

Sujeto, marginalidad y violencia en *Chin Chin el Teporocho* de Armando Ramírez

Martha Barboza

Sede Regional Tartagal

UNSa

mbarboza05@gmail.com

Fecha de recepción: 08/03/2019

Fecha de aceptación: 10/05/2019

Palabras clave: violencia urbana, sujeto, marginalidad, autodestrucción

Resumen

Históricamente, el mapa de Latinoamérica ha sido trazado por las más diversas formas de violencia, ejercida desde las diferentes esferas del poder. En este sentido, la década del sesenta no ha sido diferente: constantes agitaciones políticas, sociales y culturales marcan estos turbulentos años. Es una época dominada por la violencia revolucionaria que busca expulsar el orden capitalista y redimir a los “condenados de la tierra”.

En este contexto, la ciudad de México, convertida en una megalópolis debido al avance de una despiadada modernidad, hacina a sus habitantes en un desbordado espacio urbano donde la marginalidad, la desigualdad y la discriminación se muestran como modos de ejercer la violencia sobre los más débiles.

Ahora bien, ¿cómo representar, en el espacio de la ficción, un estado de violencia que con desmesura arrasa con los hombres y con lo que implica su condición humana? Escritores, como Armando Ramírez, optan hacerlo desde un ángulo aún más violento, en el que la adicción y la autodestrucción dominan las vidas de los sujetos. En su novela *Chin Chin el Teporocho* (1971), el alcoholismo constituye la respuesta y vía de escape más directa frente a una situación socioeconómica y cultural que rodea y asfixia a los habitantes del marginal barrio de Tepito.

El relato, construido con un lenguaje también violentado, muestra la imagen de esa gran urbe que es la ciudad de México con sus historias de pobreza y marginación. La violencia social ejercida por el Estado, se deja entrever en las condiciones de vida a las que los habitantes de este barrio son sometidos, y que manifiestan a través de las diferentes acciones cotidianas que viven como “naturales”. Violencia política, social y cultural que no solo se proyecta en los sucesos que acontecen en el barrio, sino también fuera de él, como lo acontecido en la nefasta noche de Tlatelolco.

Keywords: urban violence, subject, marginality, self-destruction

Abstract

Historically, the map of Latin America has been traced by the most diverse forms of violence, exercised from different spheres of power. In this sense, the sixties have not been different: constant political, social and cultural agitations mark these turbulent years. It is an era dominated by revolutionary violence that seeks to expel the capitalist order and to redeem the “condemned of the earth”.

In this context, the city of Mexico, turned into a megalopolis due to the advance of a ruthless modernity, heaps its inhabitants in an overflowing urban space where marginality, inequality and discrimination are shown as ways of exercising violence over the most weak.

Now, how to represent, in the space of fiction, a state of violence that excessively devastates men and what their human condition implies? Writers, like Armando Ramírez, choose to do it from an even more violent angle, in which addiction and self-destruction dominate the lives of the subjects. In his novel *Chin Chin el Teporocho* (1971), alcoholism is the most direct response and way of escape in the face of a socio-economic and cultural situation that surrounds and asphyxiates the inhabitants of the marginal neighborhood of Tepito.

The story, constructed with a language also violated, shows the image of that great city that is Mexico DF with its stories of poverty and marginalization. The social violence exercised by the State, is allowed to glimpse in the conditions of life to which the inhabitants of this district are submitted, and that they manifest through the different daily actions that they live as “natural”. Political, social and cultural violence that is not only projected in the events that take place in the neighborhood, but also outside of it, like what happened in the ill-fated night of Tlatelolco.

