genovevo y Abigail los ostenta como violadores brutales. De acuerdo con esta explicación se puede decir que el narrador- personaje toma una distancia moral para resignificar la violencia literal con la violencia simbólica. En el siguiente ejemplo podemos notar cuándo el narrador se acerca con la finalidad de mostrarse como un ser capaz de enamorarse y de sentir emociones ante la Chuy, la mujer amada: “Y cuando le hice la pregunta sentí que los huevos se me subían a la garganta porque yo sentía muchas cosas por ella, había aprendido a extrañarla”.¹⁶⁷

Cuando el narrador busca mostrar sus sentimientos lo hace desde el “yo” como en la cita anterior podemos percibir la parte sentimental y noble del personaje. Otras ocasiones en las que usa esta voz es cuando viola a la mujer cara de león:

¹⁶⁷ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 89.

Dientes perfectos de regular tamaño, parejos como un rosario, me mordisqueaba exacto, ¿y esta, se ha desatado?, me preguntaba mientras oprimía su espalda curva, le quiero dar en la madre, su lengua penetraba en cada una de las hendiduras de mis dientes. Me está cogiendo, primero recorrió la hilera de abajo. La señora aprende rápido, luego siguió con la de arriba. ¿Qué estarán viendo el genovevo y el abigail? Juguetea con mi lengua. Oigo bocinazos, no te enfrenes tan brusco. Méteme la lengua más, deja sentir su mojadez, tu aliento frío metálico, estos asientos tan incómodos, tiéndete en el suelo, se pone tiesa, ¡qué nalgas, qué redondez, duritas!, esas manos me andan explorando, muy finas.¹⁶⁸

En el fragmento anterior también la narración se realiza en primera persona del singular, el objetivo de usar el “yo” es que el lector capte la percepción del narrador-personaje. Rodolfo percibe que la mujer goza y que se comporta como una prostituta, pero esa es sólo su visión y no la realidad, este efecto se logra a partir de lo que Gérard Genette llamó focalización interna. Sin embargo, este recurso para algunos críticos ha sido un error en el que el narrador no logra introducirnos al pensamiento del personaje. Víctor Roura dijo en una nota del periódico *El Financiero* que: “Si bien el narrador nos hace ver que la señora gozaba con el desenfreno sexual de sus atacantes, de ningún modo nos traslada a su pensamiento: el lector tendrá que conformarse con la opinión de uno de los involucrados [...]”.¹⁶⁹ Es claro que Roura no toma en cuenta que los cambios constantes de la focalización sirven para insertarnos en el pensamiento del narrador-personaje y así entender que lo que el narrador nos cuenta es su propia percepción de los acontecimientos, pero eso no quiere decir que sean reales porque difícilmente una mujer podría sentir placer durante una violación, a menos que finja la seducción como una forma de proteger su vida.

Pero cuando las acciones se tornan divertidas (en el cine) o violentas (en el camión) usa la enunciación en tercera persona y convierte al personaje narrador en testigo o en colectivo para alejarse de las acciones porque ya no es él quien las realiza, sino son otros o él junto con otros en el caso del narrador plural (nosotros), es decir, todos, no sólo él:

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶⁹ Víctor Roura, “El desquiciamiento en autobús”, en *El Financiero*, 23 (6403), octubre 2003, p.74.

Genovevo empuja la puerta, me enseña la varilla que le compró al viejo. “Ya estuvo, esta está buena, ¿no?” Abigail le da su afirmación, la señora ahora sí que está muerta de miedo, sabe que esto está más allá de ella y de nosotros, me imagino la varilla atravesándole todo el cuerpo, genovevo me da su pistola, y con la varilla se deja ir contra la señora, nada más la espanta, nos causa risa porque ahora el miedo sí es verdadero para todos...¹⁷⁰

En el ejemplo anterior la voz narrativa cambia de la tercera persona a la primera persona en singular y luego a la primera persona en plural, es decir, el narrador pasa de ser un testigo a ser parte del colectivo. El objetivo de usar este recurso en la voz narrativa tiene la finalidad de disminuir la colaboración del narrador-personaje porque no es él propiamente quien realiza las acciones, sino son todos o los otros, y si las acciones incrementan su nivel de violencia este narrador se retira aún más y recurre a la tercera persona, que como ya se explicó antes de acuerdo a Mieke Bal, sigue siendo un “yo” que se convierte en testigo y ya son otros quienes llevan a cabo las acciones.

Otro de los cambios que se presentan en la voz narrativa al final de la novela es el uso del monólogo interior,¹⁷¹ en el que el manejo del pensamiento desarticulado del personaje refleja sus pensamientos entretreídos con el discurso interno. Se caracteriza por tratarse de un descenso en la conciencia que se realiza sin intención de análisis u ordenamiento racional, es decir, que reproduce fielmente su devenir.¹⁷²

CATHERINE Denuve se arrastra por ese departamento mujeres *repulsión* quieres moverte sin sentirlo dentro de tu cuerpo, dentro de tu miembro, dale chance que el orgasmo ha de venir, la boca de la Bikina me busca, deja al genovevo llora inmisericordemente, miserecordeinmente sigue mujer desnuda repudiando los olores a

¹⁷⁰ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷¹ José Ángel García Landa define al monólogo interior como “el pensamiento íntimo=preconsciente” y dice al respecto de éste: “El lenguaje no aparece en el monólogo interior como aquello que nos permite comunicarnos, sino como aquello que somos. No hay enunciador, no hay enunciación, no hay receptor. El ‘narrador’ no habla ni escribe, ni ‘narra’ en un sentido abstracto, ni realiza tipo alguno de acto de habla: piensa y percibe, conocemos su pasado a través de sus pensamientos, pero no porque no los narre: más bien exclama sobre él o lo comenta (mentalmente). Conocemos sus acciones presentes por deducción, pero sí se las narra a sí mismo de una manera que no se corresponde con una representación creíble del pensamiento real, sino que está encaminada a facilitar la comprensión del lector”. Véase José Ángel García Landa, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988-1998, p. 342- 343.

¹⁷² Óscar Tacca, *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1973, p. 100.

clarasol, a pescado, a crudo, deja que tu hermana se vaya de vacaciones, arrepíentete abigail eso era lo que querías, ahora aunque te recuestes con la Rajita no podrás remediarlo, llora llora genovevo que eso es todo lo que nos queda, no jodas Bikina, no me voy a acostar contigo, viejo sacerdote marihuano adora a Huizchilopochtli, Rajita, eso es alza las piernas estás a gusto porque tienes encima de ti al Abigail déjalo que lllore.¹⁷³

En esta digresión del personaje conocemos el subconsciente del protagonista que revela a través de frases sueltas y a manera de flujo de conciencia lo más oculto de su psique sin necesidad de justificar nada, y al mismo tiempo revela historias de otros personajes.

Esta dislocación del discurso en la novela en un primer momento parece no tener sentido y la inconsistencia narrativa puede hacer que el lector pierda el hilo de la historia; sin embargo, este discurso fragmentado es un recurso que ayuda a entender las emociones del personaje en un momento en donde las acciones que ejecuta están dominadas por la enorme tensión generada por la violencia, esta intención justifica la carencia de secuencia lógica y orden en el discurso. El flujo de conciencia no busca la estabilidad de la narración, sino todo lo contrario. La digresión del monólogo interior fluye a través de imágenes y palabras inconexas que van del pasado al presente para concluir en el futuro y que tiene la intención de descolocar al lector. De acuerdo con lo mencionado es claro que la estética del discurso está lograda a partir de un error aparente.

3.2.2. Los personajes

Los personajes, como parte fundamental del mundo narrativo, van íntimamente ligados a lo que se cuenta y cómo se cuenta, por lo tanto, van encadenados directamente con el narrador. Alberto Paredes define al personaje como “el ser humano ficticio que aparece y participa en toda obra narrativa”.¹⁷⁴ Según Mieke Bal, un personaje se parece a un ser humano y los personajes son una

¹⁷³ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷⁴ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 23.

unidad semántica; son individuales porque difieren entre sí, ya que cada personaje evoluciona de forma distinta respecto al lector.¹⁷⁵

Los personajes de *Violación en Polanco* también han sido considerados otro de los desaciertos de la novela porque la crítica los ha considerado personajes artificiales o exagerados. En la cita antes mencionada de José Joaquín Blanco, podemos apreciar esta crítica cuando afirma que Ramírez: “[...] tiende a mitificar sus ambientes y personajes de modo que los propagandiza y publicita tan exageradamente que terminan siendo mucho más artificiales que la común literatura populista escrita por clasemedieros universitarios”.¹⁷⁶

La crítica ha desdeñado a estos personajes por considerarlos estereotipos: “Nosotros consideramos que los héroes urbanos apestan, ya sea el Teporocho, el Macho califa mayor, el guarura Genovevo, el político o el locutor de la televisión. Son todos cadáveres, que deambulan entre el Metro y las telenovelas, son todos teleespectadores”.¹⁷⁷

Desde el inicio sabemos que los personajes de esta novela pertenecen a la escoria social, son personajes indeseables. Pero no por ello son personajes llanos,¹⁷⁸ por el contrario, su misma condición social anuncia su complejidad y características de personajes redondos¹⁷⁹ porque poseen rasgos e ideologías de un ser humano que posibilitan una descripción psicológica e ideológica.

En relación con esto Alberto Paredes dice:

A menudo, con el fin de acabar de establecer la frontera entre realidad ordinaria y literatura, se concretan realidades inéditas en el mundo, producidas por una capacidad imaginativa muy personal. Todo ello funda el mundo propio del cuento o la novela, el cual

¹⁷⁵ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 87-88.

¹⁷⁶ José Joaquín Blanco, “La narrativa reciente a partir de la Onda”, en *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996, p. 524.

¹⁷⁷ Guillermo J. Fadanelli y Naief Yehya, “La literatura a la que estamos condenados”, en *Sábado 627 de Uno más Uno*, 7 de octubre de 1989, p. 7.

¹⁷⁸ “[...] son estables, estereotipados y no contienen/exhiben nada sorprendente”. Véase Mieke Bal, *op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁹ “[...] son personas «complejas» que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y continúan siendo capaces de sorprender al lector”. *Idem*.

podrá resultar exótico a nuestros ojos o por completo reconocible, pero en cualquier caso sus leyes y constitución son distintas. Y en ese mundo con organización propia habitan los personajes, reales en tanto que son seres convincentes y verosímiles (es decir observan leyes de su mundo), y no porque calquen nuestra vida o sean dobles evidentes de nosotros (lo cual equivaldría al despropósito de pedirles que acataran nuestras leyes, que le son por esencia ajenas).¹⁸⁰

En la cita se dice que la verosimilitud es generada por el mundo narrado, en el que a partir de leyes propias se logra convencer de esa otra realidad en donde habitan personajes que son parte de una historia de ficción. En el caso de *Violación en Polanco* los personajes, según José Joaquín Blanco, se muestran artificiales y exagerados, pero el hecho de que éstos se parezcan a los de la realidad no quiere decir que tienen que ser exactamente iguales porque su realidad es otra, la de la ficción, y sus leyes corresponden a las de su propia naturaleza.

En esta novela son tres los personajes principales: Rodolfo (escritor de fotonovelas y aficionado al cine de ficheras), Abigail o Gaby (padrote) y Genovevo (guardaespaldas de un funcionario político). Los tres personajes representan a un grupo social específico; por un lado, vemos reflejado al ciudadano pobre, con carencias, vicios, creencias, costumbres, necesidades y deseos; por otro lado, notamos la personificación del mexicano despojado históricamente por las fuerzas y jerarquías de la Colonia; es decir, la de los indios vencidos durante la invasión española. En la siguiente cita podemos observar cómo los personajes se encarnan en antiguos pobladores de la gran Tenochtitlán a partir de la visión de Rodolfo, que es quien lo ve y lo describe de esta manera: “Axayácatl, poeta y señor de Tenochtitlan, hermano menor de Ahuízotl y Tizoc, tlatoani, señor de todos los lugares de Dios, de este viento y este calor, de esos cerros y este suelo a fuerza de querer ser. Genovevo, como tlatoani, se yergue sobre el asiento del volante”.¹⁸¹ Genovevo es el elegido por los dioses para imponerse como lo hacían sus antepasados, únicos dueños y gobernantes de la gran Tenochtitlán, pero para la clase alta no es

¹⁸⁰ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸¹ Armando Ramírez, *op. cit.*, 105.

más que un guardaespaldas; para esta clase su vida no tiene ningún valor y bien puede darla a cambio de la del rico o matar por ella. El personaje de Genovevo es un hombre que no se resuelve en la simplicidad del personaje malo y machista, sino en la dicotomía de su propia condición humana que va de la violencia a la ternura. El estereotipo del personaje corpulento, mal encarado y que usa armas se vuelve auténtico por la contraparte afectuosa y amorosa hacia su madre y en su aceptación por convivir y relacionarse afectivamente con homosexuales.

Abigail, quien es un padrote, al que también se le puede considerar un personaje llano con características machistas, rompe el modelo a partir de su dualidad masculina y femenina. Por un lado, el personaje es un típico padrote, macho y seductor.

Yo no, el Abigail, el me habló, anda padroteando a la Mati, y ella anda re enamorada de él, ese güey siempre ha sido bien carita, mi jefe les quiere regalar el centro nocturno donde está trabajando la Mati, es bueno para administrar, nada más le mete con puro cacagrande, mira en cuatro meses todo lo que le ha sacado al viejo.¹⁸²

Por otro lado, muestra su feminidad desde su nombre Abigail o el apócope Gaby hasta las insinuaciones de que se ha acostado con homosexuales. “[...] es cuando cayó la bronca entre el Abigail, la Chuy y La Rajita que era el maricón con el cual se acostaba el Abigail, de acostarse, no de coger, porque el Abigail dice que nunca hizo el sexo con La Rajita, que nada más lo dejaba que lo abrazara para dormirse [...]”.¹⁸³

Abigail no sólo es un padrote, es quien traiciona a los suyos para ayudar al enemigo, al igual que la Malinche y Judas. La traición por ambición sella el destino inevitable, en donde la única vía de reconciliación es la venganza. Este personaje funciona como aliado de los ricos, pero sin ejercer ningún poder más que el asignado para realizar la entrega de la Chuy. Es explotado y utilizado, quedando a voluntad de la clase dominante y por lo tanto, se opone a los suyos para ayudar al viejo.

