

ARMANDO RAMÍREZ: RECORDANDO VIOLACIÓN EN POLANCO

El novelista Armando Ramírez posee una obra extensa que se distingue por sus característicos personajes, habitantes de la periferia, se expresan soezmente y cometen actos revulsivos. Su primera novela, *Chin chin el teporocho*, de 1971, fue motivo de crítica infame, provocando sobresalto entre los literatos mexicanos, ya que por primera vez en la literatura mexicana, los jodidos se expresaban como jodidos.¹ Sus siguientes novelas fueron, *Crónica de los chorros* mil días del barrio de Tepito, 1973; *Pu*, 1977, rebautizada en 1981 con el nombre de *Violación en Polanco*; *El regreso de Chin chin el teporocho en: la venganza de los jinetes justicieros*, 1979; *Noches de Califas*, 1982; *Tepito*, 1983; *Quinceañera*, 1987; *Bye bye Tenochtitlán: digo yo no más digo*, 1992; *La casa de los Ajolotes*; *Me llaman la Chata Aguayo*; *Sóstenes San Jasmeo y Pantaletas*, 2001.

El escritor Armando Ramírez es una persona sencilla, inteligente, pero sobre todo atento y siempre dispuesto a compartir sus memorias en el proceso de su novela de culto, *Violación en Polanco*. Durante la entrevista pude percatarme de su noble orgullo de ser habitante de la ciudad de México y de haber crecido en el barrio de Tepito². Asimismo, se manifestó como un grandilocuente cronista de la ciudad de México, conocedor de su historia, sus glorias, sus catástrofes y sus desilusiones. Estas crónicas fueron placenteras de escuchar, pero en la recta final de la entrevista, lo envolvió un aspavientos, quizás traído por el recuerdo de la inmolación brutal que describe en su novela.

Ya un tanto alejados del tema de la violencia, y a nivel de personajes, resultó grata la similitud entre Armando y Rodolfo (el narrador de *Violación en Polanco*), creo que comparten la misma pasión por la vida capitalina, el cine de culto y los antojitos mexicanos. Bueno, ya con algunos entremeses en la mesa, Armando Ramírez se presta al juego de la entrevista³.

¹ Torres, Vicente Francisco. *Esta Narrativa Mexicana* (México: Leega, 1991).

² Comenta Vicente Francisco Torres en su libro *Esta Narrativa Mexicana* (México: Leega, 1991). p. 5 que Armando Ramírez vivía en una zona marginal, en una vecindad ubicada a un costado de la cárcel de la Vaquita en el barrio de Tepito.

³ Entrevista grabada por el autor en la Ciudad de México, el 28 de julio de 2003.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

– *¿Cómo nace la idea de escribir Violación en Polanco?*

– Por la nostalgia de los cines; de los cines que no son porno; de los cines comunes y cotidianos a los que asiste la familia de los barrios y donde se olvida el mundo intenso que se vive y que se consigue sólo en la sala de los cines. Bueno, lo otro es la violencia cotidiana y urbana que se daba en esa época y que se sigue dando hasta ahora.

– *Claro, ahora que mencionas los cines, precisamente tu novela comienza en una sala de cine y los tres personajes se exponen de su mundo en esta. Pero de todos los filmes que ellos ven: Escupiré sobre sus tumbas⁴, es la película que más aporta a la intertextualidad y al origen de la violencia en la cual se consagra tu novela.*

– La película es violenta; hay violaciones; hay linchamientos; hay acusaciones; hay sublevaciones; hay discriminación contra los negros y mucho sexo. Entonces, cuando la película tenía 15 ó 16 años. Sí me impactó mucho, porque siento que está bien hecha ya no la he vuelto a ver. La cinta reflejaba tanto la situación social como la condición sexual, la violencia y la discriminación. En aquel entonces, esos elementos me atraían mucho aunque en otro contexto. De hecho, en los años setenta, en los barrios populares de la ciudad de México, se experimentaban esas condiciones sociales y Tepito era uno de esos muchos barrios. Entonces, en ese sentido esa película me atraía, después supe que estaba basada en una novela periférica de Boris Vian. Entre tanto, cuando escribía *Violación en Polanco* todavía no conocía la novela pero conocía muy bien la película por los recuerdos; por las imágenes; por la violencia.

