HISTORIA LITERARIA DE LAS REPRESENTACIONES DEL SICARIO A PARTIR DE SEIS NOVELAS COLOMBIANAS CONTEMPORÁNEAS (1988-2012)

by

CARLOS GERMÁN VAN DER LINDE

B.A., Universidad del Valle, 2003

M.A., Instituto Caro y Cuervo, 2005

A thesis submitted to the

Faculty of the Graduate School of the

University of Colorado in partial fulfillment

of the requirement for the degree of

Doctor of Philosophy

Department of Spanish and Portuguese

2016

This thesis entitled:
Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de seis novelas colombianas contemporáneas (1988-2012)
written by Carlos Germán van der Linde
has been approved for the Department of Spanish and Portuguese

_____
Dr. Juan Pablo Dabove, committee chair

_____
Dr. Peter Elmore, committee member

_____
Dr. Leila Gómez, committee member

_____
Dr. Tania Martuscelli, committee member

_____
Dr. Robert Buffington, committee member

Date_____

The final copy of this thesis has been examined by the signatories, and we find that both the content and the form meet acceptable presentation standards of scholarly work in the above mentioned discipline.

Van der Linde, Carlos Germán (Ph.D., Spanish, Department of Spanish and Portuguese)

Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de seis novelas colombianas contemporáneas (1988-2012)

Thesis directed by Associate Professor Juan Pablo Dabove

My thesis sketches the emergence and developments of the representations on the *sicario* in the contemporary Colombian novels (1988-2012). Specifically, I analyze the following six novels: *El sicario* (1988) by Bahamón Dussán, *El pelaíto que no duró nada* (1991) by Gaviria, *La virgen de los sicarios* (1994) by Vallejo, *Rosario Tijeras* (1999) by Franco, *Sangre ajena* (2000) by Alape, and *Nadie es eterno* (2012) by López. The novels provide new points of view of the urban violence. One of these points of view is to depict the *sicario* as an unequivocal picture. My thesis' contribution is to present a cartography of the literary conditions (and in lesser extent, a map of the historical circumstances) where the fictional representations of *sicario* come from. In this way, I aspire to offer a new comprehension of the portrayal of the *sicario,* which has usually been solely linked to and evaluated in accordance to its real referent, or it has been underestimated by becoming a commodity (thus, making a *sicario* a character with less literary relevance).

In the first chapter, I examine how the *sicario* is depicted as a symptom of the sick nation. For first time, the *sicario* is an assassin similar to, but different from, the fatal main characters in the novels about the bipartisan conflict (La Violencia). In the second chapter, I examine how part of the imaginary of the *sicarios* emerges from the culture of the juvenile violence. It is important to observe that in the *sicario* novel the subjects of violence start to narrate their own life stories. In the third chapter, I analyze the emergence of two representations of the *sicario* that are derived from the melodrama and decadentism. In the first case, the narrator

clings to the ruinous past that Rosario represents. In the other case, loving the *sicarios* is equivalent to embracing the decadent reality of Colombia. Finally, in the fourth chapter, I investigate the intersection between novels on drug barons and novels on hitmen. In this intersection, for first time, we can appreciate the depiction of a *sicario* as a character who aspires to the maximum power.

Agradecimientos

Primero –y siempre primero– agradeceré a Gloria y Carolina, mi familia. Ellas son la motivación de todos mis esfuerzos. A mi profesor y amigo, Andrés Lema-Hincapié. En recuerdo de las ya viejas clases de filosofía y en agradecimiento por los proyectos presentes. A los amigos y colegas de Heterodoxias, por las lecturas y sonrisas compartidas. Gracias a la Universidad de La Salle y a su rector Carlos Gabriel Gómez, fsc., por concederme una licencia para realizar mis estudios doctorales.

En la University of Colorado – Boulder debo agradecer a muchas personas. A las coordinadoras de las clases de español por sus consejos. A todos mis profesores de los seminarios por compartir sus conocimientos, por su exigencia y por su profesionalismo. A los profesores Leila Gómez, Peter Elmore, Julio Baena y Javier Krauel, por acompañarme en mis exámenes doctorales. A los profesores Leila Gómez, Tania Martuscelli, Robert Buffington y Peter Elmore, por leer y enriquecer esta disertación.

De una manera muy especial y sincera deseo expresar mi gratitud y admiración al profesor Juan Pablo Dabove. Su agudeza lectora, su sensibilidad literaria y su pluma clara y concisa han sido motivo de inspiración para mí. Sin su guía mis intuiciones nunca hubieran dejado de ser eso, intuiciones, y esta investigación no habría ganado la dimensión y pertinencia actual.

Finalmente, en la biblioteca Norlin, deseo agradecer a Allison Hicks y Amber Thompson por su invaluable ayuda a la hora de ubicar documentos inalcanzables para mí. Gracias también al Department of Spanish and Portuguese at CU Boulder por otorgarme un Department Summer Grant en 2014 que me permitió hacer trabajo de archivo en Colombia. Allí recibí la ayuda de los bibliotecarios Carlos Julio Atehortúa y Alejandra Quintero, en la Biblioteca Pública Piloto, y Natalia Fuentes, en la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia.

ÍNDICE

Introducción 1

Representaciones literarias de una violencia múltiple. 7

Relatos de sicarios como una ruptura con Gabriel García Márquez 13

La novela colombiana de La Violencia 17

Breve historia de la literatura crítica sobre las ficciones de sicarios 22

Presentación de los capítulos 27

Capítulo 1

Génesis literaria de las novelas colombianas de sicarios 30

La lógica del desafío en historias de guapos de Mejía Vallejo y posteriormente en relatos de pandillas y sicarios 31

"Parlache", un sociolecto juvenil que se volvió literario 52

El sicario, la fundación de un personaje 70

Capítulo 2

Novela y testimonio en *El pelaíto que no duró nada* y *Sangre ajena* 94

Testimonios de sicarios 96

El pelaíto que no duró nada, del habla reiterativa al relato testimonial 116

Sangre ajena, el sicario narra su vida 131

Capítulo 3

Decadentismo y melodrama en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* 149

Diatriba, decadentismo y memoria en *La virgen de los sicarios* 152

Rosario Tijeras y el melodrama del amor en tiempos del sicariato 171

Promoción mediática del melodrama. El caso de *Rosario Tijeras* y su autor 193

Capítulo 4

***Nadie es eterno*, la intersección de las novelas de sicarios y narcotraficantes 208**

El norte del Valle, desde La Violencia hasta la narco-violencia 210

La situación de las novelas de sicarios en el siglo XXI 214
Novelas del Valle del Cauca sobre narcotraficantes 220
De sicario a capo de las drogas. Un nuevo perfil de personaje. 232

Conclusiones 239

Bibliografía 247

Introducción

Colombia ha vivido un conflicto de violencia tan complejo como largo. Esta realidad le ha valido no en pocas ocasiones ser visto interna e internacionalmente como "one of the most dangerous countries in the world" (Holmes et al. 163). El conflicto violento es complejo por la multiplicidad de actores, móviles, intereses o capitales y es largo porque el actual ciclo de la narco-violencia tiene como antecedente un periodo de la violencia de procedencia semi-rural y de interés político. La confrontación bipartidista no se había terminado de resolver con el acuerdo de sucesión alternada de gobiernos (1958-1974), cuando se traslapan otros actores y modalidades de violencia: las guerrillas comunistas y luego los paramilitares. En este contexto emerge el tráfico de drogas a gran escala y se consolidan los carteles de Medellín y Cali. Los carteles de las drogas son uno de los principales promotores del sicariato. Como puede verse, los contextos históricos y culturales de los que surgen las representaciones del sicario son, desde sus primeras manifestaciones hasta el día presente, extremadamente complejos, y han desafiado la comprensión de científicos sociales, políticos y escritores.

De esta multiplicidad de violencias se destacan figuras preponderantes como el pistolero al servicio de los partidos (coloquialmente llamado "pájaro"), los guerrilleros de izquierda y derecha, el narcotraficante y el sicario. Sin embargo, no todos ellos son representados de la misma manera. Es notorio que el guerrillero (real o el ficcional) tiene una suerte de individualidad: fisionomía y nombres propios. En el caso de las guerrillas, "Tirofijo" (también conocido como "Manuel Marulanda") fue el guerrillero más veterano de su tiempo.[1] Los

[1] Pedro Pablo Marín es el verdadero nombre de "Tirofijo." Fue uno de los fundadores de la guerrilla de las Farc. Fue un guerrillero activo desde la década de 1950 hasta su muerte de causa natural en 2008.

hermanos Castaño son el nombre emblemático del paramilitarismo en Colombia. El nombre que se transformó en emblema internacional del tráfico de drogas fue Pablo Escobar, *capo dei capi* ("El Patrón"). El interés de las autoridades gubernamentales locales, nacionales y extranjeras, la imaginación popular, los medios de comunicación, las series de televisión, en conjunto contribuyeron a forjar símbolos de extrema nitidez. Para la cultura colombiana, Tirofijo, los hermanos Castaño, Pablo Escobar son emblemas que perduran en la imaginación popular. Algo semejante puede decirse del sujeto de violencia que les precedió: el "pájaro" de La Violencia (i.e., León María Lozano, el Cóndor).[2] También los matones/cuadrilleros/bandoleros Sangrenegra, Desquite y Efraín González.

A diferencia de los bandoleros, "pájaros," guerrilleros, paramilitares y narcotraficantes, los sicarios no tienen individualidad. Son multitud. Tanto es así que antes de que la palabra "sicario" se consolidara, se les llamaba simplemente "los de la moto." John Jairo Velázquez, mejor conocido como "Popeye," es quizás el único sicario de renombre, esto debido seguramente por ser el jefe de sicarios de Pablo Escobar. Sin embargo, a "Popeye" no lo ha rodeado una narrativa que lo constituya en el emblema del sicariato.[3] Esa suerte de anonimato o falta de individualidad no ha sido óbice para la creación de una imagen común del sicario y variaciones de esa imagen. Al leer juntas las novelas de sicarios, salta a la vista un perfil común del ser sicario: un asesino a sueldo muy joven que dispara con gran precisión desde una motocicleta de

[2] Betancourt y García explican que "pájaro" es el nombre distintivo del asesino por encargo del partido conservador (109).

[3] Astrid Legarda publicó un libro con los testimonios de "Popeye," titulado *El Verdadero Pablo: Sangre, Traición y Muerte*. Sus testimonios no son comparables con los libros de testimonios estudiados por Beverley. Los testimonios de "Popeye" no son los de la víctima y no son la voz de una comunidad vulnerada. Ahora se trata de una confesión, de decir la verdad. Con esas revelaciones se intentará castigar a los demás culpables y reparar a las víctimas.

alta cilindrada en movimiento. Esta tesis examina la constitución de esa imagen en la literatura colombiana y sus distintos desarrollos en seis novelas estudiadas en esta investigación.

Estratégicamente se ha seleccionado un corpus de seis novelas que, considero, iluminan productivamente la comprensión de ese circuito de representaciones de la violencia urbana en la literatura colombiana contemporánea: *El sicario* (1988) de Mario Bahamón Dussán, *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape, y *Nadie es eterno* (2012) de Alejandro José López. Indagar sobre estas novelas permite proponer una cartografía de este ciclo de historias en relación con las tradiciones literarias que sigue y de las que se aleja. La tesis examina algunos orígenes y transposiciones. De momento, hago una presentación rápida de las escenas que posibilitaron el surgimiento de los personajes sicarios (me detendré en ellas en los apartados que siguen).

Esta tesis pone el corpus de seis novelas en relación con las producidas en la llamada novela de La Violencia, pues esto permite observar que el tema de la violencia migró desde el ámbito rural al urbano, del político al económico. De alguna manera, el personaje sicario es heredero del "pájaro" de la novela de La Violencia[4] y no de otros sujetos de violencia como los guerrilleros y paramilitares. Estos últimos están polarizados en extrema izquierda y extrema derecha, y libran una guerra en zonas inhóspitas y virtualmente inaccesibles. En Colombia, en el siglo XXI, el tema de la guerra armada en los montes no ha motivado gran número creaciones

[4] El historiador Carlos Miguel Ortiz dice que después la conformación de las guerrillas liberales a finales de la década de 1940 y en los primeros años de la siguiente, "se fue imponiendo el uso de asesinos a sueldo llamados pájaros (1954): al inicio los pájaros fueron apadrinados por el gobierno y su grupo político, pero más tarde hubo pájaros tanto del lado del gobierno de turno, como de la oposición." Y a continuación añade, "Los pájaros de todos los plumajes habrían sido sin lugar a dudas los precursores de los sicarios de hoy" (247).

literarias.[5] Por su parte, el "pájaro" era un asesino que operaba en grupos pequeños, se desplazaba a pleno día en automóviles por las carreteras de zonas rurales semi-urbanizadas o pueblos pequeños (Betancourt y García 109). El "pájaro" era una figura pública en su pueblo. En la novela *Cóndores no entierran todos los días* (1972), de Gustavo Álvarez Gardeazábal, la matrona liberal toca a la puerta de la casa del Cóndor. Todos en el pueblo sabían dónde vivía y en qué café se pasaba el día el máximo "pájaro" del norte del Valle del Cauca. También era público quiénes eran sus gatilleros. Jaime Alejandro Rodríguez ha elaborado uno de los primeros trabajos que conecta a "pájaros," bandoleros y sicarios, llamándolos los sujetos abyectos de la narrativa colombiana. Esta tesis celebra la puesta en relación de estos personajes pero nos sigue una lectura de los personajes como sujetos abyectos, porque no toda persona o evento que despierte desprecio es abyecta. Esto es así aun cuando lo contrario es cierto: todo lo abyecto sí produce asco.

Al contrario de otros pistoleros reales o ficcionales que los preceden (donde lo que se suele enfatizar es su instinto asesino o su alienación por el partido), la representación de los sicarios colombianos han generado una suerte de estética propia, donde el asesinato no se limita a ser solo un oficio, sino que también es un modo de estar en el mundo. La monstruosidad inicial con que se le representó en la primera novela colombiana con un personaje principal sicario, no tardó en ser refinada por otras visiones más humanamente dramáticas (*El pelaíto* o *Sangre*), misteriosamente atrayentes (*La virgen* o *Rosario*), y en todos los casos fugaces. Muertos muy jóvenes por otros coetáneos. Más allá de la circunstancia de la muerte temprana, la fugacidad es un modo estar en el mundo y comprender la vida: se debe vivir con intensidad, con velocidad,

[5] Las únicas dos novelas que conozco sobre el tema publicadas por editoriales reconocidas son *La multitud errante* de Laura Restrepo (Seix Barral, 2001) y *Los ejércitos* de Evelio Rosero (Tusquets, 2005).

porque solo existe el presente. La eminencia de su propia muerte su visión fatalista con el mundo (en este sentido los títulos *No nacimos pa' semilla*, *El pelaíto que no duró nada* y *Rodrigo D. No futuro* son elocuentes). Todo ese vértigo, violencia y temeridad están acompañados de un notable actitud infantil frente al amor: la mayoría ama a sus madres con veneración, los hermanos son su admiración y los amores de pareja aunque inestables y problemáticos son intensos y todo indica que sinceros.

Revisitar las primeras novelas colombianas urbanas (capítulo 1) y los libros de testimonios (capítulo 2) posibilita comprender otros de los desplazamientos de la representación de los sicarios hacia una "cultura de la violencia juvenil" (expresada en sociolectos originados en el hampa y en prácticas de sociabilidad codificadas con la lealtad y la traición). En una de las primeras novelas urbanas, *Aire de tango* (1973), los guapos de los barrios de arrabal son una comunidad que convive con la sociedad. A pesar de su bravura, cuchillos y determinación no son todavía una amenaza para la nación. Para 1979, *En la parte alta abajo* describe las pandillas propiamente como delincuencia. Si bien son una incomodidad para algunos vecinos del barrio, nunca son más que un problema local. Sin embargo, con el surgimiento del sicariato, aquella "cultura de la violencia juvenil" es entendida como parte de la enfermedad de una nación que se ha relajado moralmente (*El sicario*). Así el sicario es el síntoma de una enfermedad nacional ("Olor fétido del pantano que se pudre." *El sicario*).

La tesis también intenta mapear el surgimiento de una visión de mundo sicarial. En estas novelas, la voz y la memoria del sicario pasan a jugar un rol central. La mayoría de los jóvenes de barrios deprimidos de las grandes ciudades no tienen conciencia del pasado. Por ejemplo, hay mención a un pasado no remoto como es el primer asentamiento en sus barrios, los cuales fueron fundados irregularmente por sus abuelos o padres que, en muchos casos, huían del conflicto entre

guerrilleros, ejército y paramilitares o de la violencia partidista en los pueblos. Su mundo/vida no suele remontarse mucho más allá de la vinculación a la pandilla o al evento traumático que sirve de explicación causal de su elección por la violencia. Al acercarse a esta génesis de la visión del mundo, la tesis también quiere repensar la propuesta de María Fernanda Lander sobre la falta de culpa y/o arrepentimiento como criterio de definición de un (sub)género literario al que algunos críticos han denominado "sicaresca" (Abad Faciolince; von der Walde; Lander; Jácome; Fernández L'Hoeste; entre otros)

Igualmente se analiza cómo surge una "estética" que encarna el sicario pero que (no sin dificultad) es vista por los hombres que se acercan al mundo sicarial. En este sentido, Antonio y Fernando ven en los sicarios una belleza que asumen o con nostalgia melodramática cuando el mundo ruinoso que propicia Rosario desaparece o con una actitud malditista en la que se abraza la ruina de la nación representada también en la muerte de sus emblemas, los jovencitos asesinos homosexuales. Finalmente, se mapea la intersección entre la novela de narcotraficantes y la novela de sicarios, donde por primera vez un sicario deja de estar sujetado a las organizaciones criminales como un instrumento, y aspira al poder máximo.

El aporte de mi tesis es cartografiar la narrativa colombiana del sicariato, delimitando el objeto de estudio a los procesos de constitución de la imagen del sicario. En este sentido, la tesis dialoga estrechamente con los libros más comprehensivos sobre la novelística del sicariato: *La novela sicaresca* (2009) de Margarita Jácome y *La virgen de los sicarios y la novela del sicario en Colombia* (2013) de Óscar Osorio. Estos son los autores de referencia para la crítica literaria sobre el tema. Mi tesis pretende suplementar sus estudios, al menos en la dimensión de genésica de la imagen ficcional del sicario que ha tenido amplia presencia en diversos géneros y medios, que ya puede decirse que es universo de obras alrededor de este personaje.

Representaciones literarias de una violencia múltiple

La primera novela colombiana con un asesino a sueldo como personaje central, *El sicario* (1988), lo define como un pistolero que dispara desde una motocicleta (Bahamón, 142). Posteriormente, la novela más estudiada del ciclo sicarial, *La virgen de los sicarios* (1994), acentúa la juventud del personaje (Vallejo 9). Las novelas de Vallejo y de Franco, *Rosario Tijeras* (1999), representan los sicarios como atractivos asesinos. *El pelaíto que no duró nada* (1991), *Sangre ajena* (2000) y *Nadie es eterno* (2012) describen a los sicarios como jóvenes temerarios dispuestos a demostrar su temple en las más difíciles pruebas. El sicario, así representado, tiene un perfil fácil de reconocer. Las novelas no inventan al sicario. Este es un sujeto que existe en la realidad colombiana en un contexto de violencia bastante complejo. A continuación presentaré una sinopsis del sicariato que facilitará comprender el marco de realidad de donde surge la imagen del sicario.

El 30 de abril de 1984, en Bogotá, fue asesinado por un par de jóvenes sicarios el Ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla. Lara había sido la fórmula vice-presidencial del candidato, Luis Carlos Galán, para las elecciones de 1982. A partir de este magnicidio los asesinatos a altas personalidades de la política o de la vida pública del país no fueron pocos. Estos son algunos casos de crímenes de sicarios: el editor de *El Espectador* Guillermo Cano Isaza, 17 de diciembre de 1986. Tres candidatos presidenciales para las elecciones de 1990 fueron asesinados, Luis Carlos Galán (por una nueva facción dentro del partido liberal, el Nuevo Liberalismo), Carlos Pizarro (por el partido de izquierda Alianza Democrática M-19 –grupo guerrillero desmovilizado) y Bernardo Jaramillo Ossa (por el partido de izquierda la Unión Patriótica. UP). Este último partido prácticamente fue aniquilado por asesinatos selectivos. Jaime Pardo Leal –presidente del partido UP y candidato presidencial en las elecciones de 1986– fue

asesinado por un sicario de 14 años en 1987. Por todo lo anterior, Polit-Dueñas afirma que la visibilidad de los sicarios en los medios de comunicación empezó en los años ochentas, "cuando sus crímenes afectaron no solamente a mafiosos y moradores de comunas, sino también a la elite" (123).

Es innegable que el sicariato es sinónimo de violencia. Sin embargo, su relación no es intercambiable. El cardenal Alfonso López Trujillo (1990) enfatiza que el sicariato no es la totalidad de la violencia, es una de sus manifestaciones: "No hay que confundir la violencia, hoy tan difundida, proveniente de múltiples causas, con el sicariato" (10). De estas palabras no se debe inferir que el sicariato tiene una única forma de relación con la violencia. Los sicarios están vinculados al crimen organizado, por un "móvil mercantil" (Ortiz, "El sicariato" 61), de muy diverso orden: narcotráfico, células urbanas de la guerrilla y las autodefensas, pandillas de barrio y bandas de contrabandistas. A la vez se puede relacionar con formas espontáneas de violencia (no organizada) como la venganza personal, eliminar a un rival empresarial o político, atracos a apartamentos o transeúntes. (Una diversidad de actividades delictivas, además del asesinato, están registradas en *No nacimos pa' semilla*).

El sicariato es un tipo de violencia bastante versátil apropiado con facilidad tanto por la violencia organizada como por la violencia dispersa, y por la violencia política y la privada (Ortiz, "Violencia política"). El sicariato no cubre todas las variedades de violencias, pero al ser el homicidio por encargo el rasgo más notorio de la violencia urbana contemporánea, el sicario ha sido tematizado como una suerte de etiología. A la violencia sicarial colombiana la precede una larga historia de violencias. La diferencia más notoria, no necesariamente la única, entre la violencia sicarial y las anteriores es que en la más reciente ola de violencia se diluye el compromiso ideológico: "el sicario no mata por razones ideológicas" (von der Walde 36). En la

mayoría de los casos documentados en *La Violencia en Colombia* (Guzmán, Fals Borda y Umaña), los autores materiales (los asesinos) de la violencia política tienen una identificación ideológica con la organización a la que se adscriben. Guzmán y su equipo han determinado que el periodo de violencia anterior al levantamiento popular de abril de 1948, conocido como el Bogotazo (aunque llegó a ser nacional), fue un "conflicto dirigido" por los partidos. El levantamiento popular tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán parece haber sido espontáneo (Braun 277), pero pronto los partidos lo incorporan a su narrativa del conflicto bipartidista. Al respecto, Hobsbawm afirma que "La Violencia terminó en un bandolerismo politizado, más o menos liquidado hacia la mitad de la década de 1960" (57). Así se inicia el periodo de conflicto pleno que fue un "proceso caótico e incontrolable de destrucción." A este se le ha denominado La Violencia –escrito con mayúsculas– (Guzmán et al., *Tomo II* 407).

Al final de ese ciclo de violencia partidista, surgen las guerrillas campesinas (de donde se derivan las autodefensas) y las guerrillas comunistas (i.e., ELN, EPL, EPR, Farc, M-19). En reacción a los desmanes y abusos de las guerrillas se conforman grupos paramilitares de derecha y ultraderecha (AUC). Grupos guerrilleros y paramilitares coexisten con la consolidación de los carteles de las drogas. Finalmente, unos y otros traban negocios y de esta manera la violencia política se mezcla con la violencia privada. En el estado actual de la violencia es casi imposible determinar si un conflicto en apariencia político es en verdad uno privado. En principio, el tráfico ilegal de cocaína, y la violencia que de ahí se desprende, es un asunto primordialmente comercial o económico (Hobsbawm 61) y no ideológico (Ortiz, "El sicariato" 61). Pero esto no quiere decir que las violencias políticas anteriores y las privadas actuales, en la práctica, permanezcan claramente diferenciadas. Ortiz apunta que ambas comparten una multiplicidad y que hay diversos entrecruzamientos entre modos, agentes, móviles y objetivos: "la violencia

colombiana de los años 50 y 60, más allá de su apariencia exclusivamente política –o mejor, partidista–, ya se caracterizaba por algo que la reciente Comisión de Estudios sobre la Violencia subraya con relación a la violencia actual, en la década 1980, a saber: el rostro múltiple, la pluralidad de violencias irreductibles a un solo género" ("Violencia política" 250).

La operación que se observa en la literatura es representar al sicariato como un fenómeno más simple. No con el fin de justificar su violencia sino de comprender el drama humano detrás del asesino a sueldo. Por ejemplo, *El sicario, La virgen de los sicarios, Rosario Tijeras* y *Nadie es eterno* coinciden en señalar que los barrios deprimidos de donde proceden la mayoría de los sicarios fueron fundados en su mayoría por campesinos desplazados a la fuerza por el conflicto bipartidista de mitad de siglo. Esas novelas presentan a los sicarios como una generación previamente victimizada a través del sufrimiento de sus padres y de los mismos jóvenes dadas las condiciones de extrema pobreza.

El tiempo del poblamiento de los barrios de invasión fue arcádico. La tarea de hacer habitable las periferias de la ciudad renovó las esperanzas perdidas en el conflicto bipartidista. El espíritu de solidaridad parecía vigoroso: "Estos barrancos los volvimos vivideros a punta de convites, de trabajo comunitario. Nos organizamos alrededor del cura y de la Acción Comunal. Esa fue una época bonita, no se veía la maldad y todo el mundo se colaboraba" (Testimonio de Don Rafael en Salazar, *No nacimos* 50). Este lapso se ubica en el interregno de la violencia bipartidista y la violencia narco-sicarial, donde la institución política entra en crisis[6] pero la eclesial se mantiene con fuerza. No es la iglesia tradicional de corte conservador la que acompaña a los campesino recientemente migrados a la ciudad (por ejemplo, la referida en novelas de La Violencia como *El Cristo de espaldas* y *Cóndores no entierran todos los días*).

[6] Es el caso de Ángel, ex miembro de los campamentos de paz de la guerrilla. Él habla desde la desilusión de los procesos ideológicos-militares (Salazar, *No nacimos*).

Esta era una iglesia renovada e inspirada en figuras como los curas guerrilleros: Camilo Torres (Salazar et al., *La génesis* 123). Al respecto, el libro conjunto de Salazar y pobladores de la Comuna Nororiental de Medellín, *La génesis de los invisibles. Historias de la segunda fundación de Medellín*, hace la siguiente síntesis:

> Esta época podría ser definida como la edad de oro de estas poblaciones, donde valores muy preciados de la cultura popular, como la solidaridad, tuvieron alta expresión. Existía un importante movimiento social en el que los sacerdotes eran el centro gravitacional. Los nuevos pobladores, que se amarraron a las montañas de la ciudad, muchedumbres sin gobierno, debieron ser regentados por la Iglesia. (123)

El poblamiento de los nuevos barrios es un hiato entre las violencias. Pero poco o nada queda consignado en las novelas sobre ese tiempo. Una visión desencantada prevalecen las ficciones, mirada que enfatiza las condiciones de exclusión en una peligrosa combinación con prácticas rudimentarias campesinas. Así es representado el tránsito de la vida campesina a la vida cosmopolita en *Aire de tango* (1973), de Mejía Vallejo. Un interregno que no es propiamente rural ni urbano se trasmuta en barrio de arrabal. En solo dos décadas, el barrio de arrabal es desplazado por la idea de barrios extremadamente peligrosos que en Medellín se denomina "comuna."

> Uno en las comunas sube hacia el cielo pero bajando hacia los infiernos. ¿Por qué llamaron al conjunto de los barrios de una montaña comunas? Tal vez porque alguna calle o alcantarilla hicieron los fundadores por acción comunal. Sacando fuerzas de pereza. Los fundadores, ya se sabe, eran campesinos: gentecita humilde que traía del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete […]. Y matándose por

> chichiguas siguieron: después del machete a cuchillo y después del cuchillo a bala, y en bala están hoy cuando escribo. (Vallejo, *La virgen* 29)

En condiciones de exclusión, eventos traumáticos como la violencia intrafamiliar (*Sangre ajena*), el asesinato del padre (*Nadie es eterno*, y con mediaciones *El sicario*) o una violación (*Rosario Tijeras*) son el motor del volverse sicario. La pobreza es la explicación causal más común (excepto en *Nadie es eterno*). Esta simplificación no es un defecto de las novelas. Hace parte de la comprensión del colombiano promedio de la realidad compleja y desconocida del sicario y su drama personal. La imagen del sicario se vuelve de interés nacional cuando se le ha revestido con la espectacularidad de los actos terroristas de los carteles de las drogas.[7] Con el magnicidio del candidato presidencial Carlos Pizarro se conjugan los actos terroristas espectaculares y el sicariato: un joven sicario apodado "el Jerry" mató al candidato dentro de un avión comercial que hacía la ruta Bogotá - Barranquilla ("El ex guerrillero Carlos Pizarro ametrallado en un avión en vuelo," *El País* abril 27, 1990). La espectacularidad del crimen, y no solo lo sangriento del asesinato, es la novedad de esta modalidad de violencia que termina de completar la pintura del sicariato en la novela colombiana.

Esta especificidad de la novela de sicarios la diferencia de dos tradiciones literarias colombianas, el realismo mágico garcíamarquiano y la novela de La Violencia. Tradiciones cuyo referente también es la violencia (prioritariamente política y rural). Las ficciones de sicarios, entonces, plantean una relación específica con la violencia, una de base económica, urbana, que entiende la justicia como un asunto personal, que puede o no estar al servicio del narcotráfico o

[7] A finales 1989, con solo diez días de diferencia, dos atentados terroristas atribuidos al cartel de Medellín sorprendieron al país: una bomba destruyó gran parte del edificio del DAS– Departamento Administrativo de Seguridad Nacional ("El Coletazo," *Semana* enero 8, 1990) y otra derribó un avión de Avianca, número HK1803, en pleno vuelo ("Noticia Bomba," *Semana* enero 8, 1990).

del crimen organizado (*El pelaíto que no duró nada* es un ejemplo de novela sin grandes carteles de las drogas, donde la violencia sicarial se pone al servicio de la justicia privada-personal). Las novelas de sicarios, por un lado, se distancian del realismo mágico como un esfuerzo por "matar al padre literario" (Abad Faciolince, *El Espectador* 4 mayo de 2014), gesto que les vale casi una inscripción inmediata en una dirección específica del campo literario colombiano, a saber, ser una estética post-realismo mágico. Por otro lado, tienen una doble relación con la novela de La Violencia, se vinculan a ella para pensar la violencia sicarial o narco-sicarial desde su antecedente cercano más relevante –el conflicto bipartidista– y se distancian al desactivar el móvil político, o al menos partidista, de su violencia e inscribirla en la tendencia urbana del país.[8] A continuación, desarrollo estas dos tomas de distancia de las novelas de sicarios, con respecto al realismo mágico y a la novela de La Violencia.

Relatos de sicarios como una ruptura con Gabriel García Márquez

Las novelas de sicarios pertenecen a un circuito de obras que les ha servido a los autores de la literatura urbana colombiana para ser presentados por Forero, Giraldo, Fuguet y Gómez, entre otros críticos, como una generación de autores jóvenes, de relevo generacional, que toma distancia del realismo mágico y de García Márquez. Son varias (y a veces ambiguas) las denominaciones empleadas para referirse a esta nueva generación de escritores colombianos (de estos autores, estudio a Franco, López y solo como un apoyo a Montt). Cada denominación conlleva una caracterización y explicación particular. Además de la designación, hay bastante disparidad entre los críticos acerca de las fechas de nacimiento que deberían tenerse en cuenta para delimitar esta generación, por ejemplo, haber nacido después de la publicación de *Cien años de soledad* (1967). Otras posiciones optan por plantear una experiencia común: una infancia

[8] Hobsbawm dice que en 1950 Colombia tenía cerca de 66% de población rural y en 1975 pasó a un 70% de población urbana (57).

marcada por los medios masivos de comunicación y la globalización (Fuguet y Gómez; Giraldo). Otras fijan la atención en el mundo representado: una ciudad violenta, injusta, oscura (Giraldo; Égüez).

En mayor o menor medida, cada una de las tres posiciones mencionadas se refiere constantemente, entre otros, a los siguientes autores: Santiago Gamboa (1965), *Perder es cuestión de método* (1997) y *Cerco de Bogotá* (2004); Mario Mendoza (1964), *Scorpio City* (1998), Gustavo Bolívar (1966), *Sin tetas no hay paraíso* (2006), Nahum Montt (1967), *El Eskimal y la Mariposa* (2004) y Alejandro José López (1969), *Nadie es eterno* (2012). La inclusión de Fernando Vallejo en esta generación es problemática entre los mismos estudiosos y los nombres de Mario Bahamón Dussán, Víctor Gaviria y Arturo Alape ni siquiera se mencionan.

En la década de los noventas, se conoce uno de los primeros planteamientos de una generación de autores que se presenta a sí misma en ruptura con García Márquez y sus empresas (el realismo mágico y Macondo). Me refiero a esa suerte de manifiesto literario que es el Prólogo de *McOndo* (1996). Fuguet y Gómez hablan de una generación "McOndiana" nacida después de la revolución cubana (1959) y en plena incursión y masificación de la televisión (14). Este corte de tiempo presupone una experiencia común a todos los autores del "país McOndo." Se trata de un "país" acorde con el mundo globalizado. Un país transnacional gracias al consumo de productos culturales masificados por los medios de comunicación. A pesar de las diferencias de cada nación hispanohablante (incluida la comunidad latina en Estados Unidos), esa experiencia tiene como denominador común las tradiciones populares, la masificación de productos culturales como el cine y la música, lo urbano, lo privado y una renuncia a proyectos nacionales o ideologías comunitarias (Fuguet y Gómez 18).

La ruptura con Macondo es planteada por Fuguet y Gómez por medio de una serie de dicotomías entre el pasado y el presente, entre lo colectivo y lo individual, lo rural/selvático y lo urbano, lo mágico y lo "real virtual" (la realidad mediada por los medios masivos de comunicación). Según Fuguet y Gómez, es común a los autores McOndianos una búsqueda artística que se quiere diferenciar tanto de la estética del realismo mágico como de "la mirada que se tiene de lo latinoamericano" (Fuguet y Gómez 14). Por "latinoamericano" debe entenderse un nuevo mapa cultural que trasciende Latinoamérica y alcanza a España y la comunidad hispana en Estados Unidos. Esta generación McOndiana quiere distanciarse de lo "rural": "Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral" (16). Así pues, esta generación de escritores busca construir (¿promocionar?, me pregunto) una imagen cosmopolita de lo latinoamericano diferente a la que se consume en los Estados Unidos. En dicho Prólogo, lo rural equivale a Macondo. Aun cuando Macondo es rural, no toda ruralidad es equivalente a macondismo. Es importante entender que lo importante no es que Macondo sea o no una aldea, sino que es el lugar donde otra realidad –que escapa a la racionalidad moderna– es posible y es percibida con total naturalidad: el realismo mágico.

Con un criterio semejante al de Fuguet y Gómez, Luz Mary Giraldo dirige la antología de autores jóvenes, *Cuentos caníbales* (2002). Según Giraldo, se trata de una generación formada por Plaza Sésamo, *The Wall* de Pink Floyd y la serie *El planeta de los simios*. Su literatura está signada por el cine y la música de hoy. Entonces la nueva narrativa, cine y música coinciden en una experiencia "vertiginosa" y "escéptica" de la realidad presente. Fuguet y Gómez, por un lado, y Giraldo, por otro, apuestan por una experiencia de la realidad que está mediatizada por los medios de comunicación y la tecnología, esto tiene un correlato en sus historias: ciudades

posmodernas que se contraponen al premoderno Macondo. En otras palabras, una experiencia vital "vertiginosa" y cargada de "zozobra" (Giraldo 19) solo es posible en la escena urbana posterior a ese macondismo aislado (y aislante). Ahora la urbe tiene nuevos habitantes: los narcotraficantes y los sicarios. La ciudad finisecular y de los magnicidios es la contracara de Macondo: "the Colombia of small-town revenge and folksy characters has been replaced by a hard world of megacities, power politics and a brutal conflict characterized by massacres and assassinations. Though not considered outwardly political, Colombia's new legion of writers say [sic] such realities could not be ignored" (Forero).[9]

En resumen, la denominación "generación post-García Márquez" (y sus equivalentes) es un gesto doble que nombra una tendencia de la literatura colombiana que intenta crear historias por fuera de la clave del realismo mágico (Pöppel; o González Villa citado por Forero) y al mismo tiempo es una manera de inscribir autores y obras en el circuito comercial del campo literario (Gutiérrez Mouat). La "generación post-Gabo" o "novísimos" ("narradores nacidos hacia 1965." Égüez 10) son

> el puente hacia un nuevo paradigma literario que abandona el realismo maravilloso y que se muestra irreverente con Gabo (el hecho de estar incluirlo [sic] con ironía en algunas de las novelas de estos escritores jóvenes refleja el desparpajo de tipo paródico). Para esta generación está claro que el realismo maravilloso no se aplica a la Colombia actual: Medellín no deja de enfrentarse a Macondo. (Égüez 11)

Entiendo que no solo es un cambio de paradigma literario. La literatura de esta generación posterior a García Márquez señala que la violencia urbana hecha espectáculo y

[9] Este gesto también fue reproducido por Franco cuando recibió, en 2000, el premio Dashiell Hammett: "El premio, dijo [Franco] en Gijón, sirve para demostrar que en la literatura colombiana hay algo después del realismo mágico de García Márquez" (citado por Iragorri).

commodity por los medios de comunicación ha eclipsado la posibilidad de otras realidades y sensibilidades como las narradas en clave del realismo mágico. Ante la dureza del nuevo ciclo de violencia en Colombia, Macondo parece un cuento de hadas (Abad Faciolince, *Angosta*). A principios del siglo XXI, es mejor llevar a los niños a visitar la morgue y no espectáculos con hielo (Abad Faciolince, *Basura*). Sugiero además que la imagen del sicario surge en oposición a los sujetos de violencia de García Márquez, puesto que estos adoptan una violencia de orden político y a través de ella pretenden instaurar un nuevo orden social. Nada más lejos de los deseos del sicario, para quien los proyectos personales nunca transcenderán la instancia individual o a lo sumo la familiar. A continuación expondré que las novelas de sicarios también se distancian de los modos de representar la violencia según la usanza de las novelas del conflicto bipartidista.

La novela colombiana de La Violencia[10]

La novela de La Violencia y la novela de sicarios tienen, en el mundo referencial, escenas fundacionales equivalentes, dos homicidios cometidos por asesinos pagados. Ya mencioné que el 30 de abril de 1984 fue asesinado Rodrigo Lara Bonilla, quien al momento del atentado era el Ministro de Justicia. Sus asesinos fueron dos jovencitos motorizados, que recibieron sumas astronómicas para la época (*El Espectador*, 1º de mayo de 1984). Casi cuatro décadas atrás, el 9 de abril de 1948 fue muerto Jorge Eliécer Gaitán, quien había sido el candidato liberal a la presidencia de 1946 y, a partir de 1947, el jefe único del partido liberal. Su asesino, se dice, fue

[10] El artículo de Óscar Osorio "Siete estudios sobre la novela de la violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva" (2006) recopila y analiza los estudios más relevantes sobre la literatura de la violencia. Su demarcación temporal va de 1946 hasta 1967, aunque no hay un acuerdo sobre estas fechas. Según Álvarez Gardeazábal (1970), el corpus está integrado por 46 títulos (Osorio, "Siete" 89). Por la fecha del estudio de Álvarez Gardeazábal se ve que su novela *Cóndores* fue solo dos años posterior, y se puede leerla entonces como una toma de distancia de los trabajos precedentes.

Juan Roa Sierra.[11] La *Enciclopedia Británica* registra que "This murder led to a major popular uprising known as the bogotazo and exacerbated a period of civil unrest called the *violencia*" (http://www.britannica.com/biography/Jorge-Eliecer-Gaitan. Itálicas originales). El Bogotazo fue "el momento en que los trabajadores oprimidos irrumpieron espontáneamente para rebelarse contra la violencia oficial. Y como habían sido divididos por sus jefes políticos en dos partidos opuestos se dejaron conducir a una guerra entre unos y otros" (Broderick 53). Esta "guerra entre unos y otros" es lo que se ha conceptualizado como "conflicto pleno" (Guzmán et al. 407) y que se ha acordado llamársele La Violencia.[12]

Juan Roa Sierra, el asesino de Gaitán, es uno de los primeros asesinos pagados con alta presencia en la prensa colombiana del siglo XX. A este tipo de asesino por contrato se le llamó de diversas maneras: matón, gatillero, pistolero, cuadrillero, bandolero, entre otros. De todos estos apelativos, el de "pájaro" tuvo amplia difusión. Tanto es así que una de las principales novelas sobre el periodo del conflicto bipartidista usa la palabra "cóndor" para conmensurar el poder de León María Lozano, la fuerza armada privada al servicio del Directorio Conservador Municipal de Tuluá –norte del Valle del Cauca–. Entonces, "pájaro" nombra al pistolero de ideología conservadora al servicio del partido o de sus otros miembros (esto quiere decir que

[11] Un halo de misterio cubre al autor material del magnicidio, pues en 1950 la prensa nacional publicó columnas con testimonios que afirman que Roa Sierra no es el asesino de Gaitán. https://archive.today/5c0C/b1fdabbdb66d4e096f8c96650a8efcdd298fa9b2.jpg

[12] Bergquist sostiene que en el centro de la disputa política está la lucha por la tierra y la movilidad social en las zonas rurales de mayor producción económica. Así pues, "The Violence, defined as the period of civil commotion that disrupted the nation between 1946 and 1966, was not a single, uniform social phenomenon. It was a multifaceted process whose social and political features as well as geographical focus changed as it evolved over two decades. The complexity of the Violence, however, should not obscure its essential unity. More than anything else, the Violence seems to have been the ultimate political expression of the ongoing struggle for land and social mobility in the coffee zones [...] This was especially true during the earliest, most violent, and most "traditional" phase of the Violence, from 1946 to 1957" (70).

bien puede matar para boicotear elecciones en un pueblo o servirle a un ganadero que ayuda a financiar al partido).

De las novelas de La Violencia, esta disertación consultó *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo, *El cristo de espaldas* (1952) y *Siervo sin tierra* (1954), ambas de Eduardo Caballero Calderón y *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Gustavo Álvarez Gardeazábal. En estas obras no he encontrado evidencia del vocablo "sicario" en lugar de "pájaro." Sin embargo, en *Matones y cuadrilleros* (de 1990, contemporáneo a *Rodrigo D, No nacimos pa' semilla*, *Los sicarios de Medellín*, "El sicariato en Medellín," etc.), Betancourt y García apelan a la palabra "sicario" como una categoría de análisis que ayuda a entender a los "pájaros".[13] Igual sucede en el año 2000 en la columna de prensa "¿Quién mató a Gaitán?" (*Semana* 13 de noviembre de 2000), donde se le llama sicario a Juan Roa Sierra. Con esto se ve que en lugar de buscar una explicación genésica de la violencia actual en el conflicto bipartidista, se usan las categorías de la narco-violencia para analizar el flagelo de mitad de siglo.

Como ya hemos visto en las secciones anteriores, los novelistas hacen un movimiento contrario a los científicos sociales y a los periodistas. Las novelas *El sicario*, *La virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* y *Nadie es eterno* intentan explicaciones genealógicas. Con lo presentado hasta aquí, se percibe que Colombia todavía no había terminado de narrar el trauma de la violencia bipartidista cuando se le impuso una nueva: la del narcotráfico y el sicariato. Una prueba de ello es que la primera novela del sicariato, *El sicario* (1988), de Mario Bahamón Dussán, es contemporánea de la novela sobre el conflicto bipartidista *El último gamonal* (1987), de Gustavo Álvarez Gardeazábal. Los dos periodos de violencia no esperaron relevos

[13] "En el pájaro converge, tanto el sicario partidista de los señores, como el sicario político del establecimiento, dando origen así a un tipo de violencia paramilitar y cuasi-institucional" (Betancourt y García 109).

generacionales en el país. Así puede comprobarse en las obras de Manuel Mejía Vallejo, Arturo Alape y Gustavo Álvarez Gardeazábal, quienes han novelado tanto la violencia bipartidista como la violencia urbana.[14]

Una de las primeras evaluaciones de las ficciones sobre La Violencia es "Literatura y testimonio" (1954), de Hernando Téllez. Allí, se señala que la mayor parte de las obras narrativas en los seis años subsiguientes al Bogotazo, contadas excepciones, se queda en el recuento de hechos de una era violenta: "Puede ocurrir que una mala novela sea un magnífico documento de evidentes utilidad y eficacia. Pero utilidad y eficacia en tal caso, son productos extra-artísticos, extra-literarios, que nacen del vigor documental de la obra y no de sus condiciones estéticas" (Téllez 77). Entonces cualquier intento estético quedaba subordinado a funciones como denunciar (74) o documentar (76). Kirsner, en 1966, presenta cuatro novelas, una de ellas es de las primeras del periodo, *Lo que el cielo no perdona* (1954), del ex sacerdote Ernesto León Herrera. El defecto de este libro, según Kirsner, es su parcialidad y su cualidad (en tanto denuncia más que obra artística) es señalar que el ala más conservadora del partido con el respaldo de la iglesia católica dieron nacimiento a *la violencia* (itálicas usadas por Kirsner, 70). Kirsner termina su semblanza de la novela valorando su importancia como documento: "For all its lack of literary achievement, *Lo que el cielo no perdona* serves as background for the understanding of *la violencia* […]. *Lo que el cielo no perdona* has performed a great service for historians and literary critics alike" (71).

[14] Mejía Vallejo escribió *El día señalado* (1964) y *Aire de tango* (1973). Ambas novelas son analizadas en el capítulo 1, donde aclaro que *Aire de tango* no es un relato de sicario. Su valor radica en promover el giro de una literatura de tema rural a uno urbano y registrar violencias urbanas. Alape escribió uno de los libros mejor documentados sobre el estallido de la primera violencia, a saber, *El bogotazo: memorias del olvido* (1983). En ficción, publicó *Noche de pájaros* (1984) y la novela de sicarios, *Sangre ajena* (2000). Esta última es analizada en el capítulo 2. Álvarez Gardeazábal publicó *Cóndores no entierran todos los días* (1972), *El último gamonal* (1987) y *Comandante Paraíso* (2002). Esta última ha sido incluida en el capítulo 4.

Menton considera que, de las 47 novelas de La Violencia, *El día señalado* (1964) es la "más digna de un análisis literario" (223). La razón que expone es que en ella se logra la concentración del tema de la violencia y la "mitificación poética" (224). Menton entiende por mitificación poética dos líneas argumentales, que están intercaladas. Una de ellas es la del conflicto bipartidista y la otra es la venganza personal. En el transcurso de la novela se van acercando las dos líneas hasta fundirse en la resolución de la ficción. Así, *El día señalado* se distancia de las novelas-documento de los años cincuenta porque un drama personal no solo acompasa y se funde al final con el histórico, sino que el drama personal, de alguna manera, contiene claves para interpretar el histórico (casi como el drama de una familia –los Buendía– contiene las claves para entender un mundo –Macondo–). La decodificación de las claves se alcanza a destiempo, la confrontación del hijo y el padre, además de coincidir con, es tan inevitable como, el enfrentamiento entre guerrilleros y soldados.

La narrativa de Mejía Vallejo es central en el panorama de la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX, pues ella anima el nacimiento de una literatura urbana, retrata un nuevo modo de violencia, la urbana, sin dejar de tematizar La Violencia. En *Aire de tango* (1973), Ernesto cuenta que los puñales de Jairo son acariciados y adorados como si fueran gallos (9, 26). Lo anterior se debe conectar con el hecho de que gallos son símbolos de poder en *El día señalado* (1964). En otra dirección, Jairo, como personaje de la naciente novela urbana, al matar, en dos momentos distintos, a Espinosa y a Juan Peleas está desplazando a su correspondiente de la literatura sobre La Violencia. Aunque originalmente todos ellos provienen de zonas rurales, los bravos no son representados de la misma manera. Espinosa y Juan Peleas son herederos de la violencia bipartidista y Jairo es exponente de la nueva generación de guapos con una experiencia de ciudad que se circunscribe a los barrios urbanos de arrabal. El triunfo del malevo urbano

sobre el rural lo interpreto como el paso de una tendencia literaria a otra; sin embargo, no se produce un hiato en las representaciones de la violencia. En la novela de la violencia bipartidista la escena literaria fue rural o semi-urbana, en la novela del sicariato la escena es la ciudad. Como se verá en la tesis, estas diferencias espaciales son recursos para localizar distintos modos, móviles, agentes y percepciones de las violencias en la segunda mitad del siglo XX. Por último, las novelas tempranas de la literatura urbana y las de sicarios coinciden en plantearse los dos ciclos de violencia diferenciados pero conectados.

Breve historia de la literatura crítica sobre las ficciones de sicarios

Las reseñas de las dos primeras novelas, *El Sicario* y *El pelaíto que no duró nada*, son mínimas. Las razones pueden ser que *El sicario* es una novela sin grandes pretensiones estéticas, esto le valió una fuerte crítica por parte de Carlos Sánchez Lozano (1990) en el *Boletín Cultural y Bibliográfico* del Banco de la República (el Boletín es uno de los principales órganos que registra novedades bibliográficas). La tercera novela, *La virgen de los sicarios*, fue reseñada el mismo año de su publicación por Héctor Abad Faciolince. Allí el también escritor antioqueño acuñó el término "sicaresca." *Rosario Tijeras* por su parte recibió constantes reseñas, especialmente por el periódico *El Tiempo*, cuya casa editorial fue socia del grupo Planeta. Franco será autor de Seix Barral y Planeta, lo que explica las reseñas celebratorias cuando no excesivas de *El Tiempo*. Tras el *boom* de las novelas de sicarios, la crítica literaria ha vuelto con timidez su mirada sobre las primeras dos novelas. Tal es el caso del libro fundacional de la crítica literaria sobre los relatos de sicarios, *La novela sicaresca* (2009), de Jácome. Ahí se hace una mención menos descalificadora de *El sicario* y se señala su importancia en tanto novela fundadora de un ciclo de representaciones de un tipo específico de violencia. Según Jácome, la *nouvelle* de Víctor Gaviria es la obra fundacional de la "sicaresca."

He identificado, al menos, tres grandes tendencias interpretativas en la literatura crítica. Estas tendencias no son paralelas entre sí, en muchos momentos se entrecruzan, refuerzan o refutan. La primera tendencia (encabezada por los dos primeros artículos, von der Walde y Cabañas) es de corte sociológico. En ella predominan las tensiones de clase socioeconómica entre los personajes, las que son equivalentes a las que vive la ciudad de Medellín e incluso Colombia. Las oposiciones socioeconómicas son localizables, urbanísticamente hablando, en las metrópolis colombianas: la ciudad del valle es la de los ricos y las laderas marginales es el lugar de las barriadas de los sicarios. En otras palabras, la oposición geográfica corresponde a la división entre la sociedad tradicional y la nueva clase social que emerge auspiciada por los dineros ganados en el comercio de la criminalidad.

La segunda tendencia crítica corresponde a la reflexión sobre la alteridad, llámesele subalterno, sujeto popular, sujeto de la violencia, entre otras denominaciones. Esta alteridad suscita interpretaciones diversas (y a veces contradictorias). La violencia, digamos, espontánea de los pandilleros/sicarios/delincuentes es coaptada por organizaciones poderosas y direccionada en el mercado de la muerte por encargo. En otra perspectiva, según Cabañas esa violencia es entendida como una disrupción en el orden de la sociedad hegemónica (robar y asesinar a la elite). Según Salazar, dicha disrupción se produce en el monopolio de la violencia por parte del Estado (las bandas criminales que dominan territorios en los barrios deprimidos). De otro lado, Castañeda y Henao proponen que se produce en el orden simbólico del lenguaje (el sociolecto del parlache que crea nuevas palabras y estructuras sintácticas por fuera de las normas convencionales). Desde una perspectiva de género, la homosexualidad de los sicarios de Vallejo es una sujeción del cuerpo del otro (Mutis). Una mujer en ejercicio de la violencia y no como su víctima, en el caso de *Rosario Tijeras*, ha sido leída como una forma de empoderamiento de la

mujer (Segura Bonnett; Lander) y, también lo contrario, como una sujeción en tanto objeto del morbo masculino: según Pobutsky, Shuru y Lorenz, en sus respectivos trabajos, una sexy asesina (una mujer fatal) es una imagen que proviene de, y satisface, el imaginario masculino.

La tercera tendencia intenta establecer un género o subgénero literario denominando "sicaresca." Héctor Abad Faciolince (1994) acuñó el neologismo "sicaresca", para señalar cierto paralelismo entre la literatura picaresca y los relatos de sicarios:

> En la España literaria (y en la real) de los siglos XVI y XVII, el pobre, para sobrevivir, se iba de pícaro. Y la picaresca es esa riquísima corriente literaria que para muchos críticos inaugura la novela moderna: el *Lazarillo*, el *Buscón*, *Guzmán*, *Rinconete*... En la Antioquia literaria (¿y en la real?) de finales del siglo XX, el pobre, para salir de pobre, se mete de sicario. Y la sicaresca es una tremenda moda literaria paisa que revela no la pobreza de nuestra narrativa sino la de nuestra realidad: pelaítos sin semilla que duran poco en sus historias callejeras. A la literatura surgida en un burdel, en todo caso, es difícil exigirle que sea casta. Como el picaresco, el relato sicaresco requiere la primera persona, el tono autobiográfico, la crudeza realista. El escritor no se declara creador sino amanuense, copista: intermediario de un testimonio auténtico. (Abad, Web)

Durante poco más de una década este neologismo gozó de una amplia aceptación y fue adoptado en la mayoría de los estudios críticos de la primera década del siglo XX como un instrumento para entender las novelas sobre sicarios. Von der Walde, antes de su artículo en la revista Iberoamericana de Pittsburgh (2001), había publicado una versión más extensa del mismo titulada "La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina" (2001). A parte del título, el neologismo no se registra ni una sola vez en el cuerpo del artículo ni se hace mención de la literatura picaresca. Así que se infiere que para el primer artículo crítico la "sicaresca" son

relatos de la violencia actual en Colombia. María Fernanda Lander ("La voz") propone la "sicaresca" como género literario autónomo: "el matiz particular que en estas novelas toma la inexistencia de remordimientos, es el aspecto que marca la especificidad genérica de la sicaresca" (168).[15] Von der Walde y Lander entienden las representaciones de los sicarios como resultado de la crisis de los discursos. Según ellas no hay, en la primera década del siglo XX, una narrativa (analítica o ficcional) que logre dilucidar el evento de la violencia en Colombia. Margarita Jácome (*La novela sicaresca*) hizo el primer esfuerzo por establecer los relatos de sicarios como un género novelesco, "en este estudio llamaremos novela *sicaresca* al corpus conformado por textos novelados sobre los jóvenes asesinos al servicio del narcotráfico en Colombia" (13. También 203 y ss). Jácome agrega que la "sicaresca" es un subgrupo de novelas dentro de las historias de la violencia del narcotráfico (14), pero que guarda autonomía (60). Pobutsky ("Romantizando" 567) también defiende la existencia de un subgénero literario "sicaresco" derivado de la literatura del narcotráfico.

Después de esta adopción entusiasta, el neologismo ha empezado a ser criticado con rigor porque la asociación entre el delincuente-pícaro y el delincuente-sicario no es plena (Mutis), y homogeneíza los relatos de sicarios (Osorio "El sicario). Por otra parte, Diaconu, inspirada en las categorías bajtinianas, juzga de "inoperante" el establecimiento de un (sub)género "sicaresco" básicamente atendiendo al contenido –y no a la forma arquitectónica–. Esta crítica es suavizada a la hora de dirigirla a Abad Faciolince (*Fernando Vallejo* 238), y se torna furibunda contra los críticos que han agrupado las obras por su tema. Para Diaconu, el tema de una obra es un criterio "extraestético" (238). Entiendo que para Diaconu, la referencia de los críticos a "lo temático" encierra una evaluación en que la ficción depende de su coincidencia con lo real (242).

[15] Esfuerzo que ya había emprendido en "The Intellectual's Criminal Discourse in *Our Lady of the Assassins* by Fernando Vallejo" (2003).

El reciente libro de Osorio, *La virgen de los sicarios y la novela del sicario en Colombia* (2013), analiza siete novelas del sicariato, siendo pues el estudio más abarcador. El punto distintivo del estudio de Osorio radica en demandarles a los narrador mayor postura crítica frente a la violencia de los sicarios. Según Osorio, especialmente para los casos de *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios* hay una mirada que aminora la dimensión de la violencia sicarial[16] o que le resta importancia dada la comprensión de que la violencia actual es una repetición de otras violencias.[17] Osorio lee literalmente las ideas/sentimientos de los narradores, con ello borra la intención irónica de Fernando. En el caso de Fernando, no veo un "pensamiento criminal" (como afirma Osorio 183 y ss.), sino una actitud decadentista que abraza el destino ruinoso del individuo y de la nación.

Finalmente, la literatura crítica predominante de las novelas de sicarios se pueden agrupar en tres tendencias, que cubren un amplio espectro de interpretaciones posibles. Sin embargo, se extraña una propuesta interpretativa que sugiera una cartografía abarcadora en la que la ficción sicarial se conecte con representaciones de la violencia en columnas de prensa y los discursos políticos de la década de los ochentas y en otras tendencias literarias como la novela de La Violencia y la novela urbana (en la versión de "narco-historias"). Este es el terreno que la

[16] Tal como sucede en la mirada del narrador-personaje Antonio a Rosario: "en su concepción romántica del amor, el narrador entiende que este sentimiento sublime exonera de culpas […] Gracias a este mecanismo, el efecto moral de los delitos cometidos por Rosario se disminuye" (118). Así pues, donde Pobutsky ("Romantizando") había visto la atracción romántica por un sujeto criminal, Osorio ve indolencia, banalización e indiferencia moral hacia el crimen (119). En este marco, los dos amigos no se duelen por el oficio de asesina de su amiga sino por su entrega como prostituta a los jefes máximos del cartel de Medellín (120).

[17] O como dice Vallejo en la novela es la misma violencia de siempre: "Es que Colombia cambia, pero sigue igual, son nuevas caras de un mismo desastre" (12). Para Osorio, la actitud del narrador-personaje Fernando no llega a ser pasiva, al contrario estimula y celebra los crímenes de sus amantes: "Fernando parece diluirse en esa complicidad gozosa y en esa lengua feroz; el personaje duplicado Alexis-Wílmar se limita a ser una extensión, armada y asesina, de los aparentes desvaríos y del furor verbal del anciano" (183).

presente tesis desea abonar en relación con las circunstancias primeras que propiciaron la génesis de las representaciones narrativas del sicario.

Presentación de los capítulos

La presente tesis está organizada en cuatro capítulos que estudian seis novelas representativas del universo ficcional del sicario. Las novelas se presentan parcialmente en orden cronológico de publicación. Sin embargo, cada capítulo aborda problemas particulares del surgimiento y desarrollo de la imagen del sicario desde distintos ámbitos. Por ejemplo, como la primera novela y el ambiente ideológico que produce una etiología del sicario; la relación entre testimonio y novela para acercarse a una visión de mundo sicarial; la "estética sicarial" en clave melodramática y decadentista; y la intersección entre novela de sicarios y de narcotraficantes. De esta manera se espera haber conjugado armónicamente un mapeo sobre las convenciones literarias del sicario, que fuera abarcador sin escatimar profundidad interpretativa.

Capítulo 1. Génesis literaria de las novelas colombianas de sicarios

El objetivo es ubicar la primera novela colombiana con un sicario como personaje central en su génesis literaria, a partir de dos obras tempranas de la literatura urbana, *Aire de tango* (1973), de Mejía Vallejo, y *En la parte alta abajo* (1979), de Ramírez Gómez. Los dos libros son determinantes porque facilitan las condiciones para el surgimiento de un nuevo sujeto y universo narrativo denominados relatos de sicarios. Leer juntas estas tres novelas permite mapear el giro de la novela colombiana de corte rural (de denuncia y testimonio) a una literatura urbana y, más específicamente, a una representación de una violencia urbana sicarial. Manuel Antonio, el infausto protagonista de *El sicario*, en efecto no manifiesta ningún interés por los partidos políticos. La parcialidad ideológica del narrador hace que la ficción fundacional de las narrativas

colombianas del sicariato sea una novela de tesis que busca probar que el sicario es el síntoma de una nación descompuesta.

Capítulo 2. Novela y testimonio en *El pelaíto que no duró nada* y *Sangre ajena*

El capítulo se propone una reflexión sobre el uso del género testimonial en dos novelas donde la voz narrativa de primera persona corresponde al sicario. Permitir que el sicario narre su propio mundo y vida es una manera de descentrar la mirada sobre el sicario como un síntoma de una nación enferma. En lugar de esto se busca acercarse a una "visión de mundo sicarial." En sus propias historias, se observa que los sicarios nunca alcanzan la redención y se encuentran atrapados en ciclo que los llevan a las condiciones iniciales o la muerte. *El pelaíto* y *Sangre* son una forma literaria híbrida procedente de los géneros testimonio y novela, que –según Beverley– solo sería posible a través del "simulacro de un testimonio," tal como ocurre en las novelas testimoniales. Si bien Beverly considera que el género testimonio se rebela contra el género novela, Gaviria y Alape incorporaron convenciones del testimonio a sus ficciones sin renunciar al género novela.

Capítulo 3. Decadentismo y melodrama en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*

La virgen de los sicarios y *Rosario Tijeras* son las dos novelas del corpus sicarial que le dan un lugar central al amor, aunque lo hacen de dos modos distintos. La propuesta del capítulo es leer *La virgen* y *Rosario* como reescrituras de las relaciones entre romance y nación. Fernando y Antonio, los narradores, viven una relación amorosa, hasta cierto punto, "ruinosa." Los modos de comprender esa experiencia ruinosa del amor (lo que resulta equivalente a la definición de la "estética sicarial") se hace a través del melodrama, en el caso de *Rosario Tijeras,* y del decadentismo, en el de *La virgen de los sicarios*. Abrazar el presente ruinoso a través del amor al sicario es la experiencia decadentista de la novela de Vallejo, acto con el cual se reafirma

la condena, la caída, el desbarrancadero. Por otra parte, el padecimiento amoroso o fracaso, y no el triunfo melodramático del bien, es la realidad propuesta en la novela de Franco. Este padecimiento es nostálgico en la medida que añora el tiempo del amor con Rosario.

Capítulo 4. *Nadie es eterno*, la intersección de las novelas de sicarios y narcotraficantes

El tema del narcotráfico en la literatura colombiana es más o menos coextensivo con (pero no idéntico a) la presencia del sicario. La importancia de *Nadie es eterno* radica en que, por un lado, reactiva al sicario como personaje central, cuando ya se estaba considerando que se trataba de un ciclo terminado (Jácome, "Reconfiguración") y, por otro lado, opera una síntesis inédita entre las novelas de sicarios y las de narcos. Alejandro José López reescribe la relación entre los *corpora* sicarial y mafioso, que se había planteado ya sea en términos de autonomía (Lander) o de dependencia (Pobutsky). Con *Nadie es eterno* se observan dos fenómenos concomitantes que se fusionan en uno, según el derrotero de Francisco (el sicario) y Armando (el capo local). También se destaca que al contrario de *El sicario* y *Coca*, que no tienen personajes interesados en reconstruir la(s) memoria(s) de ese periodo de violencia, *Nadie es eterno* se esfuerza por construir varias versiones de esa memoria. La memoria está en una pluralidad de habitantes de Tuluá, que o son testigos del fenómeno narco-sicarial o son sus víctimas.

Capítulo 1

Génesis literaria de las novelas colombianas de sicarios

Presentación

El presente capítulo tiene por objetivo analizar la primera novela colombiana con un sicario como personaje central. Para ello se parte de una lectura sobre el ritual del desafío en las historias de sicarios y su antecedente en la naciente literatura urbana: *Aire de tango* (1973), de Mejía Vallejo, y *En la parte alta abajo* (1979), de Ramírez Gómez. Los dos libros son determinantes porque crearon las condiciones propicias para el surgimiento de un nuevo sujeto y universo narrativo denominados relatos de sicarios o "sicaresca" (Abad 1994; Jácome 2009). El desafío entre las comunidades delincuenciales urbanas, i.e., pandillas y sicarios, es una reescritura del desafío existente en historias, rurales, de guapos. En unas y otras, el desafío es el modo en que se da cumplimiento a un destino. Así se constata en *El día señalado* (1964) y *Aire de Tango* (1973).

Leer juntas estas dos novelas permite observar el giro de la novela colombiana de corte rural a una literatura urbana. *El día señalado* es una de las mejores novelas del periodo del conflicto bipartidista (Menton 223). *Aire de Tango* es una de las primeras grandes novelas de la literatura urbana (Morales Benítez; Orrego). El caso Mejía Vallejo es determinante porque en su producción literaria se registra el paso de una literatura rural y testimonial a una literatura urbana. Ambas tendencias, están cifradas por la violencia, la novela de La Violencia está caracterizada por denunciar el conflicto bipartidista y la novela urbana narra la emergencia de un nuevo tipo literario: el pandillero/sicario. Para quien las filiaciones ideológicas (expresadas en partidos políticos) son mínimas

Manuel Antonio, el infausto protagonista de *El sicario*, en efecto no manifiesta ningún interés por los partidos políticos. Esto lo diferencia de los personajes (bandoleros o no) de la literatura de La Violencia, para quienes el partido es central en sus vidas: en parte el drama de *El Cristo de espaldas* (1952), *Siervo sin tierra* (1954), El día señalado (1964) y *Cóndores no entierran todos los días* (1972), es análogo al conflicto bipartidista del momento. A diferencia de las anteriores e incluso de *Aire de tango*, el narrador y personaje de *En la parte alta abajo* no expresa ninguna preferencia partidista. Quien sí deja saber categóricamente su orientación ideológica es el narrador de *El sicario*. El sistema de valores del narrador de *El sicario* es simétrico con categorías morales presentes en algunos discursos de altos dirigentes pronunciados a raíz del magnicidio del ministro de justicia de 1984. La parcialidad ideológica del narrador hace que la ficción fundacional de las narrativas colombianas del sicariato sea una novela de tesis.

