



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

APROXIMACIONES A LA CATEGORÍA DE
NARRATIVA LUMPEN: EL CASO DE
ARMANDO RAMÍREZ

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS

P R E S E N T A

JAVIER AXEL HERNÁNDEZ GÓMEZ

ASESOR

MTRO. JOSÉ ROBERTO CRUZ
ARZABAL



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., MAYO 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“El país se quiere moderno ya, por virtud de la ley,
y si la realidad marcha por otros caminos
es una realidad equivocada e ilegal”

Guillermo Bonfil Batalla

“En pie de lucha por nuestra patria,
por la vida y por la humanidad.
Hasta que la dignidad
se haga costumbre”

Estela Hernández

AGRADECIMIENTOS

El momento en que uno escribe el punto final a un proyecto como la tesis es inolvidable. Aquéllos que ya han pasado por esta situación, lo saben. O quizá yo estoy exagerando las cosas, no lo sé. Ocurre que todo mundo pinta la realización de este trabajo como algo titánico, sobrehumano. Pero es hasta que uno se encuentra de frente al gélido instante de plasmar el último pensamiento que se percata de algo: no fue tan difícil como decían. Y no niego la enorme tarea que esto implica; vamos, yo me conmoví tanto que lloré de satisfacción –si dudan, mi hermana hace una excelente parodia–. Sin embargo, creo que hubo un factor importantísimo, un elemento sin el cual esta investigación –y la carrera en general– no hubiera salido a flote: nunca estuve solo.

Mi madre, Martha, y mi padre, Javier, siempre estuvieron ahí para mí. Diario. Desde hace 23 años. ¿Cómo compensar tanto? ¿Cómo condensar en unas cuántas frases todo lo que les debo? Si estoy en donde estoy, es gracias a ustedes. Qué no me enseñaron, qué no me dieron. No olvido cada desvelo, cada broma, cada paseo, cada regaño. Cada sacrificio. Ustedes, siempre expectantes, preocupados, con unas palabras o un abrazo al alcance. El amor, la seguridad, la responsabilidad... Todo eso y más me inculcaron. Y no podías faltar tú, Naomi. ¡Claro que eres uno de mis pilares! Es sorprendente cómo con el paso de los años todo ha ido mejorando: cómo empecé siendo yo el “ejemplo”, y ahora mis amigos se quieren juntar más contigo que conmigo. ¿Recuerdas el dibujo que me regalaste y que decía “Para el mejor hermano del mundo”? Hoy, en este texto oficial, mando al diablo la formalidad, y le comunico a la posteridad que yo tengo a la mejor hermana del mundo. Admito que no quedo satisfecho con lo escrito líneas arriba: puedo seguir y seguir... Pero tengo el resto de mis días para recordarles lo importantes que son en mi vida. Por lo pronto, no me queda más que decirles que los amo.

El resto de mi familia tampoco se ausentó. Yaya, ¡qué consejos! Toda tu sabiduría me acompañará siempre, como tú. Gracias, abuela. Tío Pepe, desde que era un niño has sido un ejemplo a seguir. No sabes cuánto has repercutido en mi forma de ser. La familia Simón Gómez tuvo sus apariciones esporádicas, mas eso no implica que las risas, las salidas y las sobremesas sean prescindibles.

Los Amigos. Esa otra familia que se ha ido formando conforme pasan los años y que estuvieron presentes en este proceso. No sé por dónde empezar, así que lo mejor será proceder de atrás para adelante. La carrera no hubiera sido igual sin ustedes, chicas: Frida, “Itzela” y Maribel. ¿De qué no nos reímos, Frida? Si hay algo que siempre le agradeceré a la universidad es el haberte conocido; hiciste esta experiencia una de las más alegres que he tenido. Itzel y Maribel, creo que no habría sobrevivido al ritmo tan canijo de la universidad de no ser por ustedes. La motivación nunca faltó, y me demostraron que no importa lo grande que pueda ser un problema, tiene solución. A las tres: cuántas cosas no les aprendí, y qué no compartimos. Sara, Marialí, Andrea, María, Emiliano: no olvido que también estuvieron ahí, sonrientes. Mayte, Diana, Lalo: la prepa acabó y ustedes nunca se fueron. Ustedes menos, Susana, Jonathan y Mau. Lamento decirles que yo tampoco me separaré de ustedes. Diana Estrella y Bárbara Moreira también tuvieron un papel importante: cuando me hartaba de la facultad, ustedes me recibían con los brazos abiertos.

Ahora me pondré serio –¿o no debería?– y me dirigiré a mis profesores. Hoy puedo decir que Gabriela García Hubard y Roberto Cruz Arzabal siempre me condujeron en mi formación académica, si no de manera presencial, sí de forma mental. Fue por ustedes que por primera vez me dije a mí mismo “yo quiero ser cómo ella/él”. Y fue por eso que, como buen *fanboy*, procuré estar cerca de ustedes en todo momento. No puedo negar la gran influencia que tuvieron en mi desarrollo intelectual y personal. El pensamiento crítico y el actuar cotidiano está mediado todo el tiempo por sus enseñanzas. Además, como seres humanos son entrañables: acabaron siendo personas que quiero bastante.

Gaby, te debo mucho. Me has apoyado desde hace ya varios años en diferentes aspectos de mi vida. Estoy muy agradecido por la oportunidad que me otorgaste al permitirme ser tu ayudante. Aprendí muchas cosas invaluable a tu lado, entre ellas, que uno jamás deja de aprender; que la sensibilidad y la autocrítica son fundamentales, no sólo en la docencia, sino también en el día a día; y en especial, que un profesor se puede volver uno de tus grandes amigos. No habría llegado tan lejos de no ser por tu entrega, compromiso y saber, tan inspiradores.

Roberto, también estoy en deuda contigo. Me acuerdo que fue en una de tus clases que se me escapó mi primer “¡wow!” de la carrera. Tu contagiosa pasión a nuestra profesión fue lo que me impulsó a seguirte a todas partes. Realmente me da mucho gusto

que me hayas permitido trabajar contigo en este proyecto. Gracias por tu tiempo, por las recomendaciones, por poner a prueba mis capacidades siempre. Y espero que esta no sea la última ocasión que colaboremos juntos en un proyecto de semejante magnitud.

Agradezco a mi sínodo –Armando Velázquez, Daniel Castañeda y Diego Alcázar– por su disposición y sus atinados comentarios, ya que dadas las circunstancias tuvieron que trabajar con el doble de esfuerzo: de lo contrario, los tiempos no hubieran cuadrado. Y la Universidad Nacional Autónoma de México no puede ausentarse: le doy gracias a la máxima casa de estudios por todo el apoyo... Y por eso, precisamente: por ser mi segunda casa.

Luego de no haber podido expresar con seriedad mi estima por la ayuda académica con la que fui privilegiado, me permito declarar que sé que corro el riesgo de olvidar mencionar a alguien, y pido una disculpa de antemano. Pero hay alguien más que no debe faltar: los posibles lectores de este escrito. Gracias a ustedes, este conocimiento que quiero compartir no se queda *solo*, arrinconado en un estante. Todo lo contrario: se perpetúa y, de ser posible, se le sumarán otras voces.

A todos y cada uno de ustedes: no lo logré.

Lo logramos.

Gracias.

ÍNDICE

Introducción	7
1. Lumpen como categoría analítica de textos literarios	11
1.1. ¿Qué es lo lumpen?	12
1.2. Lo lumpen y México	21
1.3. La literatura proletaria y la <i>lumpenliteratura</i>	34
2. Armando Ramírez: la <i>narrativa lumpen</i> como género discursivo	41
2.1. La dimensión temática	48
2.2. La dimensión estilística	56
2.3. La dimensión composicional	60
3. Apariciones de Armando Ramírez	67
3.1. La representación del lumpen: exposición y figuración	72
3.2. Imagen de autor y <i>ethos</i> discursivo	80
Una vez visibles, resistir y contestar	90
Bibliografía	100

Introducción

Durante la carrera de Lengua y literaturas hispánicas uno espera estar aprendiendo las herramientas pertinentes para poder enfrentarse a aquellos textos que por su fama, circulación, complejidad o respaldo académico son reconocidos. Algunos se han vuelto hitos del estudio, a tal medida que han conformado toda una tradición analítica y crítica que el estudiante de letras debe conocer y manejar –evidentemente, sin dejar de considerar sus intereses–. Basta con recordar la obra Miguel de Cervantes, Julio Cortázar o Juan Rulfo para comprobarlo.

No obstante, siempre habrá algo que la academia y las instituciones legitimadoras dejarán fuera; escritos a los que dedicarán breves espacios o pocas palabras por circunstancias de toda índole. Libros que los mismos alumnos no imaginan. Autores que surgen más como comentarios que como temas centrales. Fue de esta manera que pude conocer a un escritor muy particular.

Armando Ramírez es un narrador nacido el 7 de abril de 1952 en la Ciudad de México. “Ha sido guionista, reportero, conductor y realizador de seres de televisión; jefe de información del programa *Hoy en la Cultura* del C-11, [así como] reportero y cronista de *Imevisión*” (*Diccionario bio-bibliográfico*, 341). Otros programas dignos de destacar son *Letras vivas* –cuyo conductor fue José Agustín– y *Para gente grande* –transmitido por Televisa–. Además, diarios como *Unomásuno*, *El Financiero* y *Reforma* han acogido sus crónicas. Sus obras han sido llevadas al cine y al teatro, como *Chin chin el teporocho*, *Noche de Califas*, *Violación en Polanco* y *Quinceañera*. Ganó el primer lugar en un certamen de cuento del Departamento del Distrito Federal, gracias a su texto “El ratero”, y obtuvo el premio Cabeza de Palenque 1987, por el guión cinematográfico *Me llaman la Chata Aguayo* (*Diccionario de escritores mexicanos*, 12).

Entre sus obras más destacadas se encuentran *Tepito* (1983) –crónica–; *Bye bye Tenochtitlán: digo yo no más digo* (1992) –cuento–; *Me llaman la Chata Aguayo* (1987) –guión cinematográfico–; *Chin chin el teporocho* (1971), *La crónica de los chorrocientos mil días del año del barrio de Tepito* (1972), *Pu o Violación en Polanco* (1977), *El regreso de Chin chin el teporocho en: la venganza de los jinetes justicieros* (1979) y *La noche de califas* (1982) –novelas–. Igualmente, según el *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx*. Armando Ramírez es:

un narrador comprometido con el lenguaje y la cultura de las clases populares de la Ciudad de México, en particular de la zona de Tepito, donde él nació; en su obra se reflejan tanto el habla como los problemas que viven estos sectores: el desarraigo la miseria, la incultura y el alcoholismo, al mismo tiempo que incursiona en diversas estrategias narrativas que recaen fundamentalmente en dar voz a sus personajes. (12)

Estas características del autor también fueron expuestas en una de las sesiones de un seminario de investigación cuyo programa se concentraba en la literatura mexicana del siglo xx. Sin embargo, el escritor de Tepito fue insertado dentro de una categoría especial: “Literatura lumpen”. En dicha clase se mencionó que, a grandes rasgos, este género es aquél que *trata* de las clases sociales marginadas y cuyo representante por excelencia (en México) era Armando Ramírez.

Es posible encontrar una serie de regularidades en la crítica sobre la obra de Ramírez: por lo general se enfatiza el hecho de que suele representar en sus textos el lenguaje y la vida de los márgenes urbanos, todo con el objetivo de mostrar un sentido de pertenencia y un acto de reivindicación –Vicente Francisco Torres, John S. Brushwood–. Otras reflexiones, y esto depende de la obra de Ramírez que se esté comentando, han girado en torno a la violencia que se ha gestado por la lucha de clases y la marcada desigualdad de

la sociedad mexicana, ámbitos presentes en la narrativa del tepiteño –M. Isela Chiu-Olivares, Carol Clark D’Lugo–.

Ahora bien, al querer profundizar en el tema de la *literatura lumpen*, se hizo evidente el hecho de que la información al respecto no era suficiente. El único ensayo rastreable que abordaba el tema de lo lumpen en textos literarios fue “Razón y miseria de la lumpenliteratura” de Evodio Escalante. Dada la brevedad (y generalidad) que posee este texto, una de las metas del presente estudio es ahondar en las posibilidades de la concepción de una categoría que se denominara de tal forma; responder preguntas como: ¿realmente se necesita esta demarcación literaria? ¿Qué haría diferente a la obra del escritor de Tepito? Porque es posible encontrar rasgos lumpen en distintos textos de la tradición mexicana: basta con recordar *Santa*, de Federico Gamboa para afirmar esto, o incluso casos específicos de la narrativa de la Revolución. ¿Acaso no José Revueltas ya lo había planteado con la representación de las clases sociales trabajadoras?

De este modo, no sólo se reflexionará la pertinencia del término *lumpen* y la genealogía del mismo dentro del contexto mexicano, sino también cómo éste puede tener una incidencia dentro del discurso literario. Por tal motivo, con base en las precisiones formales de la obra de Armando Ramírez, así como en otras consideraciones de la propia ecología literaria –como el ejercicio de representación de la literatura y la incidencia del autor–, este estudio pretende conformar la noción de *lumpenliteratura* como una propuesta alternativa de análisis para las aproximaciones a textos tan singulares como los del escritor de Tepito.

Para alcanzar la meta de este trabajo, en el primer capítulo “Lumpen como categoría analítica de textos literarios”, se asentarán las definiciones que el marxismo ha dado de *lumpen*, acto seguido de su deconstrucción desde lo propuesto por los estudios de la

subalternidad. En el segundo apartado de esta sección se retomarán las revisiones históricas que Guillermo Bonfil Batalla, Mabel Moraña y Carlos Monsiváis realizan para ubicar temporalmente la gestión del lumpen en México y el desarrollo de los sistemas institucionales de representación, en especial el literario. Posteriormente, en el último apartado se intentará brindar una definición tentativa de lo que podría ser la *lumpenliteratura*, para luego pasar al examen de la narrativa de Armando Ramírez.

En el segundo capítulo “Armando Ramírez: la *narrativa lumpen* como género discursivo”, se recuperará la idea de *género discursivo* de Mijaíl Bajtín y se observarán los rasgos de las obras en cuestión a partir de tres ejes: el temático, el estilístico y el compositivo. Después, en el tercer y último capítulo, “Apariciones de Armando Ramírez”, se confrontará la información adquirida del análisis formal con la función representadora de la literatura –gracias a textos de Horacio Legrás y de Georges Didi-Huberman–, al igual que con la imagen de autor –con base en escritos de Ruth Amossy y Jérôme Meizoz–.

Lo que se alcanza a vislumbrar del presente proyecto de investigación es un sentido de identidad y la búsqueda por su reivindicación. Por medio de estas obras lo lumpen se reconoce, da muestra de su existencia y adquiere una voz en la cultura. La *lumpenliteratura*, dado que posee circunstancias o condiciones específicas para que se geste, tiene la misma importancia y repercusión en los estudios literarios que otras categorías, pues dispone de una estética propia y es un elemento constitutivo de la cultura que permite la *exposición* de un grupo de individuos. Además, se intenta sugerir una forma diferente de abordar un tipo de textos que cumpla con el perfil que se establecerá a partir de los datos reunidos. De esta forma, sin más que añadir, se dará paso al primer capítulo.

1. Lumpen como categoría analítica de textos literarios

Para establecer una base sobre la cual comenzar a responder las interrogantes planteadas en páginas previas, se rescatará el ensayo de Mieke Bal “Conceptos viajeros en las humanidades”, en el que la teórica dice que un concepto al “viajar” entre disciplinas puede ser sometido a un proceso de evaluación y validación, acto que invita a reflexionar sus condiciones como concepto. No obstante, en este recorrido el concepto puede pasar por un proceso de dilución, es decir, volverse muy general e incluso ambiguo; o de propagación, o sea, una potenciación del concepto, en la que éste adquiriría un nuevo matiz al que tenía en un inicio, proveniente de su fuente. Así, la relación que establece el concepto *lumpen* con la noción de literatura no se puede restringir al contenido, a la “temática” de la novela, ya que no estaría marcando una especificidad de un tipo de obras; lo *lumpen* simplemente estaría siendo un préstamo de una disciplina (el marxismo) sin ninguna repercusión. Por tanto, se tendría que inquirir más cuestiones del sistema literario; no sólo quedar conformes con la temática, sino echar miras a la forma, al autor¹ y a los espacios de circulación en los que se ven envueltos los textos. Dicho en otros términos, la postulación de lo *lumpen* en los estudios literarios tendría que incidir totalmente en el circuito: desde el lenguaje y la temática, hasta las condiciones de producción de las obras en las que los autores se desenvuelven, los procesos editoriales, la recepción de dichos productos, entre otros aspectos. Más aún: en las siguientes páginas se apreciará que también la dimensión histórica del concepto es un factor primordial para el término *lumpen*.

¹ Sobre este punto, podemos recuperar algo que dice Evodio Escalante: “La miseria de la lumpenliteratura, se diría, estriba en su incapacidad para reflejarse en un marco mayor. Para manejar acertadamente la categoría de lo lumpen, sin permanecer en el costumbrismo o en un conformismo que intenta darse aires de revolucionario, el escritor tendrá que proponer una visión realmente crítica de la sociedad en que vive” (95).

Gracias a todo ello, es factible distinguir, por medio de estas consideraciones, diferencias entre Gamboa, Revueltas y Ramírez, por ejemplo. Dado que la labor de comprender cada uno de los aspectos que conforman la *lumpenliteratura* correspondería más a un trabajo de mayor grado, el presente se limitará a tres aspectos: el estilo narrativo de lo que podría asociarse con un autor lumpen, la función representativa de dicho estilo,² así como la figura del autor. Sin más preámbulos, se dará inicio con la primera consideración: definir lo *lumpen*, elemento angular para la investigación.

1.1 ¿Qué es lo *lumpen*?

Antes de poder problematizar la categoría de “lumpenliteratura” es importante precisar qué es lo *lumpen*. La definición de *lumpen* en el Diccionario de la Lengua Española de la RAE es: “capa social más baja y sin conciencia de clase” (II, 1404). Asimismo, esta palabra de procedencia alemana, cuya traducción al español es ‘andrajo’, fue recuperada por el marxismo para denominar un fenómeno específico. Tom Bottomore en su *Diccionario del pensamiento marxista* recobra las palabras del filósofo alemán:

Marx [...] describía el lumpenproletariado como el “desecho de todas las clases”, “una masa informe” que incluía a los “*roués* [libertinos] arruinados, con equívocos medios de vida y de equívoca procedencia, junto a [...] vagabundos, licenciados de tropa, licenciados de presidio [...], rateros, jugadores, alcahuetes [...], traperos [...], mendigos”, etc., en los que se apoyaba Luis Bonaparte en su lucha por el poder (468).

Bottomore agrega al apartado las reflexiones que han hecho teóricos como Bauer y Trotski, las cuales tratan sobre la incidencia de esta masa en las revoluciones y sus inclinaciones al

² Si bien es cierto que el uso de un estilo puede tener la función de representar de manera gráfica alguna dimensión de lo que se conoce como “la realidad” (por ejemplo, la oralidad), la separación de ambas nociones en distintos apartados se debe a que la idea de la representación alberga datos sobre los posibles efectos de sentido que las regularidades formales (derivadas del análisis estilístico) hacen perceptibles. En otras palabras, en un primer momento se buscarán las cualidades de la narrativa lumpen, para después, en un segundo momento, hallar una explicación a tales características.

fascismo. A partir de lo antes dicho, el sociólogo determina que lo principal de este concepto es que “en condiciones extremas de crisis y desintegración social dentro de una sociedad capitalista, gran número de personas pueden separarse de su clase y llegar a formar una masa ‘flotante y desocupada’, particularmente vulnerable a las ideologías y movimientos revolucionarios” (469).

Por su parte, Roger Bartra define el ‘lumpenproletariado’ como “una capa social formada por la masa parasitaria y miserable de elementos desclasados deshechados [*sic*] de los estratos explotados y oprimidos de la sociedad, y que se concentra generalmente en las grandes ciudades” (97). También destaca que esta capa está constituida por “una suma muy heterogénea de tipos sociales: la hampa en general [...], individuos sin ocupación fija que viven de exprimir dinero por medios diversos a la población (mendigos, vagabundos[...]), personas que lucran con el comercio ilegal [...], y toda la clase de gente que vive al margen de la sociedad, como expresidarios, prostitutas, etc.” (97-98). A grandes rasgos es posible resumir que el lumpenproletariado es el conjunto heterogéneo de individuos que fueron desechados de las clases trabajadoras, por lo que ahora conforman un grupo marginal con labores parasitarias, y que por lo mismo, son fácilmente manipulables de manera ideológica.

Sin embargo, habría que preguntarse si es factible encerrar en una categoría de tal naturaleza a un grupo de individuos que han sido desplazados y puestos como un conjunto que simplemente no responde, al menos de forma convencional, a las normas impuestas por las tensiones entre clases sociales. Para ello remitiré la discusión al artículo de Horacio Legrás “Subalternity and Negativity” con el objetivo de cuestionar la categoría de lo *lumpen* con la ayuda de los estudios subalternos.

Primero, establecer qué son los estudios subalternos es una labor compleja, dado que éstos conllevan aporías que precisamente son el motor de sus reflexiones: estos estudios se gestan a partir de la noción de la negatividad, es decir, de la negación de agentividad de ciertos sujetos por los discursos dominantes. El conflicto radica en que los estudios subalternos pretenden dinamitar tales “grandes narrativas”, que perpetúan la sujeción y dominación de grupos o entidades subalternas, para demostrar la violencia que profesan. Pero el intento de formar una categoría de lo subalterno sería entrar de nuevo en el circuito de las delimitaciones intelectuales, de contribuir en la configuración del discurso hegemónico.

Así, concebir un sujeto subalterno es dotarlo de virtudes idealistas, esquemáticas. Por esta razón, Legrás contrapone el concepto de la Otridad con lo que podría ser lo subalterno. Mientras que el primero se constituye para reducir la alteridad en las representaciones, el segundo es post-representacional, es decir, excede la representación en términos ideales. Lo subalterno no puede encerrarse en un “discurso teórico”, es “irrecuperable”. El teórico “subalternista” se limita a dar voz a la subalternidad a partir de posibilidades o de la ininteligibilidad, debido a que se trabaja con una conciencia inalcanzable, no contemporánea, fuera de todo discurso, *contingente*.

Legrás apunta: “La subalternidad presupone más una identidad relacional que una ontológica” (87)³. Esta relación es de subordinación en cualquier sistema de clasificación. Y debido a que su índole relacional conlleva a una política provisional, se vuelve un concepto puramente negativo. A su vez, la subalternidad es interna a los procesos hegemónicos; se encuentra en los límites, debido a que los mismo discursos de poder la han desplazado. No obstante, ella excede tal narrativa, de modo que no desaparece en el

³ “Subalternity presupposes a relational rather than an ontological identity”.

discurso, sino que se ubica en los intersticios, y de ahí que sea un asunto más “epistemológico-experencial” de los textos de poder. En un movimiento derridiano, podría decirse que *está presente en su ausencia*. Aunado a lo anterior, habría que añadir su principio de negatividad externa, esto es, el hecho de que lo subalterno es inaccesible y proviene de fuera del pensamiento hegemónico (y de ahí, de nuevo, el denominarlo como contingente).

Ahora bien, una de las confrontaciones más fuertes que ha tenido el subalternismo, como se habrá sospechado, ha sido con el marxismo, y es de suma importancia este punto ya que el concepto que se está adoptando, *lumpen*, pertenece a este pensamiento. La disputa se gesta porque los estudios subalternos consideran que el marxismo se restringe a limitantes eurocéntricas. Y ocurre que lo que el marxismo deja de lado es lo que recuperan los estudios subalternos: “Aún más, lo que en términos dialécticos juega el papel de marginal, residual o contingente, es para el subalternista el núcleo de sus preocupaciones teóricas”⁴ (89). Empero, el vínculo que existe entre ambas convicciones se encuentra en que se conciben como prácticas de emancipación, que parten de la negatividad. Mientras que la clase trabajadora encarnaría la negatividad para el discurso marxista, para los estudios subalternos la negatividad radica en lo contingente. La primera es interna a un discurso, y la segunda, externa.

