

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

Camila Segura Bonnett*
Columbia University

Primera versión recibida: 3 de febrero de 2004;
versión final aceptada: 30 de abril de 2004 (Eds.)

Resumen: En este artículo la autora analiza la forma en que *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* de Jorge Franco abordan el tema del sicariato de distintas maneras. Ella explora las características melodramáticas a las que apela la novela de Franco mientras que propone que Vallejo utiliza una actitud kínica, apropiándose del término kinismo del filósofo Peter Sloterdijk.

Descriptor: Literatura colombiana; Novela colombiana; Vallejo, Fernando; "sicaresca"; Segura Bonnett, Camila.

Abstract: In this article, the author is interested in analyzing the ways in which *La virgen de los sicarios* by Fernando Vallejo and *Rosario Tijeras* by Jorge Franco explore "sicario" topics from different perspectives. She examines the melodramatic characteristics to which Franco appeals while claiming that Vallejo uses a kinical attitude, a term taken from the philosopher Peter Sloterdijk.

Keywords: Colombian literature; Colombian novel; Vallejo, Fernando; "sicario topics"; Segura Bonnett, Camila.

Para Mario Vargas Llosa, "además de formar parte de la vida social y política de Colombia, los sicarios constituyen también, como los cowboys del Oeste norteamericano o los samuráis japoneses, una mitología fraguada por la literatura, el cine, la música, el periodismo y la fantasía popular, de modo que, cuando

* Ph.D. Student Columbia University. El presente artículo es producto de las actividades de investigación de la autora, las cuales han tenido lugar en el marco de sus estudios doctorales en Columbia University. La autora agradece la destacada colaboración de Andrés Manosalva.

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”.¹

El protagonista de esta especie de espacio mitológico, el sicario, se ha convertido en la figura tipificada que, regido por códigos propios, representa la violencia demencial desatada por el narcotráfico en Medellín bajo el cartel dirigido por Pablo Escobar. Desde los años ochenta, esta figura, hoy en día estetizada y estilizada, empezó a tener una visibilidad especial, pues lo que hasta ese momento parecía una violencia relacionada estrictamente con lo político,² con la aparición del sicario, mostró que el fenómeno se estaba desplazando hacia otros campos. La declaración oficial en 1989 del Gobierno colombiano (presionado por Estados Unidos) contra las drogas aceleró el crecimiento de sicarios dado que Escobar declaró, a su vez, una guerra contra la policía, ofreciendo un millón de pesos por cada policía asesinado. “Los asesinos de la moto”, como eran entonces conocidos los asesinos a sueldo, se convirtieron “en los ejecutores por excelencia de actos de violencia por encargo, asesinando a políticos y sindicalistas, jueces y policías o actuando en las *vendettas* de las mafias del narcotráfico” (Von der Walde, 2001, 27).

Víctor Gaviria con su documental-ficción *Rodrigo D: no futuro* (1989) fue el primero en abordar el tema del sicariato de manera sociológica. Después vendrían los testimonios de Salazar en su libro *No nacimos pa' semilla* (1990), intentando conocer de cerca a los jóvenes de las comunas de Medellín que trabajaban para los narcotraficantes. Estos dos trabajos serían los que le darían visibilidad particular a la figura sicarial. Más adelante, Fernando Vallejo con su novela *La virgen de los sicarios* (1994) y Jorge Franco Ramos con *Rosario Tijeras* (1999) han ayudado a forjar esta “mitología” y parecen, incluso, haber creado una especie de nuevo “género” novelesco: la novela sicarial colombiana.³ De este modo, pues, el sicario despliega dos caras: una real y otra representada.

1. <http://www.jorge-franco.com/eltiempo3.txt>

2. Pocos años antes de la aparición visible del sicario, Colombia había experimentado una época de violencia política, condensada en los asesinatos, por mano paramilitar, de muchos de los guerrilleros reintegrados después de que el Gobierno había logrado un acuerdo de paz con este grupo.

3. Von der Walde se ha referido a este “género” como “La novela de sicarios” (2001) y como “La sicaresca colombiana” (2000) mientras que Chole Rutter se ha referido a ella como la “narconovela”.

En *La Virgen de los sicarios*, Vallejo describe la violencia de estos sicarios personajes a través de un narrador (que lleva el mismo nombre del autor) homosexual que, siendo ya mayor, ha vuelto después de años de exilio a su Medellín⁴ natal buscando amantes adolescentes. Aquí desarrolla relaciones con dos sicarios desempleados (pues ya se ha desatado una crisis "laboral" debido a la muerte de Pablo Escobar), Alexis y Wilmar, el primero víctima del segundo. Al narrador letrado (es un gramático) lo caracteriza su mirada crítica y escéptica, su soberbia, su desacralización. Es un narrador racista, clasista y totalmente misógino, rasgo que lo diferencia por completo del narrador de *Rosario Tijeras* (1999), Antonio, un joven paisa de clase alta quien, desde los corredores del hospital al cual ha traído en brazos a la moribunda Rosario, cuenta la historia de esta sicaria, cuya simpatía, belleza y juventud contrarrestan la realidad desquiciada de su profesión. A pesar de que tanto Vallejo como Franco escogen el "amor" (en el caso de Fernando en *La Virgen de los sicarios* puede ser deseo, más que amor) como vehículo para adentrarse al "submundo darwiniano de las 'comunidades'" (Vargas Llosa), los tratamientos del tema difieren bastante. En Vallejo hay una constante ascendencia hacia lo gráfico, hacia lo grotesco de la violencia. El lector presencia una serie de asesinatos gratuitos, cada uno acompañado de un comentario cada vez más amargo por parte de Fernando, el narrador. Franco, por otro lado, trata de manera sentimental una materia que, debido a su crudeza, poco se presta para ello. Rosario se convierte en la "párceca" de Antonio (mejor amiga), un joven que forma parte del otro Medellín, el de abajo, el que se muestra al turista mas no el de las comunas. Ella le irá mostrando "los pasadizos escabrosos de su vida" y sin embargo, más allá de esos "pasadizos", la novela apunta a la fascinación que esta mujer ejerce sobre los hombres que la rodean. Sabemos que Rosario ha matado desde sus primeros años de adolescencia (pero además sigue y seguirá matando) y, sin embargo, irradia una especie de inocencia sobrecogedora. En *Rosario Tijeras*, además, aquello que se podría denominar el "sensacionalismo" de *La Virgen de los sicarios*, se encuentra prácticamente ausente dado que acá no se ven los muertos, ni los narcotraficantes, ni los asesinatos sino, sobre todo, la magnificencia de la protagonista.

4 "Sinécdoque delirante de la sociedad colombiana contemporánea", como afirma Cardona López.

Además del obvio tema que comparten, las dos novelas tienen en común otros rasgos: los personajes narradores vienen del “Medellín Público”, el que se muestra. Desde ahí se acercan al otro Medellín, al marginal, a través de seres que, perteneciendo a esta marginalidad, atrapan a los narradores. En Franco es la paradójica inocencia de Rosario, mientras que en Vallejo es la evidente maldad lo que los atrae. Considerando estos elementos, me interesa analizar la manera en que el mismo tema se presenta a través del cinismo en Vallejo (o lo que llamaré kinismo) y a través del melodrama en Franco y lo que esto implica para un país como Colombia.

El sicario

El delito existirá siempre y cuando haya una ley que quebrantar. Como explica Ludmer:

...desde el comienzo de la literatura, el delito aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye. (...). El “delito”, que es una frontera móvil, histórica, cambiante (...), no sólo nos puede servir para diferenciar, separar y excluir, sino también para relacionar el estado, la política, la sociedad, los sujetos, la cultura y la literatura. (...) Es un instrumento crítico ideal porque es histórico, cultural, político, económico, jurídico, social y literario a la vez: es una de esas nociones articuladoras que están en o entre todos los campos (Ludmer, 1999, 14).