*Vivo tomando porque el trago es pa' los machos
un desamor no puede causar la muerte
y si el mar se convirtiera en aguardiente
en él me ahogara para morirme borracho.*

Canción popular de Ricardo Rey - Bobby Cruz

Los sesenta han sido y aún son objeto de tantos y diversos estudios que han llegado a convertirse, en muchos casos, en objeto de culto, para un importante número de intelectuales, aunque motivados por diferentes razones. Lo indiscutible son los acontecimientos que suceden a nivel mundial (principalmente en Francia, Estados Unidos y el llamado Tercer Mundo), que van a determinar un contexto de gran efervescencia política, filosófica, social y cultural. La guerra de Vietnam, el Mayo francés, la revolución cubana, las revueltas en América Latina, los movimientos juveniles contra los regímenes opresores y contra la guerra convulsionan un *statu quo* y un modo de vivir que se ha vuelto insostenible. Los sujetos experimentan un poderoso sentimiento de libertad, de emancipación, de ruptura de los corsés de una sociedad burguesa anquilosada, y ponen en cuestión la política, la moral y las costumbres.

Ahora bien, ¿cómo se vive esta época en América Latina? Históricamente, el mapa de Latinoamérica ha sido trazado por las más diversas formas de violencia, ejercida, principalmente, desde los diferentes ámbitos de poder. Y en este sentido, la década del sesenta no ha sido diferente: constantes agitaciones políticas, sociales y culturales marcan estos turbulentos años. Es una época dominada por la violencia revolucionaria que busca expulsar el orden capitalista y redimir a los “condenados de la tierra”. Indudablemente, la Revolución Cubana es el acontecimiento disparador para el inicio de un proceso de transformación política, social y cultural en el continente.

Esta ebullición ideológica adquiere cuerpo en nuevos actores y programas de acción a través de procesos socioculturales y, en algunos casos, contra-culturales. En este contexto, emergen los jóvenes como sujetos activos y políticamente comprometidos en un escenario que les está cambiando el modo de vivir. Y en este sentido, el papel de los intelectuales y escritores es altamente significativo, debido a que son “el objeto de una delegación de hecho, global y tácita, para producir representaciones del mundo social” (Bourdieu, 1984, citado en Gilman, 2003).

El campo intelectual latinoamericano de la época permite visualizar las posiciones y relaciones de diferenciación y confrontación entre grupos que se enfrentan en defensa de su capital cultural. Por un lado, se encuentra un grupo consagrado y dominante y, por otro, los considerados menores, que producen sus discursos desde una postura antiintelectual con respecto al

primero. Con todo, en América Latina, en un momento tan convulsionado, estos intelectuales y escritores se asumen como destinatarios de un mandato social que los convertía en “representantes de la humanidad, entendida indistintamente por entonces en términos de público, nación, clase, pueblo o continente, Tercer Mundo u otros colectivos posibles y pensables” (Gilman, 2003, p. 59). Pero, según Mills (1960, citado en Gilman, 2003), y un importante grupo de intelectuales latinoamericanos, son las zonas periféricas del mundo las que proporcionan “condiciones privilegiadas para la rebelión de los intelectuales contra los grupos dominantes”.

En el marco de las diferentes producciones culturales y particularmente las literarias, que se producen en estos años, la narrativa se convierte en un campo fértil a través del cual los escritores/intelectuales expresan sus posiciones, adhesiones y diferencias no solo contra un campo intelectual dominante, sino también las pugnas generadas dentro del propio campo literario. Como es sabido, esta narrativa experimenta, con el Boom latinoamericano, que dará origen, posteriormente, al grupo consagrado, una gran y trascendente transformación. Pero en este contexto, surgen también otras formas de aproximarse, desde la literatura, a esas zonas periféricas instaladas en los entornos urbanos, que van desde la incorporación de hablas populares y marginales hasta el relato de historias cotidianas de los habitantes comunes, con sus modos particulares de vivir la ciudad. Temas como la sexualidad, la juventud, la música y la cultura pop, la televisión, el cine, los cómics, la moda atraviesan estas narraciones, dando cuenta de los nuevos grupos sociales emergentes, que comienzan a dominar los espacios urbanos:

(...) mi tío (...) ya nomas llega a la casa cena ve una telenovela, a los polivoces y se duerme y al otro día la misma rutina hasta el sábado, el domingo se la pasa viendo todo el día televisión, se para a las once se desayuna, prende la televisión, ve el futbol, fíjate le aburre el programa de jacobito zabloudsky, pero le encanta el de raul velasco (...) eso y la películas de pardave no se las pierde aunque se muera (...) (Ramírez, 1971, p. 70).