Entonces, ¿qué hacer con el lumpen, después de toda la reflexión de la subalternidad? La definición que se había brindado en un principio es precisamente una reducción de la negatividad, y por tanto, una reducción de la contingencia; se estaría imponiendo un modelo estable de identidad que responde a las exigencias de los discursos

⁴ “Even more, what in dialectical terms played the role of the marginal, residual or contingent, is, for the subalternist, the very kernel of his/her theoretical concerns”.

hegemónicos⁵ “que la disimulan [a la contingencia], la ignoran, ven en ella un significado aberrante”⁶ (90), y lo que se busca es lo contrario: “En la genealogía aquí propuesta, una certeza –la materialización de la negatividad en un agente particular, por ejemplo, la clase trabajadora– ha sido sustituida por una negatividad obstinada al grado de que la hegemonía habla el lenguaje de la espectralidad”⁷ (95). Dada la disyuntiva de los estudios de lo subalterno entre la teoría –cuya demanda universal es, irónicamente, no caer en universalismos– y la práctica –que sería la búsqueda de una agentividad con una praxis política particular–, Legrás recurre a Alberto Moreiras para resolverla:

Moreiras aboga por un posicionamiento estratégico de un sujeto subalterno, pero simultáneamente por una preservación obstinada de su negatividad. La relación entre el esencialismo estratégico, que postula históricamente posiciones subalternas, y la teoría, que apoya una negatividad radical e irre recuperable del sujeto subalterno, no es la de la determinación⁸ (95).

La idea de la *doble articulación* es lo que me permite insertar la noción de lo lumpen dentro de la subalternidad, a partir de la negatividad de un grupo de individuos que no sigue el modelo convencional de trabajo que propone el enfoque marxista, y que es ubicable sólo como una determinación histórica. Si se comienza la caracterización de la *lumpenliteratura*, es mapeable en el sentido histórico, y contesta de manera contingente a lo que se consideraba literatura⁹.

⁵ Como el del desarrollismo y el del estado-nación.

⁶ “[...] that dissimulate it, ignore it, read in it an aberrant meaning [...]”.

⁷ “In the genealogy proposed here a certainty, the corporealization of negativity in a particular agent (i.e., the working class), has been replaced by a stubborn negativity to the extent that the hegemony speaks the language of spectrality”; Legrás explica: “La presencia perpetua de lo contingente en lo real, de lo que no-es y lo posible en el ser, es llamado “espectralidad” por Derrida” (94). (“The perpetual haunting of the real by the contingent, of being by non-beingness and possibility, is named “spectrality” by Derrida”).

⁸ “Moreiras argues for a strategic positing of a subaltern subject, but simultaenously for the obstinate preservation of its negativity. The relation between the strategic essentialism that postulates historically specific subaltern positions and the theory sustaining a radical and irretrievable negativity for the subaltern subject is not one of determination”.

⁹ Dicho de otra forma, la *lumpenliteratura* no es reconocida propiamente como literatura. En una nota que la *Crónica* realizó sobre la participación de Ramírez en el ciclo Literatura en Voz Alta, en el 2006, son citadas las siguientes palabras del escritor: “fue Edmundo Valadés quien me presentó en una reunión a Elizondo.

En primera instancia, se podría decir que la *lumpenliteratura*, como manifestación cultural, busca una representación que funja como una voz de aquello que no había sido contemplado en la literatura, no específicamente por la cuestión de la historia (el contenido o la temática de lo lumpen); habría que sumar una *imagen de autor* que sustenta tales narrativas, aspecto que coincide con el rasgo que Legrás encuentra, apoyado en George Yúdice, en la práctica del testimonio. A lo largo de los siguientes capítulos se explicará con mayor detalle lo mencionado con anterioridad.

Se cuestionará el porqué no fue considerado nombrar a esta categoría como literatura subalterna. Si se considera el carácter relacional de lo subalterno, se entenderá que dicho mote rebasa la especificidad del presente análisis. En otras palabras, una literatura subalterna podría ser tanto aquella que encarna y trata (y circula en) el lumpen, como la que se gesta por parte de un reducido grupo de individuos provenientes de la India que habitan Londres. Se sigue, por lo tanto, que la *lumpenliteratura* posee intersecciones e incluso superposiciones en el ámbito de la llamada literatura subalterna. No podría haber una pertenencia porque esto supondría una suerte de jerarquía, asunto que va en contra del objetivo de los estudios subalternos.

Ingresar este concepto en los estudios de la subalternidad es un ejercicio emancipador que persigue una reivindicación sin llegar al monumentalismo, y si se piensa al lumpen como sujetos específicos debe ser sólo como un esencialismo estratégico¹⁰. Es decir, el carácter de independización de la labor teórica que aquí se está realizando procede de la consideración únicamente histórica del término *lumpen* (y de ahí la idea del

Valadés muy cordialmente le dijo: 'Te presento a Armando Ramírez'. Elizondo sólo preguntó: '¿él es el escritor de *Chin chin el teporocho?*', y que se da la vuelta dejándome con la mano extendida. [...]. Te das cuenta que la discriminación por la inteligencia en México es más dura que muchas otras" (Aguilar, párr. 11). Esto, como se explicará más adelante, tiene una incidencia en la noción de imagen de autor.

¹⁰ O, acuñando la noción de Moreiras, como una *doble articulación*.

esencialismo estratégico); esta dimensión temporal es lo que evita caer en el monumentalismo, en las caracterizaciones estables que fomentan el poder de las ideologías dominantes, y que no hacen más que negar aquello que no entra en el molde. Se ubica lo *lumpen* como algo contingente de modo histórico, como una identidad relacional (y por lo mismo, inestable) que debe ser reconocida, admitida.

No obstante, aún queda discriminar otro concepto del de lumpen: lo marginal. A partir de lo que menciona Mabel Moraña en “Crítica literaria y globalización cultural” – cuyo tema central es elaborar una revisión histórica de lo que ha sido de la crítica y sus pasos por distintas teorías y procesos– se puede discernir que la marginalidad responde más a categorías de un discurso dominante, dado que pertenece a las dicotomías tradicionales.¹¹ Moraña hace hincapié en la llegada de los estudios culturales y sus provocaciones reflexivas respecto a la globalidad y cuestiones más particulares como “lo popular”, por lo que anota lo siguiente: “categorías como lo *identitario*, lo *vernáculo*, lo *foráneo*, lo *central* o *marginal* [pierden] fijeza, revelándose más bien como diseños apriorísticos desde los que la modernidad, desde el mapa político del Estado, realizaba un aparte de aguas para controlar el mapa cultural de la nación” (189).

De esta manera, es posible delimitar que lo marginal es una posición que la hegemonía designa. Se debe recordar que la construcción de una alteridad tiene el objetivo de marcar diferencias entre los dominadores y los dominados, razón por la cual estos últimos son (y deben ser) caracterizados. Por lo tanto, la marginalidad se constituye de

¹¹ “[Los estudios culturales intentan] rebasar las dicotomías tradicionales (“alta” cultura/cultura popular, arte comercial/arte humanístico, cultura urbana/cultura campesina, centro/periferia, hegemonía/marginalidad) explorando el proceso de sustitución de las categorías más prestigiosas de la cultura burguesa por otras dependientes de la configuración de mercados culturales transnacionalizados, centradas en los conceptos de hibridez, simulacro, heterogeneidad, margen o frontera cultural, multiculturalismo, transculturación” (Moraña, 189).

manera “interna”, *positivamente* en el discurso dominante; son los individuos que detentan el poder los que determinan a los marginales.

Así, lo marginal puede sumarse a la relación de entrelazamientos y cruces que existen entre el *lumpen* y la subalternidad. Trazar cuáles serían las estrategias que distinguirían sus matices es de suma importancia. Ya se había mencionado que la doble articulación es el principio que permite ubicar históricamente al lumpen, aspecto que sortea el conflicto de volverlo una entidad ontológica. Esto concede la oportunidad de que sea percibido como una contingencia. Empero es la forma de manifestarse de esa “eventualidad” lo que interesa para los propósitos de este trabajo. En otras palabras, si bien la subalternidad es una condición relacional, el *lumpen* recupera esta noción para ubicarse en el sistema de relaciones de disputa por el poder y desde esta localidad articula su punto de enunciación; ya no es una determinación producida por el discurso dominante, como sería lo marginal¹². El lumpen, por consiguiente, ingresa de modo contingente al circuito cultural a través de su negociación con el discurso literario, zona en la que puede (o no) reapropiarse de las características que conforman la marginalidad¹³. Como se podrá apreciar, no son conceptos estancos, cerrados, sino que pueden convergir en ciertos puntos.

Existe, con todo, un problema teórico, debido a que este discernimiento se está ejecutando no desde el lumpen, sino desde la posición privilegiada de la academia. Hay que recordar en primer lugar, que el subalternista, como lo menciona Legrás, recupera la voz a partir de posibilidades, porque la conciencia, en este caso lumpen, es inalcanzable. Por ello, Legrás llega a decir lo siguiente: “La subalternidad, entonces, existe en una relación de

¹² Nótese que las primeras definiciones dadas –la de Bottomore y Bartra– se hallarían en tal discurso (el marxismo), y que éste pretende situar **al margen** de las clases sociales al lumpen.

¹³ Esto podrá apreciarse con mayor claridad en el segundo capítulo, “Armando Ramírez: la *narrativa lumpen* como género discursivo”.

interioridad (textualidad) / exterioridad (la incapacidad de ser alcanzada la conciencia) con el estudioso”¹⁴ (88). El lumpen, por tanto, es recuperable como texto –en el presente caso, literario–, no como conciencia.

Además, volviendo al escrito “Crítica literaria y globalización cultural”, Moraña resalta el hecho de que después de las represiones y transformaciones culturales y sociales de los años 70 y 80 la crítica comienza a volverse una práctica opaca, por lo que fue necesario reinstaurar las bases y metas del trabajo intelectual. Esta acción desencadenó el cuestionamiento de las categorías establecidas, así como la consideración de otras –como la etnicidad y/o el género sexual– que hicieran horizontales los análisis culturales. Así se llegó a la crítica de la no-entidad del sujeto,¹⁵ “es decir, de cruces e intercambios que constituyen la subjetividad social como concepto relacional, es decir, negociable y sujeto a transformaciones históricas, sociales y políticas” (186). De esta manera, Moraña señala que ante la *crisis de la crítica* es importante saber no sólo el *locus* del objeto de estudio –y las múltiples relaciones que conlleva– del gestor cultural, sino el lugar que tiene dicho agente en su labor interpretativa y de representación:

[La crisis] debe acentuar también nuestra preocupación por el lugar – epistemológico, ideológico, geocultural– desde donde se habla, es decir, desde donde se predica, se interpela, se reivindica, se niega o se afirma América Latina no sólo en tanto espacio de producción de conocimiento y praxis político-sociales, sino también en tanto objeto del deseo y experimentación teórica de quienes la construyen de acuerdo a sus propias agendas y valores. (190)

Tanto la figura de Armando Ramírez, como el presente estudio, guardan una posición desde la cual se enuncian dentro de la institución letrada. Gracias a “La muerte del autor” de Roland Barthes, se sabe que las intenciones del escritor al final no deben tener una

¹⁴ “Subalternity, the, exists in a relationship of inferiority (textuality)/ exteriority (unreachability) with the scholar”.

¹⁵ Denominado así en contraposición al término estable de id-entidad.

repercusión en las interpretaciones de la academia; la cuestión de si Ramírez quería una reivindicación o una crítica en sus obras es *irrescatable*. No obstante, es en este punto en el que un análisis como el que aquí se expone toma partido: traer a cuenta la palabra *lumpen*, y no otra, pretende desmontar la concepción misma del término; de superar su estado idealista, impuesto por el discurso hegemónico, con el objetivo de que ingrese en un sistema interpretativo y de representación en el que tenga una función con la suficiente flexibilidad para poder visualizar la contingencia –mas no apresarla–. Si ya existe una sujeción por parte de la hegemonía, este trabajo académico, en una especie de reapropiación, establece su postura instrumentando la resistencia (Véase Moraña, 190).

Para no definir puntualmente lo que es el *lumpen*, con la finalidad de no faltar a su carácter irrescatable, podría estimarse que es una noción histórica de carácter subalterno que puede coincidir con los atributos que el discurso dominante ha asignado a un tipo de marginalidad. Ahora bien, una vez instaurado nuestro posicionamiento, es primordial saber que, si existe un lumpen en la sociedad mexicana, es como resultado de una estructura impuesta, no adoptada; de una intervención externa en una forma de organización –la precolonial– que al final fue dominada. Con esta idea comienza el rastreo del lumpen en el contexto mexicano.

1.2 Lo lumpen y México

Reflexionar sobre los proyectos desarrollistas que se trasladaron a México durante el siglo XX es de suma importancia, debido a que su importación modificó la configuración social. La forma en la que se pensaba y se representaba la realidad fue transformándose de la mano del avance de la modernidad, hecho que ha tenido un impacto en las manifestaciones culturales.

Siguiendo la línea propuesta por Horacio Legrás, una de las labores que el “subalternista” debe realizar es comenzar a cuestionar a los agentes que implantan las definiciones culturales. Por este motivo, poner en duda la noción del Estado-nación es fundamental. El profesor de la Universidad de California, luego de hacer un recuento para intentar explicar la crisis de identidad por la que atraviesa Latinoamérica, declara que el problema del concepto de *nación* es que: “Las naciones no son sólo imaginadas: son imaginadas de acuerdo a un paradigma eurocéntrico”¹⁶ (91). Legrás cita a Partha Chatterjee y a Roberto Schwarz para demostrar que este hecho implica una inadecuación por parte de los territorios colonizados; éstos se ven condenados a una sujeción de la que no pueden escapar, cayendo en una naturaleza imitativa cultural (91-92). A partir del término *nación* es que el pensamiento desarrollista pudo obliterar todo aquello que no tuviera el corte del paradigma moderno; *esto*, es concebido como una falla, como la *nada* ya considerada estructuralmente por el modelo de modernización. Legrás reconoce, entonces, que “la falla histórica del Estado-nación de Latinoamérica es su incapacidad de conceder la condición de ciudadano a todos sus habitantes”¹⁷ (92).

A continuación se exponen tres perspectivas que hayan resonancia con este pensamiento, ubicándose en el contexto mexicano. Primeramente, Guillermo Bonfil Batalla aborda el tema del enfrentamiento entre civilizaciones en México, lo que ha provocado la gestación de una marginación, y a su vez, que ésta se perpetúe. Para profundizar en el estudio de los sujetos sociales en el contexto colonial se suma el ensayo de Mabel Moraña, “Sujetos sociales: poder y representación”. Por último, se mostrará el rastreo histórico de la representación de *lo popular* que Carlos Monsiváis realiza.

¹⁶ “Nations are not just imagined, they are imagined in agreement with an Eurocentric paradigm”.

¹⁷ “The historical failure of the Latin American nation-state is its failure to grant the condition of citizen to all its inhabitants”.

Bonfil Batalla en *México Profundo* declara que la solución a las distintas crisis de la sociedad mexicana debe partir del reconocimiento de una confrontación que lleva 500 años en disputa: la lucha entre el proyecto de civilización occidental, importado por la Colonia, y el mesoamericano, esto es, el que permaneció y resistió a la colonización. Bonfil Batalla observa que en los grupos sociales actuales se halla la materialización de dichos proyectos, a lo que añade:

Son esos grupos que participan de dos civilizaciones distintas, los que a lo largo de medio milenio han mantenido una oposición constante, porque el origen colonial de la sociedad mexicana ha provocado que los grupos y clases dominantes del país sean, simultáneamente, los partícipes e impulsores del proyecto occidental, los creadores del México imaginario, en tanto que en la base de la pirámide social resisten los pueblos que encarnan la civilización mesoamericana, sustento del México profundo (10-11).

La civilización mesoamericana, llámense también indígenas, es aquella que a partir de experiencias locales, propias, han logrado un nivel de desarrollo cultural alto; un acervo de conocimientos cuya progresiva constitución se remonta a milenios, y que contrasta con la cultura occidental. Aun cuando existan rasgos que distingan a los diferentes pueblos –como la lengua o la transformación de la naturaleza–, todos pertenecen a un mismo marco, un horizonte que los hace partícipes de un mismo plan de vida, de una idiosincrasia.

Así, la diversidad de la sociedad mexicana es un complejo entramado de grupos de individuos cuya conformación no sólo se debe a la estratificación social o a cuestiones regionales, sino también a que éstas están atravesadas por la oposición de dos concepciones de civilización distintas, la mesoamericana y la occidental. Esto “implica la existencia de proyectos históricos diferentes” (102). Quienes detentan el poder se inscriben en el que fue importado por la sociedad colonial, y perciben a los colonizados y su forma de vida como un obstáculo para sus fines. Además, en el siglo XIX es una minoría la que heredó las orientaciones del sistema occidental, mientras la mayoría aún manifestaba su pertenencia al

molde prehispánico, razón por la cual quedaron en el margen. Por lo tanto, la creación del Estado-nación –de carácter occidental totalmente, obra de la mentalidad colonizada de los dirigentes– incita lo que Bonfil Batalla llama una “ficción esquizofrénica”¹⁸. Con todo, la civilización mesoamericana ha logrado resistir y sobrevivir, lo que ha dado como resultado una cultura heterogénea.

La discordia entre ambos grupos antagonistas puede ser apreciada desde la distribución somática de la sociedad. Gracias a la empresa colonial, “de cuya naturaleza formaba parte necesaria la diferenciación entre los pueblos sometidos y la sociedad dominante” (40), la segregación de la población tuvo un corte racial para reafirmar la supremacía de los colonizadores¹⁹. Estos mecanismos han sido perpetuados –e incluso ratificados por las nuevas hegemonías neocoloniales–, al igual que varios privilegios de grupos que heredaron riqueza y poder, por lo que advertir la desigual conformación somática entre clases sociales resulta bastante evidente. Además, fuerzas etnicidas han provocado la desindianización, es decir, la renuncia y consecuente pérdida de la identidad de poblaciones indias²⁰.

Por consiguiente, Bonfil Batalla señala que la marginación tiene origen en los tiempos de la Conquista. Si bien es cierto que en la sociedad precolonial existía una dominación (por parte de los mexicas a pueblos más pequeños), ésta no era de la misma

¹⁸ “Gran parte de los mexicanos queda así sometida a una condición en la cual, o permanece al margen de la vida nacional [...]; o vive una situación doble, también esquizofrénica, cambiando de mundo y de cultura según las circunstancias y las necesidades; o se ve obligada, finalmente a renunciar a su ser de origen para intentar ser aceptada plenamente en el México imaginario de la minoría” (Bonfil Batalla, 108). La misma noción de ‘democracia’ corresponde sólo a una minoría de la población.

¹⁹ De hecho, tal segregación fue, contradictoriamente, uno de los mecanismos que permitió la perpetuación de la civilización mesoamericana.

²⁰ “Son problemas que nos remiten de nuevo a la situación colonial, a las identidades prohibidas y las lenguas proscritas, al logro final de la colonización, cuando el colonizado acepta internamente la inferioridad que el colonizador le atribuye, reniega de sí mismo, y busca asumir una identidad diferente, otra” (Bonfil Batalla, 46).

naturaleza que la que ejercieron los peninsulares. El sistema de dominación prehispánico no miraba a sus subordinados como individuos inferiores: reconocía los productos diversos que se consumían en las regiones –que al final enriquecían el mercado al considerar incluirlos–, las distintas prácticas religiosas, las lenguas de estos pueblos. Dicho de otra manera, “[...] todo es compatible con el sistema y los objetivos de la dominación. La civilización común hace posible que el sometimiento de un pueblo al dominio de otro no implique su negación ni vuelva ilegítima su cultura” (119). El sistema de dominación proveniente de los españoles tiene bases religiosas –la difusión de la fe cristiana²¹– y económicas –el enriquecimiento de las metrópolis–. Es sobre estas diligencias que se haya una justificación para concebir “lo otro” como un ser inferior, intrascendente, y de forma simultánea, se reafirma la superioridad en todos los órdenes de la vida. Su índole es excluyente; la cultura que se domina no tiene valor y es negada.

Por tal motivo, durante la Colonia todas las particularidades que diferenciaban a los pueblos fueron borradas bajo el nombre genérico de *indio*, acción justificada ideológicamente por la religión cristiana. La meta perseguida era volver todo uniforme para poder controlar y oprimir a la población india, y así obtener beneficios. Mediante ordenamientos, normas y prácticas de distinta naturaleza, se fue violentando los hábitos de vida de los mesoamericanos. “La organización social, económica, política, jurídica e ideológica de la Nueva España fue un inmenso y complejo aparato que respondía sin embargo, en última instancia, a una finalidad única y simple: asegurar la explotación de los indios” (136), indica Bonfil Batalla.

Y precisamente en el trabajo forzado y el pago de tributo a la Corona es posible columbrar una suerte de proceso de empobrecimiento por parte de la comunidad india, un

²¹ La conquista incluso era entendida como una cruzada redentora (Véase Bonfil Batalla, 120).

probable origen del concepto marxista de *lumpen*. Una vez que fueron diluidas las estratificaciones precoloniales y que se conformó el conjunto “homogéneo” del *indio*, éste, en su calidad de “objeto útil”, fue privado de sus recursos, los cuales fueron destinados al rey y a sus subordinados como tributo. A las múltiples cargas de contribuciones que se debían realizar se sumó el hecho de que “el tributo comenzó a cobrarse en efectivo y no sólo en especie” (138). De esta manera, “se buscaba vincular a los indios a la economía monetaria de los colonizadores” (137), por lo que se vieron forzados al trabajo asalariado y el comercio, evidentemente, mal retribuidos. No existían las condiciones para poder formar parte de los grupos dominantes, ni para llevar una vida digna. La movilidad social era escasa, y en algunos casos, estos individuos se vieron forzados a escapar a zonas que sirvieran de refugio.

“La Independencia no trajo consigo una transformación de fondo de la flamante sociedad mexicana” (148), dice Bonfil Batalla. Ocurre que al ganar autosuficiencia y bienestar la Nueva España, los criollos quisieron formar parte del grupo dominante peninsular. La búsqueda por una reivindicación no se hizo esperar, y tras el resguardo ideológico del guadalupanismo y el pasado indio, y la caída de Fernando VII como justificación del deslinde, se prepara la Independencia. El descontento de las grupos más oprimidos sirvió de apoyo para la causa, pero al final los criollos ricos fueron quienes se quedaron con el control (148). Una vez con el poder, se imitó el proyecto de modernización de Francia y Estados Unidos, al cual se tuvieron que someter los indígenas y la gleba.

El modelo occidental consagra la propiedad privada, cuestión que es perjudicial para las comunidades indígenas, pues la tierra que poseen es comunal. Asimismo, el libre cambio, la empresa libre, el trabajo individual y la tecnología tienen un lugar importante. La política liberal depauperó todavía más a los pueblos mesoamericanos:

El número en aumento de indios sin tierra no tuvo más alternativa que el peonaje en las haciendas: mano de obra barata y arraigada por las deudas y por la fuerza. A todo esto, el indio desamortizado, descomunado, debía hacerle frente solo, individualmente, sin más armas que su propia resistencia. Era su forma impuesta de ser ciudadano liberal, moderno. La igualdad jurídica, otra falacia del México imaginario de los liberales, desamparó aún más al indio [...] (153).

