

**VARIACIONES DE LA NOVELA NEGRA EN LA LITERATURA
COLOMBIANA DE LOS 90'S**

SERGIO ARTURO GONZÁLEZ VARGAS

**Monografía para optar al título de
Maestría en Literatura Hispanoamericana**

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

BOGOTÁ, D.C.

2011

**VARIACIONES DE LA NOVELA NEGRA EN LA LITERATURA
COLOMBIANA DE LOS 90'S**

INTRODUCCIÓN 4

Contexto histórico y social de finales del S. XX en Colombia 11

Novela Negra: tradición, transición y variaciones 14

Capítulo I: **SERGIO ARTURO GONZÁLEZ VARGAS** 21

La Virgen de los sicarios: una mirada de desesperanza 44

El día: ensamble de una novela negra 74

Monografía para optar al título de

Maestría en Literatura Hispanoamericana

Director

RUBÉN MUÑOZ FERNÁNDEZ

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

BOGOTÁ, D.C.

2011

LIT
2011
GG43V

INSTITUTO CARO Y CUERVO
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

COMPRA PUBLICACIONES ICC CANJE
DONACIÓN REPOSICIÓN

FECHA: 17 DIC 2012

PROCEDENCIA: SERGIO ARTURO GONZALEZ

SOLICITADO POR: _____

NÚMERO DE REGISTRO: 115661

NÚMERO DEL SISTEMA: 79965



115661

17 DIC 2012

ANEXO 1

TRABAJOS DE GRADO CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., marzo 21 de 2018

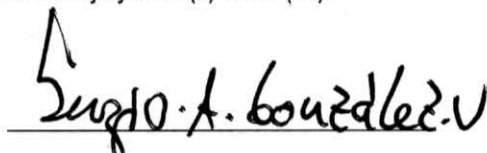
Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Cuidad

Estimados Señores:

Yo **Sergio Arturo González Vargas**, identificado(s) con C.C. N°. **16732978** de Cali - Valle, autor del trabajo de grado titulado **Variaciones de la Novela Negra en la Literatura Colombiana de los 90's** presentado en el año de **2011** como requisito para optar el título de **Magíster en Literatura hispanoamericana**; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).



Firma y documento de identidad

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	4
1. Contexto histórico y social de finales del S. XX en Colombia	11
2. Novela Negra: tradición, transición y variaciones	34
3. Cuatro variaciones de la novela negra colombiana en los 90's	52
3.1 <i>La Virgen de los sicarios</i> : una mirada de desesperanza	55
3.2 <i>Saide</i> : ensamble de una novela negra	74
3.3 <i>El capítulo de Ferneli</i> una novela negra para armar	90
3.4 <i>El regreso de Nil Sierra</i> : un cuadro de costumbres negro	118
4. Relaciones con el campo de la novela negra colombiana en los 90's	130
CONCLUSIONES	142
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	147

INTRODUCCIÓN

La siguiente monografía se presenta como requisito final para la obtención del título de Maestría en Literatura Hispanoamericana del Seminario Andrés Bello, Instituto Caro y Cuervo. El tema general a tratar es la novela negra. Para ello, se analizará cómo ésta se actualiza en Colombia en la década de los años 90's. Con el fin de explicar las variantes que actualizan este tipo de novela propuestas por algunos autores representativos, se ha delimitado como corpus de trabajo cuatro novelas del período: *La virgen de los sicarios*, Fernando Vallejo (1994); *Saide*, Octavio Escobar Giraldo (1995); *El capítulo de Fernelli*, Hugo Chaparro (1992); y *El regreso de Nil sierra*, Javier Echeverri (2000).

El marco teórico está basado en la delimitación conceptual del término novela negra, sus orígenes, categorías y rasgos posibles para su actualización en el contexto colombiano. Es decir, el trabajo se aborda principalmente desde la definición misma de novela negra y sus disímiles formas de enfrentar su estudio. Como enfoque general del análisis se retoma el “constructivismo estructuralista” del sociólogo francés Pierre Bourdieu y su concepto de “campo”. Por lo tanto, se presenta en esta introducción una breve síntesis conceptual al respecto.