El sicariato aparece en la literatura colombiana como fenómeno delincuencial que articula lo intercambiables que resultan en sociedades como ésta los términos víctima-victimario, siendo los victimarios también víctimas de la situación socioeconómica. Esta literatura ha logrado trazar no tanto lo que la cultura colombiana excluye sino lo que, por desgracia, la compone.⁵ Específicamente sobre sicarios, como sabemos, son las dos novelas aquí tratadas, además de varios textos testimoniales (*No nacimos pa' semilla* siendo el más notorio). Intentos, pues, de dar alguna coherencia discursiva a un fenómeno remoto que pareciera, a veces, haber destruido por completo el tejido social y habernos llevado a una situación de caos incomprensible.

5 La violencia de este país se ha constituido en uno de los grandes argumentos que definen la nacionalidad colombiana desde mitades del siglo XX, siendo tanto así, que incluso se han desarrollado aquellos expertos en el tema: los llamados violentólogos.

Siendo sólo una parte de ese indescifrable mapa que traza la historia de la violencia de Colombia, los sicarios se han convertido, curiosamente, como decíamos, en esa figura casi mítica pero real; actúan más allá de la ley pero generan sus propios códigos paralelos que manifiestan inconformismo y denuncia ante el entorno. La vocación de realismo del sicario es más cercana a la del pícaro que a la del cowboy o el samurai, según la comparación de Vargas Llosa. El pícaro y el sicario comparten su corta edad, el entorno urbano, la capacidad para servir como radiografías sociales, la encarnación de contradicciones de un tejido social marcado por la hipocresía y la negación, el padecimiento de la marginalización y exclusión, la crisis entre valores y consideraciones pragmáticas en medio de un entorno hostil. La fuerza de estas figuras literarias proviene precisamente de esa comunicación con lo real. Ambos son hijos de periodos de crisis: transición hacia lo urbano, hacia economías capitalistas, desplazamiento de las fuerzas y los estratos sociales, ausencia de orden, fuerte exclusión y marginalización, dificultades para interpretar y comprender los procesos en curso, intolerancia. Así, un problema político y social bastante real ha devenido en temática de éxito, en moda que inspira, para muchos jóvenes, la música y la forma de vestir. Es pues, una figura temida por muchos e idolatrada por otros, volviéndose así también en una especie de mezcla entre delincuente común y bandido social, según la definición de Hobsbawm. Según este historiador, el bandido es una figura que, de manera simultánea, reta el orden económico, político y social al desafiar a aquellos que tienen o claman el poder, la ley y el control de los recursos. El bandido no puede existir por fuera de los órdenes de poder, órdenes políticos y socioeconómicos, pues el resentimiento es parte fundamental del fenómeno, siendo su mera existencia un desafío al orden social⁶. El bandido, por definición, es el que se resiste a la obediencia, siendo el significado original del término (en Italiano) *bandito* el hombre situado por fuera de la ley (Hobsbawm, 2000, 12). De esta manera, para la ley, cualquiera que se salga de ella, se convertirá en un bandito.⁷ Sin embargo, el bandido social, es aquel proscrito considerado como un criminal por el Estado pero estimado por su gente como un héroe, un vengador, uno que pelea por la justicia. Incluso a veces son considerados como líderes de liberaciones y, de cualquier forma,

6 Aquel que es visto como un proscrito, necesita de una ley para salirse de ella. En sociedades sin estado, como explica Hobsbawm, donde la "ley" toma la forma de "blood-feud" o enfrentamiento sangriento, aquellos que matan no se consideran proscritos sino beligerantes.

7 O, como clarifica Hobsbawm, llamado también "terrorista", signo del declive histórico de la imagen del bandido en la última mitad del siglo XX.

como personas a las cuales se admira, se apoya y se ayuda.⁸ Sin duda, Pablo Escobar, se recordará por haber sido uno de los más grandes y poderosos narcotraficantes de la historia pero también, claro está, por haber suscitado semejante duelo el día de su muerte. Miles, casi millones de personas, recorrieron las calles de Medellín en medio del llanto y del duelo para así enterrar al hombre que les había mejorado la calidad de vida a través de regalos como canchas de fútbol, casas, acueductos, calles, etc. A pesar de que Escobar era un criminal para muchos, era un héroe para otros, convirtiéndose así en un tipo peculiar de bandido social (uno que, de alguna manera, reemplaza las funciones del Estado). Los sicarios, producto de Escobar y la guerra contra la policía, aunque en menor medida, también eran, de alguna manera, héroes para ciertos grupos dentro de las comunas. Franco recrea este carácter no sólo medio mitológico de los sicarios sino también esta idolatría en *Rosario Tijeras*:⁹

Cada vez estábamos más confundidos con Rosario. 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, y un día nuestra Rosario nos habló de una Amparo Tijeras. Su historia adquirió la misma proporción de realidad y ficción de la de sus jefes. Y hasta yo, que conocí los recovecos de su vida, me confundía con las versiones que venían de afuera (90).

Así, pues, el sicario produce miedos y admiraciones, produce muertos y violencia pero también produce novelas y testimonios, películas y documentales. No sólo es un producto de la lógica del narcotráfico y, por ende, del capitalismo sino que se inserta en esta misma lógica, contribuyendo a ésta a través de los mismos actos de violencia con que la ataca. Esta condición (casi

8 Hobsbawm utiliza el término "bandido social" dentro de las sociedades campesinas (pesant societies). Yo mantendré, básicamente, la misma definición de bandido social usada por Hobsbawm pero extenderé su característica temporal ya que considero que también en sociedades capitalistas modernas se pueden encontrar bandidos sociales de características semejantes.

9 En este caso se trata de Rosario, claro, un personaje ya de por sí algo mítico.

paradójica) de “utilidad” del criminal (sicario) ya había sido descrita por Marx en 1863:

El criminal no sólo produce crímenes sino también leyes penales, y con esto el profesor que da clases y conferencias sobre esas leyes, y también produce el inevitable manual en el que este mismo profesor lanza sus conferencias al mercado como “mercancías”. Esto trae consigo el aumento de la riqueza nacional, aparte del goce personal que el manuscrito del manual aporte al mismo autor.

El criminal produce además el conjunto de la policía y la justicia criminal (...), que forman igualmente muchas categorías de la división social del trabajo, desarrollan diferentes capacidades del espíritu humano, crean nuevas necesidades y nuevos modos de satisfacerlas. (...) El criminal produce además una impresión, en parte moral y en parte trágica según el caso, y de este modo presta “servicios” al suscitar los sentimientos morales y estéticos del público. No sólo produce Manuales de Derecho Penal (...) y con ellos legisladores en este campo, sino también arte, literatura, novelas y hasta tragedias (...). El criminal rompe la monotonía y la seguridad cotidiana de la vida burguesa. De este modo la salva del estancamiento y le presta esa tensión incómoda y esa agilidad sin las cuales el aguijón de la competencia se embotaría. Así, estimula las fuerzas productivas (Citado por Ludmer, 1999, 6).

Es claro que en Colombia hay un exceso de esa tensión incómoda que le genera el criminal al burgués y que parece satisfacer a Marx. Es debatible que exista una verdadera monotonía en este país y creo que ya va siendo hora de que el colombiano promedio tenga un poco más de embotamiento, es decir, que deje de estar siempre en guardia. Sin embargo, resulta claro cómo la mera existencia del sicario ha contribuido al mercado colombiano. El éxito editorial nacional e internacional tanto de *Rosario Tijeras* (best seller en el 99) como de *La virgen de los sicarios*, así lo demuestran. Falta examinar, entonces, cuál es el “servicio” que le presta la figura del sicario a estos dos autores pues, como veremos, cada uno le dará al tema sicarial un tratamiento bastante diferente y, así, suscitarán distintos sentimientos morales y estéticos al público lector.