¹⁸² *Ibid.*, p. 36.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 33-34.

El poder es autoridad y tiende a tener más autoridad. Es Poder y tiende a ser más Poder, o, si se prefiere una terminología menos metafísica, las voluntades ambiciosas, atraídas por la seducción del Poder, le prestan su energía, ejercen su acción sobre la sociedad para dominarla más completamente y extraer de ella más recursos. [...] El poder tiende naturalmente a crecer, y si no puede extender su autoridad e incrementar sus recursos [...] a expensas de los poderosos, es natural que la plebe sea su eterna aliada.¹⁸⁴

Las palabras de Jouvenel Bertrand se asocian a la novela, en donde el poder privilegia el bienestar de quienes lo poseen. En este sentido el Abigail, al igual que cualquier ser humano pierde su voluntad y libertad frente a los poderosos: "...quieren saberlo, quieren saber que yo mismo la llevé con el viejo y que me pagó por eso... que me advirtió que no la viera nunca, que la Chuy no se quería ir... pero que yo sé que sí se quería ir...".¹⁸⁵

Desde siempre los poderosos han sometido a sus súbditos; sin embargo en la novela, la historia en algún momento subvierte los papeles de los personajes y rompe los estereotipos de los que parte. Los marginales terminan sometiendo a la mujer rica a sus más desenfrenados deseos sexuales. Ellos, en particular Abigail y Genovevo, saben que para poder poseer algo tienen que actuar con violencia como respuesta a la violencia originada por la clase dominante, pero que al final Rodolfo es quien se encarga de convertir y sublimar la violencia para transformarla en un acto sagrado y restaurador.

Rodolfo es una mezcla de un personaje culto y marginado. En esta articulación de la doble identidad se observa, por una parte, la erudición que el personaje posee asociándose a la burguesía y en el lenguaje correspondiente a los marginales. Sin embargo, el cine de quinta le permite a Rodolfo descubrirse en la marginalidad por su condición social y por su ascendencia indígena. La primera vez que va al cine presencia la película *Escupiré sobre sus tumbas*, en ella se reconoce por la discriminación y el racismo: "una película cachonda que habla de coger entre un negro y muchas blancas, en un lugar en donde los negros no pueden cogerse a las blancas,

¹⁸⁴ Jouvenel Bertrand, *Sobre el poder: Historia natural de su crecimiento*, España, Unión Editorial, 2008, pp. 140, 141 y 158.

¹⁸⁵ Armando Ramírez, *op.cit.*, p. 103.

pero las negras sí pueden ser cogidas por los blancos”.¹⁸⁶ Los pobres al igual que los negros nunca podrán poseer nada, ni a una mujer, pero ellos sí pueden ser propiedad de otros, de los poderosos. Rodolfo se identifica con los personajes de la película que padecen la dominación y el sometimiento porque él proviene de una raza dominada y sometida, pero que además sigue siendo dominada por los ricos durante el proceso del capitalismo, y este hecho queda registrado en la actualidad de la novela: “[...] es la película que más aporta [...] al origen de la violencia en la cual se consagra la novela”.¹⁸⁷ Los personajes de la novela, vistos en el espacio del cine en el que se reúnen, al igual que los aztecas, serán invadidos por extranjeros, por la corrupción, por el saqueo; esto queda representado por medio de la demolición del cine.

A Rodolfo lo hace culto su oficio de escritor, pero no es el clásico escritor culto que se ha vuelto estereotipo, sino que es un escritor de argumentos de fotonovelas surgido de un barrio marginal, estas dos condiciones rompen con el modelo del personaje escritor que en ocasiones se muestra con un perfil burgués y en ocasiones con un comportamiento maniático. Estas características contrapuestas hacen que el personaje muestre su complejidad.

Los personajes homosexuales son un *leit motiv* en la novela. Su identidad está determinada por su homosexualidad que al mismo tiempo forma parte de su marginalidad, la cual establece muy bien el papel que juegan en la sociedad, sobre todo en una sociedad machista como la mexicana. Son la escoria social, a quienes no se les toma en cuenta como parte de la sociedad, ni siquiera como objetos sexuales. Un ejemplo es “Lo” de quien no se sabe si es hombre o mujer y por ello mismo no posee un nombre, este personaje no tiene ningún valor para nadie, ni es tomado en cuenta, ni como objeto sexual porque el viejo se lo(a) lleva junto con la Chuy, pero nunca pagó nada por llevárselo(a); sin embargo, fue asesinado(a) al igual que la Chuy:

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁷ Felipe Montoya Landaverde, “Armando Ramírez: Recordando *Violación en Polanco*”, en *Enlace hispano cultural y literario*, No. 2, Vol. 4, 2004, p. 22.

[...] ¿cómo se podría llamar?, bueno, “lo”, le hacía a uno perder la noción de que era un hombre, ya no nada más era que era bonito, sino que todo su ser, su forma de hablar, su forma de mirar, su forma de comportarse, lo hacía indefinible, no hombre no mujer, un ser, todavía ahora estoy con la duda de que si no sería realmente mujer, a todos nos abobaba, su voz no era fingida como la de la bikina o la de la Rajita sino real [...].¹⁸⁸

Estos personajes son una clara trasgresión de los valores morales y conductuales, son movidos desde un primer momento por el voyerismo y por los actos más primitivos (necesidades fisiológicas); sus acciones representan una manera de defensa porque su cuerpo es la única arma que tienen. Los personajes buscan defenderse de su impotencia con la inmundicia de su cuerpo. La suciedad es parte de su identidad, porque nacen y crecen en donde la suciedad abunda, porque son la suciedad que opaca a la sociedad y porque es lo único que poseen.

El viejo quiso acariciar a la Chuy y como el genovevo se traía una orquesta intestinal fantástica; además que siempre se había caracterizado por ese dominio pasmoso de sus gases, comenzó a soltar sus peditos famosos: Tocando la marcha nupcial: puufpp puufpp puf pfpppp [...].¹⁸⁹

La contraparte de estos personajes son los ricos, los poderosos que llegan al cine para mostrar su corrupción mediante el abuso de poder. Se imponen y se hacen respetar a través de la violencia. La llegada de los poderosos al cine representa la llegada de los españoles a América, quienes a base de violencia sometieron a los indios para dominarlos e imponerles una nueva forma de vida en donde imperara el poder, la corrupción y la dominación.

De repente, a un costado a la derecha, hacia atrás arrastrándose debajo de las butacas, vemos a un muchacho como de veinte años, también lo vio Abigail y me dice: “mira ese cabrón de Geno, ya se volvió a meter en una bronca; ¡qué huevos de cabrón!” En la parte central del lunetario, un hombre como de cuarenta y cinco años enfundándose la pistola, con aire de militar, se vuelve a sentar a la vez que le dice cosas fuertes a la señora que está a su lado. Al sentarse le suelta un bofetón de poca madre; se oyó feo, llegó la policía, pero les enseñó una credencial y se volvieron a ir.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 69.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 23.

En la novela, tal como pasa en la realidad, la autoridad no es la que pertenece al pueblo, ni la que porta un uniforme; la verdadera autoridad es la clase dominante; los ricos son quienes determinan las normas a su conveniencia.

En *Violación en Polanco* hay dos tipos de ricos: los cultos, inteligentes y educados; y los poderosos, corruptos, que pueden poseer cualquier mujer o cualquier cosa, menos reconocer el valor del conocimiento ni de la cultura. Y de acuerdo con esto es como buscan asentarse en las zonas favorecidas de manera social, cultural y económica.

A mí lo que me gusta es Coyoacán y San Ángel, ahí te sientes hasta superior porque eres rico y eres culto y eres todo historia, todo inteligencia, todo verdad, porque los ricos viven en el Pedregal, en Las Lomas, en Polanco, pero esos, esos nada más tienen dinero y Revolución Mexicana y cueros y culos y pechos y alcohol y privilegios de ley, pero a la hora de la convivencia social los puedes hacer a un lado porque no tienen la inmaculada cuenta bancaria de la inteligencia, del saber [...] ¹⁹¹

El viejo es un hombre rico de Polanco, un invasor que toma el dominio de los otros, mediante el engaño. Representa a las clases dominantes, es corrupto, vengativo y asesino. La corrupción del viejo provoca la destrucción, tanto moral como física, de los personajes. La destrucción moral y física está inducida en la pérdida de la Chuy y la complicidad de Abigail.

La construcción de los personajes ricos y pobres pareciera mostrar un error común cuando de construcción de personajes se trata: se observan artificiales por el hecho de obedecer a las dicotomías “buenos y malos”, “víctima y verdugo”; sin embargo, este error forma parte de la intención estética que Ramírez propone y que consiste en romper el estereotipo. En la novela no sólo los personajes pobres son malos e indeseables, como ocurre comúnmente, también los ricos son asesinos y llevan a cabo acciones fuera de lo establecido; el viejo por ejemplo, a pesar de su riqueza, visita los cines de quinta y compra a una prostituta para finalmente matarla. La “Madam Ponpadour”, asiste al cine para tener sexo oral con jóvenes y a la vista de otros, esta mujer

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 25-26.

anciana es otro ejemplo de que los ricos, al igual que los pobres, rompen las “buenas costumbres”. El señor que avienta balazos en el cine en contra de Genovevo muestra la prepotencia y la autoridad que sobrepasa el orden y las leyes determinadas. El jefe de Genovevo es un personaje corrupto e interesado, que usa a su mujer y a la Mati a su conveniencia. Los personajes pobres, al igual que la “Ponpadour”, llevan a cabo acciones que implican una trasgresión, de cierta manera ambos personajes llegan a equipararse y funcionan dentro de la lógica de la condición humana.

La Chuy es un personaje multifuncional que parte también de un patrón de prostituta que es tomada por objeto, pero la ruptura de este patrón consiste en que es una mujer a la que no siempre es posible poseer, es decir, los pobres sólo la pueden tocar, pero no les pertenece porque es un objeto en venta al mejor postor. En el personaje de la Chuy, al igual que en Rodolfo, se percibe una doble marginalidad, primero por ser pobre, y segundo por ser mujer. Sin embargo, para Rodolfo la Chuy es más que un objeto, para él significa todo, menos ella misma; a pesar de ello, a él le resulta más importante no traicionar al amigo antes que poseer a la mujer. La Chuy es para Rodolfo lo que Paz define como el “símbolo que representa la estabilidad y continuidad de la raza”.¹⁹²

La Chuy para Rodolfo es el prototipo de mujer bonita, en relación con la belleza de las actrices extranjeras del cine él la ve superior, incluso Rodolfo la compara con Gina Morett, su actriz favorita. Sin embargo, Genovevo y Abigail se sienten atraídos por ella, no porque sea una mujer exuberante, ni porque sea realmente bella, sino porque ven en la Chuy otras cosas: Abigail la ve como una fuente de ingresos y Genovevo la mira como amante y como mujer protectora (una especie de madre). Rodolfo, a diferencia de ellos, encuentra en la Chuy el pasado de su raza, una raza que carga en la espalda el sufrimiento del despojo, que no es sólo físico, también es

¹⁹² Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 21ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p.33-34.

moral, porque no es posible ni siquiera que ellos se reconozcan en sí mismos y por eso se reconocen en la Chuy. Rodolfo es quien sublima una vez más a la mujer, asignándole, por analogía, un carácter sagrado que se confirma cuando la nombra Tona Chuy. De cierta manera él es quien idealiza a la Chuy, es por eso que ella se convierte en varios personajes que sirven para entender un pasado con el que aún siguen conectados y con el que desean encontrar un equilibrio, pero sobre todo la reconciliación:

La Chuy no era bonita, vamos, ni simpática, no era lo que se dice una chica atractiva y sin embargo cómo atraía, no era una puta cualquiera, ni su nariz, ni su boca, ni su cuerpo era exuberante o que tuviera las nalgas paradas, pero era una mujer increíble, lo atrapaba a uno sin darse cuenta, o mejor dicho a pesar de que uno se daba cuenta, entonces era como si uno no se diera cuenta.¹⁹³

El nombre de Chuy tiene gran similitud con el de Jesús (Jesucristo). La Chuy, por un lado, es Jesucristo; Abigail vende a la Chuy (la prostituta favorita de todos), al igual que Judas vendió a su maestro; Judas entrega a Jesús con un beso a cambio de unas monedas y de esa manera lo traiciona, Jesús no pone ninguna resistencia y se entrega a los enemigos, asimismo sucede cuando Abigail entrega a la Chuy:

Sí, fíjate que el día que tú no viniste, vino el viejo por ella, cómo son las cosas, el geno tampoco vino, la Chuy le preguntó a la Bikina por ustedes, estaba muy pálida la pobrecita, ni veía la película, nada más volteaba como esperando a alguien; ay, tú, y la Taylor se le pegaba y la abrazaba como que quería llorar; en eso llegaron el Abigail y el viejo, vinieron dos señores con ellos, la Chuy ni hizo resistencia, muy triste que se puso, y abrazando a la Taylor, se salieron del cine; ay, el Gaby ni siquiera me saludó, iba como muy enojado, o llorando, no sé, yo sentí feo por el Abigail [...].¹⁹⁴

En este fragmento de la novela se retoma el momento de la entrega de la Chuy al viejo. La asociación del nombre de la Chuy con el de Jesús en algún momento de la novela causa confusión si es hombre o mujer a quien buscan, esto hace alusión a otro momento bíblico que es la negación de Jesucristo por parte San Pedro:

Negación 1: “¿quién es?, no lo conocemos...”

¹⁹³ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 98-99.