La novela policíaca como antecedente de la novela negra surge en una sociedad aristocrática, que reafirma el poder de las clases sociales altas. Se basa en el ejercicio de la racionalidad, del saber científico -de la lógica matemática-, la evolución de la policía como institución y del concepto de la administración de la justicia, es eminentemente racional y lógica. Por el contrario, la novela negra surge de sociedades en crisis, anómicas; carentes de valores tradicionales; favorece, por tanto, la manifestación de una

estética que se ha llamado negra; como en el caso de la sociedad norteamericana de la segunda década del siglo XX. Para el caso colombiano la década de los 90's significó la culminación de un proceso de degradación de la sociedad, permitiendo alianzas entre la clase dirigente y política con guerrilleros, narcotraficantes y paramilitares; contexto que favoreció la escritura de una forma particular de la novela negra.

El análisis crítico de la novela colombiana de los 90's trae consigo múltiples dificultades; metodológicas, históricas y críticas. Si alguien se pregunta por los escritores que publican en la última década del siglo XX, encuentra un abanico amplio de autores y posibilidades de interrelación. En la novela colombiana la concurrencia es mayor que la divergencia y las individualidades suelen asumirse como propuestas estéticas que responden a un estado de la novela y no sólo al impulso creativo del escritor.

Los escritores colombianos al asumir la forma de la novela negra lo que hacen es ampliar el espectro temático de la literatura. No han retomado un subgénero simplemente, han transgredido sus formas y estilos para indagar en nuevos procesos narrativos, es así como las formulas clásicas de lo policial y la denuncia social se ven subvertidas por mecanismos narrativos específicos de los autores que lo hacen singular y propositivo.

Uno de los principales problemas de la definición del género negro es el de su denominación. Los teóricos no se han puesto de acuerdo sobre los orígenes y delimitación del concepto, algunos, como Juan José Plans, llegan hasta Arquímedes -pasando por las más importantes novelas de la tradición literaria-. El problema radica en que el delito hace parte de las sociedades desde sus mismos comienzos; tal vez por ello, los teóricos encuentran rasgos de este género en Arquímedes, Cervantes, Shakespeare, Balzac, Zola y Dostoievsky. En la actualidad encontramos en la crítica denominaciones tan variadas como: hiperrealismo, realismo sucio, neopolicial, entre muchas otras; nombres que

apuntan a tomar distancia en general con el género clásico de la novela de detectives o policíaca.

De la génesis de la novela policíaca predominan al menos tres formas: la novela detectivesca (devela un enigma a través de una lógica indiscutible a cargo de un héroe), novela de suspenso (se centra en la víctima), novela negra (el crimen y su investigación se convierten en instrumento de la crítica social). Buena parte de la crítica y de los autores coinciden en considerar a esta última como "testimonio crítico de una época". José Luis Muñoz¹ (2006) indica que "La novela negra es la nueva novela social de esta época".

El término novela negra puede atribuirse a tres fuentes: al género hard boiled o novela negra norteamericana, a la fuente de publicación (Black Mask para el caso americano y Serie Noire para el francés) o a la atmósfera "oscura" en la que se desarrollan las historias. Lo cierto es que en ella, la lógica del orden se desplaza, los límites del bien y el mal se desvanecen, lo marginal se realza e interesa más la lógica inmanente al crimen que el desarrollo lógico matemático de la investigación. La novela negra no se centra en el detective invulnerable, que encuentra respuesta a todo, sino en las situaciones sociales y morales en las que el criminal y sus víctimas se ven comprometidos. En ella se muestra un afán por entender y recrear una conciencia colectiva del crimen como preocupación social extendida a una preocupación literaria.