La lógica del desafío en historias de guapos de Mejía Vallejo y posteriormente en relatos de pandillas y sicarios

Las ficciones de Mejía Vallejo, *Aire de tango* (1973), y Ramírez Gómez, *En la parte alta abajo* (1979), son determinantes en la constitución de una estética urbana en la literatura colombiana y funcionan como antecedentes necesarios de las novelas de asesinos a sueldo aun cuando no tienen sicarios entre sus personajes. El desafío es una de las prácticas de sociabilidad centrales en el sistema de personajes tanto de aquellas dos obras como de las novelas de sicarios. Ludmer afirma que el desafío es un acto ritualizado oralmente,[18] que en el caso de la gauchesca

[18] En esta primera aproximación, se verá que empleo de manera muy limitada eso del "uso literario de la voz del gaucho", al que se refiere Ludmer en *El género gauchesco*. Por razones estrictamente de delimitación del problema, en este apartado, dejaré de lado las reflexiones de Ludmer que podrían tener su lugar en un examen sobre el cuerpo del sicario y su uso, por ejemplo, en el terrorismo de Estado en *El Eskimal y la Mariposa*, su uso como práctica

es constitutivo del género. La lógica del desafío también es central a las historias de bravos de Borges (Dabove "Sobre algunas ficciones"). El desafío facilita revisar las nociones de valentía, traición y destino en los cuentos de Borges y ver su elaboración en algunas ficciones colombianas de violencia.

Jorgelina Corbatta ("Historia y mito" 143; "Notas" 36), por primera vez, hizo notar la conexión entre *Aire de tango* y "Hombre de la esquina rosada." Ahora bien, ¿Por qué detenerse precisamente en "Hombre de la esquina rosada" si temas y problemas como la reyerta, la violencia, los "hombres de suburbio" y la traición también están presentes en otros cuentos como "El muerto" o "El fin"? Porque a diferencia de estos, "Hombre de la esquina rosada" es narrado por un amigo del protagonista y testigo del desafío de Francisco Real, alias el Corralero, a Rosendo Juárez, el Pegador, en una "noche rarísima" de la Villa Santa Rita (Borges, "Hombre" 329). Además, el narrador de "Hombre de la esquina rosada" proviene del mismo horizonte cultural de los héroes.[19] Estos narradores son testigos excepcionales ya sea porque también son guapos/bandidos, ya sea por su cercanía afectiva con los protagonistas.

Ernesto, el narrador personaje de *Aire de tango*, menciona la incesante búsqueda de los bravos entre sí para revalidar su reputación, la cual a continuación de su satisfacción demandará un nuevo desafío y el ciclo se reiniciará una y otra vez. Casi se le puede percibir como una secuencia ilimitada porque, en buena medida, la caracterización de los guapos de Borges y de Mejía Vallejo se basa en esa energía bélica. Esta trasciende el hecho puntual de un deceso, puesto que siempre habrá otro guapo que reactive el desafío. Solo una vez Jairo –el personaje

---

cotidiana de la justicia autocompositiva en *El pelaíto que no duró nada*, o su uso como exotización en el deseo del burgués en *Rosario Tijeras y La virgen de los sicarios*. Otro examen posible sería la relación literaria entre el sicario (sujeto popular) y el escritor (el intelectual), en *Sangre ajena*.

[19] En este aspecto coinciden los narradores de *Aire de tango*, *En la parte alta abajo*, *El pelaíto que no duró nada* y el narrador en primera persona de *Sangre ajena*.

principal de *Aire de tango*– fue interrogado por las muertes o lesiones derivadas de sus altercados y esto no pesó en la historia. Se infiere entonces que la ley jurídica (palabra escrita) sería un elemento, si no ajeno, sí en tensión en la convención verbal de los cuchilleros.[20] El interrogatorio por la muerte de Juan Peleas fue una excusa para mostrar la lógica que rige esos duelos: "Vino a matarme, yo lo maté primero" (Mejía 28). En "Hombre de la esquina rosada," el narrador dice que la "verdadera condición de Rosendo" (329) es la "cobardía" (332), porque no reaccionó como el bravo por el que todos le creían cuando no respondió al desafío de Real. Dabove ("Sobre algunas ficciones" 187), siguiendo conceptos de Deleuze y Guattari, considera que eso es un gesto de desterritorialización, una línea de fuga del "cuerpo" de Rosendo Juárez con respecto a la ley oral que encarna Francisco Real y expresa en su desafío a Juárez:

> Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero. Yo les he consentido a estos infelices que me alzaran la mano, porque lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero, y de malo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naides, lo que es un hombre de coraje y de vista. (Borges 331)

La cita ejemplifica que el desafío está ritualizado oralmente. El retador irónicamente dice no ser nadie y profesa la más alta hombría de su contrincante, la que, a propósito, todavía no le consta. En *Aire de tango*, la pelea entre Torres y Jairo está regida por una convención equivalente. Torres es un bravo cuya fama lo precede, ha matado de seis a quince personas. La pelea es en realidad una más de entre una serie de contiendas. Torres se dijo, "Tengo que

[20] Cuando yo me refiero a la convención verbal de los guapos lo hago dentro de la ficción literaria y dejo por fuera el papel del escritor y su acción de escribir la voz del sujeto real. Entiendo por convención verbal la circunstancia donde se expresa la ritualidad del ser guapo. En ella lo lingüístico y lo gestual (performativo) se unen.

encontrar a ese Jairo" (11). Esto recuerda las palabras que alguien profirió, veinte años atrás, "Tengo que encontrar a Torres." Ambos casos coinciden en que los retadores caen muertos.[21] La repetición casi literal de esa sentencia constata el carácter ritual del desafío oral y, sobre todo, demuestra que la historia de los bravos ha permanecido inalterada por dos décadas.

Acorde con la lógica del desafío, la provocación inicia insultando al guapo al vilipendiar su hombría. Esta primera pelea, que lee el lector muy al inicio de *Aire* (no la primera en la vida del protagonista), sirve para exhibir la destreza de Jairo lanzando cuchillos. Jairo mata a Torres, a pesar de que el segundo tenía un arma de fuego. La convención oral se resuelve muy rápido en este primer enfrentamiento.[22] Poco más adelante vendrá el segundo duelo, esta vez con Juan Peleas, a quien también precede un prontuario de muertos. Este segundo reto guarda semejanza con el de Real:

—Soy hombre de muchos pantalones.

—¡Opa!

[21] En "Hombre de la esquina rosada" el retador es el vencedor. Entonces los desafíos de *Aire*, con respecto a "Hombre," tienen una estructura invertida. Sin embargo, en "El muerto," el retador –que en realidad es más un usurpador– es vencido por la violencia de los bravos locales. Las tres historias coinciden en que los retadores provienen de otros territorios. Son una amenaza foránea que puede indicar que en sus lugares originales los guapos están en extinción o que los bravos existentes no son un desafío para el guapo emigrado.

[22] Dado que la escena es breve, me permito citarla en extenso: " —Ese andar marica... [dijo Torres].

—A ver barájemela más despacio –dijo mi hombre [Jairo].

—Ese andar marica... Se le enguaraló el tiro porque Jairo no era de los que creen en pájaros preñaos, zumbando por los aires llegó *Miércoles* el cuchillo atravesao pa clavarse en la mano que Torres golpiaba contra la mesa. El disparate fue querer sacar el revólver.

—No, m'hijo, meta la izquierda que le hace menos falta –dijo Jairo, Torres ya sacaba con la derecha el tronador. Pero cuando iba a decir: —"¡Ahora sí, marica malpari…!", se quedó sin acabar, le salió *Jueves* al encuentro, por ese dicho anda finao el finao Torres. Ni oímos lo que empezó a decir, nos quedamos viendo las palabras en el embaldosao, en esa espuma maluca que va dejando la colorada" (Mejía, *Aire*11-12).

Jairo tenía cerca la guerrilla -así llaman los tahúres a su runfla de daos, cargaos algunos. La guerrilla cerca de él, *Lunes, Martes* [son los nombres de los cuchillos] . . . Y la tabla, siempre había una tabla pa ir clavándolos, mientras *Juan Peleas* perecosiaba con lo de los pantalones.

—Estorbarán mucho si son muchos, los calzones –contestó Jairo. *Martes, Miércoles*. Viera el silencio que se arrimaba, y eso que Jairo no había sacao a *Jueves,* el cachirrojo.

— "Este me está viendo las güevas", casi no se le oyó. Las coperas pasmadas, los hombres ni se rebullían, apenas el ruido de un ventilador, alguna mediatós, el rastrilleo de una candela al prender el cigarrillo […]

—¿Se cree con mucha verraquera?

—Para el gasto no más.

—No me haga reír que tengo los labios rajaos.

— Pues cuídese, no vaya y le rajen también las tetas.

—¡Soy hombre de pantalones, carajo!

Estaba demalas el tipo, bruto como un pilón, hablador y metelagómez, si le tapaban la boca rebuznaba con el culo. Y mi hombre todo maricón y burletas:

—¡Uy, perdóneme la vida! Pero se me hace que a usté le falta pelo pa moña.

Otro cuchillo a volteretas en el aire, la lengua en una punta del labio, el ¡tas-tastas! de las clavadas [en la tabla].

—Se nos está poniendo escamoso *El Sastre.* (Mejía, *Aire* 26-28)

Del desenlace del desafío, el lector solo sabe que Jairo mató a Juan Peleas. ¿Cómo lo logró? Se infiere que con la misma destreza que lo hizo con Torres. Las otras riñas con el Puto Erizo, Espinosa, entre otros, tendrán una ritualidad equivalente. En la mayoría de las ocasiones,

si no en todas, poner en duda la hombría del rival es el detonante del duelo. Juan Peleas, el Puto Erizo, Torres y Espinosa son matones que se ufanan de su valentía. Como ellos Jairo es un bravo, pero no un matón ordinario. Pertenece a la categoría de cuchilleros con códigos morales y sobre todo es un guapo estilizado. Jairo es el último exponente de la generación de bravos. Aunque todos los anteriores gozan de alta reputación como valientes, el personaje referente de Jairo no es ninguno de aquellos, es el viejo Don Sata (el dueño de la cantina Los Infiernos, donde Jairo tuvo su "bautismo" como bravo en una pelea que no ganó pero en la que demostró su temple, 25). Don Sata es un bravo jubilado, que manifiesta una sensibilidad bastante distinta de la de aquellos otros. Don Sata, ahora anciano es incapaz de emprender una riña, por eso, como las mujeres y los indefensos, es protegido por Jairo.

Juan Peleas y Espinosa provienen de la época de La Violencia. A través de los personajes guapos se conectan la violencia bipartidista y la naciente violencia urbana. Se presenta a Espinosa como el último de los arrieros, el último bravo rural. Esto significa ser el último personaje exponente de la violencia de mitad de siglo. Ahora en la ciudad, no carga machetes sino revólver (55). Este trueque de armas viene acompañado por una muda de vestimenta: deja las "quimbas" y se pone "guayos" (56). Estos cambios en realidad son la actualización del jefe rural a uno urbano. Según Morales Benítez, en su libro sobre *Aire de tango* como novela urbana, las armas están asociadas a un espacio y a un estilo de vida:

> El cuchillo es de la ciudad, de la taberna, del señorito de la aventura nocturna. El machete, en cambio, es de la fonda caminera, de la colonización. Sólo se le desvía de su oficio, cuando el campesino se siente acosado, muy hostigado, en la tienda del pueblo […] Posee cierta brusquedad: en el tamaño, en el ancho de su hoja, en la dimensión abierta de su "cacha". Generalmente no se le carga: se lleva en la mano para los oficios

> rústicos. Va a campo traviesa, pregonando que allí está al servicio de la labranza […] El machete tiene una vecindad indispensable con las humildades del labriego (31).

En *Aire de tango*, el cuchillo llamado "El Desconocido" es el último elemento narrativo de una serie de misterios que van desde la leyenda alrededor de Gardel hasta la biografía de Jairo. Del cuchillo se desconoce su procedencia (102, 151). Se dice que "El Desconocido" está en busca de su "dueño," lo que quiere decir encontrar a quién desafiar (103, 131). En la "biografía" del cuchillo hay una clave para entender a los guapos de Medellín, esto es, el tropo del destino.[23] El destino de Jairo es ser el último guapo, es decir, el fin de una era. El destino de Ernesto, el narrador, es ser la memoria de Guayaquil, un barrio de arrabal en una gran ciudad. Para el presente de la enunciación, el barrio es un mundo desvanecido. En el desplazamiento de la literatura rural a la urbana, dicho barrio escenifica un espacio intermedial que no es propiamente ni rural ni urbano. Guayaquil, a diferencia de las comunas de Medellín, está ubicado en el centro degradado de la ciudad, cuya vida nocturna está habitada por prostitutas, cuchilleros y gente es busca de sexo y drogas. En Guayaquil también se dan cita campesinos inmigrados, quienes traen consigo a la ciudad las mismas costumbres y prácticas de sociabilidad del campo.

El tema del destino ya había sido tratado por Mejía Vallejo en una novela considerada del periodo de La Violencia, titulada *El día señalado* (1964).[24] El protagonista anónimo, quien narra en primera persona una porción de la novela, cuenta la relación de sus padres antes de su

---

[23] En *Aire de tango*, los cuchillos más afamados ("Jueves" y "El Desconocido") son referidos como si fueran gallos: al ser llamados el cachinegro y el cachirrojo, respectivamente, hay una alusión al colorido plumaje de los gallos de pelea de *El día señalado* y, por extensión, a la novelística de La Violencia. Los cuchillos y los gallos cumplen una función similar en ambas novelas: el cumplimiento de un destino.

[24] Este título podría aludir a una película conocida en Latinoamérica como *A la hora señalada* (en España como *Solo ante el peligro*). *High Moon* (1952), de Zinnemann, es un clásico del cine western. En esta película, el tropo del destino se cifra como un desafío ineludible, tanto para el villano como para el sheriff.

nacimiento. El padre embarazó a su mujer, pero tuvo que dejarla. En su partida le dio un gallo fino de pelea y la promesa de su regreso. Nace el niño y el padre nunca regresa. El niño crece esperando a su padre y, sobre todo, viendo el sufrimiento de su madre por la promesa incumplida. A temprana edad el protagonista abraza el parricidio como su destino. La muerte del padre redimirá a madre e hijo. *El día señalado* apunta al momento en que el hijo cumplirá su destino. Finalmente, el hijo vence al padre sin que haya parricidio. Este se representa en la novela a través de una riña de gallos. Al derrotar al padre, el hijo vence todo lo que significa ese hombre monumental, apodado el Cojo, que ostenta un poder absoluto en un pueblo atravesado por el caudillismo partidista. Por medio de esos gallos de pelea, que los simbolizan, al tiempo que venga a la madre burlada, el hijo se vuelve un burlado y se transforma en su padre. El joven embaraza a Marta, la hija del tendero, y la deja con su gallo vencedor (el heredado del padre) y la promesa de retorno.

La demostración del coraje ocupa una importante porción del libro y sigue la convención verbal del desafío de los guapos. El careo del hijo al padre, previo a la riña de gallos, es central para revelar los enigmas de la novela. El desafío final toma tres capítulos, del cual solo cito la escena narrada por el propio joven retador:

> –Tú, forastero -dijo de pronto, señalándome-. ¿A qué has venido?
>
> Miré al Cojo. Dije apaciblemente:
>
> –Al desafío.
>
> De gallos, de hombres contra hombres. Adiviné la pregunta que no formuló.
>
> –Sí -la contesté-. A los desafíos.
>
> El Cojo sonrió.

> –Busca a un hombre, padre [el cura del pueblo es testigo del reto]. Desde hace dos años busca a un hombre.
>
> –Para matarlo -rematé.
>
> El Cojo se carcajeó. Pero los labios temblaron al final de la carcajada.
>
> –¿Es cierto, muchacho? -preguntó el sacerdote, más viejo todavía.
>
> –Es cierto.
>
> Hubiera querido que la gente desapareciera, pues ni mi vida ni mi venganza tenían por qué ser espectáculo. Hubiera querido no ser motivo de las contracciones en el rostro de aquel anciano. ¿Cómo podría él evitar el destino marcado, corregir los instintos cultivados desde que nacimos, impedir el encuentro inevitable? Gallos, hombres, almas... (Mejía, *El día* 221-22)

La existencia de la cantina Los Infiernos y de los guapos viejos comprueba que la violencia y el desafío preceden al cuchillero Jairo. Algo equivalente se evidencia en el cuento de Borges, "Hombre de la esquina rosada." En todas estas historias, los grupos de bravos son comunidades masculinas y la violencia los precede a ellos y al tiempo de la narración. No obstante tanta virilidad, en *Aire de tango* la iniciación de Jairo como cuchillero está asociada a un aprendizaje homoerótico. El tío del protagonista metía billetes en su bolsillo sin fondo y le decía a Jairo que si los sacaba eran suyos. Este descubre el cuchillo que portaba el tío y le apuñala una pierna (Mejía, *Aire* 13). Ese fue su primer cuchillo. A continuación de esta escena, el narrador cuenta y al tiempo insinúa (a través de frecuentes puntos suspensivos) que el

> tío nunca volvió por aquel primer cuchillo perdido a la brava. Si Jairo quedó con el vicio o no quedó... Desde que vino supo arreglárselas, no estoy seguro si se acostó con alguna, muchas lo perseguían y acababan queriéndolo de manera diferente, como a un hermano

> que las protegía. Lo malicié porque hasta las mujeres que buscaba eran descasitas de pecho, nalguichupadas pero pispas a más no poder, le chocaban las feas. Aunque sentía ardorcitos al ver señoras con cara de tías, el niño que había en él se sentía protegido, decía el profesor. Además cargaba cortaúñas y limita y espejito pa usarlos mirando de reojo con una picardía... (14)

Aunque queda indeterminada la orientación sexual de Jairo, [25] su valentía en las riñas nunca es cuestionada pues él nunca rehúye a los enfrentamientos (a diferencia de Rosendo Juárez, en "Hombre de la esquina rosada"). Tanto así que su valentía puede ser entendida como una muestra de la hombría o virilidad propia de los guapos. Corbatta ("Notas" 34) sostiene que Jairo "reactualiza el "culto del coraje" del arrabal porteño." El narrador y amigo del protagonista nunca pone en cuestión la determinación de Jairo en las peleas, pero su masculinidad es sustraída de ese terreno del arrojo viril (que ostentarían otros bravos como Torres, Espinosa, etc.). Abiertamente nunca se afirma que Jairo sea homosexual. Aunque se siembra la duda, a raíz de esas mujeres parecidas a hombres y de una sospechosa inactividad sexual (no se cuenta que se acueste con ninguna mujer). La inapetencia sexual parece ser compensada con su exhibicionismo circense de lanza cuchillos. No sin razón, para Orrego (96) el cuchillo como instrumento e imagen es muy importante en la novela porque es un símbolo fálico ("el cuchillo tieso y el chimbo tieso, a meter el chimbo o la puñalada." Mejía 69).

[25] De la misma manera, es incierta la procedencia biológica de Jairo. Su padre posiblemente es su tío ex militar y ahora homosexual. Ese mismo tío que lo inicia sexualmente en dirección homoerótica. Cuando se hace manifiesta una inclinación heterosexual se le añaden tintes infantiles ("el niño que había en él") e incestuosos. Lo segundo se debe a que una de esas "señoras con cara de tías" puede ser la madre, dado que no es claro cuál de las tías es la madre (una de ellas ni siquiera es pariente de sangre). Tanto así que el narrador afirma que "su madeja estaba más enredada que la de Gardel" (38). Otra interminación es la orientación sexual del mismo narrador, por momentos parece heterosexual (67, 89, 93) y en otros, homosexual: constantemente Ernesto llama a Jairo "mi hombre." Al final de la novela, tímidamente se insinúa un *bromance* entre ellos y el móvil del crimen parece ser pasional.

A raíz de la doble iniciación, sexual y delictual, Orrego ve una ambivalencia: "Podríamos decir además que estos cuchillos son un reflejo de la ambivalencia presente en las inclinaciones sexuales de Jairo. Por un lado son usados para matar en los enfrentamientos con otros 'guapos', pero de igual manera sirven como herramienta en sus trabajos artesanales" (97). Donde Orrego ve ambivalencia Tang-Cuadrado percibe dos dimensiones en la violencia de Jairo: "Esta agresividad podemos verla manifiesta en Jairo en dos niveles: uno físico y uno psíquico. El acto de vencer la materia, de trabajarla, representa en sí un no dejarse vencer, no ser pasivo frente a la amenaza material. Dentro del contexto de la novela, vemos cómo la violencia de Jairo —a la vez que su imaginación y arte— se dan cita en los puñales" (citado en Orrego 97).

Yo veo aquí una expresión del arte definido como violencia: en el taller de artesanía elabora puñales preciosos, en la taberna hace exposiciones de lanzamiento de cuchillo y de baile de tango (su destreza con los puñales es comparable a su plasticidad al bailar. Mejía 133). El amaneramiento con que se comporta es llevado incluso hasta el "modito" como mata (38). De manera que hace del lanzamiento de cuchillos y de sus enfrentamientos –por ocasiones justicieros– un espectáculo para el público que lo adora y, en cierto grado lo imita, como él mismo idolatra y remeda a Gardel-Dios (Gardel como modelo superior de Cristo, 31). Si no me equivoco, solo la ocasión en que iban a dar la serenata de Pascasio al maniquí-Etelvina, Jairo asesinó en secreto –con el fin de proteger la declaración de amor–. A lo dicho antes se debe sumar el cuidado de su apariencia física, que hace de sí mismo una copia fiel de Gardel. Así pues, todo él es un performance: "Después [del show de baile] le rogaban que tirara sus cuchillos […] y a darle gusto a los ojos, todos aplaudían" (37).

Aire de tango es un tributo a Carlos Gardel y su presencia en la bohemia arrabalera de Medellín. De ahí la literatura crítica sobre las relaciones de la música y la novela de Mejía

Vallejo. Sin embargo, no se ha anotado la relación con el culto del valor, en el sentido de que –como dice Borges– "pelear puede ser una fiesta" (161). En esas palabras se cifra mi postulado sobre la performatividad de Jairo, en la que él representa la pelea como un espectáculo.

Mi propuesta es que, en *Aire de tango*, la "pelea como fiesta"[26] se expresa no en las muchas citas de letras de tangos y milongas sino en el actuar de Jairo. Con el singular guapo se puede considerar que el lanzamiento de cuchillos y la riña (junto con el baile) además de ser una fiesta, es una celebración dentro de la fiesta. En el caso específico de Jairo, el duelo es una celebración que recompone el orden de la fiesta que la engloba: protege a la prostituta o hace respetar a don Sata. Estos dos son agredidos a través de la violencia física o verbal de otros guapos, pero son restituidos por Jairo a través de la fuerza de sus puñales. La violencia performativa de Jairo conjura la violencia foránea que traen los desafiantes y restaura el orden de la violencia precedente. A esta la entiendo como el grado cero de violencia que constituye el mundo de los barrios de arrabal de Medellín, en el último tercio del siglo XX. Hablar de grado cero no niega la existencia de violencia. Es un nivel de violencia abiertamente aceptado y que se percibe como el orden natural de las cosas, que se representa en el microcosmos de la taberna Los Infiernos. Desde el grado cero de violencia se entiende la violencia de Jairo como una reparadora, que restituye el orden de la fiesta: "El baile seguía como quien dice después de arrinconar al difunto, no fuera a estorbar el pespunteo" (37).

[26] Para pensar otra narrativa, la mexicana de la revolución, Dabove considera una línea de sentido en términos de la banda como una máquina de guerra nómada, a la que no se le debe considerar como fenómeno prepolítico. Justamente su acción política radica en resistirse a la territorialización del Estado moderno (Dabove, "La fiesta" 172-173); aunque no escapa a su territorialización como pueblo o expresión de lo popular. En la otra línea de sentido, la que me interesa en este instante, Dabove considera que "la guerra es una fiesta", que no es disruptiva sino que se inscribe en una suerte de dispositivo de repetición ancestral, a saber, las tradiciones del sujeto popular. Por ello, es otra territorialización (Dabove, "La fiesta" 175-176).

Borges, en “El muerto”, recrea esa instancia de la fiesta dentro de la fiesta. La englobante es una suerte de carnaval regido por sus propias leyes (las del contrabando, la frontera y el caudillismo). El garante de esta fiesta englobante es Azevedo Bandeira. Benjamín Otálora es la representación de una amenaza exterior (él fue de los últimos agregados en la cuadrilla de Bandeira) que busca usurpar, vía de la conspiración y traición, el poder absoluto de ese mundo ubicado fuera de la legalidad. La fiesta dentro de la fiesta estriba en que Bandeira lo deja hacer a Otálora, hasta el punto de que este se apropia de los “adjetivos” de aquél, a saber, la mujer y el caballo. En la hacienda el Suspiro los hombres comen carne de cordero recién sacrificado, beben “alcohol pendenciero” y escuchan milongas “trabajosas”; justo en el centro de ese mundo de arrabal que es el Suspiro, Otálora cree celebrar su poder usurpador. Esa fiesta no es más que la celebración de la restitución del grado cero de la violencia a través del ejercicio de la misma: Bandeira, de quien se creía solo ostentaba un poder nominal, le ordena a su mujer, ahora mujer de Otálora,

> —Ya que vos y el porteño se quieren tanto, ahora mismo le vas a dar un beso a vista de todos.
>
> Agrega una circunstancia brutal. La mujer quiere resistir, pero dos hombres la han tomado del brazo y la echan sobre Otálora. Arrasada en lágrimas, le besa la cara y el pecho. Ulpiano Suárez ha empuñado el revólver. Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto” (Borges 548-49).

La clausura del acto de restitución es sobria, nada eufórica ni revanchista. Con la simpleza de un disparo al que no lo acompañan palabras inculpatorias o recriminatorias, “Suárez,

casi con desdén, hace fuego" (549). Puede entenderse que la fiesta en el Suspiro esa noche del 31 de diciembre de 1894 llega al clímax justo a la media noche. El tiempo de la recomposición coincide con el tiempo axial del viejo y nuevo año. Este espectáculo envuelve a los espectadores en el acto: dos hombres de la cuadrilla tienen que intervenir, la mujer es arrastrada y otro distinto a Bandeira dispara. En "El muerto" se desvanece la distancia entre el acto espectacular y el público. Según Dabove ("Sobre algunas ficciones" 185), algo semejante ocurre en "Hombre de la esquina rosada." En otra dirección, *Aire de tango* parece acentuar esa distancia. Jairo propicia el espectáculo e, insisto, él mismo *es* el espectáculo que los asistentes a la taberna Los infiernos van a aplaudir. Esto lo diferencia ostensiblemente de Bandeira que se restringe a ser el orquestador, ausente de todo amaneramiento.

La conexión con "Hombre de la esquina rosada" también es iluminadora al leer a Mejía Vallejo, pues los narradores y sus actos de traición son en efecto el cumplimiento de su destino. Como ya dije antes, el tema del destino es fundamental a *El día señalado*, pero en esta novela no hay un acto de traición que complete el destino del personaje. En cambio, los narradores de *Aire de tango* y "Hombre de la casa rosada," al final de sus historias, revelan que han cometido traición.En *Aire de tango*, el crimen de Ernesto es una anomalía que en cierto sentido destruye el mundo ficcional. A Jairo no lo mató otro bravo ni su deceso se produjo en el marco de una riña ritualizada. El movimiento traicionero de Ernesto, el narrador, acabó con su vida por fuera de la convención verbal de los guapos.

Es imposible sostener que la acción de Ernesto tiene una relación causal con la destrucción del barrio Guayaquil como escena ficcional, pues el mundo de los cuchilleros ya venía en declive. Lo cierto es que la traición de Ernesto, por un lado, coincidió con la transformación del barrio de arrabal y con el final de una era y, por otro, lo llevó a prisión

perdiendo su condición de testigo privilegiado. La consecuencia lógica es que termina la narración.

Desde la perspectiva de Ernesto, el declive de ese mundo no fue el resultado de su traición, pues, según él, no existió tal. A diferencia de "El muerto" y "Hombre de la casa rosada", donde se percibe la existencia de la traición como modo de eliminación del antagonista; en *Aire de tango*, Ernesto mata a su amigo (y presumiblemente amante). Matar a traición al amigo y no ser catalogado traidor es una contradicción solo en apariencia. Ernesto, como los gauchos pendencieros de Borges en "El fin," nació con un destino. En tanto héroe, Ernesto abraza ese destino que se le impone[27] y, de cierta manera lo complementa y le da conciencia de una era perdida.[28] Él es mucho más que un narrador testigo y el asistente que le recoge los puñales a Jairo. Al matar a Jairo, Ernesto salvó la leyenda en que se había constituido ese cuchillero de apariencia cuidada. Recuérdese que después de su bautizo en Los Infiernos, Jairo nunca fue derrotado.

La muerte del protagonista no fue una derrota sino su salvación. Ser salvo es muy distinto de ser una víctima (como Francisco Real), de ser un cobarde (como Rosendo Juárez), de ser un guapo derrotado (como Espinosa, Juan Peleas o el Puto Erizo) o un guapo viejo que no se puede defender por sí mismo (como don Sata). Ante el desvanecimiento de ese mundo, la traición de Ernesto aseguró que Jairo no se hundiera con él. Equivalente al caso del accidente de Gardel: cuando murió el hombre nació el mito. Ernesto preservó a Jairo de la decadencia y del ciclo vital

[27] Muy al comienzo de la novela, Ernesto dice que "cuando cierta cosa sucede uno sabe que toda su vida vivió pa que esa cosa sucediera: bailar tangos y cumbias, matar a un hombre. ¿A uno? Después resulta que oyó tangos y cumbias y mató a un hombre solitariamente por hacer lo que tenía que hacer de allí en adelante" (12).

[28] Con las siguientes palabras Ernesto termina el recuento sobre Jairo y la vida nocturna del barrio, y también se termina la misma novela: "Ahora no importa, señores, ahora pertenezco a lo acabao. Digo, no más" (286).

biológico y lo instaló, tanto por su acción como por su recuento, por fuera del tiempo, en la atemporalidad del mito de haber sido el último bravo y el más grande cuchillero del barrio Guayaquil.

A continuación deseo concentrarme en la representación del desafío en *El sicario* y en *Sangre ajena*. El capítulo 34 de la novela de Bahamón cuenta la pelea de los sicarios "Qué Vaina" y Manuel A. Como lo leído en Borges, los guapos pueden viajar de un extremo del país a otro en busca de nuevos desafíos con guapos mejor reputados, porque los bravos se buscan incansablemente para renovar su fama. Este tropo de los relatos de guapos que se sustenta por transmisión oral se encuentra en *El sicario*. Sin ironía ni burla el narrador cree que "[s]er un as tiene sus desventajas: es el número uno el que siempre despierta la envidia de los compañeros. Manuel A. se había ganado la animadversión del resto de los sicarios […] La verdad era que casi todos le tenían miedo" (Bahamón Dussán 151).

Dado que las peleas de mayor expectativa son las protagonizadas por los guapos más reconocidos, "Qué Vaina" es presentado como no menos "perverso" que Manuel A.: "por ser tan despiadado con sus víctimas ocupaba la más alta escala de todos los sicarios. Cobraba bastante caro, pues no se conocía que hubiera fallado una sola vez" (151). Solo Qué Vaina aceptó el encargo de asesinar a Manuel A. no tanto por dinero sino por orgullo, porque su fama se ha visto menoscabada desde que el sicario nacido en Icononzo, Manuel, arribó a la industria de la muerte en Medellín. Desde la llegada del nuevo sicario, "el número uno" se está dejando quitar el trabajo. Así pues, dos titanes del sicariato se enfrentan siguiendo la lógica del desafío: Qué Vaina no matará por la espalda a su rival, se tendría que hacer en una "riña provocada por él." En una particular representación de la ley oral, Qué Vaina se le acerca a Manuel y le rapa el periódico que distraídamente lee: "sin saludarlo, se lo arrebató, diciéndole: –Tengo afán de mirar una

noticia" (151). En estas breves palabras no se renuncia al careo verbal pero sí que se resuelve con velocidad y de inmediato se da paso a la agresión física. Como Manuel conocía del plan del otro, entonces

> le dio una patada en los testículos tan rápida y violenta, que la pasó por dentro de las hojas del diario que *Qué Vaina* aún sostenía entre las manos, y cuando éste se agachó a tomárselos para soportar el tremendo dolor, recibió un disparo en medio del corazón y cayó a morirse a la vez que Manuel A. exclamaba:
>
> –Qué vaina, no puedo aceptar que nadie me interrumpa la lectura. (152)

En lugar de la ironía de la convención verbal que vimos en Borges y Mejía Vallejo, que servía para incrementar la intensidad de la escena y conocer quién es el actual guapo más valiente, Bahamón pone la acción directa. En *El sicario*, no hay cámara lenta para el espectáculo del desafío. La ley oral es desplazada por la burla y el ridículo: la pelea se inicia con una burla y el otro la liquida con rapidez. Al final, otra burla sella el duelo. Se entiende que la escena está en función de convencer al lector de la invencibilidad de Manuel, que ya se aproxima al crimen más ampuloso de la historia, el magnicidio del cardenal.

El capítulo termina con una moraleja presentada por el narrador, de la que se infiere que la era del coraje de los guapos de Mejía Vallejo ha terminado y ahora la traición –sin abrazar ningún destino– domina los acontecimientos: el rápido y letal movimiento de Manuel "fue suficiente para saber que sólo podían matarlo [a Manuel] a traición, pues no solamente alguien lo protegía, sino que era sumamente rápido con sus piernas y con su arma" (152). Una escena semejante sucede en *Sangre ajena*; pero a diferencia de la de Bahamón, Alape intenta cargar de mayor complejidad los actos de sus sicarios.

En *Sangre ajena* asistimos a una pelea entre niños delincuentes (uno es un sicario y el otro está en procura de serlo). Esa riña pone a prueba el coraje de los participantes. Esta coincide con el episodio final de *Aire de tango*, ambas son traiciones que no tienen por finalidad la infamia. A la pregunta de Nelson –el protagonista– de quién es el patrón (el reclutador de pistoleros), un sicario le responde con una bofetada. El desafío es llamativo por el hecho de que Nelson está en desventaja por ser bastante menor. Entonces sin dilatar el enfrentamiento en discusiones, Nelson sella el duelo con estas palabras: "sí, yo soy un chino de mierda, pero soy capaz de probarle lo que quiera, chino marica. Si quiere, venga y nos damos unos totazos, no importa que yo sea más pequeño" (Alape, *Sangre* 53). El mayor le propina una paliza y cuando parecía que ya terminaba la pelea desigual, Nelson se levanta y a traición lo apuñala.

Este acto no es representado como una infamia. Todo lo contrario, es una muestra de la valentía, coraje y determinación de Nelson que lo postula como promesa en el camino de formación como sicario. No es visto como una traición porque el menos favorecido se levantaba mal trecho y seguía desafiando al mayor: "venga y nos seguimos dando totazos" (54), cuando en realidad solo uno daba golpes y el otro apenas los recibía. Esta fue la estrategia de Nelson para que el otro se descuidara y así pudiera hundir su puñal en la espalda del contrincante. Ese recurso es presentado por el narrador, hermano del protagonista, casi como un acto heroico, en el que más vale la sorpresa que la fuerza. El pugilista aventajado "cayó doblándose de rodillas y en sus ojos sorprendidos yo veía que le estaba pidiendo una explicación a mi hermano" (54).

Una vez en el barrio, nadie juzgó ese movimiento negativamente: "Nadie tenía señalamientos de venganza contra nosotros. Todo había sucedido a lo natural, con la verdad de los hechos" (54). Esa táctica perspicaz, por un lado, le valió a Nelson saber quién era el patrón (don Luis), por boca de su propio contrincante y, por otro, sirvió como prueba de sus recursos

ante el patrón (57). El desafío de Nelson invierte la convención representada por Borges en "Hombre de la esquina rosada": Real declara irónicamente ser nadie y necesitar alguien de mayor coraje que él para que le enseñe la valentía. En el caso colombiano contemporáneo, las palabras de Nelson diluyen tanto la ironía como la jerarquía viril y el desafío en desigualdad de condiciones se asume de igual a igual. *El sicario* y *Sangre ajena* reemplazan la ironía por la burla. En la novela de Alape, el narrador dice con tono burlesco: "el man brioso, ahora le daba sumiso por agonizar" (54) –es una forma de decirlo pues no murió–. Esto prueba que, en las novelas de sicarios, la riña sigue siendo el elemento por el cual se comprueba la valentía y coraje del (anti)héroe. A través del desafío y el culto del valor extremo, el sicario nace como un personaje arrojado, temerario, dispuesto a realizar cualquier tipo de crímenes. Por otra parte, se observa que la ritualidad y la ironía han disminuido, siendo desplazadas por la burla y la confrontación directa.

De los relatos de bravos borgesianos y *Aire de tango*, se conserva la lógica del desafío únicamente en lo que tiene de confrontación y más que salvaguardar el valor de la valentía se le hiperboliza. En testimonios y novelas se le resemantiza como uno de los atributos más apreciados en la aspiración de todo jovencito a ser sicario. En la declaración de un reclutador de sicarios se cuenta que uno de los criterios de selección es "la finura": "Si el pelado muestra finura va es pa'dentro" (Salazar, *No nacimos* 24). La "finura" es el nuevo nombre de la valentía, la que ha adquirido una nueva carga semántica en oposición a "no atreverse a lo que sea" (el cobarde), al "sapo" (soplón) o al "zanahorio" (el inocente o el tonto). El padre Galeano, que trabaja en las comunas de Medellín, le cuenta a Salazar que los jovencitos literalmente hacen lo que sea para vincularse a las bandas criminales al servicio de los narcotraficantes. Galeano relata el caso del Tigre: él y sus amigos

> [h]ablan de los mafiosos como unos ídolos, aspiran a trabajar con ellos y a ascender. Para eso hacen hasta lo más absurdo. A dos pelados muy amigos se los llevaron una noche por la carretera a las Palmas. En un sitio solitario los bajaron del carro y a uno de ellos, que le dicen el Tigre, le entregaron un arma para que matara al otro. Para probar finura, como dicen en su lenguaje. Y este muchacho mató a su mejor amigo para ganar puntos y cotizarse con la banda (*No nacimos* 118).

En el glosario de *El parlache*, Castañeda y Henao definen "finura" como valentía o capacidad (118). Posteriormente en el *Diccionario de parlache*, especifican que la finura es la "determinación y tranquilidad para llevar a cabo actividades ilícitas" (97). El vocablo "finura" resemantiza la valentía y el coraje de los guapos. El caso colombiano acentuó tanto ese valor que lo convirtió en temeridad. En la lógica sicarial, como puede verse en el episodio de *Sangre ajena* y lo contado por el padre Galeano la traición no es juzgada ni censurada moralmente (solo lo es en *El sicario*). Las relaciones de amistad, hermandad y pareja del sicario están supeditadas a ese impulso personal, individual, de "probar finura." En particular, *El pelaíto que no duró nada* retrata un mundo donde todas las relaciones de filiación y afiliación están atravesadas por la traición y, de alguna manera, dentro de ese mundo, eso no se percibe con extrañeza, antes bien pareciera pertenecer al orden natural de los hechos.

Para los bravos borgesianos, incluso para los guachos malos (Sarmiento), demostrar valentía es la base de su fama. No cultivar esa fama es el detonante de "Hombre de la esquina rosada." Para los sicarios, probar finura es el medio para enrolarse en los negocios más riesgosos y, por ende, más lucrativos. La fama ahora es intensa y fugaz, en buena parte gracias a los medios de comunicación que se han encargado de las representaciones de los sicarios se conviertan en un producto de consumo (Polit-Dueñas, "Sicarios, delirantes" 123-24). La riqueza

adquirida no responde al afán de acumulación de capital. Como se verá en el siguiente capítulo de la tesis, la riqueza permite satisfacer el deseo de consumo de bienes y servicios. Ante una larga historia familiar y personal de privaciones, el consumo de bienes y alucinógenos se satisface vertiginosamente. Entonces el dinero que fue ganado con rapidez es abruptamente derrochado. El dinero es un signo de poder que pretende la admiración y el respeto de los demás. Las demostraciones temerarias de valentía en realidad responden a un afán por ser respetado y temido.

La visibilidad tanto de la novela de Vallejo y como de la adaptación cinematográfica de Schroeder contribuyó grandemente a la consolidación del asesino a sueldo consumista como un tropo de la novela de sicarios. Fernando, el narrador de *La virgen de los sicarios*, le pidió a Wílmar que escribiera en una servilleta lo que esperaba de la vida:

> Con su *letra arrevesada* y mi bolígrafo escribió: Que quería unos tenis marca Reebock y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave...” (91. Cursivas mías).

Yo encuentro que tras el estereotipo hay un elemento que aúna la convención verbal (expresada en el sujeto de sustrato oral) y la ley escrita (presentada por el narrador gramático). A continuación, Fernando le pregunta si escribe su nombre con tilde (como de hecho se lee en la novela) y Wílmar contesta que le da igual (92). La “letra arrevesada” y la despreocupación por la ortografía del nombre propio son indicios de la distancia del sicario con la ley escrita. [29]

[29] Guardadas las particularidades de cada caso, la representación literaria del sicario comparte con la gauchesca cierta equivalencia. En ambas literaturas, el sujeto popular es una

"Parlache", un sociolecto juvenil que se volvió literario

El uso del parlache en las novelas de sicarios es un intento de conjugar la zona verbal oral con la escrita. En el libro de sociolingüística de Castañeda y Henao, *El parlache*, se publica una muestra de testimonios escritos por los mismos jóvenes habitantes de las comunas (escolarizados hasta la secundaria). Ellos comparten el mismo sociolecto con el que se caracteriza a los sicarios en las novelas. Los lingüistas cuentan que los jovencitos de las comunas solo pudieron escribir sus diarios cuando se les permitió escribir con libertad de estilo. En otras palabras, que escribieran como hablan:

> [A] los estudiantes del Instituto Pascual Bravo, en una práctica de composición, se les dio la libertad de utilizar en forma escrita el lenguaje de los jóvenes. De este modo, los textos ganaron en coherencia y en riqueza estilística […] La calidad de los textos demuestra que se sentían coartados cuando tenían que expresarse en el dialecto estándar, y, al soltarse las amarras de la normatividad, su capacidad lingüística se incrementaba (Castañeda y Henao, *El parlache* 5).[30]

El sicario (1988) elude esta tensión entre la lengua escrita y la verbal que se manifiesta en el parlache. El esfuerzo por incluir el habla campesina o la sicarial se limita al nivel léxico, sin

---

persona que se ubica –geográfica, moral y culturalmente– por fuera de la civilización (según Sarmiento en un caso, y Bahamón en otro). Tanto los gauchos como los sicarios son iletrados y son narrados por un representante de la elite intelectual (v. gr., Ascasubi y Vallejo). Al respecto Ludmer afirma, "El género muestra en su emergencia la operación que lo define: ligar dos zonas verbales, la oral y la escrita. En esas zonas distribuye tonos, enunciados, nombres, fuerzas, asigna funciones y jerarquías. La primera operación es construir la palabra del gaucho como "voz oída": a la cultura oral cabe el registro en verso y la situación en que se lo emite. *La palabra escrita* anuncia y define las voces desde afuera del texto" (64).

[30] Los textos/testimonios transcritos en el libro dejan ver que tienen fuerza expresiva pero en términos prescriptivos las faltas ortográficas, la precaria redacción y la pobre continuidad lógica son abundantes. Sin embargo, se pueden leer como un fluir de conciencia que llama la atención del lector.

llegar a constituirse en la versión literaria de un sociolecto. Entiendo por sociolecto la "situación lingüística" en la que los cambios lexicales, semánticos y sintácticos se explican por su articulación con los conflictos sociales (Zima 130). En otras palabras, un sociolecto es un habla históricamente situada, usada colectivamente incluso por grupos antagónicos.

Pierre Zima (131) explica que un sociolecto tiene tres dimensiones: la lexical, la semántica y la narrativa (sintáctica). En las dos primeras dimensiones, no hay unidades estáticas, pues ellas están en relaciones de oposición o cooperación con otras unidades. Además el uso de un repertorio de unidades y la exclusión de otros son indicios de la ideología o visiones de mundo de los usuarios. Selección y omisión son relaciones primitivas en la narrativa que interpreta y representa un mundo porque crean una suerte de taxonomía (relaciones de oposición). En la tercera dimensión, hay estructuras que distribuyen a los actores, sus interrelaciones y posiciones ideológicas. Esto no es suficiente, la dimensión narrativa también es una puesta en discurso. Este es la "manifestación empírica" o materialidad del sociolecto (Zima 135-136).

En las dimensiones léxica y semántica, *El sicario* incorpora limitados repertorios de unidades que están en función de caracterizar los personajes (y sus ambientes) según ellos sean campesinos o delincuentes (se entiende que de la ciudad, porque los últimos fueron excluidos del paisaje idealizado de las áreas rurales). Los vocablos regionalistas, que dan un tono costumbrista a la novela (capítulos 2-9), son señalados con itálicas, v. gr., "atenida", "acomedían", "zarzo" o "achantar". Solo en dos casos, el narrador define un par de regionalismos, a saber, "caneca": "botella de aguardiente de esas […] que no son redondas sino aplanadas para que se acomoden

fácilmente en el bolsillo" (22). La segunda vez tiene una curiosidad, se trata del bus que en los pueblos llaman "línea": "así llamaban al bus escalera' o 'chiva'" (28).[31]

Es importante notar que los pocos vocablos provenientes del hampa hayan sido empleados como un rasgo en la caracterización de Manuel Antonio en su etapa de joven delincuente y sicario. Por ejemplo, hacer un "trabajito" significa matar a alguien (154, 160), o "lavaperros" es la posición más baja en la jerarquía de las organizaciones narco-delictivas (145). Otros de los vocablos marcados en itálicas como estrategia de vinculación al mundo del hampa son "desguazar", "llave", "volarse", "pique". Solo en dos ocasiones la novela empleó malas palabras (en ambos instantes fue Manuel A. quien las dijo). Es curioso que en ninguna de ellas se pronuncia la palabra completa, tan solo se registra "hijuep…" (61, 157). Esto contrasta con la estética de Víctor Gaviria, tanto en *El pelaíto que no duró nada* como en su filmografía, en las que hay sobreabundancia de vulgaridades. En *El sicario*, quien profiere las groserías es el antihéroe y quien no las transcribe en su totalidad es el narrador. Lo anterior es una evidencia empírica de que en el discurso se observan los conflictos ideológicos y, por tanto, el habla no es un fenómeno neutro.[32]

---

[31] En la variedad del español colombiano, "línea" y "chiva" son sinónimos y se entiende que son buses que prestan servicio en las zonas rurales. El diccionario RAE en línea, define "chiva" como "*Col.* Autobús de transporte público interurbano, con la carrocería completamente abierta por los costados." Así las cosas, por sinonimia, el vocablo "línea" definido en la página 28 evitaría definir la palabra "chiva" (30). Sin embargo, el narrador describe cómo es este bus por tres líneas (30). Esto que ha sido suficiente para "caneca" y "línea" no lo fue para "chiva." Entonces el narrador, a pesar de declarar que no tiene tiempo, ni espacio, ni quiere recargar al lector con "estériles explicaciones" (30), se toma trece líneas para hacer la elisión (30-31).

[32] Zima se opone a las aproximaciones estructuralistas de los lingüistas como Bloomfield, porque para aquel la estructura frástica no escapa a los antagonismos sociales ni a los conflictos estilísticos (118). La refutación de Zima a Bloomfield se centra en la consideración de los debates y los conflictos estilísticos, para los que la frase "bien hecha" no solo era una defensa (clasicista) acerca del buen estilo, sino que, según Zima, tenía una función social, así mismo la tenían "les tentatives romantiques et surréalistes pour dissoudre la structure phrastique, poru

Los repertorios léxico-semánticos campesino y delincuencial no llegan a constituirse en sociolectos. El lector no sabrá cómo piensan los personajes campesino y sicario. En el caso particular del sicario, la distancia moral del narrador y el antihéroe impide elaborar una focalización desde el sicario de manera sostenida. Solo la hay en la ejecución del Cardenal. Con respecto a la configuración del sicario como personaje literario, Rengifo Correa afirma que el corpus de novelas sobre sicarios adolece de falta de focalización interna. Para el caso particular de *El sicario*, "Su acercamiento al tema, más que desarrollar una propuesta estética, presenta un tipo de denuncia" (Rengifo 111). Estoy de acuerdo con Rengifo sobre la falta de focalización interna en *El sicario*, pero no considero que el postulado sea fácilmente predicable en igual medida a todo el corpus. En el siguiente capítulo se verá que lograr una focalización interna de un sujeto iletrado es una tarea tan compleja que compromete incluso el estatus de ficción de géneros como la novela y el testimonio.

El pelaíto que no duró nada y *La virgen de los sicarios*, con dos estrategias distintas, hicieron gravitar parte de sus mundos literarios alrededor del modo en que hablan los sicarios. Al habla procedente de barrios populares de Medellín –que tiene mucho del mundo carcelario y del hampa– se le denominó "parlache", una suerte de lunfardo predominantemente antioqueño.[33] Al respecto vale aclarar que no todo el corpus estudiado se apropia de esa forma de habla. Rosario

---

délivrer la parole des contraintes syntaxiques" (119). Para Zima, en el caso del romanticismo, la visión de mundo como "totalidad armoniosa" igualmente se puede comprobar en la materia textual por el preciosismo de la escritura, es decir, la palabra misma como objeto de belleza. Zima redondea su contraargumento apelando a *El placer del texto*, donde Barthes llama la atención sobre las funciones culturales e ideológicas tanto de la sintaxis en general, como de los sintagmas frásticos en particular. Entonces Zima cita de Barthes: "La Phrase est hiérarchique: elle implique des sujétions, des subordination, des rections internes (Barthes, 1973:80)" (Zima 119).

[33] La asociación viene dada en el libro de Castañeda y Henao (*El parlache* 38). Lo más importante es que no se trata de un sociolecto proveniente de las clases medias y altas, imitado por las bajas. Al contrario, es un sociolecto de los sectores populares que se ha logrado extender en el tiempo y el espacio (66).

Tijeras y los personajes de *El Eskimal y la Mariposa* usan poco ese registro –esto se explica porque los sicarios no son los narradores, mientras que la fuerte presencia de parlache en *El pelaíto que no duró nada* se debe a que el hermano del sicario cuenta la historia (y Gaviria no tiene los prejuicios de Bahamón).

En los libros de Salazar, *No nacimos pa' semilla*, y de Castañeda y Henao, *El parlache*, se han anexado glosarios para hacer accesible el parlache a un público que no esté familiarizado. En ficción, Fernando -el narrador de *La virgen de los sicarios*- inicialmente define los vocablos de la jerga sicarial (que califica de "argot comunero") tomando distancia de la visión de mundo que representan, pero no de los cuerpos de los bellos asesinos. En la segunda mitad de la novela los incorpora a su habla hasta llegar a dirigirse al lector como "parcero". La propuesta de Gaviria no anexa un glosario (como Salazar, Castañeda y Henao) ni define los términos del parlache (como Bahamón o Vallejo). Gaviria presenta un universo focalizado desde adentro, le acerca al lector un mundo de sicarios y pandilleros más íntimo.

Las novelas de Vallejo y Gaviria no son pioneras en usar un sociolecto popular. En la historia reciente de la literatura colombiana, las obras de Manuel Mejía Vallejo, *Aire de tango* (1973), y de Helí Ramírez Gómez, *En la parte alta abajo* (1979), apostaron por las formas de habla de los sujetos delincuenciales como una de las estrategias para tomar distancia del quehacer literario en relación con el periodo de La Violencia, en el que los sociolectos están subsumidos a la (alta) función de denunciar (Téllez 74) o documentar (Téllez 76), más que un propósito literario como en las obras de Mejía Vallejo, Ramírez Gómez, Gaviria y Alape, entre otros. En estas últimas los sociolectos han sido reelaborados literariamente (sobre todo por Ramírez Gómez y Alape). Así mismo las obras de Mejía Vallejo y Ramírez Gómez registran transformaciones de la sociedad colombiana, pero su objetivo es representar el surgimiento de un

nuevo personaje literario. Para ello se apela a tropos como el destino, a espacios intermediales que nos son en propiedad ni rurales ni urbanos (como los barrios de arrabal o los barrios en los suburbios).

Adicionalmente se apela a problemas de representación de la otredad iletrada a través de la tensión entre lengua escrita y lengua oral. En este último rasgo se inscribe la adopción de rasgos dialectales y el parlache. *Aire de tango*, como se hiciera en "Hombre de la esquina rosada" –no así en otros cuentos de Borges relacionados con la representación literaria del popular "guapo"–, el habla del narrador está marcada por elisiones fonéticas (Mejía: "mejorao", "amistá". Borges: "laos", "soledá"), pronunciación dialectal (Mejía: "pior qu'el tabaco". Borges: "m'hijay"), conjugaciones verbales alteradas fonéticamente (Mejía: "izque". Borges: "dentré") y vulgarismos o léxico de bajo prestigio (Mejía: "maniculeo". Borges: "quilombo"). Todas estas marcas se asocian al habla campesina/rural, lo que se entiende porque los personajes provienen de Balandú –un pueblito imaginario referido en varias ficciones de Mejía Vallejo–. *Aire de tango* conecta la forma de habla del personaje campesino,[34] con el nuevo sustrato cultural urbano relacionado con el hampa. El registro verbal rural está enfocado en la dicción, v. gr., "usté", y en las paremias, que tienen referentes religiosos o agrarios, v. gr., "Según el marrano era la horqueta" (41). El registro verbal carcelario se concentra en el léxico, sobre todo en neologismos, v. gr., "parigüeliar" o los muchos términos para nombrar la marihuana (281).

El léxico de bajo prestigio, en buena medida, es la base para la conformación del parlache. En este abundan los sinónimos para las drogas, las armas, la muerte y el sexo. En *Aire*

[34] Por ejemplo, de *Siervo sin tierra* (1954), de Caballero Calderón. Aquí se encuentran vocablos como "mano" en lugar de hermano o "ñor" en lugar de señor, la fórmula de respeto "misiá" por doña y "sumercé" que es la versión actual de vuesa merced. Claro está que esta novela, la frecuencia y variedad de los dialectos es ostensivamente menor en comparación *Aire de tango*. En *Siervo* prevalece la norma lingüística ilustrada y el dialecto de la sabana de Cundinamarca y Boyacá es empleada para caracterizar la otredad campesina de esas zonas.

de tango se registran muchos vocablos, neologismos, para referirse a la marihuana y al sexo.[35] A larga lista se le puede adicionar regionalismos antioqueños y colombianismos. Por su parte, en *La parte alta abajo* se intensifica el uso de la jerga bandida y amplía el mundo de referencia: "coza" (marihuana), "cozo" (cigarrillo de marihuana), "cocol" (licor o algún tipo de alucinógeno), "rebolión" (sexo en grupo o violación masiva), "pechi" (cigarrillo) o "ralla" (policía), entre otros. De algunos otros términos se reconoce su procedencia del mundo del hampa pero han tenido mayor difusión en el tiempo, el espacio y las capas sociales: "gallada" (pandilla. No toda gallada es violenta), "tombo" (policía), "camellar" (trabajar), "caer" (ir o llegar), "bonche" (pelea), "pichar" (tener sexo) o "culebra" (enemigo), entre otros. Este repertorio es alternado con otras palabras igualmente del mundo delincuencial a las que se le ha alterado la ortografía: "trava" (estado alucinado por consumo), "vola" (trasero), "vasilar" (besar sin compromiso), "sinta" (cine), "varco" (fiambre), "enmosado" (en una relación extramatrimonial), "barillo" (cigarrillo de marihuana) o "quevradores" (seductores), entre otros. Lo anterior no busca ser una lista exhaustiva de los vocabularios que conforman las dimensiones léxica y semántica del sociolecto del hampa previo a la consolidación del parlache. Todas esas alteraciones creativas del lenguaje, según Castañeda y Henao, en muchos casos son un modo de trasgresión ya no de la norma lingüística sino incluso de la ley social. Desde la perspectiva literaria, En la parte alta abajo reelabora el habla hampesca en una apuesta por la vanguardia que es narrar la violencia de las pandillas en un género híbrido entre narrativo (cuento) y lírico (poemas de verso libre). Aquí se entiende que las alteraciones ortográficas (no errores de

[35] A la mariguana se la denomina mona, cachito, verdura, maracuchá, vareta, varilla, maracachafa, mariguanita, yerbita (110). No son pocas las palabras relacionadas con el sexo: "metanga" (66), "chimbo" y "polvo" (69), "empelotada" y "camaniculeo" (71). También llama la atención el juego creativo del lenguaje, v.gr., "Pachangosa" (adjetivo de pachanga, 116), "vidurria" (relativo a vida, 116), "trompezón" (por trompa, 153). "soleduras" (por soledades, 272), entre otros.

ortografía) son el recurso a través del cual el autor representa la distancia entre el habla de las pandillas y el habla de la sociedad burguesa.

La inclusión del parlache en la literatura tiene por objetivo estilizar el habla hampesca o, visto desde otra perspectiva, mostrar que el parlache emplea neologismos, juegos de palabras y expresiones que en sí mismas pueden considerarse altamente poéticas. La alteración ortográfica, en el libro de Ramírez Gómez, no es una transgresión del buen decir, es una yuxtaposición de la zona verbal oral sobre la verbal. Las innovaciones fonéticas y léxicas cumplen la función de desfamiliarizar el lenguaje narrativo. Algo equivalente puede afirmarse del plano sintáctico. La sintaxis trastocada, en la segunda parte del libro se entiende, debido a las licencias poéticas: "De un atracón [robo] a un banco hablando / nos fuimos yendo a dormir amaneciendo" (90). Sin embargo, ese traslapo de palabras también está presente en la primera parte, la más narrativa del libro: "en donde la manga [campo abierto] daba" (11), "trabadísimos estábamos" (15). En resumen, lo narrativo y lo lírico, en el libro de Ramírez Gómez, son dos modos de representar un mundo que desde un pacto de lectura realista se denomina marginal y que desde el pacto de lectura que sugiere *En la parte alta abajo* se le debe considerar lírico.[36] En este sentido, las expresiones marcadas como vulgarismos imprimen un efecto estético que oscila entre la representación de una realidad violenta y un sentimiento desencantado del mundo.

En *Aire de tango*, más que bandas criminales hay un grupo de amigos que busca experiencias de vida más intensas, en contextos de bajo mundo (salir a recorrer las calles de la

[36] En este horizonte ubico frases como "botar la cachucha" (Ramírez 10. perder la virginidad), "bolear fierro" (12. "Bolear" quiere decir profusión), "tragado de…" (14. Muy enamorado), "darse en el coco" (30. Consumir drogas), "mariársele a alguien (38. Acobardarse), entre otras. También conjugación característica de poca escolaridad "andó" en lugar de anduvo, "vacean" en lugar de vacían o "vites" por viste. Asimismo, el equivalente de transcripciones fonéticas del lenguaje verbal: "deporsí" (36) o "peeme" (26).

"mera ciudá de los destapaos", 62). En el grupo prima la individualidad (100) y el sentimiento de soledad (94). Lo que se refuerza con la música: el espíritu del tango, dicen los personajes (69). Guayaquil es un barrio de arrabal que congrega a los bohemios, guapos de antaño, prostitutas y homosexuales. De Balandú proceden muchos de los nuevos habitantes de la Medellín en expansión. No necesariamente los campesinos inmigrados corresponden al modelo de aldeano inocente o tonto: "Créame: podrá haber aquí mucho ladrón y jijuemadre, pero no hay brutos porque aquí no sobriagua el dormido. De los pueblos vienen los avispaos aunque sean unos perdidos, y las muchachas que conocen o van a conocer mundo" (45). La novela se desarrolla en un barrio marcado por la vida nocturna, las cantinas, los homo-sexuales, las prostitutas y los ladrones. Incluso se puede afirmar que la ciudad de *Aire de tango* palpita en esos barrios de arrabal, convirtiéndose casi en sinécdoque de la transformación de Medellín. En este sentido, las calles empedradas y las casas con fogón de leña evocan paisajes rurales con ese "humo sabroso." Ese cuadro pintoresco se problematiza porque no expresa un apego al hogar dejado atrás, ante todo es signo de pobreza: falta de asfalto y de energía eléctrica.

Todo esto que parece un cuadro de exclusión realmente es la vivencia de esos seres que bajaron de la montaña (159, 200) y ahora perdieron voluntariamente su condición de campesinos. En tanto nuevos habitantes de la ciudad, se les percibe su extranjería por su forma de hablar y los hábitos de pelea. La operación de pérdida o negación del origen es una de las más acentuadas en la novela porque una vez adaptados a la ciudad, pierden el interés por el campo. En el presente urbano que habitan ya no entienden esas felicidades en comunión con la tierra al ver, por ejemplo, la nueva hojita que le nace a la mata del fríjol (145). Los personajes María Eugenia y Antonio permiten acentuar esa inapetencia por el campo. Indiferencia que en el caso de Jairo es una ruptura radical. Así lo declara el narrador cuando van a visitarlos a la finca. En

Medellín, los personajes no añoran nostálgicamente Balandú ni la vida rural. En contraste, durante la estadía en casa campestre de María Eugenia y Antonio, se percibe con tristeza la ausencia del caos ("tardes sin gente, sin automóviles ni bullas, sin luces ni ruidos ni cantinas", 50). Esa ruptura afectiva con Balandú se debe contrastar con la nostalgia ante el desvanecimiento del mundo de arrabal de Guayaquil. Esto es representado como un pasaje sin regreso: "si el camino se hace calle y la calle pueblo y el pueblo ciudá, ¿quién retrocede?" (50).

La apropiación y estilización de las hablas "populares" (barriales y del hampa) en la literatura coincide con la eclosión de un nuevo sujeto cultural, el campesino migrado a la ciudad (los desplazados por la violencia rural) que en gran número habitarán los cordones de miseria de las nacientes nuevas metrópolis colombianas: Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla. Esto lo traza *El sicario* con el éxodo de su protagonista del campo a la ciudad: de Icononzo a Cali y a Medellín.[37] Por este camino que va de los pueblos a los cordones de miseria de las nacientes metrópolis, transcurrirán las ficciones de Vallejo (1994), Franco (1999), Alape (2000) y Montt (2004). Esto coincide con una nueva economía ilegal, el paso del microtráfico de drogas blandas –como la marihuana– a la exportación a gran escala de drogas procesadas como la cocaína. A muy grandes rasgos estas fueron dos circunstancias fundamentales para el surgimiento del tipo social y ficcional del sicario.

Como puede leerse en *El sicario*, *La virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* y *No nacimos pa' semilla*, muchos de los sicarios provienen de los barrios marginales fundados por esos campesinos desplazados. Ellos fueron contratados, entre otros, por los grandes carteles del narcotráfico. Además de la coincidencia coyuntural anteriormente mencionada, el *corpus*

[37] Icononzo es uno de los pueblos donde ocurrieron graves masacres durante el conflicto bipartidista. Fernando Vallejo lo incluye en la lista de pueblos que lee en la apertura del Primer Congreso de Escritores Colombianos (Medellín, 1998). (Citado por Alzate 4.)

novelesco del sicariato ha establecido una suerte de *continuum* entre la violencia bipartidista y la narcosicarial. En verdad no se trata de la misma violencia, la primera fue rural y tenía fundamentos políticos, la segunda es urbana y los móviles son principalmente económicos.[38] No obstante, las novelas postulan una percepción de la violencia sin cesuras, lo que dificulta distinguir dónde termina una y dónde empieza la otra. *El sicario* es la primera novela del *corpus* sicarial que traza esta conexión. Creo que, en parte, esto es posible gracias al trabajo avanzado en esta dirección por parte de *Aire de tango*.

La novela de Mejía Vallejo es de las primeras ficciones que escenifica el asentamiento de un grupo humano rural, proveniente del periodo de la violencia bipartidista, en barrios deprimidos de Medellín. Es fundacional en recrear un nuevo estrato humano marcado por la marginalidad y la violencia vecino de otro grupo humano que sí goza de los privilegios de la ciudad. En estos hechos, algunos ven hibridez (Orrego), polifonía (Forero Villegas) o dialogismo (Corbatta). Estas lecturas no deben entenderse como un arreglo feliz de las partes en conflicto, a saber, los recién inmigrados y la ciudad receptora. Priman tensiones irresueltas y relaciones de poder desbalanceadas. En *Aire de tango*, la participación de los bravos de Guayaquil con la ciudad de Medellín se limita a robar en el centro y la de la ciudad con el barrio es de consumo (comprar drogas y sexo).

Como herencia de esas tensiones irresolubles, en *Rosario Tijeras* la Medellín burguesa (de familias tradicionales) y la Medellín emergente (la de los narcotraficantes y sus sicarios) se encuentran en la discoteca Acuarius. Sin embargo, ni siquiera ahí, en un ambiente nocturno y festivo, se constata un arreglo feliz. Los narcos ostentan su poderío desde el segundo piso de la

[38] von der Walde advierte que "el sicario no mata por razones ideológicas" (36). Pécaut muestra que a medida que la violencia rural disminuye, la violencia urbana aumenta. La tasa de crecimiento de esta es el doble de la tasa de disminución de aquella. La ventana de observación de Pécaut es 1990-1993 (896).

discoteca, sin dar lugar a ninguna armonización entre alteridades. En *Sangre ajena*, el antes sicario y ahora reciclador de basuras, Ramón Chatarra, baja de su barrio de periferia a trabajar en las calles y la ciudad lo recibe con los pitos de los carros y los insultos de sus choferes. El único habitante de la Bogotá letrada que traba trato con él es el narrador-escritor. Sin embargo, al final del libro se deja saber que cada uno tiene vidas separadas y pertenecen a mundos inequiparables.

Hacia el final de la década de 1970, *En la parte alta abajo* borra los registros y costumbres rurales, y apuesta por una vanguardia urbana. Se trata de un libro dividido en dos partes: la primera son relatos de algún barrio marginal de Medellín a finales de los años setenta. Los llamo relatos por sus temas y estructuras, aunque en términos de diagramación son presentados como poemas. Todos estos relatos tienen título. La segunda parte, con claridad, son poemas. Estos son titulados con números romanos. No son dos partes inconexas, puede decirse que son dos modos de narrar la vida del barrio y de la "gallada" (pandilla), la violencia, la pobreza y las visiones del mundo que ahí se encarnan. Además, las dos partes comparten temas, léxico, ausencia de puntuación (de la coma y el punto seguido), algunos rasgos de la sintaxis y un narrador-personaje en primera persona.

La fuerte presencia del léxico barrial sirve para caracterizar la procedencia sociocultural (popular) de los personajes y darles más verosimilitud (en el sentido del pacto realista). El habla barrial es empleada para hacer del sociolecto del parlache una instancia estética. En este sentido, no creo gratuito que justamente el léxico barrial/hampesco tenga consistentemente alteraciones ortográficas. Esto es así tanto en la parte narrativa como en la parte poética del libro. En la medida que en la letra impresa pierde las marcas fonéticas del lenguaje verbal se intenta conservarlas a través de esa ortografía alternativa.