Negación 2: ¿lo conoces tú?” se dirigió a mí el genovevo: “no, ¿quién es?”

Negación 3: ... de su saco sacó una cartera, nos mostró unos billetes de a cincuenta: “Si nos los quiere regalar, pues órale, pero no sabemos quién es Chuy.”¹⁹⁵

Al igual que San Pedro, Genovevo niega tres veces conocer a la Chuy, negaciones en donde hace alusión a Jesucristo porque la pregunta está enfocada a una persona en masculino como si la Chuy fuera hombre. Jesús fue vendido a quienes pertenecían a la clase social dominante y la Chuy es vendida a un viejo elegante, poderoso y rico.

Por otro lado, la Chuy también simboliza al Imperio Azteca, el que, al igual que ella, queda en manos de sus invasores por medio de la traición, consumando así su ruina. De ahí la referencia que se hace a “Tona Chuy”, ella representa a las deidades: Tonatzin diosa de la fertilidad y a Tonatiuh dios del sol, líder del cielo.

PINCHE VIEJA de mierda, prepárate, que griten las gallinas, torzámosle el pescuezo, que chille la sangre, mírame bailar, mira este cuerpo desnudo y estos miembros como serpientes puestos para horadar tu cuerpo, abramos tu pecho, enséñanos tu corazón. Tona Chuy catorce días y catorce noches bailando; zurra, camión, zurra en esta noche de olor y copal [...].¹⁹⁶

El personaje de la Chuy va de la personificación de Jesucristo a la representación de los dioses prehispánicos; en ambos personajes existe una relación con la ritualidad y con el sacrificio humano ofrendado para la expiación. Sin embargo, la personificación prehispánica es la que se vuelve imprescindible para la historia de la novela, ya que es a Tona Chuy a quien ofrecen el sacrificio de la mujer cara de león.

Otro de los personajes femeninos es precisamente la mujer cara de león, esposa del viejo rico que se llevó a la Chuy. Es la mujer tomada como víctima sacrificial, la cual sustituye o iguala a la mujer perdida, la Chuy. La mujer cara de león es violada e inmolada como acto reminiscente de la Conquista de México.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 127.

Genovevo le tiró una patada con el empeine cerca del pómulo; entre mí me dije: este güey ya le dio en la madre antes de tiempo; sonó seco como balón de futbol, su cuerpo rebotó contra el mío, desmadejada estaba entre mis brazos, le busqué sangre en la cara; nada, respiraba con dificultad, nada más estaba atontada.¹⁹⁷

Los personajes marginales de esta novela toman el poder no para conquistar, sino que lo hacen en honor a la muerte de la Chuy y así resarcen los daños. Pero al igual que la Chuy, la mujer con cara de león simboliza a Jesucristo porque es martirizada durante un recorrido muy parecido al Monte Calvario, es golpeada y finalmente sacrificada y colgada en forma de cruz. La imagen de la cruz es uno de los símbolos que más caracterizan el sufrimiento porque nos recuerda a Jesucristo; Mosiváis dijo que “somos figuras a lo Jesucristo, asaltados, golpeados o asesinados”.¹⁹⁸

Esta mujer rica y poderosa, al igual que las actrices de cine, parece tener privilegios por el hecho de pertenecer a la clase dominante porque su condición social, cultural y económica es distinta a la de la Chuy, pero no por ello deja de formar parte del grupo vulnerable constituido por todas las mujeres y de ser objeto sexual. Las actrices son símbolos sexuales de la década de los sesenta y setenta que reflejan la realidad de los personajes que asisten a la sala del cine porque la mujer del cine, de igual modo, juega un papel de objeto sexual en propiedad de los ricos. Gina Morett es la excepción para Rodolfo, en ella se refleja y se siente identificado, ella es quien representa a los mexicanos en ese cine de quinta. Este personaje personifica a la mujer mexicana como bella, sensual, morena como ellos, pero al mismo tiempo triste y melancólica. Gina Morett es el prototipo de la mujer mexicana; Isela Vega, por el contrario, es una mujer mexicana, pero con el modelo de la mujer extranjera, es de piel blanca y agringada.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 118.

¹⁹⁸ Carlos Monsiváis, “Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre”, en Susana Rotker, *Ciudadanías del miedo*, Venezuela, Nueva Sociedad, 2000, p. 231.

Tanto la Chuy como la mujer cara de león, a diferencia de las mujeres del cine, padecen y trascienden su condición de mujer; es decir, de ser un simple objeto sexual pasan a ser la víctima sacrificial con la que se busca restaurar un pasado.

Con lo dicho hasta aquí, puede confirmarse que los personajes que construye Armando Ramírez parten de lo común para entrar en el terreno de la complejidad. La estética del error en los personajes opera a partir de estereotipos para después reconvertirlos en multidimensionales. Sin embargo, esta trasgresión ha sido poco comprendida por la crítica y es por eso que los personajes han sido considerados como artificiales.

3.2.3. El tiempo

Para Mieke Bal el tiempo es el periodo y el orden en el que ocurren los acontecimientos.¹⁹⁹ En el caso de *Violación en Polanco* no hay un periodo lineal que determine la historia ni existe un orden que guíe la secuencia de los acontecimientos, por el contrario, el orden se ve alterado al momento de alternar los dos periodos en los que se lleva a cabo la narración. Roman Ingarden propone dos tiempos: el tiempo representado y el tiempo real. Al tiempo real lo define como “[...] un medio continuo que no muestra huecos ni roturas”.²⁰⁰ Y al tiempo representado como “[...] segmentos aislados de la realidad, una realidad que se representa pero que nunca es ‘representable’ en su continuidad fluida”.²⁰¹

¹⁹⁹ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narrativa)*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985, p. 45.

²⁰⁰ Roman Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria*, trad. de Gerard Nyenhuis H., México, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 279.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 280.

En *Violación en Polanco* el tiempo imaginario, o al que Ingarden llama tiempo representado, está conformado por tres tiempos narrados de forma intercalada:²⁰² el de la sala del cine, el de la pantalla del cine y el del viaje en el camión. El enfoque principal del tiempo de la narración es el del viaje en el camión, de ahí va intercalando el de la sala del cine y el de la pantalla del cine, ya que estos dos últimos son momentos anteriores al del viaje en el delfín. En el siguiente fragmento de la novela veremos este uso:

Abigail maniobró el delfín hacia el centro de la avenida echándose encima a un Volkswagen que quería avanzar primero que nosotros, un rambleer american intentó rebasarnos pero con el claxon le dio una pinche espantada, que ha de ver cagado aguado. Pasamos por la embajada norteamericana. “¿cómo ves la película?, está bien hecha, no vaya a salir como esos pinches churros que veíamos, ¿te acuerdas? ¡Qué pechos!, los de la Isela Vega, ¿verdad?”

CÓMO NO me iba a acordar, la Isela estaba haciendo su número en la variedad, cachonda como siempre, y cuando llega la escena donde comienza a bajársele al José Alonso, se oyó un disparo en la oscuridad, se encendieron las luces. Era en el centro de luneta, casi hasta adelante. La gente despavorida comenzó a correr instintivamente nosotros nos asomamos desde la galería casi colgándonos de la barda con la mitad del cuerpo en el vacío.²⁰³

Como se logra apreciar, el tiempo narrativo, al igual que todos los demás recursos, resulta trasgresor porque irrumpe de manera abrupta el discurso para insertar otro tiempo y en seguida otro; este recurso se vuelve complejo porque muestra una alteración en el orden, lo que puede crear confusiones en el lector. Sin embargo, esta arbitrariedad es posible entenderla como parte de la violentización narrativa, es decir, también el tiempo sirve para representar la violencia que predomina en la novela.

Tanto el tiempo del recorrido en el camión como el tiempo de la sala del cine, aparte de intercalarse entre sí mismas, tienen otra función, que es la del tiempo simultáneo al que Ingarden definió como “[...] otra serie de diferentes perspectivas temporales [...] tejida con muchos

²⁰² Para Genette el tiempo intercalado es “[...] el más complejo, ya que se trata de una narración en varias instancias y la historia y la narración pueden enmarañarse en ella de tal modo, que la segunda reaccione sobre la primera”. Véase Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989, p. 274.

²⁰³ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 22-23.

“hilos” [...] con respecto a los varios acontecimientos que ocurren “simultáneamente”.²⁰⁴ Los acontecimientos simultáneos de *Violación en Polanco* ocurren durante el viaje en el delfín y en la sala del cine, en ambos momentos suceden varias acciones al mismo tiempo, como en el siguiente ejemplo:

Ya en plena avenida del Moral (que es un decir), nos sentimos apresados, hacia el lado interminables siembras, amarillentas, secas, como un enorme manto que peinaba el viento, en olas se iba extendiendo casi hasta tapar la estructura del Palacio de los Deportes, la Torre Latinoamericana y los edificios de la Unidad Habitacional John efe Kenedy, dos como campesinos quemaban o podaban o quién sabe qué era lo que hacían a la siembra con un perro ladrándoles, y enfrente a la derecha todas esas hileras de locales que compran y venden piezas de coches chocados y viejos, ese pinche viejo negro de mugre y de sudor, comiendo frijoles con las manos y su señora flaca, joven, desdentada, con el pelo enmarañado y las piernas abiertas limpiando los frijoles de la basura que traen, los jacales parecen venirse abajo con todas esas defensas salpicaderaspuertasasientosfaros parabriscascajuelascofresmotoresque han de servir para algo, para disfrazar un coche robado o de un Ford componer un chevrolet y luego esta señora con este calor y este polvo, esta tierra, estas moscas, este olor pesado “adónde chingaos vas, Geno?” Sus dientes enseñándolos, rascándose la pelona. Cómo camina, como se introduce en el jacalón, se sienta enfrente de la señora a un costado del viejo negro, se le queda viendo por debajo del vestido, qué le estará diciendo, se ríe como una mierda, la chingada, por qué no tendré yo la pistola, la señora se está quedando dormida, la otra señora, la de afuera, le abre las piernas al genovevo, el viejo va adentro, ve la chatarra, a la mierda. Pinche Abigail, por qué no enciendes el radio. “Gaby, pon el radio, por favor, ¿no?” No te duermas, tienes que estar despierta. Me paro y le doy una patada antes de que se duerma, me mira con odio, le sonrío.²⁰⁵

En la cita se puede notar cómo, al mismo tiempo que se llevan a cabo las acciones en el interior del camión, también en el exterior se dan otros acontecimientos; cada acción tiene su propio tiempo dentro de su espacio, pero se corresponden de igual forma uno con el otro, de ahí su simultaneidad.

Con el tiempo del cine pasa exactamente lo mismo: las acciones de la sala del cine se van dando al mismo tiempo que los acontecimientos de las películas proyectadas. El siguiente fragmento es un ejemplo de este uso:

El Abigail no sé qué le dijo al oído que los dos se estuvieron riendo hasta que los de luneta a puros chiflidos se las estuvieron mentando porque la película estaba en suspenso. Lee

²⁰⁴ Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 283.

²⁰⁵ Armando Ramírez, *op. cit.* p. 100-101.

Marvin entra por la ventana del apartamento de Angie Dickenson cuando a ésta le está seduciendo; le comienza a bajar la pantaleta, pero como el Abigail era del aviente y no se echaba pa'tras, que les contesta toreándolos a grito destemplado en la oscuridad de la sala: "Ya llegó el Santo, cabrones. Y ya lo dijo el santo padre: arriba el América y los demás tataratata." Y que comienza el diálogo en la sala, salieron los del Guadalajara y más por allá humildemente el Genovevo que grita: "Arriba el aclante que es el equipo del pueblo", mientras Lee Marvin comienza a correr por un pasillo largo, largo, de un metro, y para seguir viendo la película, que se oye una voz papal que dice: "chingue a su madre el que no se calle".²⁰⁶

El párrafo anterior sirve de guía para entender que el efecto que logra el autor al usar la simultaneidad de los tiempos es precisamente el del cine. El supuesto desorden de los tiempos muestra una estética bien lograda; si entendemos este recurso a partir de una lógica cinematográfica, es como si pasáramos de una escena a otra, lo que a su vez provoca pasar de un tiempo a otro, sin necesidad de justificarlo.

Hasta este momento se han ido analizando las diferentes variantes que aparecen en el tiempo representado, pero aún no se ha dicho en qué tiempo transcurren los acontecimientos narrados en ambos periodos narrativos. En el caso de las acciones de la sala del cine, que transcurren, como ya se dijo, de forma simultánea a las de la pantalla, el tiempo implícito puede ser de meses o quizá hasta varios años, que son los que abarcan esos hechos, a diferencia de los sucesos del viaje en el camión, que si bien, tienen simultaneidad con los hechos del exterior del camión, transcurren en un día. El tiempo de la sala del cine está relacionado con el término que Mieke Bal determinó como "crisis" y el del camión como "desarrollo". El primero presenta el tiempo condensado en breves períodos que corresponden a un periodo largo, y el segundo es un periodo mayor presentado en el orden de la cadena de sucesos.²⁰⁷

No obstante, aún queda pendiente una parte del tiempo que es el transcurrido entre la venta de la Chuy hasta su muerte y de ahí el tiempo que pasa al día del secuestro de la mujer de Polanco. Es un tiempo no narrado, pero no por ello deja de existir en el tiempo de la narración;

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁷ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 46-47.

por el contrario, se vuelve importante para los acontecimientos y para la transformación de los personajes. A este tiempo Ingarden lo llama “fases vacías”.²⁰⁸ Veamos cómo este tiempo está implícito en la novela:

El Genovevo rio maquiavélicamente, enseñando su dentadura blanca, arrugando su frente sin pelo que le cayera, en sus ojos vi el brillo violento, vi la necesidad de la sangre, vi chorrear hilillos de sangre de sus comisuras, vi sus colmillos empapados de sangre, vi el cuerpo de la señora, la vi desangrar, sus miembros arrojados a la calle, oí gritos de dolor, sentí el dolor, sentí la mano del genovevo apretando mi brazo, oí la voz del genovevo; “tantos años, y ha llegado el momento. mira como tengo mojadas las manos...”, se las talló en su pantalón.²⁰⁹

En la frase “tantos años” está determinado el tiempo que ha transcurrido, aunque no esté narrado sigue estando sobreentendido como un tiempo que sirve de conexión entre el pasado y el presente y que da continuidad a la narración. En este sentido, el odio de los personajes es proporcional al tiempo: mientras más transcurre el tiempo el odio va en aumento.