Rosario melodramática

En medio de la sordidez y el desquiciamiento del mundo sicarial, Franco Ramos incorpora una heroína trágica, joven, bella y carismática que funciona como un contrapunto inusual a esta crudísima temática. En vez de escribir un

texto testimonial de alguna de las niñas del correccional con las que se entrevistó, Franco recurre al tema amoroso para transfigurar literariamente la historia de una mujer sicaria. Antonio, un joven de clase alta de Medellín, conoce y se enamora de una asesina a sueldo y esta historia es narrada por él desde los pasillos de un hospital al que él la ha llevado en brazos, moribunda, después de que le han pegado un tiro a quemarropa mientras le daban un beso. Desde aquí recrea el dolor que le produce su amor por Rosario, la angustia de no volver a verla cada vez que ella desaparecía después de haber matado a alguien y engordarse durante semanas. Recuerda la manera en que se fue involucrando en la vida alucinada de esta mujer que mata por venganza, por respeto o por dinero y la única noche que pasó con ella, traicionando a su mejor amigo Emilio, el afortunado que pudo tenerla. Ni Emilio ni Antonio matan directamente, jamás se manchan las manos, pero a veces están muy cerca del peligro mortal que aparece cuando cualquier tropiezo, ruido o mirada puede suscitar un tiro a quemarropa. En *Rosario Tijeras*, sin embargo, la violencia gráfica es más telón de fondo de una historia de amor que protagonista. Y es que los tonos rosas y sus tiradas melodramáticas pueden tal vez explicar el fenómeno editorial y literario en el que se convirtió la novela pocos meses después de haber salido a la venta. Examinemos, entonces, en qué consiste el melodrama y cuál es la diferencia entre éste y lo melodramático.

El melodrama, como ha afirmado Daniel Mendelson en un extraordinario artículo sobre el retorno de este género, siempre ha sufrido en comparación con su más respetable pariente, el drama. El término *Drama* viene de la palabra griega “dran”, que significa “hacer” y literalmente, significa, una acción. Melodrama, por otra parte, es un término mucho más reciente y, en su caso, genealogía y etimología van de la mano ya que “melo” designa la música que se ponía a la “acción”, al “drama”, y su origen se encuentra en una forma teatral que data del último tercio del siglo XVIII. Como explica Mendelson: “la forma en que melos viste al drama en la palabra “melodrama” es, de hecho, un reflejo perfecto de la diferencia entre un drama directo y un melodrama: si el primero valora la economía de la expresión y una lógica rigurosa, el último se revela en emociones excesivas y sintéticamente producidas” (42).¹⁰ José Enrique Monterde en un útil y sucinto artículo sobre la definición del género, señala que el término “melodrama” se relaciona, sobre todo, con una “representación teatral” o un tipo de “forma” teatral. Después de hacer un recorrido por diversos estudios sobre el género, realiza una síntesis de los

10 La traducción es de la autora.

elementos comunes que parecen existir en el melodrama. Por un lado, cuando se habla de su mecánica narrativa se alude a “inverosimilitud de la intriga”, a su “acción romántica y movida”. También se menciona su carácter espectacular pues en todo melodrama hay emociones fuertes, sentimientos exagerados, efectos dramáticos y situaciones excepcionales a pesar de que son, a la vez, convencionales. La fijación de personajes es otra característica relevante en la definición del género ya que éste se destaca por trabajar con unos personajes repetidos, tipificados que, la mayoría de veces, encarnan ideas morales. De este modo, otra de las características es la intención moralizante del melodrama. El maniqueísmo representado en el binomio “bien-mal” y “recompensa-castigo” domina la mayoría de las veces en el género melodramático, enfatizando, además, la distancia que separa la felicidad de la riqueza. Por otro lado, dado que se entiende el melodrama como forma de representación teatral, la vinculación musical resulta fundamental ya que, como hemos visto, la música aparece desde el origen del término. De este modo, la música (Hollywood usa mucho los violines) subraya los momentos climáticos, señalando dónde debe existir más sentimiento. Pero como aclara Monterde, hay una distinción entre el melodrama y lo melodramático:

En cierto sentido se puede decir que ambos conceptos corresponden a órdenes distintos. El sentido fuerte del melodrama está inserto en su carácter de formalización —o al menos de “forma de representación”; lo melodramático es, por supuesto, aquello que está en los melodramas caracterizándolos como tales, pero también es algo más, algo que puede afectar a un producto —del tipo que sea: obra teatral, literaria, cinematográfica, musical, etc.—, pero también a un momento o una vivencia de la vida cotidiana, donde se dé significativamente un aflorar de los sentimientos. En otras palabras: lo melodramático consistiría en la introducción del universo sentimental en una estructura cualquiera que no pretende ofrecerse como melodrama formalizado (...) Lo melodramático vendrá dado (...) por aspectos como la mecánica narrativa, el carácter espectacular, etc. pero también dependerá (...) del tipo de sentimientos evocados y las formas y consecuencias que adquiera esa evocación. Desde ese punto de vista, se podrá establecer una doble tipología de lo melodramático (...). En primera de esas dos tipologías podemos distinguir varios apartados: situaciones, ambientes, personajes, gestos, actitudes y tonos. En la segunda es más difícil pretender la exhaustividad, pero sin duda deben considerarse la presencia de una serie de antinomias como Bien/Mal, Deber/Pasión, Felicidad/Desgracia (...) etc. (254).

Así, entendemos que *Rosario Tijeras* no es melodrama en el sentido estricto del término¹¹, sino que tiene varias tonalidades melodramáticas. Por un lado, encontramos el elemento que le da a la novela el mayor brochazo melodramático, este es, el *amor impedido*. Antonio está enamorado de Rosario pero ella está con su mejor amigo. El *sufrimiento*, también, es una característica melodramática pues demostrará la intensidad de los sentimientos. Veamos uno de los momentos más melodramáticos de la novela:

Los dejé solos. Por un mes no supe de ellos (...) yo por mi parte me dediqué a recuperarme, había encontrado a mi familia hecha un manicomio por mi culpa, todavía más cuando me vieron entrar, cuando me vieron caer arrodillado pidiéndoles ayuda, aunque ellos no me entendieron, pensaron que yo quería salvarme de la droga que contamina el cuerpo y las venas y no de la otra, la que entra por debajo y por los ojos, la que se enquistas en el corazón y lo corroe, la maldita droga que los más ingenuos llaman amor, pero que es tan nociva y mortal como la que se consigue en las calles envuelta en paquetitos (123).

Toda la novela está unida por este sufrimiento de Antonio. El sufre en el presente y en pasado narrativo. No sólo porque, además de que está con Emilio, Rosario es impredecible y se desaparece por días, por semanas, despertando en Antonio el miedo de que esté muerta. De este modo, otros dos parámetros melodramáticos se insertan en este sufrimiento: la dinámica *separación física/reencuentro* y la *enfermedad agonizante*. A pesar de que la narración de estas separaciones y reencuentros no se ubican en el presente narrativo (minimizando, de esta forma, el efecto melodramático) la dinámica de este binomio ayuda a enfatizar el sentimiento y el carácter de Rosario. Rosario se desaparece y el tono melodramático aumenta pues, además, se presenta una pequeña variación de otro binomio melodramático, el de *secreto/revelación*, ya que una gran parte de la vida de la protagonista se queda en el secreto “También nos quedamos sin saber a cuántos mató” (20). Su misterio y relación con el crimen, de esta forma, no permiten que ni Antonio ni el lector estén tranquilos pues, a pesar de que sabemos que no puede morir ya que está en el hospital en el presente narrativo, puede matar o meterse en líos inesperados que compliquen la trama emocional. El hecho, además, de que la narración sea hecha desde una

11 Aunque habrá que esperar a que estrenen la película basada en la obra ya que, dependiendo del manejo que se le dé a ciertos mecanismos narrativos (como la música, por ejemplo) tal vez ésta se puede catalogar, perfectamente, bajo el género de melodrama ya que, como veremos, el texto tiene varios elementos melodramáticos.

sala de espera de un hospital mientras Rosario agoniza, aumenta, sin duda, el efecto melodramático ya que a través de la narración de Antonio describiendo a Rosario, el lector se “encariña”, de alguna manera, con el personaje y compadece su agonía. Al final, cuando sabemos del inevitable destino de Rosario, el tono melodramático aumenta pues la muerte es el fatal desenlace de las situaciones acumuladas. Como explica Monterde:

la muerte melodramática no es un momento de tránsito; muchas veces aparece dilatada (...) la muerte melodramática es enfática, tal como todo melodrama es retórico, de tal manera que el melodrama se tinte muchas veces de necrofilia, un lugar común de muchos melodramas que buscan la ultranza sentimental (por ejemplo, en relación al amor) (Monterde, 1994, 58).