En este período, en muchas ciudades latinoamericanas, las relaciones “orgánicas” de las sociedades campesinas son destruidas, “se ‘produce’ –según Jameson- un enorme proletariado sin tierra, que migra hacia las zonas urbanas (como lo atestigua el tremendo crecimiento de la ciudad de México)” (1997, p. 30). Como consecuencia del avance de una despiadada modernidad, esta ciudad se ha convertido en una megalópolis que hacina a sus habitantes en un desbordado espacio urbano en el que la marginalidad, la desigualdad y toda forma de discriminación se muestran como modos de ejercer la violencia sobre los más débiles.

Estos nuevos grupos sociales experimentan un fenómeno no vivido por sus mayores: la transculturación producida en las grandes ciudades latinoamericanas debido a la influencia de la

cultura masiva de Estados Unidos. Ángel Rama (1981) afirma que, si Fuentes, García Márquez, Donoso, han leído lo mejor de la narrativa norteamericana, los escritores jóvenes viven el cine, la televisión, el rock, los jeans, los drugstores norteamericanos, la droga, que han invadido la vida latinoamericana, especialmente en los sectores populares. Así, de este contexto cultural diversificado en el que los elementos transculturados constituyen la dominante, aunque sin desplazar ni borrar definitivamente aquellos propios de la tradición cultural nacional, emergen formas discursivas heterogéneas, fragmentarias, híbridas. En este sentido, Antonio Cándido expresa que son:

(...) novelas que parecen reportajes, cuentos que no se distinguen de poemas o crónicas, sembrados de signos y fotomontajes, autobiografías con tonalidad y técnica de novela, narrativas que son escenas de teatro, textos hechos por yuxtaposición de recortes, documentos, memorias y reflexiones de todo tipo (citado en Rama, 1981, p. 35-36).

Como lo sostiene Donald Shaw (1999), hay un retorno a la referencialidad, una necesidad de dar testimonio, desde la ficción narrativa, de una realidad social convulsionada por los acontecimientos de la época, y un escaso interés por la experimentación con la forma. En esta línea, se ubica el grupo de la literatura de la Onda, integrado por jóvenes escritores mexicanos, como José Agustín, Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña, entre otros, y al que adhiere también Armando Ramírez. Narran historias sobre las formas de vida de los jóvenes de los sesenta, su rebeldía frente a los modelos sociales, familiares y políticos establecidos, y su modo de mirar el mundo. Asimismo, se alejan de los parámetros establecidos por la novelística del momento; sus procedimientos técnicos, sus personajes y anécdotas y su lenguaje,

(...) nada tenían que ver con la narrativa imperante en la época, enfrascada en la experimentación formal (Del Paso, Pacheco), con asuntos nacionalistas (Fuentes), políticos (Revueltas, De la Torre, Avilés Fabila) o de plano intimista (Melo, Arredondo, García Ponce), sino que se ocupaban de otras cosas y las contaban de *otro modo*" (Trejo Fuentes, 2001, p. 204-205).

Pero, además hay que destacar que, en estos relatos, la ciudad y la violencia cobran un mayor rol protagónico, pues es casi una exigencia del contexto en que viven, particularmente, las grandes urbes. Precisamente, el presente trabajo tiene como objetivo central determinar de qué manera, a través de los mecanismos propios de la ficción narrativa, la violencia (individual, del Estado, cultural) y la autodestrucción que los sujetos ejercen sobre sí mismos, se convierten en las prácticas sociales dominantes en una ciudad desbordada habitacionalmente como la de México, en los años sesenta/setenta. En este sentido, la novela *Chin Chin el teporocho*, de Armando Ramírez (1971), constituye un claro exponente de la narrativa urbana del momento,

pues en ella, violencia y marginación son factores determinantes en la vida y destino de los protagonistas de la historia narrada.