El tiempo imaginacional o tiempo real, como Ingarden lo llama, en la novela es el que pertenece a la realidad, pero que es imaginado por los personajes. Su función es remitir a acontecimientos históricos con los que la novela de forma simbólica se encuentra conectada. Ese tiempo transita desde la época prehispánica, la invasión española, hasta la segunda mitad del siglo XX, pasando por diferentes épocas del año como Semana Santa y la celebración de la Virgen de Guadalupe. De esta manera es como la novela logra un recorrido a través de la historia de México, en la que una serie de acontecimientos la han dejado devastada y a la que estos personajes buscan reconciliar con el pasado para ponerla en equilibrio con el presente. Durante

²⁰⁸ “Cada vez que se representa una fase temporal, ésta aparece como una fase que se extiende directa y continuamente en ambas direcciones —hacia las fases temporales antecedentes y las subsecuentes—. Si dos ‘distintas’ fases temporales se representan, una de las cuales es ‘antes’ y la otra ‘después’, entonces precisamente debido a la imposibilidad de la discontinuidad temporal, el segmento entero que yace entre estas dos fases se entiende, de parte del lector, como existente: los huecos del tiempo que corresponden a las fases temporales que no representan explícitamente desaparecen de la vista. Sin embargo, si nos informamos estrictamente por lo que está explícitamente representado en la obra literaria, estos huecos sí existen. Su presencia está en cierto grado escondida por lo que está co-representado, en virtud de la imposibilidad de la discontinuidad temporal; pero sigue siendo discernible, porque las fases temporales simplemente co-representadas son fases ‘vacías’, cualitativamente no coloreadas por lo que llenan el tiempo”. Véase Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 281.

²⁰⁹ Armando Ramírez, *op. cit.* p. 57. El subrayado es mío.

todo el relato se hacen alusiones que le dan secuencia a los diferentes acontecimientos históricos. Un ejemplo de este tiempo es claro en la representación de los treinta y nueve latigazos de Jesucristo, que en la novela representan los diferentes momentos históricos de la cultura mexicana.

Veintiuno: “Pasajero: Aquí espiró la LIBERTAD MEXICANA. Por los invasores castellanos, que aprisionaron en este lugar a emperador CUAUHEMOC, en doce de agosto de 1521 ¡ODIO ETERNO A LA MEMORIA ESCECRABLE DE AQUELLOS BANDOLEROS!” El Barón de Humbolt... Veintidós: La Nueva España en México Iturbide y miren que bien mueve la batea... Veintitrés: Esta sed y estos clavos y esta madera... Veinticuatro: Santa Anna decide no hacerle al héroe y se llevó la chingada a Texas.²¹⁰

De esta manera se va construyendo el tiempo real que contextualiza a la novela y que, a pesar de no estar organizado de forma lineal, también presenta una continuidad por medio de la alusión que se hace de los sucesos reales.

Por último, también es necesario tomar en cuenta el tiempo simbólico de la novela, no en función de la definición tomada de Mieke Bal, sino a partir del tiempo metafórico, el cual está determinado por un tiempo cíclico, en el que la intención es dar fin a la violencia por medio del sacrificio humano que servirá de expiación y así volver a empezar.

3.2.4. El espacio

De acuerdo con la definición de Mieke Bal, el espacio es el lugar en donde suceden los acontecimientos.²¹¹ Roman Ingarden, por su parte, divide el espacio en imaginado (el que se puede representar), y en imaginacional (el que parte de la realidad).²¹² En *Violación en Polanco*, por un lado, el espacio imaginado está dado por la incursión de dos espacios alternados y

²¹⁰ *Ibid.*, p. 85-86.

²¹¹ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 50.

²¹² Roman Ingarden, *op. cit.*, pp. 269-271.

simultáneos, el camión y el cine. Ambos espacios rompen con las buenas costumbres; el cine es trasgresor desde el tipo de películas que proyecta con alto contenido violento y sexual, también infringe porque originalmente el cine es un espacio de recreación, pero en la novela realmente la función de la sala del cine es para llevar a cabo acciones ilícitas como prácticas de sexo, prostitución, trata de blancas y actos violentos. Sin embargo, la estética de los espacios no está prescrita por el uso de éstos, sino por su resignificación. El espacio del camión, al igual que el tiempo, muestra simultaneidad de dos espacios que pueden entenderse a partir de las ideas sobre el “interior” y el “exterior” propuestas por Mieke Bal.²¹³ En la novela, el interior del camión representa el peligro y el exterior la libertad, aunque en ocasiones el exterior también llega a parecerse al infierno que Dante Alighieri refiere en la *Divina Comedia*, además este espacio exterior también muestra los contrastes de una ciudad cosmopolita, en donde la riqueza se pronuncia de forma exuberante y diverge con la ciudad “destartalada”, en la que la abundancia radica en la pobreza, en la suciedad y en la violencia. En la siguiente cita se muestra un ejemplo de estos espacios:

SALIMOS DE Cumbres para entrar a Palmas, veíamos las enormes casas de los ricos de México, casas con enormes jardines, con cuatro o cinco autos, con servidumbre para todo, tienen las llaves de oro en todos los baños. Enfrente están los policías para cuidar las casas; más bien a los propietarios de ellas, no sea que los vayan a secuestrar.²¹⁴
[...] Avance hacia el infierno, el lodo hacia los lados de nuestras banquetas a medio hacer, un niño panzón y flaco se atravesó, genovevo preocupado me advierte: “ten cuidado, no lo vayas a matar...” Los hombres con sus botes amarrados con cuerdas cargándolos con ayuda de un palo, los transportan al lugar donde hay sed...²¹⁵

En ambas citas se observa la simultaneidad de los espacios de la calle (exterior) y del camión (interior). Esta combinación de espacios que Ramírez hace durante la narración, al igual

²¹³ “La subdivisión de los lugares en grupos constituye una forma de aumentar la penetración en las relaciones entre elementos. Un contraste entre interior y exterior es a menudo pertinente, pudiendo «interior» portar la sugerencia de protección, y «exterior» de peligro. Dichos significados no se hallan vinculados de forma indisoluble a estas oposiciones; es igualmente posible que el *interior* sugiera una reclusión y el *exterior* la libertad, o que veamos una combinación de estos significados, o de un desarrollo de uno a otro.” Véase Mieke Bal, *op. cit.*, p. 51.

²¹⁴ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 17.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 68.

que el tiempo, provoca un efecto cinematográfico porque es como si la cámara enfocara las escenas de forma alternada. También el efecto del cine se denota a través de las ventanas del camión, las que funcionan como una pantalla de cine; a través de éstas se observa la divergencia espacial dada por la transición de un espacio a otro, de esta manera nos referimos al camión como un espacio dinámico.²¹⁶ En la novela, el movimiento, independientemente de la finalidad del viaje, es la meta de los personajes. El espacio dinámico en *Violación en Polanco* se presenta como laberinto, como inseguridad y al mismo tiempo como encierro.

De acuerdo con lo antes mencionado, podemos afirmar que la sala de cine corresponde a un espacio estático,²¹⁷ y que de igual manera que el espacio del camión, comparte dos espacios simultáneos e intercalados en los que su eje central es el sexo: los de las películas y los de la sala de cine. Ambos escenarios se perciben como interiores en forma de protección, ya que los personajes en este lugar encuentran refugio, empatía y pertenencia social,²¹⁸ tanto en la sala del cine como en las películas con las que disfrutan del sexo y de la compañía. El sexo para estos personajes no tiene como tal un valor monetario, ni encuentran en ello la corrupción del cuerpo, porque el verdadero valor está en encontrar la existencia humana en los actos más primitivos del hombre. La sala de cine es un espacio en donde los personajes pueden sentir que realmente existen y en donde todo es posible.

Por otro lado, el espacio imaginacional en la novela se manifiesta a partir de los lugares reales, pero son transmitidos a través de lo que los personajes imaginan. Por ejemplo:

²¹⁶ “[...] factor que permite el movimiento de personajes. Los personajes caminan, y por ello precisan un sendero. Viajan y, por consiguiente, necesitan un gran espacio, países, mares, aire.” Véase Mieke Bal, *op. cit.*, p. 104.

²¹⁷ “[...] “consiste en un marco fijo, esté o no tematizado, dentro del cual tienen lugar los acontecimientos. *Idem.*”

²¹⁸ “El sentimiento de pertenencia engendrado por la afiliación a un grupo, crea una diferenciación entre miembros del grupo y los otros. El grupo, es decir, la estructura con la que el sujeto se identifica, es una fuente de reglas de conducta, de normas de comportamiento y valores, compartidos por el conjunto de sus miembros. En el interior de un grupo se crea un sentimiento de atracción mutua, y el hecho de considerar a otro como si estuviera dotado de menor valor, legitima a veces la agresión hacia los sujetos que no forman parte del grupo.” Véase Gabriel Moser, *La agresión*, México, Publicaciones Cruz, 1992, p. 44.

[...] “así es esta mierda, dicen que la gran Tenochtitlan era muy bien trazada, que muy chingona, que Bernal Díaz del Castillo dijo que era la ciudad del Sol, ¿tú crees que haya sido como nos dicen?” “quién sabe, ya ves cada rato se está inundando, de repente olía muy feo el lago, pero a lo mejor sí era bonita como todo hasta que no conoces lo demás, lo jodido es un chingo” “A mí lo que me gusta es Coyoacán y San Ángel, ahí te sientes hasta superior porque eres rico y eres culto y eres toda historia, todo inteligencia, todo verdad, porque los ricos viven en El Pedregal, en Las Lomas, en Polanco [...].”²¹⁹

En el párrafo anterior, los espacios imaginacionales son históricos e ideológicos. Por un lado, la gran Tenochtitlán se describe a través de los personajes como una ciudad completamente funcional y por otro lado, se percibe cómo a partir de la colonización los ricos se fueron asentando en las zonas favorecidas dejando fuera de ellas a los pobres. Los espacios imaginacionales también es posible distinguirlos en las escenas proyectadas en el cine, ya que son lugares a los que los personajes no asisten, pero se mencionan y que de alguna manera representan los deseos o frustraciones de éstos.

Al igual que en el tiempo, también se decreta el espacio simbólico de la ciudad como mujer y madre, en ocasiones protectora y la mayoría de veces, destructora. En *Violación en Polanco*, la ciudad representa a la mujer violada, que a su vez es la misma patria violada.

El recorrido que los personajes hacen a bordo del delfín es también otra metáfora de la ciudad que representa el viacrucis que Jesucristo realizó antes de ser crucificado.

Gran parte de la estética de la novela está lograda a partir del uso de los espacios, los cuales trasgreden a las buenas costumbres y muestran la oposición de dos sociedades que habitan el mismo espacio, pero no comparten las necesidades, los deseos, ni la identidad y mucho menos la forma de vida.

²¹⁹ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 25.

3.3. *Violación en Polanco: violencia ritual*

En este último apartado se abordará el análisis de la obra a través de los símbolos que la componen y que crean una serie de imágenes, fuera de cualquier utilidad pragmática, que se convierten en formas extrañas o complicadas que incrementan la dificultad y la extensión de la percepción. Esto es a lo que Viktor Shklovsky en “El arte como artificio” llama “singularización”, “extrañamiento” o “desautomatización” que “consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos”.²²⁰

De esta manera el extrañamiento de *Violación en Polanco* radica en la resignificación de todos los elementos que hasta el momento se han mencionado a lo largo de este trabajo, pero en particular la de los símbolos que funcionan como metáforas o como mecanismos de oscurecimiento, con el que se debe realizar un proceso de comprensión para alcanzar el verdadero significado de las palabras. Así es como Ramírez llega a la singularización de un tema tan controversial como lo es la violencia y con ello crea nuevas miradas y una nueva perspectiva literaria, en donde resurge la literatura de los de abajo, en la que caben todas las posibilidades de hacer arte a partir de la violencia exacerbadamente atroz y criminal que existe en la novela para convertirla en una violencia simbólica o metafórica. Respecto a esto Shklovsky dice que:

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es

²²⁰ Viktor Shklovsky, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 3ª ed., trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1978, p. 60.

un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.²²¹

En ese sentido, *Violación en Polanco* es una novela que bien se puede entender como una novela simbólica, lo que hace que la diégesis se entienda de forma alegórica y no de forma literal.²²² Las imágenes en esta novela son recursos que ayudan a desarrollar la metamorfosis de las palabras y de los acontecimientos en sí.

El símbolo para Roman Ingarden es solamente un medio que se concierne no consigo mismo, sino con lo que simboliza.²²³ Es decir, se vuelven necesarios tanto el símbolo como la simbolización cuando no existe la manera de conocer el objeto que causa oscurecimiento. Por ejemplo, en *Violación en Polanco* se utilizan algunos símbolos religiosos cristianos y paganos que sirven como medio para representar la oposición cultural e ideológica que desata la violencia generadora de pureza. ¿Por qué se dice que la violencia de la novela sirve de expiación? Algunas de las palabras utilizadas en la novela son símbolos que sirven para “desautomatizar” lo automatizado, o dicho de otra manera, lo ya hecho y muy conocido que se vuelve cotidiano. Por ejemplo, si retomamos las palabras citadas con anterioridad de Miguel Ángel Quemain: “*Violación en Polanco* [...] Creo que es la novela más violenta que se ha escrito en la literatura mexicana, en un contexto urbano”,²²⁴ podemos afirmar que, si la novela se lee de forma literal, los actos resultan altamente criminales y no existe justificación alguna de los hechos, e indiscutiblemente se podría considerar una de las novelas más violentas. Sin embargo, aquí se propone otro tipo de lectura a partir de los símbolos, la cual hará cambiar la interpretación hacia

²²¹ *Idem.*

²²² “Si es verdad que el sentido literal y el metafórico se distinguen y articulan en una interpretación, también en una interpretación gracias a la suspensión de la denotación de primer rango, se libera otra de segundo rango, que es propiamente la denotación metafórica”. Véase Gloria Prado, *Creación, recepción y efecto. Una aproximación a la hermenéutica a la obra literaria*, México, Editorial Diana, 1992, p. 19.