El género negro es inaprensible y por lo tanto indefinible en términos categóricos. Gracias a su diversificación y potencialidad de actualizarse de variadas maneras; el género

¹ Palabras pronunciadas en la conferencia inaugural en el **Segundo Simposio Internacional de Literatura, «Indefiniciones y sospechas del Género Negro»**, organizado por el Departamento de Humanidades y Letras de la Universidad Central, en septiembre de 2006 en Bogotá. El escritor José Luis Muñoz (1951), tiene una extensa trayectoria en la narrativa negra española, con títulos como 'El cadáver bajo el jardín', 'Último caso del inspector Rodríguez Pachón' o 'El corazón de Yacaré. Entre los premios recibidos a lo largo de su carrera se destacan: el Tigre Juan, el Azorín, La Sonrisa Vertical, el Café Gijón, el Camilo José Cela y el Ciudad de Badajoz de Novela.

negro se define por su capacidad de cambio y no por una homogenización de sus características. No impone una fórmula, ni un molde; sino que se actualiza mediante marcas o tendencias en la obra literaria concreta, de ahí sus múltiples variaciones. En este orden de ideas, se hace necesaria una definición de la novela negra y determinar algunos de sus rasgos para abordar su análisis, aspecto que se amplía en el primer capítulo.

Siguiendo con el plan de trabajo, se presenta una síntesis de la propuesta del sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien plantea una sociología de la literatura cimentada en el "constructivismo estructuralista" y cuyo eje central se encuentra en los conceptos de "campo" y "habitus".

Bajo esta perspectiva, la teoría de Campo de Bourdieu proporciona el recurso metodológico para abordar el estudio de las obras del periodo. En la literatura, el campo es el espacio simbólico en donde cada escritor realiza una apuesta que busca hacerse un lugar en el mismo. Entonces, entre los escritores se teje una red de relaciones que bien pueden ser de continuidad, oposición o afirmación de unos en detrimento o consolidación de otros; pero esto no se reduce sólo a las influencias o los palimpsestos entre escritores y obras. Como dice Bourdieu:

“En términos analíticos, un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas Posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) -cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)”.
(Bourdieu, 1995 b: 64).

Por consiguiente, el campo como red de relaciones establece tendencias, unidades y contradicciones entre los autores ya como agentes del mismo y no sólo como sujetos creadores o como sujetos sociales.

Lo importante aquí, es anotar que no se niega la potencialidad artística del escritor, como tampoco se rechaza su herencia cultural. Si bien, éste pertenece a un tiempo - familia, amigos, ciudad en la que creció, educación, profesión-, también recibe una formación literaria que lo mueve a asumir una posición ético-estética en cada una de sus obras, lo que consolida su posición en el campo, como lo afirma Pierre Bourdieu. En estos términos, los escritores que publican en la década de los 90's pueden ser estudiados como agentes dentro del campo de la novela colombiana.

Una indagación panorámica preliminar nos permite percibir líneas de concurrencias entre las novelas: la tematización de lo marginal dentro de lo urbano, la mirada desencantada y cruda -por no cruel- del mundo, la metaficción, los lazos con el cine, la ausencia de sentido de la llamada postmodernidad. Sin embargo, podemos preguntarnos si estas "concurrencias" son suficientes para indicar cuáles son las variaciones de la novela negra en la literatura colombiana de los 90's.