– *Rodolfo aparece desconcertado desde la apertura de la novela y creo que se debe a que en la sala de cine descubre la negritud del personaje. Cito de tu novela: “ya sabían que el negro no era negro porque el negro tenía la piel blanca”. Entonces, me parece que existe la intertextualidad directa entre el largometraje, Escupiré sobre sus tumbas con Violación en Polanco. Es decir, en el grado en que la sociedad mexicana se encuentra atrapada por las ideas añejadas de una burguesía europea y donde la clase baja no puede ni siquiera desear, ni en pensamiento, a una mujer de clase media o media alta y que por lo general son de complexión blanca. En ambos espacios, tanto en el pueblo de filme como en la ciudad de tu novela, se llevan acabo violaciones abyectas embistiendo*

⁴ El filme está basado en la novela del francés Boris Vian: *Dossier del “affaire j’irai cracher sur vos tombes”*, 1946 y que después es llevada a la pantalla grande en una producción estadounidense con un título retorcido: *I Spit on Your Grave*, 1978 y que tiene poco que ver con la novela.

la mujer blanca. No obstante, en Violación en Polanco la violencia se transforma en inmolación y no solamente arremetiendo a una mujer blanca sino también burguesa.

– En la película existe un tipo que parece blanco, pero en realidad es negro y cuando se descubre que es negro y todo ese rollo. Entonces, los habientes de ese pueblo se vuelven a la violencia. Por una parte, también es la apropiación de una identidad y por la otra es la de violentar las buenas costumbres; las buenas maneras y el ejercicio de una clase poderosa que de alguna manera puede dictaminar lo que es bueno y lo que es malo, además de discriminar. Así más o menos recuerdo el rollo.

– *Armando, también dentro de esta noción manejas un concepto muy interesante, que es la idea del simulacro. Este concepto se deriva de una novela de ciencia ficción escrita por Philip K. Dick: Simulacra, que es leída por Jean Baudrillard y que utiliza el título de tal novela para convertirlo en el término para definir lo falso dentro de lo irreal. Es decir, la doble negación dentro de un constructo cultural. En Violación en Polanco muestras una escena, la cual contiene la doble irrealidad. La diégesis de la primera escena se lleva a cabo dentro de la sala de cine y que a su vez se ensambla a la escena extradiegética: las escenas del filme que los personajes ven. Ambas ficciones se empalman en una sola acción y en un mismo espacio. El individuo de tez blanca, el del celuloide, se está cogiendo a mujeres blancas, pero en realidad el tipo no es blanco sino negro. Entonces se puede decir que Rodolfo descubre su marginalidad a través del artificio del hombre de raza negra. Tú llamas esta idea como la apropiación de identidad. En otras palabras, en tu novela, el simulacro es la copia de un original que en realidad nunca existió o que solamente existió en el celuloide.*

– Cuando ideé la escritura de la novela fue en dos tiempos: el cine y el recorrido del delfín⁵. Entonces, en mi imaginación concebí la imagen y no lo razonado. Es la imagen que me vino cuando estaba escribiendo. Ahora bien, en el cine se ve el celuloide y en la novela se ve el recorrido de la ciudad desde el delfín, se logra observar el viaje a través

⁵ Véase Héctor Manuel Romero, *Historia del Transporte en la Ciudad de México, de la trajinera al metro* (México: Secretaria General de Desarrollo Social, 1987). Donde nos dice que el transporte tenían que estar en tono con la época, en junio de 1973, el Departamento del Distrito Federal autorizó la introducción de un nuevo servicio de autobuses, los llamados “Delfines”, que contribuyeron a aliviar las presiones de demanda de transporte colectivo de los capitalinos y a brindar un servicio novedoso en rutas “turísticas”, para un turismo – símbolo de nuestra época que exige servicios especiales –. En algunos casos, estas unidades operaban hasta las dos de la mañana.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

de sus ventanas de cuatro por cuatro; se logra ver la realidad como en una película. Sea como sea, siempre tuve esa constante de ensamblaje entre cine y realidad. La realidad que viene de la ficción y que empalma las dos visuales del mundo. Después las alterné para ir viendo la ficción y la ficción o el simulacro y el simulacro. Por lo tanto, los personajes en el fondo son voyeuristas (Rodolfo, Abigail y Genovevo) y no nada más en la sala del cine sino también durante el recorrido. En el delfín ven la historia de México ven la ciudad; ven la violencia. Es como si estuvieran viendo otra película a través de una pequeña pantalla de cuatro por cuatro.