Los personajes de esta novela no solo experimentan, padecen y protagonizan diversas acciones de violencia, individuales y grupales, sino que también son testigos de la violencia urbana:

(...) mi mirada vaga se detiene en una figura grotesca, con harapos negros por la mugre (...) costras de mugre en sus mejillas se quiebran cuando ríe, hace señas obsenas a los automovilistas, cruzo la calle para no cruzarme con ella, todavía la alcanzo a ver cuando lanza una botella de tequila vacía hacia un auto, [...] al cruzar la avenida (...) veo con horror como un auto embiste a una niña que corría tras de su pelota que había rodado de la banqueta hacia el arroyo de asfalto trágico, el auto no se para sigue avanzando a gran velocidad a pesar de que va arrastrando el cuerpo inerte de la niña, pero no avanza mucho pues choca el auto contra un poste, el imbécil que maneja el auto bajo del mismo con pistola en mano, lanza gritos neurastenicos, se da de topes contra el cofre del automóvil, sube al toldo y comienza a brincar, de su bolsa saca un frasco vacío de pastillas, lo lanza al aire y el se pone el cañón frío de la pistola en la boca, un estallido, el cuerpo cae resbalando desde el toldo, por la cajuela hasta caer al suelo (...) (Ramírez, 1971, p. 34-35).

La ciudad se convierte en el espacio propicio para representar y narrar las tensiones cotidianas que experimentan los sujetos que allí habitan: la locura, el desenfreno, la muerte. Según Ariel Dorfman,

(...) la novela hispanoamericana refleja esa preocupación (por la violencia) en cada página escrita en nuestro continente. (...) Lo esencial, entonces, no es comprobar el indiscutible peso de la temática de la violencia en nuestra realidad factual y literaria, sino desentrañar las formas específicas, múltiples, contradictorias, y profundamente humanas, que esa temática presenta; mostrar cómo la violencia ha creado una cosmovisión que no se encuentra en ningún otro lugar; cómo el hombre americano ha enfrentado el problema de su muerte y su libertad, y cómo, derrotado o vencedor, ha sabido buscar en la violencia su ser más íntimo, su vínculo ambiguo o inmediato con los demás.(1972, p.9).

De este modo, la novela se convierte en el espacio narrativo más apropiado para representar un estado y nivel de violencia que se instala con desmesura y arrasa con todos los individuos y con todo lo que implica su condición humana. Y escritores, como Armando Ramírez, optan hacerlo

desde un ángulo aún más violento, en el que la adicción y la autodestrucción dominan las vidas de los sujetos. En *Chin Chin el Teporocho*, el alcoholismo constituye la respuesta y vía de escape más directa frente a una situación socioeconómica y cultural que rodea y asfixia a los habitantes del marginal barrio de Tepito¹. Resulta atinado aquí pensar, siguiendo a Alain Badiou (1998/2009), que la literatura, particularmente la narrativa, construye, desde la ficción, acontecimientos que producen verdades, porque las obras que la integran también son lo real y no solo su “efecto”, por lo que un texto de ficción no se opone a la verdad, sino que trabaja con el lenguaje y el sentido.

En los sesenta, la ciudad de México ha iniciado el camino para convertirse en una megalópolis, en gran parte, por el efecto del plan de desarrollo estabilizador puesto en marcha a fines de la década del cincuenta. Este programa político, conocido como el Milagro mexicano llega a su fin debido a la sangrienta represión y matanza, ordenada por el presidente Gustavo Díaz Ordaz, contra el movimiento estudiantil, en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco y que intentó ser opacada, sin éxito, con las Olimpiadas de 1968.