La alteración ortográfica de *En la parte alta abajo* no pretende ridiculizar al sujeto que habita los barrios marginales de Medellín. Es un elemento de la producción sonora del lenguaje que debe ponerse junto con la representación de las prácticas de sociabilidad y visión de mundo de esas comunidades, a través, por ejemplo, de la convención oral del desafío. El narrador es un muchacho del barrio, perteneciente a la pandilla que protagoniza las acciones del libro. Si bien es cierto que algunas veces dice de sí mismo que se aleja del grupo de amigos no lo hace en un gesto de superioridad moral o intelectual, sino motivado por estados emocionales, v. gr., tendencia a la soledad. La vida del barrio y las prácticas de sociabilidad marcaron la formación del narrador-protagonista. En el presente que el narrador relata la historia se les percibe con nostalgia. Desde la focalización del narrador, se recuerda la cueva donde se guardaban el producto del hurto, se planeaban y ejecutaban delitos sexuales. Por un lado, se extraña al grupo de amigos, "la gallada se desintegró el destino de cada cual / cada uno por su lado" (47), y por otro, está el desprecio del narrador por la humanidad.

El espacio característico de *En la parte alta abajo* es el barrio y su cancha de fútbol. La ciudad se restringe al barrio donde vive la pandilla y, circunstancialmente, al centro de la ciudad. Las acciones ocurren en un barrio deprimido de casas de adobe o de tabla y cartón ubicado en las laderas de las montañas: "siempre que pasaba un ventarrón se llevaba dos o tres techos / Las gentes de noche corriendo / quitándole el techo al ventarrón / para seguir durmiendo" (7). Las acciones no ocurren dentro de las casas, se trata de historias en las calles, en la cancha, en la esquina, en la tienda. El espacio es principalmente uno abierto. Allí los muchachos se reúnen a conversar, a consumir drogas, a jugar fútbol y a vagar por las calles del barrio Guayaquil –el mismo donde se desarrollan los acontecimientos de *Aire de tango*–. En el libro de Ramírez Gómez es renombrado Guayaco, según la tendencia de innovación del habla del hampa y del

parlache. La pandilla tiene una relación de desaprobación con el trabajo (53, 108). Van al centro de la ciudad a robar y regresan a Guayaco a continuar con sus vidas, las cuales transcurren –como en *Aire de tango*– conversando con los amigos y peleando.

Las prácticas de sociabilidad están fundadas en interacciones juveniles desprovistas de adultos, atravesadas por la palabra, la droga, el juego y el sexo sin compromisos afectivos. El narrador sintetiza todo lo anterior con el término "pereza." Esta se constituye en una actitud frente a la vida: "Somos artistas para hacer pereza" (46). La pereza no es solo una posición frente a la vida productiva de la ciudad, también es actitud frente al conocimiento. No se aspira a la racionalidad ("Haciéndomeles el bobo a las ideas / les hecho orines", 57); porque se prefiere la imaginación (73) o los sueños (95), y mejor si se asocian a los estados psicotrópicos (50).

Ninguno de los relatos ni de los poemas se refiere al tráfico de drogas a gran escala, a lo sumo al microtráfico con el personaje "jíbaro" (24-28), pero este personaje no es parte de la pandilla ni reaparecerá en el libro. Se sobreentiende que los jíbaros –expendedores de drogas a menudeo– son los proveedores de los alucinógenos que consumen las bandas. A *En la parte alta abajo* no le interesa el tráfico ni los carteles de las drogas, que para el año 1979 ya eran un asunto de interés nacional. En consecuencia, las historias de Ramírez Gómez no se conectan con lo nacional por esa vía, lo hará por una única ocasión con el periodo de La Violencia bipartidista.

El poema XXXVIII tiene un "borrachito" que se refiere a la muerte de un jefe político en Semana Santa[39] y la posible participación del ebrio como "héroe," según él mismo, "en el monte" –en este caso, sinécdoque del conflicto bipartidista y su literatura–. La relación del

[39] Posiblemente se aluda al asesinato de Gaitán el viernes 9 de abril de 1948. En ese año, el viernes santo fue justo una semana antes del magnicidio. Por coincidencia hubo un par de Semanas Santas que iniciaron el 9 de abril en años circundantes al magnicidio: 1944, 1950. En 1977 -fecha cercana a la fecha de publicación del libro de Ramírez- la Semana Santa inició el 10 de abril.

narrador (o yo lírico) con la política nacional es de escepticismo: "A ése [el político muerto] a esta hora no le han abierto las puertas del cielo / a ése ni en el infierno lo reciben… -pensaba yo-" (91). Se observa que este narrador está más desencantado de la política que el narrador de *Aire de Tango*. No hay evidencia textual de que el narrador de Ramírez haya creído alguna vez en el liberalismo o en el conservadurismo. Si mi intuición es cierta y el jefe político es Jorge Eliécer Gaitán, *La parte alta abajo* está criticando a una de las figuras políticas más importante del país. El caudillo liberal ha sido asumido como la víctima más representativa de las luchas partidistas de mitad del siglo XX.

La falta de interés de los personajes por la política nacional se debe al profundo desencanto de esa generación que nació en el conflicto bipartidista. El desencanto y la inapetencia política no eclipsan la solidaridad de clase: "Quiero que este mundo sea para los pobres y nadie más" (95). Las referencias a la pobreza carecen de perspectiva nacional. Se trata más de la sensibilidad individual del yo angustiado de los poemas, quien se identifica con los desposeídos ("Soy de la parte podrida de los pobres," 95), tanto aquellos que trabajan precariamente como los que se ganan la vida robando:

> Soy el que con una pata mocha anda las calles
> gritando que arregla sombrillas dañadas y ollas a presión
> soy el que enfrentando tombos y rallas [policías]
> entra a un banco por billetes
> así tenga que saltar manchas de sangre
> para no dejar las huellas de los sueños rotos
> soy el que sentado en una acera espera
> le compren un confite de su soledad entre carros y gente

soy una mano con sus dedos hinchados de camellar (73).

En varias ocasiones el narrador retrata situaciones de extrema pobreza, pero a diferencia de *El sicario*, no ofrece una explicación determinista de la violencia actual. Como puede verse en las citas anteriores, en contraste con *La virgen de los sicarios*, el narrador se identifica con el sujeto popular y no solo como consecuencia de provenir de ahí, sino por decisión. El libro de Ramírez Gómez tampoco plantea una relación causal entre el consumo de drogas y la violencia, en la ficción no hay una sola instancia de violencia que haya tenido como condición previa el consumo. Así, la violencia es una realidad omnipresente.[40]

Antes de pertenecer a las pandillas los niños juegan a la guerra entre bandidos y policías (8). Los niños conversan sobre lo que desean ser cuando crezcan y del grupo de cinco niños, dos continuarán ejerciendo los roles del juego: uno quiere ser policía encubierto y otro bandido, siguiendo los modelos de los bandoleros ficcionales Pote, Pálido y Carevieja (9). Otro niño quiere tener una posición de poder para acosar sexualmente a las secretarias. Solo dos planean trabajar por fuera de la lógica de la violencia y la corrupción. Esta rápida proyección de los niños conserva la proporción de la vida laboral de los jóvenes del barrio, tal es el caso de la historia de la tomatera, una mujer cabeza de familia que vende tomates y aguacates. Ella tiene tres varones y tres mujeres, dos de los hombres están en la delincuencia y dos de las chicas "trabajan con su belleza" (49).

La cultura de la violencia se observa en varias esferas de la vida pública y familiar. Los cuadros de violencia intrafamiliar son recurrentes y, de alguna manera, sirven de referente a los

[40] La violencia es el punto de partida ("Nací como muchos otros no soy el único / en medio de disparos de revólver y fusil en medio de regueros de sangre", 55) y el punto de llegada ("no me vuelva a mirar así como me miró ahora / porque no vuelve a mirar a nada en este mundo", 90). La violencia invaden la vida del barrio: "Puñaladas van y puñaladas vienen de esquina a esquina" (69).

niños que los padecen. Dado que la mayoría de los muchachos del barrio son ladrones y/o consumidores de drogas, los policías son sus antagonistas. Pero estos no son un personaje positivo, pues cometen abusos y son vistos como amenaza. En los momentos de esparcimiento, la escena de un partido de fútbol se narra como si fuera un combate: en la cancha de fútbol se reúnen los jugadores y los hinchas, y los unos y los otros "se disparan palabras" (41- 45). En el verso "un pelado pide una guitarra con balas no cuerdas" (56), se puede ver que la violencia desplaza el arte y se vuelve el objeto deseado o requerido. Según el narrador-personaje de Ramírez Gómez, el mundo y la vida también se interpretan a partir de la violencia.[41] De ahí el uso de figuras como "vestidos de sangre a rayas" (99). Bien lo dijo el narrador, en ese mundo las palabras son "disparadas" (44). Esta apreciación hecha en 1979 anticipa a lo planteado para el "parlache": "Las nuevas modalidades de violencia se expresan en ese conjunto de palabras y expresiones que los jóvenes utilizan con serenidad e indiferencia, lo que permite inferir una valoración distinta a la tradicional con respecto a la vida y la muerte" (Castañeda y Henao, *Parlache* 28). Incluso la felicidad en una fiesta sede su lugar a la violencia (Ramírez 30). Esto es un movimiento contrario al de *Aire de tango* cuando el cadáver se hace a un rincón para que siga la fiesta.

Los personajes centrales del libro de Ramírez Gómez son miembros de una de las pandillas del barrio, la que básicamente está conformada por hombres. Las relaciones de género también están atravesadas por la violencia. Las mujeres son una suerte de bien de consumo. Tal es el papel de la "flaca", quien se vuelve una especie de prostituta o mujer del grupo. Ella es el

[41] En este sentido se tiene las siguientes líneas: "Cada segundo del tiempo en mí es un balazo" (63). "La misma vida es la muerte / a diente pelado por la calle" (88) o "la vida ráfagas de sangre" (73). La expresión "cara de palo" para caracterizar a alguien gestos de disgusto se actualiza en la siguiente reelaboración "cara de revólver" (116) –hoy en día está ampliamente difundida–.

personaje femenino con mayor protagonismo y su sensualidad es comparable a personajes como Rosario Tijeras y la Paisa (en *Sangre ajena*). Salta a la vista que este es un contexto hipermasculinizado. La "flaca" acepta las conductas de los varones que la consideran un objeto sexual, y desde esa interpelación ella interactúa con la pandilla.[42] Tanto es así que hostiga al "zardino" para que la acose a la manera como lo hacen los demás. Ante la falta de reacción del "zardino", "milin" actúa y toma por asalto a la "flaca."

Finalmente, en los libros de Bahamón Dussán, Mejía Vallejo y Ramírez Gómez, se narran mundos perdidos. Sin embargo, esos mundos idos no son equivalentes de una novela a otra. Como veremos más adelante, la Colombia que añora el narrador de *El sicario* es anterior al conflicto bipartidista, mientras que las historias de Mejía Vallejo y Ramírez Gómez abrazan una realidad en la que la violencia que le es constitutiva. Por lo tanto ejercer la violencia no es un atentado, es una forma de habitar el mundo. Una era ruinosa y desparecida se recuerda con nostalgia en *Aire de tango* y *En la parte alta abajo*. Cierto es que no falta mucho para que irrumpa el sicario en la escena literaria. En consecuencia los guapos de Mejía Vallejo ceden su protagonismo a otro tipo ficcional: el camaján (Mejía 110), el mafioso (Mejía 224) y la gallada (Ramírez). De aquí están dadas las condiciones para la emergencia del sicario como personaje principal a finales de los ochentas y revisitado en la literatura colombiana de los noventas y del nuevo siglo.

[42] Si bien las mujeres en el cuento de Borges, "Hombre de la esquina rosada", no son guerreras, conocen la lógica del desafío, tanto así que la Lujanera presiona a Rosendo Juárez para que acepte el desafío que le plantea Real. ¿Eso puede leerse como un exceso de confianza en el hombre o más importa la reputación de bravo que el riesgo de perderlo? No hay que olvidar que después de que Juárez huye, ella se queda con Real.

El sicario, la fundación de un personaje

El sicario (1988) es la tercera obra de ficción de Mario Bahamón Dussán, un teniente coronel del ejército retirado en 1985, que ya había publicado la novela *La agonía del león* (1982) y el libro de relatos *Un nevado lejano* (1986). *El sicario* tiene tres partes, la primera (del capítulo 2 al 9) cuenta la infancia de Manuel Antonio Artunduaga, un niño campesino, y su pobre familia en el pueblito de Icononzo en el departamento del Tolima. Según el censo de 1973, el más cercano al tiempo de la narración de los primeros capítulos, Icononzo tenía una población total (incluyendo la cabecera y las veredas) de 11.202 habitantes. La segunda parte (del capítulo 10 al 28) narra la formación de Manuel Antonio como pequeño delincuente. El espacio ahora es la ciudad –al principio es Cali, y a partir del capítulo 26 es Medellín–. Esta etapa abarca aproximadamente de los 8 a los 19 años del protagonista. El tercer ciclo (del capítulo 29 al final) narra la vida de Manuel Antonio como sicario (aproximadamente entre los 19 y los 24 años). La ciudad de su formación como sicario es Medellín.

La voz del narrador omnisciente abarca la totalidad de la novela. Los diálogos en discurso directo son muy escasos y los pensamientos de los personajes llegan al lector a través de la voz del narrador, en discurso indirecto. Como expondré detenidamente, la ideología del narrador se impone a los antivalores que encarna el sicario y la historia está en función de ratificar una tesis conservadora y católica.[43] Esto le ha valido quedar relegada del debate literario internacional, tal como lo comprueba el hecho de que, por fuera de Colombia, no hay ningún artículo especializado que analice *El sicario.* A partir de 2008 aparecen, en Colombia, los primeros

[43] Williams sostiene que, en el siglo XIX, dos ideologías: la "utopía liberal" y la "arcadia helénico-católica" (23), han animado la producción literaria colombiana. De alguna manera, la ideología conservadora tuvo realización en las primeras décadas del siglo XX, bajo la preponderancia de gobiernos conservadores que impulsaron la imagen de Bogotá como la Atenas suramericana (39). Esta tradición parece ser la que informa a Bahamón Dussán.

artículos que dan una mirada más detenida a la novela de Bahamón. Osorio ("El sicario en la novela") la usa como evidencia textual para refutar la propuesta por Abad Faciolince (1994 y 1995) a cerca de la existencia de una "escuela sicaresca antioqueña." Rengifo Correa ("El sicariato en la literatura") señala la falta de focalización interna y su función como denuncia. En diciembre de 2013, por primera vez, se publica un examen de la novela de Bahamón (Osorio *La virgen*…).

La literatura crítica sobre *El sicario* es mínima[44] y le favorece poco, por ejemplo, Lozano dice que su dimensión estética deja mucho que desear (88-89). No obstante lo anterior, *El sicario* tiene la pertinencia de tender un puente entre las representaciones periodísticas del sicariato y la representación literaria. De esta manera inaugura un ciclo de historias truculentas que han sido apropiadas por diversos géneros ficcionales y no ficcionales, escritos y audiovisuales.

En Colombia, las primeras representaciones de sicarios tuvieron lugar en la prensa escrita, regional y nacional, que cubría la guerra entre el gobierno y los narcotraficantes. Hechos lamentables derivados de esa guerra venían ocurriendo desde inicios de la década de 1980. En este marco, en Bogotá, el 30 de abril de 1984, el magnicidio de Rodrigo Lara Bonilla fue apropiado como *el evento* que marcara una batalla más frontal entre el gobierno y los narcotraficantes. En el cubrimiento de este suceso "dramático" –como lo calificó el entonces presidente de la república Belisario Betancur– se registraron las primeras representaciones

[44] El estado del arte adelantado para este capítulo encontró que los primeros documentos en establecer un corpus de novelas del sicariato son "El sicario en la novela," de Osorio, y *Novela sicaresca*, de Jácome. Ellos ubican *El sicario* como la novela pionera del corpus. A esta ubicación cronológica de la novela han contribuido Uribe Márquez ("Literatura y violencia"), Fonseca ("Cuando llovió dinero"). Otros documentos la mencionan para refutar la etiqueta "sicareca antioqueña," i. e., Baquero-Pecino ("Universo sicario"), Domènech ("Del Lazarillo"). Aunque Jácome no incluye *El sicario* en la sicaresca, Solarte González sí lo hace ("Representaciones de la mujer" 3).

periodísticas del sicario como un jovencito,[45] que dispara desde una moto de alta cilindrada,[46] que viste ropa deportiva de marca y que es intrépido[47]. Tres años después, la revista de circulación nacional *Semana* publicó "Fábrica de sicarios," donde se asocia el asesinato de Lara con una nueva modalidad criminal y con la emergencia de un nuevo sujeto delictivo, el sicario:

> Fue solo a partir de la muerte de Lara Bonilla cuando, según las autoridades del DAS, se comenzó a perfeccionar este tipo de empresas del crimen [las escuelas de sicarios]. El general Maza Márquez [director del Departamento Administrativo de Seguridad Nacional - DAS] afirma que si durante los últimos años la industria del secuestro había puesto a temblar al país, la comercialización del asesinato la ha relegado a un segundo plano. […]
>
> Según informaciones obtenidas por entidades dedicadas al estudio de la criminología, la manifestación por excelencia del delito en Colombia ha sido, desde 1984, la del sicario joven. Y aunque este solo dato ya es preocupante, lo es más el hecho de que, dada la situación económica y social que vive el país actualmente, este oficio de asesinos a sueldo no solo se esté institucionalizando, sino que además crezca día a día, hasta el punto de que hoy un 7% de la población juvenil colombiana es susceptible de ser tentado por la actividad del momento: matar. (Álvarez, en línea.)

---

[45] Quizás sin reponerse del impacto que produjo el deceso de Lara, el diario *El Espectador* (2 de mayo de 1984), en la misma página (12A), una nota periodística se dice que Byron Velásquez Arenas (de quien inicialmente se había dicho que tenía por apellido materno Osorno), tiene 18 años y otra que tiene 23. Después se confirmará que Byron, el piloto de la moto en el atentado contra Lara, tiene 18 años (Revisa *Semana* del 7 de septiembre de 1987).

[46] En el siguiente fragmento se puede constatar la resemantización de la motocicleta como un atributo del sicario: "En la fotografía que acompaña a su hoja, Velásquez Osorno [el piloto, no el gatillero] aparece, curiosamente, con una camiseta que observa impresa una motocicleta, vehículo al cual siempre estuvo vinculado, según comentaron funcionarios de Decypol". *El Espectador* (2 de mayo de 1984): 12A. Borges, en "El muerto", enseñó que los objetos también pueden funcionar como adjetivos: Otálora al apropiarse de la mujer y del caballo de Bandeira, se apropio de los "adjetivos" de este.

[47] Véase el prontuario del sicario que le disparó al ministro en la nota "Asesino de Lara estuvo preso en el Valle", *El Espectador* (3 de mayo de 1984): 17A.

El sicario de Bahamón asimila varias de las características de la representación del asesino a sueldo que ya existían en la prensa colombiana en los años ochenta. De esta manera funda las siguientes convenciones de la novela colombiana del sicariato: primera, una explicación causal y melodramática del fenómeno, v. gr., existe un episodio de extremada agresividad que empuja al sujeto marginal a volverse delincuente. Segunda, Medellín como la universidad de la muerte por encargo. Tercera, algún grado de responsabilidad de la sociedad en las condiciones de marginalidad que produjeron violencia urbana, en general, y la eclosión de bandas sicariales, en particular. Cuarta, la clara diferencia entre los matones de la literatura de La Violencia y los pistoleros (también denominados "los de la moto"[48]) de la nueva novela sicarial. Quinta, la convención anterior no niega una continuidad entre la violencia de mitad de siglo y la finisecular. Sexta, el pesimismo o "visión apocalíptica" de una generación sin futuro. Como se verá en los otros capítulos de la presente disertación, estas convenciones fundadas por *El sicario* serán recurrentes, en mayor o menor medida, en el *corpus* sicarial. No se quiere dar a entender una homogeneidad en las representaciones de los sicarios. Al contrario, las distintas novelas privilegian unas convenciones sobre otras, ponen el acento el distintos aspectos y apuestan por diversas configuraciones de los sicarios y sus visiones de mundo.

La historia de los asesinos a sueldo, en Colombia, no nace con los sicarios. El narrador de *El sicario* insistirá en que la diferencia entre su antecesor, el "matón", y el sicario, es que con este último se introdujo la nueva modalidad de asesinar desde una moto. Reforzando esta idea se dice de don Carlos que "llegó a ser el jefe de un grupo de matones a sueldo que aún no había adquirido el apelativo de sicarios, pues la motocicleta todavía no era tan popular en Colombia"

[48] En la primera plana del diario *El Espectador* (2 de mayo de 1984), en la nota periodística "Tenebroso prontuario de asesino de Lara", se encuentran los vocablos "sicarios" y "pistolero a sueldo" funcionando como sinónimos.

(Bahamón 142). En sintonía con el nuevo *modus operandi*, y aun antes de que Manuel fuera un sicario, se cuenta de él que cuando manejó por primera vez una moto "experimentó una emoción muy agradable. Era como si por fin hubiera encontrado una parte faltante de sí mismo" (66. También véase 103). Finalmente, las representaciones de los sicarios hechas por los periódicos[49] y por esta novela coinciden a cabalidad en que la moto y no solo el arma se vuelve un signo delictivo (67). Otras diferencias del sicario de Bahamón Dussán con respecto a los "pájaros" de las novelas de La Violencia es que aun existiendo el crimen de Jorge Eliécer Gaitán no se narran magnicidios de interés nacional.[50] A lo dicho en este párrafo debe sumársele lo anotado en el apartado anterior sobre la escena urbana y la ausencia de compromiso político con el fin de completar el retrato del sicario como un personaje literario en conexión con el "pájaro," pero diferente a él.

Dentro del universo de *El sicario*, el evento más espeluznante es el magnicidio del Cardenal Arturo Ramírez Campuzano, que fue la última y más grande misión que tuvo el

[49] En las oficinas de sicarios "[s]e las ingeniaron entonces para agremiar a los "pistolocos". Y encontrar este tipo de mano de obra no fue difícil. Curtidos asesinos recién salidos de las cárceles habían encontrado una lucrativa profesión: matar a sueldo, en forma sistematizada. Además, la fiebre de las motos que se había apoderado de sectores de la juventud paisa y que de alguna manera estaba ligada al auge del narcotráfico, sirvió como caldo de cultivo para completar el equipo asesino. Jóvenes basuqueros entre 16 y 23 años, cuya máxima aspiración se reduce a mejorar el cilindraje de su moto cuando la tienen o poder comprar una los que no, […] resultaron los más aptos para garantizar el funcionamiento de esta fábrica de la muerte. Por unos pesos más, los nuevos empresarios del crimen organizado encontraron en estos acróbatas del motociclismo los choferes perfectos para conducir a los que debían disparar." (*Semana*, 25 de mayo de 1987.)

[50] "Pájaro" es el nombre coloquial del asesino por encargo del partido conservador. Betancourt y García sostienen que el accionar de los pájaros fue inicialmente rural. Después, se "profesionalizó" y fue empleado en centros medianamente urbanos donde los directorios del partido necesitaban consolidar acciones. "Las actuaciones de los "pájaros" no fueron únicamente producto de la situación política: a los conflictos sociales con sus viejos pleitos por la posesión de tierra, a un Estado en crisis, a fracciones de derecha en el poder, se sumó una prédica ideológica sectaria en contra del adversario político, expresada en términos de lucha entre las fuerzas del bien y del mal" (108-109).

antihéroe. El magnicidio conecta el principio y el fin de la novela. El crimen, además de abrir y cerrar el universo ficcional, lo habita a lo largo y ancho de sus páginas. En otras palabras, la violencia funda y sustenta la ficción de *El sicario*. En apariencia hay una circularidad envolvente de la violencia, pero en realidad del capítulo 2 al 41, por un lado, hay una historia lineal que se estructura de acuerdo con el tiempo biológico del protagonista, por otro, la violencia trasiega una línea de causalidades, que conduce a una manifestación acumulativa de mayor violencia. Al final, la novela se resuelve siguiendo las pautas morales católicas del narrador. Por lo anterior, propongo, el precepto que articula el desenlace de la novela es "quien a hierro mata a hierro muere"[51]: después de cometer el magnicidio, Manuel A. es asesinado por su propio compañero de oficio, a quien también lo matan otros jóvenes sicarios.

Un componente importante en la representación del sicario en la novela de Bahamón es su deshumanización. Se le priva de un sistema ético. En el capítulo 13, Manuel A. se roba unos chontaduros (fruto del pacífico colombiano) con la excusa de tener hambre. En la venta callejera, un contador desempleado justifica el acto del jovencito mientras que la vendedora de chontaduros lo desaprueba porque, según ella, "Si a esto nos atenemos, todo el mundo acabaría robando" (63). La vendedora está exigiendo una respuesta ética de los antihéroes a las circunstancias que los empujan a delinquir. Exigencia que nunca podrá satisfacerse porque el

[51] Este es un precepto de origen bíblico, Mateo 26: 52. El contexto es el siguiente: "Jesús le dijo: Amigo, ¿a qué vienes? Entonces llegaron, y echaron mano a Jesús, y le prendieron. Y he aquí, uno de los que estaban con Jesús, extendiendo la mano, sacó su espada, e hiriendo a un siervo del pontífice, le quitó la oreja. Entonces Jesús le dice: Vuelve tu espada a su lugar; porque *todos los que tomaren espada, a espada perecerán*" (Mateo 26: 47-56. Énfasis mío). Esta lógica está presente el libro fotográfico sobre bandoleros del Tolima de Víctor Prado Para introducir la muerte de los bandoleros, Prado Delgado titula la sección "El que ha hierro mata, a hierro muere." Cabe resaltar que Prado y Bahamón son oriundos del Tolima. Como el narrador de *El sicario* que tiene por héroe a un miembro de las instituciones públicas, Prado presenta como "personajes" positivos al ejército nacional, destacándose el capitán Villamizar Gómez –héroe de guerra–.

narrador ha vaciado de sentir ético al personaje. Por ejemplo, nunca se lo presenta angustiado por sus actos. En consecuencia, se dice de él que es una "espantosa máquina de muerte" (179).

Manuel está muy lejos de ser una "máquina de guerra" en el sentido de Deleuze y Guattari. No es un nómada que a través de su acción criminal consolide alguna línea de fuga. Su actuar está desprovisto de una intención política "desterritorializadora" que los aparatos de captura intenten sujetar. El sicariato, desde la óptica del narrador de Bahamón, no es un ser nómada exterior al territorio geográfico y conceptual del Estado, pues la sociedad (por su pérdida de los valores) lo produjo. Además el sicariato –como mostraré un poco más adelante– ha sido apropiado por la narrativa gubernamental del momento para explicar la guerra de los verdaderos actores: gobierno y narcotraficantes.[52] Para el narrador, todo sicario es un autómata carente de moral, ética, fe católica y afectos, al servicio de la industria de la muerte.

Esta concepción se refuerza con su falta de escrúpulos a la hora de matar: "debía demostrar que podía asesinar a sangre fría" (130); "era un as para disparar, montar en moto y asesinar sin la menor compasión de sus víctimas" (136); "el más frío asesino de cuantos pudiera haber en el momento" (141); "asesino despiadado, efectivo y reservado" (143); "parecía estar hecho de piedra" (160); "Disparó con odio, pero con inmensa tranquilidad" (178); "Experimentaban un inmenso placer" (180). Excepto por el primer capítulo (cuyo referente se halla al final de la línea cronológica), la aparición del vocablo "sicario" en el libro es tardía (en la página 140 de 182). Propongo que esto se debe a que al narrador le interesa exponer los antecedentes del sicariato, las condiciones ambientales e individuales que llevan a un joven desamparado a asesinar. Ahora bien, no hay una verdadera actitud sociológica o antropológica en

[52] "The question is therefore less the realization of war than the appropriation of the war machine. It is at the same time that the State apparatus appropriates the war machine, subordinates it to its "political" aims, and gives it war as its direct object" (Deleuze and Guattari 420).

la aproximación del narrador. La novela está regida por un maniqueísmo moral. El antihéroe es contrastado con el héroe positivo de la historia, el cardenal Ramírez. Este contraste se evidencia en las cualidades morales y en la apariencia física del cardenal:

> Hasta a las mujeres les gustaba, pues su padre y su madre amaban la belleza y tuvieron el cuidado de buscarse buenos mozos ambos, y por consiguiente lo habían hecho atractivo. Era alto, de uno con ochenta, y corpulento como su abuelo materno. Poseía una agradable sonrisa imposible de olvidar […], una buena dentadura. Complementaba todo lo anterior vistiendo siempre elegante. (12-13)

Esta descripción de la belleza física tiene una correspondencia con sus buenos modales, gusto al vestir y sobre todo con su belleza interior. Todo lo anterior hace del personaje un buen cardenal y mejor ciudadano. Se establece entonces dos pares de correspondencias, por un lado, la bondad anudada a la fe se manifiesta en belleza física y, por otro, la maldad es síntoma de fe. Estas analogías siguen los cánones de la novela decimonónica de corte naturalista. La oposición entre el cardenal y el sicario es una dualidad maniquea, en la que lo malo corrompe lo bueno (de la misma manera que la materia corrompe el espíritu). En la "prehistoria" del sicario hay un episodio en que la degradación de Manuel Antonio se inicia con la muerte del padre. Sin embargo, la trama central es la degradación del más importante héroe positivo de la novela, representada con la destrucción de la belleza del cardenal por los impactos de bala del asesino motorizado. Una pregunta que dejo abierta es si la ruina del niño Manuel A. y la del joven sicario hubiera preocupado al narrador si no hubiese abatido al cardenal. Lo más probable es que no. De manera que el melodrama original que empuja a Manuel a volverse asesino cobra interés para el narrador por atentar contra el personaje que encarna los valores que le interesan al narrador.

El narrador apela a una descripción grotesca para relatar la manera cómo cayó acribillado, mientras el sicario "contemplaba" como si fuera una obra de arte la forma en que los disparos "penetraban en el cráneo y en la cara, y cómo sacaban pedazos de carne destrozada, aumentando el tamaño de los orificios. Estaba tan cerca, que la sangre alcanzó a chispearle las manos" (178). La distancia espectacular del evento macabro y el ejecutor se desvanece cuando la sangre del sacrificado salpica al asesino. La descripción grotesca continúa para contar la conclusión de la obra de Manuel A., quien "vio cómo un proyecil [sic] le entró por la boca [al conductor] y le astilló los dientes, cómo el otro le despedazaba un ojo y también cómo se doblaba con la cara manchada por el líquido óptico" (179). La descripción grotesca es el modo que escoge el narrador para que el héroe positivo de la novela se convierta en mártir y también para sacrificar a sus colaboradores. Como puede observarse, los valores católicos son los vulnerados y, al tiempo, son los autorizados para penalizar, porque, la excomunión del capo Pepe González[53] y la prohibición de enterrar su cadáver en "suelo cristiano" (11), impuesta por el cardenal, se erigen como el castigo máximo.

Pierre Zima afirma que la literatura pone en escena el carácter lingüístico de la ideología, con sus vacíos y contradicciones. En esa materialidad lingüística de la ideología radica la sociología del texto, que 'responde al problema de saber cómo el texto literario reacciona al nivel del lenguaje frente a los problemas sociales e históricos' [54] (Zima 118). Al estar convencido de que en la materialidad lingüística se evidencian empíricamente los sustratos ideológicos, Zima se opone a las aproximaciones de aquellos lingüistas que consideran el lenguaje y sus unidades son

[53] José Gonzalo Rodríguez Gacha, reconocido como "El Mexicano", fue de uno de los capos más poderosos del cartel de Medellín. En su momento fue considerado un multimillonario (muerto en diciembre de 1989). Traigo a colación este capo porque no es difícil descubrir la cifra de Pepe González por José Gonzalo.

[54] "…répond pas à la question de savoir comment le texte littéraire réagit aux problèmes sociaux et historiques au niveau du langage." (Zima 118)

fenómenos neutros. En atención a lo dicho por Zima, se entiende que la mentalidad conservadora y católica del narrador de *El sicario* no solo percibe, entiende y juzga el mundo, sino que organiza el contenido literario en función de eso, entonces los personajes heroicos o antiheroicos se corresponden, respectivamente, con la devoción y decoro moral, o su ausencia.

En este sentido, la representación de las mujeres se mueve en las coordenadas de mujer puta (como la "mujerzuela" Carmentea, 121) o mujer mariana (como la "tranquila, dulce y buena" María Esperanza, 122). También la mujer es "el ser encargado por Dios para la continuación de la especie y principal depositaria de la moral familiar" (60). Pero sin un hombre al lado, es incapaz de sostener económicamente el hogar. El narrador hace suponer que sin la presencia del hombre en el hogar, la mujer tampoco sería capaz de sustentar moralmente la familia, y en efecto Ana María tras enviudar, de alguna manera en esa rígida concepción, se prostituyó, pues reproduciría una circunstancia semejante a la de la ex esposa del ganadero con el comerciante: "sucedió aquella sabia sentencia de que quien viste a una mujer tiene derecho a desvestirla, pero que no siempre quien la viste es el único que la desviste" (34). La estructura se mantiene pero ahora los actores son Ana María y el mismo ganadero. En consecuencia, Ana María deja de ser el receptáculo de las virtudes morales de origen católico/conservador[55] y se vuelve la engendradora biológica y moral (por defecto) de ese ser definido como el "[o]lor fétido del pantano que se pudre" (9), que es todo sicario.

Además de juzgar un mundo ya creado, el autor construye su ficción según una matriz binaria por la que el universo narrativo desde su fundación viene prejuzgado. Quiero decir que la constitución misma de la novela obedece a una matriz de orden católico y conservador. En

[55] En el primer artículo académico que examina la novela de Bahamón, Rengifo afirma: "Es un análisis de tipo moralista con una fuerte inclinación hacia la derecha evidente en el apoyo hacia los valores tradicionales promovidos por la Iglesia Católica" (112). Es cierto que tal referente católico existe para dar consistencia a los juicios de valor del narrador.

consecuencia, los personajes no son positivos o negativos en dependencia de sus acciones, de tomas de posición individuales, de la selección de elementos ideológicos o de la posibilidad de entrar y salir de una visión de mundo. Los personajes están predeterminados a partir de esa matriz generativa. Por lo tanto, Constanza, la cuñada de Manuel A., nace buena y se conservará así en razón de ser católica. Constanza, es representada así: "era muy despierta y algo de belleza también tenía, como una larga y negra cabellera de limpias y sedosas hebras, y una agradable risa, señal de una alma noble y grande…" (93). Constanza es un personaje secundario cuya principal virtud es su devoción, lo que explica la distancia moral con el sicario. En consecuencia, lo denuncia con perseverancia. Mientras que Manuel A. "jamás había tenido nada que ver con Dios, pues no recordaba haberse confesado, ni haber hecho la primera comunión, ni mucho menos haber comulgado" (107).

El antecedente melodramático es la explicación de la novela a esa actitud descreída del sicario. En medio de la paisajística encantadora del ambiente rural, el niño Manuel Antonio tiene que caminar cinco kilómetros montañosos para llegar a una deplorable escuelita y luego deshacer de regreso lo recorrido. Si el niño podía encontrar algún disfrute en el paisaje, entonces se cancela al cruzársele una serpiente venenosa (la rabo de ají), la misma que picara y matara a su amiguito Pedrito Cardona. Todo esto le ocurre al personaje antes de cualquier expresión de violencia de parte suya. Posteriormente a las circunstancias ambientales, como la marginalidad y una sociedad sin valores ni moral, el narrador insiste en mostrar una tendencia natural de Manuel al delito (Osorio, *La virgen* 48). Afirma que desde niño fue proclive al robo y de adolescente, cuando Carlos H. le enseño a asaltar, "Por primera vez en sus diecisiete años se sintió capaz de realizar algo bien hecho" (66. También véanse los capítulos 10, 13, 14).

Es evidente la distancia que el narrador quiere poner entre él y el sicario, y una forma de hacerlo es presentarse a sí mismo como un investigador. Esto explica el desplazamiento de un narrador omnisciente a uno en primera persona: "Éste, cuyo nombre nunca pude saber" (134) o "¿Dónde? Ni yo mismo pude saberlo" (137). Este paso a un narrador de primera persona es un guiño autobiográfico que está precedido de un "yo", que al igual que el autor, estuvo "25 años en el Ejército" (113). El narrador investiga las causas sociales y morales que formaron al asesino y lo convirtieron en el asesino del cardenal Ramírez. Estamos ante una falsa auscultación porque, como expuse antes, el narrador sigue una matriz. La intención es "reportar", siguiendo sus intereses, la actual violencia que vive la sociedad colombiana. Tanto así que el narrador declara que si algo no alcanza a ser documentado en esta obra se hará en otra: "Usted me perdonará que yo […] no ahonde sobre el tema de los guerrilleros. Lo haré en mi próxima novela.[56] Si Dios me lo permite" (113). Tanto es así que en la contracarátula el libro es presentado como "un relato tan real y tan cerca de usted que no parece una novela, sino más bien una crónica impactante de la época que vivimos."

La novela imita a los medios de comunicación, así introduce magnicidio del cardenal como noticia. Acto que inaugura la ficción: "Los programas de televisión fueron interrumpidos, la radio también hizo un alto, para comunicar que pocos minutos antes un sicario acababa de asesinar al cardenal Ramírez Campuzano" (11). Antes del crimen de Ramírez, los dos primeros asesinatos de Manuel A. fueron publicitados en la prensa (131, 133, 146). Aunque la historia de Bahamón se presenta a sí misma como una ficción se pone en relación con un hecho de interés nacional, que pretende sea percibido no solo como creíble sino como cierto. A Manuel

[56] La siguiente novela es *Trasplante fatídico* (1990). En *Las cinco cartas* (1998) también está el tema de los guerrilleros.

> le habían suministrado el dato de que ella iba a bailar a esa discoteca, cuyo nombre no voy a revelar pues he pasado allí muy buenos ratos y no quiero causarle el más mínimo daño involucrándola en esta historia, que aunque simulada algunos podrán creerla cierta, pues al escribirla le he pedido a Dios que me permita lograr algo que leí una vez cuando quise dedicarme al más especial trabajo de cuantos podemos afrontar los hombres: crear mundos imaginarios; atar una palabra con la otra para ir construyendo tan artísticamente una mentira, que sea posible entretener con ella la mente del lector hasta sacarlo de su propia realidad (138).

En contradicción con el final de la cita, el narrador constantemente ha estado procurando que el lector, interpelado con la fórmula de tratamiento "usted", se sienta en la realidad que vive el país. Osorio (*La virgen* 152) cree que con la palabra "usted" se dirige a un narratario anónimo intratextual. Todo el libro está muy lejos de hacer olvidar al lector de uno de los problemas nacionales más referidos en los años ochentas (según lo declarado en la cita anterior). El propósito es interpelar al lector como el próximo objetivo de la violencia sicarial. Así lo hace en la dedicatoria que abre la novela ("A un lector, que será la próxima víctima") y con las palabras que la cierran ("usted, desprevenido lector, bien podrá ser la próxima víctima", 182). Con ese recurso el narrador y el autor desvanecen la distancia que tendría el personaje sicario como espectáculo macabro y lo hacen con el objetivo de que el lector real lo sufra, porque padecer el sicariato es equivalente a revivir la pérdida de la patria rural.

Según el paratexto de la Introducción –firmada por M.B.D., las mismas iniciales del autor–, la representación del sicario se pone en la esfera de una nación degradada. La "patria" perdida está delimitada desde la independencia hasta antes del conflicto bipartidista (9). Esta opinión del autor coincide con la del narrador. Este último ubica la crisis del país a partir el

conflicto bipartidista (13, 108), y señala que su causa es "deterioro de las buenas costumbres" (57). La coincidencia ideológica del narrador con el autor se puede confirmar en una declaración de Bahamón, que se encuentra en Youtube:

> Una noche, en el año 1986, más exactamente el 18 de septiembre, cuando regresaba a mi casa, después de mi trabajo, fui sacudido por la noticia del asesinato del subdirector del periódico Occidente don Raúl Echavarría Barrientos. Le habían causado la muerte dos sicarios, desde una moto. Como esta clase de asesinatos ya había conmovido al país en oportunidades anteriores, como el asesinato del ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla, en 1984, el 30 de abril; dije… voy a escribir una novela sobre esta clase de asesino que en forma despiadada mata desde una moto […] Comencé a investigar el por qué mataba con tanto odio, no tanto por el pago de un dinero –que lo recibía– sino que había algo más en el fondo. ¡Obvio! Era el producto de una *sociedad descompuesta*, como la que vivíamos en ese tiempo los colombianos. Y la odiaba profundamente; y sin que esto sea una justificación sí era su explicación (Bahamón, "Como escribí" 0:07-2:10. Énfasis mío).

La visión de mundo del autor y el narrador concuerda con la ideología institucional de la clase dirigente. La declaración de Bahamón en Youtube permite sostener que el asesinato del cardenal Ramírez recrea los crímenes ocurridos en Colombia durante la década de 1980 y en particular alude al de Rodrigo Lara Bonilla. Este magnicidio tiene la particularidad de haber sido apropiado por los discursos de los altos dirigentes (Galán, Betancur o Maza Márquez), los medios de comunicación (*El Espectador* y *Semana*) y la literatura (*El sicario*) como el evento emblemático del nuevo y supremo poder de las organizaciones criminales. La particularidad del caso de Lara es haber sido apropiado como una narrativa nacional que distribuía las relaciones

dentro del país en dos bandos: los enemigos de la patria, conformado los narcotraficantes, los sicarios, los guerrilleros. Se incluyen políticos y empresarios corruptos que aceptaban –o ayudaban a lavar– narcodineros. El apelativo que los aglomera es "los faltos de moral." El otro bando, el de los sacrificados, está compuesto de todos los que combatían a los primeros así tuvieran que pagar con sus vidas en defensa de la "justicia", la "ley" y la "moral" de la "patria."

La Editorial del periódico de circulación nacional *El Espectador* (30 de abril de 1984) deja ver que existía un ambiente ideológico propicio para la dirección que tomó la apropiación discursiva del magnicidio de Lara. A propósito de los conflictos laborales en la Caja Agraria (un banco del Estado), una de las explicaciones ofrecidas es la iniquidad laboral y la corrupción resultante de un "aflojamiento de las fibras morales, y en no pocos casos… su quiebra", por parte de los políticos que aceptan dineros del narcotráfico. Apelando a las mismas categorías de moral y patria, la editorial de *El Espectador* (2 de mayo de 1984) se refirió a la muerte de Lara en los siguientes términos:

> La muerte de Rodrigo Lara Bonilla es un hecho sin precedentes en el país … [cayó] sacrificado, a manos de fuerzas e instintos oscuros, por cumplir con su deber […] estaba librando una batalla contra quienes no sólo malogran la salud y la integridad colectivas, sino la moral y las buenas costumbres de una nación […] El sacrificio de Lara Bonilla, un joven dirigente que creyó en la restauración moral de su país y que le rindió culto a las instituciones como buen demócrata, no puede ser un acontecimiento más dentro de la escalada delictiva que nos azota. Su martirio nos obliga a una gran cruzada contra la impunidad y a iniciar desde ahora, con valor semejante al que él tuvo para enfrentarse al flagelo más devastador de nuestro tiempo, una labor de limpieza.

La editorial menciona que el flagelo más devastador es el narcotráfico y las bandas criminales. La crisis moral actual se debe a una "juventud que se deshace en la drogadicción, en la haraganería y en la pérdida de la conciencia social." El artículo de Juan Miguel Álvarez sostiene que precisamente de esa juventud "deshecha" provienen los sicarios. En otras palabras, dichas categorías evidencian el trasfondo ideológico de donde emergen las primeras representaciones (no ficcionales y literarias) de los sicarios. Así puede leerse en las siguientes declaraciones de Luis Carlos Galán, jefe político de Lara, y de Belisario Betancur, presidente de la república, tras el magnicidio del ministro de Justicia de la época:

> … Colombia entera comparte su profundo dolor por la desaparición de un hombre que se sacrificó conscientemente por la sociedad […] para defender los principios fundamentales de la ley y la moral. Rodrigo Lara consagró su breve pero gigante existencia a servir a Colombia […] en medio de la más profunda crisis que haya vivido la Nación […] para que la Nación no se disuelva y supere la encrucijada con que la amenazan el delito internacional organizado y todos los factores de corrupción y desorden social… (Galán Sarmiento, "Continuaremos")

Para hablar de una narrativa gubernamental que se apropió del caso de Lara, es fundamental comparar las palabras de Galán y de la editorial con el siguiente extracto del discurso de Betancur, en la misma noche del asesinato de ministro de Justicia. El discurso del presidente diluye las oposiciones partidistas y se erige como una narrativa de nación. No olvidemos que justo en las anteriores elecciones presidenciales, en 1982, Galán y Betancur fueron contendientes políticos:

> El problema más grande que ha tenido Colombia en su historia es el de la droga, su efecto tenebroso en nuestra gente, en su salud, en su moral, ahí se sintetizó dramáticamente todo

> lo de nuestra pobreza de nuestro desempleo de la [sic] alejamiento de los valores físicos de los valores morales de los valores básicos. Dicho de otra manera, se trata de rescatar una sociedad […] De ahí la alta cirugía en que debe convertirse una nueva lucha infatigable, insomne y denodada por la paz moral […] Vamos a rescatar la dignidad nacional que tienen secuestrada los narcotraficantes.[57]

Acorde con las categorías de Zima, en el nivel léxico-semántico de todos los fragmentos citados (literarios, periodísticos y alocuciones políticas), se encuentran nociones políticas de origen conservador, tales como patria, valores, dignidad nacional y paz moral. Otras nociones son de origen católico, por ejemplo, sacrificio o martirio. Incluso se hallan nociones provenientes de un orden superior como cruzada. Las hay también de orden médico como limpieza, salud y cirugía. Los términos religiosos y clínicos sirven para representar una nación enferma tanto del cuerpo como del espíritu. En consecuencia se debe emprender una tarea curativa a través de las armas, de ahí vocablos del campo bélico como lucha, guerra, amenaza, delito, entre otras. Todo ese lexicón, en el nivel narrativo, articula "estructuras macrosintácticas" (Zima) en una relación de tensión (de oposición: "librar la guerra contra los narcotraficantes") como la establecida entre quienes les han arrebatado la dignidad a unos que ahora se esfuerzan por recuperarla. Así pues, el universo de la nación quedaba dividido entre los narcotraficantes (agrupados en el pronombre "ellos") y el gobierno/sociedad, como un conjunto homogéneo (que conforman el "nosotros"). En esta esfera de tensiones, *ellos* "siembran el terror" y *nosotros*, representados en el Estado, "seguiremos tras de la paz […] Tomaremos una serie de medidas extraordinarias, sin vacilación, con prudente firmeza, con sinceridad. Pero nuestra acción

[57] La alocución presidencial que se publicó en la primera plana de la sección Bogotá, del diario *El Espectador*, en la edición del 1 de mayo de 1984. De ahí he tomado el fragmento citado.

pacificadora nada tiene que temer" (Betancur). Se entiende que la "acción pacificadora" es derrotar a los narcotraficantes, ya sea militarmente o a través de su extradición a los Estados Unidos.

Más allá de que el personaje del cardenal Ramírez sea una alusión a Lara. Un personaje equivalente a este hace una aparición anacrónica en la novela, en la cual se puede ver que el cardenal y el ministro tenían un horizonte común: "El Ministro de Justicia había oído que el cardenal iba a hacer una importante denuncia y madrugó a suministrarle otros datos y a ofrecerle su apoyo" (175). Puede inferirse que en *El sicario*, el cardenal y el político confluyen en un alto propósito, "recuperar la perdida moral de la nación" (175). Como lo hicieran las declaraciones de Luis Carlos Galán y Belisario Betancur, la ficción de Bahamón se apropia del magnicidio para crear una narrativa sobre un enemigo nacional, a saber, la comunión del narcotráfico y el sicariato.

Así las cosas, no solo "El sicario está del lado opuesto de la moral conservadora y religiosa del narrador", como afirma Osorio (*La virgen* 62), sino también –agrego yo– del autor y de la clase dirigente del momento. La tesis del narrador sobre los sicarios y los narcotraficantes agrupados como *ellos*, los enemigos de la nación, es en realidad un dispositivo narrativo que comulga con la ideología de los altos funcionarios de gobierno. Según la misma lógica del narrador, sin un héroe positivo que combata las injusticias sociales, Colombia será una fábrica de sicarios. Hay una suerte de clave trágica la representación del sicariato de Bahamón. Al asesinar al cardenal, el sicario elimina a la única persona que lucha por cambiar las circunstancias que convierten a los jovencitos en asesinos a sueldo. Con este acto, Manuel Antonio sella ese destino que se abrió tras la muerte de su padre hace dieciséis años: ser "un hombre que mataba porque le pagaban" (179).

En este momento quiero volver sobre la idea de una "patria" perdida (9). La desaparición del mundo rural arcaico antecede por mucho a los sicarios. La violencia y el deterioro de las buenas costumbres denunciados por el narrador preceden al sicariato. El asesinato del padre de Manuel Antonio es una herencia del conflicto político entre liberales y conservadores, que antecede la violencia narco-sicarial. Este desencadena de las penurias de la familia del protagonista, las cuales se intensifican dado las injusticias sociales en los campos colombianos. Osorio (*La virgen*) llama la atención sobre tres eventos de la historia política nacional que anteceden a la violencia de los carteles de las drogas. Aquellos son conectados en la novela de Bahamón con la violencia narco-sicarial.

Primero, señalar el origen de la actual crisis 45 años atrás significa que el relajamiento moral inicia en el gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo, reelecto presidente en 1942. Desde la perspectiva conservadora del narrador, los gobiernos de López Pumarejo marcan una etapa de deterioro moral porque se garantiza la libertad de credo[58] después de dos décadas (1910-1929) de presidencias predominantemente conservadoras (Williams 39-42). El segundo evento está vinculado a la disputa sobre política que provocó la muerte de José Domingo, el padre de Manuel A., el 26 de abril de 1970 (Bahamón 18). El debate político para los años 1970 y 1971 era el posible fraude[59] en las elecciones presidenciales del 19 de abril de 1970 y la conformación

[58] En la biografía de López Pumarejo que hace Tirado Mejía, se recuenta que en sus mandatos, "Se reconocieron los derechos civiles y sociales de la población y se avanzó en el viejo anhelo liberal de garantías y de respeto para los diferentes credos."

[59] En 1970, el general Rojas Pinilla se lanzó como candidato opositor y tenía más opciones de hacerse a la presidencia que el candidato de la alianza bipartidista. En la noche del mismo día de las votaciones, los boletines informaron un amplio margen a favor del general. Las transmisiones fueron prohibidas y a la mañana siguiente se declaró que el candidato del Frente Nacional, Misael Pastrana Borrero, era el elegido.

del partido político ANAPO[60] en 1971. El tercero se relaciona con los magnicidios de altas personalidades de la política nacional y regional, periodistas, sindicalistas, así como altos mandos y simples patrulleros de la policía y el ejército, en la década de 1980. A lo anterior se debe sumar que el personaje don Carlos, el actual jefe de la oficina de sicarios, "era un antiguo "pájaro" que en tiempos de la violencia política causó varios asesinatos en el Valle" (142).

El derrotero de los tres eventos de la historia política de Colombia se refuerza con el recorrido de don Carlos de la violencia rural de mitad de siglo a la violencia urbana del último cuarto de siglo. Por todo lo anterior, afirma Osorio, se "sustenta la idea de la continuidad de la violencia colombiana y [se] refuerza la articulación de la violencia del sicariato con la Violencia de los años cuarenta al setenta" (*La virgen* 55). Si bien es cierto que no se trata de la misma violencia, en el mundo ficcional de *El sicario* se le percibe y representa como un *continuum* apocalíptico.

La violencia se halla tras el periplo de desventuras del niño Manuel Antonio al sicariato. El personaje principal se desplaza del campo a la ciudad por una serie de infortunios en un movimiento gradual de la vereda al pueblo, luego a Cali y finalmente a Medellín.[61] La vida rural es presentada como privada de lujos, pero esto se contrarresta con un retrato pintoresco y, hasta cierto punto, idealizado: "una casita de campo, adornada por mil flores y acariciada por la brisa

[60] Tras el presunto fraude en las elecciones de 1970, el mismo general Rojas Pinilla conformó la ANAPO (Alianza Nacional Popular). Del ala más radical de la ANAPO, que descreía de los procesos democráticos para aspirar a la presidencia y, en consecuencia, profesaba hacerse al poder por las armas, surge la guerrilla del M-19 (Movimiento 19 de abril). En 1990 la guerrilla del M-19 se desmovilizó y se volvió el partido político Alianza Democrática M-19. Este partido tuvo candidato presidencial para las elecciones de 1990, el excomandante Carlos Pizarro, quien fue asesinado por un sicario dentro de un avión. Los hechos están incorporados a la ficción de *Comande paraíso* (2002) y *El Eskimal y la Mariposa* (2004).

[61] Un desplazamiento semejante emprenden los personajes de Alape (2000) en *Sangre ajena*, quienes nacen en Ciudad Bolívar, en una periferia de Bogotá, que se percibe como un pueblo anexo. Luego huyen de casa y se establecen por breve tiempo en el centro de la ciudad. Por último, viajan a Medellín –donde son entrenados en las "oficinas de sicarios."

[…]. Salvo cuando el fuerte aguacero le quitaba las flores a los cafetos demeritando la cosecha, o el torrente desbordaba la acequia inundando la labranza, sus problemas [de la familia Artunduaga] eran pocos. Vivían en medio de una agradable calma" (15). Los buenos valores pertenecen al pasado y al campo: "Y aunque el campo era puro y hermoso, tuvo que tomar la decisión de partir" (27). En el siguiente fragmento se comprueba que para el narrador el mundo perdido es rural, porque la paisajística natural y los cuadros de costumbres están idealizados: "El país rural de vida sana y tranquila había quedado muy lejos, y sólo existía en el recuerdo de los más viejos. Pero no era el progreso que lo estaba cambiando, sino un rápido deterioro de las buenas costumbres, producto de la acumulación de problemas sociales, económicos y políticos que habían desvertebrado la vida nacional" (57).

La riña entre campesinos borrachos, que condujo a la muerte de José Domingo, por un lado, repercutió en la destrucción de la casa de campo y, por otro, hizo visible las injusticias sociales vividas por la familia del protagonista. El terreno, la casa y los pocos animales están hipotecados. Así mismo, la familia compra todo lo que necesita a crédito, a un usurero local al que las familias campesinas comprometen las cosechas futuras. Los primeros capítulos que narran la vida campesina y funcionan como denuncia, siguen los parámetros de la novela de La Violencia, v. gr., *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón.[62] Además del espacio físico, se plantea un espacio político y de acceso a los servicios y protección del gobierno que también está en crisis: "El país comenzó a dividirse y alguien hasta habló de las dos Colombias.

[62] *Siervo sin tierra* es la historia de un campesino (en representación de todos los campesinos pobres) atrapado en la vorágine política de mitad de siglo. Es claro que el propósito de la novela es hacer una denuncia. Se hace referencia a la muerte del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán. Sin embargo, debe notarse que las desgracias de Siervo Joya preceden por mucho al magnicidio y al Bogotazo. La ilusión de Siervo era comprar un pequeño terreno donde establecerse. Este sueño nunca se realiza. Antes bien, el conflicto bipartidista le hace vivir una vida llena de calamidades: es encarcelado, y luego una horda de enfurecidos liberales quema su casa y sembrados y mata a una de sus hijas.

Una, la de aquellos que podían disfrutar los privilegios del modernismo, y otra alejada, donde no llegaba ni la mediocre acción del gobierno, ni nada" (59). También se denuncia el vacío institucional del Estado en todas las circunstancias que conducen al sicariato. Osorio habla de una "mirada profundamente pesimista" que marca la novela y que él califica de "visión apocalíptica" (*La virgen* 159). Así mismo, en la única reseña contemporánea a la publicación de la novela, Carlos Lozano dice "Todo es atemorizante en este libro" (88). Es verdad que en esta novela no hay un lugar para el sosiego y la edificación.

Cada vez que los personajes intentan salir adelante ocurre algún evento que frustra un futuro feliz. Cuando José Domingo estaba pagando sus créditos fue asesinado en una riña de borrachos, lo que implicó la destrucción de la arcadia en el campo. Ana María, la esposa de José Domingo, intentó salir adelante con la cría y venta de pollos, pero el ganadero murió y tuvo que abandonar esa casa, esto significó el éxodo del pueblo a la ciudad. Después Ana María reorganizó su vida familiar con el taxista por siete años, pero él la abandonó por otra. Cuando Constanza por fin tuvo el dinero para ingresar a la universidad, su tía se enfermó gravemente y tuvo que gastar sus ahorros. Manuel Antonio iba a ser contratado en la fábrica de cartones, entonces perdió la oportunidad por la falta de documentos –esto implicó dejar Cali e irse a Medellín. Cuando María Esperanza intentó recuperar a su marido, Manuel A., fue asesinada por Carmentea, la amante de aquél. Lo que padecen estos personajes tienen un correlato nacional, así todo el capítulo 12 es una radiografía desencantada de la realidad social del país.

La percepción fatalista/finisecular de la sociedad colombiana que vive la violencia narco-sicarial es producto de la "visión apocalíptica," "el problema que azotaba al país desde cuarenta años atrás: la violencia, debido a la cual la economía y casi todo iba absolutamente mal, ya que su acción, sumada a la delincuencia común organizada y al narcotráfico, había hecho que la vida

perdiera su valor y se pudiera morir violentamente sin llamar la atención" (108). No obstante el destino nefasto de los personajes y la percepción desencantada de la realidad, los personajes no desarrollan una "postura ética fatalista".[63] Tanto el desaliento como los juicios de valor provienen del narrador, quien deja saber que los marginados se pueden volver sicarios porque la sociedad sin valores los empujó a eso. En otras palabras, la novela interpreta la condición sicarial como un destino inevitable, determinista, al que se llega en una sociedad que ha perdido el orden: el sicariato es "el producto lógico de una sociedad descompuesta" (9. Como esta cita cfr.11, 13, 57, 58-9, 60, 119, 163, 168, 173, 175, 177).

Ya desde el artículo de 2008, Osorio sostenía que "La novela trabaja con una tesis de fondo: la pobreza y la marginalidad engendran al sicario y este pierde en su ejercicio de muerte todo vestigio de humanidad" ("El sicario en la novela" 66). En mi entender, justamente, poner toda la materia narrativa en función de esa tesis hace que *El sicario* desaproveche una escena que hubiera sido en alto grado interesante, a saber, un narrador le exige a un mundo valores trascendentales que no puede satisfacer por estar degradado. A través del narrador, Bahamón Dussán está planteando una tensión irresoluble porque ese mundo degradado o aniquila a exponentes de los valores trascendentales, v.gr., el cardenal, o los maltrata, v. gr., las injusticias que sufrieron María Esperanza y Constanza. El defecto de la novela se halla en que la tensión se reduce a la oposición conservadora entre caos y orden, esto es, falta de moral versus buenas costumbres. La crítica a la situación social del país se reduce a presentar al sicario como el

[63] Pouliquen, a partir de las lecturas de Lukács, Goldmann, Zima y sobre todo Bourdieu, entiende el comportamiento de las literaturas nacionales como un "campo" de tensiones. Estas se producen entre tomas de posición axiológicas (y la cohesión entre la estructura de la obra y la estructura de la sociedad que la produce). A raíz de *Jacques el fatalista* de Diderot, Pouliquen propone una axiología fatalista. Esta axiología es una entre varias otras, su conjunto conforma el espectro ideológico incorporado en el campo literario. Con esta estrategia de un campo de tensiones, Pouliquen estudió la novela colombiana de Antioquia y del Valle del Cauca, en la década de 1990, en el libro *El campo de la novela en Colombia.*

emblema de la degradación actual. Al hacer esto, el narrador se regodea en profesar una superioridad moral de corte católico. Este dogma invade todo el universo de la novela y se erige como la medida del mundo, negándole un lugar a la dialéctica, al dialogismo, y principalmente privando de voz al sicario. En el marco de este maniqueísmo nace la primera representación novelesca del sicario.

Capítulo 2

Novela y testimonio en *El pelaíto que no duró nada* y *Sangre ajena*

> […] cuando subi 7 ó 8 escalones de mi casa senti la balacera, mi reacion fue sentarme en las escalas para no ver como mi hermano caia abatido, y como sus sueños perecian.
>
> Cuando sali su cuerpo parecia una malla, agujerado por todos lados ahi murio el ultimo de mis hermanos, el sueño de mi vida, la alegria de mi corazon se apago por mucho tiempo. / Cuando escribi esta historia solo lo hice por revivir los momentos dormidos en mi memoria, que solo son momentos pero en parte son mi vida. / ¡Ojala sea de su agrado!
>
> ("Texto número siete," Castañeda y Henao 52-53).[64]

Presentación

El presente capítulo se propone una reflexión sobre el uso del género testimonial en dos novelas de sicarios que están narradas por los mismos jóvenes. El capítulo inicia con un sucinto recorrido por los libros de sicarios publicados en la década del noventa. Este punto de partida, con otro tipo textual de representaciones de sicarios, permite observar qué rupturas, reelaboraciones o acentos realizan las novelas con respecto a los testimonios. Después estudio la novela corta del también cineasta Víctor Gaviria, *El pelaíto que no duró nada*, que es la segunda obra del ciclo de historias con asesinos a sueldo como personaje principal. Por último, analizo *Sangre ajena*, de Arturo Alape. Dos objetivos orientan el capítulo. El primer objetivo plantea que al final de los ciclos de vida de los sicarios no alcanzan la redención y cumplen una suerte de

[64] Castañeda y Henao advierten que respetaron la ortografía, puntuación y redacción de los escritos originales, para preservar la fidelidad del corpus lingüístico. Por razones de seguridad omitieron los nombres de los autores y personajes. Yo me ciño a las versiones originales, únicamente agrego a mis transcripciones la barra inclinada (/) para señalar que el texto original tiene un salto de línea. MLA indica que solo basta incluir tres puntos seguidos para marcar la supresión de información; sin embargo, yo los enmarcaré en corchetes angulares […], diferenciando así mis elisiones de las supresiones hechas en los textos orinales (que se reconocerán por los puntos suspensivos sin paréntesis).

regreso a las condiciones iniciales. El segundo objetivo considera que las dos obras son una forma literaria híbrida procedente de los géneros testimonio y novela, que –según Beverley– solo sería posible a través del "simulacro de un testimonio," tal como ocurre en las novelas testimoniales. Si bien Beverley considera que el género testimonio se rebela contra el género novela, Gaviria y Alape incorporaron convenciones del testimonio a sus ficciones sin renunciar al género novela.

Cuando Gaviria y Alape publican sus ficciones, ellos tienen conciencia del género testimonial: Gaviria ya había filmado *Yo te tumbo tú me tubas* (1992) –un documental sobre las historias de vida de los actores de *Rodrigo D. No futuro* (1990)–. En aquella película, se pueden identificar varios testimonios que habrían servido de fuente para *El pelaíto que no duró nada*. Alape, por su parte, había desarrollado "El taller de la memoria," trabajo de etno-investigación de donde surge el libro de testimonios *Ciudad Bolívar. La hoguera de las ilusiones* (1995). En este libro y en la novela *Sangre ajena* se afirma que el producto final pertenece tanto al informante como al intelectual. Idea que también había sido expresada por Gaviria en la contraportada de su novela: "Este relato es en algo mío, pero sobre todo es de Wílfer, su hermano mayor, que lo quiso y lo conoció como nadie."

Las dos novelas testimoniales narran ciclos de vida que formalmente tienen semejanzas. El aprendizaje, la formación como sicarios, ocurre en Medellín en la década de 1980. Ambos son relatos de aventuras, en primera medida, de corte delincuencial, en segundo plano, de índole sexual. El sentimiento central del testimonio es el amor por el hermano sicario, la muerte de éste y el posterior abandono de la vida criminal por parte del hermano sobreviviente. Ambas son narradas en primera persona por los jóvenes delincuentes. En cada caso, los narradores son hermanos de un sicario (en *Sangre ajena*, Ramón también fue sicario; mientras en *El pelaíto*,

Wílfer fue ladrón y vendedor de drogas pero nunca asesino a sueldo). Las novelas de Gaviria y Alape también coinciden en que los jóvenes entienden que han cometido "pecados" y que deben pagarlos con su propia muerte (Fáber en *El pelaíto* 103, y Nuzbel en *Sangre* 112).

Las dos obras entienden e incorporan a la materia narrativa la relación entre el informante y el escritor. En la novela de Gaviria, el intelectual es una figura con mínima presencia textual y su mediación en el relato final pasa desapercibida; mientras que en la de Alape, el intelectual no solo es un personaje de la ficción sino que la versión final del testimonio está explícitamente mediada por el escritor. La mediación hace parte de los temas centrales de la novela.

Representaciones testimoniales de sicarios

En el capítulo anterior, dijimos que el magnicidio del entonces ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla, en 1984, fue apropiado por las autoridades judiciales y los altos dirigentes del país como *el* evento a partir del cual se funda una narrativa sobre una guerra iniciada entre los carteles del narcotráfico y el gobierno. Uno de los elementos centrales de esa narrativa fue el sicario. Este caso se puede comprender mejor a la luz de *La arqueología del saber*, pues esa narrativa trasciende los partidos, entonces se vuelve una "formación discursiva" (Foucault 62, 72) que define aquello de lo que habla: el enemigo común de la nación, el narcotraficante y su brazo armado, el sicario. De estas dos "objetos discursivos" (Foucault 67-68), por razones de delimitación, me concentro en el sicario.

A partir del magnicidio de Lara, la formación discursiva en contra del narcotráfico registra la aparición de un nuevo fenómeno criminal, a saber, el sicariato. El sicario es descrito como un asesino a sueldo, que dispara desde una motocicleta de alta cilindrada (otro de los apelativos fue "los de la moto"), usualmente –pero no exclusivamente– contratado por los carteles de las drogas. En la descripción se destaca su juventud. Es verdad que esta viene

acompañada de intrepidez, pero la razón de que los asesinos sean tan jóvenes, casi niños (como dice el narrador de *La virgen de los sicarios*), es que en el código civil colombiano el menos de edad es un sujeto inimputable (Decreto 2737 de 1989 ratifica las convenciones internacionales de los derechos de la infancia y el menor. Derivado de los repetidos asesinatos cometidos por menores de edad, la Ley 1098 de 2006 introduce ciertos grados de imputabilidad en dos rangos: de 14 a 16 años, y de 16 a 18 años). En la novela *Ramírez Investiga* (2003), de Alberto Esquivel, se tiene el caso de Peralta un joven con tarjeta de identidad falsa, que lo acredita como menor de edad. De esta manera puede seguir ejerciendo la delincuencia y el sicariato con los "beneficios" del sistema penal determinados para los menores ("Ser menor de edad es una bendición para el delito." Esquivel 49).