Pierre Bourdieu denomina su método como "estructuralismo genético" y en otros casos como "constructivismo estructuralista", porque plantea la necesidad de establecer las estructuras objetivas, los sistemas de relaciones o posiciones, la lógica interna de los sistemas, cuestión a la que denomina campo. Asimismo, para alcanzar esto, se requiere de la comprensión del proceso de producción de las obras, correspondiente a la asimilación de dicha lógica por los agentes, la aprehensión que de la realidad se hace y cómo se constituye en la subjetividad, a lo que el teórico denomina, habitus. De acuerdo con el autor:

"Por estructuralismo o estructuralista entiendo la afirmación de que existen - en el mundo social mismo, y no sólo en los sistemas simbólicos como el lenguaje, el mito, etc. - estructuras objetivas independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes y capaces de orientar o de restringir sus prácticas y sus representaciones" (...) "Entiendo por constructivismo la afirmación de que existe una génesis social de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos de lo que llamo habitus, por una parte; y por otra de las estructuras sociales, particularmente de lo que llamo campos o grupos, así como también de lo que ordinariamente suelen llamarse clases sociales". (Bourdieu, 1988: 93)

Se ha optado por la propuesta sociológica de Pierre Bourdieu; además, porque su enfoque estudia la literatura como un campo dentro del campo de la cultura. Parte de la consideración de la obra artística como aprehensión de las realidades sociales que son construcciones ético estéticas de agentes (sujetos individuales y colectivos); sin embargo, dichas construcciones además de históricas, obedecen a lógicas que pueden distanciarse del control o de la intención consciente de los agentes.

Las características del campo literario, son bastante particulares. Además de su autonomía con respecto a otros campos, posee unos límites muy variantes, quizás debido a que presenta un débil grado de institucionalización. El campo literario es uno de los menos codificados socialmente, lo que hace que sea abierto a los cambios. Con ello, se abre un abanico de posibilidades para el análisis; puesto que nos lleva a considerar la herencia literaria como factor determinado y determinante de las apuestas simbólicas de los actores. Las tendencias se actualizan porque la herencia del pasado abre un espacio amplio de posibilidades en el futuro; las formas pasadas son apropiadas, desplazadas y transformadas en el proceso mismo de producción. Por ejemplo, la herencia de la novela

policíaca deviene en novela negra y ésta se actualiza, renovada, en nuestro contexto. La red de relaciones que se tejen entre los agentes, los gustos, las afinidades, las disonancias, las contradicciones y las oposiciones sólo se hacen posible por la interacción entre la herencia (novela policíaca) y lo original (novela negra colombiana) que se busca o se proclama y se concreta en las obras.

En consecuencia, se plantea el contenido de la presente monografía en cuatro capítulos: **1. Contexto histórico y social de finales del S. XX en Colombia**, en la cual se hace una descripción de los hechos sobresalientes de la historia reciente de la sociedad colombiana y mostrar de alguna manera el contexto social, cultural y político que posibilitan la presencia de la novela negra en Colombia de la década de los 90's. Posteriormente, **2. Novela Negra: tradición, transición y variaciones**; en donde se hace una delimitación conceptual del género negro y sus posibilidades de análisis. A continuación, **3. Cuatro casos de variación de la novela negra colombiana en los 90's**, en la que se presenta el estudio crítico del corpus, titulados: **3.1 *La Virgen de los sicarios: una mirada de desesperanza***, **3.2 *Saide: ensamble de una novela negra***, **3.3 *El capítulo de Fernelli una novela negra para armar***, y **3.4 *El regreso de Nil Sierra: un cuadro de costumbres negro***. Es así como y gracias a las características del género negro, en esta monografía, se abordarán las obras desde perspectivas diversas reforzando la idea de las variaciones, ya que así lo requieren las obras. Además se determinan los límites, transiciones y variaciones que las constituyen como novelas del género negro. Finalmente, el establecimiento de las **variaciones de la novela negra en la literatura colombiana de los 90's**, en este capítulo final se hace una síntesis de las relaciones posibles entre el corpus analizado y el campo de la novela colombiana de los años noventa.

1. Contexto histórico y social de finales del S. XX en Colombia¹.

“El sonambulismo que caracteriza en buena medida las actitudes del ciudadano, la persistencia de vicios tradicionales que impiden una auténtica solidaridad y cohesión social -particularismos, fulanismos, clientelismos, dependencia y falta de autonomía en los procesos de decisión política- prueban ese peculiar sincretismo de lo moderno y lo premoderno, tan característico de la vida pública en nuestro país.”