El indio se volvió un lastre, porque no se ajustaba a las prácticas de la modernidad, y por ello no merecía ser acreedor a los beneficios y al usufructo del patrimonio nacional – aunque la legislación contemple a todos los individuos como iguales–, por lo que éste pasó a las manos de una minoría: la liberal. En este punto de la historia se promovieron nuevas estrategias para acabar con la resistencia que ejercitaban los indios: la “importación” de extranjeros, la educación, y por último, el ocultamiento de lo indio con la finalidad de que no se cuestionara el progreso mexicano.

“Una meta de la revolución: romper las ataduras económicas, políticas, sociales e ideológicas que ya constreñían el desarrollo nacional bajo el porfiriato y establecer una distribución diferente, más amplia y democrática” (163). A pesar de que la Revolución implicó el desplazamiento de quienes manejaban el poder, al final los vencedores se disputaron la potestad. La incidencia de conjuntos populares, obreros y campesinos se vio plasmada a través de grupos que se subyugaron al Estado. Se juró lealtad y acatamiento de las leyes, y con eso se recibían beneficios. No obstante, hubo quienes tenían las condiciones para poder apoyar al Estado sin que esto les afectara, acto que les favoreció, y por lo que se *gestó una desigualdad*.

El Estado se adueñó del patrimonio con el propósito de repartirlo democráticamente, pero para formular e instrumentar el nuevo proyecto se expropiaron o crearon los elementos culturales necesarios para ello. El concepto de *mestizaje* sirvió para

homogeneizar a la población²², pero esta tarea conlleva otra más compleja: incluir a los indios y pobres al proyecto de modernización, con la condición de que renuncien a su identidad, es decir, que se sometan a un proceso de desindianización. Sí hay una reivindicación de estos sectores; sin embargo, su contemplación no implica que su proyecto de civilización –o sea, el mesoamericano– sea perpetuado. Incluso el llamado *indigenismo* promovido por la Revolución buscó la integración del indio en la sociedad moderna, pero con la finalidad de “anular la capacidad de decisión de los pueblos indios [...] e incorporarlos plenamente a un sistema de control cultural en el que las decisiones se toman en ámbitos ajenos a las propias comunidades” (175). No debe sorprender que fueron los no-indios los que se encargaron de describir los atributos de las comunidades indias.

En 1940 es apreciable una estabilidad del proyecto de modernización, cuyo origen en parte se debió a la fuerte revolución industrial que la Segunda Guerra Mundial conllevó. Un capitalismo salvaje nació, y con ello el crecimiento de las ciudades, al igual que la desigualdad²³. Hay gente “que participa, pero que no pertenece” al México imaginario (178)²⁴. Pero también se desarrolla progresivamente el grupo de la clase media, cada vez más supeditadas a la cultura occidental, en especial la del modelo estadounidense. De este modo, es posible encontrar intersecciones entre el *México profundo* que discierne Bonfil Batalla y el lumpen.

²² Es decir, la nación ya no se quería ni india ni criolla, sino buscaba algo nuevo. No obstante, el nacionalismo de la Revolución no ignora al indio: lo “redime” para que ingrese a la cultura nacional, y así, a la civilización occidental. También sus símbolos son recobrados para la conformación de una imagen nacional.

²³ En el centro de las urbes se concentraron los grupos ricos, mientras que la periferia fue conformándose por los desplazados, de manera que se crearon cinturones de miseria.

²⁴ “Está ahí más por expulsión del campo abandonado y empobrecido, que por el espejismo imaginario de la ciudad” (179).

Ahora bien, en “Sujetos sociales: poder y representación”, Mabel Moraña habla de cómo se fue construyendo la subjetividad criolla en el siglo XVII. El texto inicia con la siguiente afirmación:

La articulación de los diversos grupos sociales con respecto al poder, y sus distintas formas de inserción dentro de los parámetros –o en los márgenes– de la cultura dominante, determinan el surgimiento de formas de conciencia social, así como la emergencia de prácticas y proyectos colectivos a partir de los cuales esos sectores elaboran, material y simbólicamente, una imagen de sí y de los otros grupos que comparten con ellos el territorio americano (37).

Moraña, al igual que Bonfil Batalla, recuerda la pugna existente entre las estructuras del pensamiento españolas –o lo que José Antonio Maravall llamará “cultura del barroco”– y las tradiciones prehispánicas.

Además, evoca el sistema de organización de la sociedad, el cual estaba basado en la jerarquía de la nobleza europea y en la etnicidad. En este contexto, las prácticas de auto representación, que fueron empleadas por las diferentes subjetividades colectivas para ubicar sus identidades dentro del mundo americano, se sirvieron de varios recursos para dicha conformación. Los grupos más privilegiados se apropiaron y ajustaron los modelos provenientes de la metrópoli. En el caso de la cultura criolla, se gestó un sincretismo cultural: los valores letrados del proyecto “civilizador” de la colonia y contenidos americanos se unían en una misma personalidad que marcaba una separación de la peninsular.

Este asunto es importante, porque comienza a constituir discursivamente lo marginal: gracias al poder representativo de las producciones americanas, o sea, el arte y la literatura, los trabajos jurídicos e historiográficos,

los grupos marginados por las formas institucionalizadas de poder político y cultural tienen una existencia discursiva que los integra a través de los recursos del exotismo, el contraste y la carnavalización propios de la estética barroca, confiriéndoles asimismo el reconocimiento de ser un componente ineludible de

mundo virreinal, componente que irá adquiriendo una importancia cada vez mayor dentro de los discursos de afirmación de lo americano y preparación de las instancias protonacionales protagonizadas posteriormente por el criollo (Moraña, 42).

El uso de “las tecnologías del conocimiento”²⁵ conlleva el poder para designar la otredad requerida por parte de los colonizadores para legitimar su superioridad²⁶. Por consiguiente, Moraña declara que si bien el discurso criollo elabora estas estrategias narrativas que reconocen a los grupos étnicos es sólo para marcar el control de éstos y para erigir una identidad propia, americana, distanciada de la de los peninsulares²⁷. Hay casos en los que en las producciones criollas sí aparecían los símbolos de la cultura indígena como una diferencia, pero la representación era más reivindicativa que sancionadora, como en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Ella comprende la heterogeneidad de la cultura americana y el carácter exógeno de la cultura del dominador (49). Por último, Moraña declara que los distintos levantamientos de los grupos marginales son la prueba de que existe una auto-identificación comunitaria que no es contemplada en el discurso oficial, y que ha sido desplazada “a la zona marginal del folclore o la historia subalterna de los sectores populares, o integrado en representaciones literarias de tipo costumbrista, donde la vocación por el exotismo ha llegado a nublar el valor histórico y político de esas manifestaciones sociales” (54).

Carlos Monsiváis continúa esta línea de investigación. En el capítulo “De las versiones de lo popular” de su *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*,

²⁵ “La autoridad que emana de los mitos o de la teología, tanto como la que deriva del discurso científico o la retórica” (Moraña, 43).

²⁶ “La alteridad americana, construida desde las primeras etapas de la conquista como recurso para definir la posición del dominador, convierte en objeto al sujeto colonial perteneciente a estratos étnicos dominados. Al mismo tiempo, ese sujeto ayuda a definir un *locus cognitivo otro*” (47).

²⁷ Es por este motivo que Moraña encuentra la posición del letrado criollo ambigua, ya que se halla entre el bastión colonizador y el mesoamericano.

otorga a la marginalidad precisamente un lugar en el discurso hegemónico²⁸. Esto es apreciable en el capítulo mencionado gracias a la revisión histórica que elabora de la representación de lo popular: para la gestación de una identidad, pasadas las guerras de independencia, los sistemas de ideologización le impusieron al escritor la tarea de civilizar a través de sus obras. Sin embargo, era muy pequeña la cantidad de gente que podía y que quería leer los escritos. Por lo tanto, se empezó a condenar la ignorancia del pueblo.

Monsiváis dice algo que halla relación con el lumpen:

[...] Los escritores suelen identificar tres núcleos fundamentales: sus semejantes (que otros llaman la élite), el Pueblo (en el siglo XIX, lo que hoy sería sinónimo de clases medias) y la gleba, “el gran obstáculo para el Progreso”, en su versión de indígenas remotos o de parias urbanos. El Pueblo, de modo lejano, pertenece a la nación; la gleba no, está siempre a las afueras, es la horda anónima, desbordante de voces y rostros pintorescos y amenazadores y, por tanto, hondamente alegóricos (13-14).

Al pertenecer a la “Barbarie”, todos aquellos que no respondían a las “categorías del respeto” social “sólo tienen derecho, en su calidad de sombras, a la impresión costumbrista” (14). Y dado que era lo que componía la mayor parte de la población, su reconocimiento en las novelas se hizo presente, aun cuando se consideró al vulgo como el culpable del atraso y la marginación mundial de la nación. La pobreza fue caracterizada como la carencia de bienes materiales y también como un mal ontológico: “no intuyeron la decencia y la degradación los consumió, [...]. Según el naturalismo, lo popular es sordidez, falta de control, olores insalvables, inmoralidad impuesta por los rasgos faciales y el color de la piel, animalización que es credo de la sobrevivencia” (16).

Así, la narrativa realista de principios del siglo XX es la que postula la tipicidad del pueblo y su distanciamiento a partir de discursos displicentes. Los personajes que lo

²⁸ Es decir, sí existe un grupo que pertenece a este ámbito porque es necesario para el dominador marcar una distancia, al igual que diferencias, como se ha reiterado a lo largo del presente trabajo.

simbolizan están condenados a ser intrascendentes, simples, “es aquello que no puede evitar serlo, la suma de multitudes sin futuro concebible, el acervo de sentimentalismo, indefensión esencial” (19). Otro acercamiento al pueblo por parte de la empresa literaria fue por medio de una retórica neoclásica, un recurso que sirvió para alejar a la gleba y los marginales. Monsiváis menciona que si estos artificios funcionan para la figuración del pueblo es porque él mismo es una alegoría, “la zona de arquetipos y abstracciones donde las virtudes son las propias de la nobleza en el abismo, y cada personaje siempre es legión (todos los pobres son iguales, todo pobre es emblemático)” (21). El pueblo termina siendo un catálogo de estereotipos, aquello que carece de voluntad humana y portador de toda serie de rasgos negativos: el ente que continúa con el empeño caótico de la Naturaleza en “la selva de concreto”; el hablante torpe; el opuesto a la cultura; el dueño de lo genuino, de lo verídico; finalmente, *lo otro*, “lo ajeno, lo únicamente dignificable si es paisaje o acatamiento de la tradición, degradado si es mera presencia, combativo si lo acorralan las circunstancias, dócil por lo común” (23). A través de los discursos de los narradores se brinda un modo de interpretar la realidad, al mismo tiempo que el pueblo se conforma como sujeto discursivo.

En plena modernización de América Latina, se suman a lo popular los atributos del hombre-masa, el común y corriente, el cual tiene una inclinación por el gusto de productos de baja calidad y de alto consumo. Se llega a la conclusión de que “la pobreza es una elección” (25), pero se aprecia que es una fuente de consumo incipiente, lo que produce una industria populista, con arquetipos y estereotipos que muestran el lado divertido de lo popular. “Surge entre 1935 y 1955 aproximadamente, la idea de *lo popular* que domina el resto del siglo, que elimina o arrincona las cargas opresivas de los conceptos *gleba* y *plebe*,

y exalta las comunidades sin futuro pero con un presente divertido y pleno de afectos mutuos” (25).

Así, la ciudad se vuelve fundamental para las narrativas, pues se convierte en el punto en donde convergen todos los sujetos. A su vez, la urbe conlleva el caos de los *mass-media*, cuyo mayor influjo provendrá en un principio del cine, que “ya autoriza la nueva óptica que hace a un lado las perspectivas lineales y la lejanía aristocratizante” (31). Las prácticas se entremezclan: la literatura, al recurrir al discurso cinematográfico, cede ante lo popular. La jerarquía entre lo culto y lo popular se fractura, y se encuentran en constante fusión. Monsiváis observa que: “La tecnología es la visión del mundo que reconcilia formas literarias y gustos populares” (43-44). Al final, todo termina siendo *cultura pop*.

Legrás dice: “En los albores de los grandes discursos de subjetivización, prácticas como el testimonio nos fuerzan a reconsiderar preguntas sobre la agentividad y la auto-definición cultural”²⁹ (93). En un territorio en el que los sistemas de representación han pertenecido a clases dominantes que han sido expuestas por la historia como detentoras del poder, las definiciones de lo *marginal*, lo *popular* y en este caso, lo *lumpen*, deben ser cuestionadas. Como se habrá podido apreciar, la construcción discursiva de los sujetos marginales tiene la función no sólo de una *sujeción*, sino también de un acondicionamiento social. Son las diversas narrativas las que progresivamente influyen en la sociedad en la interpretación de la realidad y no viceversa; los distintos textos producidos no reflejan lo real: lo moldean. Por consiguiente, la apropiación del discurso es el factor clave para la desarticulación del sometimiento. El punto de enunciación cobra gran importancia, ya que

²⁹ “In the dawn of the great discourses of subjectivization, practices like testimonio force us to reconsider questions of agency and cultural self-definition”.

es lo que determinará una diferencia entre aceptar los discursos estructurantes de los sujetos y *aceptarse*, esto es, tomar los atributos y revertirlos.

1.3 La literatura proletaria y la *lumpenliteratura*

Como se habrá podido apreciar, la marginación discursiva es un hecho social e histórico en México. El poder se ha ejercido por un grupo reducido, y ha tratado de dominar diferentes dimensiones de la vida de los individuos: la raza, la idiosincrasia e, incluso, el lenguaje. Y es precisamente desde el lenguaje y su función representativa que se desempeña una resistencia y una contestación.

En *México: país de ideas, país de novelas*, Sara Sefchovich trata de ubicar las circunstancias políticas y económicas en las que la sociedad mexicana se hallaba, y cómo es que esta situación influyó en la producción literaria. Luego de dar una concisa revisión de las gestiones económicas que se ejecutaron en los periodos presidenciales de Luis Echeverría, José López Portillo y Miguel de la Madrid, y de los caminos que recorría la literatura en estos contextos de crisis por el enfrentamiento entre el Estado y el mercado, Sefchovich declara que las obras de los años ochenta son una recuperación de la perspectiva crítica y política del género de la novela en específico, y se debe en gran parte a la matanza de Tlatelolco en el 68 y su influencia en estos escritores; es un acontecimiento que detonó el replanteamiento de muchas preguntas. “La generación del 68 se obligó a ‘volver los ojos al suelo de México’ [...]” (217). Son novelas que consignan y denuncian la injusticia y el abuso del poder, están sumergidas en la desilusión, la desesperanza, la violencia, la desesperación, como respuesta al mundo caótico en crisis en que se vive. Unas están encaminadas al testimonio, otras a la rabia. Es en ese espacio donde Armando Ramírez se inserta.

Así, Sefchovich dice que Ramírez “quiere cambiar el presente [...]. [Su] realismo [es] crítico donde el narrador está preocupado por lo social y los personajes están más allá del autor. [...]. Él quiere denunciar y no escoge tema: lo toma de la realidad, los barrios bajos, la prostitución, la violencia” (228). Es ese último tema el que Sefchovich encuentra como primordial en el escritor tepiteño (al igual que su conjunción con el lenguaje): “[es] abierto a los nuevos lenguajes no sólo para decir lo suyo sino para ser leído por gente distinta. El lenguaje del radio y de la fotonovela se unen así a estrategias narrativas que parecen demasiado simples y que se montan sobre el eje que atraviesa la novelística de Ramírez: la violencia” (224); la violencia en todo ámbito. A su vez, el lenguaje también es extraído de la realidad, pero lo vuelve impugnación. Con todo, el retrato de las clases marginadas y del lumpen es un acto que pretende revelar la verdadera cara de la modernización, esto es, un proyecto fallido.

Ahora se abordarán algunas reflexiones en torno a las producciones literarias que se aproximan al tema del proletariado. Como se recordará, el aspecto que comparten tanto el marxismo como el subalternismo es su posición subordinada y su tendencia emancipadora. Es en esta dimensión que el proletariado y el lumpen se vinculan. Los ensayos de Françoise Perus, “Posibilidades de una literatura proletaria en América Latina”, y el de Ignacio Díaz Ruiz, “El proletariado en la narrativa latinoamericana”, son de gran utilidad, pues sirven como puntos de partida para pensar en el carácter libertario de dichas obras, así como para entrever una distinción entre una literatura proletaria y una *lumpenliteratura*. Aún cuando ambas compartan atributos, como ya se mencionó, la manera en que se manifiestan en el discurso literario varía de acuerdo con diversos factores, según se verá.

La ruta que ambos autores elaboran es distinta, pero los dos pretenden responder a la pregunta de cómo aparece el proletariado en la literatura. Declaran que, en determinado

punto de la historia, la literatura ha intentado representar y reflejar ciertos aspectos de la realidad; de ahí la presencia de esta clase social en distintos textos. La clave de estos dos artículos, sin embargo, es que reconocen las siguientes cuestiones: 1) el proletariado ha sido incapaz de producir su propia literatura, por lo que son los sectores más favorecidos, es decir, los intelectuales, los que llevarán a cabo dicha labor; 2) por consiguiente, no va a haber una expresión totalmente proletaria que refleje una “profundidad figural” o una psicología proletaria; las manifestaciones van a ser hasta cierto punto artificiales; 3) empero, es posible una literatura proletaria siempre que sea de corte popular, o sea, una representación de “un proceso histórico que pone en primer plano las condiciones de vida de las masas trabajadoras” (Perus, 30), y siempre que tienda a la comprensión de las *implicaciones* y los *efectos* de dicho proceso.³⁰ A su vez, si bien esta literatura ha tomado como motivo al proletario para darle cierto grado de verosimilitud a los relatos, posteriormente se buscará la reivindicación de esta clase y la denuncia del estado de vida en el que se desenvuelve.

Asimismo, la siguiente idea de Perus resulta sustancial: “El carácter de clase de una literatura no se define por las capas sociales que pone en movimiento, sino por *el punto de vista que articula la representación de ellas*” (30). Igualmente, Díaz Ruiz dice que es la comprensión de la conciencia y la interiorización de los personajes (por parte de José Revueltas, su ejemplo), y la recuperación de expresiones, rencores o injurias de tal sector social, lo que haría de una obra un “producto proletario”.

³⁰ “El carácter proletario de esta literatura, si es que lo tiene, no está en buscar una pintura verídica y positiva del personaje proletario, sino en la comprensión más o menos profunda de las implicaciones del proceso histórico del que se trata de dar cuenta, a saber, la acumulación primitiva del capital [en América Latina]” (Perus, 31).

Por lo tanto, la exhibición de los resultados del proceso de “germinación” del capitalismo, y el punto de vista a partir del cual son percibidos, así como la elaboración “distanciada” de tal artificio por parte de un escritor con las suficientes condiciones para poder gestar una obra, son las características más importantes de una literatura proletaria. Estos atributos apuntan a dos ámbitos: tanto al contenido –la historia o fábula, según los formalistas rusos–, como a las circunstancias para su concepción dentro del circuito literario. De igual forma, estos elementos pueden ser funcionales para ir demarcando la categoría de *lumpenliteratura*.

Ahora bien, antes de comenzar a caracterizar tal categoría, será revisado el ensayo angular para la presente tesis: “Razón y miseria de la lumpenliteratura” de Evodio Escalante. El crítico explica esta noción como “[...] una literatura que quiere encontrar el *lenguaje* de los bajos fondos, de las capas más desclasadas de la sociedad, ahí donde la degradación, el vicio, el servilismo, la putería, la vida carcelaria, la miseria, no sólo física sino también cultural se convierten en pauta dominante” (93). Esta literatura también debe ser ‘desagradable’, ‘ignominiosa’, ‘bárbara’, ‘sin principios morales’.

Curiosamente, entre los ejemplos que Escalante seleccionó no aparece el nombre de Armando Ramírez, uno de los autores que se pretende analizar: se menciona la novela *Los errores* de José Revueltas, *Por qué no dijiste todo* de Salvador Castañeda, y *Sobre esta piedra* de Carlos Eduardo Turón. De estos títulos subraya el deterioro moral por el que pasan los personajes, el entorno en el que se desarrollan, y su instinto corruptor de supervivencia, por lo que indica que: “No es que no se acepte la degradación, se le busca desesperadamente; para estos seres la degradación es la única prueba de existencia. Viven con las tripas y por las tripas. En esto, podría decirse sin ánimo acusador, son semejantes al novelista, que ha escrito su texto con las tripas, que se ha sacado a los personajes de las

tripas” (94). De esta manera, uno puede encontrar en Escalante la consideración de la exposición del lenguaje y de los valores de dicha clase social, pero esto caería en la mera descripción, y en el monumentalismo que se trata de evitar.

Habría que añadir, por tanto, el punto de vista que articula la representación, es decir, la puesta de manifiesto de la perspectiva del lumpenproletariado tanto en el contenido de la obra, como en el discurso narrativo (la narración en sí), como en la forma del lenguaje. Así, *el punto de vista lumpen es meramente discursivo*. A lo anterior se agrega la cuestión de la *imagen de autor*, o sea, el otro ámbito que se señaló en los artículos de Perus y Díaz Ruiz. Este factor es el que delimita una diferencia con la literatura proletaria, ya que dicha imagen lumpen, al ser discursiva, proclama un punto de enunciación, el cual se muestra contingente en la historia de la literatura mexicana, e irrumpe el discurso de marginación que se venía produciendo desde hace siglos.

Con el propósito de elaborar una caracterización más precisa de la noción de *lumpenliteratura*, se recordará que en 2005 Rafael Lemus se sumó a la discusión de la llamada “narrativa sobre el narco” en su artículo publicado en Letras Libres, “Balas de salva”. A grandes rasgos, su posición es la de desacreditar el ejercicio literario que se realiza en dichas obras: considera que el problema principal de esta narrativa (y la del realismo mexicano en general) es el de intentar retratar la realidad, cuando esta debería ser inventada; la realidad es inasible, por lo que ensayar un reflejo es un error *a priori*. En el caso particular del narco, Lemus lo define como el caos, el elemento anárquico, destructor, el desgobierno, la incoherencia, lo efímero, y demás términos afines; la novela, al “reflejar” estas características, les da un orden, acción que desgarrar la realidad misma. Sin embargo, lo que se rescata del escrito de Lemus es lo siguiente:

Para no traicionar la realidad, habría que encarnarla. Dejar de escribir literatura sobre el narco y escribir narcoliteratura. Emular lo que se retrata, ser el retratista y el modelo. Llevar el realismo hasta el extremo: no copiar una realidad, volverse ella. Sólo se capturaré al narcotráfico si se remeda formalmente su violencia. Una prosa brutal, destazada, incoherente. Una estructura delirante, tan tajada como la existencia. Una narrativa homicida, con vocación de suicidio. El narco —ruido, absurdo, nada— no es novelable; para recrearlo, se necesitan antinovelas. (Lemus, párr. 11)

De esta manera, el principio de la cita anterior es lo que concede llamar a la categoría analítica aquí exhibida como “lumpenliteratura” y no “literatura lumpen”; el segundo término correspondería más a la noción que Escalante nos brinda en su ensayo: una literatura que habla, que refleja o que intenta retratar lo lumpen —aunque, como se ha podido apreciar, en el ensayo aparezca el término como aquí se propone gráficamente—.

Existe una cualidad ontológica en el verbo *encarnar*, pero aquí es rescatado para demostrar lo contrario: no es que haya una esencia que se traspase al lenguaje, sino que el ejercicio que se lleva a cabo es que se recobran las características con las que el discurso dominante ha dotado al lumpen, se efectúa una adjudicación de tales, y se manifiestan en el lenguaje mismo, con el propósito de hacer visible la irrupción del lumpen en las narrativas hegemónicas. La confrontación se resuelve en el terreno del discurso, del lenguaje.