²²³ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis H., México, Taurus/Universidad Iberoamericana, 1998, p. 351.

²²⁴ Miguel Ángel Quemain, “Entrevista con Armando Ramírez. La picaresca sentimental” en *La Jornada Semanal*, 298, 26 de febrero de 1995, p. 30.

una violencia simbólica o metafórica impulsada por el sacrificio de una mujer, mediante un ritual que busca la expiación del pasado y del presente a manera de reconciliación. Cabe mencionar que ya antes Guillermo J Fadanelli y Naief Yehya habían hecho esta propuesta de lectura resultando un fracaso por el supuesto error del autor al no lograr la transformación de la violencia en sacrificio, al respecto dijeron: “El sacrificio ritual de la güera ‘cara de león’ en *Violación en Polanco*, termina siendo una burda consolación y no la venganza liberadora de una clase despojada”.²²⁵

Es cierto que en la novela no hay una búsqueda de venganza como tal; Rodolfo busca reconstruir la cultura prehispánica y junto con esto reivindicar la marginalidad de los pobres a través de la violación de la mujer de Polanco, quien representa a los invasores de la gran Tenochtitlán y a los poderosos de la actualidad. ¿Por qué se dice que esta mujer personifica a los poderosos, pero además es divinizada por el sacrificio? Veamos el símbolo que contextualiza a la mujer cara de león. El símbolo del león según Jean Chevalier significa poder y justicia:

Símbolo de poder, el león es también de justicia: como los leones del trono de Salomón, de los reyes de Francia o de los obispos medievales. Es también el símbolo de Cristo juez; también... El león de Judá que aparece a lo largo de la Escritura (desde Gén 49,8) se refiere a la persona de Cristo. Dice el Apocalipsis (5,5). Precisando más, en la iconografía, medieval, la cabeza y la parte anterior del león corresponden a la naturaleza divina de Cristo, la parte posterior —que contrasta con su relativa debilidad— a la naturaleza humana.²²⁶

Esta idea de lo sacrificial en la novela primordialmente se denota en el uso de símbolos o imágenes religiosas (cristianas y prehispánicas) con las que se genera una lucha espiritual en respuesta a la religión impuesta por los españoles, quienes se encargaron de destruir todos los templos aztecas para construir templos católicos y junto con ellos sepultar toda la cosmovisión y cultura de los antiguos pobladores.

²²⁵ Guillermo Fadanelli y Naief Yehya, “La literatura a la que estamos condenados”, en *Sábado* 627 de *Uno más Uno*, 7 de octubre de 1989,

²²⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986, p. 637-638.

El asesinato de la víctima en la novela deja de ser un crimen desde el momento en que los personajes deciden no matar a la mujer con la pistola, que más que un arma, en la novela representa un símbolo sexual designado al órgano masculino.²²⁷ De esta manera también el sacrificio es comparado con el erotismo, respecto a esto Georges Bataille aduce que:

Esa acción violenta, que desprovee a la víctima de su carácter limitado y le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada, es querida por su consecuencia profunda. Es deliberada como la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o animal inmolado. La mujer en manos de quien la acomete está desposeída de su ser. Pierde, con su pudor, esa barrera sólida que, separándola del otro, la hacía impenetrable; bruscamente se abre a la violencia del juego sexual desencadenando en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde fuera.²²⁸

La propuesta estética que existe en *Violación en Polanco* también está relacionada con la asignación de atributos distintos a los elementos que se utilizan en los hechos narrados, lo cual, como ya se dijo, genera extrañamiento. Una posible interpretación de la presencia y utilización del arma de fuego, de acuerdo con su simbología y no en el sentido de su verdadero uso, remite al órgano reproductor masculino. Esto se muestra en la siguiente cita:

Con la pistola apunté a la señora, procuré que el brazo no me temblara; la señora no se asustó, me miró a través del cañón de la pistola, con esos ojos rojos. “¡Ya tírame...!” Sabía que no tiraría; interiormente era una forma de decirle que me la iba a coger de nuevo, que esos pechos y esas nalgas los tenía que exprimir, que ella tenía que rogar. Me acerqué a ella, el cañón por delante buscando su boca; abrió su boca; estaba dispuesta a que le disparara; le metí el cañón frío en la boca, se lo metía y sacaba lentamente. Ya, por favor...”, comenzó a sollozar. Le puse el cañón en la sien; acariciando su pelo con la pistola fui recorriendo su cabeza; abigail lo sentía detrás de mí, con su mirada atenta, sin atreverse a intervenir. Ese sol se veía todavía, esas imágenes que llegan a mi cerebro, esas calles, esas gentes. Retiré el cañón de su cabeza y me recosté en un asiento.²²⁹

Si la intención de los violadores hubiese sido sólo realizar su venganza por la Chuy, desde un inicio hubieran usado la pistola como arma de muerte para de esa forma lograr su objetivo de venganza, pero es claro que su intención no es cometer un crimen en forma de cobro.

²²⁷ *Ibid.*, p. 139.

²²⁸ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 95-96.

²²⁹ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 106.

En relación con esto René Girard dice que: “La venganza se presenta como represalia, y toda represalia provoca nuevas represalias”.²³⁰ De esta manera la mujer cara de león es la víctima perfecta, ya que no hay quién busque represalias para cobrar su vida; al mismo tiempo, esta mujer se iguala a la víctima que representa a los marginales, que es la Chuy. Según Girard: “El deseo de violencia se dirige a los prójimos, pero no puede satisfacerse sobre ellos sin provocar todo tipo de conflictos, conviene, pues, desviarlo hacia la víctima sacrificial, la única a la que es posible herir sin peligro, pues no habrá nadie para defender su causa”.²³¹ Siguiendo esta posibilidad interpretativa basada en la lectura de los símbolos, vemos cómo los personajes actúan en relación con éstos:

Genovevo empuja la puerta, me enseña la varilla que le compró al viejo. “Ya estuvo, esta está buena, ¿no?” Abigail le da su afirmación, la señora ahora sí que está muerta de miedo, sabe que esto está más allá de ella y de nosotros, me imagino la varilla atravesándole todo el cuerpo, genovevo me da su pistola, y con la varilla se deja ir contra la señora, nada más la espanta, nos causa risa porque ahora el miedo sí es verdadero para todos...²³²

La varilla o vara para Jean Chevalier “simboliza la elección de Dios y la autoridad de la que esa elección inviste a la familia elegida”.²³³ La imagen de la varilla o vara como elemento de muerte nos remite a lo que Girard dice sobre el sacrificio “ha sido definido como una mediación entre un sacrificador y una «divinidad»”.²³⁴ La mujer se convierte en una divinidad al momento de ser ofrendada y sacrificada al igual que Cristo. Georges Bataille dice en su obra *El erotismo*: “La víctima a la que se daba muerte colectivamente, adquirió el sentido de lo divino. El sacrificio la consagraba, la divinizaba”.²³⁵

²³⁰ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, 2ª ed., trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 22.

²³¹ *Ibid.*, p. 21.

²³² Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 102. (El subrayado mío).

²³³ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 1048.

²³⁴ René Girard, *op. cit.*, p. 14.

²³⁵ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 87.

El símbolo de la varilla, entonces, podría ser interpretado como la confirmación de la muerte de la mujer en el sacrificio ya casi al final de la novela: “[...] el sacrificio que se consume, esa varilla clavada en el lodo para que ese cuerpo de mujer mire el firmamento, y mire la luna, y mire las estrellas, y la sangre escurra hacia el río”.²³⁶ En este fragmento se observa que la violencia utilizada en la novela se encuentra justificada mediante la inmólación de la víctima, engendrada a través de una cosmovisión basada en la ofrenda y en el sacrificio para la expiación.

Girad afirma que:

No hay objeto o empresa en cuyo nombre no se pueda ofrecer un sacrificio, a partir del momento, sobre todo, en que el carácter social de la institución comienza a difuminarse. Existe, sin embargo, un común denominador de la eficacia sacrificial, tanto más visible y preponderante cuanto más viva permanece la institución. Ese denominador es la violencia intestina; son las dimensiones, las rivalidades, los celos, las peleas entre allegados los que el sacrificio pretende ante todo eliminar, pues restaura la armonía de la comunidad y refuerza la unidad social.²³⁷

En *Violación en Polanco*, desde las posibilidades que nos da la interpretación de los símbolos, la violencia deja de ser preponderante frente a la inmólación y de ahí que se convierta en un ritual de expiación. Rodolfo, al igual que el sacerdote, lleva a cabo el ritual para consumir el sacrificio que al igual que en el catolicismo y el paganismo está representado por la sangre derramada.

La sangre como parte del sacrificio es uno de los elementos principales en la novela. Según Jack Trasidder, simbólicamente la sangre significa que: “En el punto más elevado del imperio azteca, la sangre de 20000 víctimas al año se regaba para ‘revigorizar’ al sol después de su paso nocturno a través del inframundo”.²³⁸ En el apartado en el que se habló de los personajes, se dijo que éstos en algún momento del viaje abordo del camión se transforman en personajes prehispánicos y llevan a cabo el ritual. Se dirigen al canal de desagüe para regar la sangre de la

²³⁶ Armando Ramírez *op. cit.*, p. 151.

²³⁷ René Girard, *op. cit.*, p. 16.

²³⁸ Jack Trasidder, *Diccionario de los símbolos*, México, Grupo Editorial Tomo, 2003, p. 211.

mujer en honor a la Chuy, metafóricamente, esto significa la reconstrucción del pasado que lo reconcilia con el presente. Carol Clark D'Lugo, al respecto, dice:

This is Indian sacrificie, the sun return, and the spilled blood of the ancestral warriors is, at lest in part, avenged. For just as there is a syncretic joining of the story elements in the final segment, so too there is the symbolic macro-joining of all Mexican Indians, past and present, in the person of these three men, a compression of time that helps effect the avenging of a people: “nuestros poros son los átomos de los otros, nuestras lenguas son sus lenguas”.²³⁹

Esta idea se sustenta en los acontecimientos históricos que el autor inserta para después representarlos con sus personajes. Veamos la cita en donde Rodolfo menciona los hechos históricos: “[...] dicen que los aztecas una vez le dieron en la madre a cuarenta mil niños regando con su sangre las aguas de la gran Tenochtitlan como un fervoroso acto de fe”.²⁴⁰ En este fragmento se demuestra el uso del símbolo de la sangre en un acontecimiento histórico que deja ver los sacrificios realizados durante el imperio azteca y que sirve de modelo para los personajes de la novela como se puede observar en la siguiente cita en donde se encarnan los hechos de la gran Tenochtitlán: “[...] reguemos la sangre en este río como un último recuerdo de lo que siempre ha sido”.²⁴¹ Así que desde la interpretación de los símbolos el acto de violencia muestra otra intención que no es la de sólo presentar un asesinato por venganza, sino que traspasa el lenguaje literal para mostrar la violencia como parte de un acto de expiación y considerar que la sangre de la víctima sacrificial se purifica siempre y cuando sea derramada ritualmente.²⁴²

Siguiendo la misma idea del sacrificio se pueden asociar otros símbolos como el de la cruz, ya que es una palabra recurrente en la novela, además de que la cruz representa la muerte de

²³⁹ “Este es un sacrificio indio, el retorno del sol y la sangre derramada de los guerreros ancestrales es al fin, en parte, vengada. Porque así como hay un sincretismo de unión de elementos de la historia en el segmento final, también lo está en el marco-simbólico de la unión de todos los indios de México, pasados y presentes, en la persona de estos tres hombres [...]”. (La traducción es mía). Véase Carol Clark D'Lugo, “Armando Ramirez’s *Pu or Violación en Polanco*: looking at race and revenge in modern Mexico”, en *Chasqui Revista de Literatura Latinoamericana*, Vol. 30, No. 2, noviembre 2001, p. 62.

²⁴⁰ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 25.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 143.

²⁴² René Girard, *op. cit.*, p. 43.

la mujer. Al ser clavada en una varilla, la imagen que podemos percibir es la un Cristo crucificado. “En México, la cruz era un atributo de los dioses del viento y la lluvia, Quetzalcóalt y Tláloc. También se han encontrado imágenes aztecas de crucifixiones de sacrificio”.²⁴³ La cruz como uno de los símbolos más universales, simboliza la vida, la muerte, el sacrificio, la salvación, el sufrimiento, así como la intercepción de los cuatro puntos cardinales, entre otros. En la novela todos estos símbolos se mezclan como parte de la ritualidad, entre estos también aparecen los símbolos femeninos, los que en parte desarrollan características religiosas. Por ejemplo, Tonatzin y la Virgen María son la mezcla de dos culturas y dos religiones. El catolicismo en México fue uno de los productos más elementales para el mestizaje tras la caída del imperio Azteca frente a los españoles, el ejemplo más claro es la adoración de la Virgen de Guadalupe que ha servido para crear cierta identidad en el pueblo mexicano, por ser india y morena, como sus pobladores. También su nombre se refleja en las mujeres mexicanas, de ahí que también se le venere como Guadalupe y no como María. La virgen de Guadalupe asimismo juega el papel de madre, la cual se asocia a la antigua madre venerada Tonantzin, razón por la que hasta el día de hoy algunos siguen llamando Tonantzin a la virgen de Guadalupe. Octavio Paz en el *Laberinto de la Soledad* dice:

La virgen católica es también una Madre (Guadalupe-Tonantzin la llaman aún algunos peregrinos indios) pero su atributo principal no es velar por la fertilidad de la tierra sino ser el refugio de los desamparados. La situación ha cambiado: no se trata ya de asegurar las cosechas sino de encontrar un regazo. La virgen es el consuelo de los pobres, el escudo de los débiles, el amparo de los oprimidos. En suma es la madre de los huérfanos.²⁴⁴

Ambas deidades como símbolo de protección y abrigo se asemejan a las mujeres de la novela, principalmente a la Chuy. Otro de los símbolos femeninos que la novela inscribe en la protección es el de la casa, símbolo que Jean Chevalier reconoce como “[...] un símbolo

²⁴³ Jack Tresidder, *op. cit.*, p. 72.