En esta ciudad de México, en 1968, más precisamente en el famoso, histórico y bravo barrio Tepito tiene lugar la historia de vida que *Chin Chin el Teporocho* (antes Rogelio) cuenta al narrador. Como muchos de los barrios que han proliferado en la capital mexicana, Tepito constituye un espacio particular y geográficamente bien delimitado en el que se mueven e interactúan Rogelio y los otros personajes. A partir de las acciones, experiencias y acontecimientos en los que éstos participan, es posible visualizar las múltiples redes sociales que se tejen en un espacio donde conviven rituales y formas simbólicas de mucha tradición (procesiones religiosas, fiestas de casamiento, ferias barriales, los juegos en la calle) con la incipiente presencia de la droga, el sexo y la cultura pop, la música que los jóvenes empiezan a introducir:

Cuando llegamos a la iglesia, agnes iba a entrar con la cabeza descubierta, pero su mamá, que desde que la conocía apenas si había hablado la reprende
-¿Qué piensas entrar así a la iglesia?
-si mama, el papa ya dio permiso para que las mujeres entremos descubiertas de la cabeza
-nada que, anda cúbrete la cabeza, ese papa piensa que puede destruir nuestras costumbres de más de mil años, con solo decir unas cuantas palabras, pues que se cree este papa ya hasta destituyó al santo de mi devoción (Ramírez, 1971, p. 78-79).

1. Tepito (del náhuatl *teocaltepilon*, término originado por la fusión de *teocalli* (templo) y *tepilon* (pequeño): barrio de la ciudad de México, ubicado al norte del Centro Histórico, a ocho cuadradas del Zócalo. Su origen se remonta a la época prehispánica. Se caracteriza por su historia, tradiciones y alta actividad comercial como también por sus problemáticas sociales, lo que le ha valido el apelativo de “barrio bravo”. Allí también surgieron varios intelectuales, artistas, escritores y destacados deportistas, como es el caso del escritor Armando Ramírez y el del popular actor mexicano Mario Moreno “Cantinflas”.

La historia de Rogelio es la historia del barrio Tepito, donde, más allá de los rituales y festejos tradicionales, dominan la pobreza, la corrupción, la desigualdad, la marginación y la violencia en todas sus formas. De este modo, desde el espacio de la ficción, la novela da cuenta, a partir de los hechos cotidianos que viven los sujetos, de los evidentes contrastes que signan la sociedad y particularmente de las asimetrías que se viven como “naturales”. La representación de la violencia adquiere, entonces, y de acuerdo con María Vila (2015) matices diferentes, según la situación y el lugar en que se plantee, lo que permite diferenciar tipos de violencia en función de la mayor o menor visibilidad que la misma adquiera durante su ejecución y de los sujetos individuales o colectivos que la practiquen. En este sentido, resultan atinadas las clasificaciones que realizan tanto Slavoj Žižek como Ariel Dorfman. Žižek (2009) reconoce tres modos de ejercer la violencia: subjetiva, objetiva y simbólica; existe entre las tres una compleja interacción, ya que la función dominante de una no invalida ni anula la presencia de las otras. La violencia subjetiva es la directamente visible, practicada por un agente que se puede identificar al instante y estar investida en un sujeto individual o colectivo: las peleas en las que, por diversos motivos se ven envueltos los personajes y que algunas veces terminan trágicamente. O las agresiones físicas a las que son sometidas las mujeres en el seno familiar o en el marco de una relación amorosa, dando cuenta así de una sociedad machista dominante que coloca a la mujer en una posición de plena subalternidad y sometimiento:

(...) encuentro a mi mujer con el carnicero, los dos estaban desnudos en mi cama, (...) el carnicero salió de mi casa, corriendo semidesnudo, se me escapó, (...) pero ella si no se me escapó, la golpee hasta que me pidió perdón arrastrándose por el suelo bañada en sangre y la hice que se limpiara la sangre de su rostro con las ropas íntimas del carnicero que había olvidado, la lleve con sus padres se las devolví (...) (Ramírez, 1971, p. 102).