Así, la *lumpenliteratura* sería aquella literatura que ha encarnado lo lumpen. Dicho en otros términos, aquella literatura que se ha adueñado de los temas, el estilo y las estructuras de lo que discursiva e históricamente se ha denominado como lumpen, y que simultáneamente se ve secundada por una *imagen de autor* que a su vez proclama su punto de enunciación como conocedor, e incluso, perteneciente a este grupo. Al haber reconocido una posición de *subalternidad*, el escritor de *lumpenliteratura* se revela de manera contingente y reclama su agentividad negada.

Mas no debe ser olvidada la doble articulación, es decir, la dimensión histórica con la que ha sido caracterizada la noción de *lumpen* en este trabajo. Es decir, para evitar una ontología del lumpen, la *lumpenliteratura* debe percibirse como una categoría histórica cuya aproximación es textual, porque, como ya ha sido expuesto, la conciencia lumpen es inalcanzable. Por tal motivo, es necesario considerar la historicidad tanto de los textos de Armando Ramírez, como la propia imagen de autor que se ha creado, con el objetivo de romper con un posible monumentalismo lumpen³¹. La *lumpenliteratura* es aquella que en un momento específico de la historia adopta rasgos de lo que se considera lumpen, del mismo modo, históricamente.

En otro orden de ideas, es posible una identificación: tanto el marginal como el lumpen poseen los mismos rasgos o pueden poseerlos, pero es la auto-definición lo que marca la diferencia. En el recuento de Monsiváis es posible apreciarlo: son los escritores, la élite letrada la que designa, configura, el margen. El lumpen, en este caso y como se verá, es una autodeterminación, un agenciamiento del término marxista; una intrusión para levantar la voz en el sistema dominante y reclamar una representación no-subordinada.

¿Es posible recabar una serie de atributos puntuales en la *lumpenliteratura*? Como se estudiará en el siguiente capítulo, a partir de las obras narrativas de Armando Ramírez se extraerán los temas, el estilo y la narración que son empleados para constituir discursivamente el lumpen. A reserva de dar una respuesta más detallada, baste por ahora señalar que personajes en situaciones deplorables, faltas de ortografía y focalizaciones particulares conviven en un mismo texto. Una vez dicho todo lo anterior, se dará paso al análisis formal de los escritos narrativos de Ramírez.

³¹ De ahí que se haya hecho alusión al texto de Sara Sefchovich.

2. Armando Ramírez: la *narrativa lumpen* como género discursivo

La obra de Armando Ramírez ha recibido múltiples críticas. Un trabajo clave que logra concentrar gran parte de su poética –aunque no menciona lo lumpen literalmente– es “Armando Ramírez: la reivindicación del barrio” de Vicente Francisco Torres, quien menciona que la obra de Ramírez:

nace de la Onda y, al mismo tiempo, la niega de manera contundente [...]. Ellos le infundieron valor para poner en escena a un puñado de adolescentes que se expresaron sin el menor respeto a la gramática y a las buenas costumbres. Pero sus personajes ya no eran muchachitos relajientos que sabían inglés, hijos de profesionistas e inquilinos de las colonias Condesa o Narvarte. No eran lectores de obras prestigiadas, sino de revistas de monitos; escuchaban rock pero también cumbias y mambos; no hacían la historia de una colonia sino reivindicaban un barrio. (86)

Torres encuentra en Ramírez una “escritura de Tepito”, o sea, una aportación: “por primera vez en la literatura mexicana, los jodidos se expresaban como jodidos, sin atenuantes” (86). No sólo se resume gran parte de la narrativa de Ramírez en este artículo, sino que también se ofrece una entrevista en la que Ramírez habla del lenguaje: considera que él, en el momento de escribir, engendra un lenguaje que vaya acorde a su “contexto cultural”, esto es, su procedencia: Tepito. Según Ramírez, su pretensión es enriquecer el lenguaje y crear su propio lenguaje literario. Este apartado del libro *Esta narrativa mexicana* pone las bases para la instauración de una posible poética de la narrativa lumpen de Ramírez. En la consideración de un “contexto cultural” figura el llamado punto de enunciación mencionado en páginas previas, que a su vez es sustentado por la imagen de autor que Ramírez está creando a partir de la entrevista. Más adelante se abordará el tema de dicha imagen. Por lo pronto, es importante notar en este escrito de Torres tanto el “retrato de una clase” como el punto de vista ya citado con anterioridad.

En su artículo “Las estrategias en *Pu* de Armando Ramírez”, Isela Chiu-Olivares analiza algunos aspectos de dicha novela, como los epígrafes, los hilos narrativos (los cuales superponen planos en la trama), el narrador, la dimensión temporal de la novela, las intertextualidades y el lenguaje. De éste último, Chiu-Olivares nos dice que:

La crudez del lenguaje sorprende y a la vez que establece el tono desinhibido del narrador, nos hace entrar al ambiente en el que se desenvuelven los personajes. El lenguaje utilizado en *Pu* es un léxico sumamente fuerte que proviene de las camadas sociales a las que los protagonistas pertenecen. Es el lenguaje en sí una especie de violación al sistema, a las reglas establecidas y su fuerza y crudeza encierra un resentimiento, es un lenguaje que expresa más que la falta de respeto que se encuentra en el lenguaje de las novelas de ‘la Onda’ (68).

En cuanto a las referencias, declara que “el empleo que se hace de este tipo de películas dentro de la narración enfatiza el ambiente de depravación en que viven los personajes” (70). Otro punto importante es la interpretación de Chiu-Olivares de la violación –ya que la historia trata de este delito–: nos dice que es una especie de violación simbólica, pues el ómnibus en el que se desarrolla la trama funge como un símbolo fálico que estaría penetrando las entrañas de la ciudad. Es decir, “los jóvenes [protagonistas] están vengándose de todo un sistema de represión e injusticia” (71), y la mujer violada representa a la clase del poder y ellos, lo lumpen³².

Carol Clark D’Lugo en “Armando Ramirez’s *Pu* or *Violencia en Polanco*: Looking at Race and Revenge in Modern Mexico” reconoce la novela como perteneciente al rubro indigenista, dado que afirma que los tres personajes principales son parte del “linaje de Nezahualcóyotl”, “quienes secuestran, violan, golpean y asesinan a una mujer blanca de clase alta en un sangriento sacrificio diseñado para vengar a sus ancestros por la

³² Cabe señalar que soy yo el que está ubicando al grupo de protagonistas como parte del lumpenproletariado y no Chiu-Olivares.

indignación y la humillación que los indios tuvieron que soportar por siglos”³³ (53). También señala que Ramírez atenta en contra de las instituciones de ‘lo civilizado’, o sea, el lenguaje, la iglesia y el sistema literario. De igual manera, acepta que lo que subyace en la novela es la inequidad entre los ciudadanos, pues las clases pobres, herederas de la sangre indígena oprimida, son las que permanecen invisibles. Así, es en este artículo en donde se comienzan a notar ciertos rasgos de lo lumpen (e incluso se mencionan): “Él [Ramírez] continuamente les recuerda a los lectores del gran cisma entre el rico y el pobre; entre las colonias de clase alta como Polanco y de las casuchas de barrio; entre el sur elitista de la ciudad y el norte **lumpen**; entre la matrona blanca y burguesa, y sus propias pieles morenas”³⁴ (54). Otro tema importante es la relación que existe entre las referencias cinematográficas y la trama, porque Clark D’Lugo ubica en este vínculo una suerte de identidad por parte de los protagonistas. El artículo finaliza con la consideración de que el asesinato de la mujer violada, y posteriormente sacrificada, sirve como una liberación de todo el resentimiento social que los tres personajes estaban reprimiendo, así como una venganza en representación de todos los sufrimientos que atravesaron los ancestros indígenas:

La violación, la golpiza y el asesinato por destripamiento son una retribución comunal por los años de engaños, humillación, pobreza degradante, y ciudadanía invisible sufrida por los indígenas en México. En sí, la violación invierte simbólicamente la violación de México por parte de los españoles. Significativamente la violación y el posterior asesinato representan la máxima venganza en contra de las mujeres de los españoles, en una retribución parcial por la gran cantidad de mujeres entregada a los conquistadores³⁵ (61).

³³ “Who kidnap, rape, beat, and finally murder an upper-class white woman in a bloody joint sacrifice designed to avenge their ancestors for the indignation and humiliation that the Indians have had to endure for centuries”.

³⁴ “He [Ramírez] continually reminds readers of the vast schism between the rich and the poor, the upper-class neighborhoods like Polanco and the shanty slums, the elitist south of the city and the **lumpen** north, the white-skinned bourgeois matron the kidnap and their own brown skin”.

³⁵ “The rape, beating, and murder by disembowelment are a comunal retribution for years of deceit, humiliation, debasing poverty, and invisible citizenship suffered by the indigenous in Mexico. In itself, the

Es posible hallar un correlato entre este artículo y lo propuesto por Guillermo Bonfil Batalla en *México Profundo*. Además, se repasa en el proceso de desarrollo que se había mencionado en un principio, y se interpreta a la obra como un resultado de dicho proceso de “acumulación primitiva”. En otras palabras, el carácter lumpen de *Pu* radicaría en la remembranza de la violencia colonial y la posterior pauperización de determinados sectores como resultado.

Por otro lado, el artículo “A Place to Belong to: Armando Ramírez and Mexico City” de John S. Brushwood brinda algunas reflexiones sobre la escritura del autor tepiteño: menciona que pretende retratar la realidad mexicana, sobre todo el barrio proletario, en una búsqueda por su reconocimiento; que la ciudad tiene un rol importante en la vida de las personas, ya que gesta un sentido de pertenencia al punto de tener incluso una manera de hablar dependiendo de las zonas urbanas: “El efecto de la ficción de Armando Ramírez es una combinación de dos características ya aludidas –el sentido de pertenencia y la creciente importancia de la clase trabajadora [...] [él] tiende al uso de un lenguaje típico y un retrato de las costumbres de un tiempo y lugar en particular”³⁶ (341). El crítico remarca a lo largo de este estudio la importancia para Ramírez tanto del lenguaje de corte popular, como de una proyección de una cultura inclinada al “folclor urbano”, o también, *popular*. Además, subraya la idea de identidad en su creación literaria: “[...] Ramírez no ha desertado ciertamente al barrio al cual pertenece; su libro más reciente, *Tepito* (Terra Nova, 1983),

rape symbolically inverts for the Indian population the violation of Mexico by the Spaniards. Significantly, the rape-murder represents the ultimate revenge against the Spaniards’ women, in partial retribution for the many indigenous women given over to the conquerors [...].”

³⁶ “The effect of Armando Ramírez’s fiction is a combination of the two characteristics just alluded to –the sense of belonging and the growing importance of the working class [...] [He] extends to the use of typical language and the portrayal of customs of a particular time and locale”.

indica que la admiración por Tepito se ha vuelto una causa personal para él”³⁷ (344). Así, el ensayo de Brushwood quedaría ligado al trabajo de Torres y la importancia del llamado “contexto cultural” del que proviene el escritor de Tepito.

En una entrevista que Felipe Montoya Landaverde le realiza a Ramírez, se destacan los siguientes puntos: un orgullo de ser habitante de la ciudad de México y de haber crecido en el barrio de Tepito (21); la situación social, condición sexual, violencia y discriminación en la novela *Pu*; la presentación de una sociedad sometida, de la cual se puede hallar un sentido de identidad; el diálogo que existe entre la películas citadas y la historia; y la evasión de las realidades y la creación de otras con base en rencores sociales.

Por último, la tesis “La violencia en la narrativa de Armando Ramírez: *Chin-chin el teporocho y Violación en Polanco*” de Daniel Nicolás Rodríguez León rescata no tanto el sentido social de la narración sino los actos violentos y su relación con la estructura narrativa. La investigación sirve de apoyo para notar la construcción de un discurso violento (tema que, como ya se había visto, es destacable para Sara Sefchovich).

Nociones como “barrio”, “pertenencia”, “reivindicación”, “violencia”, “retrato”, “lenguaje típico”, son frecuentes en las reflexiones de los críticos expuestos. Sin embargo, forman parte de una identidad aún ambigua, dado que no se logra concretizar una relación entre todos estos elementos. Por tal motivo, en las páginas siguientes se pretenderá constituir la correspondencia entre estas palabras a partir de un análisis formal y demostrar cómo es que coinciden en el concepto de *narrativa lumpen*.

El lenguaje es el soporte que va a sustentar el discurso narrativo. Para conocer el modo de representación y caracterización de la narrativa lumpen se partirá de los

³⁷ “[...] Ramírez has certainly not deserted the barrio to which he belongs; his most recent book, *Tepito* (Terra Nova, 1983), indicates that admiration for Tepito has become a personal cause for him”.

postulados básicos que Mijail Bajtín propone en “Planteamiento del problema y definición de los géneros discursivos”. En este ensayo, el teórico ruso reconoce que cada una de las esferas humanas posee un género discursivo, el cual es gestado por medio de las funciones y condiciones de la esfera en cuestión. Asimismo, elabora una distinción entre los géneros discursivos primarios, que son aquellos que se constituyen en la comunicación discursiva inmediata, y los géneros discursivos secundarios, los cuales asimilan a los primarios y forman parte de una comunicación cultural que por lo general es escrita (272). Hay que añadir que Bajtín considera a la comunicación como un proceso multilateral y activo, cuya unidad real es el enunciado; el corte de éste puede ser **temático**, **estilístico** y **composicional**. Por tanto, la narrativa lumpen debe concebirse como un género discursivo secundario que se apropia de la cotidianidad del género discursivo primario perteneciente a la esfera del lumpen. Dichas narraciones participan en la comunicación compleja de la cultura, en la cual cada obra cumple la función de ser un enunciado con un tema, estilo y composición particular que destaca el medio lumpen.

Algo interesante que aprecia Bajtín es que el enunciado condiciona: no hay una combinación totalmente libre de formas lingüísticas; el género discursivo le es impuesto al hablante (o escritor, en este caso). En otras palabras, él no crea las formas. Habría que agregar un par de observaciones: el carácter convencional del lenguaje es justo lo implantado al usuario. Es decir, el género presenta formas, cuya relativa estabilidad ha sido sustentada institucional e históricamente, y que son retomadas por los hablantes. Gracias a la exposición realizada en los dos últimos apartados del capítulo anterior, “Lo lumpen y México” y “La literatura proletaria y la *lumpenliteratura*”, se pudo comprobar el manejo discursivo por parte de los grupos detentores del poder para conformar la imagen ontológica de “lo otro”, lo marginal y lo lumpen.

No obstante, uno de los rasgos del enunciado bajtiniano es que la palabra, u oración, posee una neutralidad hasta que se vuelve enunciado, o sea, cuando entra en el circuito complejo de la comunicación. Así, se van localizando algunas referencias, como el punto de enunciación en el que se articula el enunciado, el cual subvierte el discurso hegemónico y crea sus propias normas, su propio género discursivo.

Ahora bien, una vez percibida la narrativa lumpen como un género discursivo, es posible trazar un programa de análisis para extraer las características de dicho género a partir de la constitución del enunciado, esto es, sus dimensiones temática, estilística y composicional. Entiéndase la dimensión temática como la historia, el contenido narrativo – la fábula para los formalistas rusos–, o en otros términos, una serie de acontecimientos en un mundo de acción humana. La dimensión estilística apunta a la parte formal-lingüística del discurso, o los atributos de cada uno de los niveles de la lengua (fonético-fonológico, morfosintáctico, semántico y pragmático). Y la dimensión composicional es un ámbito modal, es decir, el modo en que se manifiesta el discurso narrativo. Con estos tres ejes de investigación se llevará a cabo el análisis formal de la narrativa de Ramírez.

Cabe señalar que se abordarán sus novelas más representativas: *Chin Chin el teporocho* y *Pu*. El hecho de que sólo sea narrativa la que se analice es un acontecimiento accidental, debido a que Ramírez sólo se ha dedicado a este género. No obstante, eso no exenta la posibilidad de la existencia de una poesía lumpen, o de un teatro lumpen, asunto que le daría a la *lumpenliteratura* una mayor magnitud.

2.1. La dimensión temática

Podría decirse que la fábula de la narrativa de Ramírez es de corte costumbrista: abundan las descripciones de los distintos ámbitos de la época a la que se hace referencia; se intenta retratar los vicios y virtudes de la sociedad a partir de las acciones de personajes típicos.

En el caso de *Chin chin el teporocho* (1971), la novela se ubica en la Ciudad de México, en uno de sus barrios –no se especifica cuál, pero se intuye que Tepito–, en el año de 1968, y trata de las peripecias del joven Rogelio y su grupo de amigos –Gilberto, Victor, Ruben, su novia Michele y su hermana, Agnes³⁸–, al igual que las circunstancias que motivaron su transformación de joven trabajador a “teporocho”. De este modo, tenemos pasajes como los siguientes, en los que se da cuenta de las costumbres que funcionan como soporte de la historia principal:

[...] las calles de mi barrio se vuelven bulliciosas después de un momento de reposo, los pequeños comerciantes comienzan a levantar sus mercancías que exponen en las banquetas ya dan los últimos gritos para que la gente se acerque a comprar los últimos cachivaches y chacharas y baratijas y legumbres, [...], por allá en frente, “las marías” recogiendo sus productos, fruta, naranjas, plátanos, uvas [...], pollos y gallinas, conejos y gorrioncillos, [...], y también bastantes objetos robados. [...], allá enfrente veo a doña chuchita mover el aventador de derecha a izquierda y de izquierda a derecha cercas de la boca del bracero para que sople y encienda el carbón vegetal, mientras enfrente hay una estufa con un comal grande, lleno de sopes, tacos, quesadillas y pambazos brillosos por el aceite que les escurre, [...]. (85)

Páginas después, aparece el fragmento de a continuación:

[...] todos los mexicanos celebramos el día de la independencia, unos van a la enorme plaza del zocalo, en el centro de la ciudad, ahí donde se levantaba la antigua gran tenochtitlan, [...], ahí la gente esta noche se arremolina, se amontona, y se apretuja y las chinampitas, brujas, pitos, gorros, matracas y cohetes hacen una explosión de ruido alegre, ahora la gente en el zocalo también había concurrido..., pero al menos a mí me parecía menor cantidad, sería por el conflicto estudiantil o porque los estudiantes habían organizado sus fiestas patrias, en sus recintos escolares, [...], nosotros en nuestras casas, humildes o ricas o de clase media, en

³⁸ Las faltas ortográficas y errores de redacción son propios de la novela. Por eso es que los nombres no llevan acento.

cabarets, prostibulos, en basureros o en chozas, [...], en la carcel o en el cuartel, todos gritamos –¡viva mexico hijos de la chingada!– [...], toda la noche tomamos vino y bailamos y nos peleamos al calor del alcohol y las fogatas en las vecindades o en los callejones humean las paredes [...]. (145)

Las descripciones son muy detalladas, sin importar el suceso. Desde un paseo por las calles o un día laboral hasta una relación sexual, todo es pormenorizado. Esto podría considerarse una herencia del costumbrismo: la formación de una identidad conformada a través de la caracterización de una conciencia y espíritu mexicano. En otras palabras, con base en las imágenes exhibidas, se confirman los estereotipos del “ser mexicano de clase trabajadora”.

Sin embargo, si bien es cierto que los relatos centrales de la historia oficial de la conquista y el mestizaje están presentes, existen diminutas contradicciones que deben tomarse en cuenta. En el ejemplo de líneas arriba la aparición de la situación estudiantil cuestiona el discurso oficial de la parsimonia social de la época. En los próximos ejemplos se mostrarán más de estas discordancias.

En *Pu o Violación en Polanco* (1977), la segunda novela de Ramírez, la temática es similar, pero se complica. El escrito se conforma de dos tramas, las cuales están divididas en capítulos y se van alternando a lo largo del texto. La dinámica consiste en un entrelazamiento de las anécdotas que atraviesan unos amigos –Rodolfo (el narrador), Abigail, Genovevo, la Chuy, la Taylor, la Bikina y la Rajita– dentro de las salas de un cine y sus relaciones interpersonales, con la historia de cómo los tres amigos deciden violar a una mujer que vive en la zona de Polanco dentro de un camión mientras recorren la Ciudad de México. El motivo del abuso es tomar venganza, ya que dicha mujer es la esposa de un hombre con un cargo importante, que “compra” a la prostituta de la que estaban enamorados los tres –la Chuy– y a quien finalmente asesina, junto con su amiga –la

Taylor–, evento que se disimula como un suicidio pasional. La acción termina en un éxtasis en el que los tres individuos acaban inmolando a la mujer en un canal de desagüe.

Los “rasgos mexicanos” también forman parte de esta fábula; para ilustrar la ambición descriptiva se contemplaron los siguientes fragmentos:

¡Tacos! ya casi para llegar al cine de la Villa genovevo paró en el acto. ¡Tacos! ¡Tacos! a la vista tacos, muchos tacos, tacos de todos sabores, de buche, de tripas, de suadero, de nana, de trompa, de maciza, de surtida, de machitos, de carnitas, de chicharrón, de barbacoa, de cecina, de pierna de cerdo, sincronizados, al pastor, con guacamole, con cilantro, cebolla y chile picados, de bistec, costilla, alambres de todos los tacos habidos y por haber, monumento a la idiosincrasia del mexicano, el mito, la institucionalidad, la leyenda, el espíritu, los fantasmas y demonios del mestizo de este país bendito, santo y seña de todos los que viven en Cuautitlán, parábola, diáspora, metáfora, catarsis, dialéctica y materialismo histórico de la mexicana alegría [...] (51).

Este otro apela a las referencias que conlleva la mención de la Villa en la Ciudad de México:

pasamos enfrente del atrio, vimos a los danzantes, a los peregrinos, las coronas, las flores, a los voladores de huamantla, a los pordioseros, seguimos a los ciegos, a los enfermos, a todos los pobres del mundo, a todos los olores del mundo. a la derecha como quien va para Santa Clara, divisamos las casas de cartón que van trepando por los cerros, algunas ya van de bajada, las lagartijas que van bajando, el agua que falta, el hambre en cuerpos huesudos, el dolor en mujeres adormiladas, la enfermedad en perros chinguiñosos, por el otro lado, un señor con sus botes del agua que acarrea viene rodando cuesta abajo entre chipote y descalabrada hasta quedar mal herido al pie del cerro, seguimos rumbo a la nueva atzacolco, al lugar donde **los pobres se han institucionalizado en forma de una cultura**, aquí los taqueros, los polleros, los comerciantes en todas esas actividades que los demás dejan de lado por parecerles impropias de dedicarse a ellas aunque dejen buenas utilidades [...] (56)³⁹.

Gracias a las líneas de arriba es posible distinguir la idea de que las esferas de la hegemonía han impuesto la localización de la marginalidad. Este párrafo de *Pu* demuestra la dimensión discursiva del lumpen, que se preludió en el capítulo anterior.

³⁹ En adelante, se marcarán en negritas las frases de las citas que se consideren importantes para la explicación.

El móvil que parece orientar la trama es el rencor social de la lucha de clases y las consecuencias del mismo: se representa la violación como manifestación violenta de un desahogo social, y la conducta lasciva de los personajes dentro del cine donde ocurre la segunda trama apunta al anhelo de satisfacer necesidades impuestas, pero inalcanzables. Además, en *Violación en Polanco* impera la intertextualidad: hay muchas referencias a películas y a textos de toda índole. Lo importante de este rasgo es que evidencia el punto de vista lumpen al crearse una confrontación entre la “realidad” o los sucesos de la sala, y la “ficción” o la película proyectada. Es decir, el filme, por lo general extranjero, occidental, se muestra como aquello que debe ser deseado –las actrices famosas– por los asistentes, cuya condición los limita y los restringe a la resignación. Las películas hollywoodenses representan el discurso universal, y el cine es el espacio donde emergen las historias locales. La novela inicia de la siguiente forma:

Putas, putos, grifos, manfloras, cocos, transas, atracadores, todo eso y más formábamos el grupo diario que se reunía en el cine, la primera vez que fui; fue cuando pusieron escupiré sobre sus tumbas, una película cachonda que habla de coger entre un negro y muchas blancas, en un lugar donde los negros no pueden cogerse a las blancas pero las negras sí pueden ser cogidas por los blancos. [...] a veces lo más importante no era el tipo de películas que exhibían en ese cine sino lo que sucedía en el interior de la sala.