– *Cierto, pero dejan de ser voyeuristas de cine violento para llegar al paroxismo de la inmolación. La violencia es un copy-cat de la cinta, Escupiré sobre sus tumbas. Inclusive, me atrevería a decir que es el pilar diegético de tu novela. Rodolfo, Abigail y Genovevo llevan a cabo la inmolación basada en escenas de algunos filmes que ya han visto en ese cine de la colonia Cumbres. Sin embargo, el pilar de la idea de esa violación abyecta es sustraído, por los tres secuaces, del filme Escupiré sobre sus tumbas. Después de todo, Rodolfo, se llega a identificar con el negro de la película, pero también se llega a dar cuenta que su condición es doblemente frustrante; es doblemente marginado. Primero por su condición social y luego por su herencia indígena. Por consiguiente, los tres malhechores dejan de ser voyeuristas para llevar a cabo esas escenas abominables previamente vistas en la sala de cine.*

– Sí, cuando están en el autobús están viviendo la realidad y cuando suben a la chava al autobús vendría a ser una extensión de esa realidad. Cuando están en el cine se encuentran viendo una pantalla, pero lo que están haciendo dentro de la sala es una extensión de esa ficción. Cuando la violación sucede en la realidad, esta violación se asemeja a las escenas sexuales que suceden en la pantalla. Ambas llegan a tener una comunión; ambas tienen un diálogo de interacción con el voyeurismo. Como el que ahora puede brindar el Internet: voyeurismo multimedia o *performance*.

– *Pasando a tus personajes, Abigail y Genovevo pero sobre todo Rodolfo, que es un tipo culto, que sabe de la historia de México, de literatura rusa, conocedor de filmes franceses, norteamericanos y mexicanos. Además, cita a filósofos alemanes, franceses y es un gran cronista de la ciudad. También, él maneja lingüísticamente el caló idiomático del barrio popular, su erudición pertenece a la burguesía, pero su habla a la del barrio marginado. ¿De dónde sacas a este personaje cinéfilo?*

– Primero, porque siempre he creído que la gente que ve cine, y casi nunca me falla, es como más informada. La gente que ve cine tiene una mayor información y mayor cantidad de datos. Además, el cine fomenta la imaginación. Por ejemplo, la gente que en años pasados veía cine de la Segunda Guerra Mundial sabía una enormidad de datos. Sabían de la batalla de Normandíe, de Hiroshima, de las batallas del desierto de Rommel, ¿y quién dijo? “Volveré”: MacArthur. O sea, ese tipo de información la sabía la gente de esa época que iba al cine. Todo chavo que iba al cine era un chavo que manejaba un montón de información y trivia. Entonces, los personajes de mi novela son esta clase de chavos y realmente a eso me refiero, que esta ciudad es una ciudad muy formada a la mayoría de los habitantes en cuanto a estas constantes. Estos tipos (Abigail, Rodolfo y Genovevo) que ven constantemente cine tienen una amplia cultura, no solamente cinematográfica sino de tópicos, cultura en general y datos iconográficos. Los personajes se mantienen con esa memoria de datos que la cultura popular ofrece. Por ejemplo, si le preguntas a un chavo de barrio: ¿Cuándo ganaron las chivas el campeonato? ¿Quiénes formaron la dupla ofensiva esa temporada? Van a saber la respuesta, ya que esta información te la ofrece el grupo La Sonora Santanera; te ofrece la crónica de esa hazaña del campeonato del 72. Así vas viendo que la cultura popular está permeada de toda esta información. Mis novelas están llenas de alusión a la cultura popular.