Pero además, la fusión de la muerte y el beso es un elemento que aumenta el tono sentimental del relato. No sólo Rosario mata a sus víctimas (a las que le “toca” matar, es decir, por venganza, por respeto, por trabajo) mientras les da un beso, sino que a ella también le pagaron con la misma moneda y terminó confundiendo el dolor del amor con el de la muerte. Hay otro elemento melodramático señalado por Monterde que nos resulta clave en este texto y es el del crimen. Boulevard du Temple (el popular teatro “mudo” en donde el melodrama del siglo XIX surgiría) era sinónimo de Boulevard du Crime: “no había melodrama sin crimen, sin violencia, sin sangre, sin muerte” (Monterde, 1994, 58). Claramente el crimen en *Rosario Tijeras* es mucho más que un elemento melodramático, siendo lo que constituye el telón social de fondo. Sin embargo, el crimen, en este caso, ayuda a la emoción melodramática (aunque esta es una de las variaciones más destacables de la novela de Franco) dado que éste proviene de la protagonista misma, de aquella que, de manera paradójica, en su despiadada criminalidad irradia una extraordinaria ternura. El 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,¹² es el hombre el productor de la violencia, mientras la mujer se presenta, en general, como la víctima. Aquí, la mujer rompe con ese

12 Pratt, Mary Louis. *Tres incendios y dos mujeres extraviadas: El imaginario novellístico frente al nuevo contrato social*. Proporcionado por la autora: “¿La violencia tiene sexo? Definitivamente sí. Tanto en la estadística como en el imaginario social, los agresores normativos son masculinos, los agredidos masculinos y femeninos. Y entre los agredidos, la categoría de víctima se reserva, como indica su género gramatical, prioritariamente para las mujeres, es decir los cuerpos hembras. (...) Los protectores contra la violencia también, dentro de la normatividad, son hombres. La violencia es un panorama radicalmente definido por el género, y en el cual los cuerpos hembras tienen estrecha definición”.

orden tradicional, convirtiéndose en agresora de hombres.¹³ Esta, es, definitivamente, otra de las variaciones que encontramos en la novela de Franco con respecto a los tipos melodramáticos. Por otro lado, la forma en que Rosario y Antonio y Emilio se conocen es propia también de lo melodramático: *el mundo intermedio*, “lugares de encuentro entre diferentes clases, de alternativas a los universos familiares o de anhelo a los mundos cerrados: son el lugar geométrico del ascenso social e incluso de la confraternización” (Monterde, 1994, 60). *Acuarios*, el nombre de la discoteca donde se conocen, es esta especie de purgatorio, lugar intermedio entre “el cielo” y “el infierno”, “uno de esos tantos sitios que acercaron a los de abajo que comenzaban a subir, y a los de arriba que comenzábamos a bajar” (Franco, 32). Así tocamos el último de los parámetros melodramáticos: la *desigualdad social*. Porque es que en *Rosario Tijeras* se puede hablar de ricos y pobres, como en los melodramas tradicionales. Contando el origen de segundo nombre (Tijeras), el melodrama mismo se involucra en la novela:

Las tijeras eran el instrumento con el que convivía a diario: su mamá era modista (...) Su mamá se colocó de empleada de servicio; interna

13 Sería muy interesante (pero se sale de los propósitos de este trabajo) hacer una lectura de *Rosario Tijeras* desde el tipo de lectura que realiza Pratt en “Mujeres extraviadas”. Pratt analiza varias novelas latinoamericanas de los años 90s (*Plata Quemada*, *La Virgen de los sicarios*, *Salón de Belleza*, *Los vigilantes* y *Tú la oscuridad*) desde la re teorización del contrato social propuesta por la politóloga Carole Pateman en *The Sexual Contract* (1987). Como explica Pratt: “Según Pateman, lo que en la teoría política clásica se denomina el contrato social sólo existe en función de otro contrato que las teorías no incorporan, *el contrato sexual*. El contrato social define las relaciones de conciudadanía fraterna entre hombres, es decir entre cuerpos varones; el contrato sexual define las relaciones entre hombres y mujeres, es decir entre cuerpos varones y cuerpos hembras, estableciendo la subordinación de estos a aquellos. Al entrar en el contrato sexual, las mujeres autorizan a los hombres a hacer uso de sus capacidades laborales, reproductivas y sexuales. Las dos formas más institucionalizadas del contrato sexual serían el matrimonio y la prostitución. Según el argumento de Pateman, el contrato sexual y el contrato social se constituyen mutuamente; es imposible entender el uno sin el otro: el contrato sexual es lo que excluye a los cuerpos hembras del contrato social, mientras que el contrato social consiste, entre otras cosas, del derecho de sexo sobre los cuerpos hembras. No es que las mujeres sean excluidas del orden civil: el matrimonio es un contrato que requiere un gesto de consentimiento de ambos sujetos. Pateman describe el contrato sexual como una forma de *subordinación civil*”. Pratt encuentra en estas novelas la preocupación de cómo dejar atrás el contrato sexual pero este intento se ve, en al menos dos novelas, (*Plata Quemada* y *La Virgen de los sicarios*, última que nos interesa más), en la reducción a un orden monosexual en donde las mujeres son obsoletas. En *Rosario Tijeras*, videntemente, este orden monosexual no existe. Se rompe en esta novela también el contrato sexual pero tocaría examinar cuidadosamente si se puede pensar que se está proponiendo la asimilación de la mujer al orden fraterno. Resulta interesante, además, ver la forma en que Rosario usa el contrato sexual para romper el contrato social: besa a los hombres antes de matarlos.

(...). Era adicta a las telenovelas, y de tanto verlas en casa donde trabajaba se hizo echar (...). De "Esmeralda", "Topacio" y "Simplemente María" aprendió que se podía salir de pobre metiéndose a clases de costura (21-22).

A pesar, entonces, de que se habla en términos de ricos y pobres, la desigualdad social que aparece en Rosario Tijeras no se ve, meramente, como un "impedimento concreto sólo resoluble por la vía individual" (Monterde, 1994, 58) sino, de alguna manera, como un factor vinculado a la deficiencia social solucionable a través de un marco colectivo. ¿Cuál es esa solución? Como veremos ni Franco ni Vallejo proponen tal. Ninguno intenta apuntar hacia soluciones "reales". Sin embargo, puede que a través de los métodos narrativos ambos autores estén esbozando distintas posiciones frente a la violencia y frente a los discursos que ésta genera.

Crítica de la razón cínica: el kinismo de Vallejo

Para von der Walde, la novela de Franco no logra "explotar el material candente que puede ser el amor de un joven de clase alta por una asesina a sueldo en una sociedad atravesada por odios de clase, resentimientos, desconfianzas, todo aquello que constituye el fermento social de las violencias en Colombia" (2001, 28-29). Franco folcloriza y naturaliza la existencia del sicariato, mientras que Vallejo "aborda justamente las dificultades de hacer comunicable una violencia que se ha visto cooptada por la superficialidad y la espectacularidad de los medios y por unas ciencias sociales más al servicio del poder" (von der Walde, 2001, 29) sin intentar crear una cierta inteligibilidad del fenómeno.