²⁴⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 21ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 76-77.

femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno”.²⁴⁵ Y al igual que la madre son el centro de la familia. La madre cuida y reza por sus hijos sin cuestionarlos y es el vínculo con Dios porque intercede por sus hijos igual que la Virgen de Guadalupe, quien también es mujer y madre. Según Chevalier: “La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y del alimento [...]”.²⁴⁶ En la novela el papel de la mujer, el símbolo de la casa y de la madre están relacionados no sólo entre sí, sino también con la patria y de ahí que las expresiones como la mentada de madre y el hijo de la chingada tengan un significado similar al que Octavio Paz da en el *Laberinto de la soledad*:

La chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El “hijo de la chingada” es el engendro de la violación, del rapto o de la burla. [...] Si la chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias.²⁴⁷

De esta forma es como se logra entender que en la novela *Violación en Polanco* la violación de la mujer cara de león funciona como metáfora de la invasión española. La estética de la novela, en este sentido, está dada a partir de que los papeles están invertidos con respecto a la historia oficial porque la mujer, como representante de los ricos y poderosos, ahora es la sometida por los personajes marginales. Los poderosos en manos de los desposeídos son una manera de emplear la violencia como recurso para subsanar los daños de un pasado que todavía está vivo. Pero no sólo la mujer es violada, también la ciudad es penetrada y acuchillada por el camión como alegoría de la violación.

Me pregunté adónde íbamos, cruzando las callecitas grises y polvorientas supe que apenas comenzábamos el viaje, por primera vez vi miedo en los ojos de la señora cachonda, la de Polanco, la del otro lado de la ciudad, la del otro mundo, la del otro sueño, la que no sabía de estas cosas, aceleró más, enfilaba como un cuchillo penetrando en las entrañas de esta ciudad...²⁴⁸

²⁴⁵ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 259.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 674.

²⁴⁷ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 72 y 77.

²⁴⁸ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 48-49.

En el fragmento citado se indica el comienzo del viaje que conduce a los personajes al destino inevitable. Esta idea remite a la Pasión de Cristo, en donde lo inevitable es la muerte que al mismo tiempo es la salvación y al igual que la mujer la ciudad es sacrificada al momento de penetrar en sus entrañas para que la sangre se derrame. El símbolo de la ciudad que Armando Ramírez desdibuja en la novela no es el típico que se relaciona con la madre protectora, sino como la que Chevalier propone a través de Babilonia la Grande, nombre simbólico de Roma: “simbolismo invertido de la ciudad, la anticiudad, es decir, la madre corrupta y corruptora que en lugar de traer vida y bendición atrae la muerte y las maldiciones”.²⁴⁹ El recorrido por la ciudad a bordo del delfín muestra la oposición entre la opulencia y la pobreza, desde Polanco y Reforma hasta llegar a Tlatelolco y de ahí a la Glorieta de Peralvillo para dirigirse a Calzada de Guadalupe pasando por San Juan Aragón y el Peñón de los Baños para regresar por Río Churubusco en dirección a Nezahualcóyotl, hasta interceptarse con el pueblo de Iztapalapa y seguir por el Cerro de la Estrella, la avenida del Moral, la colonia Agrícola Oriental, y la avenida Ignacio Zaragoza tomando dirección hacia el canal de desagüe. Estas colonias, a excepción de Polanco y Reforma, son lugares que se caracterizan por la fuerte delincuencia, pobreza, suciedad, violencia, por el olvido, así como por la negación de su existencia. Siguiendo esta idea, Rafael Cardona afirma: “Yo creo que en *Violación en Polanco* está muy claro, cuando van y visitan la parte de Iztapalapa, el Cerro de la Estrella, el Peñón de los Baños, el canal del desagüe: ahí están ya descritas las formas de la ciudad que se acentúan ahora”.²⁵⁰

Sin embargo, en la novela no sólo tienen la función de dejar en claro que el concepto de ciudad “moderna” es sinónimo del caos, en donde se ve a una ciudad apocalíptica cuya única válvula de escape es la violencia, sino que la principal función en la novela es expiar el mal que

²⁴⁹ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 311.

²⁵⁰ Rafael Cardona, “Chin Chin el grande”, en *Crónica*, disponible en: <http://www.cronica.com.mx> (consulta: 04 de mayo de 2015).

avizora en todo momento a la Ciudad de México. Tlatelolco e Iztapalapa, lugares de pobladores fuertemente aguerridos en contra de los invasores; Netzahualcóyotl, lugar alusivo a uno de los poetas prehispánicos más importantes, además de ser parte de lo que antes era el Lago de Texcoco, que abarcaba hasta el Cerro del Peñón:

En él se inmolaba a lactantes en la gran fiesta que se verificaba a principios de cada año en honor de los dioses de la lluvia (Sah.). Según la mitología náhuatl, en el cerro se refugió Copil, sobrino de Huitzilopochtli, cuando intentó expulsar a los mexicas de la cuenca de México. Guiados por una orden de Huitzilopochtli, los sacerdotes aztecas asesinaron a Copil, se le abre el pecho, se le arranca el corazón, se le degüella, y su cabeza separada del tronco, es expuesta en Acopilco y arrojaron su corazón a una isleta dando nacimiento a un tunal que fue la señal del dios para la fundación de la capital mexicana.²⁵¹

De acuerdo con esta información histórica, el Cerro del Peñón está marcado con la señal del sacrificio humano. Por lo que los personajes de la novela, no sólo son marginales, sino que también son los herederos de una cultura que creía firmemente en la renovación después de la muerte sacrificial y serán dignos descendientes al realizar la inmolación de la mujer para su expiación y la de todo un pueblo. En relación con esto René Girard dice: “No hay violencia realmente pura; el sacrificio, en el mejor de los casos, debe ser definido como violencia purificadora”.²⁵²

Asimismo, el Cerro de la Estrella es otro lugar simbólico en el que antiguamente se celebraba la ceremonia del Fuego Nuevo, lugar en donde:

Un hombre era sacrificado y arrojado al fuego; con aquel fuego los ministros encendían las teas o antorchas que los sacerdotes daban a los corredores, los que a su vez, la llevaban al templo de Huitzilopochtli, para colocarlas en candeleros de barro con mucho copal; los sacerdotes tomaban el fuego para los habitantes de la ciudad. Después de encendido el Fuego Nuevo, en cada casa se renovaba todo: ropa, petates y menesteres de la casa. La alegría era incontenible.²⁵³

²⁵¹ Antonio Fco. Rodríguez Alvarado, “Pantitlán, el Peñón de los Baños y el Peñón del Marqués” en *Parnassus Americano*, disponible en: <http://afrarodriguez.blogspot.mx/2014/08/pantitlan-el-penon-de-los-banos-y-el.html>. (consulta: 06 de marzo de 2015).

²⁵² René Girard, *op. cit.*, p. 48.

²⁵³ S/A, “Fuego nuevo y perdurable” en *Razones de Ser*, disponible en: <http://www.razonesdeser.com/vernota.asp?notaid=77445> (consulta: 22 de febrero de 2016).

Ambos cerros concuerdan en la simbología del sacrificio, inscrita también en el instrumento sacrificial que en este caso es el cuchillo, el que a pesar de ser un arma cruel también es “el instrumento esencial de los sacrificios”.²⁵⁴

Así es como se transforma la idea de la anticiudad desalentadora y mortuoria en su única posibilidad de emplear la violencia, pero no la violencia apocalíptica, sino la que sirve de expiación para la ritualidad. Para ello es necesario preparar el sacrificio mediante un ritual con baile y máscaras o disfraces que representen el rostro humano reemplazado por bestias o dioses.

Girard dice:

Las ceremonias rituales que exigen la utilización de la máscara repiten la experiencia original. Es a menudo en el momento del paroxismo, justo antes del sacrificio, cuando los participantes revisten sus máscaras, aquellas al menos que desempeñan un papel esencial en la ceremonia. Los ritos hacen revivir a estos participantes todos los papeles que sus antepasados han desempeñado sucesivamente en el curso de la crisis original. Hermanos enemigos en un comienzo, en los simulacros de combate y las danzas simétricas, los fieles desaparecen a continuación detrás de sus máscaras para metamorfosearse en *dobles monstruosos*.²⁵⁵

Desde la perspectiva de Rodolfo, como ya se dijo, estos personajes encarnan en personajes prehispánicos que les permitan consumir el sacrificio y cumplir los designios de la muerte y de la vida. Esta preparación para la inmolación de la víctima la podemos percibir en el siguiente fragmento:

PINCHE VIEJA de mierda, prepárate, que griten las gallinas, torzámosle el pescuezo, que chille la sangre, mírame bailar, mira este cuerpo desnudo y estos miembros como serpientes puestos para horadar tu cuerpo, abramos tu pecho, enséñanos tu corazón. Tona Chuy catorce días y catorce noches bailando; zurra, camión, zurra en esta noche de olor y copal, me tienes miedo; admira cómo muevo mi vientre, cómo se blande un miembro; jálala de los cabellos, Abigail; jálalos hasta que se los arranques, eso, que grite, que el grito se oiga hasta allá en donde de algún modo se ha de vivir; oigamos la música, que se calle el silencio, que los perros ladren; corre, genovevo; corre, conejo; corre, autobús; corre, miedo sudoroso envuelto en sangre; mierda de vieja hecha caca, hay que golpearla para que sea feliz; rompamos en su centro esta cosa; geno, no dejes que en esta monstruópolis impida nuestro paso hacia el último canal de la gran tenochtitlan, grandeza terminada en aguas sucias, transportemos hediondecas hasta que el olor del vómito haga incontrolable nuestro dolor; pinche vieja, sigue viéndome, mira la varilla y la pistola, y los

²⁵⁴ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 385.

²⁵⁵ René Girard, *op. cit.*, p. 174.

miembros, y nuestros ojos, y nuestros odios. Tona Chuy, míranos como águilas y tigres; golpéala más fuerte, que no se oye ese grito; abigail, que la muchedumbre se despierte a nuestro paso.²⁵⁶

La Chuy en esta cita es transformada en diosa, en Tona Chuy, como ya se dijo, también es asociada a Tonatzin (diosa de la fertilidad) y a Tonatiuh (dios del sol, líder del cielo). Los violadores se encarnan en hombres águila, animal que según Chevalier “correspondía al mito del sol. Entre los aztecas, todavía, el corazón de los guerreros sacrificados servía para alimentar al Águila solar”.²⁵⁷ Este símbolo, sin duda, se conecta de forma directa con la transformación divina de la Chuy, ambos símbolos se corresponden con la divinidad del sol. También se personifican en tigres, animal que “simboliza el oscurecimiento de la conciencia, sumergida por la ola de los deseos elementales desencadenados”.²⁵⁸ Los violadores convertidos en hombres tigres se ven dominados por el odio, infundado por el sometimiento de sus invasores, por haber sepultado sus templos sagrados y quedar sustituidos por la iglesia católica, como se muestra a continuación:

[...] bailemos, cantemos, que aparezcan los vestidos de hermosos plumajes, que cante el búho y chille la guacamaya, hileras de perros hambrientos nos siguen, la sarna se eleva hacia el cielo y la noche se estruja, mounstrópolis rodeada de cerros duerme como una pirámide debajo de una iglesia, la calle ancha y desnuda, árida y llena de puestos de tacos, las casuchas de cartón arden por el fuego, los hombres con sus pequeñas cubetas de agua intentan sobrevivir, cruje, ruge, crujiendo rugiendo camión en el nombre del cerro y la cruz.²⁵⁹

De nuevo se hace presente el ritual como una especie de fiesta en donde el canto y el baile representan que algo bueno está por venir. Girard dice que: “La fiesta propiamente dicha no es más que una preparación al sacrificio”.²⁶⁰ De esta manera se anuncia la muerte por la expiación, advertida por el canto del búho y el chillido de la guacamaya. El búho simbólicamente se considera: “mensajero de la muerte y en consecuencia maléfico: «Cuando canta el búho, muere el

²⁵⁶ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 127-128.

²⁵⁷ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 62.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 996.

²⁵⁹ Armando Ramírez, *op. cit.*, p. 129.

²⁶⁰ René Girard, *op. cit.*, p. 128.

indio»”.²⁶¹ Y la guacamaya: “se considera entre los mayas símbolo del *fuego* y de la *energía solar*”.²⁶² Ambos cantos son el presagio de la muerte en honor al sol que es la diosa Tona Chuy. Otro símbolo de muerte es la figura del perro: “Los antiguos mejicanos criaban canes especialmente destinados a acompañar y guiar a los muertos en el más allá”.²⁶³ Los perros en la novela tienen la característica de ser la compañía durante el último viaje de la víctima sacrificial, imagen que se vincula perfectamente con el símbolo. El sacrificio humano es necesario para la expiación de la grandeza de una ciudad convertida en la “monstruópolis”, en la ciudad moderna que anuncia su propia destrucción.

Para dicha expiación los personajes acuerdan que el lugar del sacrificio será el canal del desagüe, en las aguas negras. Dos símbolos importantes: el agua y la inmundicia.

El río, como guía del camino hacia el destino sacrificial simboliza “la fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la de la vida y la de la muerte”,²⁶⁴ es decir, el transcurrir del delfín, “símbolo de salvación y conversión”,²⁶⁵ anuncia la muerte y la vida a través de la expiación.