Ahí conocí a Abigail, me estaba masturbando alegremente cuando una vocecita me dijo: “Ese, no le jale la cabeza tanto al gallo, que va a colgar el pico.” Discretamente le aviento sus mocos haciendo la seña con la mano, pero siguió con su vocecita de mamila [...]. (23)

El concepto de *lumpenliteratura* acuñado por Evodio Escalante encaja con esta novela: es una representación del lenguaje y la vida “ignominiosa” de los marginados, pero no se debe olvidar que deben tenerse en cuenta otras consideraciones antes de poder darle el mote de narrativa lumpen. Caracterizar de antemano sin tener en cuenta el punto de enunciación, por ejemplo, conduce a un monumentalismo del lumpen. Es cierto que valores como el servilismo, los vicios y la degradación están presentes en *Violación en Polanco*, pero se

debe cuestionar de manera previa qué instancia o voz está retomando dichos valores y cómo los está utilizando en su discurso.

Ahora bien, no hay que perder de vista la representación del proceso de acumulación primitiva del capital y cómo es percibido por el punto de vista lumpen. Si bien es cierto que en este rasgo la literatura proletaria y la *lumpenliteratura* coinciden, los puntos de vista difieren. Algunos ejemplos de esto son:

pienso con tristesa, –siempre todos los lunes me sucede– que ir a trabajar, oír los gritos del gerente, subirse al camion, atestado de gente que huele a sabanas, el mal olor de las axilas, las miradas vagas deambulan y los pisotones los gritos malhumorados del chofer [...] y lamentos de los pasajeros [...]. Los timbrados de tataratata para el chofer y los gritos desesperados de: agarrenlo me robo mi cartera, me arrebató mi bolso, el reloj, [...] y el grito angustioso de esquina chofer baaajan, [...]. [...], también el regaño por.. por haber llegado tarde al trabajo, **los disgustos con el delegado del sindicato que con eso de que es del sindicato se.. cree el patrón el enemigo del trabajador en vez de ser el amigo** y la rutina de siempre, levantarse ir a la parada del camion, checar mi tarjeta de asistencias, marcar precios al fab ajax, lux, mun, gerber, nabisco [...] **el sonido de las cajas registradoras en un incesante marque que marque, guarde que guarde dinero, dinero dinero, dinero de papel, dinero de sonido metalico, que hace desearlo**, dinero, poco dinero que se nos desaparece de nuestras manos cuando con grandes esfuerzos nos lo hemos ganado. Y luego la hora de la salida, el checar la tarjeta, salir a la calle y que el gran bullicio nos envuelva, [...] y caminamos como sonambulos heridos de muerte [...]. [...] chingada madre parece que voy a volverme loco, sin ninguna esperanza, condenado perpetuamente a seguir siendo siempre a través de los siglos de los siglos un trabajador [...] ¿será por eso? que cuando llega el día sábado y cobro **mi raya, me lleno de ansiedad y salgo huyendo, corriendo como desesperado para reunirme con mis amigos, para irnos a divertir**, a bailar, a emborracharnos, a buscar una puta, a vivir de verdad aunque solo sea sábado en la noche y el domingo todo el día (2013, 30-33).

En el fragmento anterior se puede advertir en negritas las discordancias que se había anticipado en los primeros ejemplos de *Chin chin el teporocho*. La primera responde al proceso de institucionalización de la modernidad que trajo la Revolución –relatado por Bonfil Batalla– y cómo es que éste benefició sólo a una pequeña porción de la población: la que al final de la intensa lucha se quedó con el poder. La frase señalada pone en duda el

discurso oficial del México imaginario, el cual supuestamente favorecería a las clases trabajadoras a través del presupuesto de la igualdad.

La segunda y tercera expresiones resaltadas apuntan a la alienación que sufren los trabajadores, dado que las condiciones laborales conforman sus deseos materiales, los cuales no pueden ser satisfechos por las mismas restricciones que el trabajo les impone. Las circunstancias demandan una necesidad de dinero casi estética –por eso en el fragmento el dinero tiene una cualidad sonora– que a su vez no puede ser consumada, sino hasta que la situación lo permita –de ahí la mención de los fines de semana–. Asimismo, que se exprese la paga como “mi raya” es un signo de la permanencia de convicciones previas al porfiriato.

Por ello, además de obtener una exposición de la rutina de un trabajador promedio, se percibe la sensación de pesadumbre que aquélla provoca. Las imágenes carecen de neutralidad, denotan un valor negativo al sólo dar cuenta de los atributos adversos de la jornada laboral que son localizables por la presencia de las contradicciones ya explicadas. Cabe señalar que el punto de vista se articula con la *focalización* que controla el discurso narrativo, cuestión que pertenece a la dimensión composicional. Sin embargo, es importante notar por anticipo que es gracias a esta manera de narrar que el punto de enunciación se vuelve distinguible.

En otro caso, en el siguiente pasaje se detalla cómo un personaje español llegó a México y conformó su patrimonio:

[...] el español es un viejo despota, gruñon, y que odia a los mexicanos porque somos pendejos, que nos dejamos ganar el mandado por los extranjeros y el se siente orgulloso porque es uno de ellos dicen que cuando vino a Mexico apenas si tenia cien pesos, era todo de lo que le sobraba del poco dinero que habia ganado en Francia durante un año, poco antes de que comenzara la guerra civil, [...] se vino para Mexico en un barco atestado de refugiados que desembarcaron en el puerto de Veracruz [...] y con ese poco dinero y su ambicion comensaria a levantar su capital, primero fueron unas tablas un poco de frijol, de arroz de maiz, cigarros esa su pequeña tienda era un puestecito que lo instalo en uno de los tianguis de puestos de

madera y laminas de carton que existian en la ciudad de Mexico [...] y asi poco a poco atraves de los años el puestecito se ha ido convirtiendo en esa gran tienda de ultramarinos y algo mas, que esta en la esquina (29).

No obstante, también es posible apreciar el punto de vista del propio español:

[...] yo con menos habilidad, pero con mas iniciativa, a los pocos meses me independice, logre ahorrar suficiente dinero para construir un puesto de madera e instalarme en un tianguis y ya me ves ahora, soy dueño de la tienda de ultramarinos, ustedes los mexicanos estan lucidos, vienen los extranjeros y ahora si como ustedes dicen, les comen el mandado, despertad, se un nacionalista, que ese es el primer paso para salir del subdesarrollo y no te dejes dominar por ese complejo de malinchismo, que tienen todos ustedes [...] (116).

La discordancia de ambas citas con el discurso oficial radica precisamente en el proceso de acumulación de capital del que el extranjero es beneficiario en México. Viniendo de la lucha por una república que pretende plantear una igualdad, el español en la *república mexicana* recibe privilegios que marcan una desigualdad con lo habitantes de la nación. El Estado otorga prestaciones a los refugiados de tal manera que su situación mejora, y los ciudadanos de México pasan desapercibidos.

Por supuesto, la opinión de Rogelio ya siendo un “teporocho” también aparece:

[...] esa fue mi primera borrachera, me duro cerca de quince días, despues descanse tres y me volvi a emborrachar ahora fueron tres meses, [...], ahora llevo mas de un año y medio tomando todos los dias, duermo en el callejon de “sal si puedes”, si es que la borrachera me deja llegar, ya me siento cansado y apenas voy a cumplir veinticuatro años, ya nada me importa, ahora soy un empedernido borracho, ya no siento nada, todo ha ido perdiendo valor ante mis ojos, la vida, la muerte ya no significan nada para mi, ya todo es igual, da lo mismo que sea lunes que sea domingo, [...], que al fin y al cabo todos vivimos en el infierno que nos hemos creado, por eso me dan lastima aquellos que se creen buenos y tratan de arreglar el mundo, cuando lo unico que hace falta es hacerse ¡pendejos! (200).

Es posible notar el desencanto de una vida que se enmarca en una modernidad devoradora.

Por otra parte, en *Violación en Polanco* se presentan los siguientes casos:

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 no, 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, del *espeak englis* y la *parla france*, el museo de Diego Rivera y la casa de salvador novo y las frases de *andre Bretón* y también *cortez y trotsky* y el indio *Fernández* [...] (34).

Otra cita:

el *Abigail* se acercó y me dijo al oído, me cai que así nos ven los turistas, yo te digo porque he estado con dos o tres y nada más conocen la ciudad de México del zócalo para el sur, ya para acá somos el México mágico, los hijos de *sánchez*, el *habladito* de *cantinflas*, la *virgencita* de *guadalupe*, los buenos *boxeadores*, los *curanderos*, los *brujos*, pero así como algo curioso, chistoso, y me cai que ni se imaginan que somos un chingo. Y entonces me acordé de todos los cuates que tenían en *Nezahualcóyotl*, en *Iztapalapa*, en todo el norte, en todo el noroeste... (60).

Es notable el hecho de que los personajes están conscientes de la distribución de la sociedad en sectores privilegiados y en márgenes relegados, al igual que los valores ideológicos que los sustentan. Además, como se verá en el apartado de la dimensión composicional, el espacio es altamente alusivo: su índole extratextual remite a prejuicios urbanos, propios del imaginario colectivo. Un fragmento que condensa el contraste metropolitano es el siguiente:

Siempre he pensado que cuando llegue a ahorrar unos buenos pesos, lo primero que voy a hacer es venir a comprar un terreno en alguna de estas colonias, y comenzar a construir una casa... muy bonita..., a levantarla entre todos los hermanos... para la *jefecita*..., tú sabes... *Nezahualcóyotl* es la mierda..., allá en aquella casa de dos pisos vive mi compadre, tiene un *carnicería*, bendito sea dios le ha ido bien..., siempre he deseado una casa como la de mi compadre..., siempre que puedo me voy a visitarlo para hacerme las ilusiones de que vivo ahí..., primeramente dios voy a tener una igual a la de mi compadre o... quién quite y hasta mejor... ¿sabes?, para mi *jefecita* [...]. A veces cuando voy de gira con el patrón trato hasta de salir en los periódicos, una vez mi *jefecita* me vio en un periódico, protegiendo al patrón, le dio mucho gusto.....;..... ¡la mierda!, a veces siento un chingo de amargura porque no nos tocó vivir en la casa del patrón... (57-58).

Respecto a la frágiles bases que sostienen los ideales modernos, está el siguiente pasaje:

me vuelvo a meter a la avenida principal de Reforma, veo los edificios de Tlatelolco, un oficial de tránsito nos ve cuando cometemos la infracción de entrar a la *glorieta* sin precaución, [...], lo veo por el espejo retrovisor que está a un lado y afuera del camión se me empareja me hace señas de que me orille, pero yo le hago

la seña de que somos de la policía en misión, el pinche oficial de tránsito con una risita de estúpido se queda papando moscas, “cabrón, ¿quién te enseñó la señal?”, me pregunta el Abigail a la vez que ve por el espejo retrovisor cómo se va quedando atrás el de tránsito. ya sabes el que con arañas anda a rasguñar se enseña (40).

En otro orden de ideas, es importante percatarse de la referencialidad de los textos. Este rasgo se puede extraer gracias a los elementos de la novela que aluden a un tiempo en específico, como las marcas de productos comerciales, películas de la época, o incluso la mención de programas de televisión (como el de Jacobo Zabudovsky). Es decir, el aspecto histórico se inserta en un marco en el que los medios masivos de comunicación se encuentran en un punto cumbre, y la estabilidad del proyecto de modernización es un hecho.

Si bien es cierto que la utilización de personajes tipo como los marginados se remota a los escritos de Fernández de Lizardi, son la dimensión estilística y composicional las que irán marcando grados de especificidad a lo que es la narrativa lumpen, al igual que la imagen de autor. Por lo pronto, existe una representación temática del “bajo fondo”: en un mismo espacio-tiempo conviven el “teporocho”, el “transa”, la “puta”, el criminal en general, y el lector se vuelve un espectador de sus vidas, al mismo tiempo que nota las confirmaciones y contradicciones que la historia oficial ha elaborado para conformar el imaginario político. Pero, ¿cómo recibe éste dicha información?

2.2. La dimensión estilística

Como se indicó páginas arriba, uno de los hechos más notorios en la narrativa de Ramírez es su estilo. Éste tiende a ser directo, es decir, representa un registro de la oralidad de un estrato en particular. Así, la búsqueda por una representación “fiel de la realidad” provocó que la escritura de los textos de Ramírez mostrara un total respeto por la *cadena de*

palabras. Podría decirse incluso que la narración, en algunas ocasiones, responde más a una simulación del flujo de conciencia. Para ilustrar, la ambición de querer abarcar todas las imágenes se ve sustentada por párrafos que duran varias páginas, compuestos de meras enumeraciones de acciones. Aunque hay varios puntos y aparte, son escasos los puntos y seguido: la mayoría de las oraciones está separada por medio de comas. Este hecho, apreciable en los ejemplos ya expuestos hasta el momento, afirma la sumisión al registro oral y su cadena hablada: la necesidad de representar un *continuum* que se vería corrompido si se colocaran pausas concisas, a saber, los puntos y seguido.

Así, en un nivel fonético-fonológico el lector puede observar que la norma lingüística –la fonética– es totalmente ignorada para darle prioridad a la transcripción fonológica. En *Chin chin el teporocho* el texto presenta las siguientes expresiones: “[...] mira mi casa, mi **chanba**, y ahora esta vieja [...]” (60); “[...] visitamos la casa frankenstein, el monje loco, dracula, el **mounstro** de la laguna negra [...]” (75); “¿cuanto **train?**” (121); “**aguelita** mi chocolate, la cheve es efectiva” (129). En *Pu* es posible rescatar las siguientes muestras: “ ‘¿Te **cai?**’ / ‘¿Me **cai!**’ ” (23-24); “ ‘¿Te **desvelastes?**, interrumpo” (26); “ ‘Se porta bien la Mati, **ai** la voy pasando, no me quejo [...]’ ” (30); “ ‘Arriba el **aclante** que es el equipo del pueblo’ ” (37); “ ‘[...], no le des chance, arrímatele para que se le suban los **güevos**’ ” (124).

El nivel morfosintáctico va de la mano con el fonético-fonológico, ya que la subordinación a la cadena hablada continúa, pero este nivel de la lengua ya responde a cuestiones, por ejemplo, de economía: “**huy** esos son **re’pipas**, de ahí ha de **ver** salido **agatas** y hablando solo[...]

 (62); “Oye cabron **ora** que me acuerdo **pos** no que estabas jurado?” (129); “pos yo que tu, ya le **biera** dado **cran**” (155); “**pue’que** si, **pue’que** no, uno nunca sabe, sino hasta que ya la regaste” (159). En *Pu*: “**Pa’ pronto** que la aborda”

(27); “no podía muy bien calcular porque llevaba pantalones guangos de lana **desos** que usan los señores ricos, imaginé a su esposa **desas** señoras con cara de león” (35-36); “Nadie habló durante el tiempo que estuvieron platicando... **largorrato...**” (74); “ ‘ooh, pues **entós** chinga tu madre’ ” (80); “[...] en una ciudad donde nunca **neva** [...]” (85).

En cuanto a la semántica es constante la utilización de modismos y locuciones que remiten al lector a un habla coloquial: “¡vete al diablo, que espantos **ni que ocho cuartos** [...]!” (39); “[...] si voy a la cantina, ya sabes que **me pico**” (44); “ –¿dime que piensas de michele? / –pues mira **este, este, este pues este, ...**” (47); “–lo que **me pasa** lo hago mio. / –pero ahora **se te va a pelar** [...]” (51); “vas victor, desde cuando **te traigo ganas**” (72); “[...] si mi papa lo ve asi, **va arder troya** y mas ahorita que **esta como agua pa’chocolate**” (112); “¿a poco no te pasa Cecilia para un **caldo amistoso, un agasajo chiro?**” (123); “[...] primeramente dios vamos a ganar con mis amigos los de xochimilco en remo, **me cai por esta**” (131). En la novela de 1977 se presenta lo siguiente: “ ‘No, en el coche **me eché mis buenas pestañitas**’ ” (26); “ ‘[...] Da doscientos cincuenta pesos, te **dispara** la cena’ ” (29); “ ‘yaaa, **no la riegues...**’ ” (86); “ ‘[...] te has portado **a todo dar** conmigo...’ ” (99); “no sabía si obedecerlo o **mandarlo** decididamente **por un tubo**” (128).

Pragmáticamente, la novela utiliza estrategias que hallan correlato con una dimensión más abstracta, que es la composicional. En el caso de *Chin chin el teporocho* se encuentran paratextos que apelan al lector por medio del empleo de recursos mediáticos como

“¡ATENCIÓN TERCERA LLAMADA,
TERCERA LLAMADA COMENZAMOS!
¡ACCIÓN CÁMARA CORRE PEL... perdon, CORRE NOVELA!” (19)

que buscan hacer referencia al imaginario de los medios masivos de comunicación, los cuales tienen un corte popular, como se recordará a partir de lo investigado por Monsiváis.

Ahora bien, el formato editorial también es importante. El estilo de Ramírez es particular por sus abundantes “descuidos estilísticos” que se pueden explicar con el compromiso ya mencionado a la cadena hablada: signos de puntuación mal colocados, la ausencia de mayúsculas al principio de oraciones o párrafos, carencia de acentos diacríticos, la inexistencia de justificación del texto, así como faltas de ortografía y errores de redacción en general constituyen la manera de escribir de Armando Ramírez.

Y la aspiración por el registro de la oralidad puntual no es el único motivo de esta escritura: este modo de estilizar los textos es una de las formas de tomar una postura frente a las normas convencionales y su reapropiación. En otros términos, la renuncia a las reglas de la correcta práctica de la escritura es tomar partido frente al discurso hegemónico. El uso de un estilo indisciplinado estipula el punto de enunciación que se ha sugerido a lo largo de varias páginas, porque no sólo hay una adjudicación de los atributos conformados desde la exterioridad (la dimensión temática), sino que también se está concediendo la intervención de la contingencia, representada en los “errores”. El rechazo del “buen uso del lenguaje” es la deserción a los preceptos de una cultura impuesta, de la mencionada “alta cultura”; a través de los hábitos de la “cultura letrada” se ejerce poder, y el ejercicio de una escritura que rompa con su normativa es una acción que invierte los papeles gracias a la toma de los elementos propios de lo “adecuado” y su alteración. El punto de enunciación es claro; incluso él ha dicho:

mi interés por escribir con faltas de ortografía era en realidad un acto muy consciente de rebeldía contestataria. De decirle a los correctores que ‘no cambiaran los errores porque eran justamente la esencia de las personas’. Hay que tomar en cuenta que yo venía del barrio y de la idea de la lucha de clases. De hecho, cada vez soy más provocador de manera consciente (Aguilar, párr. 1).

Así, la dimensión estilística de la narrativa lumpen se caracteriza por una transgresión consciente de las normas de escritura de la alta cultura, así como una búsqueda por un registro exacto de las expresiones orales de una sociedad en un tiempo determinado. Sin embargo, el discurso narrativo también está conformado de estrategias particulares que atraviesan la trama y del estilo de la narrativa lumpen. En el siguiente apartado se tratará de identificar tales recursos, que posiblemente no sean únicamente utilizados en la narrativa lumpen, ya que pueden formar parte de otros textos. Pero en la medida en que una obra comprenda la mayoría de los rasgos trazados en las tres dimensiones propuestas, se podrá concebir tal texto como una narrativa lumpen, y así percibirlos desde una perspectiva distinta.

2.3. La dimensión composicional

La composición son aquellos rasgos que forman el discurso narrativo. El concepto de *discurso narrativo* es tomado de la teoría narrativa que Luz Aurora Pimentel propone en *El relato en perspectiva*, y se define como aquello que “le da concreción y organización textuales al relato” (11). Del *relato*, es decir, “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (10), lo que se busca explicar es el modo por medio del cual se representa una historia (8).

Pimentel sigue a Gérard Genette en la segmentación de la teoría narrativa como temática y modal. Dado que la cuestión temática ya ha sido sorteada en la dimensión temática de la narrativa lumpen como enunciado, en este apartado sólo se analizará el asunto modal de la narración. A su vez, pone énfasis en la necesaria mediación de un

narrador, debido a que es “la fuente misma de la información que tenemos sobre el mundo de acción humana propuesto” (15-16). De esta manera, como *modo de enunciación* el relato se puede partir en mundo narrado y narrador.

Por tal motivo se examinará primero al enunciador del relato, esto es, el narrador. Éste en ambas novelas es homodiegético, o sea, aquel que participa en el mundo de acción relatado; posee una función tanto vocal como diegética. Empero, es importante notar que tanto Rogelio –narrador de *Chin chin el teporocho*– como Rodolfo –narrador de *Pu*– oscilan entre el narrador autodiegético –papel central del universo diegético– y el testimonial: la situación del primero está más inclinada a ser el centro de atención narrativo, pero por el mismo rasgo costumbrista de la novela este narrador también tiene una tarea atestiguantera de las diferentes situaciones que traman la historia. En el segundo, el afán por elaborar un retrato monográfico de la sociedad mexicana disminuye y se le presta mayor atención a la violencia resultante de la lucha de clases. El centro de la narración sigue siendo Rodolfo, pero al mismo tiempo es testigo de las redes de coacción que se desarrollan en la historia.

El funcionamiento de la narración es más complejo: en *Chin chin...* hay una cuestión de niveles narrativos, debido a que la novela estructura un primer universo diegético, que sirve como marco de un mundo metadiegético. Dicho en otras palabras, la instancia de enunciación en un primer momento pertenece a un narrador extradiegético, cuya identidad permanece desconocida, que luego se topará con un “teporocho” que le contará su vida, o sea, Rogelio, un narrador intradiegético.

En el caso de *Violación en Polanco* la narrativa es más complicada todavía porque hay cambios constantes de instancia de enunciación: el narrador le otorga la palabra a los personajes. Los discursos que éstos enuncian construyen de manera intradiegética el mundo

diegético,⁴⁰ aunque de manera fragmentaria. Pero la presencia de niveles narrativos se da igualmente en la situación de enunciación.⁴¹ La historia está estructurada de tal forma que la diferencia de un *yo que narra* y un *yo narrado* halla correlación con la temporalidad cronológica de los acontecimientos, y con los espacios en donde se inscribe la historia: el *yo que narra* se localiza dentro del “Delfín” –un camión de la época– y narra el crimen que perpetra junto con sus amigos contra la mujer en un presente; el *yo narrado*, en cambio, se ubica dentro de los cines donde suelen convivir los personajes, en un tiempo pasado. Tal como lo dice el título de la novela, el hecho fundamental de la narración es la violación, y, por ende, lo ocurrido en los cines se ubica en un nivel narrativo subordinado, intradiegético, cuya función es explicativa: revelar la “justificación” de la violación.

Dado que es el narrador la fuente de la información narrativa, es su perspectiva la que permea la narración: “La perspectiva es una especie de filtro por el que se hace pasar toda la información narrativa; principio de selección que se caracteriza por las limitaciones espaciotemporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información narrativa” (Pimentel, 22). Es este principio el que enlaza el discurso narrativo con el punto de enunciación lumpen. El término narratológico para la perspectiva es la *focalización*, como ya se había comentado en el apartado de la dimensión temática. En el caso de las novelas que se están tratando, esta focalización –al corresponder al ámbito del narrador– se denomina como *interna fija*, ya que el filtro se ubica únicamente en un personaje: “el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y

⁴⁰ Hay que recordar que no necesariamente hay una “solidaridad implícita entre narrador intradiegético y relato metadiegético” (Pimentel, 155).