El mismo fenómeno del sicariato es narrado por Vallejo en un tono completamente ausente de lo melodramático e insertado en uno regido por lo irónico, lo desacralizador y lo cínico (o, como plantearé más adelante, lo *kinico*).

Como sabemos, Fernando es un gramático homosexual que regresa a Colombia, poco después de la muerte de Pablo Escobar, en busca de un buen morir. Aquí Fernando conoce al hermosísimo Alexis, con el recorrerá las calles de Medellín evocando el recorrido que realiza Dante con Virgilio por el Infierno, con la diferencia de que Fernando y Alexis desarrollan una especie de limpieza social: cometen dieciséis asesinatos en pocos meses.¹⁴ Al igual que uno de

14 Matan a taxistas que oyen música a muy alto volumen dentro del taxi, a señoras embarazadas, porque están reproduciendo una raza degenerada, y a jóvenes y ancianos que incomodan.

los textos fundacionales de Colombia, *Maria*, de Isaacs, *La virgen de los sicarios* también comienza con la evocación de un pasado idílico, casi utópico, en donde la nostalgia servirá de contraste constante frente a las realidades del presente.¹⁵ El gramático vive de manera amarga el atroz presente, lanza constantes diatribas de odio contra el gobierno, la raza humana, el país. Parece que nada queda intacto bajo la capacidad crítica y desacralizadora del narrador. Dios y Frankenstein son igualados en este mundo ya que ambos crearon monstruos que no pueden controlar. Los complejos de culpa de Raskolnikov son puras “pendejadas de Dostoievsky” pues en este mundo ni la culpa ni el remordimiento existen.

La virgen de los sicarios no desarrolla trama alguna, es sencillamente una sucesión de eventos violentos, sin un énfasis en el sentido de la causalidad, elemento fundamental para el desarrollo de una trama. Este caos lógico en el que los hechos se suceden unos a otros sin causa o propósito evoca la misma sensación que produce enfrentarse, en Colombia, a los discursos de los medios masivos en donde día tras día se presentan masacres, asesinatos, secuestros, extorsiones, torturas y hay una total ausencia de un discurso que ordene o articule los eventos dentro de un relato que otorgue significación (von der Walde, 2001, 35). Y así, la fuerza del relato la encontramos, más que en los eventos mismos, en la operación del lenguaje. Es a través del lenguaje que notamos una transformación del narrador. Como apunta Jaramillo, hay una parodia de la novela *Bildungsroman*; “el lenguaje lo fascina y empieza a usarlo como un experto, la evolución idiomática del lenguaje es paralela a la transformación del narrador. La convivencia con los sicarios lo familiariza con el lenguaje con su estilo de vida; empieza (...) a justificar los actos violentos y a conducirse en la calle con una actitud diferente, de la que le pertenece” (Jaramillo, 2000, 432-33). Y es que, además, es también a través de este lenguaje que “se siente la exasperación ante la falta de referentes, de nociones básicas que permitan hacer inteligible lo que está sucediendo” (von der Walde, 2000, 223). No podemos saber con certeza si esa exasperación fue la que llevó a Vallejo a utilizar el cinismo como recurso literario, pero es evidente que esta decisión ha sido la que le ha generado la mayor cantidad de enemistades. En este texto no aparecen, al final, fuerzas del bien que restablezcan el equilibrio y la tranquilidad del

15 Resulta interesante que estas dos novelas de momentos históricos totalmente diferentes, plantean la época de la infancia-adolescencia como que la única etapa en que se pueden dar situaciones aptas para ser recordadas de manera amable.

lector que se purifica a través de la experiencia catártica (como ocurre en la mayoría de las obras de terror, donde los protagonistas también se caracterizan por ser hermosos físicamente pero depravados moralmente) (Jaramillo, 2000, 435). Por esta razón, este texto es uno apocalíptico, pues no hay fuerzas benignas que luchen contra el mal, y por lo tanto no existen soluciones, ni “mensajes”.

El narrador es una especie de neo-Diógenes, aquel filósofo cínico que alcanzó la fama por su excesivo comportamiento provocador. Fernando, el narrador de *La virgen de los sicarios*, al igual que Diógenes de Sinope es un modelo de resistencia de sistemas ideológicos totalitarios a través de lo profano. La actitud de nuestro narrador parece caracterizar nuestra época de fin de milenio, no siendo gratuito el hecho de que el filósofo Peter Sloterdijk haya escrito en 1983 el libro de evocador título *Crítica de la razón cínica*. En este texto, Sloterdijk realiza una distinción entre “razón cínica” y lo que él denomina “ironía kínica”.

La razón cínica, por un lado, consiste en una “falsa conciencia iluminada”; el cínico sabe que sus creencias son falsas (o ideológicas, en términos marxistas) pero no renuncia a ellas; no ignora la distancia que existe entre la máscara ideológica y la realidad social pero, pese a ello, insiste en la máscara.¹⁶ Por otro lado, encontramos lo que Sloterdijk ha llamado la ironía kínica, esto es, “la valiente resistencia de la verdad desnuda”¹⁷. Como lo plantea Gevers: “Donde el cinismo encarna represión, el kinismo muestra resistencia, donde el cinismo se acerca a la división del ser, el kinismo se convierte en la encarnación de dicha resistencia” (5). Zizek explica:

El procedimiento kínico clásico es enfrentar las patéticas frases de la ideología oficial dominante –su tono solemne, grave– con la trivialidad cotidiana y exponerlas al ridículo, poniendo así de manifiesto, tras la sublime *noblesse* de las frases ideológicas, los intereses ególatras, la violencia, las brutales pretensiones de poder; este procedimiento es más pragmático que argumentativo; subvierte la propuesta oficial confrontándola con la situación de su enunciación; procede ad hominem (por ejemplo, cuando un político encomia el deber del sacrificio patriótico, el kinismo pone de manifiesto la ganancia personal que el político extrae del sacrificio de los demás) (Zizek, 1992, 57).

16 Zizek, 1992, 55-58. Según esta definición muchos de los críticos literarios postmodernos son cínicos por excelencia pues reconocen la realidad del conflicto estético o político pero ignoran esta contradicción, siendo prácticamente insensible a la crítica ideológica.

17 En inglés, “the bold resistance of truth laid bare”.

Para Sloterdijk, Diógenes de Sinope utilizaba o, mejor, encarnaba un método y una manera argumentativa muy apropiada para ilustrar el denominado “Kinismos”, una forma argumentativa para la cual ningún pensar serio tiene respuesta.¹⁸ Diógenes despreciaba la fama, no tenía respeto por la arquitectura, parodiaba las narraciones de los dioses y los héroes.

El narrador de *La virgen de los sicarios* se burla de Dostioevsky y de los sociólogos que tratan de dar cuenta de lo que pasa (“Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar (...) ¿Y cómo lo supieron? ¿Acaso son Dostioevsky o Dios padre para meterse en la mente de otros? ¡No sabe uno lo que está pasando va a saber lo que piensan los demás” 16); junto con su sicario amante, como hemos visto, matan por doquier y porque sí. Fernando, estando en Suiza, ve por la televisión la matanza de Luis Carlos Galán, candidato presidencial: “Cayó el muñeco en su afán protagónico. Muerto logró lo que quiso en vida. La tumbada de la tarima le dio la vuelta al mundo e hizo resonar el nombre de la patria. Me sentí tan pero tan orgulloso de Colombia... “Ustedes –les dije a los suizos– prácticamente están muertos. Reparen en esas imágenes que ven: eso es vida, pura vida” (40). Como las acciones de Diógenes, las palabras del narrador sólo pueden causar, máximo, un esbozo de sonrisa pero dudosamente podrán producir algún contrargumento serio. Estos “kínicos” provocan reacciones: Diógenes se volvió indeseable para muchos seguidores de Platón y Sócrates; Vallejo es considerado por muchos como un escritor “resentido” que se dejó cautivar por las “truculencias”, que apeló a descripciones “tremebundas” y que optó, erróneamente, por escribir desde cierto “malditismo”.