O la violencia colectiva como la masacre de Tlatelolco en la que participa Sonia, la prima de Rogelio, quien luego de relatar minuciosamente, a su familia, los hechos allí ocurridos, muere como consecuencia de los golpes recibidos por parte del ejército. Este apartado de la novela está encabezado por un título más que sugerente, pues condensa el alto grado de violencia represiva ejecutada por las fuerzas militares enviadas por el gobierno de Díaz Ordaz: “TRAGEDIA DENTRO DE LA TRAGEDIA” O (ARRANCAR LOS RETOÑOS Y TIRARLOS AL SUELO PARA DEMOSTRAR QUE SON FUERTES) (Ramírez, 1971, p. 125):

(...) pero esta vez cuando el orador anunciaba que la manifestación se suspendía porque se tenían noticias de que el ejército iba a intervenir, fue cuando el helicóptero lanzó unas luces de bengala de color verde, fue cuando se comenzaron a

oir detonaciones, la gente que estaba reunida en la plaza fue presa del miedo, la balacera se generaliza uno no sabe para donde correr es una confusión enorme, se tropiezan se caen, las pisotean, así es la gente presa del miedo, el ejército ha entrado por la calle de Manuel Gonzales, caen los primeros heridos de los edificios unos cuantos contestan el fuego las verdaderas víctimas son los manifestantes que en la plaza están acorralados, parecen ratones, buscando refugio a salvo de las balas que surcan el aire (...) (Ramírez, 1971, p. 125-126).

La violencia objetiva o sistémica es la que determina los contornos del trasfondo que generan las violencias subjetivas. "(...) son a menudo las consecuencias catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político" (Zizek, 2009, p. 10). Tanto la violencia subjetiva como la objetiva no pueden ser percibidas desde un mismo punto de vista, ya que la violencia subjetiva es considerada como la perturbación de un estado "normal" y pacífico de las cosas al que es inherente la violencia objetiva. Ésta es invisible, pero está, pues es la que sostiene la "normalidad" de nivel cero contra lo que se percibe como subjetivamente violento. En el caso de la masacre de Tlatelolco, el Estado, a través del poder político gubernamental hace ejercicio pleno de la violencia objetiva.

Pero también está la violencia objetiva generada por la gran urbe, fuera de los límites del barrio y que padecen tanto Rogelio como todos los habitantes de la ciudad de México, es la violencia que resulta del avance despiadado y sin límites del proceso de modernización:

Y luego la hora de la salida, el checar la tarjeta, salir a la calle y que el gran bullicio nos envuelva, nos arrastre, nos sumerja, nos atrape, nos ahogue, nos amoricille como al toro sacrificado en tarde taurina, sin que nos muramos o despertemos y caminamos como sonámbulos heridos de muerte, con el dolor guardándolo, ahogándolo, reprimiéndolo, porque la mole, el monstruo, el gigante ciudadano, el hombre de carne y concreto nos ha devorado con un grito ensordecedor (...) (Ramírez, 1971, p. 17).

Violencia objetiva es también la que ejerce el Estado con sus políticas económicas y sociales que condena a los habitantes de barrios como Tepito a la pobreza, a la corrupción, al hacinamiento en las vecindades. Se puede visualizar también en los resultados de la aplicación, por parte del Estado, de una violenta política económica capitalista, que se desentiende de los efectos generados por la instalación de los grandes monopolios empresariales y sus políticas de ajuste. Con la excusa de la modernización tecnológica hacen de la desocupación una práctica cotidiana y casi "naturalizada":

(...)

-me corrieron del trabajo.

-pero si tu casi no faltas.

-mas bien no me corrieron, me despidieron porque van a hacer reajuste de personal, eso sí le entraron con su respectiva indemnización.

-cuanto?

-tres meses de sueldo.

-andas valeado.