⁴¹ Pimentel utiliza el *Sarrasine* de Balzac para explicar este asunto: “Estrictamente hablando lo que se modifica es la situación de enunciación –es decir, la *posición* del acto de la narración con respecto a lo narrado– que no la instancia de narración” (155).

espaciotemporales de esa mente figural” (99). Por consiguiente, las restricciones narrativas de las dos novelas se circunscriben en las figuras de Rogelio y Rodolfo, respectivamente.

Así como es posible tener conocimiento de las sensaciones espaciotemporales y cognitivas de los narradores, también se tiene el acceso a su *punto de vista*, a saber, “la orientación temática de los distintos planos en los que se puede articular una perspectiva” (97). En otras palabras, mientras la deixis de referencia se concentra en los narradores y el tamiz de conciencia les pertenece –y por ello su posición limita el principio de selección y combinación de la información narrativa–, la tematización de este origen sería propiamente de valores lumpen. En uno de los ejemplos expuestos en la dimensión temática se pudo apreciar el sopor que producía el trabajo: fue preciso ubicar la jornada laboral en la entidad figural de Rogelio para percibir tanto sus percepciones como sus opiniones. El punto de enunciación lumpen encuentra en esta noción narrativa su correlato. Estructuralmente, se requiere de la focalización interna fija para poder alcanzar la percepción del narrador y, de manera simultánea, esta perspectiva está orientada temáticamente con las convicciones de lo convencionalmente lumpen.

De este modo, es evidente que se gesta una identidad. No obstante, esta “personalidad”, como bien lo señala Pimentel, va a regir el relato; a mayor presencia del narrador, menor objetividad se tendrá. Surge una “subjetividad que colorea y deforma la información que sobre ese mundo nos proporciona” (140). El grado de “confiabilidad” disminuye porque el punto de enunciación se revela totalmente parcial: lumpen.

Más aún: Chiu-Olivares señaló que el narrador en *Violación en Polanco* es denominado como ‘Rodolfo’ sólo dos veces a lo largo de la historia (69), aspecto que remite a una de las indicaciones de Pimentel: “La repetición [del nombre], por medio de procedimientos discursivos diversos tales como la anaforización o la modulación, es un

aspecto importante del principio de identidad” (Pimentel, 68). Esta falta de reiteración del nombre de los narradores, aunada a la escasa descripción física de los personajes en ambas novelas provoca que el lector busque una singularización en otro punto: el discurso.

Así, la dinámica que existe entre el narrador y la dimensión actuarial es peculiar. Como se había adelantado, aun cuando el narrador es la mediación indispensable para la proyección del universo diegético, la relación que establece con los personajes se ve arbitrada por un ejercicio de poder especial, pues la caracterización de los mismos no es detallada. Los narradores no describen físicamente a los personajes –salvo algunas ocasiones, como para resaltar la belleza de sus parejas–. Todo lo contrario: les cede la voz para que ellos mismos se caractericen. Y este consentimiento corresponde al discurso directo de los participantes en el mundo diegético. Dicho de otra forma, es a través de los diálogos, del discurso figural, que uno puede conformarse una imagen del personaje en cuestión. Pimentel declara que:

El discurso de un personaje con frecuencia sirve para caracterizarse a sí mismo y a otros personajes. Porque un personaje no sólo se caracteriza por sus actos sino por las peculiaridades de su discurso; en él se observan los rasgos idiolectales, estilísticos e ideológicos –entre otros– que contribuyen a la construcción gradual de una personalidad individual (88).

Por ejemplo, en *Pu* los únicos rasgos que se brindan son que Genovevo tiene un corte “a rape” y la complexión de Rodolfo: ““Los años, ¿nos han cambiado?”. ‘Pues el pelón sigue pelón y tú un poquito más gordito; lo prieto no se te quita’” (1977, 134). Asimismo, otra característica que se brinda es que Rodolfo se dejó crecer el cabello, y que Genovevo tiene una mejor figura: ““Los años no pasan de en balde, tú sigues sin cambiar mucho, si acaso el pelo un poco más largo, muy enredado que lo tienes’. Me hace la observación. Lo veo: ‘Tú estás más embarnecido, te alimentan bien...’” (107). El único atributo que se le otorga a Abigail es que es apuesto: Genovevo dice: “ese güey siempre ha sido bien carita” (45).

Ahora bien, el hecho de que se le conceda una intervención activa a los personajes por medio de sus discursos directos refuerza el punto de enunciación lumpen, porque es gracias a los diálogos que se puede inferir la perspectiva de las entidades figurales, la cual puede sustentar un ideario lumpen. La fisonomía queda en un segundo plano, y el interés se centra en las manifestaciones vocales, en las expresiones de los personajes; en última instancia, en el lenguaje, cuyo corte pertenece más a lo cultural.

En otro recinto del mundo narrado, el espacio es particular debido a que tienden a ser extratextuales. Las zonas presentadas no son casuales –San Juan de Aragón, el Lago de Texcoco, Nezahualcóyotl, Iztapalapa, el Centro Histórico–, sino que tienen una fuerte referencia extratextual, lo que produce el despliegue de toda su mitología cultural y urbana: la concentración de la marginalidad en esas áreas.

“A partir del entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una “historia” ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola selección de sus componentes” (21), dicta Pimentel. Todos estos detalles compositivos del discurso narrativo apuntan, a un lugar intermedio, una suspensión, entre la individualidad y la colectividad. Es decir, la importancia de una subjetividad bien definida es fundamental para la conformación del punto de enunciación. Que el narrador tenga una participación en la historia y que tanto su perspectiva como su punto de vista se vislumbre a lo largo de toda la narración es fundamental para la demarcación de una posición desde la cual se va a llevar a cabo *la representación*.

Sin embargo, lo contingente también se hace presente al dispensarse la participación de los personajes en la conformación de un imaginario lumpen. La falta de singularización evade precisamente una ontologización, por lo que la convicción de lo lumpen pasa a un

plano más ideológico que somático. De forma paralela, la ambigüedad física connota una masa que comparte cualidades especiales, propias, que consolidan el lugar desde el cual se está tomando partido: el medio lumpen; desde ahí se está alzando la voz. Los niveles narrativos no hacen otra cosa más que contribuir a la polifonía de las novelas, y los sitios extratextuales fortalecen la visión de un “lumpen localizable” fuera de los textos.

A grandes rasgos, podría decirse que es significativo contrastar la individualidad del narrador y la colectividad que conforman los personajes, pues a pesar de que sean discernibles entre sí, no se establece una jerarquía entre ambas categorías. La orientación ideológica apela a una transgresión de los modelos convencionales de narración los cuales no son exentos de relaciones de poder. El modo de narrar de la narrativa lumpen responde al proyecto político de la apropiación de los elementos pertenecientes a la práctica literaria hegemónica, “cultura”, y los revierte. Lo mismo sucede con la dimensión temática y estilística de la narrativa lumpen. Empero, la literatura es un circuito de mayores magnitudes, por lo que queda por analizar la relación que establece la *lumpenliteratura* con la función representativa de la literatura y la imagen de autor, asuntos que serán abordados en el siguiente capítulo.

3. Apariciones de Armando Ramírez

Luz Aurora Pimentel rescata de Genette ideas importantes para el presente capítulo:

Si partimos del supuesto de que en el modo narrativo alguien da cuenta de algo a alguien, habremos restringido el concepto a la dimensión puramente verbal. Pero el lenguaje –en su sentido estrictamente verbal– no representa, sólo significa; por tanto “un relato, como todo acto verbal, no puede hacer otra cosa sino informar, es decir, transmitir significaciones. El relato no ‘representa’ una historia, la cuenta, es decir la significa por medio del lenguaje” (Genette 1983, 29) (18).

La precisión de Pimentel es acertada; sin embargo, la manera como se percibirá la *representación* en esta investigación trasciende el ámbito narrativo, diegético, y se inscribe a un proceso de figuración que será explicado páginas adelante. La noción de *representación* que será utilizada en este apartado apunta a una dimensión más discursiva que verbal.

En el capítulo anterior se pudieron vislumbrar las cualidades que constituyen la narrativa lumpen si es contemplada como perteneciente a un género discursivo. Sin embargo, todo el entramado de estrategias que se logró discriminar apunta a una postura política-social organizada desde la literatura. Se ha insistido a lo largo de esta investigación en el carácter combativo que la *lumpenliteratura* intenta dirigir contra los discursos hegemónicos, pero para lograrlo se debe enfrentar a un primer bastión dominante: la misma literatura.

Horacio Legrás, en otro de sus trabajos titulado *Literature and Subjection*, cuestiona el concepto de *literatura* y su relación con el poder social y la representación. La literatura “constituye un proyecto histórico, un proyecto que confía en una concepción de literatura como una forma capaz de prestar su cuerpo de ensueño a los materiales más variados”

(2008, 2)⁴². Una vez superadas las aproximaciones estéticas a la literatura, es posible apreciar sus nexos con intereses políticos e institucionales. No obstante, Legrás nota que se puede caer en la ilusión de creer que una vez desmitificada la literatura se podrá llegar a su verdad, cuando en realidad esos elementos mistificadores son los que otorgan la naturaleza literaria⁴³. Es por ello que él intenta conservar dicha tensión al proponer que la literatura es una institución y un poder instituyente: “Los textos literarios existen en una tensión que hace a la literatura tanto un poder creativo y una serie de prácticas territorializadas en las cuales ese poder está ya mediado, silenciado, u olvidado” (4)⁴⁴. Entiéndase la idea de poder instituyente como aquel que crea vínculos sociales a través de la enunciación (4). Dicho en otras palabras, la literatura como institución implanta elementos esenciales que dictaminarán qué es aquello que determinará lo literario, al igual que las instituciones que los avalarán y que reconocerán la empresa literaria y sus capacidades representativas.

Luego de caracterizar la parte “fenomenológica” de la literatura, Legrás se ocupa de su aspecto histórico. Para ello recurre a la entrevista que Derek Attridge le realizó a Jacques Derrida, titulada “Esa extraña institución llamada literatura”, y recupera su concepción de la literatura como una forma moderna, a saber, aquella que tiene la autorización de decir lo que sea, lo que la une a la idea de una democracia (5). Este rasgo le proporciona a la literatura un potencial político-crítico, que simultáneamente se ve obstaculizado por el carácter ficcional de la misma. La ficción acusa al escritor de irresponsable, pero Derrida le

⁴² “It constitutes a historical project, a project that relies on a conception of literature as a mere form able to lend its dreamlike body to the most variegated materials”.

⁴³ “Estos elementos, en otras palabras, señalan el centro esencial de la experiencia literaria, aun cuando ellos mismos no son el centro” (“These elements, in other words, signal the essential center of the literary experience, even if they themselves are not this center”) (4).

⁴⁴ “Literary texts exist in a tension that makes literature both a creative power and a set of territorialized practices in which that power is already mediated, silenced, or forgotten”.

da un giro a esta convicción para indicar que la irresponsabilidad se debe al hecho de que hay una obligación a no responder a lo que uno piensa y a los poderes constituidos (5).

Desde esta perspectiva Legrás aborda el proyecto de la literatura latinoamericana. La “irresponsabilidad” de esta región acarrea un problema que radica en el marco colonial que rodea a tal proyecto, debido a que en el rol representacional de esta literatura “las instancias del representar y de lo representado pertenecen a diferentes órdenes” (6)⁴⁵. El representar de la literatura corresponde a una universalidad, que se puede inferir a partir de lo mencionado párrafos arriba –es decir, su discurso aparentemente autónomo–, y es proveniente de las narrativas hegemónicas; lo representado sería lo local o particular, la realidad que escapa al *logos* modernizante. La representación literaria y su licencia omnipotente queda así en entredicho. ¿Cómo aprovechar las aptitudes literarias cuando el proyecto mismo es una imposición? ¿En dónde se halla la “irresponsabilidad” del escritor?

Esta dinámica de la literatura de Latinoamérica se presenta como un reflejo de la fisura que la cultura latinoamericana sufrió por el proceso de colonización. Por ello es necesario un acercamiento poscolonial, que valore esta condición. De ahí la correlación con lo expuesto en el primer capítulo, con el trabajo de Bonfil Batalla, y con la fundación de la marginalidad discursiva, planteada por Moraña y Monsiváis.

De esta manera, uno de los objetivos de Legrás es cuestionar la literatura al volverse un espacio hegemónico de traducción intercultural (8)⁴⁶, y su estatuto como la forma dominante de conmensurabilidad de la experiencia. Uno de los elementos que dismantelan la supuesta universalidad de la literatura es la traducción y la imposibilidad de un traslado

⁴⁵ “The representational role that fell to Latin American literature for most of the modern period depends on the simple fact that the representing and the represented instances belong to different orders”.

⁴⁶ Legrás concibe igualmente a la literatura como un dispositivo de traducción (7), o sea, aquel que puede trasladar cualquier objeto de la “realidad” al ámbito literario.

semántico-representativo puntual en un contexto de intercambio cultural. Ello conduce al autor de *Literature and Subjection* a considerar que la literatura es una empresa fallida, dado que no logra cumplir con sus propios estándares universales.

El proyecto histórico de la literatura latinoamericana pretendió incluir en su discurso las voces de los márgenes de la nación para que tuvieran una forma de representación sancionada dentro de la cultura oficial del Estado-nación emergente, siendo vista ésta última ya no como la proveniente de la civilización, sino como una totalidad que incluyera el aspecto popular (10). Pero esto implicó un control cada vez mayor por parte de las instituciones del Estado. Paralelamente, la literatura sirvió de herramienta para fundar una gobernabilidad moderna, por lo que se concibió una relación suplementaria entre ambas gestiones. La labor de las universidades provocó que la literatura fuera vista como “un repositorio de las virtudes nacionales y un lugar revelador del carácter nacional” (13)⁴⁷. La esencia de la nación fue la principal búsqueda de lo literario, y la hermenéutica oficial consideraba a la literatura como un trabajo sociológico. La literatura se convirtió en el mediador entre el Estado-nación emergente y la población sin representación. Empero, la autonomía de la literatura siempre se mantuvo intacta: no tuvo una función propagandística.

Ahora bien, la literatura tiene una relación con la llamada *sujeción*. Ésta se puede entender de dos maneras: una es aquella circunstancia en la que un agente se vuelve sujeto en tanto que es libre de realizar y pensar sus acciones, y la otra es que el agente se encuentra atado, sujeto, a una estructura que así lo demanda. Legrás no resuelve esta tensión, decide dejarla y reconoce que hay una reciprocidad entre ambas concepciones: la sujeción reclama un sujeto y el sujeto reclama la sujeción. De este modo, la literatura “es la práctica cultural que codifica –quizá como ninguna otra– las posibilidades y predicamentos

⁴⁷ “A repository of national virtues and a site of revelation of the national character”.

de esta transición de las épocas, de una coerción abiertamente declarada a la incorporación de la ley como un deseo del sujeto” (16)⁴⁸. El ejemplo que propone para explicar esta idea es la dimensión que adquirió el término *transculturación*. Éste, si bien empezó siendo una manera de describir la situación existencial de Latinoamérica, acabó como el paradigma prescriptivo, la única manera de leer el estado de América Latina, según Legrás⁴⁹.

La noción de *transculturación* terminó negociando el impacto que la economía global tenía en los estados nativos; normalizó el carácter de contradicción o la fisura cultural de Latinoamérica y la volvió una característica nacional. La nación se convierte en aquello que reúne la multiplicidad, la contingencia, las distintas voces; la transculturación la nombra “la necesidad subyacente” (17). Y aun cuando este concepto perdió su vigencia, dada la dudosa validez del Estado moderno, la literatura se inclinaba por demostrar cómo había aspectos de la realidad que se le escapaban de las manos⁵⁰.

Posteriormente, Legrás relaciona lo anterior con la noción de *reconocimiento*. Afirma que éste se convirtió en el “centro de la sujeción política” (19) luego del trabajo de José María Arguedas. “Hay un cierto acuerdo en el ser reconocido, nuestra libertad e individualidad brillan, desatadas de todas las cadenas que la historia, la violencia y la

⁴⁸ “Literature [...] is the cultural practice that codifies –perhaps like no other– the possibilities and predicaments of this epochal transition from open coercion to the incorporation of the law as a desire of the subject”.

⁴⁹ Esta afirmación es cuestionable, porque reduce la problemática a una generalización que se concentra en un par de autores –Fernando Ortiz y Ángel Rama–, siendo la reflexión más amplia.

⁵⁰ “Santos Luzardo no puede educar a Doña Bárbara, y ella huye de la llanura; Alejo Carpentier lamenta su inhabilidad de capturar la voz y la esencia de los migrantes haitianos en Ecue-Yamba-O; cada vez que Guzmán se aferra a la idea de “la esencia indefinible de México”, esta esencia se escabulle bajo los adjetivos de “informe” e “inhumana”; [...]; y Arguedas encuentra que la demanda de reconocimiento por los indios de Puquio es inconmensurable con la prosa del reconocimiento que el Estado peruano está queriendo conceder” (19).

(“Santos Luzardo cannot educate Doña Bárbara, and she flees the plain; Alejo Carpentier regrets his inability to capture the voice and the essence of the Haitian migrants in Ecue-Yamba-O; any time Guzmán gets hold of the “indefinable essence of Mexico”, this essence slips away beneath adjectives like “formless” and “inhuman”; [...]; and Arguedas finds that the demand for recognition by the Indians of Puquio is incommensurable with the prose of recognition that the Peruvian state is willing to grant”).

cultura entretejieron a nuestro alrededor” (19)⁵¹, comenta el profesor de la Universidad de California. Pero el *reconocimiento*, como objetivo ético en las humanidades, posee en realidad “un núcleo ideológico de la expansión del capitalismo moderno” (21)⁵². Legrás observa que en la historia del liberalismo moderno, *sólo a través de la propiedad puede haber reconocimiento*⁵³. Esta dinámica implica una economía en la que el poder –en este caso, el Estado– al efectuar su capacidad reconocedora, reafirma su categoría dominante. Así, para que los sujetos sean reconocidos primero deben reconocer que el Estado es la instancia que otorga el reconocimiento (22). “Cada reconocimiento concedido por el Estado empodera su propia constitución imaginaria. Al final, la actividad reconocedora del Estado es un ejercicio de auto-reconocimiento” (22)⁵⁴, declara Legrás. El conflicto radica en la imposición de este sistema a regiones, como América Latina, donde su carácter heterogéneo no puede articular de manera orgánica esta estructura; en cambio, es más asimilable para naciones con una formación cultural uniforme.

3.1. La representación del lumpen: exposición y figuración

La *lumpenliteratura* se encuentra en una posición particular dentro del sistema literario. Se estableció en el primer capítulo que ésta podía definirse como aquella que se ha apropiado de las cualidades, el estilo y las estructuras, que discursiva e históricamente la narrativa hegemónica le ha adjudicado al concepto de *lumpen*. Puesto que la confrontación es a nivel discursivo, la *lumpenliteratura* encara a la literatura como institución y como poder

⁵¹ “There is certain agreement that in being recognized, our freedom and individuality shine forth, unbound of all the chains that history, violence, and culture weaved around us”.

⁵² “[...] one ideological kernel of the expansion of modern capitalism”.

⁵³ De esta manera, una vez que Latinoamérica entró al mercado mundial, su reconocimiento capitalista se debió a la fuerza de trabajo, su propiedad más anhelada.

⁵⁴ “Every recognition granted by the state further empowers the state’s own imaginary constitution. In the end, the state’s recognizing activity is an exercise in self-recognition”.

instituyente: la cualidad contingente de la *lumpenliteratura* atenta contra los valores convencionales de la literatura, de su estética trascendental, y confronta al Estado, que respalda la labor literaria, al polemizar la historia oficial –como se vio en el segundo capítulo–.

La irresponsabilidad de la que hablaba Derrida es visible en la *lumpenliteratura* dado el uso indebido de la normas de escritura literaria. Puesto que la literatura portaba el estandarte de la alta cultura, la manera de poner en equivalencia el representar y lo representado era la transgresión del lenguaje. En la dimensión estilística analizada en el capítulo anterior se mencionó que la renuncia al “buen uso del lenguaje” es la deserción a los preceptos de una cultura impuesta, que al final ejerce poder. Las voces por representar – lo local, y en este caso, lo *contingente*– ganan distinción al no ser simbolizadas por un sistema que no las corresponde. Además, no hay que olvidar que se trata de una reapropiación de los rasgos acuñados, un agenciamiento, que destaca el punto de enunciación de la posición subalterna lumpen.

Ahora, las implicaciones de un ejercicio como la *lumpenliteratura* en el proyecto de la literatura latinoamericana –en este caso de la mexicana–, regido por los intereses del Estado modernizante, son muy peculiares, ya que comprueban la dinámica de la sujeción y la economía del reconocimiento. Por una parte, la *lumpenliteratura* acató el objetivo de la industria literaria mexicana al pretender capturar los márgenes de la nación. No obstante, lo hizo a su manera: con la ya anticipada reapropiación de los valores. Entró al ruedo, pero asumiendo la ubicación –subalterna– en la que fue colocada. Todo para poner en duda el discurso oficial del Estado-nación mexicano. Era una manera de mostrar la otra cara de la comunidad letrada que avalaba este discurso.

Por otra parte, pero no por eso desvinculada, sino todo lo contrario, el reconocimiento se halla en la adquisición de las estrategias que precisamente utilizaba la literatura para representar, o sea, el lenguaje, acción que, al mismo tiempo, va de la mano con la reapropiación. Empero, no se evita la reafirmación del empoderamiento por parte de la instancia reconocedora –la literatura como institución subordinada al Estado y acreditadora de su poder⁵⁵–, justo como lo comenta Legrás. Aunque la *lumpenliteratura* se adueña de los méritos de la literatura, no dejan de compartirlos. El reconocimiento es particular porque compromete a literatura, pues no puede negar sus propias posesiones. Asimismo, la *lumpenliteratura* acepta que es sólo a través del discurso hegemónico, intercedido por la empresa literaria dominante, que se puede desmontar la narrativa impuesta. Busca la sanción de la instancia reconocedora para adquirir una voz.

Igualmente, el tema de la universalidad es ambiguo. Por un lado, se ve derribado por la *lumpenliteratura*, no sólo por el talante contingente, imprevisto, de ésta, sino por la nada viable traducción de la misma. Ahora, a pesar de que ninguna de las dos puede capturar en su entereza el aspecto lumpen –es decir, jamás será lo que se conoce como *lo real*–, la *lumpenliteratura* tienen un mejor acercamiento que la literatura del momento debido a que la caracterización de la realidad es discursiva, y es la *lumpenliteratura* la que mejor logra articular dicho discurso por medio de las estrategias ya enunciadas en los apartados previos. Por otro lado, como ya se explicó párrafos arriba, el discurso suscrito es el literario; es a esta institución que la *lumpenliteratura se está sujetando*. Por una parte, se reconoce la

⁵⁵ Cabe la posibilidad de matizar esta afirmación de Legrás si se recuerda la reflexión de Pierre Bourdieu titulada “El punto de vista del autor”, la cual se encuentra en *Las reglas del arte*. El sociólogo francés declara que aun cuando el campo literario está dominado por el campo de poder, éste tiene una autonomía, al grado que incluso muestra una suerte de economía invertida, esto es, del desinterés comercial o político (320-321).

competencia representativa de acoger diferentes materias, de la literatura; pero por otra, son necesarias modificaciones para declarar el punto de enunciación lumpen.