(Jaramillo, 1994:50)

Para entender el contexto social, económico y político de Colombia de los años ochenta y noventa es necesario hacer un recorrido por la historia de nuestro país desde inicios del siglo XX. En algunos de los principales rasgos de la mentalidad del colombiano hay cuatro características importantes: la intransigencia religiosa, la venganza, el facilismo y la justicia privada. Esto, de alguna manera, ha impedido los procesos de modernización. De otra parte, la sociedad colombiana se ha distinguido por ser una sociedad marianista, con una ética cristiana, católica, esa ha sido su esencia de ser y estar en el mundo; en la cual impera la doble moral. Por lo tanto, ha entrado en conflicto esta fe religiosa con el proyecto moderno. Además, la iglesia católica ha sido intransigente, ha impuesto su verdad así sea de una manera violenta. La clase social dirigente, en algunos momentos en complicidad con la iglesia, ha sido despótica autoritaria y elitista.

Antecedentes

Al iniciar el siglo XX, Colombia seguía siendo un país regional, a finales de ese mismo siglo, pasó a ser un país urbano. El país rural se basa en tres elementos: la imagen mariana de la mujer y el mundo (la figura de la Virgen María -santa, inmaculada,

¹ El presente capítulo es una síntesis de los textos de los siguientes autores: (Arrubla, M. et al, 1991), (Jaramillo, R. 1994), (Leal, F. y Zamosc, L. Comp. 1991), (Pécaut, D. 1989), (Sánchez, G. y Peñaranda, R. Comp. 1991), y (Santos, E. 1988). Y (Sarmiento, E. 1999).

obediente, abnegada, paciente, fuerte pero sumisa- como mediadora de los imaginarios); la ética cristiana católica como única posible (Según la constitución de 1886, para ser ciudadano hay que ser católico); y, por último, el despotismo político (basado en el autoritarismo y el elitismo).

Ahora bien, esta situación riñe con la modernidad, con la mentalidad burguesa, y con la idea de progreso. Uno de los aspectos que más ha determinado la continuación del país rural es el hecho de que la iglesia católica ha sido históricamente intransigente. El otro elemento es la fortaleza de la violencia.

A este respecto cabe anotar, como lo dice Francisco Leal Buitrago (1991) que existen tres formas de la violencia. La primera corresponde a *la guerra de los mil días*, que deja a los conservadores en el poder, lo que significa un gobierno bajo los principios conservadores. La segunda ocurre en la década del treinta, cuando suben los liberales al poder y toman venganza del dominio conservador, con lo que se instaura, en los años cuarenta, el periodo de lo que hemos denominado La violencia. La tercera corresponde a los años ochenta, de la que se hablará más adelante.

Todo lo anterior ha llevado a la consolidación de la actual mentalidad colombiana, caracterizada por la intransigencia, el resentimiento, el elitismo político y el clientelismo. La intransigencia nos ha llevado a regimos por la venganza; mientras que la consideración del Estado como patrimonio de una elite específica, lo ha condenado al clientelismo y tres formas fundamentales de los poderes: los dueños de las tierras, de las fábricas y de los negocios.

Bajo la concepción ideal, el estado moderno se encarga de regular los conflictos, ejercer la soberanía y gobernar sobre todo el territorio. Para que esto sea posible este tipo de estado debe regirse por la legalidad (imposición de las leyes) y la legitimidad

(aceptación de dichas leyes); sin embargo, en nuestro país, constantemente se han violado estas dos condiciones. El Estado colombiano no gobierna sobre la totalidad de su territorio, ya que es un estado eminentemente andino, con alguna participación de la costa Atlántica y el Valle del Cauca. Todas las demás regiones quedaron fuera de las políticas de Estado.