– *Entonces, se puede decir que uno de tus personajes ostenta el capital cultural pero no el económico. Pierre Bourdieu, en Distinction, plantea esta cuestión. Ahora bien, por qué tus personajes embisten esa violación hiperviolenta a una mujer blanca y de Polanco.*

– Primero, yo creo que ellos, al entrar a la sala de cine, han decidido entrar a otro universo. Logran romper con la realidad para crear otra en base a sus rencores sociales. De este modo, va creciendo la motivación para buscar la violación y el asesinato. Entre ellos existió el lazo afectuoso y no de enamoramiento con la prostituta (la Chuy). Es un lazo que los unió como familia dentro de la sala de cine; entonces, cuando matan a esta chava y saben quién es el asesino (un político que vive en Polanco), ellos saben que representa el poder y de eso están bien conscientes. Entonces, cuando se enteran quien es el asesino, se amargan y muestran su rencor social y la impotencia. Estos tipos (Abigail, Rodolfo y Genovevo) cuando están en la sala de cine logran una ruptura con la realidad; entran a otra y ahí elaboran y maquinan y por esta razón nunca se bajan del autobús. Nunca salen a las calles, elaboran en el interior del autobús otra realidad para transgredir las reglas de la realidad céntrica. Ellos, en su rencor, deciden tomar venganza por sí

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

mismos. Nadie es capaz de decir que un político mató a una chava y además nadie hace nada. Ellos deciden vengarse en otra persona (la mujer del político); descargan su enorme rencor social.

– *Posteriormente al secuestro, los tres compinches deciden visitar febrilmente la Villa de Guadalupe. Es como si fueran a darle gracias a la Virgen de Guadalupe, es como si pensarán que tienen la ley divina de su lado. Por lo tanto, el secuestro se transforma en peregrinación y posteriormente en inmolación; inmolación ofrecida a Tona Chuy (que es un juego de palabras que se asemejan fonéticamente a Tonantzin o Virgen de Guadalupe). De este modo, la Chuy se manifiesta como Tonantzin. Es una irreverencia religiosa; además, la situación va cargada de ironía. Creo que hasta resulta cómico, para el lector irreverente, el hecho de que los tres asesinos le vayan dar gracias a la Guadalupeana por sus fechorías.*

– El catolicismo mexicano no tiene nada que ver con el catolicismo ortodoxo. Aunque es una mezcla del paganismo azteca. . . [lo corto]

– *Cuando mencionas “paganismo azteca” me imagino que lo dices desde el punto de vista occidental.*

– ¡Exacto! La concepción de la virgen mexicana es un mestizaje. En la cultura popular mexicana hasta los rateros le dan gracias a la Virgen de Guadalupe o hasta cuando mata a alguien quieren que los salve de su maldad. La situación es totalmente chusca; es decir cuando la ves desde otro punto de vista o de otra cultura. Pero cuando está contestada desde el punto de vista del que maneja el mito es totalmente seria; totalmente formal. A lo mejor yo como autor y no como narrador sé que se va a descubrir la irreverencia, pero sé que ellos (Abigail, Rodolfo y Genovevo) toman la propuesta muy seriamente. Como tantas cosas que suceden en la cultura mexicana. Por ejemplo, la gente se destornilla de la risa y saben que es una situación muy grave cuando ven la película, *La Ley de Herodes*. ¡Esta cinta es terrible! Parece una comedia, pero es que sí existen este tipo de políticos y se ven cagados, pero son reales (los políticos mexicanos). Entonces, en este sentido, cuando los personajes se encomiendan a la Virgen de Guadalupe es porque así es la religión en nuestro país. Seguramente, *La Ilíada* y *la Odisea* eran historias reales para los griegos de aquella época y no mitos. Hoy las leemos con ojos posmodernos, pero seguramente en aquella época las leían con ojos realistas. En la novela, la Virgen de Guadalupe también se mete como cómplice, porque ellos la creen capaz de concederles milagros, inclusive, en acciones como el asalto y la violación. Entonces, la ficción y la

fantasía deben pasar por ese rollo. No por fantasear sino por ficcionalizar. Hoy en día hacemos un discurso intelectual para justificar el valor de la imaginación-fantasía. La imaginación que resume la realidad se transforma en fantasía y es lo que me gusta.