Sin embargo, en ambos casos hay algo más detrás de esa actitud provocadora. En el caso de Diógenes se trataba de una resistencia o de un ataque a las abstracciones idealistas y al pensamiento abstracto platónico. Diógenes usa su cuerpo para que éste sea el medio del mensaje que refute a Platón; Vallejo usa la violencia (y sobre todo la violencia sugerida y producida por el mismo narrador) para sacudir al lector. Habrá un pacto con el lector desde la primera página y será éste quien tendrá en sus manos toda la respon-

18 Como explica Gevers: “La encarnación de una convicción específica implica aquí convertirse en el medium de ese mensaje (lo cual es lo opuesto a exigir un comportamiento específico de acuerdo con cierto grupo de ideales morales). Y así, Diógenes se urga la nariz cuando Sócrates invoca al oráculo de Daimon a hablar sobre el alma divina; Diógenes reacciona a la doctrina de las ideas de Platón tirándose pedos y masturbándose en público para burlarse de la teoría de eros de Platón” (Gevers, 5).

sabilidad de darle coherencia al texto. Y es que, en una sociedad tan violenta como la colombiana no hay ya discursos que logren articular el significado de lo que sucede. Los victimarios son víctimas y, muchas veces, las víctimas son también victimarios. Desde la primera escena, el narrador, a través de la evocación de su recuerdo de infancia, ha establecido un sentimentalismo que, junto al hecho de que él mismo se presenta como un mero espectador que no participa en los hechos, logra que el lector termine identificándose con él. De este modo, concuerdo con la propuesta de Jaramillo, aquella que plantea que el lector “poco a poco, se va acostumbrando a los crímenes y empieza a mostrar su morbosidad al disfrutar vicariamente de los sangrientos hechos; se convierte y nos convierte en voyeristas de la tragedia y de la miseria humana” (Jaramillo, 2000, 435). El gramático desea muertes y el sicario concreta el deseo. Del dicho del gramático pasamos al hecho del sicario. La palabra crea. El lector, como el gramático, se convierte en cómplice de los crímenes:

Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, más muertos. Esta es la ley de Medellín y la que regirá en adelante el planeta Tierra. Tomen nota (...) Aquí no hay inocentes, todos son culpables. Que la ignorancia, que la miseria, que hay que tratar de entender... Nada hay que entender. Si todo tiene explicación, todo tiene justificación y así acabamos alcahuetando el delito. ¿Y los derechos humanos? ¡Qué “derechos humanos” ni qué carajos! Esas son alcahueterías, libertinaje, celestinaje (97-100).

El narrador desacraliza cualquier discurso que trate de dar cuenta de lo que ocurre en un país en donde ya no existe sino la lógica desenfrenada de las armas. Convirtiéndose en una especie de neo-Diógenes al reproducir una nueva variación de aquella forma argumentativa denominada *kinismos*, al no crear un bache entre lo que podríamos llamar “agente y causa” o “teoría y práctica” y, de esta manera, escoger un narrador casi “fascista” que delate o revele lo inaudito a la vez que lo predica, Vallejo se consagra como un autor extraordinariamente innovador¹⁹: “Delito el mío por haber nacido y no andar instalado en el

19 Recordemos que, como dice Gevers, “La encarnación de una convicción específica implica aquí convertirse en el medium de ese mensaje (lo cual es lo opuesto a exigir un comportamiento específico de acuerdo con cierto grupo de ideales morales)”.

gobierno robando en vez de hablando. El que no está en el gobierno no existe y el que no existe no habla. ¡A callar! (21).

Para el narrador de Vallejo, la única solución a todo este caos parece ser el paredón pues se burla de cualquier discurso que intente ubicar soluciones, teorías, discursos moralistas o mesiánicos y que den luces o esperanzas sobre la manera de salir del callejón. Y es que ¿cómo narrar una violencia que lleva años incrustada en todas y cada una de las horas del día de cada ciudadano colombiano?; ¿Cómo condenar?, ¿condenar a quién si al parecer todos, de una u otra manera nos encontramos involucrados? El concepto de víctima inocente esbozado por von der Walde apunta justamente a esta encrucijada:

La multiplicidad de actores en el actual conflicto colombiano y un discurso a través del cual la mayoría de los victimarios se legitima como víctima de la violencia de algún otro, impide hacer el deslinde claro entre quién es lo uno y quién lo otro. Esta lógica nos atrapa en algo quizá más perverso. Nos enreda en las lógicas con las que se legitiman las victimaciones. Lo que realiza esta lógica es el sencillo proceso de que buscamos las razones por las cuales alguien ha caído como víctima de un acto de violencia, buscando en la víctima las razones del victimario. La perversidad radica acá más que nada en la manera cómo nos vemos involucrados en el juego violento. Al buscar las razones por las cuales x mata a z, estamos aceptando que si hay una razón para hacerlo, entonces el acto se justifica. La creación de una particular figura, la de víctima inocente, nos puede ilustrar el espacio de esta perversidad. Cuando calificamos a una víctima de inocente, estamos implicando que las hay que no las son, es decir, que de alguna manera se han merecido o buscado su suerte. Atrapados en esta lógica, terminamos, quizá sin saberlo, aprobando los métodos violentos, y muy humanitariamente haciendo la salvedad de que estos han de orientarse hacia quienes se lo merecen. Así consiguen los violentos convertirnos a todos en cómplices si no activos, por lo menos sí en nuestro silencio, en la medida en que no somos capaces de rescatar a la víctima como sujeto, y tácitamente aceptamos la destrucción, el allanamiento y el borramiento que hace de ella la violencia, exigiéndole que justifique ella misma por qué ha sido sometida al acto violento (...) La violencia, concebida desde las inculpaciones mutuas que se lanzan todos los que justifican sus acciones de violencia (...) adopta la forma de una fuerza exterior a las acciones de los seres humanos, convertida en una agente histórico, y le resta toda agencia y responsabilidad a los que se encuentran inmersos en ella (2001, 38-39).

Cada lector de *La virgen de los sicarios*, como cada colombiano, se enfrenta a esta lógica cada vez que alguien es asesinado. Es común oír a un colombiano justificar ciertos asesinatos con expresiones tales como “pues se lo merecen” y no es para nada extraño, escuchar a muchos desear en voz alta que uno de los grupos violentos no sólo mate a “alguno” de sus opositores sino que asesinen a algún político. Para muchos colombianos, como para Fernando, el asesinato se presenta como una solución política. He escuchado a señoras mayores que, después de salir de misa, y enfrentarse al noticiero con imágenes de algún político que desprecian son capaces de exclamar su deseo de que lo maten (e incluso implorar a Dios para que eso suceda. Y suena algo así como: “Dios mío, ojalá mataran a ese tipo”). La lógica es la misma. El asesinato se convierte en una forma de redención y la religión católica, como es claro, tiene un papel fundamental en todos los actos redentorios. Lo único que hace Vallejo es desplazar esa lógica imperante a distintas esferas (añade la mujer embarazada, el taxista, etc.) pero detrás encontramos el mismo razonamiento de la señora que acaba de salir de misa: Colombia es Sodoma y Gomorra y habría que salvarla.²⁰ Y así los asesinos se convierten en “ángeles exterminadores”. La señora que desea la muerte del político es el gramático que desea la muerte del hippie. En este sentido, la novela de Vallejo abre muchísimos espacios de reflexión sobre lo que significa la responsabilidad de cada ciudadano en el conflicto que azota al país.

Sin embargo, y aquí coincido con von der Walde, en un país como Colombia, resulta un poco preocupante que el autor de *La virgen de los sicarios* haya asumido una *persona* pública similar a la de su narrador. Su retórica está llena de ofensas personales muy similares a las del narrador de su novela. En una entrevista que le hizo Juan Villoro²¹ esto es lo que dice Vallejo:

Villoro: Recuerdo su conferencia en Cali, hace un par de años. Se iba al día siguiente y dejó la impresión de que esa noche sería peligrosísima para usted. Se lanzó contra todos: la guerrilla de las FARC, los paramilitares, la Iglesia, los narcos, los políticos. ¿Hay remedio para la violencia en Colombia?