El símbolo del río y del delfín se afilia a las ideas de renovación y conversión, lo que a su vez conserva una relación estrecha con el símbolo de la inmundicia, suciedad a la que la novela hace referencia:

“La asociación de la basura o las inmundicias a la noción de pecado se halla también entre los aztecas. En su panteón figura Tlazolteotl, diosa del amor carnal, de la fecundidad y de la confesión. Su nombre quiere decir «la coprófaga» o «la diosa de las inmundicias», porque devora los pecados. [...] Ritualmente, el coprófago es pues aquel que substituye a la divinidad capaz de regenerar las fuerzas residuales del ser y de sus alimentos, que están contenidas en sus excrementos.”²⁶⁶

²⁶¹ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 205.

²⁶² *Ibid.*, p. 799.

²⁶³ *Ibid.*, p. 816.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 885.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 405.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 553-554.

En los símbolos antes mencionados se observa que el río, el agua y la inmundicia hacen referencia a la regeneración; de esta forma, la intención del espacio de las aguas negras es simbólico en cuanto a la idea de dar muerte a una mujer entre las aguas inmundas a manera de ritual para la expiación de los actos y de sus actores.

De acuerdo con todos los símbolos que hasta aquí se han analizado con la intención de mostrar su función no sólo en un sentido literal de las palabras, sino como artificio narrativo para crear otro universo con las palabras en cuanto a su simbología es posible afirmar que el aparato simbólico contribuye a generar una sensación de violencia encaminada hacia el sacrificio humano, “ligado a la idea de un intercambio, al nivel de la energía creadora o al de la energía espiritual. Cuanto más precioso sea el objeto ofrecido, más poderosa será la energía recibida en contrapartida, sean cuales fueren sus fines purificadores o propiciatorios”.²⁶⁷ Por lo tanto, el sacrificio en *Violación en Polanco* funciona como la única vía de reconciliación del hombre moderno con sus antepasados para así llegar no a su destrucción, sino a su expiación.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 904.

COMENTARIOS FINALES

A lo largo de este trabajo se ha demostrado que Armando Ramírez y su narrativa contestataria, a pesar de pertenecer a un periodo histórico en que se abría el horizonte a otras formas de narrar, se vio arremetido por la élite literaria que lo ha dejado en el margen del ámbito literario. No obstante, el escritor tepiteño no ha logrado ocupar un lugar privilegiado, pero sí ha alcanzado su objetivo de sublevarse ante un mundo lleno de petulancia que busca la perfección y la belleza de la escritura, olvidando que la verdadera belleza está en la desnudez de las palabras y en el efecto que éstas provocan. Ramírez trastoca las buenas costumbres y la escritura culta a manera de rebeldía para con ello determinar que no se necesita ni la perfección de las palabras o de la escritura, ni ser un “escritor mayor” para contar una historia con maestría. La novela *Violación en Polanco* es un claro ejemplo de la vasta cultura que el escritor posee, así como de las grandes habilidades narrativas que Ramírez tiene para transformar sus impulsos de escritura aparentemente destructivos en una propuesta estética, tomando la ciudad y los personajes marginales como marco narrativo en donde los códigos más reconocibles son la violencia, la corrupción, el abuso, la desigualdad, la delincuencia, la injusticia, entre otros tantos.

El artificio de la novela consiste, en primer lugar, en transformar la violación en un motivo creativo. La violación de la mujer sirve de pretexto para la labor literaria que consiste en la reflexión de la pérdida cultural del país que aún sigue dejando las marcas y el eco de un pasado que está vivo; en segundo lugar, en la inversión de papeles: los ricos por primera vez ante el poder de los pobres para verter todo el odio acumulado.

La simbolización es también parte imprescindible del artificio narrativo, en donde la violencia se resignifica por medio del sacrificio humano representado por los personajes como acto de expiación. El uso de la violencia desde siempre ha causado fascinación en la literatura, pero sin duda la violencia en *Violación en Polanco* aprovecha el efecto que en sí misma ésta

provoca para retornar a la violencia ritual de la gran Tenochtitlán y como manifestación de una fuerza creadora. Así es como, el espacio literario transforma el acto violento en un deleite, que no deja de ser tormentoso, pero que representa una forma de liberación del lector, frente a la opresión de un país tan dolido como lo es México y al mismo tiempo aproximarlos a los dioses antiguos por medio de la ritualidad sacrificial que lava con la sangre la furia y el resentimiento del hombre moderno para magnificar la distancia con su pasado. Esto no quiere decir que la lectura sea capaz de erradicar la violencia, pero sí de transformarla en una propuesta estética y ritual que haga disfrutar al lector con sensaciones que la violencia siempre le ha producido al hombre desde que es hombre.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CITADAS

Libros

1. Aristóteles, *Arte poética. Arte retórica*, México, Porrúa, 2011, (“Sepan Cuantos...”, 175).
2. ---, *Física*, Vol. 6, Madrid, Gredos, 1995.
3. Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narrativa)*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985.
4. Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1981.
5. Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997.
6. Berenzon Gorn, Boris, “Humor y rumor en la Ciudad de México (1910-1968): un discurso transfigurado”, en Helena Beristáin (comp.) *Lecturas Retóricas de la sociedad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
7. Bertrand, Jouvenel, *Sobre el poder: Historia natural de su crecimiento*, Madrid, Unión Editorial, 2008.
8. Blanco, José Joaquín, “La narrativa reciente a partir de la Onda”, en *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996.
9. Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, trad. Martha Pou, México, Grijalbo, 1990
10. Calsamiglia Blancafort, Helena, Amparo Tusón Valls, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel, 2001.
11. Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2012.
12. Gadamer, Hans-Georg, “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco y otros, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
13. García Landa, José Ángel, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988-1998.
14. García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, México, Diana, 2002.

15. García Sílberman, Sarah, Luciana Ramos Lira, *Medios de comunicación y violencia*, México, Instituto Mexicano de Psiquiatría y Fondo de Cultura Económica, 1998.
16. Genette, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.
17. ----, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
18. Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, 2ª ed., trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1995.
19. Glantz, Margo, *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1979.
20. Hegel, G. W. F., *Lecciones de la estética*, trad. Raúl Gabás, Barcelona, Edicions 62, 1989
21. Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 2010.
22. Ingarden, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria*, trad. Gerard Nyenhuis H., México, Universidad Iberoamericana, 2005.
23. ---, *La obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis H., México, Taurus/Universidad Iberoamericana, 1998.
24. Iser, Wolfgang, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico” en José A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.
25. Kohan, Silvia Adela, *El tiempo en la narración. Claves para organizar la trama y crear una estructura eficaz en el cuento o la novela*. Barcelona, Alba Editorial, 2005.
26. Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986.
27. López, Eire, Antonio, *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid, Arco Libros, 2002.
28. Monsiváis, Carlos, “Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre”, en Susana Rotker, *Ciudadanías del miedo*, Venezuela, Nueva Sociedad, 2000.
29. Moser, Gabriel, *La agresión*, México, Publicaciones Cruz, 1992.
30. Paredes, Alberto, *Las voces del relato*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987.
31. Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, 21ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
32. Pereira, Armando, *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

33. Pérez Sánchez-Mateos, Perfecto, “Violencia y cultura”, en Juan José Gómez Gutiérrez, *et. al.*, *Cultura y violencia*, Sevilla, Doble J, S.L., 2010.
34. Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI-UNAM, 2008.
35. ---, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001.
36. Pinker, Steven, *La tabla rasa. La negación de la naturaleza humana* (2002), Madrid, Alianza, 2004.
37. Prado, Gloria, *Creación, Recepción y Efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, México, Editorial Diana, 1992.
38. Quiñónez, Isabel, “Los setenta. Una reflexión intempestiva”, en Manuel Fernández Perera (coord.), *La Literatura mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
39. Ramírez, Armando, *Violación en Polanco*, México, Grijalbo, 1980.
40. ---, *Pu*, México, Océano, 2003.
41. Real Academia Española, *Nueva gramática básica de la lengua española*, México, Espasa, 2011.
42. Real Academia Española, *Ortografía básica de la lengua española*, México, Espasa, 2012.
43. Rousseau, J. J., *Emilio o de la educación*, trad. J. Marchena, Madrid, De Alban y Compañía, 1821.
44. Salazar, Jezreel, *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.
45. Sefchovich, Sara, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México, Grijalbo, 1987.
46. Shklovsky, Viktor, “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 3ª ed., trad. Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1978.
47. Sorel, Georges, *Reflexiones sobre la violencia*, 8ª ed., trad. Luis Alberto Ruíz, Buenos Aires, La Pléyade, 1978.
48. Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.

49. Torres, Vicente Francisco, *Esta narrativa mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad de Azcapotzalco, 2007.

Diccionarios

1. Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.
2. *Diccionario de la Real Academia Española*, 22^a ed., México, Espasa Calpe, 2001, p. 2280.
3. Dorsch, Fiedrich, *Diccionario de Psicología*, Barcelona, Herder Editorial, 1985.
4. Roland Doron, Françoise Parot, *Diccionario Akal*, trad. Bernadette Juliette Fabregoul y Agustín Arbesú Castañón, Madrid, Ediciones Akal, 1998.
5. Trasidder, *Diccionario de los símbolos*, México, Grupo Editorial Tomo, 2003.
6. Warren, Howard C. (comp.), *Diccionario de Psicología*, 3^a ed., trad. y rev. E. Imaz, A. Alatorre y L. Alaminos, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Tesis

1. Chávez Carvajal, Hugo, *Cine mexicano de los setenta: medios de comunicación y políticas de identidad nacional, una aproximación desde la antropología*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2012.
2. Pellon, Gustavo, *The telling of trauma: narratives of rape in twentieth-century hispanic culture*, Tesis doctoral, University of Virginia, 2009.
3. Ríos, Mónica Elena, *De lo marginal a lo subversivo: La función del imaginario en la reconstrucción literaria de la identidad cultural tepiteña [Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito (1972) y Tepito (1983)] de Armando Ramírez*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Letras Hispánicas, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México, 2004.

Hemerografía

Revistas académicas

1. Biron, Rebeca E., "Death in el D.F.: Urban Fantasy in Aguilar Mora, Ramírez, Fuentes, and Blanco", en *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, Vol. 26: Iss. 1, Article 4, 2004.
2. Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco, "Violencia y alteridad en *Violación en Polanco*, de Armando Ramírez", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, Año XIV No. 37 Vol. 15, Abril-Junio 2008.
3. Clark D'Lugo, Carol, "Armando Ramirez's *Pu* or *Violación en Polanco*: looking at race and revenge in modern Mexico", en *Chasqui Revista de Literatura Latinoamericana*, Vol. 30, No. 2, noviembre 2001.
4. De la Puente, Maximiliano Ignacio, "Formas de representar la violencia en algunas escenas de la literatura latinoamericana", en *Questión Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, Vol. 1, No. 18, 2008.
5. José Agustín, "La onda que nunca existió", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXX, N° 59, Lima-Hanover, 1^{er} semestre de 2004
6. Montoya Landaverde, Felipe, "Armando Ramírez: Recordando *Violación en Polanco*", en *Enlace hispano cultural y literario*, No. 2, Vol. 4, 2004.
7. Mosqueda, Raquel, "Dos narradores frente a la violencia: Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa", en *Latinoamérica* 1(38), 2004.
8. Quintana, Céline, "El utópico Tepito de Armando Ramírez versus el desencantado Nezahualcóyotl de Emiliano Pérez Cruz", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. The University of Texas at El Paso, No. 25, Vol. 11 enero-abril 2005.
9. S/A, "Amor, humor y albur en *¡Pantaletas!* de Armando Ramírez", en *Síntesis*, año 9 No. 3516, 5 de marzo de 2002.
10. Solórzano-Thompson, Nohemy, "Violence, Sex, and Resistance: Mexico City and Masculinity in Armando Ramírez's *Violación en Polanco*", en *Hispanet Journal*, Florida Memorial University, Vol. 1, 2008.
11. Valenzuela Navarrete, Gabriela, "El lenguaje hace al hombre. Modos de habla y modos de vida en *Violación en Polanco* de Armando Ramírez", en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, Universidad de Texas en El Paso, Núm. 35, Año XIII, Octubre-Diciembre de 2007.

Revistas de divulgación

1. D'Aquino, Alfonso, "Armando Ramírez: *Quinceañera* 'Mascala Camaleón'", en *Sábado* 560, *Uno más Uno*, 25 de junio de 1988.
2. Fadanelli, Guillermo J. y Yehya, Naief, "La literatura a la que estamos condenados", en *Sábado* 627 de *Uno más Uno*, 7 de octubre de 1989.
3. Galván, Delia V. "El barrio residual en la narrativa de Armando Ramírez", en *Revista de la literatura mexicana contemporánea*, No. 5, 1997.
4. Gally, Héctor, "Armando Ramírez: *Quinceañera* Posible escándalo para académicos", en *Sábado* 559, *Uno más Uno*, 18 de junio de 1988.
5. García Ramírez, Fernando, "Armando Ramírez por una Literatura Menor", en *El Semanario Cultural de Novedades*, VI, 305, 21 de febrero de 1988.
6. Patán, Federico, "*Quinceañera* de Armando Ramírez. El problema de la trascendencia", en *Sábado* 535 de *Uno más Uno*, 2 de enero de 1988.
7. Quemain, Miguel Ángel, "Entrevista con Armando Ramírez. La picaresca sentimental" en *La Jornada Semanal*, 298, 26 de febrero de 1995.
8. S/A, "Ficción en la corriente de la calle y de los quicios", en *El Semanario Cultural de Novedades*, 13 (645), 4 de septiembre de 1994.
9. Tercero, Magali, "Yo pretendo escribir mentándoles la madre", en *Sábado* 294 de *Uno más Uno*, 18 de junio de 1983.
10. Trejo Fuentes, Ignacio, "Sobre la (¿Buenas, limitantes?) Reiteraciones de Armando Ramírez", en *Sábado*, 541, 13 de febrero de 1988.
11. Trejo Villafuerte, Arturo, "*Quinceañera* de Armando Ramírez. Excelente argumento pero...", en *Sábado* 537 de *Uno más Uno*, 16 de enero de 1988.
12. Wischmann, Christine, "¿La literatura de masas reemplaza al escritor?", en *Nueva Sociedad*, No. 6 mayo-junio 1973.