En los años cuarenta hay 10 millones de habitantes, de los cuales mueren 200.0000, el equivalente al 4% de la población; un número elevado si se piensa que corresponde a las regiones en las que había presencia del Estado, es decir la zona Andina y el Valle del Cauca fundamentalmente. No obstante, un buen número de los muertos son de las zonas rurales. Caso aparte el de la costa Atlántica, que se ha caracterizado por ser fundamentalmente liberal, debido a que la entrada de la modernidad a través de los puertos los llevan a tomar distancia de las cuestiones políticas del centro.

En la distribución de los poderes, los gremios son los que tienen el capital, los sindicalistas la mano de obra y los partidos políticos se erigen como visiones de las formas de gobierno posible. Cada uno de ellos debe dialogar con el Estado para la consolidación de su legitimidad. En nuestro país, los gremios han estado siempre del lado del Estado estima ligados, a su vez, a los partidos políticos tradicionales.

La masacre de las bananeras significó un cambio profundo en la mentalidad. En primer lugar, para la clase política colombiana pasó sin mayor relevancia (no hubo un juicio político para los victimarios) y se convirtió en salida para la regulación de los conflictos, la ejecución por la fuerza (mandar al ejército) a través de la "Ley heroica". En segundo lugar, el miedo histórico de los sindicalistas. En tercer lugar, la importancia de la región para los gremios como zona de comercio y siendo una región del gran latifundio, no había muchos campesinos y por tanto tampoco había condiciones para la lucha.

El 13 de junio de 1953, sube Rojas Pinilla a la presidencia y rige hasta agosto de 1957. Con su gobierno acaba con la violencia bipartidista, pero entre 1949 y 1957 no hubo Congreso. Cuando Rojas Pinilla sube al poder, se mantiene la bonanza económica que se inició con Laureano Gómez; adicionalmente, se crea la compañía ECOPETROL, y todo ello marca un crecimiento económico que le permite a Rojas Pinilla desarrollar unas políticas populistas, lo que lleva a que la gente legitime su gobierno en las ciudades y en las regiones en donde se ubicaron los desmovilizados.

Los años cincuenta corresponden a la década de la colonización de la sierra de la Macarena, los colonos sedan los ex-guerrilleros andinos. Cuando la economía empieza a ir mal, porque los precios del café se estabilizan, los precios del petróleo son muy bajos hasta 1973 y no hay un respaldo económico fuerte que le permita a Rojas Pinilla superar la crisis; entonces, los gremios se unen a los partidos tradicionales para derrocarlo y es cuando empieza a funcionar el Frente Nacional: Durante 16 años el gobierno se intercambia entre el liberalismo y el conservadurismo.

Es en ese entonces que viene el auge migratorio de los campesinos a las ciudades para convertirse en obreros en las grandes capitales como Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla. El propósito de este nuevo periodo es el de desarrollar las ciudades para desarrollar la industria y exportar materia prima. Esto se debe a que el modelo de desarrollo que se promueve en el contexto internacional -en el marco de la guerra fría- es el del "Estado benefactor". De acuerdo con esta propuesta, se maneja el Estado a partir de la política fiscal, basada en un "estado de bienestar": desarrollo social, industrial, vial, etc.

La forma que imperaba a la llegada del Frente Nacional era el Estado Liberal, sin embargo, el Fondo Monetario impone el modelo del Estado benefactor. Para ello, es necesario que el país se transforme en un país urbano e industrializado. Bajo este marco,

el Frente Nacional reparte el poder entre liberales y conservadores en cifras iguales, 50% de cargos para los liberales; 50% de cargos para conservadores. El gobierno de Lleras Camargo es un gobierno de transito, una especie de "Poner orden en la casa".

Si bien en los años cuarenta ya surgen las periferias, los barrios de invasión y empiezan las ciudades a urbanizarse, es en la década del 60 que el desplazamiento de campesinos a las ciudades se hace notoria. El crecimiento económico va por una vía y la distribución de capital por otro. Los mecanismos de justicia y regulación siguen en el siglo XIX.