– *En tu novela, Rodolfo es conocedor de la cultura occidental. . . [me corta]*

– Sí, porque es mi formación. Entonces, volvemos a lo mismo, este país y esta cultura es como un hijo bastardo del Occidente; no hay más. O sea, si creemos en la Virgen de Guadalupe y hablamos español y creemos en la religión católica es porque está permeada de esas cosas ancestrales. Como el bastardo mezclado con el negro, que es también blanco. Él podrá hablar y vislumbrar más, pero en el fondo le saldrá la negritud. Entonces, el hecho de que nosotros mismos nos hemos encargado de querer ser *sui generis*. De que Hernán Cortés se metió con la Malinche; de que Cortés no es nuestro padre. ¡Claro que lo fue! En ocasiones, todas estas cuestiones no nos permiten ver la bastardía de donde hemos retomado muchos elementos de la cultura Occidental. Por lo tanto, somos una cultura periférica. Por qué la gente del altiplano cuando habla el español lo habla cantadito y suavcito. Dice Borges: es que me encantan los mexicanos, porque cuando discuten, discuten quedito. Entonces, creo que esa es mi gran apuesta, poder elaborar un discurso coherente, de castigo y que tenga a lo mejor una voz propia. Son como los boleros infames, existen unos boleros que redimen la cursilería a un nivel de educación sentimental y que trascienden todo lo cursi y lo chantillí que pudiera existir allí. Luego, pasan a formar parte de tu visión de lo que es el concepto del amor. Creo que existe demasiada debilidad en el pensamiento intelectual latinoamericano. No se apuesta al esfuerzo de tu idea, sino apuestan a que la idea fascine. No somos nosotros y ni elaboramos para nosotros mismos; más bien, elaboramos para el otro; el Occidente; el crítico; el colega. El intelectual latinoamericano siempre quiere convencer y no expresarse, además, catequizar y dogmatizar a la misma vez.

– *Armando, por ejemplo, cuando describes en tu obra a la Otra urbe, a la periferia. La describes visceralmente, la describes con extrema crudeza. Por ejemplo, cito de tu libro: "Hileras de perros hambrientos nos siguen, la sarna se eleva hacia el cielo y la noche se estruja, monstruópolis 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 camión en el nombre del cerro, que salpique"*⁶.

⁶ Armando Ramírez, *Violación en Polanco* (México: Grijalbo, 1986).

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Por tanto, por medio de la metalepsis nos acercas a la Otra urbe, pero a la misma vez intrusión del narrador paroxia la diégesis de tu novela. Es decir, la polifonía rompe a todos los formalismos lingüísticos y en su lugar se instalan el discurso y las imágenes representativas de la periferia. El discurso de los personajes está cargado de lenguaje vulgar: olas de mierda, te caí, nalgotas, transas, cocos, etc,. En otras palabras, tu novela lumpen, su lenguaje soez, sus neologismos, su ironía, su carga de irreverencia, el deslindamiento de los espacios trillados, porque cabe mencionar que la acción se propicia dentro del mismo camión, hacen de tu novela una novela postmoderna y periférica. Con ello, yo creo tú no buscas una relación deleznable con lectores ni críticos; más bien, buscas entre nosotros una relación fehaciente y la propicias a través de tu propuesta ideológica y la crudeza visceral del lenguaje e imágenes; factores creadores de polémica entre tus seguidores y a la que sólo sobrevive la novela de culto

— Aquí existe una soberbia intelectual, ya que no se esfuerzan por hacer un análisis crítico de la obra; un análisis desde la misma propuesta literaria que existe en la novela si prejuizarla. Pueden decir: ¡Ah!, él es de Tepito, es vulgar. Entonces, él no sabe escribir. Lleva varias novelas y sigue sin escribir. No se han tomado la molestia de decir: bueno este güey por qué sigue tan aferrado. Digo, yo me imagino que una persona cuando escribe un libro es inteligente. O sea, yo no sé por qué le dan tanta importancia a fonetizar el lenguaje o no. Porque por tales valores te pueden decir: es bien o es mal. No te permiten tomar en serio una lectura y analizar a profundidad lo que pasa en determinado fenómeno en el texto. Sino la güeva de decir: este pendejo no sabe escribir. Entonces digo: qué pereza intelectual, ¿no?