¿A qué se debe la aspiración por ese reconocimiento que la literatura como institución y poder instituyente puede otorgar? Para resolver esta pregunta, se recurrirá al texto *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, de Georges Didi-Huberman. En el primer capítulo, “Parcelas de las humanidades”, el historiador de arte plantea el problema de que *los pueblos están expuestos*, menos por la exhibición que los medios masivos de comunicación les pueden brindar que por su probable desaparición –tanto representativa como existencial–. Así: “Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están [...] *subexpuestos* a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, *sobreexpuestos* a la luz de sus puestas en espectáculo” (14). Asimismo, habla de un derecho a la imagen, que “mantiene [...] una relación antropológica de muy larga data con la cuestión del derecho civil, el espacio público, la representación política” (15). El inconveniente que acarrea el contexto actual en el que la dignidad está monetizada, es que la imagen se volvió una propiedad privada, y por lo mismo, hay comunidades a las que se les priva de la imagen.

A su vez, Didi-Huberman recurre a Walter Benjamin y su concepto de la *legibilidad de las imágenes*⁵⁶, el cual se explica como la relación de perturbación recíproca que existe entre las palabras y las imágenes, para señalar el peligro de las palabras. Benjamin observa en esta relación crítica una manera de vislumbrar lo inadvertido en ambas partes, como por ejemplo, contradicciones. En consecuencia, Didi-Huberman declara: “Desconfiemos, por lo tanto, de las palabras que acompañan la exposición de nuestros pueblos” (19). Existen

⁵⁶ Es importante señalar que el texto de Didi-Huberman procede de la teoría de la imagen. No obstante, se recupera aquí la perspectiva de la teoría especulativa para sustentar la cuestión teórica del presente trabajo.

palabras cuyo sentido se proclama “único”, pero hay otras que quieren decir lo contrario a su significado convencional. El caso que propone el filósofo francés es el de la palabra *people* y cómo es que ésta terminó representando lo contrario, al designar sólo a personas adineradas o con privilegios, y que disponen de su “propia imagen”. “Al no mostrar más que *people*”, comenta Didi-Huberman, “nuestros medios censuran pues con la mayor de las eficacias toda representación legítima y toda *visibilidad del pueblo*” (19).

Ahora, poner en entredicho las palabras no implica *abandonarlas*. El historiador del arte contempla que tanto las imágenes como las palabras pueden ser utilizadas como armas, debido a que se les puede dar usos que perpetúan el control y la sumisión de las víctimas, de los explotados, sin que éstos lo noten. “Es preciso, pues, resistirse a esas lenguas: resistirse en la lengua a esos usos de la lengua. No abandonar al enemigo la palabra –es decir, la idea, el territorio, la posibilidad– de la que él intenta apropiarse, prostituyendo, a sabiendas o no, su significación” (20). De ahí que Didi-Huberman demande poner atención a las palabras hoy en día con la meta de percibir cualquier perversión. “Por estar los pueblos expuestos a desaparecer, tanto en el uso de las palabras como en el de las imágenes, hay que ‘resistir en la lengua’ y reconstruir, sin descanso, las condiciones de una reaparición de los pueblos en el espectáculo de nuestro mundo” (21), finaliza.

Afirmar que el lumpen es un *pueblo* resulta una proposición que, por los fines de la presente investigación, no será discutida, además de que requeriría de una reflexión que exigiría un desvío de las pretensiones de este capítulo. Sin embargo, los estados de exposición que Didi-Huberman indica sí son funcionales para nuestro propósito. Es decir, el lumpen se encuentra entre la *subexposición* y la *sobreexposición*, porque es aquello que la sociedad no quiere ver, y que al mismo tiempo ya fue caracterizado de tal forma que reclama un rechazo. Se le podría denominar como un grupo borroso: presente, y una vez

advertido, condenado a ser ignorado, a su desaparición. Paralelamente, como se recordará, el adquirir una imagen –en este caso, una representación– está mediado por distintas redes de poder que la mayoría de las veces los sometidos no logran controlar –o hacerles frente, en todo caso–. El lumpen no es la excepción. Empero, en la labor de la *lumpenliteratura* resuenan las peticiones de Didi-Huberman: ésta desconfía de los discursos oficiales, y trata de evitar la censura, resistiendo en la misma lengua. Si la literatura se había blandido como una espada a favor de intereses particulares, la *lumpenliteratura* se esgrime con el mismo acero.

La pretensión de que los pueblos no desaparezcan, sino que *aparezcan* conduce al filósofo francés a considerar la noción de un *pensamiento de la apariencia* de Hannah Arendt. Propone la idea de que el ser y el parecer coinciden, dado que todas las cosas humanas parecen y por ello son percibidas por los sentidos y las emociones. De esta manera, sólo hay una forma de organizar la apariencia y es a partir de una política, la cual considera cuatro paradigmas: *los rostros*, que enfatizan el carácter concreto, no abstracto, de los cuerpos que componen los pueblos; *las multiplicidades*, que denotan las singularidades irreductibles que constituyen una comunidad; *las diferencias*: la política se encarga de reconocer y mediar la pluralidad de los hombres; y *los intervalos*, que son los espacios en los que estas diferencias se entrelazan y conviven (22-23). Una vez contempladas estas directrices, para exponer a un pueblo se vuelve necesaria la tarea de elaborar una exploración del espacio político que se gesta entre los individuos, para apreciar la dinámica que las diferencias y sus conflictos.

Entonces, el lumpen *aparece* cuando, en primer lugar, es reconocido su cuerpo, que está lejos de ser una abstracción. Si *existe* un lumpen es porque puede ser percibido. Y es advertido al reconocer su singularidad y su diferencia, que en este caso son propulsadas

tanto por su cualidad contingente como por el discurso que le han tejido las narrativas hegemónicas. De ahí la importancia de notar el intervalo en el que se localiza el lumpen. En otros términos, las instituciones que detentan el poder lo caracterizaron de tal forma que el lumpen es captado a *su* manera. Su singularidad se debe a los rasgos con los que fue constituido y una diferencia claramente marcada a partir de los roles laborales que el capitalismo requiere. Sin embargo, se podría declarar que la *lumpenliteratura* es el intervalo donde la singularidad y la diferencia adquirieron otro sentido, pues no sólo enfatizó su particularidad al declarar su punto de vista y al tergiversar, o mejor dicho, manipular a su gusto el lenguaje establecido, sino que también definió su separación con la narrativa que lo sometía.

Aún siguiendo a Arendt, Didi-Huberman dice que este quehacer de historiadores, pensadores y artistas, debe tener en mente evitar la desaparición de la humanidad –vista como especie humana y como conocimiento– en tiempos de oscuridad. Éstos se caracterizan por ser opresiones políticas que van desde guerras y supuestos acuerdos de paz, hasta cuando impera “ ‘un concepto de una verdad única’ del hombre” (24). Puesto que la política humana es el espacio de las diferencias, que toda la comunidad apoyara una opinión única supone la erradicación de la pluralidad, cuestión plenamente “inhumana”. “Se trata entonces de procurar que, *pese a todo, aparezca* una forma singular, una ‘parcela de humanidad’, por humilde que sea, en medio de las ruinas o la opresión” (25) anota el historiador francés.

Ahora bien, él añade: “Conquistar una ‘parcela de humanidad’: de eso debería ser capaz una obra de arte con la condición de hacer la ‘historia narrable’, con la condición, también, de producir la ‘anticipación de un hablar con otros’ ” (26). ¿Qué mejor ejemplo de conquista que el que realiza la *lumpenliteratura* y su procuración de aquellos *sujetos* que se

resisten a ser ocultados? ¿Qué hay de la “historia narrable” que ésta propone al agregar una visión antes ignorada, invisible? “*Los pueblos*, al estar expuestos a desaparecer, como ya ocurrió en 1914-1918, *han decidido exponerse por sí mismos* de una manera más radical y decisiva” (28).

¿No es justo la recuperación de la agentividad lo que se alcanza a distinguir en la obra de Ramírez? Una vez que su proyecto se *sujeta* a la institución literaria, demanda un reconocimiento que radica en la mera *aparición* de los individuos. Se conforma una propiedad que reclama un punto de enunciación singular y diferente. Humano, si así se quiere. Todo para sortear el hecho de que el lumpen se encuentra *subexpuesto* y *sobreexpuesto*. La tarea que Didi-Huberman le deja a los intelectuales es la de *exponer la exposición misma a desaparecer*. Librar la condición de *grupo borroso* que el lumpen posee es una de las funciones que la *lumpenliteratura* ejecuta.

Es hora de retomar la palabra *representación*, que ha brillado por su ausencia. Se había mencionado que más que un tema narrativo, se trataba de uno discursivo. También se recordará que en el primer capítulo se estableció que la *lumpenliteratura* pretende *representar* aquello que las narrativas dominantes habían caracterizado *a priori* —el lumpen—, por lo que su voz había quedado desplazada, mediada, intervenida. Pretende, pues, *figurar una contingencia sublevada*. De ahí la insistencia en el *punto de enunciación*: a través de la adjudicación de las cualidades con las que el discurso hegemónico ha constituido al lumpen se erigirá una resistencia al lenguaje, dotándolo de un sentido diferente al que portaba.

En la dimensión temática de la narrativa lumpen se observaron los valores “ignominiosos” de los personajes lumpen, así como una serie de contradicciones entre la fábula de las novelas y lo establecido por el discurso oficial del México imaginario, todo

bajo una focalización narrativa que permitió la articulación del punto de vista lumpen. En *Violación en Polanco*, lejos de incitar a la violencia misógina que se exhibe en la novela, lo que esa misma violencia –*la acción representada*– motiva es la aparición de rostros negados. Además, en la dimensión composicional se hizo perceptible la relación horizontal entre los personajes y el narrador, gesto que desarticula el vínculo convencional de dominio entre ambos elementos literarios. Tomando como base los errores que se habían comentado en la dimensión estilística, el signo, o siendo más precisos, el significante del signo y su materialidad, dota de un cuerpo al lumpen. Es en esta serie de artilugios que radica la *representación*.

Páginas atrás se explicó que las relaciones que la *lumpenliteratura* establece con la literatura como institución y como poder instituyente son conflictivas. La *lumpenliteratura* es el espacio en donde la representación es justo la concreción de esa disputa. El lumpen queda representado a nivel discursivo no sin antes mostrar su aspecto más imprevisto, contingente. Se afilia a la empresa, que después se encargará de dismantelar, para adquirir reconocimiento, y de esta forma poder exponer a los sujetos que estaban borrados, difusos e incluso, ausentes. Una vez aparecidos y como *agentes activos*, “puestos en circulación” gracias a la acción representadora de la *lumpenliteratura*, la dignidad de los sujetos lumpen queda restituida, en tanto que se respeta su localidad –o singularidad– y diferencia a través del lenguaje. Ya no es la literatura conquistando a los individuos: son los sujetos intentando conquistar una *parcela de humanidad*.

3.2. Imagen de autor y *ethos* discursivo

La tarea representativa que cumple la *lumpenliteratura* logra la exposición del lumpen en el ámbito discursivo a nivel literario. Sin embargo, el circuito literario está conformado por

distintos mecanismos que tienen una injerencia en la interacción de los lectores con los textos, y que también son parte de la ecología de éste. De ahí el presente análisis de la *imagen de autor* de Armando Ramírez: su propiedad de reforzar el punto de enunciación y la narrativa sublevada que se rescata de sus textos es de suma importancia para caracterizar la dinámica de la *lumpenliteratura* con el resto del sistema literario.

En una época en la que los medios masivos de comunicación han conectado áreas previamente inconexas, el bombardeo de información sobre éstas está a la orden del día. Los rostros, las personas, los cuerpos son exhibidos en todas partes, en todos los soportes. Pareciera que por ello el *autor* de obras literarias podría tener una segunda oportunidad de considerarse en los estudios literarios después de un largo periodo de ausencia desde su centralidad durante el Romanticismo. El *New Criticism* lo había desarticulado de los estudios formales por medio del establecimiento de las falacias biografista y de intencionalidad; y Roland Barthes, con base en su percepción textual –o el encuentro de las diferentes voces de la cultura entrelazadas– de los escritos, promulga la muerte del autor, o sea, el desplazamiento de éste como el foco de verdad que dotará de sentido pleno a los textos. Y, con todo, *el autor sigue presente*. Michel Foucault, lejos de sugerir la “resurrección del autor”, halla en éste una función discursiva: la de servir como un nombre bajo el cual se clasificarán una serie de discursos. Es así que el autor se gana un lugar en el discurso.

Una vez en esta posición, las acciones *discursivas* del autor tendrán incidencias en el campo literario y su discurso. En un contexto de espectacularidad sustentada por el mercado, la publicidad, la crítica y demás actividades sociales que enmarcan el fenómeno literario son factores en los que se debe reparar porque también son discursos que

participan en la gestión del discurso literario. De esta forma, Armando Ramírez colabora en la sobreexposición del lumpen como se verá a continuación.

El objetivo de Ruth Amossy en “La doble naturaleza de la imagen de autor” es describir cómo se vincula la *imagen de autor* con la relación lector-texto y su interacción con el campo literario. Parte de la división entre la persona “real” y la imagen discursiva, es decir, la imagen de autor. Ésta va a estar compuesta por dos aspectos: la imagen que el autor proyecta de sí mismo, y la imagen que terceros –las editoriales, el público– crean de él.

De ésta última comenta que “satisface un público interesado en conocer más profundamente un autor famoso o en familiarizarse con algún novelista erigido por los medios en vedet” (68). Se puede suponer así que el campo literario se encuentra hoy en día subordinado a la industria cultural, cuyo principal bastión son las editoriales. Por ello, es posible justificar las funciones que Amossy encuentra en estas producciones discursivas de terceras personas: una promocional-comercial, una cultural, una que gestiona el patrimonio –la cual está más emparentada con la función foucaultiana del autor–, y una de comunicación literaria, es decir, aquella que intercede en la interacción dialógica entre el lector y el texto.

La imagen que el autor va a construir de sí mismo proviene de géneros como sus entrevistas, sus críticas o sus prólogos escritos. A partir de ellos, el autor tiene la oportunidad de regular o intentar controlar la imagen que los terceros le impusieron. Pero aunque él quiera “borrarse” o no erigir su imagen gracias a su silencio, “el escritor debe, quiéralo o no, situarse en el mundo de las letras, esto es, posicionarse en el campo literario. De ahí que su imagen de autor juegue un rol fundamental para determinar la posición que ocupa o que desea ocupar” (70).

Amossy agrega que el “caleidoscopio de imágenes” del autor va a estar regido por dos características fundamentales: un imaginario colectivo e histórico de lo que es el estatuto del escritor –o sea, su estereotipo– y su posicionamiento en el campo literario –su *postura*–. Sobre el primer rasgo, la teórica detalla que los escritores son copartícipes de la formación del imaginario, pues son quienes, al rechazarlo o apropiárselo, hacen circular tal imagen. “Desde esta perspectiva”, dice Amossy, “no es posible separar lo que se trama en el exterior de la novela o del poema de lo que se construye en el espacio de la obra. El mismo imaginario que se elabora en el discurso de la época circula en los géneros más diversos. De ahí que nos situemos en el orden del discurso social o, [...] de la interdiscursividad” (71).

La recuperación de una idea como la de *postura* es una pretensión por “articular las dimensiones retórica y sociológica, esto es, el discurso de los actores y sus tomas de posición en el campo literario” (Meizoz, 86). Amossy la explica como “a partir del momento en que la imagen de autor es producida y asumida por el escritor como una estrategia de posicionamiento más o menos deliberada [...], esta puede recibir el nombre de *postura*” (72). Como se verá más adelante con el trabajo de Jérôme Meizoz, la idea de que el autor declare una *postura* dentro del campo literario será fundamental para observar la imagen de autor de Armando Ramírez, puesto que “las nociones de posición y posicionamiento, movilizadas por la noción de ‘postura’, desplazan las distinciones entre lo extra y lo intratextual, esto es, entre aquello que se trama en los discursos que se construyen en el campo (la crítica, la entrevista, etc.) y lo que emerge en el texto de la obra que denominamos literaria” (Amossy, 72). Por lo pronto, primero se contemplarán las *proyecciones* que el autor y terceros elaboran, para después reflexionar en torno a la *postura* de Armando Ramírez.

Así, Amossy recurre a lo que Roland Barthes llamaba “deseo del autor” para respaldar la idea de que el lector concibe un *ethos* de los textos por la necesidad comunicativa de establecer un vínculo con un posible locutor. La teórica establece lo siguiente:

Así pues, en todo tipo de enunciación, un locutor se remite a un destinatario y, al hacerlo, proyecta una imagen de sí mismo a través de las modalidades de su discurso. De ahí que el sentimiento que el *ethos* produce a través de la totalidad de un texto se refiera a una instancia-origen única cuyo nombre, que figura en la portada, termina por imponerse: alguien nos habla *in absentia*, y su escritura, a través de sus temas, su intriga, su imaginario, su estilo, atestigua de su persona, aunque no la asuma directamente, pues ésta se disimula detrás de su texto (73-74).

Una vez enfatizada la interacción que demandan los textos al ser discursos entendidos como enunciaciones, Amossy define el *ethos* como la “imagen verbal que el locutor construye de sí mismo en el discurso en general y, en particular, en el discurso literario” (75). Para el lector, se concibe como la entidad responsable de la disposición de lo escrito. Y añade: “La noción de *ethos* permite aferrar la imagen que el locutor (presente o ausente) proyecta de su persona en el discurso, sin tener que acudir por ello a la figura del autor en tanto origen intencional del sentido, y sin disociar la instancia autorial de la interpretación global del texto” (76).

La imagen de autor de Armando Ramírez se gesta gracias a diversas instancias. En primer lugar, el *ethos* que uno puede extraer de sus textos varía dependiendo de la obra. En el caso de *Chin chin el teporocho* el lector nota una especie de *ethos* que se caracteriza por ser un gran observador que intenta retratar cada detalle del día a día de la sociedad mexicana en un periodo histórico preciso. En *Violación en Polanco* la dinámica no es muy distinta: el *ethos* autorial se muestra como un conocedor de la ciudad, de su idiosincrasia, pero además como un sujeto culto, por la gran cantidad de referencias provenientes de distintas fuentes, como la poesía prehispánica o el cine hollywoodense. Habría que añadir

su manejo del lenguaje, el cual es rico en los usos coloquiales, pero que también señala una contradicción, por la mala aplicación de las normas de la escritura –es decir, su estilo “indisciplinado”–, pues extraña a la figura de persona letrada que la historias parecen exhibir. De esta manera, se puede concretar una suerte de protesta en contra del estereotipo de la persona iletrada, cuya condición en gran medida se debe –de forma muy determinista– a su lugar de procedencia. En otras palabras, no necesariamente por ser lo que se llama *pobre* se es ignorante *per se*.⁵⁷

Hay que sumar la imagen que se puede sustraer de la crítica de sus obras. En el estado de la cuestión que se expuso al principio del capítulo dos, con base en una serie de nociones como la de “barrio”, “pertenencia” y “reivindicación”, entre otras, la apreciación crítica revela a un Armando Ramírez comprometido con la exposición de aquellos individuos que no habían podido expresarse por su propia cuenta, y con ello un orgullo de ser parte de aquel sector que había sido marginado por los discursos oficiales.

No sólo tiene un lugar en el campo literario, sino también en los medios masivos, al trabajar como comunicador de programas televisivos como *Ay, Ojitos Pajaritos* en Capital 21⁵⁸ y un segmento en el programa *Matutino Express* llamado “¿Qué tanto es tantito?”. En estos espacios Ramírez se manifiesta como los narradores y los *ethos* de sus escritos: habla usando el argot de las calles y sus notas tratan de los sitios que no son completamente del dominio público. Además, cabe mencionar que fue uno de los fundadores del colectivo

⁵⁷ No hay que olvidar que finalmente es una inferencia alcanzada por el lector con base en el discurso de los textos, como el lector implícito de Wayne Booth. Los *ethos* podrán ser distintos, pero están vinculados por reiteraciones que justo empatan con la postura: “el *ethos* designaría esa imagen que el escritor da de sí mismo en un texto singular y que se limita únicamente a este [...]. La postura, por el contrario, se referiría a la imagen que el escritor construye a lo largo de una serie de obras firmadas con su nombres” (Meizoz, 89).

⁵⁸ Es posible consultar algunos episodios en el repositorio de Canal 21 de la plataforma de videos YouTube.

Tepito Arte Acá⁵⁹, el cual se dedicó a la gestión de diversos proyectos culturales del suburbio que aparece en el nombre. Mediante estas acciones se percibe un empeño por controlar su imagen de autor; por gestionar un “personaje” que demuestre su pertenencia al barrio del que proviene, aspecto que reafirma su punto de enunciación.

Las funciones que sobresalen de esta imagen de autor son la cultural, es decir, la consideración de aquel autor que, como dijo Vicente Torres Francisco, posibilitó que “por primera vez en la literatura mexicana, los jodidos se [expresaran] como jodidos, sin atenuantes” (86); y comunicativa, puesto que ya se está apelando a un público en específico gracias a la aceptación de un conjunto de estereotipos que lo mantienen en diálogo con un auditorio. Asimismo, la doble naturaleza de la imagen de autor apunta a la pretensión del autor por tener un posicionamiento dentro del campo literario, que ya había sido anticipada: la *postura*.

“En efecto, la ‘postura’ denota la manera mediante la cual un autor se posiciona singularmente, dentro del campo literario, al elaborar su obra” (89-90), declara Jérôme Meizoz, en “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”. El crítico explica que en la postura “observamos las conductas enunciativas e institucionales complejas por medio de las cuales una voz y una figura se imponen como singulares en un estado del campo literario” (86). Dicho en otros términos, la *postura* es un factor sociológico que logra articular lo intratextual y lo extratextual, al sólo considerarse aquellas prácticas del sujeto que denoten una conducta dentro del campo literario. La actuación pública de la persona civil no tiene importancia si no repercute en el estatuto de escritor del individuo. Son las acciones del escritor en cuanto tal las que logran ingresar al circuito del

⁵⁹ Existe una página de Facebook para la consulta de las actividades que promueven, como presentaciones teatrales y talleres.

discurso literario. Hay una clara diferencia entre el golpe que Mario Vargas Llosa le propinó a Gabriel García Márquez, y el hecho de que Roberto Bolaño y sus amigos intentarán sabotear las presentaciones de Octavio Paz. El primer caso tiene por lo regular dos lecturas: la consecuencia del trato de García Márquez con la esposa de Vargas Llosa, y sus actitudes frente a la situación cubana. La primera se restringe al mero “chisme literario”, mientras que la segunda ya es una contribución a las discusiones de las esferas culturales. Los infrarrealistas lograron entrar al campo literario a partir de sus manifestaciones contra lo que Paz representaba, esto es, la autoridad literaria con la capacidad de imponer cánones poéticos. Unas conductas tienen mayor repercusión en el ámbito literario.

Armando Ramírez ha logrado establecer una postura evidente al mostrarse como un escritor que no sólo pertenece al círculo letrado, sino que se introdujo en los medios para poder visibilizar, incluso desde la creación de su propio personaje, aquello que quedaba ausente. Aun podría considerarse que ha rechazado el estigma de circular en las masas y de pertenecer sólo a una élite de la cultura, lo que presenta a su postura como un posicionamiento de rebeldía que pretende hacerle frente a la empresa literaria –como se pudo apreciar en el apartado anterior– y no establecer jerarquías. Así, ha logrado la reproducción y conservación de narrativas locales, y se ha posicionado dentro del campo literario como el escritor que en un periodo de la historia de la literatura mexicana consiguió una ruptura, quizá no de manera temática, pero sí en las diferentes dimensiones que conforman la tarea literaria. La imagen de autor, que abarca tanto su postura como los distintos *ethos* que transitan, refuerza el punto de enunciación que se ha estado reiterando a lo largo de este trabajo, y se suma al complejo mecanismo que permite la concepción de una *lumpenliteratura*.