-no te creas a este dinero al rato me lo acabo, yo no quería renunciar, la culpa la tiene una máquina que inventaron (...) si antes necesitaban veinte trabajadores ahora solo necesitan cinco, (...) tu sabes la automatización (Ramírez, 1971, p. 87)

El tercer tipo de violencia que distingue Zizek (2009) es la simbólica que se manifiesta a través del lenguaje y sus formas. Se puede observar en los casos obvios de provocación y en las relaciones de dominación social, por ejemplo, el que se ejerce, en la novela, sobre las mujeres, y que se reproducen en las formas habituales de discursos. Pero, según Zizek, hay aún “una forma más primaria de violencia que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido” (2009, p.10), por ejemplo, el utilizado en la novela para referirse a la homosexualidad. Ésta es narrada y descrita desde dos ópticas diferentes: por un lado, desde la observación distante que implica referirse a un sujeto otro, diferente y ajeno al propio narrador y su entorno, y que ostenta públicamente su elección sexual. Lo hace a través de un discurso que impone un universo de sentido con respecto a la imagen construida del sujeto homosexual, propia de los ámbitos populares y marginales, como lo es el barrio de Tepito:

(...) usted nomas haga lo que yo hago. –bueno ya dijo –le digo resignado a formarme entre tantas mujeres, solo unos cuantos hombres hay formados son como seis, pero de esos tres son homosexuales, son inconfundibles por su modo de pararse, apoyándose sobre una pierna dejando caer el peso del cuerpo sobre la misma y la cadera alsada, irguiendose majestuosamente, en donde posara su mano, en una forma mucho, muy femenina, suele ser un placer observar sus movimientos, ademanes, y su voz, esa voz envidia de cualquier mujer (...) (Ramírez, 1971, p. 91).

Por otro lado, cuando el narrador descubre la relación homosexual que su suegro mantiene con un ex amigo suyo, su visión y su discurso se tornan más violentos, pero siempre dentro del mismo universo de sentido:

-¡puto asqueroso!-le grité con rabia” (Ramírez, 1971, p.132).

-tiene miedo ¿eh? De que todo el mundo sepa de sus secretos y al escándalo, vamos, si todos ustedes son exhibicionistas, con uno más el mundo no se va a acabar o que de verdad eres débil e indefenso como una mujer (Ramírez, 1971, p.135).

Ariel Dorfman (1972) sostiene que los novelistas hispanoamericanos tratan de encontrar los diferentes rostros (¿máscaras?) que los individuos de este continente se han ido poniendo para tratar de escapar de la violencia de su destino. Y en esa búsqueda, asume distintas formas: “hacia afuera o hacia adentro, horizontal o vertical, sexual o social, constante o discontinua, personal o colectiva, liberadora o más enajenante, hiriente o mortal” (1972, p.18). Las formas concretas de esta violencia se manifiestan de tres modos: la violencia “vertical y social” (que se asimila a la violencia objetiva de Zizek), la “horizontal e individual” (que se aproxima a la subjetiva) y la “inespacial e interior”. Agrega la violencia estética, narrativa, considerando a la novela misma como un acto de agresión al lector, que, en el caso de *Chin Chin el Teporocho*, se evidencia en la escritura misma, pues el autor transcribe “literalmente” la oralidad del protagonista, con errores de ortografía y violaciones de la sintaxis. Ello le permite lograr un retrato más verídico del uso de la lengua por los habitantes de Tepito.

Se toma aquí el concepto de violencia horizontal e individual de Dorfman (1972), llamada así porque la lucha sucede entre sujetos que ocupan un mismo nivel social de desamparo y marginación. Siempre hay motivos, por más banales que éstos sean, para iniciar una pelea (entre amigos, en la familia, con la pareja). Muchas veces, esta violencia no tiene, para ellos, un claro sentido social, “aunque la sociedad enajenante vibra como trasfondo invisible de todos sus actos” (Dorfman, 1972, p. 26). Desde esta perspectiva, puede analizarse también, la violencia que el protagonista-narrador ejerce sobre sí mismo, y aquí adquiere un rol determinante el alcohol, siempre presente en todas las instancias de la vida, no solo del protagonista, sino también de todos los habitantes del barrio. Rogelio, como Chin Chin el Teporocho, narra su historia desde su presente en el que la marginación, el desamparo, su propio fracaso y la violencia del alcoholismo lo han hundido en un mundo en el que la adicción y la autodestrucción van de la mano. Cuenta cómo ha perdido todo, hasta la tabla de salvación del amor, y se ha convertido en un ser que ha llegado al grado más profundo de la degradación humana. A lo largo de su relato, demuestra ser plenamente consciente tanto de la injusticia, la marginación y la pobreza que lo rodean como de los movimientos sociales, culturales y políticos que suceden en ese momento y con los que nunca termina de identificarse. La violencia, ejercida desde todos los ángulos posibles, termina derrumbando poco a poco los frágiles cimientos en los que había pretendido sostener su vida: su familia, destruida por la muerte violenta de sus primos y por el desamor y la indiferencia de sus tíos; su matrimonio, disuelto trágicamente por el descubrimiento de la homosexualidad de