Posterior al magnicidio de Lara, los asesinatos de altas personalidades públicas continuaron y afectaron las elecciones presidenciales de 1990. A partir de este año comienzan a ser publicados estudios que se acercan al universo del que surgen los autores materiales de los crímenes. Esta otra narrativa proveniente de las ciencias sociales constituye otra "formación discursiva" –diferente de la trans-partidista de la década del ochenta, la que le sirve de marco de referencia a *El sicario*–. Para esta nueva formación discursiva los objetivos no son el enjuiciamiento y sanción del sicario, sino la necesidad de conocer su contexto, describir al sujeto, explicar su génesis y bosquejar soluciones.[65] Ahora, los "objetos discursivos" (el

[65] Entre esos estudios se cuenta con aproximaciones como "Matar en Colombia se ha convertido en un juego de niños" de Laura Restrepo (1990), "Precisiones sobre el fenómeno del sicariato en jóvenes y adolescentes" del cardenal Alfonso López Trujillo (1990) y "Ensayo interdisciplinario sobre el sicariato" del vicario de Pastoral Profética Julio Jaramillo Martínez, junto con el comunicador Diego Bedoya (1990). También hay aproximaciones sociológicas como "Sicariato: Contracultura juvenil" de Daniel Acosta Muñoz (1991) y "El sicariato en Medellín: Entre la violencia política y el crimen organizado" de Carlos Miguel Ortiz. Otros documentos realizan una aproximación psiquiátrica, un ejemplo es "Dimensiones psicosociales del adolescente sicario" de Verónica Martínez (1993).

fenómeno del sicariato y la persona del sicario) son presentados en oposición a la descripción de los años ochentas (el emblema del desorden).[66] En las formaciones discursivas de los años noventas, se entiende que el sicariato no es la causa de la violencia, es el síntoma de un conflicto mayor. Tanto así que el sicario puede ser interpretado como una víctima en su origen criminal. En este marco, se realizan entrevistas a diversos actores del sicariato (i.e., sicarios, jefes de pandillas, milicianos,[67] etc.) y a personas que no participa en la guerra pero no puede escapar de ella (i.e., los padres, hermanos, esposas, vecinos, etc.). De los libros de testimonio, recurro solo a las publicaciones de la década del noventa[68]: *No nacimos pa' semilla* de Salazar (1990), *Los sicarios de Medellín* de Prieto Osorno (1991), *Pandillas juveniles* de Ardila et al. (1995), *La génesis de los invisibles* de Salazar et al. (1996), *Sueños de inclusión. Las violencias en Cali, Años 80* de Atehortúa et al. (1998) y *El parlache* de Castañeda y Henao (2001). Tópicos comunes en estos testimonios son la vida entendida como guerra, la cotidianidad de la muerte, el tiempo que habitado es un "presente absoluto": Los relatos son consistentes en representar un mundo sin promesa ni posibilidad de futuro. El pasado parece remontarse solo hasta el origen de,

[66] Una circunstancia semejante se observa en los estudios de finales de los cincuentas sobre las pandillas de Chicago. Para el público, incluso las autoridades, "They are all just troublemakers." Entonces las bandas son interpretadas como el emblema del conflict: "Law enforcement officials and the public often regard gangs as a symbol of disorder" (Horowitz 447).

[67] "El origen de las milicias se sitúa en el contexto de la violencia desatada por las bandas [de pandilleros o de sicarios] en la década de los noventa, en la incapacidad de las guerrillas (las Farc, el ELN y el EPL, exceptuando al M-19) para situarse en un escenario urbano […] y en la tradición histórica de autodefensas en los barrios populares de Medellín […]. La tarea de las milicias fue ejecutada sin mayor dificultad contra bandas como "Los Calvos", "Los Nachos", "La Gallada del Loco Uribe", "La Caseta", y una parte de "Los Capuchos", gracias al entrenamiento guerrillero de los integrantes y al uso de armas más sofisticadas que las de las bandas" (Caraballo Acuña 249).

[68] Esta década inicia y termina con novelas relacionadas con el género testimonial: *El pelaíto que no duró nada* (1991), *Sicario* (1991) y *Sangre ajena* (2000). *Sicario*, del español Alberto Vázquez-Figueroa, novela los hitos violentos ocurridos en Colombia desde la violencia bipartidista hasta el presente de la narración (al final de los ochetntas). *Sicario* también simula la forma de un testimonio (que bien podría ser una confesión). La novela está narrada en primera persona por Chico Grande, un sicario, y se dirige a un interlocutor anónimo que es escritor.

o la vinculación a, las pandillas. Los únicos personajes significativos son sus contemporáneos (amigos o rivales). Excepto por la madre, la generación de los padres o no se menciona o hace parte de las tensiones del joven con la autoridad.

Es fundamental iniciar con Castañada y Henao porque su libro[69] pone de relieve la incomodidad del informante con la lengua escrita. Castañeda y Henao afirman que, para estos jóvenes, el español estándar no nombra la realidad violenta de los barrios populares. Pienso que puede ser así porque esa violencia no es estándar, no es genérica, es una experiencia personal de una modalidad de violencia particular. De ahí que la vivencia cotidiana de una violencia intensa sea un motor de creación lingüística que, en el caso particular de Colombia, produjo el "parlache." Este sociolecto juvenil de Medellín es una variedad del español que inventa nuevas palabras o da nuevo significado a términos existentes. Es el sociolecto que los informantes eligieron para contar lo que sienten o piensan de su realidad inmediata (29, 31). Ante la tensión entre la lengua escrita y la oral, el informante opta por 'escribir como habla' (14).

> […] Hay pocos sardinos o jovenes por que los ban matando cada dia mas y mas. / Los matan por visiosos otros por ser sicarios y otros solo por que se ajuntan con ellos. / El barrio que sigue es tremenda calentura y abeces se ban 7 o 8 manes con armas a dasen plomo con los de mi barrio […]. Alas muchachas ya no les gustan los hombres serios sino los punkeritos los de aretica, los que tienen moto y ban con la pistola en la sintura. / Y no se les puede decir nada o si no lo mandan a cascar a uno. Los otros hombres que

[69] Este no es exactamente un libro de testimonios, es un trabajo de sociolingüística cuyo corpus son historias de vida escritas por estudiantes de bachillerato del colegio Pascual Bravo, un instituto de vocación técnico-industrial, al que asisten muchos pobladores de las zonas marginales de Medellín. No obstante, su pertinencia es innegable porque el mundo reportado por los jóvenes está marcado por la violencia urbana de pandillas y sicarios. Los relatos de *El parlache* (2001) pertenecen a una muestra de un archivo más amplia, que se remonta a 1989.

> hay son muy mariguaneros, son pocos los que estudiamos y los que trabajan encuanto a los sardinos y jovenes […]. (“Texto número dos” 12)

El autor se ubica a cierta distancia de un “ellos” (los punkeritos de aretica, los viciosos y los sicarios) y se sitúa en un “nosotros” conformado por las personas que trabajan y estudian. Una manera de ratificar esa distancia es no decir malas palabras. Sin embargo, recurre al vocabulario del parlache para poder narrar la violencia en su barrio (“tremenda calentura,” “darse plomo,” “rivalearse,” “bravearse” y “cascar”). El autor consigna una realidad que por su experiencia se debe definir como violenta y sin futuro. El informante se percibe a sí mismo en una encrucijada: ser un estudiante o empleado no representa ningún poder que les interese a las jovencitas, a quienes les llama la atención los chicos con moto y armas. Pero a estos los está matando una fuerza innombrada (de ahí el uso del verbo “matar” en función impersonal). Se entiende que esa fuerza son los “escuadrones de limpieza.” Cuando no es a través de las “limpiezas sociales,” las bandas de sicarios se exterminan entre sí. Como se observa en la siguiente conversación, la sociabilidad de los jóvenes se articula por medio de violencia y la cercanía a la muerte.

—Quiubo.

—Bien.

—Hijueputa. Más mal, estuve en el entierro de *Janik*.

—¿Cómo?

—Sí, hijueputa, lo mataron el viernes.

—Vida marica: ¡lo mataron! ¿Quién fue el gonorrea?

—No, que va, el malparido se mató solo.

—¿Mande?

—Sí, iba en una moto con *Yerry* y se le atravesó una puta buseta y el gorzobia voló, explotó.

—Hijueputa, ese güevón vivito todavía que se pasaba de remojo, pa' ir a matase él mismo.

—Sí, aquél... está más grave, el que lo iba parrillando y a ese sí no, sólo se jodió una mano y se cortó la cara. Ese man ya está es de mental y no hace sino gritar, dizque: viejo, por qué vos, hijueputa, y casi no lo deja enterrar.

—*Yerry* es un amor, una nota. Hoy mismo me piso pa' allá. Él no se va a joder más.

—*Yanik* quedó más lindo, todo nota, lo peinaron muy cuquita, yo me torné todo un rollo con él; pero ahí el feto era yo, él estaba preciosis. Los muchachos, cuando lo iban a enterrar, se tiraron a ese gueco [güeco], casi no dejan hacer nada. Los chachos están dolidos, más si no tienen por qué vengarse. Porque cuando hay con quien, ellos se desahogan, pero ahora ellos están con eso adentro. Mejor no vas donde *Yerry*.

—¡Las güevas! Así me den chumbimba, yo tengo que ir, tengo que estar con él, a la efe, corno debe ser, ¿o sino qué? Yo vuelo, no, olvidate, ese man me necesita.

—Sisas, tienes razón, cuando él entienda te va a agradecer.

—Bueno parcera, parlamos, paso por vos a las ocho pa' que nos pisemos pa la novena.

—¡Jmp! Hijueputa, me dañaste la mañana. Chao.

—Bye. ("Texto número tres" 18-19)

A diferencia del primer fragmento, las dos adolescentes hablan con una carga de malas palabras e incorporan registros del parlache como "ir parrillando a alguien" (llevar un acompañante en la moto), "quedar o estar todo nota" (bien vestido), "desahogarse" (vengarse), "dar o *voliar* chumbimba" (disparar muchas veces), "parcera" (buena amiga), "pisarse" (irse),

"parlar o echar parla" ("Hablar mucho y sin sustancia." Castañeda y Henao, Diccionario 155). Los siguientes registros no son palabras para insultar sino expresiones para referirse a la persona: "gonorrea," "malparido," "gorzobia" y "güevón." Esta fueron empleadas incluso para referirse a Janik. Este léxico, como resultado de la violencia intensa, borra la dimensión humana. Pasan del insulto a la deshumanización simbólica de las relaciones interpersonales y luego a la eliminación material de las personas, incluso por los motivos más insospechados. Ellas no emplean la palabra "sicario," pero la escena que cuentan tiene todos los elementos para inferir, como de hecho lo hacen Castañeda y Henao (*El parlache* 20), que los jovencitos a los que se refieren las muchachas sí lo son. Ellas mencionan ciertas prácticas relacionadas con el funeral de un amigo: se toman fotos con el difunto, embellecen el cadáver como si todavía estuviera vivo y asisten al entierro así se arriesgue la propia vida.[70] Esto último es una prueba de la lealtad a la persona incluso después de la muerte. Maquillar el cuerpo no es una muestra de negación, de no aceptación de la partida; al contrario, es una celebración de la muerte. Puesto que se cree que el difunto abandonó el mundo de dificultades del barrio y ha pasado a mejor vida.

A las muchachas les parece increíble que Janik haya muerto absurdamente en un accidente, cuando "se pasaba de remojo" (19) –lo que significa algo así como ser difícil de asesinar–. Esto revela dos conceptos de vida, uno es que los jóvenes mueren asesinados. Que ocurra en un accidente es un absurdo, y por muerte natural es una rareza. El otro es que los amigos de Janik están muy "dolidos" pero no tienen contra quien "vengarse." En la cultura de la

[70] El testimonio del padre Galeano, en *No nacimos pa' semilla*, cuenta detalladamente algunos rituales de despedida de los pandilleros y/o sicarios muertos. Las expresiones de dolor son más exageradas si el fallecido es un líder (Salazar 113-114). En el testimonio de Jesús, en Ciudad Bolívar, se lee sobre el empleo de música en vivo en la despedida final y la concurrencia demuestra que el difunto sí tenía verdaderos amigos (204).

violencia de las comunas, la muerte se espera y entiende por una relación con la vendetta.[71] Además, esta se alimenta de una extraña combinación de afectos.[72]

La historia de las venganzas ha acabado con familias enteras, cuenta doña Azucena, la madre del sicario Antonio, en *No nacimos pa' semilla* (37). Los libros de Salazar, Prieto, y Castañeda y Henao, coinciden en señalar que los jóvenes infractores formaron bandas que solían delinquir por fuera del barrio. Una vez empiezan a robar, matar y violar a sus propios vecinos, surge en la comunidad la necesidad de implementar un esquema de seguridad que se conoce como milicias populares (o los "encapuchados"). Las milicias son una fuerza militar e ideológica que cumple funciones equivalentes a la policía y al hacerlo suple la ausencia de autoridad y el vacío institucional. Según los mismos milicianos, don Rafael y Ángel, en *No nacimos pa' semilla*, se logró mejorar la seguridad de los barrios. La estrategia fueron las denominadas "limpiezas sociales", es decir, el asesinato selectivo de las bandas de drogadictos, ladrones y sicarios que delinquen en los barrios.

Los escuadrones de las milicias están conformados por los propios habitantes de los barrios y son financiados en gran parte por las anteriores víctimas de las bandas. Los milicianos, también llamados "escuadrones de la muerte," asesinan en Medellín un promedio de 180 jóvenes por año (Prieto 124). La esperanza de una mejoría por intervención de las milicias rápidamente se diluye. Por un lado, la confrontación armada entre bandas y milicias impacta los índices de

[71] "[…] llego un miliciano con fierro en mano y el parcero le dijo me toco a mi y el miliciano le dijo si, pues mateme y se le arrodillo y pun el primero en la cien y lo remato con el otro […]" ("Texto número seis," Castañeda y Henao 37).

[72] El fragmento anterior continúa así: "me puse a llorar al ver al parcero mejor dicho al muñeco y la gente riendose y diciendo casi que no y se callarán cuando yo fui y lo recogí de piso porque nadie lo queria coger solo estavan chismoseando y viendo los tiros que le metierón y a los dos días me baje yo solo a los ranchos y mate dos milicianos uno de ellos quien mato al carnal mio le meti seis tiros en la torre y yo le metia uno y me recordaba del parcero y con más amor le daba" (37).

homicidios y, por otro, según Ángel, a la mayoría de los jóvenes que se integran a las milicias no les interesa la formación política (como sí importaba a los primeros milicianos) sino primordialmente la instrucción militar (Salazar 59). Como la violencia parece ser una fuerza irrefrenable, de las estructuras paraestatales que combaten la delincuencia de los barrios populares surgen líderes de nuevas organización delincuenciales. El miliciano Ángel reflexiona sobre la situación de violencia del barrio, que interpreta como un "círculo vicioso," es una historia de venganzas que alimenta y justifica la ejecución del enemigo pero no soluciona el problema. Con estas palabras dilucida la situación en la que él es un agente activo:

> Eso es doloroso, matar pelados del propio pueblo. Nosotros sabemos que el problema es social. Que si no cambian muchas cosas en el país, todos los días van a salir más y más pelados metidos de delincuentes y matones. A veces creemos que ya viene la calma pero nada. Esto es un círculo vicioso, hasta ahora hemos ajusticiado a más de cien pelados de bandas y esto nunca acaba… (Salazar 66).[73]

Jaramillo y Bedoya sostienen que el sicario está enmarcado por la "cultura de la muerte" (16). En general, la génesis de los sicarios es semejante. Los niños, antes de cometer infracciones de tipo penal, están rodeados por una guerra de bandas que se disputan un territorio con fronteras invisibles, una guerra entre las bandas y las autoridades, además de la lucha entre bandas y milicias: los "encapuchados" o "escuadrones de la muerte" hacen limpiezas sociales y los

[73] Es evidente la diferencia de estilo entre los testimonios de *El parlache* y los testimonios de *No nacimos pa' semilla*. En estos, hay mayor claridad y la coherencia del relato facilita su comprensión. Como en el libro de Salazar, en el de Prieto Osorno, los testimonios parecen haber sido retocados. En los recopilados por Castañeda y Henao, la lógica expositiva es más enrevesada y el relato da saltos, avanza y retrocede al ritmo de las evocaciones del informante. Estas características guardan mucha semejanza con la forma de narrar de Wílfer en *El pelaíto que no duró nada*.

sicarios conformaron una banda denominada los "contra-capuchos" ("Testimonio 2." Castañeda y Henao 166).

En este marco, se entiende que los pandilleros/sicarios interpretan la realidad de barrio y del país como una guerra, y entonces se autodenominan "guerreros." Antonio, un sicario de *No nacimos pa' semilla*, llama a Ignacio guerrero, porque el fundador de la primera gran banda de sicarios conocida como los Nachos no se dejó apresar por la policía, y en el operativo de captura resistió valientemente hasta que se le terminó la munición. Con la última bala se encerró en un baño y se suicidó (Salazar 37). Ser un guerrero admirado y sobre todo respetado es uno de los modelos de vida más anhelado por los niños de las comunas. Precisamente *Los sicarios de Medellín* inicia con una escena donde una maestra de escuela les pregunta a sus estudiantes "¿qué quieren ser cuando sean grandes?," y un niño de nueve años responde:

> Quiero ser un matón bueno, para que me respete todo el mundo y respeten a mi familia. Quiero ganar harta plata; andar con una 9 mm y decirle al que me mire: '¿qué mirás?' Y si se pone muy bravo, pues lo mato para que sepa quién soy yo. A mí me gustaría ser así. (Prieto 11)

En este momento, ser un matón "bueno" no tiene nada que ver con volverse un bandido social. "Ser un matón bueno" corresponde a la idea del guerrero diestro. Es obvio que el niño desea tener mucho dinero, pues la precariedad económica es característica de las comunas de Medellín. Sin embargo, la mayor aspiración de ese niño, y seguramente de sus pares, es ser respetado. "La Cobra" es un sicario de 21 años y como el niño de nueve sostiene que mata para ser respetado (Prieto 58). Prieto coincide con Jaramillo y Bedoya en que el narcotráfico es el mayor financiador de esa guerra en los barrios populares y ha sido la solución para ganar mucho dinero y al tiempo ser respetado. Un respeto que, en realidad, se debe definir como "infundir

temor.” En el anhelo de ser respetados, los niños de escuela, hasta donde llegan las pandillas, se convierten en sicarios y algunos de estos en “dedicalientes” (“Testimonio 2.” Castañeda y Henao 165-166). “El Zorro”, un integrante de una oficina de sicarios de 29 años, define a los sicarios “dedicalientes” como una generación más joven de asesinos a sueldo con mayor ambición, y “[l]o único que quieren es demostrar lo machos que son manejando un fierro” (Prieto 82).

El libro de Ardila et al. tiene declaraciones de jóvenes pandilleros que afirman haber abandonado la escuela porque no les enseñaba nada útil. A diferencia de la calle que les ofrece lo que quieren aprender (48-49). En el libro de Ardila et al., los informantes no son sicarios sino pandilleros. Sin embargo, sus testimonios son pertinentes porque, de acuerdo con los factores socioeconómicos, estudiados por Jaramillo y Bedoya (17), la pandilla es el primer acercamiento a la delincuencia de los futuros sicarios. Según ellos, gracias a la participación en las pandillas y en las bandas de sicarios, el niño pasa del “no saber hacer nada” al adolescente que “solo sabe matar” (Jaramillo y Bedoya 16). El paso del “no saber hacer nada” al “saber matar” se inicia con una demostración del aspirante a los miembros de la pandilla, la banda o la “oficina”, de que él es capaz de hacer lo que sea porque tiene la valentía y la habilidad necesarias. (En el capítulo anterior, hablé de esto como “probar finura” o temeridad extrema.)

El “Testimonio 3” (Castañeda y Henao, *El parlache* 166-68) trasciende la espectacularidad del crimen y adelanta reflexiones desde su comprensión de la realidad. El autor(a) narra la muerte de Rubén, que desde el inicio califica de “sin sentido” y “triste.” Carlos, en compañía de William, mata a un desconocido por la única causa de que no le gustó cómo lo miraba. En la huída se encuentran con un par de amigos, Rubén y Néstor, y se les acercan para contarles lo que acaba de suceder. Entonces, Carlos al mostrarle a Rubén el arma del homicidio y sin razón aparente lo mata. El autor(a) afirma que lo hace, más allá de su estado alucinado por las

drogas, porque "le interesaba mostrar su facilidad para asesinar" (167). A continuación el autor(a) termina su historia de la siguiente manera:

> Se olleron los ecos de la agonía de la razón, no tenía sentido la muerte de Ruben, pero parece que la muerte no necesita sentido, parece que la vida es la que pierde su valor, que simplemente la sociedad se acostumbra a vivir con su agonía y que la esencia de esta es la condena ineludible de la lucha por el poder (168).

La gratuidad aparente de los dos crímenes, creo yo, tiene una estrecha relación con la desesperanza y anomia en la que viven la mayoría de los jóvenes en los barrios marginales. Su entorno se caracteriza por el vacío de autoridad (estatal y familiar) o por una presencia problemática: la policía es corrupta y ella misma dota de armas a los bandas. Usualmente el padre es una figura ausente, también se refieren casos de presencias equívocas de padres o padrastros alcohólicos y/o maltratadores. Por lo anterior, según Martha Luz Parodi (en Ardila et al. 13), la cuestión nuclear del fenómeno de las pandillas juveniles es una "relación adulto-joven guerrera." En la afirmación de Parodi, por adulto debe entenderse toda autoridad, que puede estar representada por instituciones o personas. La institución voluntariamente aceptada y amada es la banda.

La pandilla es la nueva familia, derivada por afiliación. Es bastante frecuente que las pandillas (llamadas "parches" o "galladas") estén compuestas de solo jóvenes y estén cohesionadas por una autoridad (el líder) proveniente del mismo grupo. Esta autoridad está regulada por los demás integrantes. En ocasiones el grupo expulsa al líder que se ha sobrepasado o que ha acumulado demasiado poder; otras veces la salida es su asesinato. Como lo dijo Parodi, la relación de pandilla con la policía es guerrera, los miembros de la fuerza pública son sus enemigos. No obstante eso, los soplones son más despreciados que los policías. Ser llamado

"sapo" (chivato) es uno de los más grandes insultos, ante el cual hay que hacerse respetar incluso matando o haciéndose matar (Atehortúa et al. 155, 165, 170). Según los mismos bandidos, el soplón hace parte del "mierdero" de la ciudad (Atehortúa et al. 68). El testimonio titulado "Las mil y una liebres", en *Sueños de inclusión*, inicia con una distinción entre familia (biológica) y "gallada" (pandilla). El soplón sería equivalente al miembro bastardo del grupo, al que se castiga duramente:

> De la enfermería me sacaron privado al hospital, sin sentido, y cuando volví me habían quitao el ojo y me habían puesto como un pedazo de carne. Entonces llegaron los del F2 [organismo policial] que a averiguar, pero yo no les quise decir nada, porque eso si [sic], sapo no soy, yo cobro mis deudas en persona. Me dijeron que si yo iba a poner demanda contra el que me hizo eso, y yo les dije: "No, yo demanda no voy a poner". Porque cuando uno es de gallada, uno tiene que ser serio. Uno hace algo o le hacen a uno algo y no tiene por qué salir a sapiar a nadie, porque si uno llega a sapiar algo, entonces ya lo cogen de sapo a uno, la misma gente de uno le voltea la espalda, ya nadie quiere andar con uno ni nada. El que sapea pues le va mal hasta en la propia gallada, porque lo cogen a uno a pata y a todo, le dan cuchillo a uno. (Atehortúa et al. 126)

La pandilla, en tanto comunidad, tiene unos códigos de comportamiento y de honor. Horowitz explica, para el caso de las bandas chicanas, que las etiquetas tienen alto valor en las relaciones entre violencia y honor (440). En el caso colombiano, la etiqueta "sapo" (soplón) evidencia mayor desprecio que la de cobarde. El soplón es la conexión indeseada entre los códigos de la pandilla y los códigos (por ejemplo, el código penal) de los organismos policiales. Aun más, el soplón es una anomalía dentro de las prácticas (auto)regulativas de la pandilla.

Cerradamente con la experiencia de mundo sin pasado ni futuro, en la mayoría de los testimonios de jóvenes, es notoria la ausencia de referencias al periodo de La Violencia. Incluso se extraña menciones a los primeros tiempos de la fundación del barrio. Nada de esto es narrado como hechos significativos en sus vidas. Aun cuando el periodo de violencia bipartidista provocó el desplazamiento masivo de sus abuelos o padres, y con ellos llegaron a esos barrios deprimidos: las comunas en Medellín, Ciudad Bolívar en Bogotá, Aguablanca y Siloé en Cali. Del conjunto de libros con testimonios, solo un joven hace referencia al poblamiento de Juan Pablo, un barrio de invasión en Ciudad Bolívar (Alape, *Ciudad* 205-206, 211). El desplazamiento forzoso campesino, desde los años 60s y en una ventana de diez años, duplicó la población de Medellín. Esto es equivalente al crecimiento que había tenido en 300 años (Salazar et al. 121).

Para 1992, se establecieron quince nuevos barrios denominados piratas, es decir, obra de un urbanizador ilegal. De los once barrios que se tiene la fecha de fundación, ocho se establecieron después del Bogotazo.[74] Algo semejante ocurrió con los barrios de invasión, para 1992 se habían establecido nueve barrios; de estos se tiene la fecha de siete y todos se establecieron en la década de 1960. [75] Para los campesinos desplazados, la fundación del nuevo barrio significó el inicio de una nueva vida, ahora en la ciudad, y la búsqueda de nuevas oportunidades que la violencia en el campo les arrebató. En contraste con los testimonios de los jóvenes, los testimonios de personas mayores se refieren al periodo de La Violencia. Tal es caso de doña Azucena (que representaría la generación de los padres de los sicarios/pandilleros), quien fuera hija de un campesino liberal. Siendo ella una niña, junto con su familia tuvo que huir

[74] Fuente: Naranjo Giraldo, Gloria Elena. *Medellín en zonas*. Medellín: Corporación Región, 1992. Página 15. En Salazar et al., página 121.

[75] Fuente: Naranjo Giraldo, Gloria Elena. *Medellín en zonas*. Medellín: Corporación Región, 1992. Página 16. En Salazar et al., página 122.

de la región debido al conflicto bipartidista (Salazar 29-30). Esta representación celebratoria de la migración campesina y su asentamiento en las periferias de la ciudad contrasta fuertemente con las hechas en las novelas *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*. La novela Franco sigue la interpretación de Vallejo de una suerte de herencia nefasta, una tara, que va de los campesinos de La Violencia a los sicarios de las comunas.[76]

Después de la generación de los primeros fundadores, la crisis de las instituciones se acentúa. A los ojos de los jóvenes delincuentes, los políticos son peores que ellos mismos porque roban millones de pesos sin arriesgarse. Igualmente la policía es percibida como delincuencia con uniforme (cf. los testimonios de Julián en Salazar 79-80 y de Ramiro en Alape, *Ciudad* 158). La iglesia, como institución, no es frecuentemente criticada pero está ausente. Ni siquiera la versión de la iglesia liberadora de pobres, practicada por los abuelos, hace presencia en los testimonios de los jóvenes infractores. Sin embargo, prácticas ritualizadas sí se conservan, por ejemplo, portar escapularios, rezar balas o encomendarse a la María Auxiliadora –la virgen de los sicarios–. Se le ofrecen promesas a María Auxiliadora para que les ayude en la misión de asesinar a alguien, a saber, que no falle su tiro y que no resulten ellos heridos o retenidos por la policía. Salazar sostiene que la tradición religiosa antioqueña perdura en los sicarios, pero ha sufrido transmutaciones.

La virgen ha desplazado a la deidad masculina, porque, según los mismos jóvenes, "ella es la madre de Dios, y la madre es la madre, aquí y en cualquier parte" (Salazar 154). La madre y la virgen son sinónimos de fidelidad e incondicionalidad desinteresadas. Desde la prisión de

[76] Antonio, el narrador de *Rosario Tijeras*, dice: "La pelea de Rosario no es tan simple, tiene raíces muy profundas, de mucho tiempo atrás, de generaciones anteriores […], sus genes arrastran con una raza de hidalgos e hijueputas que a punta de machete le abrieron camino a la vida, todavía lo siguen haciendo; con el machete comieron trabajaron, se afeitaron, mataron y arreglaron las diferencias con sus mujeres. Hoy el machete es un trabuco, una nueve milímetros, un changón. Cambió el arma pero no su uso" (Franco 38-39).

Bellavista en Medellín, Mario sostiene que la madre y sus visitas de cada domingo es lo único que lo mantiene con esperanzas en la cárcel: "Por esa viejita yo doy lo que sea. Si salgo de esta tumba le voy a dar lo mejor, se lo ganó, lo mejor, no importa lo que tenga que hacer" (Salazar 110). Estas palabras ayudan a entender que sicarios reales como Andrés Arturo Gutiérrez y Gerardo Gutiérrez Uribe hayan aceptado misiones suicidas como matar a dos candidatos presidenciales en lugares sin posibilidad de escapatoria: Andrés Arturo asesinó a Bernardo Jaramillo Ossa dentro del aeropuerto internacional de Bogotá y Gerardo, alias Jerry, le disparó a Carlos Pizarro dentro de un avión en pleno vuelo.

En la lógica de pensamiento de los sicarios y de los habitantes de la comuna, no hay contradicción en el hecho de rezar para implorar el éxito en la consumación de un crimen. Cuando les encargan los homicidios, seden la responsabilidad ética a sus contratantes y se resguardan en razonamientos del tipo: 'algo grave habrá hecho el futuro difunto como para que encarguen su muerte.' Ellos solo cumplen un trabajo. Aunque a veces expresan sus afectos en relación con un modelo de bandido justiciero: "matar a una persona demasiado sana no vale" (Jorge Hernando en Duzán 11). Algo equivalente dice Julian (Salazar 77): "Eso de matar es una cuestión que se vuelve normal. Lo mejor es matar gente que las debe, que ha sido grosera." Su escala de valores morales considera que asesinar a una "lacra" (una persona que comete muchos atropellos a la comunidad) no debería acarrear sanción penal. Cuando Mario mató a Chorizo, la gente hizo una fiesta, porque Chorizo era una "lacra" que por lo tanto merecía vivir. Ahora Mario "está pagando un muerto que no tenía por qué pagar" –opina Juan–. Es más, cerca de trescientos vecinos firmaron un memorial en defensa de Mario (Salazar 104).

Además del avatar del bandido justiciero está el del bandido social. Ellos compartían con la comunidad sus ganancias a través de grandes festivales de comida, música y licor para los

vecinos. También regalaban mercados a las familias o zapatos a los estudiantes. Esto es una estrategia que en las comunas llaman "mantener al corte" a la gente (Julián Medina, en Prieto 81). Siendo dadivosos se ganan la lealtad de los miembros de la banda o el favor de los habitantes del barrio, quienes los alertan cuando la policía hace redadas o cuando las otras bandas los quieren emboscar. Julián hace un balance de estas prácticas y al final está convencido de que cada cual procura su propio beneficio. "En este país cada cual busca salir adelante como pueda […] A nadie se le puede creer que va a ayudar al prójimo. ¡Qué va! Que se salve el que pueda" (Julián en Salazar 79-80).

La cotidianidad de la violencia motiva en los jóvenes infractores un sentimiento de no futuro. En consecuencia, resulta lógico que si se vive del crimen sea asesinado por otros (las "liebres"). La eminencia de la muerte promueve una relación particular con el dinero. Con el fin de conseguirlo, los jóvenes se arriesgan temerariamente a hacer cosas impensadas. Sin embargo, una vez se obtiene el dinero deseado, se derrocha rápidamente. Por un breve momento, disfrutan de los bienes y servicios que tanto promueven los medios de comunicación como modernización. Esto es fundamental para una región del país que se caracteriza por su empuje emprendedor: colonizador en tiempos de los arrieros o empresarial en la era industrial. Los jóvenes habitantes de las comunas de Medellín se encuentran en situación de privación para acceder a esos bienes y servicios. Por tanto, asumen la empresa de la muerte como la posibilidad no solo de acceso sino de reclamo de igualdad de condiciones a las que tienen derecho.

A través de la exuberancia del derroche pareciera que se calman la ansiedad de ese consumo por tanto tiempo insatisfecho. Además, con la frecuencia que ven morir a sus amigos y compañeros de lucha, no tiene objetivo acumular riquezas que no podrán disfrutar. No es infundado afirmar que el sentido social de la vida de los jóvenes delincuentes se satisface con

complacer sus anhelos consumistas, los de sus amigos (y a veces vecinos) y sobre todo ser prolijos con la familia. No solo se consume objetos materiales, la vida de las personas también se tasa comercialmente, al cobrar por un homicidio o al asesinar a alguien por robarles los zapatos o el arma. Los sicarios también reconocen que su propia vida igualmente tiene un precio, y que hay otros muchos dispuestos a pagarla. El punto más extremo es que ellos, conscientemente o no, están tasando su vida al valor intangible de una felicidad efímera, equivalente a vivir al máximo el instante presente porque no hay futuro.

En esta lógica se entiende la vida y la muerte como un negocio que se puede constatar en la resemantización de conceptos culturales, sociales y éticos, por ejemplo, el sicariato es un oficio como cualquier otro. De ahí que los sicarios llamen al encargo de asesinar "camello", "negocio" o "trabajo" (Castañeda y Henao, *Diccionario* 46). A los reclutadores de sicarios se les llama "empresarios" y al lugar clandestino donde se les contacta se denomina "oficina." El *Diccionario de Parlache* define "oficina" como una resemantización en el habla de los bandidos: "Lugar donde suelen ubicarse las grandes bandas y los sicarios para establecer contactos y programar delitos (Castañeda y Henao, *Diccionario* 147). Como puede verse, se emplea un vocabulario empresarial para nombrar actividades de la industria de la muerte, lo que indica el grado de cotidianidad de la violencia y su aceptación como parte de las transacciones económicas dentro del contrato social de los colombianos.

En el libro de Prieto Osorno hay declaraciones sobre la existencia de "oficinas" para todos los presupuestos (93). Las hay para "resolver" conflictos menores, por ejemplo, ordenar el homicidio de un ladronzuelo; también para eliminar a un socio o cometer crímenes millonarios

como los de los candidatos presidenciales Bernardo Jaramillo Ossa y Carlos Pizarro.[77] Por intermediación de la "oficina" Ramón y Nelson (*Sangre ajena*) hacen parte de los homicidios millonarios, mientras que Fáber (*El pelaíto que no duró nada*), por fuera de esas organizaciones, pertenece a los sicarios "chichipatos." Muchos sicarios prefieren trabajar por fuera de las oficinas porque obtienen mejores ganancias y pactan directamente con el contratante. Jorge Hernando, un sicario entrevistado por Sylvia Duzán (11), afirma que si falla en el atentado, "Entonces usted ya no tiene que darme los 100.000 [aproximadamente $160 dólares] y yo no voy a cobrarle. Si puedo, otro día voy y lo mato y le cobro a usted".

En sus análisis sobre la cultura de la violencia en las comunas nororientales de Medellín a través de las experiencias de las bandas juveniles, Salazar explica que la madre es un ídolo equivalente a la virgen. Ambas son una especie de deidad femenina que se caracteriza por ser permisiva y tolerante.[78] Una manifestación más de la relación problemática de estos jóvenes con la autoridad. Adicionalmente, ella es la referencia que justifica (moral y melodramáticamente) tanto las acciones delictivas como su actitud suicida. Hay una satisfacción enorme en librar a la

[77] El magnicidio de Jaramillo Ossa (1990) costó 300 millones de pesos (moneda colombiana equivalente a $500.000 dólares) y con el sicario se pactaron $600.000 pesos colombianos (aproximadamente $100.000 dólares). Lo programado como pago para el sicario es solo el 0,2% del negocio. Se debe tener en cuenta que a los sicarios se les paga 50% de anticipo y 50% después del crimen, bajo la condición que sea exitoso. En el caso de Andrés, el sicario suicida de Jaramillo, ni él ni su madre recibió la otra mitad, por lo que al final el trabajo del pistolero solo equivale al 0,1% de la millonaria transacción. Claramente, el negocio del sicariato es rentable para las organizaciones criminales no para el autor material. Con todo es aproximadamente 3.3 veces más lo que se ganaría un profesional universitario a finales de los años 80 (Prieto 91-92). Este dato es importante para dimensionar la encrucijada del primer fragmento testimonial citado al inicio del presente capítulo.

[78] Dos madres de sicarios declaran lo siguiente con respecto a sus hijos: "Yo le ruego todos los días a la Virgen para que me los cuide y para que les muestre el mejor camino. Pero si ella, en su santa sabiduría, les da el camino de robar y de matar, hay que aceptarlo" (Prieto 140). Otra expresa lo siguiente: "[A]unque me los hayan matado por ser unos hampones, yo sigo siendo la mamá de ellos y por más malos que hayan sido se merecen mi amor para siempre" (Prieto 140).

madre de la vida de privaciones que ha vivido, y que en muchos casos ella ha asumido para poder criar a sus hijos. Antonio, en el libro de Prieto (142-143), cree que se podrá morir tranquilo si no guarda el dinero bajo el colchón, por eso debe "ser bueno" y compartirlo con la gente pobre y con la familia: "Uno se muere tranquilo si le deja algo a ella, porque ahí le sirvió uno a alguien. Si uno se va sin dejarle nada, seguro va a parar al mismísimo infierno" (143). Quizás en herencia de esa imagen de la virgen-madre, las mujeres no son consideradas objetivo de guerra. El sicario Antonio, en el libro de Salazar, cuenta que en su barrio "[l]as guerras han sido tesas, se han matado familias enteras por venganzas. Es que a uno le tumban a un parcero o a un familiar y uno la arma para cascarle al faltón o a otro familiar del agresor, con tal de que no sea una mujer" (Salazar 37). Para ellos, las batallas se deben libran solo entre guerreros.

Finalmente. El recorrido por los testimonios no busca servir de parámetro para evaluar las novelas de Gaviria y Alape desde su "contrato mimético" (Foley).[79] No asumo los testimonios como documentos que encapsulan el referente real. Han sido abordados como otra modalidad narrativa que comparte con las novelas de mi corpus el representar al sicario. A parte de compartir el mismo sujeto representado, El pelaíto que no duró nada y Sangre ajena entablan una relación con el género testimonio. A partir de lo cual, ambas novelas entablan distintos modos de pensarse (y presentarse) como un género híbrido. En consecuencia, el modo de representación realista del testimonio dentro de la ficción deconstruye bordes y ensaya narrativas híbridas que oscilan entre la novela testimonial y la ficción documental.

[79] En rigor, Foley no habla de testimonio sino de "modernist documentary novel." El contrato mimético son modos de representación en relación con un pacto realista de creación y lectura. Foley entiende por modos de representación, modos de cognición (64). El conocimiento gira en torno al referente (74) y al sujeto (85 y ss). Finalmente, el contrato mimético está mediado por un contrato de género, que –creo yo– afecta por igual a la noción de "documentary fiction" de Foley y a la de "testimonio" de Beverley. "According to the terms of the mimetic contract, the reader agrees to view the structures and processes represented in the text as equivalent to structures and processes existing in historical actuality" (Foley 67-68).

***El pelaíto que no duró nada*, del habla reiterativa al relato testimonial**

En este apartado se analiza la novela corta del cineasta colombiano Víctor Gaviria, *El pelaíto que no duró nada* (1991), que tiene por personaje principal a un sicario que no trabaja para el cartel de Medellín ni está adscrito a ninguna oficina de sicarios. Este es el caso del sicariato por fuera del crimen organizado. La historia de vida del personaje de ficción tiene por base testimonios reales de los jóvenes –delincuentes pero no necesariamente sicarios– habitantes de la comuna suroriental de Medellín. Como lo anoté en el apartado anterior, en el vocabulario urbanístico de Medellín, la palabra "comuna" se refiere a los barrios marginales que se poblaron sin planeación en las laderas montañosas que rodean la ciudad. La mayoría de los jóvenes sicarios de Medellín provienen de ahí.

En la portada de *El pelaíto que no duró nada*, se lee que la novela está basada en el relato de Alexander Gallego. La novela no es una transcripción de su relato, es una recreación literaria. Acerca de quién es en realidad Alexander Gallego, la novela no informa nada más allá de lo dicho en la portada. Según Claudia Ospina, "*El pelaíto que no duró nada* se basa en testimonios de la vida real donde Alexander Gallego, conocido como Wílfer, narra […] los eventos que rodean la muerte de su hermano Fáber" (87). Como puede verse en la cita, Ospina asume que Alexander y Wílfer son la misma persona real. No he podido comprobar la afirmación de Ospina. Por lo tanto, en mi tesis, Alexander y Wílfer continúan siendo dos entidades diferentes pero, obviamente, relacionadas porque la voz narrativa en primera persona una reelaboración literaria del testimonio de Alexander Gallego.

No obstante, se debe poner en consideración que con el libro de Gaviria, no estamos ante un libro de testimonios como lo sí lo es *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. En este último, la voz narrativa en primera persona claramente coincide con la del

informante. Es legítimo asumir lo consignado en el libro como lo dicho por Rigoberta Menchú. De modo que el informante real y la voz en primera persona del libro hacen unidad: "Me llamo Rigoberta Menchú" (21). Así inicia su relato, que ella misma llama "testimonio." Este testimonio no trata de la vida privada, individual, de una indígena. Representa la voz de un grupo: "Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo" (21). Ahora bien, esta unidad entre la voz y el libro no son posibles sin la mediación de Elizabeth Burgos, la editora de Menchú.

Beverley llama la atención sobre el hecho de que la complejidad de los libros de testimonios va más allá de transcripción de la voz del informante ("who is also the real protagonist or witness of the events he or she recounts," 31). Con los libros de testimonios se configura un tipo textual diferente de otros géneros que también se organizan alrededor de un narrador en primera persona, por ejemplo, la autobiografía, el diario, la confesión, la historia de vida, los relatos picarescos, entre otros (Beverley 30-34).

Por lo anterior, no es un asunto menor aceptar o rechazar la pareja Alexander/Wílfer como una sola entidad. Este hecho se ubica en el seno de una reflexión teórica sobre géneros literarios, que desborda el alcance de este capítulo. Por ahora solo puedo advertir que *El pelaíto* sería un texto que problematiza la siguiente afirmación de Beverley: "the testimonio is not a form of the novel" porque "[i]n principle, testimonio appears as an extraliterary or even antiliterary form of discourse" (42). A partir de lo anterior, Beverley opone testimonio a novela testimonial. En esta distinción, las novelas de Gaviria y Alape se ubicarían en el segundo grupo. Por otro lado, en *El pelaíto* y *Sangre ajena* tampoco se cumple el criterio de que "for those narrative texts in which an "author" in the conventional sense has either *invented* a testimonio-like story or […] extensively reworked, with explicitly literary goals [...] a testimonio account that is not longer present except in its simulacrum" (43).

Las maneras de hablar y de comprender el mundo de los jóvenes de los barrios marginales contienen una plasticidad que las dos novelas resalta y vuelve un valor literario. Gaviria, en la contraportada de su novela, dice que "*El pelaíto que no duró nada* fue escrito en un principio para guión. Pero luego encontré que era, además, una novela: las pericias de un muchacho que buscaba el poder como un loquito por las calles de la Comuna Nororiental." Gaviria busca presentar un mundo ficcional construido desde la visión de mundo de los jóvenes marginales. Así se comprueba en su filmografía y en la novela. En la contraportada de esta, Gaviria continúa: "Vivía en un mundo donde no había nada, pero donde todo se le aparecía de golpe, con el simple gesto de poner de QUIETO a alguien. Vivía rodeado de TRAÍDOS y DESASPARECIDOS" (énfasis original). Como mostraré en el siguiente apartado, Alape también encuentra en los relatos y reflexiones de Ramón un personaje novelable. Considero que en estas dos novelas, el relato testimonial no pervive como un simulacro. No son ficciones con máscara de testimonio. No son ficciones que imiten lo real, sino que son representaciones que aprovechan el testimonio para pensarse a sí mismas como novelas con respuestas distintas ante el mismo reto: narrar al sicario.

Según Jáuregui y Suárez, "*El peladito* [sic] *que no duró nada* (1991) [es] una adaptación del guión de la película *Rodrigo D* basada en el relato de Alexander Gallego" ("Profilaxis" 369). Lo citado anteriormente de la contraportada de la novela informa lo contrario. Además, el argumental de Gaviria no tiene una pareja de hermanos en un papel protagónico, como sí sucede en la novela. Vale recordar que Rodrigo (interpretado por Ramiro Meneses), el protagonista, tiene una hermana, pero es un personaje muy secundario. Mucha más relevancia tiene historia de los jóvenes delincuentes Adolfo (interpretado por Carlos Mario Restrepo), Ramón (Jackson Gallego) y el "punkero" (Wilson Blandón).

La historia de estos tres muchachos, y no la de Rodrigo, es la que representa la violencia juvenil y además expone las relaciones interpersonales agresivas entre los jóvenes.[80] Es importante insistir que el protagonista, y de donde proviene el título de la película, nunca cometió una infracción contra la propiedad ajena o contra la integridad física de nadie. Es la historia de un joven que no ha podido resolver el duelo de la pérdida de su madre y ha encontrado en la música punk (y no en la delincuencia) su única actividad vital. Al final, su muerte no es consecuencia directa de la violencia del entorno, como sí lo es la muerte de Ramón. Rodrigo se suicida, quizás, como consecuencia de su abulia extrema.

Sin ser evidente, Ramón guarda una relación muy estrecha con Rodrigo, es su espejo invertido. Ramón es el segundo personaje en aparecer en la película. Su primera interacción se da cuando le trata de vender unos casetes de heavy metal a Rodrigo y luego Ramón le expresa su deseo de robar una motocicleta. En esta escena se percibe la distancia entre los dos personajes: Rodrigo rechaza los casetes porque se define como aficionado al punk y el calificativo de "botada" que expresó Ramón para referirse a una moto, es repetido por Rodrigo con un sentido muy diferente: "Botado estás vos, estoy yo y estamos todos." El *Diccionario de Parlache* de Castañeda y Henao define "estar botado" como "Manejable, algo fácil de hacer o de conseguir" (34). En el caso de la moto, la expresión quiere decir que hay una ocasión propicia para robarla, mientras que en las palabras de Rodrigo querría decir algo así como 'estar abandonado en el mundo,' o como 'haber sido arrojado al mundo.'

La distancia –no rivalidad– entre Rodrigo y Ramón se acortará al final de la película al intercalar las dos muertes. La de Ramón sucede en el barrio a manos de sus propios compinches

[80] En la película y novela de Gaviria, estos son dramas centrales: uno se halla por fuera de la criminalidad y el otro en dependencia de esta, pero al final la muerte los acerca. Por otra parte, no hay referencias a las milicias urbanas y las limpiezas sociales tienen una presencia fugaz (la muerte de Johncito, en la película; la de Lalo, en la novela).

y la de Rodrigo en el mismo edificio donde se rueda la primera escena de la película. El suicidio de Rodrigo, lanzándose de un décimo segundo piso, fue la confirmación de esa condición de estar botado. Primero se narra la muerte de Ramón focalizada desde los homicidas, desde Adolfo (1:28:00), luego la de Rodrigo desde la óptica del espectador (1:29:16) y por último se vuelve a contar la de Ramón, esta vez, focalizada desde la víctima (1:29:45). La muerte acerca a dos jóvenes con historias de vida cercanas pero diferentes. El no-futuro sella la vida de los personajes de ficción y de los actores de naturales que relataron sus historias a Gaviria.

Coincidencia o no, el actor no profesional (o "actor natural") que interpretó a Ramón, en *Rodrigo D*, es Jackson Idrian Gallego. Recordemos que el testimonio de Alexander Gallego es la base de *El pelaíto*. Ahora bien, la novela de Gaviria está narrada por Wílfer Mendoza, el hermano del verdadero protagonista, el delincuente y sicario Fáber Idrian. El personaje de ficción Fáber comparte con el actor natural el segundo nombre "Idrian". El documental *Yo te tumbo, tú me tumbas* (1992)[81] registra historias de la vida de los "actores naturales" de *Rodrigo D* narradas por ellos mismos. Curiosamente, en este documental no aparece Ramiro Meneses, el actor que interpreta a Rodrigo; en su lugar están Carlos Mario Restrepo, Wilson Blandón, Ramón Correa (presentado como co-guionista, y quien no pudo participar en el rodaje porque fue llevado a prisión) y Jeyson Gallego. Lo extraño es que a quien vemos con el nombre de Jeyson (*Yo te tumbo* 1:24) es al actor natural que interpretó a Ramón, que había sido presentado como Jackson (*Rodrigo D* 0:24, 1:30:08).[82] Con lo adelantado hasta este punto, hay dos parejas de

[81] He encontrado varias fechas atribuidas al film. Adopto la publicada por el Banco de la República. http://admin.banrepcultural.org/sites/default/files/listado-de-documental-colombiano.pdf

[82] Esta incongruencia cobra mayor interés cuando en *El pelaíto que no duró nada*, Wílfer (o la editorial) comete el lapsus de llamar Jeyson a Fáber. Hablando de la relación de Fáber con

informantes que parecen ser la misma persona (Jackson y Jeyson, son el sicario; Alexander y Tayron, son el hermano). La discrepancia es explicable como parte del ocultamiento de las verdaderas identidades de sus informantes. Los autores-intelectuales acusan razones de seguridad (la de sus fuentes) para justificar el cambio de nombres. ¿Si Wílfer es el avatar en la ficción de Alexander, por qué hay dos personas reales (Alexander y Tayron) que parecieran ser el mismo informante? ¿Esto hace parte del juego ficcional que procura que no se cree la identificación o unidad entre el personaje de ficción (Wílfer) y la persona real (Alexander)? De ser así, Gaviria separa su obra de los libros de testimonios donde el "yo" narrativo responde al pacto mimético.

Considero que la novela guarda una relación más estrecha con el documental que con el argumental. Afirmo esto a pesar de que al inicio de *Yo te tumbo, tú me tumbas*, es una suerte de detrás de cámaras de las escenas unas escenas de *Rodrigo D* (37:50-43:27). Tayron Gallego, en el documental, cuenta pasajes de la vida de su hermano Jeyson, al que le decían "pelaíto." Si bien el documental no gira exclusivamente alrededor de la vida del "pelaíto" (Jackson/Jeyson), sí es cierto que esta historia de vida y la de Carlos Mario Restrepo (el actor natural que interpretó a Adolfo, en *Rodrigo D*) ocupan la mayor extensión del film. La vida de Carlos Mario, básicamente, es relatada por el mismo informante, mientras que de la vida de Jeyson se conoce los fragmentos que cuentan su hermano, padres, novia y amigos. Tayron cuenta de su hermano:

Soraya y sus dos hijas, Wílfer cuenta que una de las niñas lo quería mucho y la otra no, porque esta última extrañaba y quería a su verdadero padre. Las dos niñas son mellizas y solo se diferenciaban porque una de las niñas tenía la oreja enroscada. El narrador –que tiene la marca estilística de volver por segunda vez sobre los relatado– vuelve a contar: "La que quería a *Jeyson* era la que no tenía nada, la de cara más bonita" (29. Énfasis mío). Quizás el parecido fonético entre los nombres Jeyson y Jackson produjo la confusión. Cuando pude consultar la primera edición de la novela, me encontré con la sorpresa de que la portada del libro tiene la fotografía de Jeyson/Jackson.

> A él lo mataron de 17 años, yo tenía 19 cuando a él lo mataron. ¡Ese pelaíto me patrocinaba a mí muy chimba! Me daba los fierros pa que yo saliera a robar tá! tá! ¡Más bacano que un hijueputa!, y salíamos a robar él y yo juntos, claro que a él casi no le gustaba robar conmigo, porque le daba miedo que de pronto quedara él o quedara yo. Él quería que quedara él solo, no yo. El decía: "¿Sabe qué? Váyase ud. solo, que yo no me dé cuenta de nada, güevón, porque lo matan a ud, hermano, y me hago matar yo." Así me decía él. Por ejemplo, cuando a él lo mataron, ojalá yo hubiera estado al lado de él, omme, ¡Qué chimba! Onde hubiera estado al lado de ese man; malamente hubieran sido dos los muertos en esa casa, hermano. Ese hermanito lo quería mucho. No era egoísta conmigo, nada. (*Yo te tumbo* 4:49-5:28)

Este fragmento oral revela la similitud de las formas de narrar de Tayron Gallego y el narrador ficcional Wílfer Mendoza. En un libro de testimonios, esto se reconocería como una transcripción "fiel" de la voz del sujeto popular (así lo percibe Jácome (*Novela* 51) para el libro de Salazar). De manera semejante a lo dicho en el capítulo anterior sobre la función del habla popular en las novelas de Mejía Vallejo y *En la parte alta abajo*, en la novela de Gaviria modo realista de la representación de la manera como narra Wílfer tiene una función estética. En una entrevista que publicó Jáuregui con el título "Violencia, representación y voluntad realista," Gaviria afirma:

> En *Rodrigo D. No futuro* llevé esta 'metodología' al extremo y construí el guión con base en los relatos orales de mis actores y de otros jóvenes que entrevisté. La estructura de estas narraciones y su orden tienen que ver con lo oral, aunque el resultado –por supuesto– no sea equivalente a la oralidad de la que el trabajo surge, sino una construcción con base en ella. (Jáuregui 94)

Esa estructura oracional a la manera del lenguaje oral parece pasar desapercibida a los lectores de la novela. Ospina afirma que Wílfer narra en forma lineal (87) y Jácome, concentrada en el nivel lexical, cree que es un relato en orden cronológico, sin adelantos ni retrocesos (*Novela* 51). Si bien es cierto que el referente de la historia (la vida de Fáber) es recontado partiendo de su infancia hasta llegar a su muerte; en el plano del enunciado, Wílfer, como Jeyson, dan saltos y, sobre todo, hacen iteraciones. Wílfer cuenta la muerte de Carroloco en las páginas 19-20 y en 52-54, el suicidio de Hugo Arley (causado por una abulia equivalente a la de Rodrigo D) lo cuenta en 92 y 125, y así con casi todas las historias. Asimismo, es recurrente la iteración de la una idea dentro del mismo párrafo: "al Pony le daño el corazón un marica ahí… ¡Le dio bomba, robate ese fierro, qué va ni qué hijueputa, está muy chimba ese fierro! Le dio bomba ese marica, y por eso fue que se murió" (69).[83]

Si bien, *El pelaíto* es una reescritura literaria de los relatos de Alexander Gallego/Tayson Gallego, creo que también se opone a la literatura como institución. Ello se debe a que el efecto estético proviene de la conservación de la oralidad de los testimonios. El testimonio de Gallego no se diluye en la reescritura, la que –según Beverley– no en pocos casos persigue fines estéticos europeos. La poética de la novela, en buena parte, se funda en una iteración no convencional, coloquial –si se quiere– que se acerca más a la literatura masiva que a la alta cultura. Dicho de otro modo, a la novela de Gaviria es predicable eso de que

> the aesthetic and ideological significance of testimonio depends on its ability to function in the historically constituted space that separates elite and popular cultures in Latin

[83] En estilo directo, Wílfer transmite las siguientes palabras de su hermano –en ellas se observa que la iteración es común entre los jóvenes: "¡Y ese marica es todo alto! ¡Yo en la cama lo pillé ese día como todo bajito, y mentiras que ese marica es todo alto!..." (110).

> America, and to generate postcolonial, non-Eurocentric narratives of individual and collective historical destiny. Where literature in Latin America has been (mainly) a vehicle for engendering an adult, white, male, patriarchal, "lettered" subject, testimonio allows the emergence –albeit mediated– of subaltern female, gay, indigenous, and proletarian "oral" identities. (Beverley 59)

La subalternidad del sicario es un caso complejo. Ante todo ellos se rebelan contra la ley y la autoridad. En lugar de llamarlos subalternos, he preferido la expresión "sujetos de delincuencia" (libre de toda carga negativa o prejuicios). El sicario está en un espacio indefinido entre el subalterno homosexual, mujer, indígena o proletario, y la zona de prestigio tradicionalmente ocupada por el adulto, blanco, hombre, patriarca y letrado. Su exclusión es de orden económico, social y cultural, con respecto a la "sociedad normalizada" (Romero). En los testimonios de Castañeda y Henao, se encuentran casos de jóvenes que dejan de hablar en parlache cuando están con otros muchachos de clase más alta o cuando presentan entrevistas de trabajo. Esto es, adoptan o, mejor, superponen, otra identidad.

Fáber Idrian, el sicario protagonista, nació a finales de los 60s o iniciando los 70s, en la comuna de Manrique, en Medellín. Wílfer también cuenta historias del barrio, de los amigos, de la familia y, sobre todo, relata la vida de Fáber, entre los 11 años hasta su muerte, a los 17 años. Solo las breves anécdotas al inicio de la novela están en un tiempo por fuera de las acciones delictivas de Fáber. El barrio que habitan, aunque no se declare en la novela (porque seguramente el narrador no tiene conciencia de ello), es de los mismos que alojaron a los desplazados por la violencia entre liberales y conservadores, y crecieron sin planificación urbanística, primordialmente en la década de 1960.

Los niños delincuentes no provienen del tiempo comunitario de la fundación y primer poblamiento de los barrios denominados "piratas," donde se asentó esa nueva sociedad "anómica" (Romero 403) Sus años de formación se enmarcan en la década del 80, el periodo del auge del narcotráfico y del surgimiento del sicariato. Fáber nunca tuvo relación directa con los grandes carteles del narcotráfico ni de las oficinas de sicarios. Simplemente son unos ladrones de esquina ("chichipatos"). Fáber, su hermanos y los demás amigos hampones pertenecen a una población anónima (así lo declara Gaviria en la contraportada de la novela), es decir, desconocida para la "sociedad normalizada" (Romero 400).

Fáber, "el Trapia," se diferencia de Manuel Antonio, en *El sicario*, y de los amantes de Fernando en *La virgen de los sicarios*, porque no tenía un largo prontuario de asesinatos que lo perfilara como un pistolero avezado y sanguinario que cobra altas sumas de dinero por sus homicidios. Fáber solo mata a una persona en la modalidad de asesino pagado. Esa única víctima por encargo fue Lalo, un joven del barrio que era despreciado por los vecinos porque los robaba. Una señora cualquiera del barrio, cansada de que asalten su casa paga por el crimen y un señor amigo se encarga de encontrar al sicario y pactar con él. En este crimen, por un lado, no se mueven grandes sumas de dinero y, por otro, se infiere que la muerte por encargo es un recurso naturalizado en la sociedad para resolver sus diferencias y/o practicar las limpiezas sociales cuando no las ejecutan las milicias populares.

La novela de Gaviria no se vincula con ninguno de los magnicidios de la época. Al no hacerlo, no evoca la escena fundacional que perturbó a las elites. No se vincula a una reflexión o crítica de la nación por vía de la afectación a los poderosos. El efecto producido es la inversión de los roles de víctima y victimario. Esto se consigue al cederle la voz a un pobre diablo –que funge como avatar del sicario de grandes operaciones–, y así comprender la cotidianidad de los

jóvenes marginales y la génesis de un sicario sin importancia. Volverse un sicario no fue hecho accidental en la vida de Fáber, todo su entorno era delictivo y el sicariato, de alguna manera, fue el episodio final de alguien que rápidamente se inició como delincuente. Los amigos que Fáber admira consumen drogas y las distribuyen, roban, pelean, hieren y matan. A temprana edad Fáber hace lo mismo:

> ¡Yo creo que ese pelaíto no cogió pista, sino que entró a volar de una! O sea que entró al centro de la pomada. ¡Porque ese pelaíto ya robaba por lo alto, ya robaba motos...!
>
> Porque uno comienza a robar a personas primero, a coger quietos, personas que van caminando por ahí por la calle… Y va cogiendo confianza en las calles, se va parchando en los empastres, y ya a lo último le van resultando negocios grandes... Pero ese pelaíto entró fue de lleno, entró fue retacando. Por ejemplo: una rueda de puros pistolocos, todos maniados y cuál de todos más teso, y en el centro el que va a cascar... Y el pelaíto Trapia entró fue de una, o sea que el pelaíto entró fue de una cascando, entró en el centro, para probarles finura a todos. (40-41)

Antes de Lalo, había matado a dos personas: a un enemigo de Palomo –quien en ese entonces era el modelo de bandido que admiraba–, y a Pony –otro joven del barrio– por una bronca personal. Fáber Idrian nunca fue contratado por las "oficinas" de sicarios. Mientras que los personajes Ramón y Nélson, en *Sangre ajena*, sí serán entrenados y empleados en la "oficina" de don Luis. Fáber tampoco integra una banda de sicarios. El no hace parte del crimen organizado de la ciudad. Fáber delinque con sus amigos más cercanos respondiendo a necesidades personales del momento: comprar comida, drogas y, en menor medida, ropa o lujos. La criminalidad es un recurso de supervivencia, no un medio de ascenso económico. De las drogas, la que más consumen es el "basuco" (el ripio del proceso de la obtención de cocaína).

Ninguno de los jóvenes infractores de la novela de Gaviria pertenece a una banda de sicarios como los Priscos, que claramente estaba financiada por el narcotráfico a gran escala y su primera función era proteger a Pablo Escobar Gaviria o ejecutar crímenes ordenados por la cúpula del cartel de Medellín.

Entonces *El pelaíto* muestra otra génesis del niño delincuente, por fuera del crimen organizado (carteles de drogas y oficinas de sicarios) y de la violencia intrafamiliar. La mayoría de estudios sociales y novelas consultados en esta tesis coinciden en señalar una crisis familiar como el origen de la delincuencia juvenil. Las novelas *El sicario*, *La virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* y *Sangre ajena*, expresamente, retratan episodios de maltrato intrafamiliar e infantil en el origen del joven sicario. *El pelaíto* desplaza la explicación causal centrada en la crisis familiar. En la novela, hay dos familias distintas, una disfuncional y la otra no, ambas con hijos delincuentes, Doña Juanita, la madre de Soraya, Judy y Jefry, los grandes amigos de Fáber y Wílfer. Esta es una familia de padre ausente con una relación disfuncional entre padres e hijos, pero no se cuentan escenas de violencia intrafamiliar que conduzcan a la vida bandida (el único caso de agresiones en esta familia se debe a ataques de celos por parte de Eder, el esposo de Soraya).

La familia de los hermanos Mendoza, hasta cierto punto, se pude decir que es armónica. El padre no solo está presente sino que es amado por los hijos, al igual que la madre. Los padres hace mucho no llevan una vida marital plena. Ahora son como viejos amigos que se quieren y acompañan. Con respecto a esta familia, no se cuentan episodios de maltrato intrafamiliar ni infantil. Si los padres están ausentes y los niños se quedan al cuidado lejano de una vecina, no es por una decisión deliberada de ellos sino porque el medio les exige trabajar muchas horas al día, ganando muy poco dinero. Frente a esto, Osorio (*La virgen* 79-80) hace notar que en la novela de

Gaviria la delincuencia juvenil y el sicariato están vinculados al contexto socioeconómico que envuelve tanto a las familias disfuncionales como a las funcionales.

La vida en las comunas de Medellín está caracterizada por un vacío institucional. Aunque no se narra en las novelas de Gaviria y Alape, varios testimonios cuentan que algunas bandas de sicarios y de milicianos se establecen como la autoridad en el barrio que ante ineficiencia cómplice de la policía. Por ejemplo, la banda de sicarios "Los Magníficos", al inicio, actuaban contra los ladrones que atentaban contra el barrio (Duzán 9). Otro ejemplo son las milicias populares: "Somos la respuesta armada del pueblo" –declara un miliciano– "Lo que hemos creado es un autogobierno. Garantizamos la seguridad a la gente y tenemos un control total sobre la zona […] Queremos que todo el mundo viva en comunidad. En esta zona definitivamente hay paz gracias a nuestro gobierno" ("Si mata se muere," *Cromos* 29 de abril, 2014). En el ejercicio de entender el sicariato, la literatura lo han reterritorializado como una de muchas manifestaciones de la violencia en el país. En los mundos ficcionales de las novelas no hay sicarios que se dediquen exclusivamente al homicidio por encargo. Los personajes trasiegan por varias modalidades delictuales. Fáber roba tanto transeúntes como apartamentos, motos y armas, vende drogas y asesina.

Osorio considera afortunada la elección de un narrador en primera persona, porque de esta manera, la novela de Gaviria "muestra las comunas desde adentro, desde la voz de los personajes marginales y desde su conciencia de mundo" (*La virgen* 86). La elección de Gaviria se opone al narrador omnisciente de *El sicario*, y alcanza una focalización interna creíble. Aunque los narradores de Vallejo y Franco también hacen su narración en primera persona, su voz no corresponde a la del sujeto "popular." Habrá que esperar hasta las novela de Alape y López para volver a encontrar a los sicarios narrando sus historias. La novedad para el corpus

aquí estudiado es que las novelas de Alape y López combinan narradores de primera y tercera persona (incluso de segunda persona, como lo hizo López).

Con respecto a *El pelaíto*, Osorio agrega que "[n]o hay elaboración conceptual ni una reflexión sobre el mundo, por la sencilla razón de que el muchacho no es capaz de levantar la cabeza de sus circunstancias" (86). Si bien es cierto que todos los jóvenes de la novela viven al día, no creo que esto sea una limitante. Hay una suerte de conciencia y elección por el presente, por una experiencia hedonista del mundo y una comprensión de la vida fuertemente arraigada en la cotidianidad de la muerte y la violencia. Por lo mismo, doy un giro a la primera parte de la cita de Osorio y planteo que si bien, en la novela, no hay elaboraciones teorizantes, eso no niega la existencia de reflexiones sobre el mundo y la vida. Muchos vocablos del parlache, i. e., "doblado" y "traición", tienen una función estructurante (narrativa, diría Zima) en la visión de mundo juvenil en los barrios marginales. A pesar de las múltiples traiciones que cometen y padecen los personajes, ellos se hermanan en el momento de la muerte. Así sucede en el episodio en el asesinato de Carroloco:

> Todo el mundo estaba haciendo corrillo, chismografiando, para ver cómo había quedado el muerto, y dónde le dieron los tiros, para después contar al otro día, y hablar más de la cuenta...
>
> Carroloco ahí en la acera, boquiando, muriéndose; yéndose pal mundo de los que no respiran, cuando llega mi hermanito, se agacha y le coge la cabeza y se la pone en las rodillas, porque, ¿sabe qué?: al fin de cuentas se llevaban doblados [se traicionaban], pero eran amigos, y se estimaban, y hacían negocios juntos ... Ayudándolo a morir, viéndolo morir… (56)

La traición estructura el universo narrado en relación de separación: traicioneros ("dobladores") frente a confiables (los que siempre "prueban finura"). Carroloco y Fáber se "llevaban doblados" el uno al otro, y si se mantenían juntos era por la conveniencia de las armas e ir a robar juntos. En la novela no hay hermandades "mafiosas." No hay una comunidad alternativa a la familia y la sociedad. Tampoco hay pasajes de iniciación a la "hermandad criminal." En su lugar, hay sociedades momentáneas movidas por un interés o necesidad común. En definitiva, el individualismo impera sobre las comunidades basadas en la afiliciación. Allende de la frágil amistad y de cometer crímenes en sociedad, creo que Fáber ayuda a morir a Carroloco como un acto a través del cual abraza su propio destino. El deterioro del personaje que terminará con su muerte, inicia con esa conciencia de que quien ha "cometido pecados" tiene "culpas" qué pagar. Todo sucede muy pronto: rápidamente los niños se vuelven criminales, "cometen sus pecados" y, en poco tiempo, tienen que pagarlos con su propia vida. De esta realidad se desprende su concepción del tiempo sin futuro ni pasado, solo presente.