20 Es muy probable que si el libro de Vallejo narrara el asesinato de todos y cada uno de los políticos corruptos, los insurgentes, los delincuentes etc., de todos aquellos que no se ven como “víctimas inocentes” el nivel de escándalo que produciría no sólo sería distinto sino que tal vez, para muchos, se vería como una especie de “manual de salvación”.

21 Encontrado en <http://www.arrakis.es/~trazeg/fvallejo.html>

Vallejo: Colombia es un desastre sin remedio. Máteme a todos los de las FARC, a los paramilitares, los curas, los narcos y los políticos; y el mal sigue: quedan los colombianos.

Su lógica como persona pública es muy similar a la de su narrador:

Villoro: Thomas Bernhard se sirvió de su odio por Austria como de un combustible creativo. Desde hace muchos años vive en México, la capital de la mentira, como la llama, y va con arriesgada frecuencia a Colombia. ¿Se imagina escribiendo desde un entorno plácido o necesita, como Bernhard, el roce con lo que detesta?

Vallejo: No he leído a Bernhard pero sé que él insultaba a Austria, su patria, porque la odiaba; yo en cambio insulto a Colombia, la mía, porque la quiero. Y porque la quiero, quiero que se acabe: para que no sufra más.

Y frente al hecho de que escribe novelas en primera persona, apelando a una especie de novela autobiográfica verdadera, Vallejo afirma:

Durante los últimos doscientos años, la novela (entendiendo por novela la ficción en tercera persona) ha sido el gran género de la literatura. Ya no puede serlo más, ése es un camino recorrido, trillado, y no lleva a ninguna parte. ¿Qué originalidad hay en tomar, por ejemplo, una persona de la vida (o varias armando un híbrido) y cambiarle el nombre dizque para crear un personaje? Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos; ni ando con una grabadora por los cafés y las calles y los cuartos grabando lo que dice el prójimo y metiéndome en las camas y en las conciencias ajenas para contarlo de chismoso en un libro. Balzac y Flaubert eran comadres. Todo lo que escribieron me suena a chisme. A chisme en prosa cocinera.

Vallejo se presenta como “maestro de la injuria” convirtiéndola en una de las “bellas artes”; sin embargo, sus diatribas caen sobre Colombia como “una lluvia ácida” (Villoro) sin pensar, como apunta von der Walde, en los efectos que puede tener tal “estrategia pública en una país que se encuentra en una situación desesperada y requiere fuertemente de discursos que lo interpreten y acciones que lo rescaten” (von der Walde, 2001, 39). Cabe, entonces, abrir (en otro espacio, éste ya se agota) la discusión de la responsabilidad del intelectual como figura pública en sociedades que los destacan constantemente y los convierten en voceros a través de los distintos medios masivos de comunicación.

Comentario final

El sicario, hombre joven suicida, evoca los contemporáneos terroristas de Al Qaeda. El motivo, sin embargo, no es religioso aunque sí capitalista. Cuando no matan para realizar la tan “apreciada” limpieza social, éstos trabajan para cualquiera que les pague. Los sicarios, como cuenta Salazar, llevan

la sociedad de consumo al extremo: convierte[n] la vida, la propia y la de las víctimas, en objetos de transacción económica, en objetos desechables. En contrapartida, han incorporado la muerte como elemento cotidiano. Es normal matar y morir. La marca, la moda, la capacidad de consumo, son importantes para el sicario (...) Hay una expresión de la jerga de gallada muy ilustrativa al respecto, la fiebre de moto: “Es que uno pilla esos manes montados en tremendas motos y con esas nenas, y uno a pie, ¡nada!, entonces a uno también le da ganas de montarse en ellas, de tenerlas (Salazar, 1990, 200).

En Vallejo, el último amante de Fernando escribe en una servilleta lo que quiere de la vida: “unos tenis marca Reebok 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 los refrigeradores enormes marca Whirpool...” (91). Una lista de compras, eso es con lo que sueña el sicario. En una época en que el consumo fervoroso es el que rige los deseos y las violencias. Como afirma von der Walde: “La globalización no solo reconfigura nuestros hábitos de consumo, permitiéndonos consumir en cualquier lugar del mundo las mercancías que se producen en cualquier otro. También las pobreza y las violencias que ella produzca estarán a disposición de todos” (2000, 226). Medellín es sólo una muestra de lo que pasa en otros lugares, sólo basta con ver un film como el brasilero titulado *La ciudad de Dios* en donde, al igual que en las películas colombianas como *La virgen de los sicarios*, *Rodrigo D no futuro* o *La vendedora de rosas*, se plantean estos mundos marginales desencantados y vacíos de futuro. Las favelas de Río, al igual que las comunas de Medellín quedan, irónicamente, en lo alto de las ciudades, siendo su ubicación geográfica inversamente proporcional al nivel de sus ingresos pero esto no los defiende de la “sociedad de consumo que la bombardea continuamente con sus ofertas siempre crecientes, convirtiendo el ideal de la modernización en un trágico factor de violencia” (Salazar, 1990, 190).

La desconfianza en la capacidad reguladora del Gobierno unida a la inmensa impunidad crea no sólo la costumbre de hacer “justicia” por mano propia

sino de crear una especie de “submundo” regido por leyes propias. El sicario, estando por fuera de la ley, crea leyes propias, no siendo tan cierto lo que dice el cineasta Víctor Gaviria de que la única ley que funciona en estas comunas es la ley de la gravedad. Esta especie de “soberanía anárquica” la vemos también en otros contextos latinoamericanos como en el México de *Amores Perros*, la Argentina de *Plata Quemada* y el Brasil de *Cuidad de Dios*, entre otros. Además, en estos regimenes se crea una moralidad dentro de la inmoralidad. En Medellín en el mes de mayo de 1982 hubo el mayor asesinato colectivo cometido en esa ciudad hasta ese entonces. Siete reclusos de la cárcel de Bellavista fueron asesinados por un grupo de encapuchados. El grupo se llamó a sí mismo “Amor por Medellín” y se convertirían en célebres y respetados “limpiadores sociales”. Detrás de los mafiosos, surgieron grupos que ejercían sus propias “leyes”, convencidos de su derecho a “limpiar” cada esquina, cada barrio, la ciudad entera (Salazar, 1990, 192). Esta “limpieza” es lo que vemos tanto en *Rosario Tijeras* como en *La virgen de los sicarios*. Sin embargo, como hemos visto, ambos autores han escogido rutas bastante contrarias para adentrarse al mismo tema. Lo kínico y lo melodramático son tonos posibles para responder a los problemas que plantean las realidades de un entorno social hostil. Estos tonos son respuestas a la pregunta de cómo representar y plasmar la realidad. El asunto del tono tiene que ver, principalmente, con el cómo. Sin embargo, en la medida en que revela una actitud, una postura ante tal realidad, el tono no es un asunto que pueda desligarse del para qué. Hay entonces que responder qué tipo de problemas del cómo permite resolver los tonos melodramáticos y kínicos.

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, enlazándose a unos resortes narrativos ampliamente desarrollados y familiares al público. El fuerte apelo emocional busca empatía y genera reacciones fuertes de aceptación o rechazo para los personajes. Genera un cuadro general pero exalta ante todo, al individuo y sus acciones. Puesto que el marco social se presenta como hostil y corruptor, los lineamientos éticos que se exaltan privilegian lo individual pero también muestran un choque con lo social.