Periódicos

1. Delgado, Rafael Luviano, "Faltan investigadores que asuman la tarea por zonas: Armando Ramírez. Imposible para uno, la crónica del DF", en *Excélsior*, Sec. Cultural, LXXII, II, 26228, 6 de abril de 1989.
2. Mejía, Eduardo, "Armando Ramírez. La literatura menospreciada", en *El Nacional*, 284, 10 de septiembre de 1994.

3. Molina, Javier, "Armando Ramírez: no soy un escritor moralista", en *La Jornada*, IV, 1194, 13 de enero de 1988.
4. Pérez Cruz, Emiliano, "Me he apartado de dictaduras que marcan gustos literarios, dice Armando Ramírez", en *Uno más Uno*, IX, 3158, 20 de agosto de 1986.
5. ---, "Prolongo una tradición de los barrios: la de contar", en *Uno más Uno*, IX, 3157, 19 de agosto de 1986.
6. Reyes, Alicia Yolanda, "Armando Ramírez. Un escritor popular" en *Excélsior*, La cultura al día, LXVIII, 24,726, 4 de febrero de 1985.
7. Roquet, René, "Un libro para el Domingo", en *Reforma*, 25 de septiembre de 1994.
8. Roura, Víctor, "El desquiciamiento en autobús", en *El Financiero*, 23 (6403), octubre 2003.
9. S/A, "Quinceañera", en *El Universal*, Cultural, 10 de enero de 1988.
10. Salinas, Martha, "*Me llaman la Chata Aguayo*. La vida del barrio a través de una lideresa", en *El Nacional*, 66 (23, 563), 10 de septiembre de 1994.

Páginas web

1. Blanco Picado, Ana Isabel, "El error en el proceso de aprendizaje", en *Cuadernos de Cervantes de la lengua española*, Época II- Año III/2012, disponible en <http://www.cuadernos.cervantes.com> (consulta: 10 de noviembre de 2015).
2. Cardona, Rafael, "Chin Chin el grande", en *Crónica*, disponible en: <http://www.cronica.com.mx> (consulta: 04 de mayo de 2015).
3. Cavallin Calanche, Claudia, "Autores Incómodos: Cómo se cuestiona a occidente desde la literatura latinoamericana", en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, No. 57, Julio-Diciembre 2008, p. 12, disponible en: <http://200.74.222.178/index.php/rlh/article/view/18972/18957> (consulta: 07 de febrero de 2014).
4. Dia, Anthony y Miller, Marjorie, "Gabriel García Márquez sobre las desgracias de América Latina, su amistad con Fidel Castro y su terror de la página en blanco", en *The Times*, 02 de septiembre de 1990, disponible en: http://articles.latimes.com/1990-09-02/magazine/tm-2003_1_garcia-marquez/ (consulta: 03 de octubre de 2015).
5. Espinosa, Luz, "El albur: la cabúla de la poesía erótica", en *CLTRACLCTVA*, disponible en: <http://culturacolectiva.com/el-albur-la-cabula-de-la-poesia-erotica/#sthash.nh4giq5m.dpuf> (consulta: 02 de octubre de 2015).

6. Moreno Salinas, José Luis, “El Hacha” [sic.] “Cómo nace la banda de ‘los panchitos’”, en *Barriozona*, p. 1, disponible en: http://www.barriozona.com/banda_panchitos_jose_luis_moreno_el_hacha_mexico_pandilla_tacubaya.html (consulta: 05 de junio de 2016).
7. Parent J., Juan., *La violencia y el determinismo filosófico*, Universidad Autónoma del Estado de México, disponible en <http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/relaciones/033/pdf/JuanParentJ.pdf> (consulta: 07 de mayo de 2014).
8. Rodríguez Alvarado, Antonio Fco., “Pantitlán, el Peñón de los Baños y el Peñón del Marqués” en *Parnassus Americano*, disponible en: <http://afrarodriguez.blogspot.mx/2014/08/pantitlan-el-penon-de-los-banos-y-el.html> (consulta: 06 de marzo de 2015).
9. Ruido, María, “La representación de la violencia / Violencia de la representación: de Jack el destripador a Ciudad Juárez, pasando por la pantalla de TV.”, en *Youkali 11*, Arte(s)-Feminismo(s) p. 27, disponible en: <http://www.youkali.net/youkali11-a-MRuido.pdf> (consulta: 09 de marzo de 2014).
10. S/A, “Fuego nuevo y perdurable” en *Razones de Ser*, disponible en: <http://www.razonesdeser.com/vernota.asp?notaid=77445> (consulta: 22 de febrero de 2016).

OBRAS CONSULTADAS

Libros

1. Aboites Aguilar, Luis, *Una nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2004.
2. Arendt, Hannah, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2005-2006.
3. Bajtin, Mijail Mijalovich, *Estética de la creación verbal*, 11ª ed., trad. Tatiana Burbnova, México, Siglo XXI, 1982.
4. Barthes, Roland, *El placer del texto*, trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, México, Siglo XXI, 2004.
5. Beltrán Almería, Luis, *Estética y literatura*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2004.
6. Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2005.

7. Britto García, Luis, *Rajatabla*, Caracas Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamérica, 2007.
8. De Sahagún, Bernardino, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Barcelona, Red de ediciones S.L., 2010.
9. Foucault, Michael, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 2009.
10. Fuentes, Carlos, *La novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1980.
11. James, Henry, “El arte de la ficción” en *La imaginación literaria*, Barcelona, Alba Editorial, 2000.
12. Jimenez, Marco A, Victor A. Playa, *Sociología y literatura. Imaginar nuestra sociedad*, México, Juan Pablos Editor, 2011.
13. Kant, Immanuel, *La religión dentro de los límites de la mera razón*, trad. Felipe Martínez Marzoa, Madrid, Alianza, 1981.
14. Lewis, Oscar, *Antropología de la pobreza: cinco familias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
15. Lewis, Oscar, *Los hijos de Sánchez*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
16. Manrique Daniel, *Tepito Arte Acá*, México, Grupo Cultural Ente/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Culturas Populares/Centro de Artes y Oficios, 1998.
17. Marshall, William L, colab. Geris A Serran, Yolanda M Fernández, *Agresores sexuales*, Barcelona, Ariel, 2001.
18. Moreno de Alba, José G. *El lenguaje en México*, 2ª ed., México, Siglo XXI, 2005.
19. Niehoff, Debra, *Biología de la violencia*, Josep m. Colomer, Barcelona, Ariel, 2000.
20. Olea Franco, Rafael (colab.), *Doscientos años de narrativa mexicana*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2010.
21. Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, 62ª ed., México, Colección Austral, 2014.
22. Reyes Domínguez, Guadalupe, *Los usos de la identidad barrial: una mirada antropológica a la lucha por la vivienda, Tepito 1970/1984*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993.

23. Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración II Configuración del tiempo en el relato de ficción*, 5ª ed. México, Siglo XXI, 2008.

Diccionarios

1. Serrano Simaro, Alfonso, Alvaro Pascual Chenel, *Diccionario de Símbolos*, España, Libsa, 2007.
2. Ocampo, M Aurora (dirección y asesoría), Angélica Arreola Medina (colab.) *et al*, *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX. Desde generaciones del ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, Tomo VII (R).

Hemerografía

Revistas académicas

1. Aréchiga Córdova, Ernesto, “De los miserables a los nietos de Sánchez. Una brevísima historia de Tepito”, en *Revista Cultura Urbana*, 12, 2006.
2. González Sierra, José, “Algo acerca de la violencia”, en *Revista de la Universidad de México*, No. 8, abril de 1972.
3. Manzoni, Celina, “Violencia escrituraria, marginalidad y nuevas estéticas”, en *Hipertexto*, N0. 14, 2011.
4. Palacios, Marcelo, “Evolución y violencia: la sociedad cautiva”, en *Cuadernos de Investigación*, No. 1, 2007.

Revistas de divulgación

1. Bohórquez, Douglas, “Crisis de la representación y crisis del realismo en tres narradores venezolanos: Luis Britto García, Laura Antillano y Ednodio Quintero”, en *América: Cahiers du Criccal*, Vol. 25, No. 1, 2000.
2. Conde Ortega, José Francisco, “Armando Ramírez: Bye, bye Tenochtitlán, digo yo nomás digo. La nostalgia como herida”, en *Sábado. Uno más Uno*, 30 de mayo de 1992.
3. Chiu-Olivares, M. Isela, “Las estrategias narrativas en *Pu* de Armando Ramírez”, en *Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana*, Vol. XVII No. 1, mayo de 1988.
4. Herrera, Ernesto, “Crónica del desencanto”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, 23 de junio de 2002.

5. Patán, Federico, “Armando Ramírez: *Me llaman la Chata Aguayo*. Picaresca mexicana”, en *Sábado Uno más Uno*, 10 de septiembre de 1994.
6. Reyes, Juan José, S/T, en *El Semanario Cultural de Novedades*, 13, 646, 4 de septiembre de 1994.
7. Torres, David, “Confesiones de una vendedora ambulante”, en *La Jornada Semanal*, 25 de septiembre de 1994.
8. Torres, Vicente Francisco, “*Quinceañera* de Armando Ramírez. El amor en Tepito”, en *Sábado*, 539, 30 de enero de 1988.
9. ---, “Armando Ramírez: crónica... Búsqueda formal”, en *Sábado*, 635, 2 de diciembre de 1989.
10. Trejo Fuentes, Ignacio, “Armando Ramírez: Bye, bye Tenochtitlán. Guía de descarriados”, en *Sábado. Uno más Uno*, 11 de julio de 1992.

Periódicos

1. Berdeja, Jorge Luis, “La Chata Aguayo. Escribir como hablan las lideresas populares. El gran reto de Armando Ramírez”, en *El Universal*, Cultural, 10 de noviembre de 1994.
2. Camacho Morelos, Jesús, “Armando Ramírez, de Tepito a Polanco”, en *Excélsior*, 18 de octubre de 1999.
3. Espinosa, Jorge Luis, “Armando Ramírez: En la literatura hay cambios y modas; hoy la tirada es hacia lo fantástico”, en *Uno más Uno*, 19 de julio de 2000.
4. ---, “No basta con el voto para acabar con el priísta que llevamos dentro dice Armando Ramírez”, en *Uno más Uno*, 18 de julio de 2000.
5. Haw, Dora Luz, “Critica la solemnidad en las letras mexicanas; hace falta el humor y la sátira política, dice”, en *Reforma*, 21 de abril de 2007.
6. Martínez Rentería, Carlos, “Vuleve Armando Ramírez. *Bye, bye Tenochtitlán* o la crónica del centro”, en *El Universal*, Cultural, LXXVI, No. 27167, 2 de febrero de 1992.
7. Meléndez, Jorge, “Armando Ramírez, la valentía de las mujeres”, en *El Universal*, Cultural, 9 de septiembre de 1994.
8. Ornelas, Óscar Enrique, “Armando Ramírez y la novísima crónica de la clase popular”, en *El Financiero*, 7 de enero de 2002.

9. Pérez Cruz, Emiliano, “Me he apartado de dictaduras que marcan gustos literarios, dice Armando Ramírez”, en *Uno más Uno*, IX, 3158, 20 de agosto de 1986.
10. ---, “Mi manera de ver la literatura es sin penas ni culpas, señala Armando Ramírez”, en *Uno más Uno*, lunes 18 de agosto de 1986.
11. Ramírez, Luis Enrique, “El adiós de Armando Ramírez a la ciudad que se va”, en *El Financiero*, Cultural, lunes 27 de abril de 1992.
12. S/A, “Crónica de Tepito”, en *El Universal*, Cultura, 12 de noviembre de 1989.
13. Santana, Saúl, “La otra mejilla. Sóstenes San Jasmeo”, en *El Nacional*, 18 de enero de 1998.
14. Velázquez Yebra, Patricia, “Armando Ramírez con *Me llaman la Chata Aguayo*, rompe un silencio de cinco años”, en *El Universal*, Cultural, 10 de septiembre de 1994.

Páginas web

1. Libbey, Allison Joyce, “The telling of trauma: narratives of rape in twentieth-century hispanic culture”, en *Proquest. Dissertations Theses-Gradworks*, 2013, disponible en: <http://gradworks.umi.com/35/71/3571556.html> (consulta: 05 de septiembre de 2015).
2. Maerk, Johannes, “Ética en el sector informal: ideas y valores vividos”, en *Litindade Revista do Núcleo de Estudos das Américas*, Vol. 3, No. 2, Julho-Dezembro 2011, disponible en: <http://www.ryazantsev.org/book2-29.pdf#page=85> (consulta: 05 de septiembre de 2015).
3. Montoya, Felipe, *Violencia y trasgresión de los espacios sociales en la Ciudad de México en cuatro novelas: Violación en Polanco, Ojalá te mueras, La Malhora, y La casa de las mil vírgenes*, 09 de marzo de 2014, disponible en: <https://fmontoy.wordpress.com/2014/03/09/violencia-y-trasgresion-de-los-espacios-sociales-en-la-ciudad-de-mexico-en-cuatro-novelas-violacion-en-polanco-ojala-te-mueras-la-malhora-y-la-casa-de-las-mil-virgenes/> (consulta: 10 de agosto de 2015).
4. S/A, “Armando Ramírez celebra 60 años con nuevo proyecto”, en *Diario la Razón*, Viernes 6 de abril de 2012, disponible en <http://www.razon.com.mx/spip.php?article117339> (consulta 10 de abril de 2014).