La temporalidad de la esta novela parece corresponder a ese presente de los jóvenes, declarado en los testimonios del apartado anterior: No hay referencias al periodo de La Violencia bipartidista ni al tiempo comunitario de la fundación de los barrios. Está marcado por el presente que empieza no en el nacimiento del personaje sino en su iniciación criminal y llega hasta su muerte violenta; no hay casos de muertes naturales o por vejez en la novela. El futuro es bastante incierto, sin expectativas de llegar a la adultez, mucho menos a la ancianidad. También es incierto que haya un tiempo post-conflicto. Por último, no hay utopía ni nostalgia.

Hay una ventana que mira al arte como una alternativa de vida. Hacia el final de la novela se descubre que Fáber iba a trabajar en una película producida por Tiempos (Gaviria *El pelaíto* 133-35). Tiempos Modernos es una productora de cine y televisión de Gaviria, Álvarez y

Restrepo, con la que se rodó *Rodrigo D*. Pero justo cuando Fáber se disponía a vincularse al proyecto cinematográfico, sus "culpas" le cobraron la vida.[84] Ahora su hermano, el narrador de la novela, toma lugar en el proyecto. Dentro de la ficción no se afirma ni se desmiente que el arte sea una salvación. Lo iba hacer en el caso de Fáber, pero, en clave trágica, él no escapó a su destino y los vengadores de Pony lo mataron –acorde con la lógica de la venganza–. La ficción tampoco deja saber si Wílfer se escapará de un final semejante. No hay evidencia que el arte redima a estos jóvenes infractores. Quizás porque antes que el arte y más imponente que él es la realidad de violencia urbana. Gaviria le contó a Jáuregui que "[l]a película pasa y las tragedias continúan. La realización de la película no les cambia la vida a los niños" (Jáuregui 94). En consecuencia, la visión de mundo de los jóvenes infractores se ha despojado de nociones de trascendencia, dado que son irrealizables en la realidad que habitan.

***Sangre ajena*, el sicario narra su vida**

En *La novela sicaresca*, Jácome hace un recorrido panorámico por la literatura colombiana de la violencia asociada al narcotráfico. En ella encuentra que los sicarios aparecen de manera subsidiaria, "sólo a partir de la novela sicaresca en los 90 se ve al joven asesino entrando como protagonista en la literatura y de manera contundente en la novela colombiana" (60). Jácome considera que la particularidad del "género sicaresco" (un conjunto de obras "tangencialmente tributario de la narconovela") radica en su cercanía con el testimonio. La sicaresca, afirma, se diferencia del género narco-narrativo por sus temas y además por "sus técnicas de representación que tienen que ver más con las del genero testimonial" (Jácome, *Novela* 60).

[84] Con respecto al pacto mimético, la novela se desvía del hecho de que en Rodrigo D sí actuó Jackson/Jeyson Idrián Gallego, el hermano de Alexander.

Sangre ajena (2000), de Arturo Alape, se presenta como el testimonio de Ramón "Chatarra." En el cuenta su vida y la de su hermano mayor Nelson, quien es un modelo de determinación y arrojo para el menor. El testimonio se produce en el marco de la violencia urbana de Colombia en los años 90. Nelson y Ramón provienen de una familia extremadamente pobre que vive en los barrios deprimidos de Bogotá (en cierta medida, Ciudad Bolívar es equivalente a las comunas de Medellín). Por haber perdido el año escolar, los dos niños de 12 y 9 años huyen de la casa. Como niños de la calle, en el centro de Bogotá, conocen al ñero Palogrande, quien recorre el país caminando. Un personaje caminante semejante se encuentra en el libro de testimonios *Ciudad Bolívar: La hoguera de las ilusiones* (1995), también de Alape.[85]

Palogrande los guiará a Medellín. En esta ciudad se forman y trabajan como sicarios por 4 años, bajo las órdenes de don Luis, el jefe de una oficina de sicarios. Don Luis se caracteriza por cierto refinamiento y odiar los "trabajos" (crímenes) con exceso de violencia. En Medellín conocen a un sicario mayor (de 24 años) llamado Nuzbel, su característica principal es, por un lado, ser un perfecto asesino a sueldo y, por otro, vivir angustiado porque en un atentado accidentalmente mató a una niña de 4 años. Palogrande, Nuzbel y don Luis son la familia no biológica de los hermanos. Todos estos hombres mayores se convierten en la figura paterna para los niños-sicarios.

En la novela de Gaviria, en solo una ocasión se menciona la banda de delincuentes los Nachos (90). Las novelas de Bahamón Dussán y Alape representan bandas de sicarios mejor

[85] Nelson, un integrante de grupo de música rap Peligro Social, cuenta que intentó llegar a la costa Caribe caminando. Un recorrido de poco más de 900 kilómetros. No lo logró, porque para alcanzar la costa atlántica debía superar el páramo en Santander, de todas maneras fueron habrían sido más de 400 kilómetros (Alape, *Ciudad*180). En cambio, Jerley, otro integrante del grupo de rap, cuenta que sí lo consiguió en compañía de Carlos María, uno de los pintores que también participa en el libro. Antes de emprender el viaje a pie a Santa Marta, hicieron uno más corto, a Melgar. Entre Bogotá y Melgar puede haber más de 100 kilómetros (182).

organizadas que los Nachos al estar dirigidas por don Carlos y don Luis, respectivamente. El artículo "El 'cuerpo élite' de Escobar" (*Semana* Febrero 5, 1991) informa sobre la diferencia entre una banda de delincuentes y las bandas complejamente organizadas bajo el mando de las oficinas. Estas últimas son las encargadas de ejecutar los siniestros magnicidios que sacudieron al país en la década de 1980. Los Priscos –una banda nacida a finales de 1970–, dice el artículo, no era "un grupo más de delincuentes comunes, al estilo de Los Tiznados, Los Nachos o Los Quesitos." En vocabulario del parlache, los Priscos no eran unos "chichipatos" ("ladrón de esquina." Castañeda y Henao, *Diccionario* 59). A miembros de esta banda se les adjudican el diseño y/o ejecución de homicidios de grandes personalidades como Lara Bonilla (el ministro de Justicia), Guillermo Cano (el director de un periódico de circulación nacional), Ramírez (el coronel que desmanteló el complejo de laboratorio del cartel de Medellín, llamado Tranquilandia) y Baquero Borda (un magistrado que participó en el estudio y redacción de los borradores del Tratado de Extradición de narcotraficantes colombianos a Estados Unidos[86]).

Alape evita la referencia directa a alguna de las renombradas bandas de sicarios, tampoco menciona alguno de los magnicidios del país (Weakley 152-53). Uno de los crímenes más importantes de la novela fue el cometido contra alguien de quien no se revela el nombre con seguridad: "El muerto se llamaba Gilberto no sé qué putas, Gilberto Aguirre, algo así" (94). Este homicidio no representa la pérdida (la víctima) sino la espectacularidad de la ejecución, el primer crimen de Nelson y la muerte de uno de los sicarios. En consecuencia, *Sangre ajena* no se

[86] En el artículo "Cruel despedida" (*Semana* septiembre 1, 1986), se cuentan detalles de cómo se ejecutó el homicidio. El sicario es solo una pieza del complejo un plan, que puede entenderse con la metáfora del iceberg. El sicario es solo la parte visible de una guerra con muchas batallas, entre ella, evitar la extradición. Uno de los lemas empleados por el cartel de Medellín era "Preferimos una tumba en Colombia a un calabozo en Estados Unidos" ("Extradición: Hora cero." *El Tiempo* marzo 31, 1991). Esta frase inspiró la canción "Prefiero una tumba en Colombia," interpretada por Uriel Henao (ritmo narco-corrido).

conecta con una crítica a la nación por vía de los magnicidios de figuras públicas reales. No obstante lo anterior, *Sangre ajena* hace parte de la ficciones sociales, con modos de representación realista, de Alape. Entre ellas se encuentran *Noche de pájaros* (1984), sobre el bandolerismo en el periodo de La Violencia; *El cadáver insepulto* (2005), sobre el Bogotazo y el gaitanismo; y *Mirando al final del alba* (1998). Esta última tematiza una mirada a la marginalidad desde el quehacer cinematográfico. Brevemente me detengo en *Mirando al final del alba* porque es justo la novela que antecede a *Sangre ajena*, porque también tiene un narrador protagonista y porque en ella se halla una (auto)reflexión de géneros como la novela y el cine documental.

Una de las historias de *Mirando al final del alba* es la producción de un film sobre los rellenos sanitarios adonde llegan las basuras de la ciudad. El documental, titulado "El basurero de Cali," fue rodado por Damián Soler, el narrador, y su esposa Margoth.[87] En esta novela tiene cifrado un juego metaficcional: en 1968, Alape codirigió el cortometraje documental *El basuro* (nombre con el que se conoce el relleno sanitario de Cali). Los otros directores fueron José Vejarano, Hernando González y el reconocido cineasta caleño Carlos Mayolo.[88] Lo cierto es que con la inclusión del cine en la novela, *Mirando al final del alba* inaugura la reflexión

[87] La pareja de cineastas de Margoth y Damián podrían ser un tributo a Marta y Jorge y su trabajo documental de compromiso. A partir de la década de 1960, la pareja de esposos Marta Rodríguez y Jorge Silva es reconocida por impulsar el documental de compromiso social en Colombia. Su primer documental fue *Chircales* (1966-1972), luego siguieron *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1976-1981), *Amor, mujeres y flores* (1988) y *Testigos de un etnocidio: Memorias de resistencia* (2011), entre otros.

[88] Junto con Andrés Caicedo, Mayolo emprendió el proyecto cinematográfico de ficción *Angelita y Miguel Ángel* (1973). El film está basado en el cuento homónimo de Caicedo. El argumental no se terminó de rodar por una discrepancia entre Mayolo y Caicedo, este quería que el film terminara con una referencia metaficcional (el ladrón fundaría un cine club con el producto de su actividad delictiva). Mientras que Mayolo quería darle un tono de crítica social: mostrar las condiciones de marginalidad, como lo hiciera con Luis Ospina en *Oiga vea* y en el falso documental *Agarrando pueblo* –la parodia de un documental dentro del documental–.

metaficcional que es retomada en *Sangre ajena* (no olvidemos que el trabajo con las basuras enmarca la historia de vida de sicario Ramón Chatarra). Ahora la relación no es cine y literatura sino testimonio y novela.

Jácome afirma que *Sangre ajena* simula un testimonio y, al hacerlo, lo subvierte (125), porque se invierten las relaciones asimétricas de poder que existen entre el informante y el intelectual. La razón que expone es que Ramón controla la dinámica testimonial (123) y que su voz "lleva de la mano al transcriptor y a los lectores" (125). Jácome afirma que en la novela de Alape sí hay empoderamiento del informante. La representación ficcional del testimonio establece que, antes de cualquier resolución sin conflictos entre informante e intelectual, hay un campo de tensiones.[89] Justamente *Sangre ajena* termina señalando el acercamiento afectivo entre los hombres sin negar la distancia socioeconómica entre ellos: cada uno seguirá sus vidas en sus mundos separados. En un campo de tensiones así, unos ven una subversión de roles (Jácome), otros verías al intelectual imponiéndose al informante (Sklodowska).

Ramón deja saber que no es la primera vez que cuenta su historia, y, como dice Jácome, si lo hace por segunda vez no es tanto por una necesidad suya como por satisfacer el deseo del letrado (123). El deseo del intelectual sería comprender la realidad violenta de Colombia a través de la observación de un sujeto que proviene de la fuente misma de la violencia. Weakley cree que la reflexión metaficcional de la novela es una estrategia para ordenar un mundo caótico: "De muchas maneras, el formato literario testimonial hace parte de la historia literaria colombiana

[89] Para el caso de Menchú y Burgos, Sklodowska considera que las relaciones de poder asimétricas entre la mujer intelectual y la mujer informante no se disolvió. Así como los aspectos formales, ideológicos y éticos de la transcripción del testimonio. Sklodowska se pregunta si en la relación informante e intelectual existe una heteroglosia o es solo una ventriloquia disfrazada (84).

reciente […] una nueva generación de autores emula o parodia lo testimonial para mostrar la realidad de la violencia y los casos extraordinarios de su manifestación" (151).

Sangre ajena tiene dos voces narrativas: la de mayor presencia es el testimonio de Ramón (narrador de primera persona), la otra voz pertenece al intelectual que entrevista al sicario retirado (narrador anónimo de tercera persona). En la novela, cada capítulo inicia con una introducción tipográficamente diferenciada del resto de la obra. Estas secciones están en letras itálicas, llamando la atención del lector. En ellas, el segundo narrador, que denominaré "entrevistador," relata la historia de los encuentros con la otredad que encarna Ramón. Se percibe el proceso de acercamiento de dos sujetos socio-cultualmente diferentes. También se habla de los planes de edición que llevarán a la publicación del libro. Esas introducciones del entrevistador contienen fragmentos del testimonio de Ramón. Estos breves fragmentos están marcados con comillas, pero conservan la letra itálica. El testimonio de Ramón se reconoce tipográficamente por las letras redondas.

La actitud del narrador de tercera persona, el entrevistador, es asimilable al subgénero de investigación etnográfica que Clifford denomina "self-reflexive fieldwork account" (14). Ejemplos de esa autorreflexividad se encuentran en los trabajos de Burgos y Barnet, en paratextos como la introducción, notas de pie de página, glosarios, etc. En ellos, declaran a los lectores su honestidad investigativa –lo que tiene implicaciones de orden epistemológico, ético y político–. Sklodowska ve en este recurso una paradoja, pues es una maniobra antitestimonial:

> Mientras la autoridad de los discursos de Montejo y de Rigoberta viene dada por su experiencia personal, subjetiva, los editores intentan equilibrarla con un discurso objetivo –tal como lo habían hecho durante más de medio siglo los etnógrafos "realistas". Así

> pues, notas, glosarios, prólogos y/o apéndices están empleados por Barnet y Burgos con el mismo propósito que en un discurso científico –para certificar al texto primario. (87)

La novela de Alape los paratextos a la ficción misma. De tal manera que la edición del futuro libro que contendrá los testimonios de Ramón es tematizado en la novela y el narrador en tercera persona se vuelve un personaje tan necesario como el informante. *Sangre ajena* se presenta como una historia que pertenece al informante y al entrevistador/transcriptor/editor, que en este caso se declara activo: pregunta, duda, provoca, etc. (145-46). Esta idea de un texto que se debe tanto al informante como al que escucha también está consignada en C*iudad Bolívar* (30-31). Esta solución textual contrasta con la elegida por Gaviria. Esta es una particular novela testimonial que no hace del testimonio un simulacro (con esta afirmación creo lo contrario de Jácome). Wílfer, el informante, le cuenta su vida a un interlocutor intratextual, del que no se declara su nombre. Como en los libros de Burgos y Barnet, la presencia del intelectual ha sido tachada del testimonio. Las intervenciones del intelectual se pueden inferir porque algunos pasajes de los testimonios responden a preguntas que finalmente no quedaron expresamente consignadas en el libro, aunque se les puede suponer. En la novela de Gaviria, Wílfer está contando el episodio de la muerte de Carroloco, que se origina en una discusión por un arma de fuego. Es evidente que las razones de por qué Wílfer considera a Pony un cobarde son demandadas por el entrevistador:

> [El revólver] Se lo prestaron a Pony y a él [Carroloco] para hacer un negocio, y Carroloco ya no lo quería entregar. «Ojalá le den a ese gonorrea», decía el Pony. Pero Pony era un miedoso. Tenía dieciocho años cuando lo mató mi hermanito. *¿Que por qué era un cobarde?* Imagínese que yo salía con ese man a robar, y con el Héctor. Yo tenía el fierro y le decía a Héctor: «Aquel, aquel». Y ya lo iba a coger, cuando ese man del Pony:

> «No, no..., ese man no», que yo no sé qué, que ese man no. Cuando por allá otro man, y dizque también, que «ese tampoco lo podíamos coger»… (20. Cursiva mía).[90]

Dejo aquí el tratamiento del intelectual en la novela de Gaviria. Hace un momento dije la reflexión genérica del testimonio hace parte de la ficción de *Sangre ajena*. Pues bien, en la década de 1990, en Ciudad Bolívar (Bogotá), Alape desarrolló un trabajo de etno-investigación que se denominó "El taller de la memoria." De este taller se produjo el libro de testimonios *Ciudad Bolívar*. Vale la pena recordar que *Sangre ajena* (178) está firmada así: "Bogotá (1995) – Santa Verónica, Cali, Bogotá (1999-2000)." La escritura de la novela inicia el mismo año de publicación el libro de testimonios. Muchos temas, estilo, historias y problemas abordados en la ficción están presentes en el libro de *non-fiction*. Por ejemplo, Ramón Chatarra (en la ficción) podría leerse como la elaboración literaria de Ramiro (en *Ciudad Bolívar*), así como la faceta erótica de la Paisa Angélica (en la ficción) parece inspirada en el despertar sexual de July y Simona (en *Ciudad Bolívar*). El entrevistador anónimo de *Sangre ajena* tiene una función simétrica a la del investigador (Alape) en *Ciudad Bolívar*. La novela, de alguna manera, es una organización textual de la experiencia de Alape durante "El taller de la memoria."

Alape estuvo convencido que lo social-ideológico de la *non-fiction* y lo literario de la novela converge en la escritura, en la "escritura literaria." La ficción y los testimonios tienen una salida semejante, a saber, la escritura de la memoria. Según lo cuenta él mismo, en las entrevistas de 1979 con Isaías Peña (56) y Luis Iván Bedoya (62), el giro suscitado en *El cadáver de los*

[90] Otro ejemplo se encuentra en el testimonio de Jesús, que empieza de la siguiente manera "Es muy sencillo, le voy a contestar su pregunta, por ejemplo, la muerte de Germán" (Alape, *Ciudad* 203). Las preguntas están organizadas de acuerdo con un esquema que facilite el desarrollo cronológico del libro, así lo declara Barnet en la introducción a *Biografía de un cimarrón*: Con este fin formulamos un esquema que nos permitiera dividir las etapas que íbamos a abarcar en el trabajo. Una vez realizado este esquema comenzamos a desarrollar las preguntas. Como los temas surgían de las propias preguntas, no nos resultó difícil mantener la secuencia de los diálogos" (8).

hombres invisibles (1979), con respecto al trabajo testimonial *El diario de un guerrillero* (1970), es que el evento real es abordado desde el punto de vista literario. Al final de su vida, Alape vuelve a declarar algo equivalente con respecto a *Ciudad Bolívar*:

> Con ojos escrutadores de escritor, entro a la zona para hacer la experiencia de escribir relatos o historia de vida que desde el punto de vista teórico había trabajado en la universidad con mis estudiantes. Quería construir estos relatos de vida no sólo desde lo periodístico, sociológico o antropológico sino desde de la literatura. ("Voces" 21)

De acuerdo con la bibliografía usada como fundamento metodológico para "El taller de la memoria," se puede inferir que para Alape la reescritura literaria se alcanza cuando el mundo narrado está focalizado desde la visión de mundo de la otredad. Creo que este es el verdadero intertexto que pone en juego en relación con la matriz metodológica adoptada de *Biografía de un cimarrón* de Barnet, *No nacimos pa' semilla* de Salazar, *Antropología de la pobreza* de Lewis y *Juan Pérez Jolote* de Pozas (*Ciudad Bolívar* 28).

Una diferencia central entre el libro de testimonios y la novela es que el primero tiene un objetivo expreso de intervención en la sociedad. En *Ciudad Bolívar* se cuenta que el intelectual va hasta la comunidad y conoce a los informantes en los barrios marginales. Así descubre muchas historias que refutan los prejuicios sociales sobre los jóvenes de esos barrios subnormales. Los prejuicios quedan recopilados en una sola pregunta: "¿Los jóvenes de Ciudad Bolívar son por naturaleza violentos, y por lo tanto aptos para convertirse en sicarios?" (Alape, *Ciudad* 28 y "Voces" 23). En el libro *Ciudad Bolívar* la mayoría de informantes son personajes positivos, i.e., el activista Guillermo, los pintores Carlos Moreno, Harold Bustos y Jerley Cardona, los raperos de Peligro Social.

La novela carece de personajes positivos como los mencionados arriba, aunque indirectamente ofrece dos razones para responder negativamente a la misma pregunta. La primera tiene que ver con las condiciones sociales de exclusión y familiares de violencia e incomunicación que facilitan un proceso de formación (en clave de novela de aprendizaje) del joven delincuente. Todo inicia con el abandono del hogar, vivir en la calle, pedir limosna, robar y, por último, asesinar. La segunda razón tiene que ver con el pasaje de salida. *Sangre ajena* es la única novela colombiana del sicariato que tiene un pistolero que deja la vida criminal. En *El pelaíto que no duró nada*, Wílfer intenta abandonar la vida bandida, pero él no es un sicario. La novela de Gaviria no cuenta si lo logra o no, se sabe que su hermano sicario no lo consiguió. La enunciación del testimonio de Ramón se da desde su nueva vida, desde su condición ex asesino, y desde su vida de pobreza extrema, pero honrada. Esta opción de vida parece extraña a los estudiosos (Osorio, "El sicario" 69), pues, la mirada moral y el esfuerzo didáctico subordinan al mundo ficcionalizado (76). Frente a una alternativa de vida por fuera de la delincuencia en un testimonio de un sicario se lee:

> Uno quiere un apoyo de trabajo, pero que sea bueno. ¿Salirse de malo para a ir a trabajar en construcción? De malo le dicen a uno que hay algo, y sabe que va a coger bastante. Pero uno se va a trabajar una semana, se mató, bien cansado para el lunes, y el domingo no hay con qué tomarse unos chorros. En cambio un trabajito bueno, va y cumple, porque uno está enseñado a cumplir. ("Si mata se muere" 19)

Esta declaración sirve para reforzar la respuesta negativa a la pregunta sobre una supuesta tendencia innata a la violencia por parte de los jóvenes en pobreza extrema. La responsabilidad recae sobre la ineficiencia o ausencia de políticas públicas que atiendan a esta población. Lo que parece inverosímil en la novela –abandonar la rentable vida de malo y en su lugar mal vivir

como pobre– no es un defecto de la ficción de Alape sino, propongo, hace parte del sentido irónico de la obra en contra de la falta de políticas institucionales eficaces que estimulen el desarme de las bandas de sicarios.

Sangre ajena defrauda las expectativas del lector y su idea de cómo habla un sicario. El parlache no es un elemento de caracterización al que apelen en la misma medida todas las novelas colombianas del sicariato. El parlache no está presente en *Morir con papá,* y con muy baja presencia aparece en *El sicario, El Eskimal y la Mariposa* y *Nadie es eterno*. Extraña que no haya sido incorporado a *Sangre ajena* cuando sí está en *Ciudad Bolívar*. En lugar del parlache, la novela de Alape pone en boca de los delincuentes/sicarios múltiples tropos y figuras que no dejan de causar un poco de desconcierto al lector. Repetidas veces, Ramón dice cosas como:

> Éramos polvo maloliente de Bogotá, lagaña diaria de sus vientos, mirada gris habitada por ese frío rompehuesos que deja el alma flotando en el aire. (36)
>
> [M]e quedé dormido en una banca del parque asoleando mi tristeza, como una babosa retorciéndose del frío. (46)
>
> Los dos continuamos con ese juego fatal del silencio que guarda en el secreto de la respuesta, la noticia que abrirá la puerta del llanto y de la putería que golpea las paredes con los puños. (163)

También sorprende el uso de vocablos como "displicencia" (40) en boca de un joven que no terminó la escuela primaria. La iniciación sexual de Ramón está focalizada desde la Paisa, pues ella tiene el dominio de la situación. Esa experiencia es narrada de esta particular manera:

> [M]ancito de la vida, maricón en mi apetito, gonorrea placentera, furor de mis entrañas y mis vergüenzas, suave así […] Pero ahora, más rápido, puto de mi existencia, sueño de la

malnacida noche, malnacido y bienvenido a mi turbia vida, perro asqueroso para mi perra vida. (139)[91]

El efecto pretendido es imprimirle al lenguaje la intensidad sexual de los amantes. Considero que este gesto de hacer hablar a los bandidos de modos tan extraños se percibe como inverosímil. Sin embargo, si se revisa con atención la colección de testimonios *Ciudad Bolívar*, se encuentra que varios de los informantes emplean tropos para narrar sus historias. En este sentido, hay al menos diez ejemplos. Como muestra transcribo los siguientes pasajes:

July, una muchacha que estuvo en pandillas, cuenta de su padre que "puso candado en la boca para aprisionar sus palabras" y que después de la muerte de su madre, "Ansiosa me di ligera a la libertad" (35). Jesús, un joven infractor, hablando de la amistad y la lealtad, se expresa de la siguiente manera: "Esas son cosas que tienen luz propia cuando se siembra en los hombres. No en la ropa, menos en la piel, tampoco en la palabra bla, blaaa de saliva dulce, yo le hablo de la siembra en los profundos de la mirada, la que nunca se olvida y esa mirada lo sigue mirando a uno. ¿Me entiende?" (205). Guillermo, un joven que trabaja en proyectos comunitarios, dice "Soy un hombre que no tiene armario propio, porque no tengo ropa que guardar. Si alguien anda desnudo, delante de él me desvisto y le digo: Usted es de mi mismo cuerpo, mi talla le queda precisa…" (51). Carlos María, uno de los pintores, describe Ciudad Bolívar de esta manera:

[91] Seguido a esto, Ramón le cuenta al "entrevistador" que "ella se desgonza en sus aires de mujer hermosa y tierna, puta callejera, maestra de mis locuras…" (139). El empleo de tropos es un rasgo del habla de los personajes principales. Es curioso que a esta muchacha se le apode "Paisa". Este es un colombianismo que funciona como gentilicio para nombrar a las personas provenientes de Antioquia y, por extensión, de la región cafetera: Caldas, Quindío y Armenia. Los episodios de la vida sexual y amorosa de los hermanos sicarios suceden en Medellín (capital de Antioquia). Entonces, en Medellín, tiene no mucho sentido llamar a una mujer Paisa, ya que ahí todas son paisas. Por último, agrego que el capítulo tercero, sobre la iniciación en la vida sicarial, tiene muchísimos menos tropos literarios y hay más presencia de sociolecto carcelario.

"Todo fue un hechizo que no se conjuró a tiempo, la ciudad crece y en sus vapores flota la resequedad de la tierra árida en donde las flores ya no crecen…" (102).[92]

A manera de conjetura digo que estos fragmentos de los testimonios desmentirían que haya una impostura en el habla de Ramón y la Paisa. Es más, en el inicio de la novela, el narrador anónimo de tercera persona encuentra la materia para su libro en esa forma de articular verbalmente una experiencia del mundo atravesada por la marginalidad y la violencia. El entrevistador dice:

> Cuando escuché esta larga reflexión en boca de Ramón Chatarra, pensé, ahora sí la novela se escribirá, y él asumirá el rol de narrador-protagonista. Había encontrado al hombre y su historia en la grandeza de su gestualidad. Fuerza y síntesis humana de un personaje novelable. (13)

El entrevistador agrega que Ramón tiene una capacidad particular para revivir recuerdos, la que permite la "construcción verbal de una historia. La suya y la de los otros" (13). El entrevistador encuentra que su forma de expresarse (la que llama "timbre," 13) hablará por otros. Atendiendo al primer párrafo del testimonio de Rigoberta Menchú, Beverley considera que una característica fundamental de la primera persona narrativa del testimonio ("I form") es hablar en lugar de un grupo. Adicionalmente, Beverley considera que las circunstancias genésicas del género testimonial son de opresión, por lo tanto el testimonio es un acto político. Lucía Ortiz

[92] En este momento me es imposible determinar en qué dirección se produjo la mímesis, si el intelectual imita al "sujeto popular" o viceversa. En todo caso, también he encontrado frases del intelectual muy parecidas a las anteriormente tomadas de los personajes de ficción y de los informantes de los testimonios: El narrador en tercera persona de *Ciudad Bolívar* interrumpe por un momento el testimonio de July y dice, "Los pasos, vuelo de vientos en la mirada, zumbido de mosca enloquecida en el cerebro, golpes premonitorios en los vidrios de la ventana, aridez en los pulmones, silencio en la respiración" (43). El intelectual de *Sangre ajena* dice, "La risa de Ramón Chatarra atrae la confianza como premisa del ajetreo de lo incierto […] Continúa riendo como si fuera un enorme paraguas contra la interminable lluvia que no cesa en las tardes de grises de Bogotá" (14).

considera que los testimonios están "conformados por un 'nuevo sujeto colectivo' representante de una nueva solidaridad que cuestiona y resiste los proyectos capitalistas y las visiones postmodernas" (347). En el caso colombiano, las condiciones de enunciación de los testimonios sicariales no son iguales a las circunstancias centroamericanas. A través de sus testimonios no se conocen los dramas de la víctima y sus utopías. Quizás el principal objetivo de publicar libros de testimonios de sicarios ha sido conocer el –hasta entonces– inédito mundo del agresor.

En términos generales, los relatos de sicarios no comparten la agenda antiimperialista o postcolonialista del género testimonios estudiados por Beverley y los editores Jara y Vidal. Si las novelas han sido llevadas al debate nacional acerca de la reparación a las víctimas, se debe a un efecto de la literatura crítica sobre las ficciones de la violencia. Esta fue la orientación de los estudios fundacionales de las narraciones sobre sicarios. Los artículos de Erna von der Walde, de 2000 y 2001, plantean que las novelas de sicarios escenifican una crisis de sentido en las categorías de víctima y victimario, las que son fundamentales en el análisis jurídico. La crisis de sentido, según von der Walde, se debe a que las categorías de víctima y victimario dejaron de ser opuestas y se tornaron borrosas. En el caso específico de las historias de sicarios, hay un giro en el que los victimarios reciben una mirada conmiserativa. Von der Walde le adjudica ese giro a los medios de comunicación: "La lógica de espectacularidad por la que se rigen los medios masivos de comunicación, especialmente la televisión, entra en una perversa complicidad con los perpetradores de actos violentos" (31).

Siguiendo la ruta iniciada por von der Walde, en 2007 María Fernanda Lander publica un artículo en el que remarca la indeterminación conceptual en las representaciones de víctima y victimario. Para Lander, el lector implícito de las novelas de sicarios de los años 90s (o "sicaresca"), inicialmente, es una entidad identificable con las víctimas; posteriormente, se le

desplaza al bando de los agresores: “La vuelta de tuerca que ofrece la “sicaresca”, es que busca la empatía de un lector implícito a quien se asume como víctima de la violencia por pensarse un elemento ajeno a los cinturones de miseria, pero que el correr de las lecturas, poco a poco, lo descubre como victimario” (168). Lander habla de un “agotamiento de significados” de los discursos que intentan explicar la violencia en Colombia. La repercusión de esto es la falta de fundamentación de las nociones de acusación e indulto (168). En ese terreno, la “sicaresca” adquiere su especificidad genérica:

> En el discurso explicativo de la realidad del sicario que caracteriza a estas novelas, la ausencia de arrepentimiento por parte de los asesinos protagonistas cuestiona el razonamiento moral y ético de la sociedad que los produce. De esta forma, el matiz particular que en estas novelas toma la inexistencia de remordimientos, es el aspecto que marca la especificidad genérica de la sicaresca. En el juego de espejos que construyen estas obras con los conceptos de la víctima y el victimario, el espacio vacío que deja la falta de contrición y que se espera lo llene el intercambio simbólico de una disculpa, pone en evidencia la realidad yuxtapuesta e irreconciliable de las dos caras de la ciudad. Porque la sicaresca construye la posibilidad de un precario diálogo entre personajes de las comunas y de la ciudad, las víctimas esperan de sus agresores una exculpación, y el hecho de que ésta nunca aparezca hace visible la confusión de identidades que plantean estas novelas. ¿Quién es quién? ¿Quién pide perdón a quién? (168)

A raíz de los testimonios referidos en la primera sección de este capítulo y en atención a las novelas del sicariato (que componen un corpus más amplio que el llamado “sicaresca”), se

observa que la falta de arrepentimiento no significa ausencia de culpa y de castigo.[93] Cada vez que comete un crimen Rosario Tijeras recibe un castigo que no proviene de las instituciones oficiales, es autoinfigido al engordar compulsivamente (según la novela) o cortarse el brazo (según la adaptación cinematográfica). En ambos casos hay un ocultamiento de la pena, desaparece mientras gana y pierde peso o se cubre las cicatrices con un brazalete.

En *El pelaíto que no duró nada*, la única "penitencia" (103) posible que redime los "pecados" es la propia muerte: "¿Sabe qué, güevón? Cuídese" –le decía Fáber a su hermano– "Esta vida está muy tesa. Yo sé que a mí me van a cascar [matar], porque yo ya tengo mis pecados" (102). El vocabulario religioso empleado por los muchachitos de Gaviria no es muestra de la moral católica asumida como un acto de fe consciente, como tampoco lo es el fetiche iconográfico de *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*.

En *Sangre ajena,* Nuzbel (el sicario paradigmático de la novela, semejante a Toño en *Ciudad Bolívar*) murió por el sentimiento de culpa por haber asesinado accidentalmente a una niña de 4 años. Nuzbel dice que "entre olvidos de nombres y de muertos, quizá un muerto, no sé porqué putas diablos, se la comienza a cobrar a uno. Esa muerte lo persigue a uno, ese muerto quiere matarlo a uno, quiere vengarse de la vida que se carga" (112). Esta situación también la percibe la Paisa Angélica y la se la comenta a Ramón en palabras semejantes (130-31) a las expresadas por Nuzbel anteriormente. En contraste, Ramón no acepta tener remordimientos ni culpas (13,120, 145, 148). Esta idea es la primera que el lector conoce de boca de Ramón y con ella inicia la novela: "No estoy hablando de arrepentimientos en este instante en que trato de

[93] La lógica de que la "culpa" acarrea un castigo, cuenta Jesús, fue aprendida en la escuela militar, donde "lo colgaban a una viga de un baño, todo el descanso colgado, y le quitaban los zapatos y además le ponían tachuelas para que no pisara el piso. Castigo para que uno dejara de ser *lepra*, para que pagara las culpas de ser *lepra*. La palabra preferida de ellos [los profesores castrenses] era *lepra*. Eso es ser *casposo*" (Alape, *Ciudad* 207. Énfasis original).

prender una llama a mis recuerdos" (13). Interpreto este inicio como un acto deliberado de Ramón por situar su testimonio lejos de posibles juicios motivados por su antigua actividad de matón a sueldo. En su lugar, el testimonio de Ramón es un ejercicio de hacer memoria que le ayuda a exorcizar su pasado, puesto que "Los recuerdos me carcomen como hambrientos gusanos en cualquier hora de la noche" (171).

Por último, la novela representa un par de vidas de sicarios en las que si no terminan en la muerte (i.e., Nelson y los demás sicarios), culminan en la basura (Ramón). Al final, *Sangre ajena* deja a Ramón en el mismo punto de partida: en Ciudad Bolívar, viviendo hacinado y trabajando con las basuras. Esto es un regreso a los orígenes, a la infancia al lado de su madre, con quien recorría las calles en busca de basuras reciclables. A este hecho debe sumársele que, al igual que con la madre, el olor de la basura será literalmente incorporado al personaje: por más que se bañaran y vistieran con ropas limpias el olor a la basura les sigue impregnado. Por otra parte, Ramón, ahora con esposa e hija, vuelve a vivir en las habitaciones de inquilinato como lo hiciera de niño con sus padres y hermanos. Ramón afirma: "De la basura vengo, de la basura vivo" (146), tal vez por eso el narrador anónimo, el entrevistador, sostenga que "la basura […] siempre fue determinante en la razón de su experiencia humana" (146).

La basura tendría un significado diferente a la intención didáctica de abandonar la vida sicarial sin importar las condiciones infrahumanas que le aguarden, quizás su valor simbólico esté en el hecho de un movimiento circular, de retorno. En este movimiento, se victimiza al agresor, ya que ni el sicariato ni volver a la vida honrada valieron la pena. Peor aún, las risas en el inquilinato de la infancia –referidas numerosas veces al inicio de la novela–fueron reemplazadas por la descripción macabra del entrevistador cuando visita la habitación de Ramón. El retorno canceló cualquier equivalente a las maldades infantiles al vecinito Ananías, ahora la

incertidumbre de quién ordenó la muerte de Nelson carcome el ánimo de Ramón, y la sombra de un pasado con la paisa Angélica perturba a su compañera actual.

Capítulo 3

Decadentismo y melodrama en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*

Presentación

La virgen de los sicarios y *Rosario Tijeras* son las dos novelas del corpus sicarial que le dan un lugar central al amor, aunque lo hacen de dos modos distintos. En *La virgen de los sicarios*, se narra un amor homosexual de un modo que algunos críticos han vinculado con la estética malditista (ver Aristizabal "El pecado"; Montoya "Demoliciones", entre otros). En *Rosario Tijeras*, se narra una historia de amor heterosexual de un modo sentimental (Jácome; Osorio) o melodramático (Segura Bonnett; El-Kadi). *La virgen de los sicarios* aborda decidida y explícitamente el tema de lo nacional, a través de una crítica mordaz y virulenta, tanto a los gobernantes –responsables de lo que el narrador percibe como el declive del país– como a la sociedad en general. En este marco, la hacienda de los abuelos deja de ser esa experiencia idílica de la infancia y Fernando es el último de los grandes gramáticos del país. *Rosario Tijeras*, por su parte, se conecta sin mayor contundencia con lo nacional. Sin embargo, la referencia a la nación no está ausente de la ficción, porque los sicarios de Franco están estrechamente vinculados con el narcotráfico. El conflicto del gobierno con los carteles de las drogas es el trasfondo en esta historia de amor. En el horizonte de recepción de este tipo de novelas, el narcotráfico alude (casi siempre) al "problema nacional".

En la reflexión política de *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, el narcotráfico y el fenómeno anejo del sicariato son a la vez un síntoma y un emblema de la crisis de la sociedad colombiana. Ese mismo conflicto, en la dimensión familiar de las ficciones, representa una cultura de la violencia en la que los sicarios suelen ser asesinados muy jóvenes. En ambas novelas, la pérdida del ser amado coincide con el estado de deterioro de la nación. *La virgen* y

Rosario coinciden con todas las obras del corpus en que la ficción culmina con la muerte del sicario, lo que se aviene con la lógica de la violencia narco-sicarial (tal como es representada en la ficción, y en los testimonios analizados en el capítulo anterior). No obstante, a diferencia de las otras novelas del corpus, su muerte afecta de manera distinta al narrador (y a la narración), puesto que en ambas obras el narrador está ligado afectivamente al sicario y relata la historia desde el presente de la pérdida y el dolor. Por otra parte, es importante señalar que la novela de Franco es la única del corpus con una mujer como personaje central, un título de mujer, una heroína muerta. En el contexto colombiano, una novela narrada por un hombre enamorado y en duelo, que narra la historia de una mujer moribunda/muerta, no puede no evocar a *Manuela* (1858), de Eugenio Díaz Castro, y *María* (1867), de Jorge Isaacs, novelas donde lo sentimental se vincula estrechamente con lo político, en particular con los dilemas e imposibilidades atinentes a la constitución de la nación. En el caso de *Rosario Tijeras* se puede afirmar que hay una relación paródica con los romances colombianos decimonónicos.

Representar literariamente los dramas sentimentales y los conflictos de la nación no es un hecho inaugurado por Vallejo o Franco. Doris Sommer, en *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America* (1991), propuso una visión de la narrativa del siglo XIX a partir de la posibilidad de leer los romances decimonónicos latinoamericanos como alegorías[94] del establecimiento y consolidación de las naciones modernas en América Latina.[95] Antes de

[94] Dabove sigue la distinción entre alegoría y alegoresis establecida por Fletcher, quien "indicates that beyond allegory as a specific literary genre, all fictions have an allegorical component to a certain extent. He distinguishes between allegory and allegoresis, the latter partially independent from the author's intentions and based upon the act of reading (1964, 4, 12)" (Dabove, N*ightmares* 36).

[95] Según Sommer la alegoría no es un aditamento que imprime el crítico literario a las novelas decimonónicas; por el contrario, la alegoría (o, al menos, la alegoresis) es una dimensión ya contenida en ellas: "By assuming a certain kind of translatability between romantic and republican desires, writers and readers of Latin America's canon of national novels have in fact

Sommer, Jameson ya había mencionado la relación alegórica entre nación (dimensión pública o política) y líbido (dimensión subjetiva o privada), donde esa relación está basada, según Jameson, en la fragilidad de la distinción entre ambas esferas en sociedades de modernización imperfecta. Así, en el artículo "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" (1986), Jameson propone la noción de alegoría nacional.[96] La experiencia del amor en una época de crisis nacional es el elemento que acerca *La virgen* y *Rosario* a los romances nacionales colombianos del siglo XIX. Estas historias de amor, de alguna manera, pueden ser leídas en relación con los romances nacionales. No obstante, las novelas de Vallejo y Franco no pretenden ser una alegoría de la nación como sí lo sería *María* (Sommer) o *Manuela*.

La propuesta del presente capítulo es leer *La virgen* y *Rosario* como reescrituras de las relaciones entre romance y nación. Fernando y Antonio, los narradores, viven una relación amorosa, hasta cierto punto, "ruinosa." Los modos de comprender esa experiencia ruinosa del amor y de la nación se hace a través del melodrama, en el caso de *Rosario*, y del decadentismo, en el de *La virgen*. Abrazar el presente ruinoso a través del amor al sicario es la experiencia decadentista de la novela de Vallejo. Las diatribas en contra de Colombia describen el estado de corrupción de la nación y el presente decadente del país. A pesar de esto, no hay lamento ni se

---

been assuming what amounts to an allegorical relationship between personal and political narratives" (*Foundational Fictions* 41).

[96] Las fundamentaciones teóricas de Sommer y Jameson presentan limitaciones. Así lo señala Dabove en la "Introducción" a *Nightmares of the Lettered City*. Por un lado, la distinción entre literaturas del tercer y primer mundo es objeto de muchas críticas. Entre ellas están las críticas planeadas por Aijaz Ahmad, "The erroneous idea that the "third world" is massively dominated by a single ideology (nationalism) by its corresponding cultural form (national allegory)" (Citado por Dabove 301). Por otra parte, Sommer no prestó suficiente atención teórica a la presencia de la violencia en los romances nacionales. Tanto así que la violencia pueden ser igual de significativo que el romance. "It may be argued that romance was her focus, but then we would be forgetting that many (perhaps most) foundational romances are to some degree mixed with violence, and that violence is therefore the other side-an inseparable element-of the national romance" (Dabove 36).

pretende la salvación. Al contrario, *La virgen* reafirma la condena, la caída, el desbarrancadero. Por otra parte, el padecimiento amoroso o fracaso, y no el triunfo melodramático del bien, es la realidad propuesta en la novela de Franco. Este padecimiento es nostálgico en la medida que añora el tiempo del amor con Rosario. Estas diferencias entre dos novelas, en apariencia, muy parecidas han jugado un papel determinante en la circulación comercial que ha tenido cada libro. Es clara la existencia de un interés comercial por promocionar masivamente el melodrama, y no la estética malditista, entre los lectores colombianos.

Diatriba, decadentismo y memoria en *La virgen de los sicarios*

La virgen de los sicarios (1994) es una novela corta cuya historia se ubica en Medellín, su acción (y narración) es posterior a la muerte de Pablo Escobar en 1993. El narrador de la novela también es un personaje pero no es un sicario. La novela no es contada linealmente y tampoco se organiza según la línea biográfica del sicario, como lo sí lo hace la historia de Bahamón Dussán. *La virgen* se articula según el fluir del recuerdo de su narrador. La historia no cuenta tanto el fenómeno del sicariato como sí la relación del narrador con dos sicarios, quienes, según la lógica de la violencia finisecular, serán muertos por otros sicarios. Por lo mismo no hay escenas espectaculares de asesinatos de sicarios o pasajes describiendo cómo se planea un homicidio. *La virgen* ha sido una de las historias que, al lado de las notas de prensa y los trabajos de Salazar y Gaviria, ha reforzado la representación del sicario como un asesino adolescente, cuyo gusto por las motocicletas, el rock y la ropa deportiva costosa, hace parte de su marca más reconocible.

La virgen vuelve sobre el tropo del origen humilde (casi paupérrimo) del personaje, con bajos niveles de escolaridad, familia disfuncional o padre ausente, que habita los barrios suburbanos a las afueras de la ciudad. Medellín no es una ciudad homogénea, está dividida

tradicionalmente entre la planicie y la montaña, lo que es una oposición topográfica es a su vez una serie de oposiciones sociales, económicas, históricas y culturales. Remarcar la procedencia humilde y marginal del sicario no cumple la función de "engendrar" melodramáticamente a su personaje –lo que sí veremos más adelante en este capítulo con *Rosario Tijeras*–. Esta revisita a la condición social del personaje hace parte de la mirada realista del narrador y su sorpresa al encontrar una "nueva" Medellín. El estado actual de la ciudad es habitado por un nuevo sujeto social desconocido para el narrador: el joven asesino a sueldo, a órdenes principalmente de los carteles de las drogas. Así, la novela se concentra en dos temas, la relación amorosa del narrador con dos sicarios y la queja constante e hiriente de aquel por el presente ruinoso del país. Se aprecia un tono nostálgico en la narración cuando Fernando, narrador homónimo del autor, recuerda su infancia y un tono mordaz al criticar el estado actual de la nación y sus dirigentes.

El título sugiere que en el centro de la narración se encuentran las prácticas religiosas (heterodoxas) de los sicarios. Sin embargo esto no es así. La virgen María Auxiliadora es una referencia en el libro que en realidad es una cita ya difundida por las ciencias sociales y la prensa nacional, por ejemplo, *No nacimos pa' semilla* menciona la devoción de los sicarios por la virgen y algunas prácticas como las de portar tres escapularios, rezar las balas, beber licor con pólvora, tener un grupo musical en el funeral o en el sepelio de un líder de banda criminal y tener un pasacintas en la tumba, entre otras. *La virgen* y *Rosario* hacen referencias a algunas de estas prácticas, pero ninguna de ellas establece un compromiso de ahondar en la religiosidad del sicario y su valor en el sicariato. Antes bien, Vallejo vuelve sobre tópicos de sus obras iniciales como la homosexualidad, el desprecio por las mujeres, los pobres y la sociedad en general, la crítica al sistema político y la religión católica. Para Fernando, antes de ser un placer execrable la homosexualidad es un deber ético. En un mundo en ruinas, la homosexualidad no es condenable,

es necesaria al no ser procreativa. En este escenario, "el crimen no es apagar [la vida], es encenderla" (*La virgen*, 67).

Al igual que el ciclo ficcional de *El río del tiempo*[97], *La virgen* tiene un narrador en primera persona. En *La virgen*, el narrador, homónimo del autor,[98] es un hombre de más de cincuenta años, quien después de varias décadas en el extranjero regresa a Colombia para morir (*La virgen* 11). A su regreso encuentra que el *locus amoenus* de su infancia, el pueblo de Sabaneta y la finca de sus abuelos, Santa Anita, ya no existen. Estos eran un límite casi mítico del mundo de su infancia. Según el narrador, la expansión de Medellín los contaminó, pues ahora son el lugar de los barrios de invasión donde viven los pobres y, también, de donde procede la mayoría de los sicarios. Según *El sicario* de Bahamón Dussán, los sicarios son una enfermedad ocasionada por la pérdida generalizada de valores de la nación, son el "[o]lor fétido del pantano que se pudre" (Bahamón Dussán, *El sicario* 9). Mientras que para el narrador de *La virgen* son una suciedad digna de ser amada. Este es el camino que va a seguir *Rosario*, con su narrador perdidamente enamorado de una sicaria.[99]

---

[97] *El río del tiempo* se publica por primera vez como un solo volumen en 1998. Es la pentalogía de las primeras novelas de Vallejo: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993). Como puede verse, *La virgen* no pertenece a este ciclo autoficcional. La reseña de Angulo dice que cada libro de *El río del tiempo* "corresponde a una etapa de la vida del autor, pero en su interior aparecen importantes rupturas de tiempo *y* espacio […]. Así que el libro es un intercambio constante *y* explícito entre presente y pasado […] con la lógica del recuerdo espontáneo" (339).

[98] Fonseca sostiene que en *El río del tiempo* el autor reúsa a decir su nombre ("Against the World" 21). Sin embargo, observamos unos momentos en que el narrador sí revela su nombre: "de vez en cuando se tenía que barrer, ella a mandar: "Fernando: hacé esto, hacé lo otro". Y yo: "Darío: hacé esto, hacé lo otro", y Darío le pasaba la orden a Aníbal" (*Los días azules* 74). Darío y Aníbal son hermanos del autor. En *El fuego secreto* se lee: "fueron pasando dispersos –Fernando Villa, Juan de Dios Vallejo– mi nombre y mi apellido" (10). Por fuera del ciclo de *El río del tiempo*, *La virgen* (78) y *El desbarrancadero* (141), se sabe que en narrador se llama Fernando, sin indicación del apellido.

[99] En las otras novelas de sicarios, hay episodios de mujeres enamoradas de los asesinos. La diferencia las novelas de Vallejo y Franco es que son los narradores los enamorados de los

La crítica ya ha comentado las coincidencias biográficas entre el autor y el narrador, por ejemplo, los dos abandonaron Colombia, son gramáticos y homosexuales. Estas y otras muchas coincidencias han motivado que su obra se considere como una larga "autobiografía" o una "novela autobiográfica".[100] En este capítulo evito estas denominaciones porque no se ajustan al propósito de la voz narrativa de primera persona por parte de Vallejo. En ocasiones Vallejo ha dicho que la novela –de narrador omnisciente– es un género "manido" y "muerto" (*El río* 666). Su propuesta de la novela de primera persona no es autobiográfica en la medida que el tiempo de la narración no corresponde con la linealidad biológica o biográfica: "como cajitas chinas que salen unas de otras, el mío es un recuerdo de un recuerdo" (*Los días* 63). El "yo" narrativo se define por el conjunto de sus recuerdos (*El fuego* 52, 129, 186). En el caso particular de este yo narrativo, no se trata solo de la reconstrucción de una biografía, él se erige en memoria y conciencia de la nación: "Señor Procurador: Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada. Cuando me muera aquí sí que va a ser el acabóse [sic], el descontrol" (*La virgen,* 21). Por lo anterior, preferimos categorías como la de "ficción autobiográfica" o "autoficción".[101]

---

asesinos y los narradores provienen de la sociedad hegemónica. En estas dos novelas los enamorados provienen de la clase que "padece" la violencia sicarial. En las otras obras, en mayor o menor medida, las enamoradas provienen del mismo horizonte cultural de los sicarios. Finalmente, en las novelas de Vallejo y Franco, el amor de los narradores por los sicarios es tema central de la ficción.

[100] Angulo denomina a *El río del tiempo* una autobiografía (339), así mismo lo hace Fabio Martínez con respecto a *El fuego secreto* (41). Joset sostiene que *La virgen de los sicarios* es la que más se acerca a la "novela de forma autobiográfica" (17). Aristizábal afirma que el proyecto literario de Vallejo tiene "un característico narrador autobiográfico" (291), mientras que O'Bryen lo denomina "quasi-autobiographical" (195). En oposición a la tendencia de los anteriores autores, Fonseca señala que es problemático denominar autobiografía a *El río del tiempo* porque no se ajusta a las convenciones del género ("Against the World" 21-22).

[101] Algunos críticos han optado por denominar el trabajo de Vallejo como una obra autoficcional (i.e., Buschmann). La mayoría de ellos parten del concepto de pacto autoficcional

La novedad de la autoficción de Vallejo es alejar la voz narrativa de primera persona del pacto testimonial, o al menos la asociación del "yo" narrativo con el sujeto "popular," que sí se observa en, por ejemplo, *En la parte alta abajo*, *El pelaíto que no duró nada*, *Sangre ajena* y *Nadie es eterno*. Excepto por *Sangre ajena*, el intelectual es un personaje inexistente en el mundo ficcional (en *El pelaíto* solo se alude a un entrevistador). En la novela de Alape, el intelectual es tematizado en la ficción, y su voz se reconoce por emplear la tercera persona. Así, la novela está compuesta por dos voces narrativas. Como vimos en el capítulo anterior, esta obra hace un esfuerzo por acercarse al Otro, a la visión de mundo del sicario, pero también es cierto que la distancia entre el intelectual y el "sujeto popular" o "sujeto de violencia" nunca desaparece por completo. Con *La virgen*, por primera vez en este corpus, la voz narrativa en primera persona no corresponde a la del "sujeto popular." La distancia entre los personajes no solo es la que separa a un "sujeto de violencia" de un intelectual, también es una distancia marcada por lo generacional (un joven y un viejo), lo socioeconómico (un pobre y un rico) y por –digámoslo así– la sensibilidad (expresada en el gusto por el punk y la velocidad, frente a la elección del silencio y el vacío). El narrador es un extranjero en su propio país. A su regreso, se encuentra con el nuevo fenómeno del narcotráfico y el sicariato, y con el mismo desastre de siempre (*La virgen* 12). Inicialmente el narrador está separado de las comunas, de sus habitantes y de su forma de hablar característica. A medida que se enamora de los dos sicarios adopta esa forma de hablar hasta dirigirse al lector como "parcero" (*La virgen* 100).[102]

---

de Lejeune, por ejemplo, Diaconu ("El pacto" 224), Fonseca ("Against the World" 21) o Arango-Correa ("El río" 109).

[102] Al inicio el narrador define vocablos como basuco y sicario (9), gonorrea (12), pelao y pinta (20). Después hay un acercamiento y apropiación afectiva de ese mundo sicarial, por ejemplo, de los nombres extranjeros adoptados en las comunas: "ridículos pensaba yo cuando los oí en un comienzo, ya no lo pienso así" (9). En contraste, no define vocablos del mundo perdido pero sí que hace referencia a un glosario en extinción, a saber, globo de papel, Sagrado Corazón

La voz narrativa en primera persona de Vallejo no tiene el propósito de ser testimonial. Alzate afirma que hay un hastío de Vallejo por la literatura de tercera persona, entonces "Vallejo escribe en la primera persona del singular como una manera desesperada de alcanzar una sinceridad absoluta del lenguaje […] La primera persona del singular para él es un principio básico de desenmascaramiento" (5). Entonces, la autoficción es una postura artística de lo que el autor y el narrador consideran que debe ser el género novela. A través de esta postura, Vallejo comparte la ambición de Huysmans de revolucionar la novela:

> Había muchas cosas que Zola no entendía; primeramente, mi necesidad de abrir las ventanas, de huir de un entorno en el que me asfixiaba y, luego, mi deseo por terminar con los prejuicios, romper los límites de la novela, dando entrada en ella al arte, la ciencia, la historia […]. Lo que más me interesaba en aquel entonces era suprimir la intriga tradicional, incluso la pasión o la mujer, concentrar la luz del pincel en un solo personaje. (Huysmans 29)

Como Huysmans, Vallejo también intenta revolucionar la novela, renunciar a la intriga convencional y concentrar la narración en un solo personaje. No obstante, este se distancia de aquel cuando descree del narrador omnisciente. El narrador de *Contra natura* (*A rebours* 1884), sabe que Petronio es el autor favorito de Des Esseintes y que antes había sido a Lucano (Huysmans 59). También sabe que Petronio describió la vida cotidiana de Roma sin

---

de Jesús (7) o cigarrillos Victoria (9). Estos dos vocabularios pertenecen a mundos "lejanos" (el mundo de Sabaneta en su infancia y al mundo de las comunas de hoy), pero no desconectados: Los cigarrillos Victoria del abuelo, hoy son los cigarrillos de basuco; o la virgen de Sabaneta, antes llamada virgen del Carmen, es la actual María Auxiliadora, a la que se encomiendan los sicarios. Jáuregui y Suárez afirman que las traducciones del narrador "marca[n] durante todo el texto la anomalía del lenguaje de los habitantes de Medallo/Metrallo, esa ciudad-*Otra* que asedia a Medellín (378. Énfasis original). Aunque esto no sucede "durante todo el texto," sí que es cierto que "Fernando actúa como una especie de *médium literario*" (377. Énfasis original) y que sus traducciones pasan de ser "disciplinarias" en plano lingüístico a ser una "violencia disciplinaria" que señala a quiénes deben asesinar los sicarios-amantes (378).

apasionamientos ni prejuicios, incluso que sus anotaciones son "tal cual lo que veía" (Huysmans 59). Fernando se declara impedido para saber lo que piensan los personajes (*La virgen* 15-16, 52, 95), así rechaza la facultad omnisciente de los narradores clásicos. Con este gesto, Fernando no acepta el atributo divino de la omnisciencia.[103] También renuncia a los diálogos y, en última instancia, la voz narrativa en primera persona, el yo narrativo, a través de la autoficción, es el único personaje. Todos los demás personajes referidos en sus novelas son relatados desde la focalización del narrador personaje. En consecuencia, el discurso indirecto es el estilo que impera en la novelística de Vallejo. Estilo que se ajusta mejor a un narrador de conocimiento limitado, incapaz de penetrar los pensamientos de las personas y los personajes e incapaz de recordar diálogos con absoluta fidelidad. Este debería ser el estilo del novelista y del historiador, dice Vallejo en "La verdad y los género narrativos" (*Peroratas* 166-67).

En *La virgen* no hay una sola mención expresa a Huysmans o a *Contra natura* (*A rebours*) y tampoco a José Asunción Silva o a *De sobremesa* (publicación póstuma de 1925). No obstante, es indiscutible que Vallejo leyó a Silva, pues, en 1995, justo un año después de *La virgen*, publica la biografía *Chapolas negras* (reeditada en 2002 como *Almas en pena, chapolas negras*). A *Contra natura*, *De sobremesa* y *La virgen* las une el abrazar una visión pesimista del mundo, propia del arte de final de siglo o arte decadentista.[104] Gicovate sostiene que la deuda de

[103] La identificación del narrador omnisciente con Dios fue hecha por Vallejo en *El fuego secreto*: "Dios, impotente mirón de las cosas humanas, con sus ojos eternos de buho [sic], de lechuza, todo lo veía penetrando la oscuridad. Para ver, su omnipresencia, que lo tenía en el cuarto, lo eximía de abrir un agujero en la pared. Como novelista omnisciente, metido en todos los cuartos y corazones ajenos, veía sin pagar" (35. Véase también 134-35).

[104] Una suerte de sinonimia entre arte de *Fin-de-siècle* y arte decadentista se encuentra en el libro de Nordau, *Degeneration*. Nordau critica que el arte decadentista es en realidad una vanguardia principalmente de un grupo muy selecto de gente rica y educada o de fanáticos: "All snobs affect to have the same taste as the select and exclusive minority, who pass by everything that once was considered beautiful with an air of the greatest contempt. And thus it appears as if the whole of civilized humanity were converted to the aesthetics of the Dusk of the Nations" (7).

Silva con el decadentismo se debe al conjunto, que Silva "había estudiado en la literatura y la pintura más que con un escritor particular que le hubiera servido de inspiración o modelo" (118). A pesar de la omisión de cualquiera de los personajes señalada arriba, Cuervo Márquez cita las siguientes palabras del poeta y político colombiano Guillermo Valencia: "Todo respiraba en él [Silva] distinción y rareza: tenía del *Des Esseintes*, de Huysmans y del *Dorian Gray*, de Oscar Wilde; del *señor de Phocas*, de Juan Lorrain, y del infatigable creador Pío Cid, de Angel Ganivet (Cuervo Márquez 13. Itálicas originales). En la edición crítica de *De sobremesa* en Archivos, al cuidado de Héctor H. Orjuela, se dice que "José Fernández es una réplica de Des Esseintes, personaje de *Au Rebours* [sic], de Huysmans y de otros héroes decadentistas de la novela finisecular" (229).

Yo no constato en *De sobremesa* ni una sola mención a Des Esseintes, Dorian Gray, Sperelli ni al señor Phocas, en su lugar, se menciona a Max Nordau y su libro *Degeneración* (*Entartüng* 1893). José Fernández, el héroe artista de la novela de Silva,[105] se manifiesta en abierto desacuerdo con Nordau, entre otras razones, porque lo considera un libro "seudo-científico" (Silva 239) y tiene una etiqueta peyorativa para los grandes artistas decadentistas (Silva 340).

Gutiérrez Girardot sostiene que desde la perspectiva de la "hipócrita moral cristiana de la sociedad burguesa" del siglo XIX, la ambigüedad del gozar-sufriendo o "amoralismo esteticista" se le considera decadente. Agrega que Spengler en *La decadencia de Occidente*, la palabra se refiere a "una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe" (455).

[105] Gutiérrez Girardot afirma que "las "novelas de artistas" tienen de común el que en la respuesta a la pregunta por el "para qué" del arte, sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía (Ardinghello), de una plenitud (Lucinde) o de mundos lejanos y pasados" (447). Concluye el crítico que la característica del artista en la moderna sociedad burguesa es paradójica porque por un lado niega el presente y se evade a otros mundos, sin huir de la realidad que detesta: la realidad del "hombre burgués" (448).

La novela de Silva enmarca –con un narrador en tercera persona– el diario de José Fernández, el cual está escrito en primera persona y ocupa la mayoría de la novela. José Fernández, en la parte de la conversación en el salón de té, se percibe a sí mismo como si fuera uno de los artistas criticados por Nordau. En la conversación previa a la lectura de pasajes del diario, Fernández se refiere a su propio caso: "El vulgo […] pega tiquetes a los individuos para poderlos clasificar. Después el hombre cambia de alma pero le queda el rótulo" (Silva 233). A Fernández le parece que ese impulso clasificatorio tanto del vulgo como el de Nordau es "miope" (240) e incapaz de describir la agudeza artística de los decadentistas. Para ilustración se detiene en el caso de María Bashkirtseff. Ella, al igual que Des Esseintes, posee un alma sensible y aguda, a la que se le asocia con estados nerviosos alterados y una salud física igualmente débil. El valor de Bashkirtseff es que su obra artística y sobre todo el diario que leyó Fernández es, según este, "un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada" (Silva 247). Entonces cita estas palabras del diario de ella: "Para ser feliz necesito TODO, el resto no me basta!..." (248. Mayúsculas originales).

Fernández, previo a la lectura de su propio diario, ya había manifestado su ambición por lo absoluto: vivir la vida sin reservas, "sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede" (234). Para ello ha emprendido diversos caminos que van desde los excesos orgiásticos con la estrella del "teatro bufo del Boulevard" Nini Rousset[106] hasta la prohibición sexual en los nueves meses posteriores al fugaz encuentro con Helena de Scilly Dancourt, pasando por la contemplación de la naturaleza y del arte, la incursión en los negocios, entre otros. Al final de estos recorridos, para Fernández el amor poderoso capaz de

[106] La descripción de este personaje parece evocar la *premiere* de Nana, en la obra homónima de Zola. Para el primo escultor de José Fernández, Camilo Monteverde, el naturalismo de Zola es la "fórmula suprema" en literatura (Silva 345).

reemplazar la fe, como el manifestado por Beatrice Portinari, pertenece a otras épocas –ajenas a su presente. Ahora "[l]o sublime ha huido de la tierra" (335). A pesar de este reconocimiento, Fernández con su diario quiere restaurar esa sensibilidad. Lo intenta al tratar de hacer de Helena una mezcla de María Bashkirtseff y las mujeres amadas en las grandes obras (se refiere a autores como Cellini, Alighieri, Petrarca y Miguel Ángel. 336).

Como lo piensa Des Esseintes, Fernández opina que su sociedad contemporánea está decrépita (Silva 336). Una idea equivalente expresa el narrador Fernando y el autor Vallejo con respecto a Colombia.[107] En la primera novela del ciclo *El río del tiempo*, *Los días azules*, el narrador dice que la quebrada "Santa Elena se fue secando, secando como todos los ríos de Colombia por la tala de los árboles" (14). Mientras que en la biografía de Silva, las primeras palabras son estas: "Colombia no tiene perdón ni tiene redención. Esto es un desastre sin remedio" (*Chapolas* 9), y en el inicio de *El desbarrancadero* se lee, "Dios no existe y si existe es un cerdo y Colombia un matadero" (8). Es evidente que la diatriba ha ido aumentando en agresividad y frecuencia.[108] Poner estas obras de Vallejo al lado de la de Huysmans y la de Silva, permite notar que, por una parte, en esas obras de Vallejo no hay un lamento por la pérdida una civilización clásica (i.e., la romana) o una añoranza de los grandes autores (i.e., Poe o Baudelaire). Sí hay en el lamento de Fernando un dolor por la pérdida de la Colombia de los gramáticos, pero ante todo una nostalgia por el *locus amoenus* de su niñez en la finca de sus abuelos.

[107] Comparo lo dicho en *La virgen de los sicarios* y lo dicho en el "Discurso" de Vallejo al recibir el premio Rómulo Gallegos en 2003 por *El desbarrancadero*. El narrador de *La virgen* y el Vallejo del "Discurso" parecen la misma persona. Von der Walde presenta esta coincidencia entre el narrador y el autor como un juego que se inscribe en la cultura posmoderna (38) y le preocupa que esa coincidencia disminuya la ironía de la ficción. Su temor es que el extremismo del narrador deje de ser un gesto literario y sea una ideología del autor.

[108] La ventana de observación se limita a la ficción y va desde *Los días azules* (1985) hasta *El desbarrancadero* (2001).

El presente de Colombia, que encuentra el narrador a su regreso es un mundo en (mayor) decadencia, motiva furibundas diatribas.[109] La diatriba, la burla y el sarcasmo, según Cabañas, son técnicas que le servir al narrador de distanciamiento (13). Alzate afirma que esa ruptura del narrador con la ruinosa Colombia es el resultado de una lucidez extrema, por medio de la cual "el escándalo, el extremismo y sarcasmo" se utilizan "para sacudir una cultura anquilosada" (12). Alzate agrega que la obra de Vallejo, en general, es la búsqueda de "otras realidades estéticas e históricas" que se ubican en la infancia, la sexualidad o la religiosidad popular (12). Esto tres territorios son calificados por Alzate como "utopías" (12). En mi entender, no hay tales utopías porque, según mi lectura decadentista de la novela, no son lugares "reparadores" y en tanto tal serían una imagen correctora del presente decadente. Fernando no abraza "otro lugar" mejor que le sirva de "huida" del presente ruinoso (entrecomillas uso las palabras de Alzate, 12). Tanto es así que el tiempo de su infancia no es un mundo cualitativamente mejor al presente: "Cuando yo nací ya Colombia había perdido la vergüenza" (*La virgen,* 69). Se infiere, entonces, que la diferencia entre ese pasado (ideal) y el presente (ruinoso) no es objetiva sino afectiva. Así, el acto primordial de la novela es recordar. Es una memoria (nostálgica) de un tiempo pasado (los años de infancia en compañía de los abuelos) y un lugar desparecido (la finca en Sabaneta, al sur de Medellín). En consecuencia, la felicidad y la idea de un mundo mejor pasado no depende de, ni se territorializa en, un referente real: la Colombia de mitad de siglo en contraposición a la Colombia finisecular. Si el narrador identifica un mundo "mejor" en el pasado, se da como resultado de una percepción afectiva del entorno y sobre todo de sí mismo, y no como una postura axiológica de abrazar el pasado tal como sucede en el romanticismo o en el melodrama.