Para el desarrollo social cultural y político (educación, salud, industria infraestructura), las políticas que se plantean son de índole fiscal: generar nuevos impuestos para disminuir la deuda pública y continuar la política del Estado benefactor. Uno de los graves problemas de esta estrategia' es que se enfoco en el centro de la región Andina, el Valle del Cauca y la Costa Atlántica, dejando marginada al resto del territorio nacional.

Asimismo, para que la política fiscal sea posible requiere de la institucionalidad, es decir que surja una burocracia técnica que agencie los procesos. Por ello se hace la reforma constitucional de 1968 que compone varios aspectos: La reforma Agraria, la creación del Fondo Nacional del Ahorro, el INCORA, COLCULTURA, ICFES, COLCIENCIAS, COLDEPORTES, ISS, entre otras instituciones. Esta iniciativa funciona cuando queda en manos técnicas, pero en nuestro caso se lo dieron a los políticos, de ahí que la institucionalidad se clienteliza: El Estado genera trabajo, pero no se le asigna al técnico, sino a la cuota política del momento.

Es así como el Estado tiene pocos impuestos, pocos ingresos, pero produce muchos gastos, por ello se endeuda, y se torna un círculo vicioso. Durante el Frente

Nacional, la clase media se fortalece. El Estado subsidia, aunque en las ciudades principalmente, mientras que las zonas de colonización colombiana,' sobretodo liberales empiezan a surgir focos comunistas y guerrilleros con ideas de izquierda. Sumado a lo anterior, los problemas de orden público son resueltos por los militares, cualquier movilización social es tildada de comunista y se detiene mediante' la represión militar, la justicia como institución no se desarrolla, y se mantiene bajo el viejo esquema. En el contexto internacional, y en el marco de la guerra fría, Colombia se declara anticomunista ante la recién creada OEA, como la movilización social no es posible por la vía legal, muchos de ellos se van a la guerrilla. Las FARC toman las tierras y las devuelven a los campesinos, esa es su idea en los inicios.

La reforma agraria implica la tierra para quienes las usan los latifundios se dan por arrendamientos de parcelas, los latifundistas deciden echar a los campesinos, no arrendar mas sus tierras. Los latifundistas para protegerse de los guerrilleros contratan y arman a los campesinos, lo que puede considerarse las primeras formas de las autodefensas y la privatización de la justicia. Igual sucede en las ciudades, ellos empiezan a especializar los individuos encargados de imponer justicia, una suerte de profesionalización de la delincuencia y se intensifica la percepción de la gente la incapacidad del Estado para proteger al ciudadano común.

El espacio urbano se consolida como espacio cerrado. El centro se convierte en espacio inseguro, las clases altas se desplazan hacia los suburbios y construyen las casas como feudos. En general, las ciudades crecen, pero generan inequidad social, desigualdades sociales, formas alternas de empleo (subempleo). La violencia de la delincuencia común se incrementa, en sus formas particulares no organizadas. Desde su fundación, en 1885, la policía ha estado bajo el mandato de la elite política, la clase

dirigente y no a favor de los ciudadanos; igual sucede con el ejército. Con ello, queda en el imaginario popular una imagen negativa de la policía, ya que ante los bajos sueldos, poca educabilidad y bajo estímulo oficial, era fácilmente corruptible por la delincuencia y, en algunas ocasiones, dedicada a la ilegalidad.

Debido a que el Estado no protege a los ciudadanos, se generan una serie de factores que aumentan las formas de la violencia: 1. Incipiente guerrilla que ataca a los latifundios: se revierte con la intervención de las autodefensas. 2. Violencia de las ciudades: la sociedad se arma y se acepta a través de la legalidad de los salvo conductos. 3. Violencia del Estado: la guerra sucia (desaparición, tortura, asesinato selectivo contra cualquiera que difiera del Estado) obliga al desplazamiento hacia las guerrillas.