su suegro; la pérdida de su trabajo al ser reemplazado por una máquina y de sus amigos, quienes se han involucrado en los turbios negocios de la droga y la prostitución. La única vía de escape es la teporocho (alcohol de 96º mezclado con refresco de tamarindo) que lo condena al exilio dentro de su propia comunidad, a ser considerado un problema público y por ello, a vivir con otros teporochos en un oscuro callejón del barrio llamado “salsipuedes”:

(...) y así nos fuimos pasando hasta que se nos acercó un Teporocho: de barba rala, de frente brillante de mugre, de manos hinchadas y uñas crecidas con mugre en las comisuras, al caminar rengueaba de la pierna derecha, su ropa raída y pesada por la mugre que se ha ido acumulando a través de los meses de intensas borracheras diarias y noches de vigilia (...) (Ramírez, 1971, p.7).

Termina convirtiéndose, así, en ese teporocho que él mismo define, cuando rescata a su amigo Gilberto de caer en sus redes: “(...) ser teporocho es llegar a ser nadie, es no importarte nada, ni tu vida, ni tu hijos, ni tu esposa, es perderlo todo, es llegar a no tener ni madre” (Ramírez, 1971, p. 61).

La vida de Rogelio/Chin Chin el teporocho es, como lo expresa Fitzgerald (1936, p. 1-8), un proceso de demolición con golpes que vienen de un exterior, donde están las cosas culpables de su estado presente; y con otros, que nacen del interior del sujeto, los que no se perciben inmediatamente. Experimenta así su propia desintegración como individuo y como sujeto social, entregándose a su autoinmolación en la oscuridad del alcohol.

En definitiva, *Chin Chin el Teporocho* es una novela construida con un lenguaje también violentado en la propia construcción discursiva del relato; muestra la imagen de esa gran mancha urbana que es la ciudad de México con sus historias de pobreza y marginación. La violencia social ejercida por el Estado, se deja entrever en las condiciones de vida a las que los habitantes del barrio Tepito son sometidos, y que manifiestan a través de las diferentes acciones cotidianas que los sujetos viven como “naturales”. Violencia política, social y cultural que no solo se proyecta en los sucesos que acontecen en el barrio o en la vecindad, sino también fuera de él, en toda la ciudad de México.

Bibliografía

- Badiou, Alain (1998/ 2009) *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
Basile, Teresa (Coord.) *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*.
Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

- Dorfman, Ariel (1972) *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama Fitzgerald,
F. S. (1945) *El crack up*. Editorial URL <http://www.sisabianovenia.com/LoLeido/NoFiccion/Fitzgerald-Crack.htm> (recuperado el 19/04/19)
- Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: siglo XXI.
- Jameson, Fredric (1997) *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción Editora.
- Rama, Ángel (1981) *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha, 1964-1980*. México: Marcha Editores.
- Ramírez, Armando (1971) *Chin Chin el teporocho*. Editor digital: orhi ePub base r1.2
- Shaw, Donald (1999) *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Trejo Fuentes, Ignacio (2001) "La literatura de *la onda* y sus repercusiones" en *Tema y variaciones de literatura: literatura mexicana, siglo XX*. No. 16, semestre 1, (p. 203-210). México DF: Universidad Autónoma Mexicana.
- Vila, María del Pilar (2015) "Voces del desencanto y la violencia en la narrativa latinoamericana" en Teresa Basile (Coord.) *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (p. 128-143). Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Zizek, Slavoj (2009) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.