No ocurre lo mismo con lo kínico que se presenta más como una postura intelectual y que puede, por tanto, asumirse sistemáticamente para responder a un entorno social. Lo kínico descansa más sobre una conciencia corrosiva; no es, pues, tan dado a lo narrativo, sobretodo si se piensa que las formas narrativas tradicionales tienden a finales de solución. Lo kínico se alimenta de los

discursos pero no puede erigirse en discurso, es una actitud. Su mecanismo es valerse de las contradicciones operantes en la sociedad; de la superposición de diversos discursos en el entramado social así como en el sociológico. Toma fragmentos de estos discursos y los usa para atacar otros fragmentos de los mismos o de otros discursos haciendo evidentes las contradicciones del entramado total. Su vitalidad reside, precisamente, en no aferrarse a ningún discurso total. Podría confundirse esto con la práctica de los sofistas de valerse de cualquier recurso para generar convicción; es más bien, un valerse de cualquier recurso para generar incredulidad. Además, exalta el horror hasta lo grotesco y la caricatura, apelando también a la lucidez del lector.

Lo que se puede vislumbrar a través de estos tonos es, no sólo cómo los autores representan una realidad sino, más aún, cómo la sociedad colombiana se piensa y se interpreta a sí misma. En no poca medida estas obras son representativas de modos y actitudes de los colombianos ante su realidad. Su importancia radica en que son intentos de una sociedad por representarse a sí misma. El problema de la realidad social colombiana es, fundamentalmente, de inteligibilidad. No se comprende fácilmente su estructura, sus actores, sus móviles, sus resortes. La violencia de por sí implica un problema de inteligibilidad; es el resultado de la imposibilidad de dar solución mediada por el lenguaje y el sentido. La violencia es una acción que atenta contra el orden del sentido: ya sea éste un orden social, legal o el orden mental de un individuo. El hecho de que sus causas, medios y efectos sean comprensibles no es suficiente para integrar la violencia al orden. Como si no bastara con que la violencia sea un desafío a la inteligibilidad, la violencia en Colombia parece singularmente difícil de comprender cuando se la compara con otras violencias. La complejidad de intereses y la proliferación de facciones en pugna dificultan la comprensión del problema. Hay otros factores: la violencia se ha ejercido con intereses económicos, políticos, culturales, étnicos, lo que naturalmente ha generado movimientos de respuesta; estos movimientos tienden a desdibujarse hasta hacerse demasiado similares. Es decir, son más claros los fines que los principios de esta violencia. Los marcos ideológicos rápidamente se desvanecen.

Los métodos narrativos de los dos autores parecen sugerir distintas posiciones frente a la violencia y frente a los discursos que ésta genera. Franco Ramos ha apelado a los brochazos melodramáticos para insertarnos en la historia de una bella y marginada delincuente. Ha cambiado el género de un tema que, por su crudeza, poco se presta para sentimentalismos. Como lo pone

Ignacio Echavarría,²² cabe proponer una lectura de esta novela en “clave de corrido popular, de romance urbano, de folletín tremendista”. Seguramente esta clave sea, en parte, la razón del increíble éxito que ha tenido la novela pero, publicada cinco años después de *La virgen de los sicarios*, también puede estarnos sugiriendo algo sobre la época en que vivimos. Mendelson en su artículo “El momento melodramático” publicado hace poco en *The New York Times Magazine*, habla de cómo, al parecer, estamos volviendo al género melodramático a través de películas como *Moulin Rouge*, *Hable con ella*, *Las Horas*, *Chicago*, *Far from Heaven* y hasta los llamados “reality shows”. Directores como Almodóvar que se caracterizaban, ante todo, por su tono irónico ahora parecen estar usando el melodrama para alcanzar unos objetivos artísticos más serios y sobrios. Mendelson señala la manera en que, en cuestión de un par de años, la ironía ha sido atenuada por el melodrama y no deja de relacionar este fenómeno con la situación política actual. Históricamente, señala Mendelson, el melodrama ha estado relacionado con una especie de descomposición política; no resulta accidental que la tragedia haya nacido con la primera democracia pues ambas deben enfrentar de manera estoica dilemas insolubles; si las tragedias se trataran de una lucha entre el bien y el mal no serían tan apasionantes —opina Mendelson— pues lo que despierta la angustia en las tragedias, muchas veces, es que se trata de dos convicciones igualmente nobles entrando en conflicto. El melodrama, por el contrario, no se preocupa por este tipo de asuntos, se interesa más bien por las emociones (no averiguando mucho de dónde se originan). Cuando las ciudades-estados democráticas fueron cosa del pasado la burguesía cosmopolita canonizó obras de excesiva trama como *Orestes* de Eurípides. Lo mismo sucedió en los años 50: otra burguesía acomodada se alejó de la tragedia reciente y real para clavarse de lleno en el melodrama. Para Mendelson, entonces, no resulta sorprendente que el cubrimiento de los medios de comunicación de la guerra con Irak se haya convertido en otro melodrama: el realce intencional de las emociones a través de elegantes gráficas, canciones dramáticas, la orquestación elaborada. El melodrama, advierte nuestro crítico, está fervientemente convencido de los efectos especiales y nada lo detendrá, ni siquiera un cambio de trama, para justificarlos; “y eso está bien cuando uno está hablando de la cultura popular, pero una vez que se deja el entretenimiento por la política, ese tipo de melodrama puede, rápidamente, convertirse en tragedia”.²³

22 Encontrado en <http://www.jorge-franco.com/babilon.txt>.

23 La traducción es de la autora.

A pesar de que resultaría muy interesante detenerse a pensar en esta relación entre melodrama y política, sobre todo en un país como Colombia, lo que resulta pertinente para nuestros propósitos es pensar en la relación que existe entre los toques melodramáticos de *Rosario Tijeras*, su éxito de ventas y la condición de los discursos que rodean la violencia en Colombia. Aparte de las características obvias que posee la novela (entretiene, es fácil de leer, es corta, etc.), podemos pensar que su éxito se debió no sólo al hecho de que “humanizó” a través de una historia de amor a un personaje como Rosario sino que sus toques melodramáticos crearon una especie de “tratamiento de shocks emocionales” (como lo pone Mendelson) tan necesario para un público entumecido ya por las historias de violencia. En este sentido, tanto Franco como Vallejo logran despabilar a un lector acostumbrado a la sangre (Franco lo pone a “suspirar” mientras que Vallejo lo incomoda). Así, ambos autores nos despiertan sospechas no sólo de que el victimario también es una víctima, sino de que todos somos también victimarios, contribuyendo a aumentar “la fragua de mitologías plebeyas” –como sugeriría Vargas Llosa– y confirmando, desgraciadamente, que no se trata, meramente, de mitologías.

Bibliografía

Fuentes primarias

Franco Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Plaza & Janéz, 1997.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1998.

Fuentes secundarias

Cardona López, José. “Literatura y narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo”, en: *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Volumen II. Diseminación, cambios, desplazamientos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, 407-439.

Franco, Jean. *The decline and fall of the lettered city. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, Mass., 2002.

Gevers, Ine. “Subversive Tactics of Neurologically diverse cultures”, en: *The Journal of Cognitive Liberties*. Vol 2, 43-60.

Hobsbawn, Eric. *Bandits*. New York: The New Press, 2000.

Jaramillo, María Mercedes. “Fernando Vallejo: desacralización y memoria”, en: *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Volumen II. Diseminación, cambios, desplazamientos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, 440-465.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1999.

- Mendelson, Daniel. "The melodramatic moment", en: *The New York Times Magazine*, Marzo 23, 2003, 40-43.
- Monterde, José Enrique. "El melodrama cinematográfico", en: *Dirigido* 223, Abril 1994, 52-67.
- Pratt, Mary Louis. *Tres incendios y dos mujeres extraviadas: El imaginario ovelístico frente al nuevo contrato social*. Proporcionado por la autora.
- Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: Cinep, 1990.
- Sloterdijk, Peter. *The Critique of the Cynical Reason*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Von der Walde, Erna. "La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina", en: *Nueva Sociedad*, número 170, Noviembre-Diciembre, 2000, 222-227.
- _____. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia", *Nueva Época*, Año I, No. 3, Septiembre, 2001, 27-40.
- Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo veintiuno editores, 1992.