Es de esta manera que el escritor de Tepito *aparece* en distintos niveles discursivos. En un principio el proyecto literario de la literatura latinoamericana, en este caso de la mexicana, sufría de la aporía de pretender capturar a los individuos marginados, *locales*, por medio de un discurso *universal* –la literatura como forma moderna–. La tarea fue secundada por el Estado-nación emergente, por lo que sus intereses permearon la constitución de la empresa literaria mexicana. Así como ocurrió con el ejemplo del término *transculturación*, la *marginalidad* se normalizó en las diversas narrativas, o sea, fue presa de la *sujeción* para poder pertenecer al discurso hegemónico, suceso que se puede sustentar con el relato de Monsiváis del primer capítulo. Existía, en efecto, un *reconocimiento* de estos grupos, pero sólo bajo la óptica de la élite. De este modo, quedaron *sobreexpuestos* y *subexpuestos*: borrosos.

La faena, por tanto, era *exhibirse* para evitar desaparecer, para que la singularidad de estos colectivos *figurara* dentro de la pluralidad. Para conseguirlo, primero había que reconocer al pensamiento hegemónico, y de esta forma poder acceder a un lugar entre las diferentes voces que constituían el tejido literario. Este reconocimiento no sería difícil; basta con evocar el carácter *subalterno* de lo que se llamará *lumpenliteratura* para comprobarlo: ésta es la que se ubica en los intersticios de la literatura principal, o sea, la que se presenta como el *espectro* del discurso hegemónico.

Ya que se logró la incorporación, había que jugar con las condiciones que montaban a la institución literaria y a su poder: probar la poca aptitud de los recursos con los que contaba el discurso oficial, puesto que pertenecía a un orden distinto del objeto que se quería representar; y aprovechar la sobreexposición que el autor gozaba. Se adaptaron los procedimientos literarios a las necesidades del objeto a retratar y a la imagen que el autor intentó proyectar. Armando Ramírez *aparece* en el campo literario como el escritor que

hizo figurar a las voces subalternas en el discurso literario, y que se empeñó en mostrar su postura ante él. No se trata ya de un intermediario, alguien que ve en nombre de aquellos conjuntos, sino de un portavoz, alguien que habla *desde* el lumpen. Sólo así, emergería una parcela de humanidad que tomaría un asiento particular dentro del campo literario.

Una vez visibles, resistir y contestar

Y *apareció el lumpen*. El camino para establecer una categoría como la de *lumpenliteratura*, y en particular la de la narrativa lumpen, ha sido largo. Ante la ambigua caracterización de la *lumpenliteratura* expuesta por Evodio Escalante, resultaba necesario agregar precisiones teóricas para una aproximación más detallada a esta clase de literatura.

El primer paso que se realizó fue advertir que el *lumpen* estaba viajando de una disciplina a otra, o sea, que la teoría literaria requirió del traslado de tal concepto proveniente del marxismo para singularizar un tipo de textos. Se enlistaron las diferentes definiciones que el pensamiento marxista había brindado, con base en la Tom Bottomore y Roger Bartra. No obstante, la índole insurgente de estos textos en el discurso literario provocó que la investigación recurriera a los estudios de lo subalterno. Gracias a lo propuesto por Horacio Legrás en “Subalternity and Negativity” se logró notar la relación de subordinación que el lumpen mantenía con el discurso hegemónico, al igual que respetar la naturaleza inalcanzable de su conciencia. Se reconoció su aspecto contingente e histórico, lo que permitió desmontar el carácter ontológico que la teoría marxista le había dotado. Sólo así se podía librar la crisis de identidad que el pensamiento de la élite había ocasionado a partir de sus discursos.

Además, se elaboraron precisiones para distinguir lo subalterno, lo marginal y lo lumpen. Se reparó que en la *lumpenliteratura* llegaron a coincidir estos tres aspectos en un mismo espacio, pero se debió a la reapropiación de los valores impuestos por el pensamiento dominante, lo que permitió proclamar un punto de enunciación emancipado, plenamente consciente de su ubicación dentro de la literatura, desde la cual iba a ejercer su función representadora.

La siguiente tarea fue ubicar la conformación del lumpen en la historia de México. Para ello, se recurrió a la evaluación histórica que Guillermo Bonfil Batalla realiza en *México profundo* para concluir que el lumpen se gesta a partir del proceso de colonización que sufrió Mesoamérica –y la tensión mantenida hasta la actualidad entre los proyectos civilizatorios–. La violencia racial que este proyecto conllevó fue la pauta que el capitalismo incipiente rescató para marcar a aquello que quedaría al margen del poder.

En el terreno de las producciones culturales –en especial, en la literatura–, se pudo entender mejor, con Mabel Moraña, cómo las prácticas de auto-representación tuvieron una repercusión en el desarrollo discursivo de la identidad novohispana, y cómo es que las esferas intelectuales criollas a través del discurso literario crearon un sincretismo cultural, con el propósito de marcar una distancia con el español peninsular y con los grupos marginales por controlar. En la misma línea de investigación, se sumó el tema de la representación de lo popular en México a lo largo de los años, examinado por Carlos Monsiváis. El trabajo de las élites culturales –la literatura– y de la subsiguiente alianza con la industria cultural –el cine– contribuyó en la construcción de estereotipos y arquetipos de aquello que debía mantenerse en el margen –en un principio condenado, posteriormente aceptado para reducir la alteridad–. Por consiguiente, los desechos racializados, resultados del proceso colonial, hallan un lugar –y por lo tanto, una *sujeción*– en la progresiva construcción del discurso hegemónico mexicano, del *México imaginario*.

Luego, se recuperaron reflexiones que giraban en torno a la gestión de una literatura proletaria latinoamericana para extraer los posibles caminos que éstas siguieron, y considerarlos en la conformación de la *lumpenliteratura*. Las contemplaciones que se rescataron fueron el punto de vista desde el cual se percibía el desarrollo del capitalismo y el distanciamiento del autor de la conciencia proletaria dada su condición privilegiada –

principio ya perteneciente al proceso de producción literaria—. Una vez distinguidos estos elementos, fue necesario reconocer las carencias del ensayo de Evodio Escalante, “Razón y miseria de la lumpenliteratura”, texto que inspiró en gran medida la presente investigación. Se concluyó que Escalante se restringió a enlistar los valores ontológicos del lumpen, y no profundizó en otros componentes del circuito literario. Fue de esta forma que se agregó a lo establecido por Escalante el punto de vista que articulaba la representación y la imagen de autor.

La metáfora de la encarnación del lumpen en la *lumpenliteratura* –retomada de la crítica de Rafael Lemus a la narcoliteratura– sirvió para explicar el proceso de *adjudicación discursiva* de las características, con las que el pensamiento hegemónico había descrito a unos individuos, por parte del *punto de enunciación lumpen*. En otras palabras, se definió a la *lumpenliteratura* como aquella que se ha adueñado de los temas, el estilo y las estructuras de lo que discursiva e históricamente se ha denominado como lumpen, y que simultáneamente se ve secundada por una *imagen de autor* que a su vez proclama su punto de enunciación como conocedor, e incluso, perteneciente a este grupo. Al haber reconocido una posición de *subalternidad*, el escritor de *lumpenliteratura* se revela de manera contingente y reclama su agentividad negada en el campo literario. El hecho de que se tome el concepto *lumpen* es un acto de expropiación frente al marxismo. Y para evitar el monumentalismo lumpen, se contempla a la *lumpenliteratura* como una categoría histórica, resultado de la doble articulación referida por Legrás. De ahí que la historicidad de la obra de Ramírez y de su imagen de autor sea un factor que debe ser atendido.

Puesto que la crítica encontraba valores recurrentes –como “el barrio”, “el sentido de pertenencia”, “la reivindicación” y “el lenguaje típico”– en las producciones de Ramírez, fue necesario buscar una noción que pudiera condensar las relaciones que éstos mantenían

entre sí. De este modo, se dio paso al análisis formal de *Chin chin el teporocho* y *Violación en Polanco* de Armando Ramírez con el fin de recopilar una serie de atributos que permitieran identificar una *narrativa lumpen* –dado que los escritos coincidieron casualmente con este género–, y de observar el funcionamiento de los mismos. Para trazar un programa analítico que permitiera alcanzar dicho objetivo, se rescató el texto “Planteamiento del problema y definición de los géneros discursivos” de Mijaíl Bajtín: se consideró a la *narrativa lumpen* como un enunciado perteneciente al género discursivo secundario de lo lumpen; por lo tanto, puede ser constituido por una dimensión *temática* –la historia o contenido narrativo–, una *estilística* –parte formal-lingüística del discurso– y *composicional* –modo en que se manifiesta el discurso narrativo–.

En la dimensión temática se halló que la narrativa de Ramírez es costumbrista: rebosa de descripciones detalladas que retratan los vicios y virtudes de los individuos de una época. Esto va conformando una identidad discursiva que retoma el estereotipo de “ser mexicano de clase trabajadora” y del margen. Los valores del “bajo fondo” están presentes, pero se articulan de manera que reafirman un punto de enunciación al exhibir el punto de vista lumpen. A través de este filtro se perciben las contradicciones de la historia oficial del México imaginario –de corte occidental y capitalista–, y las historias locales, *contingentes*.

La dimensión estilística demostró el apego de Ramírez a la oralidad y a su representación gráfica. A esta cualidad se sumaron “descuidos estilísticos” que iban desde signos de puntuación mal colocados hasta faltas de ortografía y errores de redacción. Esto señala una renuncia a las reglas de la correcta práctica de la escritura para incidir en el discurso hegemónico. El punto de enunciación lumpen se declara al notar los “errores” como contingencias. Se mencionó que el rechazo del “buen uso del lenguaje” es la deserción a los preceptos de una cultura impuesta, de la mencionada “alta cultura”; a través

de los hábitos de la “cultura letrada” se ejerce poder, y el ejercicio de una escritura que rompa con su normativa es una acción que invierte los papeles gracias a la toma de los elementos propios de lo “adecuado” y su alteración.

Por último, en la dimensión composicional, la más abstracta de las tres, se abordó el modo de enunciación del relato. Para ello, se reconoció la naturaleza de los narradores: homodieéticos y testimoniales, los cuales de forma simultánea dictaban niveles narrativos. Éstos, a su vez, habían pasado por la focalización de los narradores. Gracias a este filtro se pudo articular el punto de enunciación lumpen, ya que la focalización conlleva un punto de vista, o sea, una tematización particular, y de ahí un alto grado de subjetividad.

Asimismo, dado que el narrador es homodieético puede considerarse como un personaje. Pero una característica importante de la dinámica del narrador y la dimensión actorial es la forma en que se singularizan, esto es, a través del discurso, pues hay una carencia de descripciones físicas puntuales; sus valores e ideología se intuyen a partir de los diálogos. Con esto es perceptible el ejercicio de poder del narrador al conceder la palabra a las voces que representa. Estas entidades figurales sustentan el ideario lumpen discursivamente y refuerzan el punto de enunciación. La dimensión espacial de las novelas aludía a lugares extratextuales cuya mitología urbana correspondía con la ubicación de la marginalidad. La compleja estructura narrativa que se discernió indica la importancia de la subjetividad en estos textos, al igual que la polifonía que consolida *el lugar desde el que se está hablando y desde el cual se está confrontando al discurso hegemónico*.

Las tres dimensiones de la narrativa lumpen, considerada como enunciado, responde al proyecto político de la apropiación de los elementos pertenecientes a la práctica literaria dominante, “cultura”, y los revierte. Esta postura política-social organizada desde la literatura se vio obstaculizada por la noción misma de *literatura*. Debido a que la literatura como

institución y como poder instituyente se instauró como el discurso con la capacidad de representarlo todo, el escritor adquirió una responsabilidad político-crítica. Empero, esta empresa entra en crisis al trasladarse a Latinoamérica, pues se presenta como un modelo impuesto que no logra apropiarse del conocimiento local. Los Estados-nación emergentes utilizaron a la literatura para ingresar en su discurso a los márgenes, siempre vistos desde su perspectiva, y por extensión, bajo sus intereses. Esto produjo una sujeción, es decir, la consideración de los individuos como agentes “libres”, siempre y cuando estuvieran atados a la estructura hegemónica. Sólo dentro del sistema, se aceptaba su reconocimiento.

Así, se explicó que la *lumpenliteratura* se enfrenta a la literatura como institución y como poder instituyente gracias a que ataca los valores institucionales, la estética trascendental, sus normas de escritura, y confronta al Estado, que respalda la labor literaria, al polemizar la historia oficial. Para lograrlo, la *lumpenliteratura* se sujetó al sistema literario para adquirir un reconocimiento dentro de éste, pero lo hizo a su manera, adueñándose de sus rasgos y moldeándolos según sus necesidades representativas.

La pretensión de este reconocimiento es librar la desaparición y con ello lograr la restitución de la dignidad de los sujetos lumpen. Hay que recordar que el lumpen se encontraba en un estado de sobreexposición y de subexposición: es aquello que la sociedad no quiere ver, y que al mismo tiempo ya fue caracterizado de tal forma que reclama un rechazo. No obstante, la *lumpenliteratura* resiste en la lengua y desconfía de los discursos oficiales que tratan de desconocer a las conciencias lumpen. Su aparición se advierte a partir de que se percibe un *rostro* de estos individuos, portador de características que lo *singularizan* y lo *diferencian*. Éstas al originarse en el discurso hegemónico, exponen al lumpen a su desaparición en un primer momento. Pero la *lumpenliteratura* es el *intervalo* donde la singularidad y la diferencia adquirieron otro sentido, pues no sólo enfatizó su

particularidad al declarar su punto de vista y al manipular a su gusto el lenguaje establecido, sino que también definió su separación con la narrativa que lo sometía –cuestión que sitúa el punto de enunciación–. Conquistó la parcela de humanidad que estaba por borrarse al representar la voz que había quedado desplazada e intervenida, lo que causó la figuración de una contingencia sublevada en el discurso literario. La representación, por tanto, es la concreción de la disputa entre la *lumpenliteratura* y la literatura institucional y su poder; la visibilidad de todos los artilugios que la narrativa lumpen orquestó para revocar el dominio del discurso hegemónico-ontológico.

A la investigación se agregó el análisis de la imagen de autor por ser un elemento del sistema literario importante, pues influye en la relación que el lector puede tener con los textos, y en la orientación ideológica que su discurso puede adquirir dentro del campo literario. El autor posee una imagen discursiva que se forma en torno a su obra; por lo general proviene de la propia proyección del escritor en sus producciones o de los comentarios de terceros. Con base en esto se estableció que el *ethos* de Armando Ramírez puede describirse como el de un intelectual contestatario, que no desdeña su lugar de procedencia. Él mismo controla su personaje público al perpetuar el discurso del marginal a las instancias de los medios masivos de comunicación y a las esferas culturales, al exponerse como promotor artístico en el lugar de su nacimiento. La crítica lo ve comprometido con la exposición de aquellos individuos que no habían podido expresarse por su propia cuenta; de ahí también se repara en un orgullo de ser parte de aquel sector que había sido marginado por los discursos oficiales. Por ello, estas imágenes tienen una función cultural y comunicativa para con un auditorio particular: los sometidos. Ahora, si bien es cierto que la “autoexotización” de su personalidad pública trata de sustentar la reivindicación discursiva visible en sus obras, el rechazo de algunos estereotipos se paga

con la aceptación de otros valores: se erige como el escritor portavoz de los que no tienen las condiciones para manifestarse, pero paralelamente reafirma el ideario machista mexicano –y prueba de ello es *Violación en Polanco*–.

Asimismo, la imagen de autor otorga un posicionamiento al escritor dentro del campo literario, es decir, una *postura*: un factor sociológico que logra articular lo intratextual y lo extratextual, al sólo considerarse aquellas prácticas de la persona civil que denoten una conducta dentro del campo literario, o sea, que repercutan en el estatuto de escritor del individuo. Los actos de Ramírez se suscriben al mismo discurso que estaba exhibiendo, por lo que denotan una postura rebelde dentro de la ecología literaria: rompe el molde convencional de escritor al pretender circular entre las masas y en la comunidad letrada; ha logrado la reproducción y conservación de narrativas locales, y se ha posicionado dentro del campo literario como el escritor que en un periodo de la historia de la literatura mexicana consiguió una ruptura, quizá no de manera temática, pero sí en las diferentes dimensiones que conforman la tarea literaria.

Se puede afirmar que la narrativa lumpen es una categoría que está constituida por tres orientaciones: la formal-textual, que se pudo apreciar al haberse analizado la narrativa desde sus dimensiones formales, estilísticas y composicionales; la representativa, que es precisamente la que hace visible la pugna discursiva que se gesta entre la instancia lumpen y el discurso hegemónico; y la espectacular, que completa en un nivel extratextual, pero no por eso menos discursivo, al circuito literario.

La necesidad de proponer una categoría que estime estos puntos reside en trasladar la exposición a la desaparición de la marginalidad a los terrenos de la teoría literaria y hacerle justicia a la lucha por aparecer; en comprender la dimensión contingente y local de la práctica de la *lumpenliteratura*, y la difícil relación que mantiene con la empresa literaria

mexicana. De ahí que se recuperara la noción de *lumpen*: es un gesto político-teórico que demuestra un punto de enunciación desde el cual se está alzando la voz, a partir de la apropiación e inversión de los ideales establecidos por los discursos dominantes –desde el marxismo, hasta el del México imaginario, y el de la literatura institucional–. Igualmente, la *lumpenliteratura* exhibe los defectos, lo inestable que éstos pueden llegar a ser.

Mientras unas preguntas son resueltas, otras surgen. Como el título de este estudio lo sugiere, el tipo de *lumpenliteratura* al que se limitó fue a la narrativa lumpen. Sin embargo, se puede cuestionar si es viable la existencia de una poesía lumpen, un teatro lumpen o un ensayo lumpen, por ejemplo. ¿Es posible hablar de una proyección de la subjetividad lumpen en la lírica, una vez estudiado el punto de enunciación lumpen? ¿La obra de Mario Santiago Papasquiaro puede considerarse lumpen? ¿Se puede contemplar desde la perspectiva de esta categoría la producción de los infrarrealistas? ¿Qué hay de los textos de Orlando Guillén? ¿Jaime Reyes podría formar parte de este conglomerado? En la crónica, ¿Emiliano Pérez Cruz aporta rasgos a la categoría?

Otro punto importante es el factor urbano de esta literatura. ¿Hay *lumpenliteratura* fuera de la Ciudad de México? ¿Los escritos de Carlos Velázquez pueden ser incluidos? ¿Se produce *lumpenliteratura* en otros países? ¿Roberto Arlt sería uno de los representantes? Asimismo, de la mano de la urbanidad viene el campo económico, que subordina al literario. Por ello, preguntarnos por el papel de las editoriales en la *lumpenliteratura* es de suma importancia. ¿Existe un vínculo entre la *lumpenliteratura* y la editorial Cofradía de Coyotes, de Ciudad Nezahualcóyotl?

Al mismo tiempo es factible preguntar por una genealogía. ¿Qué relaciones pueden haber entre la *lumpenliteratura* y la picaresca? ¿Hay una incipiente narrativa lumpen en José Revueltas? ¿Quién continúa esta línea de escritura? ¿Se puede considerar a Eusebio

Ruvalcaba, Fernando Nachón o el mencionado Pérez Cruz? ¿Es admisible, por tanto, nombrar la posible existencia ya no de una categoría, sino de un género lumpen? De ser así, ¿cómo manejar su cualidad subalterna, dado que un género es comúnmente considerado como un “modelo estable” de producción literaria?

El viaje proclamado en un principio, patrocinado por Mieke Bal, demanda su regreso, mas esto no significa que una nueva travesía no pueda ser realizada. Gracias a las interrogantes planteadas párrafos arriba queda claro que todavía quedan lugares por recorrer. Por lo pronto, el lumpen se ha liberado de las ataduras del marxismo gracias a la literatura y los estudios de la subalternidad. A través de la deconstrucción del concepto lumpen *se ha revelado* el funcionamiento discursivo de la teoría marxista, y de manera paralela el lumpen *se ha rebelado*, demostrando las redes de opresión que le sujetaban y lo hacían desaparecer. Una vez *visibles*, participantes del juego, resistir y contestar es la responsabilidad que les –y nos– queda, *hasta que la dignidad se haga costumbre*.

Bibliografía

- Aguilar García, Juan Carlos. “Por rebelde escribí con faltas de ortografía: Armando Ramírez”. *Crónica*. 23 oct. 2006. Web. 1 abr. 2018. <<http://www.cronica.com.mx/notas/2006/267565.html>>
- Amossy, Ruth. “La doble naturaleza de la imagen de autor” en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Ed. Juan Manuel Zapata. Universidad de Antioquia, 2014: 67-84.
- Bajtín, Mijaíl. “Planteamiento del problema y definición de los géneros discursivos”, en *Teoría Literaria: Antología de lecturas*. Eds. Adriana de Teresa y Gustavo Jiménez. México: SUAFyL, 1996: 271-294.
- Bal, Mieke. “Conceptos viajeros en las humanidades”. *Estudios visuales* 3. 2006: 27-78.
- Bartra, Roger. *Breve diccionario de sociología marxista*. México: Editorial Grijalbo, 1973.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México: Random House Mondadori, Debolsillo, 2014.
- Bottomore, Tom. *Diccionario del pensamiento marxista*. Madrid: Editorial Tecnos, 1984.
- Bourdieu, Pierre. “El campo literario en el campo del poder” en “El punto de vista del autor”. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1992: 318-330.
- Brushwood, John S. “A Place to Belong to: Armando Ramírez and Mexico City”. *Hispania*. Sept. 1984: 341-345.
- Chiu-Olivares, M. Isela. “Las estrategias narrativas en “Pu” de Armando Ramírez”. *Chasqui*. May. 1988: 67-73.
- Clark D’Lugo, Carol. “Armando Ramírez’s “Pu” or “Violación en Polanco”: Looking at Race and Revenge in Modern Mexico”. *Chasqui*. Nov. 2001: 53-64.
- Díaz Ruiz, Ignacio. “El proletariado en la narrativa latinoamericana”. *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos*. 1978: 43-57.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Escalante, Evodio. “Razón y miseria de la lumpenliteratura” en *Tercero en discordia*. México: UAM, 1982. pp. 93-95.
- Lara Valdez, Josefina y Russell M. Cluff. “Ramírez, Armando”. *Diccionario biobibliográfico de escritores de México nacidos entre 1920-1970*. México: INBA-Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura-Brigham Young University, 1994.
- Legrás, Horacio. “Subalternity and Negativity”. *Dispositio*. 1994 [2000]: 83-102.
- . *Literature and Subjection. The economy of the writing and marginality in Latin America*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2008.
- Lemus, Rafael. “Balas de salva”. *Letras libres*. 30 sept. 2015. Web. 12 mar. 2018. <<http://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>>
- Meizoz, Jérôme. “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor” en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Ed. Juan Manuel Zapata. Universidad de Antioquia, 2014: 85-96.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Moraña, Mabel. *Crítica impura*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

- Ocampo, Aurora (dir.). "Ramírez, Armando". *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004. t. VII.
- Perus, Françoise. "Posibilidades de una literatura proletaria en América Latina". *Plural*. Mar. 1980: 22-31.
- Ramírez, Armando. *Chin chin el teporocho*. México: Océano exprés, 2013.
- . *Pu*. México: Editorial Novaro, 1977.
- . "Armando Ramírez: Recordando "Violación en Polanco"". Entr. Felipe Montoya Landaverde. *Céfiro: Enlace hispano, cultural y literario*. 2004: 21-28.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22a. ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001. t. II.
- Rodríguez León, Daniel Nicolás. "La violencia en la narrativa de Armando Ramírez: *Chin chin el teporocho* y *Violación en Polanco*". Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- Sefchovich, Sara. "La hora de la pesadumbre" en *México: País de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México: Grijalbo, 1987.
- Torres, Vicente Francisco. "Armando Ramírez: La reivindicación del barrio". *Esta narrativa mexicana*. México: Ediciones Eón-UAM, 2007.