[109] Pablo Montoya sostiene que la diatriba de Vallejo se conecta con el "malditismo" y también es una forma elaborada literariamente de la expresión oral antioqueña llamada "cantaleta" (19).

La finca de los abuelos, Santa Anita, al igual que las cantinas y sus "rocolas", es un paisaje idealizado por la distancia y el recuerdo nostálgico. Si la violencia precede al narrador y la nación ha estado en crisis desde mucho antes de su regreso, entonces la categoría no es nostalgia por una pérdida sino por una ausencia. La nostalgia por una pérdida está tematizada cuando Alexis y, luego, Wílmar son asesinados. Este tipo de nostalgia afecta a Fernando al punto que casi muere de pena y afecta también a la narración: durante esa desazón se emplea una voz narrativa de tercera persona y Fernando desaparece para dar lugar al "hombre invisible" (*La virgen* 116-20). Guardadas las proporciones, la pérdida de sus amantes sirve para entender el dolor del narrador por la pérdida del *locus amoenus* de su infancia. Según La Cappra, la pérdida pertenece a un nivel histórico, es un evento traumático históricamente situado; mientras que la ausencia es transhistórica en el sentido de que no es ubicable en ningún evento histórico. Lo que implica que, en la pérdida, un objeto potencialmente podría ser recuperado (ante la pérdida de Alexis hubo una recuperación de un amor equivalente con Wílfer). Con la ausencia, al contrario, es irrecuperable, porque no se puede recuperar lo que nunca se tuvo (LaCapra 50).

Aquella Colombia ideal, habitada por poetas como Silva y regida por gramáticos como Miguel Antonio Caro, es una suerte de mito que precede al narrador Fernando. Este nunca conoció esa Colombia. En cambio, sí es testigo de una nación cada vez más decrépita. A pesar de lo anterior, no se lamenta por tener que vivir este presente. Finalmente lo abraza al no solo aceptar y enamorarse de los sicarios, sino además por el hecho de entender al sicario como la experiencia decante por excelencia. El narrador en dos ocasiones plantea La Violencia de mitad de siglo y la narco-violencia finisecular como un *continuum* que va del machete a las armas (*La virgen*, 84) "y en bala están hoy cuando escribo" (*La virgen*, 29). En este punto se observa que el lamento por aquella ausencia se codifica como la pérdida de sus amantes y de la finca de los

abuelos, porque "When absence itself is narrativized, it is perhaps necessarily identified with loss (for example, the loss of innocence, full community, or unity with the mother) and even figured as an event or derived from one" (LaCapra 49). Lo anterior incrementa la posibilidad de una nostálgica búsqueda de una comunidad totalmente unificada (LaCapra 46). En el caso de *La virgen*, no hay un proyecto comunitario. No puede haberlo porque la nostalgia en *La virgen* no es proyecto político de corte "utópico" (LaCapra 46). La nostalgia surge de una emoción y es producto del "hacer memoria" y del "ser la memoria" –como se denomina así mismo el narrador–.

Quizás esta falta de proyectos comunitarios se deba a que los héroes-artistas decadentistas son ante todo personas solitarias que no se acomodan a su presente mediocre, v.gr., Des Esseintes o José Fernández. El narrador de *Contra natura* dice que "cuando un hombre de talento se ve condenado a vivir una época mortecina y estúpida, al artista le obsesiona incluso sin que se dé cuenta de ello, la nostalgia de otra época." Por tanto, "[r]ecuerda personas y cosas que nunca ha conocido por sí mismo, y llega un momento en que se evade violentamente de la cárcel de su siglo y vaga libremente por otra época, con la cual, como una última ilusión, le parece que hubiera estado más de acuerdo" (Huysmans 118). Las reacciones de Fernando y José Fernández, en mayor o menor medida, son semejantes: un acto de recordar que desemboca en escritura. En el caso de Fernández se escribe un libro de memorias, el diario. A través de él, por un lado, se mide con el diario de Bashkirtseff y, por otro, intenta restaurar el amor, que es la "única cosa que hace digna a la vida de vivirla" (Silva 243). A Fernando, por su parte, el acto de recordar le sirve para recomponerse.[110] Esto quiere decir que la única opción para suturar su ego, si es

[110] El narrador se percibe como un ser fragmentado: "Virgencita niña de Sabaneta, que vuelva a ser el que fui de niño, uno solo. Ayúdame a juntar las tablas del naufragio" (*La virgen* 31) o "Yo ya no soy yo, Virgencita niña, tengo el alma partida" (*La virgen* 32).

plausible, sería en la narración, en la autoficción. Esta, además, no oblitera la experiencia del amor. De manera que con el recurso del amor, los dos autores colombianos se distancian de Huysmans, en cuya novela no hay (que recuerde) una búsqueda de amor de pareja o el deseo de establecer una familia.[111]

En simetría con la fragmentación del narrador, Colombia es una ruina de la que –en las primeras páginas– él se declara no responsable (*La virgen* 8). El país es un mundo decante: "La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente" (*La virgen*, 20), "El primer atracador de Colombia es el Estado" (*La virgen*, 45), "aquí no hay autoridad sino para robar, para saquear a la res pública" (*La virgen*, 51). El país y el narrador atraviesan por un momento ruinoso: Colombia se destruye entre los políticos corruptos, la infamia de la pobreza, la violencia de los narcotraficantes y la religión católica. Por su parte, Fernando es un viejo que espera su muerte, y en la espera no encuentra su lugar en Medellín. Su apartamento, en la planicie de Medellín, es un refugio como lo fuera la casa de Fontenay para Des Esseintes. A diferencia de este y de, por ejemplo, la casa de José Fernández en Londres, el apartamento del gramático está casi vacío. El arte (o mejor, la tranquilidad) que desea contemplar lo encuentra en las iglesias de Medellín. Allí están los óleos y el silencio y, por supuesto, los sicarios implorándole a la virgen cada martes. El hecho de tener ese apartamento vacío contrasta con los planes que el narrador de *Los caminos a roma* (en *El río del tiempo*) para la finca Santa Anita. El gramático piensa volverla un "palacio" semejante a los antes referidos de

[111] Las únicas experiencias amorosas de Des Esseintes referidas en la obra son con prostitutas. Me aventuro a pensar que esta ausencia de un objeto amoroso es deliberado y se busca mostrar una experiencia decadentista sin ser causada por una desavenencia amorosa. Además, Des Esseintes, hastiado de la humanidad, busca reactivar su deseo en el brusco contraste del bajo fondo, "imaginando que la fascinante sordidez e inmundicia de la miseria serviría de estímulo a sus ya adormecidos sentidos" (39). Solo con esa finalidad, aneja a la búsqueda de amor, se recurre a las mujeres.

Des Esseintes o de Fernández. Así, Santa Anita evocaría al salón donde Fernández se dispone a leerles el diario a sus amigos.

El narrador de Vallejo desprecia la sociedad colombiana actual. No obstante, no deja saber qué modelo de nación tiene en mente. Lo cierto es que el presente de Colombia es decadente e infértil, en parte eso se demuestra con la ausencia de gramáticos como Rufino José Cuervo o poetas como Silva. Entonces, la ruina del gramático es la ruina de la nación. Además de que el gramático es la conciencia y memoria del país, él mismo es un vestigio de la nación ida, ya que es el último de los gramáticos. Des Esseintes tuvo un plan de erradicación del presente pusilánime volviendo a un jovencito pobre asesino de ricos (Huysmans 93-98). En el plan de Des Esseintes, el "pobre diablo" se volverá un "criminal" (97), nunca un ángel exterminador. En el caso de *La virgen de los sicarios*, los sicarios son más que "interpósita persona" para eliminar gente de la sociedad en decadencia, son ángeles exterminadores.[112] Uno de los más emblemáticos personajes proveniente de lo que el gramático considera despreciable: la pobreza y la ignorancia, es el sicario. Precisamente este le ofrece respuestas a las preguntas de José Fernández: "¿Qué es la vida real?" "¿Quién sabe lo que es la vida?" "¿…la mayor parte de los que se mueren han vivido?" (Silva 233-34). Para el poeta y empresario Fernández, "vivir la vida, emborracharse de ella" es un propósito más grande que dedicarse a escribir poemas. Fernando, en su regreso a Colombia, se encuentra con los sicarios, jovencitos que lo emborrachan de vida, cuando paradójicamente había regresado a esperar la muerte. Aquí emerge la imagen del sicario como la experiencia estética por excelencia del decadentismo.

[112] Esta idea se origina en *El fuego secreto*, donde los niños de la calle también son admirados eróticamente. Tanto estos niños como los sicarios son sublimados como ángeles o arcángeles (*El fuego* 14, 52, 103) y ángeles de la guarda (*La virgen* 12, 24, 94) o ángeles exterminadores (*La virgen* 55, 66, 67).

Todos estos adolescentes (casi niños) del submundo son una verdad incontaminada. Tienen el alma limpia (*La virgen* 47), en parte, porque solo hablan el lenguaje universal del golpe (23). Su verdad es "absoluta", "sin atenuantes", y de eso se ha enamorado el narrador (19). Los sicarios de Fernando no son conscientes de la verdad que encarnan, no la racionalizan. De modo que su condición de seres inmaculados les es atribuida en dos direcciones: una por no haber tenido relaciones sexuales con mujeres y otra por ser iletrados. El narrador empieza lamentándose que Alexis no lea, pero a renglón seguido lo celebra: "era lo que más me gustaba de mi niño" (*La virgen*, 45). En su posición de gramático, Fernando es un alma superior en un mundo decadente, y el sicario sería su opuesto. Esta misma paradoja se encuentra en *De sobremesa*, José Fernández –un sensible lector y escritor de poesía– dice de una de las "tres Dálilas" que es adorable porque "no ha leído, a Dios gracias, ningún libro que le haya quitado del alma el perfume de sencillez" (Silva 344). Ni Fernández ni Fernando intentan hacer de sus amantes iletrados sus discípulos, no hay un proyecto ilustrado que implementar. Pero a diferencia de aquel, Fernando ve en los sicarios una verdad que resiste a su misantropía. Por otra parte, para Fernández el ideal de belleza y arte lo encarna María Bashkirtseff, y no aquella joven iletrada.

En tanto Ángel Exterminador –con mayúsculas originales–, el sicario tiene una misión divina en el mundo degradado: su revólver es una espada de fuego (*La virgen*, 103). De lo anterior se propone, siguiendo el consejo de Dabove, que los sicarios están más allá de lo nacional. La verdad que representan es estética, que se fundamenta en su belleza sucia y poder destructivo: "ángeles que son demonios" (*La virgen*, 45). Fernando pareciera seguir el precepto de belleza de Des Esseintes cuando admira la pintura de Moreau, "Salomé." Para Des Esseintes, esa Salomé es la justa combinación de depravación y encanto, de horror y atracción. De tal modo

que para Des Esseintes, una mujer así es la expresión máxima de la belleza, de una mujer elevada a diosa de la "Belleza maldita" (Huysmans 83). Para Fernández, el primer ideal de belleza referido lo representa Bashkirtseff, y esta, en apariencia, es lejana a Salomé.

Según Fernández, Bashkirtseff, no la autora (a quien no conocío), sino el personaje del diario, está mejor lograda que "Ofelia, Julieta, Virginia, Graziela, Evangelina, María" (Silva 247). Bashkirtseff es "Nuestra Señora del Perpetuo Deseo" –La diosa que quiere conocerlo todo (Silva 248). Bashkirtseff tiene, en el diario de Fernández, un correlato con Helena. En primera instancia, Helena/Bashkirtseff no pareciera tener nada en común con Salomé. Esta es una "Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que pervierte todo lo que ve y todo lo que toca, como la Helena del mito antiguo" (Huysmans 83). Aquella es una "criatura de pureza y luz. Tóquenme otra vez tus miradas y mi alma será salva" (Silva 272). A pesar de esta notable diferencia, en uno y otro caso, estas mujeres tienen un poder transformador. Pervertir o salvar son equivalentes en tanto experiencias místicas.

En las ficciones de Huysmans y Silva, Salomé y Helena se hallan en dos niveles de realidad diferentes. Salomé no vive en el mismo plano de realidad de Des Esseintes, mientras que Helena y Fernández sí. Es importante señalar lo anterior porque Des Esseintes es dueño de la pintura y puede contemplarla por largo tiempo y cada vez que lo quiera. Mientras que el encuentro de Fernández con Helena fue fugacísimo. En la misma escena que la ve, ella desaparece para siempre. Esto daría la impresión de que el objeto de belleza puede ser alcanzado en el libro de Huysmans, pero deseo recordar que el final de la novela reafirma la condición inasible del ideal de perfección: "tan sólo la imposible fe en una vida futura podría darle la paz a su espíritu" (Huysmans 226). De modo que Des Esseintes y Fernández coinciden en que el ideal

de perfección se encuentra fuera de la realidad presente. Entonces, la experiencia estética es esa vivencia mística de un instante inasible.

Fernando abraza el decadentismo pero *La virgen de los sicarios*, por supuesto, no es *Contra natura* ni *De sobremesa*. Lo dicho sobre el libro es predicable para el personaje. Por lo tanto me distancio de la siguiente afirmación de Aristizábal: a raíz de ciertas sutilezas (como captar el bouquet del vino o el timbre de un Stradivarius) que, según el gramático, escapan a los burdos de los pobres, postula la autora, "Esta imagen caricaturesca y paródica del dandy constituye un regreso de Vallejo, no sólo a "las japonerías y la chifladura literaria" del dandy de Silva y a través de él al modernismo hispanoamericano, sino a toda una tendencia decadente de fin de siglo XIX" (Aristizábal 299). Si bien es cierto que la sensibilidad y retórica decadentista es empleada en *La virgen*, esto no hace al gramático un dandy decimonónico. El decadentismo le sirve a Vallejo para criticar el presente ruinoso de Colombia. No porque alguna vez Colombia haya producido "las obras maestras de las edades muertas" (Silva 240), sino porque la propensión al desequilibrio mental como signo de una sensibilidad estética e intelectual superior propia del héroe decadente, le permite evocar e idealizar su infancia feliz. Al final de *Entre fantasmas* (1993), novela que cierra *El río del tiempo*, el narrador afirma que en su infancia fue feliz, en la finca Santa Anita, mientras oía cuentos de brujas contados por su abuela y jugaba con su mascota (*El río* 710). Esto es una convicción a la que llega de viejo cuando se dio a la tarea de escribir *Los días azules* (*El río* 710). Aquí no veo la pose del dandy que remarca Aristizábal. En su lugar hay una conciencia libre de artificio acerca de que la felicidad (simétricamente al ideal de belleza o de perfección de Des Esseintes y Fernández) se encuentra en un mundo ido, y por definición es imposible de retener. El narrador de Vallejo, ahora viejo (en *Entre fantasmas*), es consciente de que fue feliz, pero cuando era niño lo era sin saberlo.

En la vejez, el narrador vuelve a tener la oportunidad de ser feliz y, esta vez, es consciente de ello. Alexis, el primer sicario amante del gramático, y Fernando tienen relaciones sexuales por primera vez sin mediar conquista alguna, o flirteo, o misterio. Alexis fue el "regalo" del antiguo amigo José Antonio para celebrar el regreso de Fernando a Colombia. Este primer encuentro es opuesto al vivido por Fernández y Helena. Sin embargo, la relación homoerótica de aquellos también está marcada por la conjunción de un instante sublime y la pérdida instantánea. En un tiroteo, signo del presente degradado de Colombia, Alexis salva a Fernando pero cae muerto él. Ese es el momento más significativo de los varios meses que compartieron juntos. En él, por primera vez, se revela el nombre del narrador. Ese grito salvador es interpretado por el narrador como una confesión de amor a destiempo, cuando ya no tenía objeto (*La virgen* 82). Una historia similar se repite con el sicario Wílmar. En una trama cercana al melodrama, Wílmar, el nuevo amor de Fernando, resulta ser el asesino de Alexis. Cuando el narrador descubre la verdad tuvo el impulso de matarlo, pero –digámoslo así– triunfó el amor. Pero este no es equivalente al triunfo del bien en las historias melodramáticas. El descubrimiento del amor, como la felicidad y la perfección, se produce en el mismo instante que se pierde. Dado que el amor debe ser inasible, entonces Wílmar cae muerto por otros sicarios el mismo día que se planeaba fugar con Fernando. Alexis y Wílmar son dos rostros del mismo amor: "volví a la iglesia a rogar por mí y llorar por él, por mi niño, Alexis, el único" (113) y en la morgue "estaba él, Wílmar, mi niño, el único" (118). Un amor que también tienen en común los ojos verdes, como los ojos azules de Helena que vencieron a Fernández. En los ojos verdes del cadáver de sicario, el narrador alcanza a ver "la sobrecogedora maldad de Dios" (119).

En conclusión, el énfasis de *La virgen* no está en el mito de la edad de oro y mucho menos en el arte de la "alta cultura." Vallejo adopta la diatriba y hace de ella la marca más

visible de su literatura, pero lo que verdaderamente abraza es el instante de revelación y pérdida. Ante esta conciencia, no hay más caminos que emprender, como lo hiciera Fernández a través de la perdición (el opio y las prostitutas) o la santidad (el retiro casi monástico y la fidelidad voluntaria a Helena). El gramático está convencido de que no hay un objetivo que perseguir. *La virgen de los sicarios* termina reafirmando que no hay destino, solo movimiento. Recordemos que el gran símbolo de *El río del tiempo* es el fluir heraclíteo, cuya imagen central es el río que siempre corre y el fuego que todo transforma.[113] *La virgen de los sicarios* deja a Fernando en una terminal de buses momentos previos a tomar uno sin destino preseleccionado. Quizás su renuncia se deba a la comprensión de que no importa cuál dirección se tome, todos los caminos conducen a una caída, al abismo, al desbarrancadero.[114]

Rosario Tijeras y el melodrama del amor en tiempos del sicariato

Rosario Tijeras narra una suerte de *ménage à trois* entre la protagonista homónima, Emilio y Antonio. Rosario le da su cuerpo a Emilio, y sus palabras a Antonio, esta es su forma de entregárseles a los dos. Rosario es una meretriz de los narcotraficantes del cartel de Medellín y el primer sicario mujer de la literatura colombiana. Emilio es un joven de buena familia, que representa el papel de conquistador pero afectivamente es limitado. Rosario se hace novia de él y su relación está definida por una alta carga sexual y un precario compromiso amoroso –en

[113] En *El fuego secreto*, se lee lo siguiente: "¿Fluyendo? Esa es la palabra, la gran palabra de Heráclito: panta rhei, todo fluye. Fluye este libro que es remedo de la vida como fluye el río […] La concisa expresión de Heráclito también subsiste en la famosa imagen del río, en cuyas mismas aguas jamás volveremos a bañarnos. ¿Bañarnos? Es demasiado. Ni siquiera acabamos de descender y ya el río ha cambiado: hundimos el pie y el río se va" (142).

[114] El consejo de Baudelaire es buscar la expresión de lo estético en el inframundo: "¡Descended, descended, lamentables víctimas, / Descended el camino del infierno eterno! / Hundíos hasta lo más profundo del abismo, allí donde todos los crímenes / Flagelados por un viento que no llega del cielo, / Barbotean entremezclados con un ruido de huracán" (Baudelaire, "Mujeres condenadas").

sentido convencional de la expresión–. Antonio, un narrador intradiegético, está enamorado de Rosario más allá de toda esperanza, y se resigna al rol de confidente y auxiliar. Emilio es el mejor amigo de Antonio y, de alguna manera, es su contracara. Emilio tiene el arrojo y decisión que no posee Antonio. Pero este tiene una sensibilidad que no manifiesta aquel. El padecimiento amoroso del narrador hace de la novela una biografía sesgada de Rosario, y, al mismo tiempo es el filtro en la presentación del conflicto de clases y culturas.

La caracterización de la (anti)heroína está marcada por la indeterminación. Ni Emilio ni Antonio saben la edad de Rosario, ni su apellido verdadero. Tampoco saben a cuántas personas mató antes de conocerlos ni a cuántas habría asesinado desde la última vez que la vieron y el día en que Antonio la llevó mortalmente herida al hospital. Las circunstancias de su muerte, quién la mató, dónde, exactamente por qué, le quedan veladas al lector. Privar al lector de esa información no una decisión del narrador, el mismo la ignora. De su pasado, Antonio escasamente sabe que fue violada a los ocho años y a los trece. Antonio desconoce cuántos años tiene ella, a cuántas personas exactamente a matado, su verdadero apellido, incluso desconoce las circunstancias en las que Rosario cayó mortalmente herida. Segura Bonnett lee estos vacíos como una intensificación del secreto en el "binomio melodramático" secreto/revelación (120).

Hacia el final de la novela, Rosario desaparece de la vida de los dos amigos por unos cuatro meses. En la reaparición de Rosario, no se la ve como una mujer poderosa. Ahora está desesperada y sola.[115] A la manera como se truncan los planes amorosos de Fernando, en *La virgen de los sicarios*, Rosario y Antonio planean fugarse juntos, pero un escuadrón de la policía entra por asalto a la casa y los arresta. Pasan tres años antes de que Rosario y Antonio se puedan

[115] Ferney, el ex novio sicario de Rosario, fue acribillado. Con él desaparece la última persona del pasado de Rosario que la amaba sinceramente. La muerte de Johnefe (el hermano de la protagonista), Ferney y Rosario, refuerza el tropo de "no futuro" de los testimonios y las novelas del sicariato..

reencontrar por última vez en la misma noche en que ella cae mortalmente herida. Así que el final de la novela cancela la esperanza de poder amarla y es el fin de la espera en la sala de emergencias médicas. Antonio corrobora su impresión del primer capítulo ("Aun moribunda se vía hermosa, fatalmente divina", 9) al entrar al cuarto de cirugías y ver su cadáver: "Hasta la muerte te luce, Rosario Tijeras" (187). Este reconocimiento de la belleza de Rosario incluso al momento de su muerte abre el último capítulo de la novela, donde se cuenta la única vez en que Antonio y ella hicieron el amor.

La novela está narrada en primera persona por Antonio, quien no proviene del horizonte sociocultural de los sicarios. Las voces narrativas de Antonio y Fernando, en *La virgen de los sicarios*, se ubican en una distancia inédita en el corpus. Por un lado, la novela fundacional, *El sicario* (1988), tiene un narrador de tercera persona que moralmente se aleja del personaje sicario. En la novela *Morir con papá* (1997), el narrador de tercera persona se diferencia intelectualmente de los personajes asesinos. Por otra parte, la narración en primera persona de *El pelaíto que no duró nada* (1991) y *Sangre ajena* (2000), busca ser un testimonio del sicariato que procura reducir las distancias moral e intelectual. Los narradores intradiegéticos de *La virgen* y *Rosario* representan el encuentro de dos capas socioculturales, entre las que no parecía haber un lenguaje en común. A falta de un lenguaje compartido, Vallejo y Franco proponen, por primera vez en el corpus, el sexo y el amor como una instancia de interacción de ambos sectores de la sociedad.

La literatura crítica sobre *Rosario* la ha hecho legible principalmente desde lo sociológico y desde la agencia de mujer. En el primer caso, el examen enfatiza las tensiones de clase y culturales entre los personajes, tensiones que tienen un correlato geográfico: la ciudad del valle en oposición a las laderas donde se ubican las barriadas de los sicarios. En el segundo caso, se

debate si la práctica del sicariato puede ser una forma de empoderamiento de la mujer (Segura Bonnett; Lander), o se trata de una imagen que satisface el morbo masculino (Pobutsky; Shuru; Lorenz). Aparte de estos dos horizontes, *Rosario* ha sido calificada de melodrama, siendo el uso de esta categoría no una descripción sino un juicio de valor.[116] El presente capítulo quiere escapar de la dicotomía entre literatura de prestigio y literatura masiva, o "alta" y "baja" cultura. Aquí se asume el melodrama como un concepto neutral (Heilman 75).

"Como a Rosario le pegaron un tipo a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte. Pero salió de dudas cuando despegó los labios y vio la pistola" (Franco, *Rosario* 9). Estas primeras líneas de *Rosario* establecen el pacto narrativo en clave melodramática. El melodrama sentimental es la confusión de la muerte y el amor, porque los dos están unidos por el dolor. Sin embargo, un elemento característico del sicariato, como la pistola, no solo separa los dos tipos de dolor sino que aclara que en tiempos de la violencia sicarial el amor es por excelencia doloroso. Dar un beso a la víctima al liquidarla es la firma de Rosario como asesina. Así que Rosario agoniza bajo las mismas circunstancias en que mataba. La cita también cifra el melodrama de los marginados de Medellín a través de la biografía de Rosario y su derrotero como víctima y victimaria. Su ciclo de vida como heroína inicia con una violación y termina con una muerte violenta, que tampoco la resarce.

[116] Sin declararlo expresamente, el análisis de Segura Bonnett ("Kinismo") opera con una oposición alta y baja literatura, literatura crítica o complaciente, literatura para intelectuales o para masas, o cualquier equivalente. Según la autora, el tono melodramáticode *Rosario Tijeras* es complaciente y el tono kínico de *La virgen de los sicarios* es crítico: este "se presenta más como una postura intelectual y […] puede, asumirse sistemáticamente para responder a un entorno social […]; no es, pues, tan dado a lo narrativo, sobretodo [sic] si se piensa que las formas narrativas tradicionales tienden a finales de solución" (132). Por otra parte, el tono melodramático "estetiza y hace dirigible lo denso; se limita a lo representativo y descansa sobre estructuras fundamentalmente narrativas. Funciona además a partir de estructuras ampliamente difundidas y fácilmente comprensibles" (132).

La novela de Franco no predica el triunfo de la moral y la virtud –uno de los rasgos centrales del melodrama como literatura desprestigiada (Brooks 11-12)–, aunque tampoco termina con la muerte de la protagonista como símbolo del castigo al personaje malvado. De alguna forma, *Rosario* puede ser entendida como "literatura de desastre" (Heilman 32).[117] Lo sería, no porque la protagonista muera abaleada, sino porque ella "no era un sueño, sino una realidad" (Franco, *Rosario* 45). En clave realista, ella encarna la realidad de una porción de la violencia urbana en el fin de siglo colombiano. El modo de representarlo es melodramático: la vida de Rosario es la biografía de los marginados en Medellín que sobreviven y perecen por la violencia. Según Osorio (*La virgen*), la caracterización de Rosario está determinada por dos circunstancias, una histórica: el ser heredera del atraso campesino que a su vez tiene raíces en la colonia, y otra personal: haber sido violada y provenir de las comunas. Por lo anterior, "La violencia es su sino y su modo de relación" (106). Desde la perspectiva del narrador, Rosario es víctima de las dos circunstancias anteriores.

El melodrama también da forma narrativa a un drama social que está marcado por la diferencia de clases y culturas. Esa es la cita recurrente de las telenovelas (Sadlier 13) e, incluso, en atención al caso de Cortés y la Malinche, es la clave narrativa de la historia colonial de Latinoamérica (Bush 16-17). De seguro, la historia de amor en *Rosario* sería menos melodramática si Antonio y Rosario fueran dos jóvenes de la misma condición social. Antonio y Emilio son los nuevos amigos de la sexy asesina. Ellos son los únicos representantes de la clase

[117] La categoría de desastre en literatura o drama le sirve a Heilman para hacer una distinción entre tragedia en sentido clásico y otras "tragedias," digamos, de la cotidianidad: "In tragedy, as an art form, we contemplate our own errors; in the literature of disaster, we mark the error of other and the flaw of circumstance. In tragedy we act; in the literature of disaster, we are acted upon" (32). Más adelante, Heilman añade que la literatura del desastre se permite un menor rango de experiencias debido a que ella pone menos potencias humanas en juego que la tragedia (34).

adinerada de Medellín. La familia de Emilio solo tiene una intervención en el capítulo 5, para marcar las diferencias sociales entre la oligarquía antioqueña y la clase baja que habita los barrios deprimidos en las montañas de Medellín. Los demás personajes secundarios están relacionados con el mundo de donde proviene Rosario Tijeras.

Lo anterior ha inspirado a Cabañas a postular las novelas de sicarios como "alegorías ficticias de la crisis nacional" (8). Según Sommer, la alegoría es una dimensión contenida en los romances nacionales: "By assuming a certain kind of translatability between romantic and republican desires, writers and readers of Latin America's canon of national novels have in fact been assuming what amounts to an allegorical relationship between personal and political narratives" (41). En opinión de Cabañas, las novelas sicariales "recomponen" la interpretación del sujeto subalterno que sería el sicario, cuya percepción había sido distorsionada por la élite y el discurso sociológico. Se infiere de sus palabras que la literatura realiza una suerte de corrección a la visión presentada por los documentos periodísticos y de las ciencias sociales. También agrega que Rosario es una alegoría de las comunas, y en tanto tal su relación con Emilio simboliza la posibilidad de unión de dos capas sociales en tensión. Finalmente advierte que esas capas tienen contacto en la metáfora de la violencia y el sexo (19). La "recomposición" que defiende Cabañas implica que existe una "cosa real" (*the real thing*) con la cual calcular la verdad referencial de las representaciones discursivas (a lo que mi capítulo 2 no se adhiere). Para Cabañas, las rompen con la imagen de la sujeción femenina. Sin embargo, Rosario es una prostituta al servicio de los capos del narcotráfico cuya imagen como *femme fatale* satisface el deseo masculino que encarnan Emilio y Antonio. En este sentido, Pobutsky considera que con ese cambio de roles de género, Franco materializa la perpetua fantasía masculina de la mujer

fatal ("Towards" 18).[118] La correspondencia de los estándares de belleza popularizados por Hollywood a través de las "action chicks" con la belleza física de Rosario y sus acentos en la sensualidad latina, es la estrategia que la hacen más deseable ("Towards" 28).

Este cuestionamiento es útil para reflexionar con mayor pausa la agencia femenina que se le atribuye a Rosario por el hecho de ser una mujer asesina. Segura Bonnett afirma que "[e]l hecho de que sea una mujer la productora de la violencia es una interesante alteración a la constante circunstancia en donde, como señala Mary Louis Pratt, es el hombre el productor de la violencia, mientras la mujer se presenta, en general, como la víctima. Aquí, la mujer rompe con ese orden tradicional, convirtiéndose en agresora de hombres" (121-22). Habría que concederle la razón a Segura Bonnett si se entiende que la violencia ejercida por Rosario tiene un correlato en la manera como establece sus relaciones sentimentales. Ella impone su voluntad a los hombres que le importan ya sea actuando como *femme fatale* o jugando a ser la niña consentida como una *babygirl*.

A favor de la lectura de una mujer empoderada se tiene el episodio en que la heroína rechaza la propuesta de matrimonio de Emilio (Franco, *Rosario* 57). Declinar esta oferta significa para Segura Bonnett una suerte de insubordinación, pues el matrimonio equivale a un contrato social de orden sexual que implica alguna forma de "subordinación civil" (Segura Bonnett 122). Sin embargo, en la totalidad de la ficción, este episodio y otros asesinatos como el de El Pato son más bien anecdóticos. Rosario rechaza el contrato del matrimonio pero no el de la prostitución, incluso cuando aquel la liberaría de esta. Con frecuencia Ferney y Emilio deben

[118] López de Abiada y López Bernasocchi ponen su atención en esta línea de análisis y afirman que la sexy asesina corresponde al arquetipo de la mujer fatal y Antonio al del enfermo de amor (López y López 149). Con respecto a la influencia de Rosario en los dos amigos, los autores dicen que es una iniciación al revés, pues ella es una "anti-guía" que les muestra el descenso al infierno: "De ahí que la obra pueda ser también leída como novela de formación o *Erziehungsroman* al revés" (153).

esperar con resignación a que ella vuelva de sus visitas a los jefes del cartel (Franco, *Rosario* 70). En consecuencia, la operación "mujer violenta entonces transgresora" difícilmente se puede comprobar en la novela de Franco. Al contrario, *Rosario* muestra que se puede ser lo uno sin que ocurra lo otro. Ella es una asesina cuya imagen es apropiada carnalmente por los narcotraficantes y simbólicamente por el narrador burgués, quien la primera vez que la conoció la vio como si tratara del nacimiento de otra Venus:

> Del humo y las luces que prendían y apagaban, de los chorros de neblina artificial, de una maraña de brazos que seguía el ritmo de la música, emergió Rosario como una Venus futurista, con botas negras hasta la rodilla y plataformas que la elevaban más allá de su pedestal de bailarina, con una minifalda plateada y una ombliguera de manga sisa y verde neón; con su piel canela, su pelo negro, sus dientes blancos, sus labios gruesos, y unos ojos que me tocó imaginar porque bailaba con ellos cerrados para que nadie la sacara de su cuento, para que la música no se le escapara con alguna distracción, o tal vez para no ver a la docena de guaches que la creían propia, encerrándola en un círculo (Franco, *Rosario* 92)

Lorenz considera que lecturas como la de Segura Bonnett (incluso la de Pobutsky en "Romantizando") se deben a que "the narrator's pervasive use of euphemisms that inflate Rosario's agency and capacity for violence as a *sicario*" (238). Hasta ahora hemos visto que en los artículos de Shuru, Lorenz y Osorio, impera la lectura sociológica donde se asume el modo realista de la novela. Ellos consideran que apreciación de la sensualidad de Rosario está cruzada por una conciencia de clase (Shuru, Online) que llega a ser una mirada voyerista del hombre burgués (Lorenz 241). Quizás por lo mismo, a Emilio y a Antonio les preocupa más su actividad de meretriz de capos que de asesina (Osorio, *La virgen* 119-120). Sin embargo, la condición

burguesa u oligarca no es requisito para percibir a Rosario como una mujer fatal. Ferney, otro joven de las comunas, está igualmente enfermo de amor, tal como Antonio.

Una lectura realista de la novela es posible, pero obligaría a reordenar la narración. Si bien la historia es ubicable en la década de 1980, el narrador evita mencionar nombres reales. Nunca se habla de Pablo Escobar ni de Lara Bonilla, ni de los atentados terroristas más sonados de la época. El narcotráfico es un contexto real pero no la materia que se quiere discutir. Del mismo modo el sicariato no es visitado para censurarlo –como en *El sicario*–, o para humanizarlo –como en *El pelaíto que no duró nada*–. En el mismo sentido, las prácticas religiosas heterodoxas de los sicarios hace parte de una caracterización general, que reafirma una narrativa que ya venía alimentada por los estudios sociales, por ejemplo, *No nacimos pa' semilla*, y las columnas de prensa. Por lo anterior, el modo realista de la novela es un gesto de verosimilitud de la historia, la que tiene por núcleo un drama sentimental. Así mismo lo entiende Jácome, "el problema narco queda, si no velado, relegado a un segundo plano como consecuencia de la crisis amatoria del narrador" (*La novela* 149). En una entrevista con Jácome, Franco dice que no escribió una novela de sicarios, sino de amor: "A través de tina relación amorosa, a través de lo sentimental, yo podía mostrar cómo fue la unión caótica que hubo entre esas dos culturas en un mismo Medellín, o entre esas dos ciudades que existían en una misma ciudad. Un Medellín marginal y un Medellín que se mostraba orgulloso" (*La novela* 232).

En concordancia con esa idea del autor, el narrador nunca llama sicaria a Rosario. La única ocasión que la novela usa la palabra sicario es una acotación que hace Antonio de lo que se rumora en la calle acerca de su amiga. Adicionalmente, nunca se cuenta que Rosario haya asesinado por dinero. Sí se dice que ella ha matado por razones personales o por impulsos de su mal temperamento. Solo una vez se refiere que Rosario participó en un atentado sicarial, donde

ella y otras jovencitas no son pistoleras sino acompañantes de los sicarios y prestan apoyo logístico. Aunque al lado de estas omisiones de Rosario como una verdadera sicaria se debe poner la alusión a sus muchos asesinatos, por los cuales comía compulsivamente (Franco, *Rosario* 18). Estas omisiones contrastan con el corpus estudiado en esta tesis, en el cual se destaca la capacidad destructiva de los sicarios. *Rosario Tijeras* tampoco niega que su actividad delictiva, pero carga a la heroína de un significado laxo del ser o actuar como sicario. Proporcionalmente a su representación borrosa como sicaria se halla una cuota de remodimiento, que Lander pensaba no solo inexistente para el corpus de novelas sicariales, sino que lo propuso como el criterio de definición del (sub)género novelesco sicarial. Rosario le muestra a Antonio las estrías ganadas en ese engordar y adelgazar. Estas estrías no representan las cicatrices que son como trofeos de los bravos en la literatura de bandoleros.

Las estrías están asociadas al padecimiento culposo de Rosario, el cual, de alguna manera, la exime de ser una máquina asesina, como se le representó a Manuel Antonio en *El sicario*. No obstante, su remordimiento no llega a ser destructivo y al tiempo salvador como el sentimiento penoso de Nuzbel, uno de los siciarios de *Sangre ajena*. A través de ese tormento que finalmente lo consume, Nuzbel expía su actividad criminal. Por su parte, a Rosario no la consume ese sentimiento culposo, ella cae muerta en la misma lógica de la violencia con la que ella mataba. Ahora se entiende la clave melodramática por la que Rosario nace en la ficción como un personaje moribundo y luego el lector descubre que el contexto social y familiar de la infancia la empujó a la delincuencia. Incluso, como afirma Postutsky, la violación es la fundación –melodramática, agrego yo– de la protagonista, “Through the act of castration, she

sheds the cocoon of adolescent victimhood to unfurl the wings of an indisputable predator, a seductive victimizer who mirrors the murderous instinct of a praying mantis" ("Towards" 25).[119]

La escena de una ciudad violenta, abandonada por la vivencia sagrada, está presente desde el inicio del melodrama del teatro francés de finales del siglo XVIII que encuentra una nueva exploración del drama de lo cotidiano y lo doméstico (Brooks 82-85). A inicios del siglo XIX, se produce una explosión del teatro en el que las representaciones de la cotidianidad violenta de la ciudad congregan masas. Por ejemplo, en el Boulevard du Crime se hacían presentaciones tanto privadas como públicas, cuyo éxito, quizás se debiera a un villano/a que despierta compasión en el público, o a una fascinación por el submundo de la ciudad (Brooks 87-88). El teatro francés decimonónico, cuenta Brooks, no solo funda los temas del melodrama, sino también su retórica, una cargada de excitación para la cual, la hipérbole es una natural forma de expresión (Brooks 40). El que Rosario fuera violada múltiples veces siendo una niña no es una exageración ficticia, es un signo de la violencia cotidiana. Es recurrente encontrar en las ficciones sicariales que los asesinos a sueldo han tenido una infancia traumática, llena de privaciones económicas, violencia intrafamiliar y exclusión social: "Rosario va a perder" en su lucha con la vida, es la comprensión a la que llega el narrador mientras espera en la sala de emergencias médicas (Franco, *Rosario* 25).

Books expone que el modo melodramático está cargado de emociones intensas, sin estar desconectadas de la realidad social. En concordancia con esto, *Rosario* apela a un drama social: Como la mayoría de los sicarios, ella procede de una familia de bajos recursos, tiene una madre

[119] Pobutsky agrega que el personaje de Rosario no se explica únicamente por su correspondencia al tropo de la mujer fatal, "I will suggest that Franco Ramos' heroine, an ideological amalgamation of femme fatale, "action babe," and Colombian girl-next-door, has hit the right note among the present-day public because she aptly mirrors the relation between global culture mythology and local circumstances" ("Towards"17).

alcohólica que no manifiesta amor por su hija y un padre ausente –su lugar es ocupado por muchos padrastros–. Rosario solo conoce el amor de su hermano Johnefe, quien es el único de los hermanos con el que comparte los mismos padres (Franco, *Rosario* 26, 27). El tono melodramático aumenta en el caso de una niña, quien debe sufrir constantes asaltos sexuales. Su hermano la venga castrando al violador. Este será su modelo de venganza para cuando la violen unos pandilleros del barrio que rivalizaban con Johnefe. Esta violación, sin embargo, no fue un acto de retaliación entre pandillas, sino que pertenece a las dinámicas violentas de la Comuna. Rosario castra al Cachi con las tijeras de modistería de su mamá. [120] De ahí el sobrenombre de tijeras, que le servirá de apellido.

El aprendizaje principal de este acto es el saberse valer por sí sola y que repetirá, por ejemplo, cuando en la misa negra (presuntamente) mata a un hombre que trató de abusarla. De alguna manera, esas violaciones son connaturales al universo violento al que pertenece Rosario. Las comunas no son el lugar del horror (como lo sería el castillo en la novela gótica), son el escenario de la injusticia social, de la que Antonio se siente en deuda en tanto miembro de la clase oligarca de Medellín que –desde la colonización antioqueña hasta el presente– nunca ha

[120] Previo a la publicación de *Rosario Tijeras* se encuentran varias realizaciones audiovisuales en las que se representa el origen de mujeres asesinas. En 1978 se estrenó la película de horror *I Spit On you Grave* de Meir Zarchi. En esta película, una joven violada en serie se venga a través de una castración. En *Dispara* (1993), de Carlos Saura, una hermosa acróbata de circo también fue violada en serie y ella misma emprende su venganza. En Daytona Beach, Florida, la prostituta Aileen Wournos fue brutalmente violada por uno de sus clientes. Este evento la transformó en la primera asesina serial de los Estados Unidos. Aileen atentaba contra hombres con un perfil semejante al de su agresor. Su juicio fue ampliamente difundido por la televisión y su historia tuvo tres apariciones en la pantalla: Nick Broomfield dirigió el documental *Aileen Wournos. The Selling of a Serial Killer* (1992). Seguramente por la noticia de la ejecución de Wournos en 2002, otra vez Broomfield, con Joan Churchill, hicieron otro documental titulado *Aileen. The Life and Death of a Serial Killer* (2003). En ese mismo año se produjo el argumental *Monster* (2003) de Patty Jenkins. Fernández L'Hoste, en su artículo "From Rodrigo to Rosario: Birth and Rise of the Sicaresca" (2008), estudia las representaciones fílmicas de los sicarios/pandilleros en *Rodrigo D. No futuro* (1989) de Gaviria, *Sicario* (1994) de Novoa, *La virgen de los sicarios* (2000) de Schroeder y *Rosario Tijeras* (2005) de Maillé.

sido penalizada por sus infracciones. Su reacción Antonio corresponde a la "estructura monopática" del melodrama,[121] por la cual o se alcanza la autocomplacencia al ser testigo del castigo de, por ejemplo, el sicario (tal es caso del narrador de *El sicario*) o el melancólico placer de la autoinculpación: "En la oscuridad de los pasillos siento la angustiosa soledad de Rosario en este mundo, sin una identidad que la respalde, tan distinta a nosotros que podemos escarbar nuestro pasado hasta en el último rincón del mundo, con apellidos que producen muecas de aceptación y hasta perdón por nuestros crímenes" (Franco, *Rosario* 13).

Si bien la autoinculpación de Antonio tiene origen en el reconocimiento de clase, no es la perspectiva histórica la que sustenta su análisis. Su autoinculpación está en función de intensificar el melodrama: En el drama de la realidad social de Medellín, unos y otros son responsables de crímenes pero solo los pobres son castigados. Este reconocimiento lo afecta con mayor intensidad, mientras, confuso, espera noticias sobre el estado de salud de Rosario. En consecuencia, no es el sicariato ni la realidad social el tema central. *Rosario* adopta una retórica sentimental y a la vez hace del tormento melodramático el tema central. Esto se comprueba porque en la novela lo real no son las referencias a la realidad nacional sino el melodrama. La propuesta particular de Franco con *Rosario* apuesta por el melodrama amoroso como un lugar predominante en el campo literario colombiano.

Franco presenta a Rosario y a Antonio como dos personajes diferentes pero complementarios. Para ella es una tontería sufrir por amor (*Rosario* 95) y rechaza la propuesta de

[121] Según Heilman, la experiencia monopática se produce sobre la base de una estructura melodramática. La experiencia no es unívoca, unas veces convoca altas dosis de confianza en uno mismo, otras la desesperación. Alguna vez se vive en forma de auto-glorificación, otras nos apenamos por nosotros mismos. Por ser monopática, los sentimientos simples se formulan con exageración. Heilman agrega, "In the monopathic structure, based as it is on the victor-victim polarity, there is no counter-feeling to offset the dominant emotion: the approval of victory easily expands into the delights of self-congratulation, and sadness for the defeated glides gently into the melancholy pleasure of self-pity" (87). Esta idea de Heilman también la registra Brooks (12).

matrimonio de Emilio porque no encuentra relación entre amor y matrimonio (57). Antonio, por su parte, no pocas veces usa líneas "rosa" para verbalizar su amor por ella.[122] Por ello ha sido calificado de sentimentalista, a la manera de la novela sentimental (Jácome), o de los enfermos de amor (López y López; Osorio). El padecimiento de Antonio, además de corresponder con las convenciones populares de la novela de folletín, ante todo es una experiencia vital inédita que le sirve de iniciación a una nueva realidad. Antonio no encuentra otra expresión de su vivencia que el modo melodramático, este es la forma verbal que adquiere su experiencia: "Fue Rosario Tijeras la que me hizo sentir lo máximo que puede latir un corazón y me hizo ver mis despechos anteriores como simples chistes de señoras, para mostrarme el lado suicida del amor, la situación extrema donde sólo se ve por los ojos del otro, donde la comida diaria es la mierda, donde el corazón se pierde y queda uno abandonado a la misericordia de quien uno se ha enamorado" (Franco, *Rosario* 104-105). A partir de su relación con ella que el narrador define el amor con la imagen de una fila de personas. En la fila india, siempre se ama al que está dando la espalda y al último de la fila no lo quiere nadie, mientras que el primero recibe el amor de todos los de atrás. En dicha disposición, se está enamorado desesperadamente de alguien que ama a otro (108). Por otra parte, el amor no correspondido es la experiencia que reorganiza la percepción de la otredad que le interesa a la novela.

Antonio había demarcado límites entre "ellos" (los narcotraficantes, sus mujeres y sus sicarios) y "nosotros" (las familias tradicionales de alcurnia que viven en la planicie de la

[122] Un ejemplo de los muchos que se pueden encontrar en la novela es el siguiente: "En cuestión de segundos no supe qué hacer con todas las palabras que imaginaba para ella. Palabras de amor que encadenaba mientras me dormía, y que preparaba para decírselas algún día bajo una luna, frente a una playa" (76). La misma Rosario, quien odia el tono "maricón" de los hombres enamoradas, confiesa su gusto por la música romántica de "María Conchita, Juan Gabriel, Paloma, Perales, gente bacana, que canta con la mano en el pecho y los ojos cerrados" (84).

ciudad). Debido a que tanto Ferney (el ex novio de Rosario) como Antonio padecen por un amor no correspondido, el narrador crea un nuevo "nosotros", a saber, todos los sufrientes del amor:

> Al comienzo, no pude evitar sentir cierta simpatía por él, cierta solidaridad con alguien que indiscutiblemente era de los míos. Ferney era del club de los que callamos, los del nudo en la garganta, los comemierda que no decimos lo que sentimos, los que guardamos el amor adentro, escondido cobardemente, los que amamos en silencio y nos arrastramos. Mientras él nos miraba, yo de reojo también lo miraba, y no entendía por qué tanta obsesión, hasta que la fui conociendo, hasta que se me empezó a meter, hasta que me vi perdido con Rosario adentro, causándome desastres en el corazón. Entonces lo entendí, quise poner una silla junto a la suya y emborracharme con él, y mirarla con su mismo dolor y su misma rabia, y llorar por dentro cuando la besaba, cuando bailaban juntos, cuando le hacía en secreto las propuestas que consumaban más tarde" (*Rosario* 95).

Así, los afectos trazan un nuevo mapa que distribuye a las personas en nuevas relaciones, en las que la división socioeconómica es menos pertinente, aunque es innegable su actualidad para muchas personas (por ejemplo, la familia de Emilio). De lo anterior no se debe entender que Antonio y Ferney traben una amistad fecunda. Se trata de una asociación por ese factor común que es amar sin ser amado de la manera que se espera. Aun después de haber terminado con Rosario, "Ferney seguía siendo su ángel de la guarda, su amante clandestino, su servidor incondicional, el reemplazo de su hermano muerto" (*Rosario* 28). Ferney es el equivalente de Antonio en el mundo de las comunas. Ferney es una prueba de que una mujer fatal no satisface únicamente la fantasía sexual del hombre burgués (Shuru), y también es la demostración de que lo real en el universo de la novela es el sufrimiento amoroso. En las vísperas de la muerte de Ferney, este pasaba el día entero frente al edificio de Rosario sin

llamarla ni entrar al apartamento. A la intemperie, con una fidelidad religiosa que renovaba a diario, a solas, sufría su amor (151-54).

A pesar del raciocinio de Antonio, su imagen de fila india no es tan lineal o binaria. Entre el amor de Antonio por Rosario, se interpone Emilio. Entre ellos, sin ser explícito, se configura un triángulo amoroso que continúa articulando el modo melodramático (El-Kadi 159). Una vez más, el inconfesado triángulo amoroso está al servicio del conflicto sentimental del narrador. A continuación mostraré que este conflicto amoroso es una reescritura "ruinosa" de la idea del amor decimonónico. Franco, en su libro de cuentos *Maldito amor* (1996), tiene por epígrafe el poema *Definición* de la poetisa mexicana Josefa Murillo:[123]

Amor dijo la rosa, es un perfume.

Amor, es un murmullo, dijo el agua.

Amor es un suspiro, dijo el céfiro.

Amor, dijo la luz, es una llama.

¡Oh cuánto habéis mentido!

Amor es una lágrima (Rodríguez Beltrán 140)

El yo lírico del poema, como el narrador de *Rosario Tijeras*, descubren que el amor se define por el dolor. Antonio conserva mucho de la retórica amorosa porque "¿[d]e qué otra forma

[123] Murillo es casi desconocida o ignorada en su entorno más cercano, no fue incluida en la *Antología de poetas mexicanos* de José María Vigil (1894) ni en *Reseña histórica de la poesía mexicana* (1894). En la historia de la literatura mexicana de Carlos González Peña (5ª edición de 1954) solo hay una línea para referirse a la Murillo. No obstante, el intertexto que escoge Franco para su libro goza de unas palabras bastante elogiosas de Amado Nervo (1937): "Os desafío a que encontréis algo más delicado, más ingenuamente bello, más perfecto que esta definición. Es una poetisa veracruzana que vivió escondida y murió en flor… como una violeta (*Lecturas literarias* 421, citado en Dehesa 43). Como *Definición*, se pueden leer *Siempre sufriendo*, donde está sincronizado el padecimiento del alma con la tempestad, una vez despejado el cielo la sincronía se pierde y el alma queda sombría. *Ecos*, donde un alma no tiene a quien confiarle sus penas, solo le queda preguntarle al río si la ventura pasada volverá. Como es de esperarse el río le responden, "!Jamás!" *Íntimas*, donde el amor posee una experiencia sufriente.

se puede hablar de amor?" (Franco, *Rosario* 76), pero el dolor cándido del poema de Murillo es desplazado y en su lugar ubica experiencia ruinosa del amor. La denomino ruinosa porque la única ocasión en la que es posible que el trío de amigos disfrute de su compañía, amor y sensualidad, sin las presiones de las dos capas sociales de donde proviene, es en la finca adonde se van de vacaciones los tres jóvenes. Allí, fuera de la ciudad y lejos de la sociedad, los protagonistas se dedican a escuchar música, leer poesía, consumir drogas y a vivir el amor. Esta finca no es la hacienda de los abuelos de Fernando, en *La virgen de los sicarios*, ni la hacienda El Paraíso, en *María*. Sommer explica que en los romances nacionales, en su gran mayoría, las parejas no tienen antagonismos. Estos son externos a la pareja y les acaecen como posible frustración de su amor. Muchas veces el origen de esos impedimentos está en las estructuras del nuevo Estado que no acepta la unión de clases, razas o religiones diferentes. En otras palabras, los impedimentos en el romance son las representaciones de las tensiones de la nación. Por lo anterior, Sommer cree que la relación entre el Estado y la familia es metonímica y que hay un movimiento zigzagueante entre la energía erótica y la política: "The romantic affair *needs* the nation, and erotic frustrations *are* challenges to national development. By the same token, requited love already *is* the foundational moment in these dialectical romances" (50. Itálicas originales).

Jameson entiende que hay una relación alegórica entre nación (dimensión pública o política) y líbido (dimensión subjetiva o privada). Relación que él denomina alegoría nacional, la que es una característica específica de la literatura que Jameson llama del tercer mundo: "I will argue that, although we may retain for convenience and for analysis such categories as the subjective and the public or political, the relations between them are wholly different in third-world culture. Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a

properly libidinal dynamic necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*" (Jameson 69. Itálicas originales). No obstante el interés de Sommer por la alegoría, le critica a Jameson su distinción tajante (y, si se quiere, arbitraria) entre literaturas del primer y el tercer mundo (Sommer 60).

Este triángulo amoroso no es una "alegoría ficticia de la crisis nacional" (Cabañas), es literalmente la conjunción de adolescentes que se atraen entre sí. De la misma opinión es El-Kadi, para quien la relación entre ellos "se aleja definitivamente de una lectura alegórica, puesto que se opone a una visión unificadora y totalizadora; más bien se presenta una narración fragmentaria, y se enfatizan los aspectos de violencia, separación de clases sociales" (158-59). El espacio intermedial entre la sociedad tradicional y la nueva clase emergente (los narcos y sus sicarios y prostitutas) no es en realidad la discoteca Acuarius. Esta tiene más de zona de contacto que de ser un espacio de negociación de diferencias. En este momento del argumento, me distancio de interpretaciones como las de El-Kadi (162), que ven en la discoteca un espacio que tiende a anular las clases sociales. La discoteca no facilita la disolución de clases sociales ni promueve un nuevo espacio de interacción. Acuarius es una suerte de zona de contacto moderna, en el que se encuentran grupos humanos histórica y geográficamente separados y donde, las relaciones asimétricas de poder –originadas en la colonia– perviven en roles sociales contemporáneos (Pratt 4, 6). Los nuevos ricos y sus mujeres están en la parte superior de la discoteca y los jóvenes de la oligarquía y de la alta burguesía ocupan la planta baja. Esta distribución continúa reproduciendo las antiguas relaciones de poder entre, por ejemplo, los hacendados y sus esclavos de la literatura decimonónica.

La torsión operada en Acuarius es que los agentes se encuentran en relaciones invertidas: Emilio y Antonio no pueden subir donde están los narcos, pero estos sí pueden bajar y ocupar toda la discoteca. En este lugar, no existe una verdadera interacción entre las capas sociales. El único punto de contacto será Rosario, quien antes de presentarse como una mujer marginal de las comunas, se impone en su sensualidad (la adaptación cinematográfica dio máxima rentabilidad a esta actitud de ella y la impresión causada en los dos jóvenes). Por otra parte, como se dijo anteriormente, las miradas exotizantes del hombre se originan en la diferencia de clase no en su anulación. Esto es válido incluso en la mirada o atracción que siente Rosario por Emilio. Él es el único contacto real con la "monarquía criolla" (*Rosario* 58), con ese abolengo que ni el dinero de los narcotraficantes puede comprar. Es un niño bonito sin las extravagancias de los narcos y con otros encantos que no poseen los jóvenes de las comunas.

El verdadero lugar/momento intermedial del encuentro de dos sujetos culturales diferentes se produce en las ocasiones en las que los tres amigos se apartan de todos a consumir drogas. En esos momentos la posición clase alta y baja es inoperante, por lo tanto no puede ser una alegoría nacional de una sociedad polarizada entre pobres (las comunas), nuevos ricos (los narcotraficantes) y la clase tradicional (la familia de Emilio). Por fuera de ese microcosmos, las diferencias de clase siguen vigentes y la novela las representa con convenciones afines a los melodramas televisivos: el encuentro de una joven hermosa pero pobre con un apuesto hombre adinerado (Sadlier 8). Inicialmente el narrador se refiere a una barrera de prejuicios que se opuso al noviazgo entre Rosario y Emilio. Emilio quiere presentarle a su familia a su nueva novia, y focalizado desde el punto de vista de Rosario, se sabe que ella, en verdad, se esfuerza por ser aceptada y que le duele muy hondo el desprecio. Los dos jóvenes, en escenas paralelas, son reconvenidos por sus madres (58, 62) y los dos jóvenes irreverentes con frases casi idénticas (58,

62). Tanto la madre adinerada como la pobre coinciden en remarcar la diferencia de clase como una barrera infranqueable. Doña Rubi, la madre de Rosario, vaticina el fracaso de la pareja en esa cena familiar (62-63). Esas barreras no son alegóricas, son tan reales como la violencia que representan los sicarios y como el sufrimiento de Antonio.

Tras el reconocimiento de esa oposición de clase, Rosario considera terminar la relación, lo que aterra a Antonio pues también significaría un alejamiento de él. El narrador considera que el intento de Emilio por introducir a Rosario en su familia corresponde más a un impulso de su personalidad irreverente que a un verdadero acto de amor. Fácilmente Emilio se reacomoda a las prácticas sociales de su clase: se ennovia con una joven celebrada por su familia, trabaja con su padre, gana mucho dinero y cuida mejor sus palabras. Esta respuesta de Emilio es una prueba para el narrador de que "como casi siempre sucede, ganó el sistema" (58-59). Igual que sus amigos, Antonio también cambió. Todos han tomado direcciones diferentes, retornando a sus orígenes de clase. Sin embargo, esta reacomodación en realidad no se debe a la oposición de clase. Obedece a una perversión propia de este triángulo amoroso. Sin advertirlo, ellos son los artífices de su decadencia. En esta conciencia radica la reescritura de *Rosario* de los romances colombianos decimonónicos.[124]

[124] Es importante señalar que la novela de Franco es la única del corpus sicarial con una mujer como personaje central, un título de mujer, una heroína muerta. Esto coincide con *Manuela* (1858), de Eugenio Díaz Castro, y *María* (1867), de Jorge Isaacs. Estas son dos novelas colombianas del siglo XIX que tienen heroínas muertas y en las que las tensiones de la constitución de la nación afectan directamente a los enamorados. En *Manuela*, la heroína muere por una razón doble, política y pasional. Ella es una campesina de tierra caliente que participa en política. Tadeo es un hombre corrupto que se enamora de ella, pero no es correspondido. Además terminan rivalizando en política. Entonces, Tadeo la hace asesinar quemada el día que ella se casaba con su novio Dámaso. En *María*, la heroína muere porque su amor es alejado de ella. Efraín debe viajar a estudiar medicina a Londres por mandato de su padre. Ser una persona estudiada es el nuevo imperativo en un país donde la hacienda y su modo de producción están en declive.

Esta idea parece haber pasado desapercibida para la mayoría de la crítica literaria sobre la novela, aun cuando el narrador sostiene abiertamente que ellos tres fueron una bomba que tarde o temprano iba a explotar: "Los tres nos derrumbamos al tiempo, ya no podíamos con el peso de lo que habíamos construido" (*Rosario* 63); "finalmente explotó la bomba que fabricamos Emilio, Rosario y yo" (59). La ruptura de Rosario y Emilio es convencional y monótona, llena de recriminaciones que el narrador no reproduce, las sintetiza aludiendo a frases del tipo "te lo dije" y "te lo advertí" (64). Por su parte, Antonio tiene una relación ruinosa con la pareja. Lejos de la excusa de las diferencias de clase, la ruina de Antonio radica en enamorarse de la novia de su mejor amigo y resignarse a observar, callar y esperar. Aunque, dicho sea de paso, esa actitud le valió volverse el confidente de Rosario (lugar que nunca ocupó Emilio). Esta resignación no es tan pasiva o inocente como en apariencia se observa. En su vecindad afectiva y física con la pareja, Antonio sufre y disfruta escuchando el chirrido de la cama y los gemidos (64). Usualmente, en esas escenas de intimidad, Antonio se encuentra más cercano a Rosario, quien le regala su compañía después del coito con Emilio. Esto le significa un placer morboso al saberse "a solas con ella, así fuera en la agonía" (130) o, incluso, complacerse oliendo las secreciones vaginales de Rosario después de hacer el amor con Emilio (64-65).

Antonio se consume en su silencio/padecimiento al punto que se aísla del mundo y se desentiende hasta de su propio nombre. Esto es significativo porque ella siempre se dirigía a él con un cariñoso "parcerito" (130) y la única vez que lo llamó por su nombre fue en la escena anticlimática posterior a la única vez que Antonio y Rosario hicieron el amor. Al hacerle pronunciar por primera vez el nombre de Antonio en esta escena anticlimática y destructiva, Franco invierte el momento climático y siniestro en el que Alexis pronunció por única vez el nombre de Fernando para salvarlo en un atentado en el que cae Alexis cae muerto por otro

sicario. Ese repentino e inexplicable desprecio de Rosario fue vivido por Antonio como aquella castración con la que Rosario se vengó de Cachi y le valió de iniciación en la vida criminal. De ahí que Antonio, para herirla, le dijera "Las tijeras son tu chimba, Rosario Tijeras" (191). Esa castración fue el castigo por la doble infracción de traicionar al amigo y de enamorarse de una mujer fatal. En la sala de emergencia hospitalarias, ante la inminencia de la muerte de Rosario, Antonio comprende que la experiencia ruinosa del amor es en definitiva su definición.

Antonio es un personaje patético, no uno decadente. No es un alma superior en un mundo decadente como Des Esseintes en París a final del siglo XIX (Huysmans, *A rebours*) o José Fernández en Bogotá también al fin del siglo XIX (Silva, *De sobremesa*) o Fernando en Medellín a final del siglo XX (Vallejo, *La virgen de los sicarios*). Antonio no habla sobre lo ruinoso del mundo como una realidad que él presencia pero no lo afecta directamente (¿como sucede con el narrador de *A rebours*?). Su ruina no está coordinada o fundamentada con el sicariato, inicia con su participación en el triángulo amoroso. En la novela, él es la mayor expresión de la ruina emocional.

Si Antonio no es Des Esseintes, ni José Fernández ni Fernando; tampoco los sicarios son las prostitutas en las que Des Esseintes y José Fernández buscan la experiencia estética pero luego desechan. En *Rosario Tijeras*, además de su enamoramiento, el narrador crea una identificación entre él y la protagonista a partir de lo ruinoso, "Ahora pienso que lo que siempre nos unió fue la adversidad" (59). A este reconocimiento no lo alimenta una actitud alto modernista de lucidez, proviene del patetismo melodramático de inflar un sentimiento desfavorable para igual dos tipos de adversidades no equiparables. Con este procedimiento Antonio igual una historia de adversidades económicas, afectivas y sociales (como las vividas por Rosario y, por extensión los sicarios) con su padecimiento amoroso. De algún modo, Franco

es epígono de Vallejo en varias formas y temas,[125] pero se distancia al rechazar el decadentismo y abrazar el melodrama como estructura, retórica y sensibilidad para representar el amor en tiempos del sicariato. El sentimiento sufriente es lo real, es lo trascendente. Por fuera del contexto sicarial, tanto en sus dos primeros libros como en *Paraíso Travel* (2002) y *Melodrama* (2006), la fórmula recurrente es el padecimiento. De manera que *Rosario* ha hecho del melodrama no solo su tema y modo sino también la experiencia fundamental finisecular del colombiano.[126] En los trabajos fundacionales de Heilman y Brooks, el melodrama se articula por la oposición maniquea de lo bueno y lo malo. Ese conflicto no está presente en *Rosario*, no hay un ser virtuoso que al final de la historia sea recompensado por su sufrimiento. Quizás, acorde con el mundo desacralizado de donde proviene el melodrama teatral francés (Brooks), al melodrama sicarial de Franco no lo habita Dios ni la moral, solo el dolor. No el dolor romántico ni trágico, es un dolor monopático.

Promoción mediática del melodrama. El caso de *Rosario Tijeras* y su autor

El melodrama permite describir una porción del consumo cultural, donde se sintetizan lo social/nacional y lo narrativo/sentimental. La importancia cultural del melodrama llega a ser tal que, Books habla de él como la sensibilidad predominante en la sociedad moderna, y, según Bush, el modo melodramático define la literatura social de Latinoamérica. Mi punto de partida es

[125] Además de las coincidencias ya abordadas en este capítulo, se tienen el poblamiento suburbano y marginal de las laderas de Medellín, las familias disfuncionales de donde provienen sus sicarios, los agüeros y prácticas religiosas, el parlache como una forma de habla bandida característica de los sicarios, la pérdida de los seres amados, entre otras.

[126] Según Bush, el melodrama central en la literatura latinoamericana desde sus orígenes porque prestó su modo narrativo a una nación en formación en busca de ser narrada. Tan así es que Bush lo considera el más importante motor en la "alta" y "baja" narrativa de Latinoamérica: "[M]elodrama is the dominant narrative mode when L. A. literature speaks about politics and social developments. Melodrama, then, must be rethought, not as a base or simplistic narrative form of poor taste, but as that which essentially informs the L. A. aesthetic imaginary in the spheres of high and mass media formats alike" (22).

que para prensa, la crítica, la academia y los lectores, *Rosario* representa una tendencia literaria que se asocia o reconoce como melodramática. El melodrama es entonces una posición en el campo literario colombiano (y mundial) que, en el caso de Franco, se suele contrastar con la otra estética o posición como la de Vallejo. ¿De dónde procede esa apuesta de Franco por el melodrama? Bourdieu considera que toda obra de arte está mediada por el punto de vista del autor. Su punto de vista se origina en su educación, adhesiones ideológicas, sistema de creencias, la experiencias diarias, entre otros. A todo lo anterior Bourdieu lo denomina *habitus* o set de disposiciones a partir del cual los agentes se inclinan a actuar o reaccionar de determinada manera: "[t]he habitus of occupants of these positions, that is, the systems of dispositions which, being the product of a social trajectory and of a position within the literary (etc.) field, find in this position a more or less favourable opportunity to be realized" (Bourdieu 214). La formación académica de Jorge Franco Ramos ofrece algunas claves. Él emprendió estudios de producción y realización en The London International Film School. Esto no debe ser un dato menor cuando no pocos críticos (Sadlier; Bush; Martín-Barbero; entre otros) han señalado que el melodrama ha sido el motor central del cine y la televisión. Franco nunca produjo o dirigió una película, aunque sí participó en los libretos de las adaptaciones cinematográficas de sus novelas *Rosario Tijeras* y *Paraíso Travel*.

La formación en la escritura literaria comenzó en el taller literario de la Biblioteca Pública Piloto (Medellín) que dirigía Manuel Mejía Vallejo, y en el taller de escritores de la universidad Central (Bogotá) que aún dirige Isaías Peña. La importancia de estos talleres en las primeras publicaciones de Franco inicia con la publicación de su libro de cuentos *Maldito*

amor[127] (Ediciones Fundación Universidad Central, 1996). Esta primera publicación le valió a Franco su inscripción en un grupo de autores de literatura urbana de corte realista. Esto lo distancia de otros grupos de autores contemporáneos, en los que destacan Evelio Rosero, Julio Paredes, Pablo Montoya, entre otros. La narrativa temprana de Franco acusa la influencia de Mejía Vallejo, por ejemplo, "El olor de los machos" tiene varias coincidencias con *Aire de tango* (incluida en el primer capítulo de esta tesis). Como en *Aire de tango*, donde Jairo nace el día del accidente de Gardel, Juan nace el día que murió Marilyn Monroe. Los personajes adoptan los modales y la vestimenta de los artistas que admiran, respectivamente, Gardel y Marilyn. Los dos personajes son homosexuales, aunque el personaje de Franco es un travesti que se prostituye. No así en la novela de Mejía Vallejo, donde hay travestis prostituidos pero no es el caso de Jairo. Las dos historias están ambientadas en la vida nocturna y de arrabal.

En *Aire de tango*, es notoria la inclusión de fragmentos de canciones (en su mayoría tangos) como parte del sentido de la novela, este gesto también se encuentra en el cuento "Carmita la camionera." Franco no solo adopta la inclusión de un género en otro, sino que además los fragmentos de las canciones intensifican el tono melodramático de la historia. Quizás la influencia más grande de Mejía Vallejo en las primeras obras Franco es el gusto por la vida nocturna, la violencia y prostitución que se desarrolla en los barrios marginales de la ciudad. Así se puede comprobar en *Mala noche*, la primera novela de Franco donde se narra la vida de prostitutas de diversa índole. Este libro es, pues, uno de los antecedentes del personaje Rosario Tijeras, quien también es una prostituta. Más allá de las coincidencias temáticas o de procedimiento, para Franco el mérito de Mejía Vallejo fue el promover el paso de una literatura

[127] *Maldito Amor* también es el título del libro de Rosario Ferré (1986). En los cuentos de Franco, no hay referencia directas al libro de Ferré. A pesar de esta ausencia, los dos autores coinciden en el uso del modo melodramático como parte central de sus historias. Sobre el melodrama en Ferré, véase Santos ("Melodrama" 955-56).

enfocada en lo rural (por ejemplo, la novela de La Violencia) hacia una novela urbana: "Le debo mucho a Mejía Vallejo. En su obra se ve el cambio vertiginoso que se dio de la narrativa rural a la urbana. Lo leí como antecedente literario para escribir *Rosario Tijeras*, porque recogió el cambio de nuestra violencia. Por ejemplo, cómo se dio el cambio de lo que era el puñal como arma de cantina a la pistola y al changón, que son las armas de la violencia actual." ("Entre Gardel y la violencia", 2003).

Con *Maldito amor* Franco ganó el Concurso Nacional de Narrativa Pedro Gómez Valderrama, y con *Mala noche* ganó el Premio Nacional de Novela "Aniversario Ciudad de Pereira." Estos premios no son consagratorios como lo puede ser el premio Alfaguara (del que Franco resultó ganador en 2014 con *El mundo de afuera*), pero siempre han sido usufructuados como garantía de la calidad de Franco desde su obra temprana.[128] El bajo prestigio de los premios no desmotiva ni a las editoriales ni a los lectores. En opinión de Isaías Peña, esa es la realidad de la circulación de la literatura colombiana: "Ha habido una especie de literatura reprimida y represada, porque los suplementos no la publican si no tienen el aval de un concurso" (citado por Celis Albán). Esto explica el énfasis acentuado que hay en señalar que Franco es un autor galardonado. *Rosario Tijeras* es su primer libro en recibir un reconocimiento internacional al obtener el Premio Internacional de Novela Dashiell Hammett 2000. Tres años antes, el proyecto literario *Rosario Tijeras* había tenido la Beca Nacional de Novela del Ministerio de Cultura de Colombia (1997) para culminar la novela.

[128] Una muestra de la rentabilidad de los dos primeros premios de Franco se encuentra en *La generación mutante. Nuevos narradores colombianos*, donde Mejía Rivera afirma que Franco, "En 1996 se dio a conocer como escritor al ganar el concurso nacional de Narrativa "Pedro Gómez Valderrama"" (252). De las palabras de Mejía Rivera se infiere una operación en la que el consumo cultural se garantiza por la obtención de un premio y, en primera instancia, no se apela a argumentos estéticos.

De la misma manera, el énfasis en el éxito de ventas marcará la identidad de la novela (para bien y para mal) en el campo literario colombiano. La novela se hace visible (o legible) a partir de tres rasgos: (1) Franco como un autor de ruptura en relación al legado de García Márquez. (2) Franco como un autor galardonado, exaltado en los circuitos de prestigio oficiales y privados, nacionales e internacionales (estos últimos, sobre todo, garantizarían objetividad en la evaluación de la novela. (3) *Rosario Tijeras* como un fenómeno de ventas virtualmente inédito en la literatura urbana colombiana. [129] Los rasgos convencionales del melodrama son ineludibles a la hora de leer *Rosario*. Por ejemplo, a la iniciación de la protagonista como asesina la precede el evento melodramático del desamparo de su madre y las violaciones, al tiempo que la rodea la fidelidad eterna e incondicional de Ferney y Antonio. Heilman, en *Tragedy and Melodrama. Version of Experience,* establece una serie de características convencionales del melodrama, de las cuales *Rosario* comparte la frustración, las aventuras y el peligro, la villanería de sangre fría, la identidad misteriosa, el reino del vicio, crimen, sensacionalismo y exotismo (Heilman 76). Estas son convenciones temáticas y, sobre todo, las coordenadas en que opera el modo melodramático para representar un mundo excitante y conmovedor (Heilman 76).

Echevarría es uno de los primeros en señalar que si bien *Rosario* es heredera de una tradición de bellas mujeres delincuentes, sus tonalidades rosas y melodramáticas la acercan al corrido popular, al romance urbano o al folletín. Esta característica ha facilitado su circulación y el rápido y amplio consumo. Por lo cual, dice Echevarría, la novela hace parte de una mitología

[129] En el artículo de prensa "Los más vendidos de la feria" (*El Tiempo* 24 de abril de 1999), se registra el éxito en ventas que significó *Rosario Tijeras* sin haber terminado aun la feria. Se dice que la novela fue la más vendida de la Feria Internacional del Libro de Bogotá con 2000 ejemplares vendidos y la editorial superó en 50% las ventas con relación a la feria del año anterior. Esto ubica a Franco como un autor más consumido que Saramago, quien acababa de ganar el premio nobel de literatura (1998). Estas cifras parecen exageradas, más aun cuando la reseña de Becerra decía que había habido muy poco despliegue publicitario alrededor de la novela de Franco. Aun cuando Becerra mismo había promovido dicha promoción.

plebeya, ayudada a forjar por los medios masivo de comunicación y de entretenimiento. La novela tiene conciencia de ese fenómeno de intermedialidad masiva (Martín-Barbero *De los medios*; Helinghaus, "La imaginación") cuando se dice que la madre de Rosario es una "adicta a las telenovelas," abiertamente se mencionan Esmeralda, Topacio y Simplemente María (Franco, *Rosario* 20). Este elemento que a primera vista parece anecdótico, en realidad es un elemento de reflexividad genérica, en el que expresamente los intertextos masivos/televisivos y melodramáticos son la clave de lectura de la novela. Una prueba de la conciencia de Franco de esta mutua influencia de géneros está en las entrevistas en las que el autor se confiesa fanático de telenovelas y de música romántica.[130] Además, la novela es consciente de la influencia de la cultura masiva[131] en las clases populares, así Rosario se vuelve legendaria y muchas niñas empiezan a ser bautizadas con el nombre de Rosario (Franco, *Rosario* 86). La novela también integra esa percepción de que figuras como Rosario y los narcotraficantes colombianos interceptan la realidad y la ficción (*Rosario* 86; Vargas Llosa "Los sicarios"). La vía de consolidación del mito es masiva, especialmente, a través de medios audiovisuales. En la novela de Franco, los líderes del cartel de drogas también son legendarios, especialmente por su

[130] Existe un gusto compartido por Franco y Rosario por la música romántica de Juan Gabriel, José Luis Perales, María Conchita y Paloma San Basilio, entre otros (*Rosario* 84), y el gusto de la mamá de Rosario (20) y de Franco por los "telenovelones." El autor confiesa, "No me perdía Simplemente María, Topacio, Esmeralda, todas esas joyas. Siempre fui de tendencia muy romántica, me gustaban las telenovelas, la balada. Mientras más pavorosos y demenciales eran esos amores, más me gustaban" (*El Tiempo*, 24 de septiembre de 2014).

[131] Uso la expresión cultura masiva o cultura de masas y no la de cultura popular porque no deseo ubicar la discusión en la oposición de culturas de alto y bajo prestigios. En su lugar prefiero la relación compleja (de oposición, resistencia e, incluso, influencia) entre cultura masiva y cultura dominante. En esta tesis, no se reduce la cultura masiva a los productos mediados por la televisión y demás *mass media*, es decir, los productos dirigidos al gran público. García Canclini sostiene que la cultura masiva es también una modalidad del desarrollo de las clases populares. Así, lo masivo no es tanto el público al que se dirigen los *mass media* sino sus condiciones de producción. Como esto se pone la mirada más en el *dónde* y el *cómo* que en *para quién* (Alonso "Entre lo popular y lo masivo")

presencia en los noticieros y por la representación espectacular de sus actos terroristas (al final de esta apartado, anotaré cómo la figura ficcional de Rosario Tijeras ha sido apropiado por la prensa para nombrar y presentar hechos reales de mujeres asesinas).

En "A Short History of Film Melodrama in Latin America," que sirve de introducción a *Latin American Melodrama. Passion, Pathos, and Entertainment*, Sadlier encuentra que "Since the 1960s the telenovela has been the principal purveyor of melodrama in the region" (13). El melodrama es un modo populista por excelencia, afirma Sadlier (15), que, a pesar del rechazo de los alto modernistas de entreguerras y los intelectuales de izquierda de los años 60s (por ejemplo, Enrique Colina y Daniel Díaz Torres), se ha extendido por el cine, las comedias musicales, las series televisivas, las noticias en televisión y prensa. Brevemente presento un bosquejo del despliegue mediático que rodea a la novela y que la convirtió en un éxito de ventas en la Feria Internacional del Libro de Bogotá de 1999. Aun cuando los intelectuales han minusvalorado la novela justamente por su componente melodramático (Segura Bonnett; Osorio) y por su aporte al comercio de la figura del sicario (von der Walde; Lander), el índice de ventas podría estar asociado al hecho que el gran público se identifica con esa sensibilidad moderna habitada por el melodrama (Brooks 21).

¿Si la novela de Franco no es la única historia de sicarios y previo a su publicación ya existía otras varias obras de autores más reconocidos, entonces qué es lo que promociona la prensa nacional con sus múltiples reseñas? De seguro que el sentimenalismo melodramático. La primera edición de *Rosario Tijeras* es de marzo de 1999. El periódico *El Tiempo*[132] publicó el 7 de abril una breve pero muy favorable reseña de la novela de Franco titulada "El beso de la

[132] Fundado en 1911. Suspendió actividades bajo la dictadura de Rojas Pinilla (de agosto de 1955 a inicios de junio de 1957). Desde su reapertura se ha convertido en el periódico nacional de mayor circulación. Su principal competidor es *El Espectador*, también del ala liberal (su director Guillermo Cano Isaza fue asesinado por sicarios el 17 de diciembre de 1986).

muerte" de Mauricio Becerra, subeditor cultural para el periódico. En los tres meses subsiguientes, Becerra publicaría tres columnas más sobre *Rosario Tijeras* exclusivamente, o incluyéndola como parte de un corpus más amplio (11 y 24 de abril, y 4 de julio). El 8 de abril de 1999, *El Tiempo* publica otra reseña también muy favorable, esta vez del reconocido Enrique Santos Calderón,[133] titulada "Un libro para leer." Santos Calderón dice que si bien el tema del sicariato se puede prestar para el "morbo" o para el "sensacionalismo," Franco lo sabe abordar "con una limpieza literaria impresionante." Santos Calderón añade, "Pocas veces he leído en autores colombianos diálogos tan ágiles, directos y auténticos. Atribuibles sin duda a la formación cinematográfica de Franco." Luego vincula la simpleza estilística, como un atributo de la novela, comparable con grandes autores norteamericanos del siglo XX. Santos Calderón expresamente menciona a Faulkner y Hemingway. Según el columnista, con este estilo se logra la verosimilitud al "hablar como se habla; sin folclorismos ni costumbrismos artificiosos; en el lenguaje de una juventud que solo vive el aquí y ahora." La Revista *Diners* registra que "Enrique Santos Calderón, en su memorable columna Contraescape en *El Tiempo*, fue quien lanzó a la fama a la novela Rosario Tijeras" (con este encabezado *Diners* volvía a publicar la reseña). Santos Calderón y Becerra firman con el nombre de *El Tiempo*, con lo que se pone al servicio de Franco la credibilidad y respetabilidad no solo del periódico sino del grupo Casa Editorial "El Tiempo."

[133] Santos Calderón pertenece a la familia dueña de *El Tiempo*, de canales de televisión y de una vida activa en la política nacional. Su abuelo fue el ampliamente conocido periodista Santos Montejo (quien firmaba como "Calibán"), su tío abuelo fue el ex presidente Eduardo Santos (1938-1942) y su hermano Juan Manuel es el presidente de Colombia desde 2010 (reelegido en 2014). Su hijo Alejandro Santos es el director de la revista de circulación nacional *Semana*. (Fundada en 1946, en la primera etapa circuló hasta 1961. La segunda etapa va de 1982 hasta el presente.) El prestigio de Santos Calderón es incomparable con el de Becerra, un joven periodista cuyo nombre no tenía un lugar visible en el ámbito cultural de la época.

La promoción de Franco o de *Rosario* en *El Tiempo* continúa con el periodista D'Artagnan.[134] En su columna de eventos "ilustres" de 1999 nombró a *Rosario* como el libro del año (*El Tiempo*, 19 de diciembre de 1999). Una semana después, la columna "Personajes" (*El Tiempo*, 26 de diciembre de 1999) ubica a Franco en el cuarto puesto de los personajes del año gracias al éxito de *Rosario*.[135] Claramente, la casa editorial de *El Tiempo* está convirtiendo a Franco en una celebridad de la cultura masiva y a *Rosario* en un referente común para la imaginación del colombiano que no ha necesitado leer la novela para saber quién es Rosario y qué representa dentro de la cultura de la violencia narcosicarial de la época. Toda esta reconstrucción de las columnas de prensa sobre *Rosario* refuta la afirmación de Becerra, subeditor cultural de *El Tiempo* en 1999, sobre la (supuesta) poca promoción del autor y la novela. Es evidente que Becerra y *El Tiempo* están haciendo de *Rosario* un referente nacional de la cultura de masas. No puedo afirmar si todo estuvo planeado desde el inicio, pero es un hecho que la primera edición de *Rosario Tijeras* se constituyó en un éxito de ventas en la XII Feria Internacional del Libro de Bogotá. Luego la casa editorial Norma le compra los derechos a Plaza y Janés, y en septiembre de ese año publica una nueva edición. En los años 2003 y 2004, las casas editoriales de El Tiempo y Planeta, respectivamente, publican nuevas ediciones de la novela. Hago esta mención porque los dos primeros libros de Franco también fueron reeditados por Seix Barral.

---

[134] Seudónimo de Roberto Posada García-Peña. Fue parte del consejo editorial de *El Tiempo* y su abuelo fue director de este periódico por 42 años.

[135] Por delante se mencionan "productos" de entretenimiento como Iván Ramiro Córdoba (el futbolista colombiano más costoso en ese momento), Shakira y la telenovela Betty la fea. A propósito del éxito en Latinoamérica de los melodramas novelescos (Martín-Barbero y Muñoz; Sadler; Bush), Betty la fea, para 2010, fue incluida en el libro Guinness como la telenovela más vista de todos los tiempos (*El Diario*, 13 de febrero de 2010. http://www.eldiario.com.co/seccion/VARIEDADES/la-fea-en-los-guinness-records-100212.html).

A partir del éxito de *Rosario*, Franco se vuelve un autor de Seix Barral, editorial que lo contrata para escribir *Paraíso Travel* (2001). Franco ha declarado que esta fue la circunstancia que le permitió constituirse como un escritor profesional para quien el oficio de escribir le presenta un capital simbólico y material. No se debe pasar por alto que Seix Barral pertenece al Grupo Planeta, y que *Melodrama* (2006) y *Santa suerte* (2010) fueron publicadas con este sello. La alianza empresarial entre la Casa Editorial El Tiempo y el Grupo Planeta se estrecha aun más cuando los españoles se vuelven el inversionista mayoritario del periódico y de su canal de televisión City TV (2007-2012). Así tiene sentido que la Casa Editorial El Tiempo presente a Franco como una celebridad. Ellos tienen intereses creados en el escritor y se esfuerzan por guiar el consumo de los lectores. Este es un caso donde una sociedad comercial tiene injerencia directa sobre la cultura colombiana y es un agente activo en el campo literario del país. Todo este procedimiento comercial le valió a *Rosario* su rápida inscripción en la cultura masiva y volverse un referente de amplio reconocimiento, más vasto que el de los sicarios de Vallejo. Es claro que de las novelas del corpus, las obras de Vallejo y Franco son las de mayor presencia tanto en la academia como en la cultura masiva. Solo estas dos novelas han tenido adaptaciones cinematográficas: *La virgen de los sicarios* (2000) y *Rosario Tijeras* (2005). La de Franco tiene además una versión para televisión (2010) y una canción homónima interpretada por Juanes (2005), uno de los cantantes colombianos más icónicos de la actualidad. Esto evidencia que el melodrama no solo es un asunto doméstico sino, ante todo, una aproximación y articulación de las cuestiones públicas ("public gestalt," Sadlier 15). Quizás el amplio público ha encontrado en la historia de Rosario los dos componentes de la estructura melodramática (Heilman 87): por un lado, el realismo social de la realidad del sicariato y, por otro, la satisfacción de deseos como el

poseer el cuerpo erotizado de la doble otredad que es la bella mujer y el asesino (la *femme fatale*) o el cumplimiento del castigo del asesino con su muerte accidentada.

Las novelas de Vallejo y Franco no inventa el sicario como personaje de ficción (esto fue estudiado en el capítulo I), pero las dos obras fundan una escena nueva para los sicarios, a saber, ser unos personajes cargados de violencia que despiertan pasiones intensas y destructivas en los hombres del lado tradicional de la sociedad. En una entrevista con José María Baldoví Giraldo, Franco cuenta que la idea de escribir la historia de Rosario Tijeras surgió de la lectura de la tesis de psicología "La religiosidad y la ley en el fenómeno del sicariato y las bandas juveniles en el Valle de Aburrá" de Correa Ramos y Ortega (Correa es prima de Franco Ramos), en la que se habla del vínculo "entre la religiosidad y el sicariato." En esa tesis había testimonios que, dice Franco, lo conmovieron y lo hicieron ver que "había una historia". Entonces, dice, "Comencé a tirar de la pita, a buscar más documentos y fui sacando el perfil de este tipo de mujeres y lo junté con recuerdos de la Medellín que me tocó a finales de los 80 y principios de los 90. Junté recuerdos de esas mujeres que veía en las discotecas y en los bares y fui sacando aspectos de las que participaban en el narcotráfico como la sicaria, la prostituta, la que hacía la parte logística. Todo eso, más la imaginación, produjeron a Rosario" (Baldoví Giraldo).

A parte de la ya mencionada tesis de psicología, Franco ha sido evasivo a la hora de confesar las influencias directas de su novela. Las mujeres asesinas son escasas en la literatura colombiana. Según el anexo bibliográfico de Hubert Pöpple a *La novela policiaca colombiana*, antes de *Rosario* existen sólo dos novelas de Germán Espinosa: *Magnicidio* (1979) y *La tragedia de Belinda Elsner* (1991) y, en ambos casos, la esposa que mata para vengar al marido, o la mujer perturbada, falsamente acusada, corresponden a paradigmas clásicos de mujeres asesinas. Franco es quien introduce la novedad de la sicaria. Pobutsky ("action heroine") llama la atención

sobre las coincidencias entre la novela de Franco y el libro de testimonios *Mujeres de fuego* (1993), de Alonso Salazar. No debe perderse de vista que para el fecha de publicación de *Rosario Tijeras*, Salazar ya había alcanzado reconocimiento con su obra sobre la cultura de la violencia en las comunas de Medellín, *No nacimos pa' semilla* (1990).

En el libro de 1993 hay historias como las de Érika y Sandra, quienes estuvieron relacionadas con el sicariato (también hay historias de guerrilleras y milicianas), quienes recurren a la violencia como una fórmula para contrarrestar la fuerza masculina y para interactuar en el medio con cierto nivel de igualdad. Entonces, a finales de la década de 1980 y a comienzos de la siguiente, emerge un circuito de narrativas heterodoxas en torno al fenómeno del sicariato. En términos del campo cultural colombiano, en *Rosario* opera una confluencia de dos hechos que le son contemporáneos; por un lado, el creciente interés de las ciencias sociales por los sicarios (Salazar, Correa Ramos, entre otros) y, por otro, la apropiación ficcional de los sicarios adelantada por Fernando Vallejo, en la que las ficciones de sicarios ganan un prestigio destacado. Además, a esta visión del sicario también contribuyen los cubrimientos de prensa, los informes del gobierno y las ONGs, las películas de Gaviria e, incluso, las narraciones por fuera de Colombia: la novela *Sicario* (1991) del español Vázquez-Figueroa, la película venezolana *Sicario, la ley de la calle* (1995) de Ramón Novoa, y la película estadounidense *Sicario* (2015), de Villeneuve.

En resumen, tanto las reseñas de Becerra y Santos Calderón como el estudio crítico de Pobutsky, en conjunción con las adaptaciones audiovisuales, están fraguando lo que Vargas Llosa denomina una mitología del sicario ("Los sicarios"). El interés de Vargas Llosa por los sicarios colombianos está en que sus representaciones son equiparables con las de samuráis, cowboys y caballeros andantes. Esta equivalencia es posible en la medida que unos y otros

constituyen "una mitología fraguada por la literatura, el cine, la música, el periodismo y la fantasía popular, de modo que, cuando se habla de ellos, conviene advertir que se pisa ese delicioso y resbaladizo territorio, el preferido de los novelistas, donde se confunden ficción y realidad" (Vargas Llosa).[136] Plantear una mitología sicarial en estos términos tiene especial pertinencia para el caso colombiano, ya que se ha criticado ampliamente la sobreexplotación comercial de las historias de sicarios y la instauración de una "estética mafiosa" (Abad Faciolince; Ómar Rincón). A la luz de lo señalado por Vargas Llosa, puede decirse que en muchos casos, esta crítica ha olvidado que justamente el hecho recurrente de la comercialización (especialmente audiovisual) realmente pertenece a un fenómeno más amplio: la constitución de mitologías en tiempos de los medios masivos de comunicación y entretenimiento. A esta idea vuelven von der Walde, Echevarría, Segura Bonnett, Lander y Pobutsky. De estos críticos, Echevarría es quien decididamente conecta con la propuesta de Vargas Llosa.

A partir de la ficción, precedida por los estudios sociológicos o psicológicos, Rosario Tijeras se volvió el emblema del homicidio femenino. Por ejemplo, el 2 de septiembre de 2003 una pareja de sicarias asesinó a dos hombres en Bogotá.[137] El titular reza: "Mujeres que matan. No es cine, es realidad. Si Rosario Tijeras mató en la novela, estas dos mujeres fueron las dos primeras sicarias capturadas en Colombia".[138] Más recientemente, *El Universal* tituló: "Capturan a 'Rosario Tijeras' en Bogotá" (2 de marzo de 2013). *Rosario Tijeras* ha fundado una leyenda de

[136] Esta consideración de una mitología, sugiero, debe complementarse con *Carta de batalla por Tirant Lo Blanc*. En este libro, Vargas Llosa afirma que la narración integra, como unidad, los cuatro niveles o dimensiones de lo real (40-41): el retórico, el objetivo, el subjetivo y el simbólico o mítico.

[137] Este caso ha sido seguido por *El Tiempo* en sus ediciones del 3 y 7 de septiembre de 2003, 24 de febrero de 2004, y 4 de marzo de 2004.

[138] El blog *Carta desde Cali* (27 de agosto de 2005) afirma que la fuente es *El Tiempo*, pero no consigna la fecha de edición. http://cartadesdecali.blogspot.com/2005/08/nuestros-asesinos.html

la violencia urbana. Esta circunstancia fue tematizada en la novela: "Se comenzaron a crear historias sobre ella y era imposible saber cuáles eran las verdaderas. Las que se inventaban no eran muy distintas de las reales, y el misterio y las desapariciones de Rosario obligaban a creer que todas eran posibles.

En las comunas de Medellín, Rosario Tijeras se volvió un ídolo. Se podía ver en las paredes de los barrios: "Rosario Tijeras, mamacita", "Capame a besos, Rosario T.", "Rosario Tijeras, presidente, Pablo Escobar, vicepresidente". Las niñas querían ser como ella, y hasta supimos de varias que fueron bautizadas María del Rosario, Claudia Rosario, Leidy Rosario […]. Su historia adquirió la misma proporción de realidad y ficción de la de sus jefes" (Franco, *Rosario* 86). Entonces, las narrativas periodística, literaria y audiovisual han fraguado esta leyenda que circula ampliamente en la imaginación de los colombianos. A lo dicho en este momento debe agregársele el análisis de prensa hecho en el primer capítulo, con el fin de recomponer el círculo de representaciones del sicario que inicia en la prensa de la década de 1980, luego se elabora literariamente en los noventas, y a esta vuelve el periodismo en el siglo XXI.

No es una pregunta retórica interrogarse por qué la crónica roja actual no alude a las representaciones sicariales periodísticas de los ochentas o a los testimonios de finales del siglo XX. La respuesta está en *Rosario*, pues en esta se opera una narrativa que reescribe el melodrama tradicional, a saber, un sujeto marginal bello moralmente hablando y en su lugar ubica a una exuberante mujer que se ha vuelto asesina como reacción a una cadena de victimizaciones iniciales. Rosario Tijeras es una síntesis de los estereotipos de la mujer fatal y el sujeto criminal más renombrado por la prensa y los discursos políticos: el sicario, cuya violencia no aterra (como sí ocurre en *El sicario*) sino que atrae eróticamente. Además esa violencia que se

había narrado como una amenaza a la estabilidad de la nación, ha sido domesticada por la representación melodramática. A partir del drama social y sentimental el narrador (y el lector) siente pena y atracción por la sexy asesina. Franco logra elaborar una fácil comprensión emocional del conflicto sin sanción política o moral. Esto hace que la novela desde el inicio se haya perfilado como un producto para la cultura masiva, para la que, en su mayoría, el acercamiento a lo nacional está mediado por las telenovelas (Martín-Barbero y Muñoz 74).

Capítulo 4

Nadie es eterno, la intersección de las novelas de sicarios y narcotraficantes

Presentación

La presencia del tema del narcotráfico en la literatura colombiana es más o menos coextensiva con (pero no idéntica a) a la presencia del sicario. En ambos casos, las primeras novelas sobre el tema son publicadas en Cali, capital del Valle del Cauca, por escritores que no se benefician de circuitos editoriales de gran envergadura. Lo anterior ha implicado que Bahamón Dussán y Hoyos, y sus novelas, no hayan sido estudiados hasta ahora en círculos académicos, ni en Colombia ni fuera de ella. Después del inicio en Cali, las ficciones posteriores sobre el narcotráfico se enfocan en la costa Caribe colombiana, sede de un cartel de las drogas anterior a, y menos poderoso que, los carteles de Cali y Medellín. Novelas sobre el narcotráfico en la costa Atlántica son *La mala hora* (1981) y *Leopardo al sol* (1993). Entre estas dos novelas, no media, hasta donde he podido investigar, ninguna otra, así que justo los años de mayor violencia –por las guerras entre carteles y la lucha del gobierno por capturar a los capos– no hubo novelística relacionada con el tema. Quizás el auge de las historias de narcos haya sido provocado por la muerte del capo del cartel de Medellín en diciembre de 1993 y por la captura de los capos del cartel de Cali en junio de 1995.

Debido a la recurrente referencia a los fenómenos del narcotráfico y el sicariato en la prensa escrita, los noticieros televisivos, las series de televisión y la adaptación de novelas al cine, se tiene la impresión que los *corpora* novelescos son abultados. En realidad las novelas sobre sicarios y narcotraficantes como personajes centrales no son numerosas. Óscar Osorio ha

establecido seis ficciones sicariales (*La virgen*)[139] y nueve del narcotráfico (*El narcotráfico*). De estas, la primera, *Coca, novela de la mafia criolla* (1977), cuenta la vida del primer capo de Cali, y *Comandante Paraíso* (2002), cuenta la vida de un gran capo que pasó desapercibido por el gobierno y los medios de comunicación. Los hermanos Rodríguez Orejuela fueron los capos del cartel del Cali pero estas novelas optan por contar la vida de capos por fuera de este cartel. Un gesto semejante se constata en *Nadie es eterno* (2012), donde el personaje imaginario Armando es un capo del norte del Valle.[140]

La importancia de *Nadie es eterno* radica en que, por un lado, reactiva al sicario como personaje central, cuando ya se estaba considerando que podría ser un ciclo terminado (Jácome, "Reconfiguración") y, por otro lado, opera una síntesis inédita entre las novelas de sicarios y las de narcos. Por lo anterior, *Nadie es eterno* invita a que las historias de sicarios sean pensadas de nuevo. Alejandro José López reescribe la relación entre los *corpora* sicarial y mafioso, que se había planteado ya sea en términos de autonomía (Lander) o de dependencia (Pobutsky). Con *Nadie es eterno* se observan dos fenómenos concomitantes que se fusionan en uno, según el derrotero de Francisco (el sicario) y Armando (el capo local). También se destaca que al contrario de *El sicario* y *Coca*, que no tienen personajes interesados en reconstruir la(s)

[139] Osorio incluye en este corpus a *Sicario*, del español Vásquez-Figueroa. El argumento de Osorio es que la *diégesis* se localiza en Colombia. Osorio no incluye *La comida del tigre* (2001), de García Mejía. Esta última es una novela juvenil que ha tenido casi nula atención por la crítica literaria. Relatada linealmente por un narrador omnisciente es la historia de cómo Camilo, el mayor de dos hermanos, se vuelve sicario dadas las penurias económicas actuales. Aquí se reitera la muerte violenta del padre, el desplazamiento del campo a la ciudad, la falta de oportunidades y la exclusión. El único rasgo particular de esta historia para jóvenes es que Camilo vocifera su nueva determinación: "Lo diré de una vez. ¡Voy a ser sicario! ¡Ni más ni menos!" (20). Hasta donde recuerdo, en ninguna novela hay un acto semejante. Sin embargo, este no es un acto de voluntad que eleve el personaje a (anti)héroe, sino un recurso prosaico que estereotipa al personaje.

[140] El norte del Valle del Cauca fue sede de un cartel diferente del de Cali, aunque los dos carteles pertenecían al mismo departamento. Uno de los mafiosos más renombrados del cartel del norte del Valle es Wilber Valera.

memoria(s) de ese periodo de violencia, *Nadie es eterno* se esfuerza por construir una versión multifocal de esa memoria. La técnica de múltiples narradores de *Nadie es eterno* es semejante a la novela de sicarios *Sangre ajena* y más aun a la de narcotraficantes *Comandante Paraíso*. Estas dos cuentan con narradores en primera persona para representar la voz de los sicarios o los mafiosos y narradores en tercera persona que representan a un escritor profesional quien editará el libro. *Nadie es eterno* no ficcionaliza a un intelectual en la tarea de organizar la memoria de un pueblo. El acento no se encuentra ni en el intelectual ni el agente de violencia. La memoria está en boca de los habitantes de Tuluá, que o son testigos del fenómeno narco-sicarial o son sus víctimas. Incluso la historia del victimario está dividida en dos líneas: su vida familiar y su quehacer como asesino a sueldo.

El norte del Valle, desde La Violencia hasta la narco-violencia

Previo a *Nadie es eterno*, Alejandro José López había publicado libros de cuentos, cronicas y ensayos.[141] Ahora debuta como novelista. Las historias de *Nadie es eterno* transcurren en Tuluá, un pequeño pueblo al norte del Valle del Cauca. El pueblo es tristemente recordado por ser uno de los epicentros del periodo de La Violencia bipartidista y uno de los pueblos de "la masacre de Trujillo." Tuluá ya había sido el lugar ficcional de la novela de La Violencia *Cóndores no entierran todos los días* (1972), de Gustavo Álvarez Gardeazábal. En esta última novela, Tuluá no es solo un referente geográfico real, es, podríamos decir, un "personaje." Tuluá pasa a ser el nombre colectivo de los habitantes que tienen una particular relación con el conflicto bipartidista. Desde la primera página de *Cóndores* se lee: "Tuluá jamás ha podido darse cuenta de cuándo comenzó todo, y aunque ha tenido durante años la extraña sensación de que su

[141] López ha publicado los libros de cuentos *Dalí violeta* (2005) y *Catalina todos los jueves* (2012). Los libros de crónicas *Tierra posible* (1999) y *Al pie de la letra* (2007). Los libros de ensayos *Entre la pluma y la pantalla* (2003) y *Pasión crítica* (2010).

martirio va a terminar por fin mañana en la mañana […], hoy ha vuelto a adoptar la misma posición que lo hizo un lugar maldito" (Álvarez Gardeazábal, *Cóndores* 11). A su vez, el narrador se percibe como personaje testigo, un lugareño. Narra no solo desde su experiencia sino que parece estar informado de lo que saben los otros habitantes del pueblo. No es precisamente equivalente al yo testimonial que narra en representación de una comunidad. Esa voz narrativa representa la memoria presente del pueblo que evoca su pasado y al recordarlo lo trae al presente, de ahí el uso del tiempo verbal del presente perfecto de "jamás ha podido darse cuenta," "ha tenido durante años" o "hoy ha vuelto a adoptar la misma posición." La palabra "hoy" en esta última frase revela que Tuluá ha recurrido a la violencia (el asesinato de León María Lozano) como fórmula para superar un periodo de violencia anterior (el conflicto bipartidista).

Por lo anterior, sugiero entender la voz narrativa de *Cóndores* como una experiencia vital de un conflicto que se encarna en la pareja de antagonistas: la apreciada y valiente heroína liberal doña Gertrudis Potes y el temible y sanguinario León María Lozano, un héroe conservador tan angustiado y lleno de premoniciones sobre su muerte como el general de *El otoño del patriarca* (1975). El último párrafo de *Cóndores no entierran todos los días* establece la violencia bipartidista como un *continuum* que conecta las primeras muertes de La Violencia con la más reciente, la de León María. Este es el presente de la enunciación, y la voz narrativa advierte que el futuro de Tuluá es "el carnaval de muerte" (143), tras el entierro del "pájaro" más grande del norte del Valle del Cauca, tras el entierro de un "cóndor".[142]

[142] El cóndor es el ave que aparece en el escudo nacional de Colombia. No obstante, en el contexto de "pájaros" (el brazo armado del partido conservador), el cóndor es el jefe máximo de los bandidos conservadores del norte del Valle.

La violencia que viven los tulueños de *Nadie es eterno* no es exactamente la misma a la experimentada en tiempos de León María Lozano. El referente es la masacre de Trujillo y la violencia narco-sicarial de finales de la década de 1980 y el comienzo de la década de 1990: "este año han matado dos candidatos presidenciales" (*Nadie* 118).[143] Aunque el cartel del norte del Valle dejó una historia tan dolorosa como los carteles de Cali y Medellín, los escritores se volcaron a la capital de Antioquia como la escena literaria de los años de formación criminal del sicario y del narcotraficante. En este sentido, *Nadie es eterno* es pionera en hacer de Tuluá una escena ficcional del más reciente ciclo de violencia en Colombia. Ahora bien, el valor de la novela no radica en cambiar Medellín por Tuluá. Yo propongo que el correlato textual de un evento complejo y múltiple como "la masacre de Trujillo" y "la guerra contra el narcotráfico" es el tejido de voces narrativas de *Nadie es eterno*. Ese entramado es una estrategia para transmitirle al lector una visión de conjunto de la violencia, desde la óptica del victimario y de la víctima.

López organizó su novela en cinco capítulos, y en cada uno de ellos hay cuatro bloques narrativos diferenciados, que son las voces de distintos habitantes de Tuluá: (i) la voz del propio sicario contando sus aventuras, la principal unidad de acción de toda la novela. (ii) La segunda voz recrea con brevedad (no más de un párrafo) la paisajística del norte del Valle y del río Cauca, y tiene la capacidad de vincular el paisaje con estados de violencia. (iii) Otra voz habla sobre Alba Matienza, una lectora de tarot, y sobre todo acerca de una generación de jóvenes (Patricia, Claudia, Jacinto y Alberto) para los que no hubo lugar (por exterminio o exilio) en las ciudades donde imperó la ley del mafioso y sus gatilleros. (iv) La última voz cuenta dos historias

[143] Como ya dije en la Introducción, para las elecciones presidenciales de 1990, tres candidatos fueron asesinados por sicarios pagados por el cartel de las drogas de Medellín. Esos políticos fueron el candidato de una facción del partido liberal Luis Carlos Galán Sarmiento (muerto el 18 de agosto de 1989); el candidato del ala izquierda Bernardo Jaramillo Ossa (muerto el 22 de marzo de 1990); y el excomandante guerrillero Carlos Pizarro Leongómez (muerto el 26 de abril de 1990).

al mismo tiempo, la del drama familiar en la vida del sicario (niñez, rol de hijo, amores y, en especial, la relación con el hermano misteriosamente enfermo) y la vida amorosa de un pintor homosexual con un doctor que abandona la relación convencional con su esposa. Estas cuatro voces se entrelazan y su conjunto es la gran pintura de la violencia narco-sicarial en el norte del Valle del Cauca. [144]

Las cuatro voces son ante todo puntos de vista, que vienen acuñadas por el pronombre personal que cuenta.[145] ¿Quién narra las vidas familiares y los cuadros paisajistas y a quién lo cuentan todo? Se termina el libro y el lector nunca lo descubre. Esta falta de identidad individual permite sugerir que el conjunto de los cuatro voces configuran, en realidad, una suerte de voz colectiva: "Eso lo comentaba *la gente* por aquí y por allá, desde el Puente de Las Brujas hasta la iglesia de Fátima, desde Pueblo Nuevo hasta la carretera Panamericana; en todo Tuluá" (*Nadie*, 92. Énfasis mío). Este recurso evoca a *Cóndores* y, como se verá más adelante, conecta a *Nadie* con *Comandante Paraíso*. El propósito de la voz colectiva expresada en un 'la gente rumora' es instalar en la esfera pública la intimidad de los habitantes del pueblo: "Bueno, ¿en qué íbamos?

[144] Aunque las historias se pueden remontar hasta la infancia de los jóvenes, el grueso de los eventos ocurrieron recientemente ("de eso ya varios meses", 168). La mayoría de los hechos son contemporáneos entre sí: la relación de Pacho Tiro con Maritza, la enfermedad del hermano, el asesinato de los Matienza y Claudia, la naciente relación amorosa de Rafico y el doctor, y la muerte del capo. Cabe advertir que, en la historia contada por el sicario, la percepción de distancia entre los eventos y el acto discursivo se reduce ostensiblemente debido al uso del tiempo verbal en presente.

[145] La historia de Pacho Tiro es contada por él mismo, en primera persona singular. Las estampas paisajísticas son retratadas por un lugareño que conoce la flora y fauna, esta voz es narrada en segunda persona singular informal (aquí el grado de familiaridad aumenta por el tratamiento de "vos"). La historia de los Matienza y demás jovencitos es narrada en tercera persona por un narrador omnisciente (a veces pasa al monólogo interior). La historia doble es narrada en tercera persona por alguien que vive en el barrio y se conoce la vida de todos (no es un narrador omnisciente, es uno intradiegético). Este último deja saber sus juicios e invita a su interlocutor a opinar: "¿Será que en todas partes es lo mismo?", "¿te imaginás?" (109) –nunca se oyen las intervenciones del interlocutor. El uso dialectal de "vos" en la segunda y cuarta voz narrativa crea identificación regional y cultural.

Ah, sí, el arribo de Juancho [el hermano de Pacho Tiro] a la clínica" (27), ese "íbamos" realmente implica la acción de contar con la complicidad de quien escucha (o lee). En otro caso, "¿qué les iban decir? Pues nada porque antes era mucho cuento que…" (47), es claro que es una frase en extremo coloquial y deja saber que la transmisión de la memoria es oral. La frase también tiene una marca dialectal en "¿qué les iban decir?" donde desapareció la preposición 'a' usada para los tiempos futuros perifrásticos.[146]

La situación de las novelas de sicarios en el siglo XXI

Sangre ajena (2000) parecía que era la última novela colombiana con sicarios protagonistas. La década pasada, confirmaba que el protagonismo del sicario en la novelística colombiana cedía a las adaptaciones audiovisuales ya sea en el cine o en la televisión. Las representaciones audivisuales de los sicarios, pandilleros, punkeros y demás muchachos de barrios populares ya habían circulado con la obra de Víctor Gaviria. Y de hecho, las dos principales novelas sobre sicarios de la década de los noventas fueron adaptadas al cine: *La virgen de los sicarios* en 2000 y *Rosario Tijeras* en 2005 (en ambos casos, sus autores participaron en los libretos cinematográficos). En este momento no puedo demostrar una relación directa entre las adaptaciones cinematográficas y el hiato de novelas del sicariato. Sin embargo, llama la atención que, en Colombia, hubo una concentración de productos audiovisuales sobre narcotraficantes y sicarios. Por ejemplo, entre 2004 y 2012 se filmaron otras cuatro películas y se

[146] Por un lado, al despojar de cargas eruditas propias de un narrador ilustrado, las voces narrativas de *Nadie es eterno* toman distancia de los narradores de otras novelas de sicarios como el gramático Fernando en *La virgen de los sicarios*, el narrador extradiegético en *Morir con papá* o el entrevistador/escritor en *Sangre ajena*. Por otro lado, ceder los juicios de valor y las interpretaciones al pueblo evita poner en boca del sicario reflexiones o sensaciones que pueden resultar poco creíbles.

produjeron siete series de televisión.[147] Coincidencia o no, la realidad es que, en la primera década del siglo XXI, el sicario dejó de ser el personaje central de las narraciones impresas para ser un protagonista de la pantalla chica y grande.

Margarita Jácome ("Configuración") está en lo cierto cuando, en 2012, afirma que después del gran *boom* de estas historias, el sicario había dejado de ser el personaje central de la novela colombiana. Así se comprueba al revisar las novelas del primer decenio del nuevo siglo. Solo *El Eskimal y la Mariposa* (2004), de Nahum Montt, vuelve sobre los magnicidios de altas personalidades de la política nacional ejecutados por sicarios en la segunda mitad de la década de 1980. El crimen sicarial es imprescindible para esta trama, que está escrita en clave de novela negra. No obstante, el sicario no es el personaje principal de la historia. Así pues que la pregunta de Jácome por el final de un corpus literario sobre sicarios es pertinente.

A solo tres años de la publicación del libro fundacional *La novela sicaresca* (2009), la supuesta extinción de novelas de sicarios llevó a Jácome a plantear una reconfiguración del personaje sicario. Este dejaría de ser protagónico para volverse secundario, en lo corrido del siglo XXI. Jácome ("Reconfiguración") construye su hipótesis sobre la base de dos novelas, *Felicidad quizás* (2002) de Salazar Montero y *Los restos del vellocino de oro* (2008) de Vanín. En ellas, el perfil del joven asesino sufrió una considerable mutación con respecto a sus representaciones en la previa narrativa colombiana. En referencia a la última de ellas, *Los restos del vellocino de oro*, el sicario no solo no se parece a ninguno de los anteriores sino que es una

[147] Esta lista de películas no incluye las historias policiales: *Sumas y Restas* (2004), de Víctor Gaviria; *El rey* (2004), de Antonio Dorado (sería la no confesada adaptación de *Coca, novela de la mafia criolla*); *Colombian Dream* (2006), de Felipe Aljure; *Perro come Perro* (2008), de Carlos Moreno. Además el documental *La sierra* (2005), de Scott Dalton y Margarita Martínez. Series de televisión como *La saga. Negocio de familia* (2004); *Sin tetas no hay paraíso* (2006. Otra versión en 2010, en esta segunda la actriz en realidad se aumentó el tamaño de los senos); *El cartel de los sapos* (2008), *El capo* (2009), *Las muñecas de la mafia* (2009), *Rosario Tijeras* (2010), *Escobar el patrón del mal* (2012).

mezcla de "pájaro" de la violencia y gánster ítalo-americano, con el extraño alias de El Alemán.[148] Este particular sicario no mata a quien tenía previsto, a un sindicalista igualmente atípico llamado Santiago. El Alemán nunca es caracterizado como personaje, su presencia en la novela es solo una excusa –sin llegar al grado de pertinencia para la trama como lo fue en el caso de *El Eskimal y la Mariposa*–, y, por lo tanto, no es más que una amenaza latente.

La trama de la novela de Vanín, *Los restos del vellocino de oro*, requiere de un peligro mortal, el que bien puede ser caracterizado por un sicario, tanto como por un paramilitar recalcitrante, un déspota que odie los sindicatos o cualquier suerte de sicópata. El sicario de Vanín no corresponde a ninguna de las representaciones estudiadas en la presente disertación. En mayor o menor medida los sicarios de la narrativa colombiana se distinguen por ser un niño o adolescente, que dispara desde una moto, que es aficionado a la TV y la moda, y que vela por la madre. El particular asesino a sueldo de Vanín parece evocar el método propio de los detectives del *hard-boiled* norteamericano (i.e., Race Williams de Carroll John Daly, Sam Spade de Dashiell Hammet o Philip Marlowe de Raymond Chandler, entre otros). Además, no debe pasar inadvertido el hecho que es un asesino que no mató a nadie. Se dice de él que es asesino pero eso no se constata en la narración. Esta particularidad no apunta a defraudar el horizonte de expectativas del lector ni a reconfigurar una nueva representación ficcional del sicario. Aceptar

[148] Un apelativo así tiene resonancias de otro sicario metódico, obsesivo con la perfección, y que no se corresponde con los perfiles del sicario colombiano de los años noventas. Hago referencia a un sicario mexicano apodado El Europeo en la novela de Élmer Mendoza, *Un asesino solitario* (1999). Al igual que El Coyote, en *El Eskimal y la Mariposa*, El Europeo tiene alguna vinculación con los organismos de seguridad nacional. La diferencia es que Montt no denomina sicario a su personaje porque para eso tiene a Jerry (quien responde a la representación del sicario en las novelas de los noventas).

lo anterior sería sostener que *Los restos del vellocino de oro* tiene una relación paródica con el corpus sicarial.[149]

Este sucinto panorama es el marco de *Nadie es eterno* (2012). Poco más de una década de casi total ausencia de sicarios protagonistas, *Nadie es eterno* apuesta por un personaje del que escasamente se podría decir algo nuevo. La novela de López vuelve sobre rasgos conocidos de personajes como Manuel Antonio en *El sicario*, Fáber en *El pelaíto que no duró nada* o los hermanos Nelson y Ramón en *Sangre ajena*. Francisco, denominado Pacho Tiro, el sicario de *Nadie*, encarna la historia de formación de un niño que recorre el camino a la criminalidad. López deja a un lado el marco de pobreza y adversidad como la explicación causal del devenir sicario. Al evento traumático del asesinato del padre, se sobrepone la muerte simbólica de Francisco y el nacimiento de Pacho Tiro. Este pasaje está animado por la experiencia cotidiana de la violencia en el norte del Valle del Cauca en las décadas del ochenta y el noventa.

Una de las reconfiguraciones del personaje adelantada por *Nadie es eterno* es la de hacer confluir la novela de aprendizaje del sicario con la novela de aprendizaje del narcotraficante. En la novela, no se plantean organizaciones complejas de sicarios o de narcos, se trata más de circunstancias individuales (Pacho Tiro y don Armando) que se pueden extrapolar para la comprensión de problemas envolventes: el sicariato y el tráfico de drogas ilícitas. Antes de la novela de López, los personajes sicario y narcotraficante trabajaban juntos pero eran personajes claramente diferenciados. Osorio (*La virgen* 134) precisa que la etiqueta "narco-literatura" es imprecisa si se la usa para designar por igual a las novelas de sicarios y de narcotraficantes. Los

[149] Me pregunto si *Los restos* debe ponérsele en relación con las novelas del sicariato. La consecuencia de aceptar la narrativa colombiana del sicariato como intertexto de la obra de Vanín, creo, distrae al lector de la poética de la novela, a saber, un sincretismo religioso y racial que intencionalmente deja por fuera los lugares hegemónicos del catolicismo, la metrópoli y la prevalencia del hombre blanco.

grandes carteles ni siquiera aparecen en algunas novelas (por ejemplo, *Morir con papá* y *El pelaíto que no duró nada*) o solo en referencias mínimas en otras (*Sangre ajena* y *La virgen de los sicarios*). Dado lo anterior, Osorio concluye que "El narcotráfico no es tema central de la novelística del sicariato" (*La virgen* 134), sin negar que hay novelas de sicarios con temas narcos (*El sicario* y *Rosario Tijeras*). Quizás debido a un impulso testimonial a partir de los estudios sociológicos (entre otros, los estudios de Salazar), los *corpora* del sicariato y del narcotráfico han coincidido en el origen marginal del asesino a sueldo y del traficante de drogas. *Nadie es eterno* toma distancia de este concepto y su personaje no se caracteriza por provenir de barrios de extrema pobreza, de modo tal que se desactiva la pobreza como móvil para incursionar en el sicariato.

Nadie es eterno –creo yo– no propone una fórmula como "toda novela de aprendizaje de asesinos conduce a la formación de narcotraficantes." López le otorga una ambición especial a su personaje. A quien no le basta con ser el mejor gatillero, objetivo que satisfacía a sus colegas de las novelas sicariales. Pacho Tiro quiere ser un capo de las drogas no tanto por ser un narcotraficante sino porque, en el universo de Tuluá, el jefe del cartel de las drogas es el exponente del poder máximo. Entonces, Pacho Tiro se constituye en un personaje de alguna manera heroico al procurar para sí el poder absoluto existente en ese (limitado) universo.

Esta propuesta de novela narco-sicarial se distancia de las primeras al dar lugar a nuevos dramas humanos. Se deja de lado el magnicidio, se descentra la vida del sicario y se incorpora el sufrimiento de personas comunes. Tal es el caso de una de las víctimas del sicariato, Alberto –el hijo de Alba Matienza– y el conflictivo recuerdo de infancia de su padre. Todo surge a partir de algo tan sencillo y al tiempo tan significativo como el regalo del padre ausente, un reloj en lugar de un cuchillo. El recuerdo se activa por el aroma de sándalo. No es una evocación, se trata de un

recuerdo creativo en el que Alberto proyecta sus deseos, instalando lo que él hubiera querido que sucediera en lo que realmente ocurrió (en esos pasajes, la novela adopta predominantemente el modo verbal potencial 'habría' seguido de participio pasado). Al final le queda un amargo sabor de boca. Si como lo proyectaba su deseo, el padre le hubiera regalado un cuchillo y se lo hubiera enseñado a usar, quizá Alberto habría sobrevivido:

> A partir de aquel momento, Alberto habría fijado en la memoria el rostro de su padre y su nombre habría tenido sentido de verdad; pero, tal como ocurrieron las cosas, lo mejor es que siga en la memoria así, sin nombre. Alguien que se marcha para siempre deberá llamarse Nadie, un hombre que le regala a su hijo un simple reloj ni siquiera debería llamarse un hombre (89).

En la novela de La Violencia *El día señalado* (1964), de Mejía Vallejo, al menos el Cojo dejó a su hijo el patrimonio de un gallo campeón y un odio digno de parricidio. Tanto en *El día señalado* como en *Nadie es eterno*, el parricidio de hecho se evade: en la novela de Mejía Vallejo se desahoga con la riña de los gallos; en la de López, Pacho Tiro no pudo matar a don Armando cuando sostenía el periódico a la altura de la cara porque hubiera sido como repetir el crimen de su padre, de ahí las náuseas que tuvo (López 163). Las novelas de Mejía Vallejo y de López también coinciden en la forma de la resolución: una historia cíclica. El intertexto con Mejía Vallejo continúa, ahora, con *Aire de tango* (1973), si tiene en cuenta que en la era de los sicarios o gatilleros, Alberto codicia justamente cuchillos, y no pistolas, y recrea un padre lanzador de dagas como lo hiciera Jairo. También en ambas novelas hay grandes aves que se devoran a otras aves y a personas: en la de Mejía Vallejo, un gallinazo se comió al moribundo Santiago (*Aire* 250-252), en la de López, un gavilán se come los pichones de picabuey (*Nadie* 171). Cóndores, gallinazos y gavilanes son todas aves de rapiña, de las que se han servido los escritores para crear

un emblema de la violencia desde el periodo de guerra bipartidista hasta la actual violencia narco-sicarial: un cóndor (León María Lozano) durante La Violencia en Tuluá y un gavilán (Raúl Gómez Castrillón) en la bonanza marimbera de la Guajira.[150]

Novelas del Valle del Cauca sobre narcotraficantes

La primera novela colombiana con un narcotraficante como personaje central es *Coca, novela de la mafia criolla* (1977), de Hernán Hoyos. Como sucedió con la primera novela sobre el sicariato, *Coca* fue publicada en Cali. Bahamón Dussán y Hoyos financiaron ellos mismos las tiradas hechas en litografías sin la mediación de casas editoriales de reconocidas, y llegan a alardear de tirajes excesivos.[151] Como casi todas las publicaciones de Hoyos, *Coca* es una historia corta de aventuras, lineal, con una anacrónica descripción física de cada uno de los personajes. No hay planos narrativos o focalizaciones desde los personajes. Tampoco hay densidad psicológica y los personajes básicamente se definen por sus oficios y acciones, no por lo que piensan o creen. No obstante, tampoco necesita nada de lo anterior porque, seguramente, su objetivo es entretener al lector con un tema de actualidad. *Coca* es publicada en el mismo año de la muerte de Jaime Caicedo. Osorio asegura que la "novela está basada en la historia del narcotraficante Jaime Caicedo, El Grillo" (*El narcotráfico* 59). *Coca* recrea la vida del primer

[150] Carabalí Angola explica la bonanza marimbera en los siguientes términos: "Entre los años 70 y 80, La Guajira vivió la llamada bonanza marimbera, esta bonanza fue quizá la que más impactó la sociedad guajira y caribeña en general. Aspectos como una clase social de nuevos ricos con todos los resentimientos hacia las familias tradicionales, despreció a las formas de ascenso social y todos los órdenes sociales que según ellos, eran fácilmente dominados por la presencia de dinero, y en general una competencia permanente entre ellos (los nuevos ricos) por demostrar quien tenía más y mejor" (52).

[151] La primera edición de *Coca* declara un tiraje de diez mil ejemplares. Sánchez Lozano se refiere a la larga tirada de *El sicario*: "la primera edición de su novela apareció en julio, se agotó rápidamente y un mes después, "a solicitud del hambriento público lector", la reimprimió" (90).

capo de las drogas antes de la consolidación del cartel de Cali.[152] La novela cuenta, sin profundizar en causas históricas o sociológicas, la expansión del narcotráfico entre las distintas clases sociales y la filtración de los narco-dineros en la clase dirigente y el poder judicial.

La novela se inicia con el cobro de una deuda a un evasor. En procura de su objetivo el evasor es muerto accidentalmente por los hombres de Zoilo en un (supuesto) intento de fuga. Entonces el primer capítulo se concentra en la operación de reducir el cuerpo en secciones para enviarlo en dos maletas como una encomienda. Hoyos, quien también ejerció como periodista, incluye en su novela un fragmento de noticia que deja saber que las autoridades no tienen ninguna pista sobre los autores del homicidio. Como este, varios titulares y notas de prensa van informando sobre la actualidad criminal de la ciudad a los personajes. No creo que con la introducción de notas periodísticas, Hoyos busque revolucionar el género haciéndolo híbrido o esté intentando la indefinición genérica de su libro. Se trata de hacer citas de crónicas rojas para inscribir una historia particular en un marco criminal más amplio. Encontrar un cadáver descuartizado en maletas de viaje es una cita de un caso verdadero ocurrido en 1945 y que se le conoce como "el baúl rosado." La crónica roja de González Toledo "El cadáver viajero" registra ese hecho insólito. Así el lector de la novela seguramente es el mismo lector de crónicas rojas. Tras la muerte del capo, se transcriben 12 titulares y notas de prensa que consignan la noticia. El

[152] Medellín y Cali fueron las sedes de los dos grandes carteles del narcotráfico del país. Sin embargo, se suele olvidar que la costa Caribe y el norte del Valle del Cauca (departamento cuya capital es Cali) también tuvieron carteles poderosos. Precisamente tres novelas tempranas ubican sus ficciones en la costa Atlántica: *El cadáver de papá* (1978), de Jaime Manrique Ardila, ficción en la que el narcotráfico hace presencia pero no es lo central de la historia. Además están *La mala hierba* (1981), de Juan Gossaín, y *Leopardo al sol* (1993), de Laura Restrepo. El norte del Valle fue una de las sedes sangrientas de La Violencia. Sobre la era del narcotráfico en el norte del Valle existen las novelas *El divino* (1986) y *Comandante Paraíso* (2002), de Gustavo Álvarez Gardeazábal. *Quítate de la vía, Perico* (2001), de Humberto Valverde, recrea los dos carteles del Valle del Cauca.

último capítulo (de lo solo un párrafo de extensión) es un fragmento de noticia. Así la novela cierra la historia recurriendo al género periodístico.

Zoilo Gallo, el protagonista, antes de ser narcotraficante fue un contrabandista que comerciaba electrodomésticos robados. Esta circunstancia, de un personaje que proviene del hampa y cambia de actividad criminal, contrasta con los otros personajes que por diversas razones (no siempre amparados en la pobreza como excusa) se involucran en el negocio del tráfico de drogas ilícitas. En concreto, los denominados "correos humanos" o "mulas" (*drug mules*) se involucran en el negocio atraídos por el dinero rápido y fácil. Ninguno de los presentados en la novela era criminal previamente. Una de sus funciones en la ficción es mostrar la penetración del narcotráfico en las clases sociales prestantes venidas a menos (Carlota), trabajadoras (Raquel) y bajas (Caperuza y Abelardo).

El narrador de esta novela no emite juicios contra los personajes, como sí ocurre en *El sicario*, ni tiene una cierta mirada complaciente con el negocio de las drogas, como se percibe en *Quítate de la vía, Perico* (2001) y *Comandante Paraíso* (2002). Pese a esta neutralidad del narrador, la novela no escapa a una suerte de moraleja: en el negocio de las drogas ilegales se puede gozar de las ganancias económicas, pero no se puede comprar la tranquilidad ni la felicidad. Al final todo termina mal. Así ocurre con los "correos humanos," que tienen éxito en sus primeras encomiendas y reciben jugosas ganancias. Sin embargo, todos sin excepción terminan en problemas. Casi todos encarcelados en los Estados Unidos. Cuando no, muertos. Tal es caso de Abelardo, quien intentó escabullirse con todas las ganancias del último envío de drogas, pero en la ley no escrita del hampa la traición se paga con la vida.

En otras organizaciones criminales la fidelidad no es negociable y la banda es asumida como una familia.[153] La historia de *Coca* todavía no es la del cartel de Cali, no hay una comunidad afianzada. Sí hay pequeños grupos marcados por una estructura jerárquica: los guardespaldas/sicarios son fieles a sus patrones. No obstante, entre unos y otros no se constata la consolidación de una comunidad, a la que como una "gran madre" se le debe guardar todo respeto (Paoli 78). Los guardaespaldas son leales en gran medida por los beneficios que les proporcionan sus patrones, por ejemplo, Armadillo fue rescatado de la indigencia por Zoilo. Los patrones, Zoilo y Henry, no conforma una comunidad. Son socios en un sentido burocrático, nunca hermanos de fraternidad. De ahí que se estafen en los negocios e intenten eliminarse entre sí: Henry planea primero matar a Zoilo, pero lo logra. En la represalia de este, es muerto Henry. Lo que prima en el inicio del cartel son las sociedades por conveniencia, no la constitución de una verdadera "comunidad" criminal donde se redistribuya lo adquirido en el delito.[154]

La moraleja de la novela previene incluso a aquellos que sin participar directamente del negocio, se acercan a sus miembros y entablan amistad. Antonieta es una muchacha que encarna la sensualidad de la mujer caleña (en contraste con el recato y buenas maneras de la mujer de los Andes colombianos). Ella es hija de un comunista actor de teatro y una mujer enamorada que

---

[153] Esta familia por afiliación sigue prácticas como los contratos de fraternidad ("fraternization contracts"). Paoli explica que las mafias de Calabria o Sicilia no siguen las típicas burocracias modernas, como la burocracia legal y racional profesada desde la teoría de Weber. Hay mucho de formas premodernas contractuales que convoca a nuevos miembros y retiene a los actuales. La fraternización a través de ritos de iniciación procura que los miembros no sean solo socio sino "hermanos." Esta "hermandad criminal" está por encima del parentesco sanguíneo (Paoli 79).

[154] La redistribución es una de las prácticas centrales, institucionalizadas, de la Cosa Nostra y 'Ndrangheta. Tanto en los grupos mafiosos locales de la 'Ndrangheta como en los más grandes (v.gr., la familia Santapaola), "the feeling of common belonging among the members of each family is strengthened principally by sharing the proceeds of some illegal activities" (Paoli 85). Lo anotado hasta aquí sobre las mafias italianas no quiere dar a entender que tales organizaciones delictivas sean inmunes a los conflictos y las crisis (Paoli 95).

sostiene económicamente al artista por medio de la prostitución. Antonieta frecuenta las discotecas de Zoilo y se hace su amiga. Nunca se cuenta que él tenga beneficio sexual de esta amistad. Su relación con ella confirma la personalidad benefactora de este bandido. Zoilo repetidamente se muestra solidario con la gente en necesidad y nunca les niega ayuda a quienes se la solicitan. Así mismo ocurre con Antonieta cuando le pide algo de dinero para comprar ropa, comida o incluso importantes sumas para pagar la reclusión de la madre en un hospital siquiátrico. La muchacha no se vuelve "mula," no toma licor y solo pocas veces consume drogas. Aun cuando se mantiene al margen del tráfico ilegal, su asidua presencia en las discotecas poco a poco la va llevando a la prostitución. Los políticos –varios de ellos de Bogotá– que visitan a Zoilo la vuelven su prostituta. Ella termina aceptando esta interacción y tras la muerte de Zoilo, viaja a la capital del país para ganarse la vida.

Al final de la novela, el teniente Horacio Cosme mata a Zoilo Gallo. Lejos de ser el héroe que da fin al capo local más grande, es un policía que de repente aparece en la novela y a la página siguiente mata al narcotraficante. Cosme no se halla en una misión conducente a la captura de Zoilo. Se le ve por primera vez en una de las discotecas de Zoilo como en otras ocasiones políticos y policías con disimulo ofrecían sus servicios al capo a cambio de dinero. Zoilo no le cobra lo consumido al policía y además se van a beber a juntos. Sin explicación alguna, los dos van a un cuarto trasero de la discoteca y ahí Cosme lo asesina. Poco después, en la última página de la novela y a través de una nota de prensa el lector se entera que el padre del teniente es dueño de un laboratorio de procesamiento de cocaína. De esta manera, termina la novela sin héroes positivos y tampoco sin villanos despreciables. Abelardo fue muy tonto al pensar que podría burlar a Henry. Carlota y Raquel fueron dos mujeres humanamente ambiciosas, sin llegar nunca a ser despreciables. Henry no despierta animadversión. Incluso

Zoilo varias veces es presentado como un bandido social o como un delincuente que perdona los errores de sus subalternos (por ejemplo, uno de ellos lo ha robado varias veces y Zoilo siempre lo perdona y le permite volver a trabajar con él).

Las siguientes dos novelas, de escritores de oficio y respaldados por editoriales de importancia, Juan Gossaín y Laura Restrepo, retratan el narcotráfico en la costa Caribe colombiana. Las dos novelas, *La mala hierba* (1981) y *Leopardo al sol* (1993), cuentan el paso del contrabando al tráfico de marihuana hasta llegar al tráfico de cocaína. Esto quiere decir que el nuevo tráfico se asienta sobre las viejas estructuras del contrabando, ampliamente reconocido en la costa Atlántica colombiana, tal es el caso de Maicao (Guajira). En la costa Caribe, el comercio con marihuana y la llamada bonanza marimbera empezó en la década de los setentas con el reconocido Raúl Gómez Castrillón, alias El Gavilán Mayor.[155] En las dos ficciones, tras el tráfico de drogas, hay un conflicto entre dos familias: la legendaria guerra entre los Morales y los Miranda, en *La mala hierba*; y entre los Monsalve y Barragán, en *Leopardo al sol*. Para dichas familias el contrabando, primero, y el narcotráfico, después, les valen de medio de inserción social. Estas dos novelas, a diferencia de *Coca*, describen la expansión de la violencia. La transición de una violencia local (entre familias que resuelven sus conflictos según leyes ancestrales indígenas), anudada al contrabando, a una violencia regional, ligada al tráfico de marihuana. Para el caso de Restrepo, hay una extensión mayor, la violencia se generaliza e intensifica por las luchas de tráfico de cocaína (Osorio, *Narcotráfico* 66, 69).

En estas tres primeras novelas prevalece el narcotráfico, mientras que el sicariato es colindante pero queda suscrito a lo anecdótico. Tanto así que en *Coca* solo hay una referencia a

[155] La siguiente columna de prensa de 1991, que reporta la muerte de Gómez Castrillón, también hace una semblanza del capo costeño, y se percibe cierta nostalgia. "En una emboscada murió el Gavilán Mayor" (*El Tiempo*, 25 de enero de 1991).

asesinos por contrato, sin que el narrador emplee la palabra sicario: En el café El Vaticano, "se podía encontrar quien metiera dos balazos en la cabeza de alguien a quien no hubiera visto nunca, por una suma entre diez y quince mil pesos, pagaderos cuando el trabajo estuviera cumplido" (11). Claramente los guardaespaldas de Zoilo y Henry son otra modalidad sicarial. King-Kong, El Calvo, Armadillo –un ex guerrillero– y Fabio –un ex policía– nunca son llamados sicarios, sino guardaespaldas. Ellos son gatilleros, digamos, de nómina, en una década en la que la palabra sicario no había cobrado la actualidad que tiene después del magnicidio de Lara.

En un primer acercamiento a *La mala hierba* y a *Leopardo al sol*, se observa que el paso de una violencia vindicativa según las leyes ancestrales wayuúes (de las comunidades indígenas guajiras) a una violencia extendida que trasciende el conflicto entre familias viene acompañado de la inserción del sicariato y el paramilitarismo. En otras palabras, la comprensión de la narco-violencia de Restrepo sería mayor a la hecha por Gossaín. No en vano, *Leopardo al sol* es posterior a los magnicidios de Lara Bonilla y de los candidatos presidenciales de 1989 y 1990. El sicariato en la novela de Restrepo es una irrupción a las leyes wayuúes. En la lógica indígena, lo correcto es matar a los Barraganes por mano propia, eso es lo que ordena la tradición. Los sicarios son vistos como mercenarios, una intromisión en un asunto de honor entre dos líneas de la misma familia. Sin embargo, al final, son contratados.

La otra novela de narcotraficantes que se localiza en el Valle del Cauca es *Comandante Paraíso* (2002), de Álvarez Gardeazábal. *Comandante paraíso* es la historia de formación como narcotraficante de Enrique Londoño. Según la ficción, Londoño es el otro gran jefe del narcotráfico que pasó desapercibido por el gobierno, los historiadores y la sociedad colombiana en general. En la ficción, el libro es el resultado de investigación de un periodista/escritor anónimo (el "doctor") que reconstruye la historia del capo Enrique Londoño, alias Comandante

Paraíso.[156] El "doctor" entrevista al mismo Londoño y a otras personas cercanas al capo, i.e., un sicario a su servicio, una asesina, y otros empleados del cartel. También se incorporan cartas de mafiosos encarcelados en los Estados Unidos. Por fuera del mundo criminal, se tiene a algún vecino de Alcañiz. No hay capítulos en el sentido convencional, en su lugar hay secciones de distinta extensión, algunas de ellas compuestas de solo diálogos sin la mediación de narrador alguno. Adicionalmente, las secciones más breves (de solo un párrafo) son narradas en tercera persona y conceptualizan el fenómeno del narcotráfico y la violencia en la historia y presente de Colombia. Estas secciones sirven de contrapeso a las opiniones favorables (cuando no, celebratorias) de los protagonistas inmersos en todas las etapas del procesamiento y tráfico de drogas.

Comandante Paraíso inicia en un expreso vínculo con el realismo mágico. El padre de Enrique Londoño es literalmente un judío errante que vende telas en un carromato de la segunda guerra mundial, que como Melquiades y los gitanos, lleva noticias del mundo a un pueblo apartado (judíos y gitanos pertenecen a un grupo cultural que se puede considerar minoritario). Álvarez Gardeazábal no inventa un nombre para el pueblo nativo del Comandante Paraíso (como sí ocurre con Macondo) y tampoco elige pueblos reales como Tuluá o Trujillo, como lo hiciera en otras de sus novelas: *Cóndores no entierran todos los días* o *El último gamonal*, respectivamente. Su opción fue asignarle el nombre de un pueblo español, Alcañiz, a un lugar rural impreciso pero cercano a Tuluá y al río Cauca. Según Tittler, Alcañiz también es el nombre de la finca del escritor cerca a Tuluá (citado por Ospina, 202). La generación de los padres de Enrique Londoño tiene nombre bastante extraños pero no por ello improbables: su madre es Anacarsis, su padre es Abrahán Iscariote y su padrastro, Temístocles Londoño. Poco después de

[156] Los nombres de los personajes son ficticios y no se pretende demostrar la existencia del capo "Comandante Paraíso" (Ospina 200).

que Anacarsis le diera su virginidad al judío, Abrahán supo que ella había quedado embarazada y que él moriría pronto. Como en efecto sucedió doce horas después a manos de "los últimos esbirros de la violencia" (*Comandante* 26). Así, el primer capítulo es significativo porque, por un lado, conecta los rezagos del periodo de la violencia bipartidista con la generación que será pionera en el tráfico de drogas y al mismo tiempo conecta la novela de La Violencia con la novela del narcotráfico. Por otro lado, la intervención del bandidaje bipartidista que conduce a la muerte del judío coincide con la suspensión del tono del realismo mágico con que se inicia la novela. De modo que pronto se da paso a la historia de narcotraficantes. De alguna manera, esa cita del realismo mágico sirve para ubicarlo en la "prehistoria" de las novelas de narcotraficantes.

A partir de ahí, la novela cuenta los orígenes del Comandante Paraíso y los inicios del tráfico de drogas en el país. Londoño ejerció muchos oficios antes de convertirse en jefe máximo, por ejemplo, trabajar con ganado, en mecánica, tener una pequeña flota de transporte, en un periodo en que se le conocía por "Hatoviejo." Ninguno de esos oficios fue el de asesino a sueldo, por lo tanto no es claro que se pueda decir de él que fue un sicario.[157] El éxito del Comandante Paraíso, por encima de Pablo Escobar, los hermanos Ochoa, los hermanos Rodríguez Orejuela, y todos los demás capos renombrados, radica en que Londoño siempre fue esquivo a protagonizar la prensa nacional. Esto diferencia a Comandante Paraíso de Zoilo Gallo, para quien estar en las primeras planas de los periódicos es un motivo de orgullo. En un reportaje se le llamó a Zoilo "El Capo de Cali," de ahí cambió el nombre de su discoteca Zodiac a El Capo (163-64).

[157] Esta afirmación se hizo en la nota de prensa "El paraíso de los traquetos" (*El Tiempo* 3 de mayo de 2002). http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1351464

Para denunciar los atropellos sufridos por los colombianos capturados en, o extraditados a, los Estados Unidos, la novela inventa en el personaje de Gabriel Romero. Romero es la recreación de los casos de tulueños pagando condena alrededor del mundo, a los que el autor –siendo alcalde de Tuluá– les mandaba periódicos regionales y ellos le escribían cartas en agradecimiento. La correspondencia entre Gabriel Romero y alguien (homónimo del autor) es un acto de revalidación política de lo hecho por Gustavo Álvarez Gardeazábal en su periodo en la alcaldía. El nombre de Álvarez Gardeazábal dentro de la ficción no debería leerse como un ingrediente autobiográfico sino como elemento que refuerza el carácter auto-consciente del libro: Enrique Londoño le dice al entrevistador, "me puedo dar el lujo de ser el único al que no han cogido, al que no van a coger y al que *cuando usted publique este libro y cuente todo* lo que me ha oído y lo que ha andado por ahí preguntándole a la gente y a los muchachos, *menos que me van a tocar*, y ojalá saque el libro rapidito doctor" (292, Itálicas mías.). La novela no oculta su intención de intervenir en la realidad.[158]

Las declaraciones del comandante insisten en que hay injusticia social, que el gobierno nacional es responsable de ello y que solo sirve a los intereses del gobierno estadounidense. Entonces, enviar droga a los Estados Unidos es facilitar que los gringos se destruyan en su adicción. En esta lógica, los "justicieros" son los narcotraficantes, "los padres de la patria nueva" (50). El comandante también denuncia que tras la apariencia de moralidad de los gobiernos de Colombia, del sistema de justicia estadounidense, de la iglesia católica y de la policía, en realidad solo existe el gusto por el dinero. Así que la prensa se ha empeñado a censurar el

[158] En su tesis de doctorado, Ospina no habla expresamente de intervención de la novela, pero sí la intuye: "En *Comandante Paraíso* cada una de estas voces agrega otra dimensión a la historia del narcotráfico y su violencia, y dan paso para que el autor denuncie la falta de presencia del estado y sus consecuencias, así como la injusticia social que crece a raíz de este problema" (203).

narcotráfico, pero tras la fachada de los negocios de los judíos neoyorkinos se lava demasiado dinero ilícito. Hay armonía en la interpretación del comandante tanto con los "testimonios" de los otros involucrados en el negocio de las drogas, como con algunos pasajes de la voz crítica en tercera persona, cuando señala que los militares han sido un instrumento para clase adinerada colombiana (294). En resumen, la intervención que pretende la novela no es justificar ni salvaguardar el narcotráfico,[159] es afirmar que los narco-dineros alcanzaron a todas las esferas públicas del país, por lo que son vergonzosos los hipos de dignidad de muchos dirigentes, políticos, empresarios y familias oligarcas (intención que comparte *Delirio* (2004), de Laura Restrepo). La denuncia más profunda es la de la doble moral con la que se les condena a los narcotraficantes pero se les acepta su dinero. Si esto es así se debe también a una historia cultural del colombiano marcada por las ganas del dinero rápido y fácil o, en ejemplos como el del ejército o la iglesia, vendiéndose al mejor postor (294). A raíz de la anterior denuncia y ese sentido de justicia, Londoño desea implementar el Ejército Nacional de Traquetos (o narcotraficantes) para instaurar el nuevo orden y fundar así la nueva patria (*Comandante* 131).

La intervención de la novela estriba en reinterpretar el narcotráfico. Se le conceptualiza en términos de justicia social y se le representa a través del tropo del bandidaje social. En el vacío institucional, Osorio ubica la "revolución" del "Ejército Nacional de Traquetos". Según Osorio (*Narcotráfico* 90), el capo, en particular, y la novela, en la totalidad, cifran una "revolución" que –opina Álvarez Gardeazábal– le faltó al narcotráfico como fenómeno real. El

[159] La fisionomía del país cambió con el narcotráfico y no necesariamente para bien. En la sección 80 se cuenta que incluso en el periodo de La Violencia, llorar los muertos en los entierros fue menos peligroso que en los tiempos actuales. Este contraste sirve para mostrar que el narcotráfico es aun peor que la violencia bipartidista, porque ha acabado con "la ética del trabajo": no es necesario trabajar duro y por toda la vida si se pueden invertir los ahorros en un cargamento de droga enviado a los Estados Unidos o Europa. Así pues, la voz crítica de la novela pregunta casi con frustración: "¿Para qué trabajar si con solo coronar un viaje se les arregla la vida?" (298)

Comandante Paraíso afirma que en Alcañiz aprendió "que los ladrones son de dos clases: los egoístas y los generosos. A los primeros hay que acabarlos porque nunca dejan de robar y todo se lo tragan para ellos. A los otros hay que tolerarlos porque no roban sino de vez en cuando y siempre lo que se roban se lo gastan. Claro que hay ladrones que no tienen perdón de Dios. Los patrones que se quedan con el salario de los peones. Los curas maricones que se quedan con la plata de las limosnas y los faltones" (*Comandante* 47). En esta lógica de reflexión se ubica el hecho de que gracias a los narco-dineros de Enrique Londoño, su madre podía vender abastos y suministros a muy bajo precio. Esto dejaba un margen de ahorros a los pueblerinos que aprovecharon para mejorar los cultivos (que en la región eran lícitos: uva, tabaco, cacao, etc. Los sembrados de coca están en el Guaviare). Entonces, la tienda de Anacarsis no es una empresa para lavar el dinero de su hijo, al contrario "su efecto fue contundente sobre la vida cotidiana del contorno" (235), a saber, mejorar la calidad de vida de los lugareños. Lo sucedido en Alcañiz es una pintura a escala de lo que sucedería en el país si triunfara el narcotráfico en la versión de Londoño.

Este gran capo es un hombre bisexual cuyos hijos son concebidos por fuera de familias tradicionales. Su gusto por las mujeres está empañado por ser más un capricho de poseer las mujeres más lindas de la región (el vínculo entre jefes de los carteles y los reinados de belleza hicieron larga carrera en los noventas). Las bellas mujeres son un "artículo" de lujo excesivamente costoso, incluso para un millonario como Londoño. Frente a esto se destaca la admiración homoerótica por otros personajes, tanto que sin tapujos confiesa haberse enamorado de algunos de esos hombres a quienes les ha hecho el amor (164). La novela no condena ni

celebra la homosexualidad *per se*.[160] Londoño critica la homosexualidad pedófila de algunos hombres de iglesia (33), sobre todo cuando para mayor gravedad se roban el dinero de las limosnas (47). Londoño tiene la particularidad de un pene monumental correspondiente a la altura de su poder, pero su miembro no se vuelve un símbolo de poder masculino en el sentido patriarcal tradicional. Antes de identificárselo con un gran macho, el poder fálico tras un miembro monstruoso es deconstruido no tanto por su homoerotismo sino por su sensibilidad social y sentido de la justicia: "usted ni nadie me ha visto que le haya ayudado alguna vez a una iglesia o que le haya dado plata alguna vez a los curas maricones. En cambio la he gastado con gusto y la seguiré gastando en los ancianitos y en los colegios y en los hospitales y en las canchas deportivas y en las guarderías" (92).

De sicario a capo de las drogas. Un nuevo perfil de personaje.

En *Nadie es eterno* de López, la iniciación de Francisco en el mundo criminal viene explicada, en principio, por un orden causal que va de víctima a victimario, después, por una realización del individuo a través del delito. Inicialmente, el personaje central, Francisco, es una víctima. Su padre se refugia en el barrio Patio Bonito, pues huía de don Bernardo Meléndez, un señor de esos que resolvía sus asuntos a los "diablazos" (López, *Nadie* 55). Don Bernardo contrata a dos "cobradores" para matar a don Antonio, el padre de Francisco y Juancho. Esto

[160] La presencia de escritores homosexuales que imprimen otras masculinidades a sus obras no es nueva en la literatura colombiana y permanece hasta nuestros días: algunos autores de renombre son José María Vargas Vila (1860-1933), Porfirio Barba-Jacob (1883-1942), Fernando Vallejo (1942), Raúl Gómez Jattin (1945-1997), Gustavo Álvarez Gardeazábal (1945) y Fernando Molano Vargas (1961-1998), entre otros. La homosexualidad de Álvarez Gardeazábal, como su crítica constante a los gobiernos, son ampliamente conocidas en el país por su participación en la vida política y en el programa radial de sátira política La Luciérnaga. El escritor acusa de su despido a inicios de 2015 al nuevo director del programa, quien "en un acto de machismo y militarismo trasnochado la ha emprendido contra mí descalificándome […] Yo, que nunca he negado mi condición porque "no acepta la inteligencia de los maricas" (*El Espectador*, 13 de enero de 2015).

sucede mientras los niños jugaban trompo. Ante el suceso los niños tienen reacciones muy diferentes, Juancho, entre llantos, se aferra al cuerpo de su padre, mientras que Francisco no se inmuta porque está "memorizando" los rostros de los asesinos. Tiempo después, por casualidad Francisco ve a los asesinos de su padre, y con solo dieciséis años toma la decisión de despicar una botella, despacio se les acerca y les entierra la botella rota "hasta el fondo del cuello" (*Nadie* 85).

En la venganza, Francisco deja de ser víctima y surge como un personaje poderoso: "¿Y vos sabés qué fue lo más horrible? Que a Pacho Tiro ni se le ocurrió salir huyendo; no, qué va, tan pronto como los vio tirados en el suelo, se les volvió a ir encima, con el vidrio en la mano, dele que dele" (86). Esta es la iniciación de Francisco al crimen pero todavía no es un pasaje al sicariato.[161] En rigor, esa experiencia todavía no hace de Francisco un sicario, aun no se ha convertido en Pacho Tiro. En presidio, Francisco es entrevistado por don Armando, el jefe del cartel de drogas ilícitas del norte del Valle del Cauca. Don Armando visita la cárcel porque allí recluta a los nuevos miembros de su cuerpo de seguridad. En dicha entrevista, Francisco dio pruebas suficientes de coraje, o como dicen los testimonios de *No nacimos pa' semilla*, "mostró finura." La "finura," como se ha dicho en los capítulos 1 y 2 de la disertación, es un requisito para que los jovencitos puedan enlistarse en las organizaciones criminales.

En el caso de Francisco, su coraje en principio no tiene por finalidad enrolarse en la banda de sicarios de don Armando. "A ver, pues, dizque sos muy guapo, malparidito," fue lo primero que le dijo el capo a Francisco, "Pero el otro nada, ni palabras, ni llanto, ni súplicas […] Que se agachara, atarbán de mierda, porque lo quería ver arrodillado. Entonces, el joven se

[161] En este instante es pertinente recordar la apreciación del cardenal Alfonso López Trujillo (1990), "No hay que confundir la violencia, hoy tan difundida, proveniente de múltiples causas [narcotráfico, guerrilla, delincuencia común, bandas criminales y "limpiezas" sociales], con el sicariato" (10). El sicariato no es la violencia, es tan solo una de sus manifestaciones.

arrodilló y se quedó viéndolo, sin miedo ni rabia, sereno, esperando el disparo simplemente. A don Armando le encantó la actitud, porque eso sí era tener pantalones desde pequeño" (93). Lo que sigue a esto, el lector lo conoce desde la primera página del libro, Francisco será Pacho Tiro y trabajará para el capo como uno de sus sicarios, y buscará a toda costa "demostrarle que yo sí estoy para las que sean" (*Nadie* 24).

La historia de vida de Pacho Tiro no es igual a la de Manuel Antonio (*El sicario*), Chico Grande (*Sicario*) o Ramón Chatarra (*Sangre ajena*) y tantos otros niños en condiciones paupérrimas en lo afectivo y en lo económico. Al contrario, es de los pocos casos de jóvenes con hogares funcionales sin mayores apuros de dinero. Sin discutir que pudo evitarlo, Francisco se encontró con la vida criminal. Él no escogió que mataran a su padre ni que don Armando lo reclutara. Es más, la violencia lo volvió huérfano. Posteriormente Pacho Tiro (y no Francisco) tomará la decisión de hacer una carrera sicarial que lo convierta en capo. Así las cosas, la historia de Francisco es semejante a muchas historias (reales y ficcionales) de personas que se desplazan de víctima a victimario, al convertirse en vengadores de una agresión anterior (Rosario Tijeras es paradigmática en este caso).

Pacho Tiro no manifiesta en lo absoluto contrición y no recibe castigo de las autoridades, por lo tanto las víctimas no obtienen ningún tipo de justicia. Al contrario de todo el corpus estudiado en esta disertación, la novela termina con Pacho Tiro en lo más alto de su carrera. La consecuencia de matar a los Matienza y a Claudia fue enfrentarse al poder del capo y convertirse en la nueva autoridad de Tuluá. La novela no cuenta la caída de Pacho Tiro, pero se puede anticipar porque la violencia en Tuluá es cíclica. Ahora que el sicario ostenta el máximo poder del capo va a la cárcel y, como lo hiciera antes don Armando, entrevista a jóvenes recluidos para incorporarlos a su cuerpo de seguridad. Estos sicarios, de facto o potenciales, serán sus

guardaespaldas como antes lo fueron King-Kong, El Calvo y Armadillo en *Coca*. En esta lógica, la muerte de don Armando no fue un acto de justicia, es el triunfo de la nueva generación de criminales. Esto es así en la novela porque, considero, el acento no está puesto en buscar culpables y ajusticiarlos. *Nadie* no es la historia de víctimas resarcidas y mucho menos la historia de victimarios castigados. Con ello se distancia de los juicios moralistas de *El sicario* y de la moraleja de *Coca*. Su objetivo es presentar la memoria de una violencia doble: mafiosa y sicarial. Una memoria reconstruida, como en *Comandante Paraíso*, por medio de múltiples voces. La diferencia es que esta vez las voces de las víctimas le restan protagonismo a los victimarios.

El sicariato es contrarrestado con dos experiencias particulares de la violencia narco-sicarial: el dolor y exilio de la víctima,[162] y el amor homosexual en medio de un contexto que no está culturalmente preparado para algo así[163] y aun peor tiene ideales machistas. Don Armando es un exponente de la hipermasculinidad, lo que contrasta con el capo de *Comandante Paraíso*. Si bien lo anterior le resta ese sabor desalentador presente en la resolución de la novela, el narco-sicariato es una realidad que se impone en dos sentidos: en uno, prevalece la imposibilidad de que la víctima ocupe el lugar del juez y conceda el verdadero perdón, a saber, "perdonar lo

[162] "Me gustaría poderme quedar –confiesa Patricia–: yo amo este lugar" (166).

[163] "Tan pronto como atravesaron la carretera Panamericana, Rafico le mandó la mano y ese señor [el doctor Álvarez] ni fue capaz de moverse, luego se plantó a lo suyo, *cómo te parece, dizque* se agachó y se puso a hacer lo que al otro tanto le gustaba, así, sin detener el carro, *qué vulgaridad*, pasando frente a la iglesia de los Franciscanos […] pero a ellos no les importó, *qué va*, el uno manejaba y gemía, el otro gozaba y lamía, sin pensar en nada, *no señor, qué carajos, entregados al vicio*, como estaban, ni se figuraban que a lo mejor, llegado el momento, *mi Diosito los podría castigar*" (94-95. Énfasis mío).

imperdonable"[164] –esto es así porque la demanda de enmienda se satisface a través de la historia de Rafico, por ejemplo–.

Nadie es eterno agrega un nuevo espécimen a la tipología del sicario: el crimen no es una salida de la pobreza porque, incluso, el mejor de los sicarios en últimas es un asalariado. En consecuencia, la teleología del personaje no es convertirse en el mejor de los sicarios. Pacho Tiro es un personaje potente que ambiciona el poder máximo, el de don Armando. Este es el punto nuclear de mi apreciación sobre *Nadie es eterno* en tanto novela que funge como intersección de dos tendencias novelescas (que no estaban separadas pero que tampoco eran equiparables), la de narcotraficantes y la de sicarios. La síntesis cifrada en Pacho Tiro puede analizarse comparándola con *Hijos de la nieve* (2000), de José Libardo Porras. Ambas son novelas de formación y la meta de los personajes es volverse un capo de las drogas –nunca comparables a Pablo Escobar o a los hermanos Rodríguez Orejuela, pero sí lo suficientemente poderosos para ser mafiosos respetables–. La diferencia de López con Porras es que este manda a su personaje, Capeto, directamente a las "cocinas" (laboratorios) del procesamiento de drogas en el Putumayo (sur de Colombia) sin pasar por el oficio de asesino a sueldo. Esto contrasta con el periplo por el sicariato de Pacho Tiro como un aprendizaje indispensable para vencer a don Armando.

Finalmente, la síntesis operada en *Nadie* permite entender que el narco-sicariato es una experiencia abyecta por la cual las personas abandonan la noción contractual/moderna de

[164] Perdonar lo imperdonable es una idea de Derrida: "Para abordar el concepto mismo de perdón, la lógica y el buen sentido coinciden por una vez con la paradoja: hay que partir del hecho, me parece a mí, de que existe lo imperdonable. ¿No es esa, en verdad, la única cosa por perdonar? ¿La única cosa que *llama* al perdón? Si uno no estuviera listo más que a perdonar lo que parece perdonable, lo que la Iglesia llama "pecado venial", entonces la idea misma de perdón se desvanecería. Si hay algo que perdonar sería lo que en el lenguaje religioso se llama pecado mortal, el peor, el crimen o el error imperdonable, sin consideraciones: el perdón perdona solamente lo imperdonable. Uno no puede, o no debería perdonar, no hay perdón si no existe lo imperdonable" (Derrida 25. Cursivas originales).

sociedad y fundan otras comunidades cohesionadas (este era el proyecto de largo aliento de Enrique Londoño en *Comandante Paraíso*). Precisamente por esto último, no se puede sostener que las bandas criminales son una micro-sociedad, que guarda una relación metonímica con la nación. Bandas y nación son dos universos autónomos pero puestos en una relación negativa, esto es, la afirmación de uno de los universos implica necesariamente la negación del otro.

La interacción de las bandas sicariales con la sociedad es conflictiva porque, según las representaciones literarias, ellas se erigen como comunidades en oposición o, todo caso, en tensión con la sociedad normalizada. La tensión de *Nadie es eterno* está atravesada por la siguiente paradoja: las bandas criminales atentan contra la sociedad pero no la niegan ni renuncian a ella. Esta paradoja tiene la potencia de cuestionar, primero, la idea de familia (una relación no reproductiva con una prostituta). Segundo, la concepción tradicional de la masculinidad (por un lado, criticada a través del ridículo a ese macho que es don Armando y, por otro, celebrada con la valentía del doctor Santiago Álvarez al decidirse por un amor homosexual y hacerlo público). Tercero, la aproximación racional al conocimiento (ahora se tiene un saber ancestral indígena transmitido oralmente por la prostituta Maritza). Cuarto y último, la hegemonía del Estado como la única fuerza autorizada a monopolizar la violencia es puesta a un lado.[165]

Cualquier manifestación de la violencia por fuera de esta esfera de legitimidad es percibida como una anomalía, tal es el obvio caso de la violencia en esa Tuluá ficcional. A partir

[165] Según Blok, en las sociedades modernas ha prevalecido una concepción dominante sobre la legitimidad del uso de la violencia, "in which the means of violence have long since been monopolized by the state. Precisely because of the stability of this relatively impersonal monopoly and the resulting pacification of society at large, people have developed strong feelings about using and witnessing violence. They are inclined to consider its unauthorized forms in particular as anomalous, irrational, senseless and disruptive - as the reverse of social order, as the antithesis of 'civilization', as something that has to be brought under control" (103).

de una concepción tradicional de reparación, se espera que el Estado a través de órganos legales, por ejemplo la justicia ordinaria, castigue a los victimarios. En algunas ocasiones, ante la ausencia del Estado, ese castigo adviene por la propia mano de la víctima o de sus recursos (esto se conoce como justicia autocompositiva). *Nadie es eterno* no registra ningún episodio de esto o de aquello, v.gr., no se cuenta que Patricia o Jacinto "vengue" a los Matienza y a Claudia ni que el capitán Martínez aprese a don Armando o a Pacho Tiro. El lector puede anticipar que este último morirá a manos de los jovencitos que él mismo está reclutando directamente de la cárcel con la anuencia de la policía (López 170-71).

Conclusiones

Esta tesis ha explorado una pequeña porción dentro de las representaciones literarias de sicarios: algunos procesos de constitución de una imagen del sicario que, de alguna manera, es inequívoca si se la examina en el marco histórico de los múltiples y problemáticos ciclos de violencia en Colombia. Los sicarios de ficción tienen un perfil común, son jovencitos (en algunos casos casi niños) que asesinan por encargo, codician las armas y las motos, aman con devoción a sus madres y hermanos, y no siembran sus esperanzas en el futuro. No obstante esta claridad, cada novela ha propuesto nuevas imágenes del sicario dependiendo del lugar de donde emerge. En este sentido, es recurrente hacer surgir una representación del sicario causada por la pobreza extrema: Manuel Antonio (en *El sicario*), los hermanos Fáber y Wílfer (en *El palaíto*), Alexis y Wílmar (en *La virgen*), Rosario (en la novela homónima) y los hermanos Ramón y Nelson (en *Sangre*), provienen de barrios populares (semi-urbanizados en las periferias de las grandes ciudades). Su condición de seres excluidos de servicios como la educación (todos abandonaron el colegio en el nivel elemental), la vivienda digna, la urbanización planeada, etc., es la causa (casi determinista) que los obliga a delinquir y luego a volverse asesinos.

Otra circunstancia genésica de los personajes sicarios es presentada como un doble melodrama (social y familiar). Las familias son disfuncionales como reflejo del abandono de las instituciones gubernamentales. Sin una red de apoyo ni familiar ni social, las madres desatienden a sus hijos y estos fácilmente son absorbidos por la cultura de la violencia juvenil. En este proceso de constitución del sujeto de violencia como un sujeto marginal, *Nadie es eterno* propone un personaje que no vive penurias económicas y su familia tampoco es disfuncional. No obstante esta distancia, tras el devenir de Francisco como sicario hay una escena fundacional igualmente melodramática: un evento traumático que funciona como punto de quiebre. A partir

de este, el personaje deja de ser un niño travieso y se vuelve un hombre (aun siendo un adolescente) que cobra su ofensa o venga a su madre.

En la historia reciente de Colombia el narcotráfico ha sido uno de los principales promotores del sicariato. Sin embargo, en mi examen de las novelas del narcotráfico y novelas de sicarios encuentro que perfectamente se puede establecer una separación analítica entre estos dos corpus. En las novelas de narcotraficantes estudiadas para el último capítulo de la tesis, los sicarios son solo un elemento dentro de la compleja red del comercio de drogas ilícitas. Los sicarios no son más ni menos importantes que los "correos humanos" o *drug mules*, que los "raspachines" o recolectores de la hoja de coca (*Coca*), que los "cocineros" o trabajadores de los laboratorios del procesamiento de la cocaína (*Los hijos de la nieve*), que los otros "traquetos" o narcotraficantes de mandos medios (*Comandante Paraíso*). En una de las primeras novelas de narcotraficantes, *Leopardo al sol*, los sicarios son una irrupción dentro de las prácticas ancestrales (indígenas de La Guajira) donde las venganzas se saldan por mano propia. En ninguna de estas novelas el personaje transita de un sujeto de violencia a otro (de sicario a barón de las drogas o viceversa).

Por otra parte, las representaciones del sicario no siempre lo hacen provenir del crimen organizado. Es verdad que novelas como *El sicario*, *Rosario*, *Sangre* y *El Eskimal* tiene un personaje siniestro que recluta y entrena sicarios. Luego ofrece sus servicios a, quizás, el mejor cliente: el narcotráfico. Sin embargo, otras novelas como *El pelaíto* no inscriben a sus personajes dentro del narcotráfico sino en el marco de la cultura de la violencia juvenil. En el presente de la enunciación de *La virgen*, los sicarios ya no están al servicio del cartel, y siguen delinquiendo como parte de esa cultura de la violencia urbana. *Nadie* no hace provenir su sicario del narcotráfico, sino que es apropiado por este.

En esta cartografía del sicario ficcional, echo de menos que no hay ritos de pasaje a una suerte de hermandad o comunidad del crimen (como explica Paoli para el caso de la mafia italiana). Esto se puede deber a que las relaciones entre el sicario y los jefes de las bandas criminales o de los narcotraficantes es una relación básicamente de asalariado, de subalterno a "patrón." Así se relacionan Pacho Tiro y don Armando en *Nadie*. Sin ser una verdadera comunidad, la relación de don Luis con sus sicarios, en *Sangre,* es más cercana a las relaciones premodernas de señor y siervos. En lugar de los ritos de pasaje, las novelas de sicarios describen actos de valentía en los que la traición no es un antivalor sino una manifestación del arrojo y sagacidad del aspirante a sicario. Esto se ilustra con especial claridad en *Sangre ajena*. Nelson apuñala a traición a un sicario. Este acto le valió el acceso al jefe de una banda de jóvenes y niños asesinos. De manera que la traición no una expresión infame. Ese recurso es presentado por el narrador, hermano del protagonista, casi como un acto heroico, en el que más vale la sorpresa que la fuerza. En el marco de la cultura de la violencia juvenil, nadie juzgó ese movimiento negativamente: "Todo había sucedido a lo natural, con la verdad de los hechos" (54).

Los años noventas (incluido el año 2000) fue la "edad de oro" de las representaciones novelescas de los siciarios. En el inicio de década (1990-1991), tras el homicidio de tres candidatos presidenciales –a finales de 1989 e inicios de 1990–, se publicaron una gama variada de textos sobre el sicario.[166] Por supuesto, obras artísticas como las novelas *Sicario* (de Vázquez-Figueroa) y *El pelaíto que no duró nada* (de Gaviria), la película *Rodrigo D. No futuro*

[166] Dos libros de testimonios (*No nacimos pa' semilla* y *Los sicarios de Medellín*). Notas de prensa como "Si uno no mata, lo matan a uno" (de Duzán), "Matar en Colombia se ha convertido en un juego de niños" (de Restrepo), "Si mata, se muere" (s. a.) y "Sicarios" (de Vargas Llosa). Análisis de las ciencias sociales como "Precisiones sobre el fenómeno del sicariato en jóvenes y adolescentes" (de López Trujillo) o "Sicariato: Contracultura juvenil" (de Acosta). En 1993, aparece "Dimensiones psicosociales del adolescente sicario" (de Martínez).

(de Gaviria) y la primera intersección entre novela y audiovisuales: la adaptación para televisión de la novela *Cuando quiero llorar no lloro* (de Otero Silva).[167] De la década del noventa son las dos novelas de mayor recepción entre los críticos literarios: *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*. A inicios de la década de 2010, una de las mayores conocedoras de esta corriente literaria, Margarita Jácome ("Reconfiguración"), propuso un desplazamiento del personaje sicario. Jácome estudia la novela colombiana de los primeros diez años del nuevo siglo y encuentra que no hay asesinos a sueldo en roles protagónicos. Todo indicaba que ese ciclo de historias había culminado. Esta disertación aporta una novedad al acucioso trabajo de Jácome. Su reconfiguración es plausible pero puede desarrollarse en dos direcciones que por razones de delimitación esta tesis no abordó. En todo caso, quiero dejarlas señaladas aquí para otros investigadores que pudieran interesarse.

Primera dirección. En 2012 se publica *Nadie es eterno*, esta historia vuelve a dar un lugar central al sicario. El valor diferencial de la novela con respecto al ciclo completo de novelas radica en que la violencia requiere ser narrada por un colectivo. No es asunto exclusivo de la víctima o el victimario. De esta manera, se construye una memoria colectiva del conflicto. Si bien, el protagonista es un sicario que se vuelve el jefe máximo del cartel de las drogas en la región, el sicariato es en realidad el aspecto más notorio de un complejo trasfondo de violencia. El otro referente de la novela es "la masacre de Trujillo." En este no es tan claro que el promotor de los muchos crímenes sea tan fácilmente identificable: el sicario o el narcotraficante o una

[167] Seguramente nacido del reciente interés nacional por comprender las violencias en Colombia, un libro sobre los asesinos del conflicto bipartidista que usa la palabra "sicario" como concepto analítico para la violencia anterior (*Matones y cuadrilleros* de Betancourt y García) y un artículo que expresamente vincula al sicario actual con sicario de los partidos políticos ("Violencia política de los ochenta" de Ortiz). El vocablo parecía haber estado en desuso antes del surgimiento del sicariato en la década de 1980. Castañeda y Henao lo clasifica como una revitalización semántica en el ámbito de ilícito (*Diccionario* 191). Polit-Dueñas señala que fue reactivado en los medios de comunicación impresos ("Sicarios, delirantes").

combinación de estos dos. Esa indefinición o dimensión inasible de la violencia escapa a la comprensión de los narradores. Estos solo alcanzan a referir su presencia. En consecuencia, la memoria narrada a varias voces en esta novela también es significativa en sus silencios y limitaciones.

Segunda dirección. En el nuevo siglo, el sicario deja de ser un personaje de novela y se vuelve, literal y simbólicamente, una imagen. Además de su emergencia como un emblema de la violencia, en las representaciones audiovisuales se ha erigido como una de las mercancías culturales y artísticas que mejor se exporta. Recuerdo ir al cine a ver las películas de Víctor Gaviria y que los asistentes comentaban impresionados (casi espantados) la "crudeza" de las imágenes de los jóvenes sujetos de violencia. *La virgen* y *Rosario* readaptan ese horror y lo elaboran como un objeto de deseo, que resulta atrayente justamente por el temor que despiertan. A partir de ahí la imagen audiovisual ofrece un variado e interesante universo que amerita un estudio detenido. A continuación les ofrezco a los investigadores el siguiente panorama. Entre 2004 y 2013, se transmiten varias series de televisión en las que los sicarios no son el personaje central pero su protagonismo es acentuado. Los sicarios son la mano derecha de los jefes de las bandas criminales o son mostrados como parte fundamental del engranaje del crimen organizado. *La saga. Negocio de familia* (2004) es la historia de una familia que se dedica al crimen en tiempos de la violencia bipartidista y generación tras generación se conecta con la narco-violencia. La familia contrata sicarios, pero un hijo por fuera del matrimonio resulta ser un gatillero. *Sin tetas no hay paraíso* (2006) se centra en los deseo de las jovencitas por verse atractivas (hipersexualizadas) para ser las amantes de los narcotraficantes. El hermano de la protagonista es un sicario (se hicieron dos versiones para televisión, en la segunda la actriz se operó los senos para la serie). *El cartel de los sapos* (2008) es la historia de los informantes de la

DEA. No son infiltrados de este organismo en los carteles, sino narcotraficantes que negociaron rebajas de penas. Aquí uno de los sicarios es la mano derecha de un exteniente que se volvió uno de los jefes del narcotráfico. *El capo* (2009) es la ficcionalización de un gran capo. Su principal sicario es una chica (atractiva que evoca a Rosario Tijeras). *Las muñecas de la mafia* (2009) centra la mirada en las sensuales esposas de los narcotraficantes. *Escobar, el patrón del mal* (2012) es una adaptación del libro de Alonso Salazar. El gatillero que acompaña fielmente a Escobar es la recreación del sicario "Popeye."

La internacionalización de la imagen del sicario se inicia con películas extranjeras como *Sicario* (1996), de José Ramón Novoa, en la que se cuenta la vida de Jairo un "típico" sicario de Medellín. Continúa con películas colombianas como *Perro come perro* (2008), de Carlos Moreno, contada como una película de Tarantino.[168] Y alcanza el interés de las producciones estadounidenses. En esta apropiación del cine masivo, los sicarios tienen una escena traumática fundacional vinculada con los carteles de las drogas de Colombia. De manera que su oficio de matar está en función de cobrar venganza: *Colombiana* (2011. Con Zoe Saldana) y *Sicario* (2015. Con Benicio del Toro).

La tesis abonó un gran terreno en relación con el estudio de cómo surgen las primeras representaciones periodísticas del sicario como una "máquina de matar," las cuales rápidamente fueron reapropiadas por Bahamón Dussán para caracterizar a su personaje casi como un asesino

[168] La asociación de esta película con la estética de Tarantino es algo ampliamente referido: "Le film est taillé à la serpe par un jeune réalisateur, nourri aux mêmes sources que Quentin Tarantino" (http://www.filmfestamiens.org/?PERRO-COME-PERRO&lang=fr). Hasta llegar a llamar al director el "Tarantino latino" (http://www.semana.com/on-line/articulo/el-susto-perro-moreno/92193-3).

por naturaleza. Aquí hay objeto de estudio que si no ha sido ignorado por la crítica,[169] sí ha permanecido poco atendido.[170] La evidente dificultad de acceder a los archivos de los periódicos colombianos de la década del ochenta ha limitado esta tarea. Lamentablemente mi tesis solo alcanzó una aproximación más pausa pero no con suficiente acopio de columnas de prensa de la época ni con mejor profundidad. Esto es un vacío notorio en una investigación que dedica una parte de su oficio a examinar las condiciones genésicas de las representaciones de los sicarios. A pesar de esas limitantes, lo adelantado en la tesis ha bastado para proveer evidencia textual de la parcialidad ideológica del narrador de *El sicario*. Este libro además de ser una novela de tesis, pretende intervenir en el campo cultural reforzando la naciente narrativa en la que el enemigo de la nación era el narcotraficante y el sicario.

Uno de los retos metodológicos de una investigación como la adelantada aquí es guardar el equilibrio entre el evento histórico al cual las novelas hacen referencia y el trabajo propiamente literario de reelaborar el sujeto histórico como un personaje de ficción. En este marco, cobra especial importancia las empresas de esta investigación. En primer lugar, elaborar una cartografía de las circunstancias históricas, culturales y literarias que propiciaron las primeras representaciones, examinar la constitución de esas representaciones en diversos desarrollos como la particularidad del personaje sicario (en relación y oposición de otros personajes violentos). Esta emergencia, a la vez, convoca un desplazamiento que se origina en las representaciones de la novela de La Violencia. Otro desplazamiento, esta vez no diacrónico,

[169] Óscar Osorio, uno de los mayores conocedores del tema en la academia colombiana, no hace mención a estos procesos.

[170] Polit-Dueñas en su artículo "Sicarios, delirantes" solo menciona que los sicarios ganaron presencia en los medios de comunicación a partir de los magnicidios. Posteriormente, en su libro *Narrating Narcos,* se detiene un poco más en el tema del cubrimiento de prensa pasó del sujeto de violencia guerrillero al sicarial a partir de la muerte del Rodrigo Lara Bonilla (114). Pero rápidamente abandona la referencia al periodismo y se desplaza a las ciencias sociales.

sino entre dos literaturas contemporáneas, es el producido en la intersección de las novelas de narcotraficantes y las novelas de sicarios. Otra empresa ha sido estudiar la visión del mundo del sicario cuando ya es un sujeto textual. A partir de ahí se delimitó el objeto de estudio a las "formaciones discursivas" (en el decir de Foucault), como una consecuencia del problema epistemológico de acceder al sujeto real. En este horizonte, las novelas y los libros de testimonios tienen el mismo estatuto de verdad en tanto que son discursos que fundan su propio objeto. La conformación de este objeto (el sicario) lo resolvieron las novelas dándole paulatinamente la voz al sicario. Así el sicario llega a saberse narrador de su propia historia de vida.

Consciente de sus limitaciones y por momentos inacabados procesos, esta tesis es un aporte a los estudios literarios sobre la novelística colombiana contemporánea. El examen de la génesis de las representaciones literarias del sicario, sus desarrollos y desplazamientos ha servido de ocasión para revisitar la literatura colombiana desde el decadentismo de José Asunción Silva, hasta la novela de narcotraficantes, pasando por la novela de La Violencia. Así, la presente cartografía también es una carta de navegación de la literatura de colombiana (y parcialmente de la crítica literaria).

Bibliografía

Abad Faciolince, Héctor. *Angosta*. Madrid: Seix Barral, 2003. Impreso.

---. "Estética y narcotráfico." *Número* 7 - Separata Debates de *Número* "Cultura y Narcotráfico" (1995): II-III. Impreso.

---. "Lo último de la sicaresca antioqueña." *El Tiempo* julio 10 1994. Web. 14 feb. 2011.

Acosta Muñoz, Daniel. "Sicariato: Contracultura juvenil." *Análisis socio-jurídicos* 2 (1991): 31-36. Impreso.

Alape, Arturo. "Voces en el 'Taller de la Memoria'." *Revista de Estudios Sociales* 24 (2006): 21-26. Impreso.

---. *Ciudad Bolívar. La hoguera de las ilusiones.* Bogotá: Planeta, 1995. Impreso.

---. *Mirando al final del alba.* Bogotá: Planeta, 1998. Impreso.

---. *Sangre ajena*. Bogotá: Planeta, 2000. Impreso.

Alonso, Belén. "Entre lo popular y lo masivo. Aproximaciones a la prensa moderna." *Revista Latina de Comunicación Social* 62 (2007). Web. 9 ene. 2016.

Álvarez, Juan Miguel. "Fábrica de sicarios." *Semana* 25 de mayo de 1987. Web. 17 sept. 2014.

Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *Comandante Paraíso*. Bogotá: Grijalbo, 2002. Impreso.

---. *Cóndores no entierran todos los días* [1972]. Barcelona: RBA, 1994. Impreso.

Alzate, Gastón A. "El extremismo de la lucidez: San Fernando Vallejo." *Revista Iberoamericana* 74.222 (2008): 195-209. PDF.

Angulo, Felipe. "Fernando Vallejo, *El río del tiempo*." *Caravelle* 73.1 (1999): 338-342. PDF.

Arango-Correa, Catalina. "*El río del tiempo* de Fernando Vallejo: La voz y el derrame del yo." *Hipertexto* -Universidad Iberoamericana, Ciudad de México- 13 (2011): 108-19. PDF.

Ardila, Amparo et al. *Pandillas juveniles. Una historia de amor y desamor*. Bogotá: Fundación FES, 1995. Impreso.

Arias, Andrés. "Alape en Ciudad Bolívar: Una mirada crítica a los imaginarios construidos alrededor del letrado transcriptor en la teoría del testimonio." *Cuadernos de Literatura* 20 (2006): 109-20. Impreso.

Aristizábal Peraza, Juanita. "El pecado del escándalo: Dandismo y modernidad en Fernando Vallejo." *Revista de Estudios Hispánicos* 47. 2 (2013): 291-312. Impreso.

Atehortúa, Adolfo León et al. *Sueños de inclusión. Las violencias en Cali, Años 80*. Bogotá: Cinep, 1998. Impreso.

Bahamón Dussán, Mario. "Como escribí EL SICARIO." Online video clip. *YouTube*. YouTube, 11 de noviembre de 2011. Web. 11 feb. 2014.

---. *El sicario*. Cali: Editorial Orquídea, 1988. Impreso.

Baldoví Giraldo, José María. "Rosario es una historia de amor, no de sicarios." *El País* (Colombia) agosto de 2005. Web. 7 mar. 2015.

Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón* [1968]. México: Siglo XXI, 1981. Impreso.

Baquero-Pecino, Álvaro. "Universo Sicario: Espacios traumáticos y asesinos a sueldo. Una aproximación comparativa." Diss. Georgetown University, 2010. PDF.

Baudelaire, Carlos. *Las flores del mal*. Madrid: Francisco Beltrán, 1923. Impreso.

Bedoya, Luis Iván. "Una conversación de fondo con Arturo Alape. De lo testimonial a lo literario." Ed. Carlos Vásquez-Zawadzki. *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*. Cali: Universidad de Valle, 2003. 61-77. Impreso.

Bergquist, Charles, Ricardo Penaranda and Gonzalo Sanchez (eds.). *Violence in Colombia: The Contemporary Crisis in Historical Perspective*. Wilmington: Scholarly Resources, 1992. Impreso.

Betancourt, Dario y Martha L. García. *Matones y cuadrilleros. Origen y evolución de la violencia en el occidente colombiano*. Bogotá: Tercer Mundo e Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, 1990. Impreso.

Beverley, John. *Testimonio: on the politics of truth*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004. Impreso.

Blanco Puentes, Juan Alberto. "Resemantización de la historia "indebida" de una nación (in)imaginada: literatura colombiana y narcotráfico (Inventario)." *Estudios de Literatura Colombiana* 22 (2008): 15-31. Impreso.

Blok, Anton. *Honour and Violence*. UK: Polity, 2001. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Impreso.

Braun, Herbert. The Assassination of Gaitán: Public Life and Urban Violence in Colombia. Madison: U of Wisconsin P, 1985. Impreso.

Broderick, Walter. *Camilo, el cura guerrillero*. Bogotá: El Labrador, 1987. Impreso.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* [1976]. New Haven: Yale UP, 1995. Impreso.

Bourdieu. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field* [1992]. California: Stanford, 1995. Impreso.

Burgos Debray, Elizabeth (ed.). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Barcelona: Argos Vergara, 1983. Impreso.

Buschmann , Albrecht. “Entre autoficción y narcoficción: la violencia de *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo” *Iberoamericana* (Alemania). Nueva época. 9. 35 (2009): 137-43. PDF.

Bush, Matthew. *Pragmatic Passions. Melodrama and Latin American Social Narratives*. Madrid: Iberoamericana & Frankfurt am Main: Vervuert, 2014. Impreso.

Caballero Calderón, Eduardo. *El Cristo de espaldas* [1952]. Barcelona: Destino, 1968. Impreso.

---. *Siervo sin tierra* [1954]. Madrid: Guadarrama, 1955. Impreso.

Cabañas Bravo, Miguel. “El sicario en su alegoría: la ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX.” *Taller de Letras* 31 (2002): 7-20. Impreso.

Carabalí Angola, Alexis. “La Guajira colombiana: Una economía de bonanza.” *Jangwa Pana* 7. 1 (2008): 50-57. PDF.

Caraballo Acuña, Vladimir. “Órdenes locales, acuerdos de paz y presencia diferenciada del Estado. Negociación con las Milicias Populares de Medellín.” *Colombia Internacional* 77 (2013): 241-70. Impreso.

Castañeda, Luz Stella y José Ignacio Henao. *El parlache*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001. Impreso.

---. *Diccionario de parlache*. Medellín: La Carreta, 2006. Impreso.

Celis Albán, Francisco. “Premio, luego existo.” *El Tiempo* 22 de febrero de 2000. Web. 17 sep. 2015.

Clifford, James “Introduction: Partial Truths.” *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. Clifford, James, and George Marcus. Berkeley: U of California P, 1986. 1-26. Impreso.

Collazos, Oscar. *Morir con papá*. Bogotá: Seix Barral, 1997. Impreso.

Corbatta, Jorgelina. "Historia y mito en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo." *Inti: Revista de literatura hispánica* 24-25 (1986): 137-143. Web. 5 ago. 2014.

---. "Notas para un análisis estructuralista genético de *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo." *Revista de Estudios Colombianos* 2 (1987): 33-36. Web. 5 ago. 2014.

Correa Ramos, María Lucía y Elisabeth Cristina Ortega Fernández. "La religiosidad y la ley en el fenómeno del sicariato y las bandas juveniles en el Valle de Aburrá." Tesis Universidad de Antioquia, 1997. Impreso.

Cuervo Márquez, Emilio. "José Asunción Silva, su vida y su obra." Fernando Charry Lara (ed.). *José Asunción Silva, Vida y creación*. Bogotá: Procultura, 1985. 11-33. Impreso.

Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City. Banditry and Literature in Latin America 1816-1929*. Impreso.

---. "Sobre algunas ficciones de violencia en la obra de J.L. Borges." *Variaciones Borges* 22 (2006): 167-89. Impreso.

Dalton, Scott y Margarita Martínez. Dirs. *La Sierra*. First Run Features & Icarus Films, 2005. Película.

D'Artagnan. "Temas y nombres del 99." *El Tiempo* 19 de diciembre de 1999. Web. 16 jul. 2015.

Dehesa y Gómez Farias, María Teresa. *Obra poética de Josefa Murillo*. México D.F.: Editorial Citlaltepetl, 1970. Impreso.

Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Brian Massumi (trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. Impreso.

Diaconu, Diana. *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013. Impreso.

---. "El pacto autoficcional en *El río del tiempo* de Fernando Vallejo. Apuntes para una estética de la producción neoquínica." *Literatura: teoría, historia, crítica* 12 (2010). PDF.

Díaz Ruiz, Fernando. "Fernando Vallejo y la estirpe inagotable del escritor maldito." *Caravelle* 89 (2007): 231-48. Impreso.

Domènech, Conxita. "Del Lazarillo de Tormes a La virgen de los sicarios: el mundo del hampa en la picaresca y en la sicaresca." *Signos Literarios* 16 (2012): 9-32. Impreso.

Duzán, Sylvia. "Si uno no mata, lo matan a uno." *El Espectador, Magazín Dominical* 386 (1990): 8-11. Impreso.

Égüez, Renata. "Colombia: una cultura bajo el signo de la ambivalencia." *Diálogos Latinoamericanos* 11 (2006): 1-15. PDF.

El-Kadi, Aileen. "La representación de la violencia urbana en la narrativa contemporánea colombiana y brasilera." Diss. University of Colorado – Boulder, 2007. Impreso.

"Entre Gardel y la violencia." *El Tiempo* 23 de mayo de 2003. Web. 5 may. 2014.

Fernández L'Hoeste, Héctor. "*La virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo." *Hispania* 83. 4 (2000): 757-67. Impreso.

Foley, Barbara. *Telling the truth: the theory and practice of documentary fiction*. Ithaca: Cornell UP, 1986. Impreso.

Fonseca, Alberto. "Cuando llovió dinero en Macondo: Literatura y narcotráfico en Colombia y México." Diss. University of Kansas, 2009. PDF.

Fonseca, Alberto. "Against The World, Against Life: The Use and Abuse of the Autobiographical Genre in the Works of Fernando Vallejo." Diss. Virginia Polytechnic Institute and State University, 2004. PDF.

Forero, Juan. "New Generation of Novelist Emergs in Colombia." *The New York Times* 16 abril 2003. Web. 15 oct. 2015.

Forero-Villegas, Yolanda. "*Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo: novela de la cultura popular urbana." *Inti: Revista de literatura hispánica* 63-64 (2006): 139-154. Impreso.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México DF: Siglo XXI, 2007. Impreso.

Franco, Jorge. *Mala noche* [1997]. Bogotá: Seix Barral, 2003. Impreso.

---. *Maldito amor* [1996]. Bogotá: Seix Barral, 2003. Impreso.

---. *Paraíso Travel*. Bogotá: Seix Barral, 2001. Impreso.

---. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Norma, 1999. Impreso.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (eds.). *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996. Impreso.

Galán Sarmiento, Luis Carlos. "Continuaremos la lucha de Rodrigo Lara." *El Espectador* (1 de mayo de 1984): 13A. Impreso.

García Mejía, Hernando. *La comida del tigre*. Medellín: Hombre Nuevo, 2001. Impreso.

Gaviria, Víctor. *El pelaíto que no duró nada* [1991]. Bogotá: Punto de Lectura, 2005. Impreso.

---. dir. *Rodrigo D. No futuro*. Producciones Tiempos Modernos, 1990. Película.

Gicovate, Bernardo. "José Asunción Silva y la decadencia europea." *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación a la poesía modernista*. San Juan de Puerto Rico: Asomante, 1962. 117-38. Impreso.

Giraldo, Luz Mery (ed.). *Cuentos caníbales: antología de nuevos narradores colombianos*. Bogotá: Alfaguara, 2002. Impreso.

Gutiérrez Girardot, "*De sobremesa*: el artista en la sociedad burguesa moderna." Ed. Fernando Charry Lara *José Asunción Silva, Vida y creación*. Bogotá: Procultura, 1985. 445-55. Impreso.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Literatura y globalización: Tres novelas post-macondistas." *Inti* (2002): 3-28. PDF.

Guzmán Campos, Germán et al. *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social. Tomo II* [1962]. Bogotá: Carlos Valencia, 1986. Impreso.

Heilman, Robert Bechtold. *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*. Seattle and London: U of Washington P, 1968. Impreso.

Herlinghaus, Hermann. "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria." En Hermann Herlinghaus (ed.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002. 21-59. Impreso

Holmes et al. "Drugs, Violence, and Development in Colombia: A Department-Level Analysis." Latin American Politics & Society 48. 3 (2006): 157-84. Impreso.

Horowitz, Ruth. "Community Tolerance of Gang Violence." *Social Problems* 34. 5 (1987): 437-50. PDF. Jstor.

Hoyos, Hernán. *Coca, novela de la mafia criolla*. Cali: Hernán Hoyos, 1977. Impreso.

Huysmans, Joris-Karl. *Contra natura* [*A rebours*, 1884]. Barcelona: Tusquets, 1997. Impreso.

Jácome, Margarita. *La novela sicaresca: testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Eafit, 2009. Impreso.

---. "Reconfiguración del sicario en *Felicidad quizás* de Mario Salazar Montero y *Los restos del vellocino de oro* de Alfredo Vanín." *Perífrasis* 3.5 (2012): 98-111. Web. 7 may. 2014.

Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." Social Text 15 (1986): 65-88. PDF. Jstor.

Jara, René y Hernán Vidal (eds.). *Testimonio y literatura*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986. Impreso.

Jastrzębska, Adriana Sara. "De Macondo a Medellín: viaje de ida y vuelta." *Romanica Silesiana* 7 (2012): 177-86. Impreso.

Jáuregui, Carlos. "Violencia, representación y voluntad realista: entrevista a Víctor Gaviria." *Objeto visual* 9. 11 (2003): 91-104. Impreso.

Jáuregui, Carlos A. y Juana Suárez. "Profilaxis, traducción, y ética: la humanidad "desechable" en *Rodrigo D, no futuro, La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*." *Revista Iberoamericana* 199 (2002): 367-392. PDF.

Joset, Jacques. *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*. Bogotá: Taurus, 2010. Impreso.

Kirsner, Robert. "Four Colombian Novels of 'La Violencia'." *Hispania* 49. 1 (1966): 70-4. PDF. Jstor.

LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001. Impreso.

Lander, María Fernanda. "La voz impenitente de la 'sicaresca' colombiana." *Revista Iberoamericana* 218-19 (2007): 287-99. PDF.

---. "The Intellectual's Criminal Discourse in Our Lady of the Assassins by Fernando Vallejo." *Discourse* 25. 3 (2003): 76-89. Impreso.

López, Alejandro José. *Nadie es eterno*. Medellín: Sílaba, 2012. Impreso.

López de Abiada, José M. y Augusta López Bernasocchi. "Para un análisis de *Rosario Tijeras*, paradigma de la conjunción de la violencia y del narcotráfico en la literatura colombiana." *Iberoamericana* (Alemania). Nueva época. 9. 35 (2009): 145-162. PDF.

López Trujillo, Alfonso. “Precisiones sobre el fenómeno del sicariato en jóvenes y adolescentes.” *Documentos para el diálogo* 36 (1990): 9-12. Impreso.

Lorenz, Aaron. “Rosario's Fugitive Voice: Deciphering Rosario Tijeras's Ironic Challenge to the Notion of Literatura Sicaresca.” *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 65. 4. (2011): 237-52. Impreso.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* [1988]. Buenos Aires: Libros Perfil, 2000. Impreso.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gili, 1987. Impreso

Martín-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz (coors.). *Televisión y melodrama. Género y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. Impreso.

Martínez, Verónica. “Dimensiones psicosociales del adolescente sicario.” *Revista Colombiana de Psicología* 2 (1993): 147-150. Impreso.

Martínez, Fabio. “Fernando Vallejo: el ángel del Apocalipsis.” *Boletín Cultural y Bibliográfico* 25. 14 (1988): 35-41. Impreso.

Mejía Rivera, Orlando. *La generación mutante. Nuevos narradores colombianos*. Manizales: Universidad de Caldas, 2002. Impreso.

Mejía Vallejo, Manuel. *Aire de tango*. Medellín: Bedout, 1973. Impreso.

---. *El día señalado*. Barcelona: Destino, 1964. Impreso

Menton, Seymour. *La novela colombiana: Planetas y satélites*. Bogotá: Plaza y Janés, 1978. Impreso.

Montoya, Pablo. “Demoliciones de un reaccionario.” *Número* 54 (2007): 18-27. Impreso.

Montt, Nahum. *El eskimal y la mariposa* [2004]. Bogotá: Alfaguara, 2005. Impreso.

Morales Benítez, Otto. *Una novela urbana "Aire de tango" y el derrumbamiento de una época*. Medellín: Extensión Cultural Universidad de Antioquia, 1982. Impreso.

Muñoz, Alicia. "Reading Killer Women. Narratives of Twentieth Century Latin America" Diss. Cornell, 2009. PDF.

Mutis, Ana María. "La novela de sicarios y la ilusión picaresca." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 34. 1. (2009): 207-26. Impreso.

Nordau, Max. *Degeneration* [*Entartüng*, 1893]. N.Y.: D. Appleton, 1895. Impreso.

O'Bryen, Rory. "Representations of the City in the Narrative of Fernando Vallejo." *Journal of Latin American Cultural Studies* 13.2 (2004): 195-204. PDF.

Orrego, Jaime. "Ojalá nunca amaneciera: guapos y homosexuales en el Medellín de *Aire de Tango*." *Perífrasis* 4. 8 (2013): 87-103. Web. 5 ago. 2014.

Ortiz, Lucía. "Narrativa testimonial en Colombia." Eds. Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. 2*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 339-77. Impreso.

Osorio, Óscar. *El narcotráfico en la novela colombiana*. Cali: Universidad del Valle, 2014. Impreso.

---. "El sicario en la novela colombiana." *Poligramas* 29 (2008): 61-81. Impreso.

---. *La virgen de los sicarios y la novela del sicario en Colombia*. Cali: Secretaría de Cultura – Gobernación del Valle del Cauca, 2013. Impreso.

---. "Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva." *Poligramas* 25 (2006): 85-108. Impreso.

Ospina, Claudia. "Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo." Diss. University of Kentucky, 2010. PDF.

Paoli, Letizia. *Mafia Brotherhoods. Organized Crime, Italian Style*. N.Y.: Oxford UP, 2003. Impreso.

Pardo, Rafael. "Colombia's Two Front War." *Foreign Affairs* 79. 4 (2000): 64–73. Impreso.

Pécaut, Daniel. "Configurations of Space, Time, and Subjectivity in a Context of Terror: The Colombian Example." *International Journal of Politics, Culture, and Society* 14. 1 – Colombia: A Nation and Its Crisis– (2000): 129-50. Impreso.

Pécaut, Daniel. "Presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia." *Desarrollo Económico* 36. 144 (1997): 891-930. PDF. Jstor.

Peña Gutiérrez, Isaías. "En la cercanía de la muerte la vida se hace colectiva." Ed. Carlos Vásquez-Zawadzki. *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*. Cali: Universidad de Valle, 2003. 55-60. Impreso.

Pobutsky, Aldona Bialowas. "Romantizando al verdugo: las novelas sicarescas *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*." *Revista Iberoamericana* 76. 232-233 (2010): 567-82. PDF.

---. "Towards the Latin American Action Heroine: The Case of Jorge Franco Ramos' Rosario Tijeras." *Studies in Latin American Popular Culture* 24 (2005): 17-35. Impreso.

Polit Dueñas, Gabriela. *Narrating Narcos: Culiacán and Medellín*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2013. Impreso.

---. "Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana." *Hispanic Review* 74.2 (2006): 119-42. PDF.

Pöppel, Hubert. "Estudios sobre la novela colombiana: después del "parricidio"." *Iberoamericana* 2. 6 (2002): 213-237. PDF.

---. *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001. Impreso.

Porras, José Libardo. *Hijos de la nieve*. Bogotá: Planeta, 2000. Impreso.

Pouliquen, Hélène. *El campo de la novela en Colombia. Una introducción*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2011. Impreso.

Pratt, Mary Louis. *Imperial Eye. Travel Writing and Transculturation*. London & N.Y.: Routledge, 1995. Impreso.

Prieto, Alexander. *Los sicarios de Medellín. Jóvenes para la muerte*. Caracas: Consorcio de Ediciones Capriles, 1991. Impreso.

Ramírez Gómez, Helí. *En la parte alta abajo*. Medellín: El Propio Bolsillo, 1979. Impreso.

Rendón, Luisa Fernanda. Entrevista personal. 17 de julio de 2014.

Rengifo Correa, Ángela. "El sicariato en la literatura colombiana: Aproximación desde algunas novelas." *Cuadernos de Posgrado* – Escuela de Estudios Literarios – Universidad del Valle 2 (2008): 97-118. Impreso.

Restrepo, Laura. *Leopardo al sol* [1993]. N.Y.: Harper Collins, 2005. Impreso.

Restrepo, Laura. "Matar en Colombia se ha convertido en un juego de niños." *Cambio 16* 959 (1990): 76-82. Impreso.

Rodríguez Beltrán, Cayetano (ed.). *Homenaje a la inspirada poetisa tlacotlapeña Josefa Murillo*. Tlacotalpan: La Reforma, 1899. Impreso.

Romero, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia. 1999. Impreso.

Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: Booket, 2002. Impreso.

Salazar, Alfonso, Luz Elly Carvajal, Pablo García, Niver y doña Nena. *La génesis de los invisibles. Historias de la segunda fundación de Medellín*. Bogotá: Programa por la Paz, 1996. Impreso.

Sánchez Lozano, Carlos. "Otro autodefensor: *El sicario* de Mario Bahamón Dussán." *Boletín Cultural y Bibliográfico* 27.22 (1990): 88-90. Impreso.

Sancholuz, Carolina. "Lecturas del Decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* 2011. Online.

Santos, Lidia. "Melodrama y nación en la narrativa femenina del Caribe contemporáneo." *Revista Iberoamericana* 69.205 (2003): 953-68. PDF.

Santos Calderón, Enrique. "Un libro para leer." *El Tiempo* 8 de abril de 1999. Web. 17 jul. 2015.

Segura Bonnett, Camila. "Kinismo y melodrama en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*." *Estudios de Literatura Colombiana* 14 (2004): 111-36. Impreso.

Shuru, Xochitl E. "Erotica, Marginalia, and the Ideology of Class Voyeurism in *Rosario Tijeras* by Jorge Franco." *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 14 (2005). Web.

"Si mata, se muere." *Cromos* 3822 (1991): 12-19. Impreso.

Silva Rivas, Gonzalo. "'El país ha dado nuevo paso de fondo en el camino de sus crisis'; el procurador." *El Espectador* 1 de mayo de 1984. Impreso.

Sklodowska, Elzbieta. "Miguel Barnet: Hacia la poética de la novela testimonial." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 27 (1988): 139-49. Impreso.

---. "Testimonio mediatizado: ¿Ventriloquia o heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchu)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 38 (1993): 81-90. Impreso.

Solarte González, Ruth Nelly. "Representaciones de la mujer en la literatura de violencia: el universo narco-sicaresco de *Rosario Tijeras* de Jorge Franco." MA thesis. University of Wisconsin-Milwaukee, 2013. Impreso.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991. Impreso

Téllez, Hernando. “Literatura y testimonio” [1954]. *Nadar contra la corriente. Escritos sobre literatura*. Bogotá: Ariel, 1995. 74-81. Impreso.

Tirado Mejía, Álvaro. “López Pumarejo, Alfonso.” *Revista Credencial Historia* 109 (1999). Web. 20 sept. 2014.

Uribe Márquez, Jairo Hernán. “Literatura y violencia en Colombia: lecturas y contralecturas”. Banco de la República, Montería, Col. 6 sept. 2012. Conferencia.

Vallejo, Fernando. *Chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara, 1995. Impreso.

---. “Discurso para recibir el Premio Rómulo Gallegos.” *Peroratas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013. Impreso.

---. *El desbarrancadero*. Madrid: Alfaguara, 2001. Impreso.

---. *El fuego secreto*. Bogotá: Planeta, 1987. Impreso.

---. *El río del tiempo* [1998]. Bogotá: Alfaguara, 1999. Impreso.

---. *La virgen de los sicarios* [1994]. Bogotá: Alfaguara, 1998. Impreso.

---. *Peroratas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013. Impreso.

Vanden Berghe, Kristine. “¿Quién mató a Rosario Tijeras? Narco y culpa.” *Bulletin of Spanish Studies* 92 (2015): 1-19. Web. 25 may. 2015.

Vanín, Alfredo. *Los restos del vellocino de oro.* Manizales: Hoyos, 2008. Impreso.

Vargas Llosa, Mario. “Los sicarios.” *La Nación* 5 de octubre de 1991. Web. 13 jun. 2013.

Vázquez-Figueroa, Alberto. *Sicario* [1991]. Barcelona: Random House Mondadori, 2012. Kindle edition.

Vásquez-Zawadzki Carlos. “Arturo Alape, *Sangre ajena*.” *Caravelle* 74 (2000): 307-09. Impreso.

von der Walde, Erna “La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina.” *Nueva Sociedad*. 170 (2000): 222-226. Impreso.

---. “La novela de sicarios y la violencia en Colombia.” *Iberoamericana* (Alemania). Nueva época. 1. 3 (2001): 27-47. PDF.

Weakley, Rianha. “*Sangre ajena*: el testimonio de un sicario.” *Estudios de literatura colombiana* 16 (2013): 143-160. Impreso.

Williams, Raymond. *The Colombian Novel, 1844 – 1987*. Austin: U of Texas P, 1991. Impreso.

Zima, Pierre. *Manuel de sociocritique*. Paris: Picard, 1985. Impreso.