Es notable el hecho de que es el Estado colombiano el que enseñaría a desarrollar esas formas de violencia y de criminalidad oficial; por ejemplo, en los años setenta, se instauran los batallones de Inteligencia, se militariza el orden público y se criminaliza la protesta social; todo ello bajo el gobierno de Turbay; quien con el Estatuto de Seguridad legitima el Estado de sitio permanente. A finales de los setenta, se percibe el gobierno como un Estado que violenta los derechos humanos y que enseñaría las prácticas que van en contra de la sociedad.

Si bien es cierto que el país alcanza cierto desarrollo, la exclusión política, social y económica, junto con el desplazamiento de los campesinos a las ciudades que provocan una superpoblación de las ciudades, hacen que el Estado tenga poca legitimidad y el desencanto impere en la mentalidad popular.

El Frente Nacional de derecho se termina en 1974, con Misael Pastrana; aunque Alfonso López Michelsen gana la presidencia, el clientelismo del 50/50 entre liberales y conservadores; lo que explica que el Frente Nacional de hecho se mantenga durante largo

tiempo y los demás problemas sociales se incrementan y lleven a la búsqueda de una salida distinta. Son las deficiencias en el manejo del Estado las que configuran una de las razones fundamentales para las distintas formas de la violencia en Colombia. La forma de gobernar del Estado es excluyente, las personas -hasta antes de la Constitución de 1991- deben recurrir a las movilizaciones sociales como recurso de protesta. Entonces, la tercera violencia, la de los años ochenta, ya no es bipartidista, es una violencia indiscriminada, puesto que antes era selectiva, en la medida en que era mediada por elementos económicos - ideológicos, pero siempre relacionada con algún factor.

Colombia en la década del ochenta

Al iniciar la década del ochenta, el Estado colombiano es centralista, se gobierna para los polos de crecimiento económico y el resto del territorio nacional no se cubre en realidad, pues una buena parte de los llamados "territorios nacionales" queda por fuera del cuidado del Estado. Es por ello que la guerrilla llega a ejercer el poder que el Estado no cumple; es decir, se constituye en un contra poder.

Como antecedentes claros de ello, en la década del sesenta, la izquierda estaba dividida en distintos grupos -partido comunista, marxista leninista línea Mao, MOIR, ANAPO; además de que se constituyen las nuevas formas de la guerrilla y la autodefensa de derecha se legaliza en 1965 con Guillermo León Valencia, es decir, funciona como aliada del ejército; también en este periodo surgen los cultivos ilegales de marihuana y en los setenta, ya los narcotraficantes dominan una buena parte del mercado internacional.

Bajo estas circunstancias, la guerrilla se convierte en reguladora del cultivo y tráfico de la marihuana, a través del cobro del "impuesto de gramaje" y la prohibición del consumo en las regiones en donde se cultiva. El narcotráfico no era enemigo de la guerrilla o del ejército; puesto que el tráfico de drogas no era una preocupación del

Estado, ya que este se ocupaba fundamentalmente del comunismo recuérdese el contexto de la Guerra Fría, cualquier movilización social era tildada de comunista; y para la guerrilla los negocios con los narcotraficantes eran una buena fuente de financiación.

Es por esta razón que las autodefensas surgen como una necesidad de los latifundistas para defenderse de las guerrillas, quienes recurrían a la "expropiación" de tierras, al "boleto" y al secuestro de los latifundistas como formas de financiación. Más tarde, en los años ochenta, Colombia empieza a cultivar coca y los narcotraficantes se transforman en los nuevos ricos. Ante la difícil situación en el agro, los latifundistas oligárquicos se ven obligados a vender las tierras a los narcotraficantes, quienes se transforman así en los nuevos latifundistas y empiezan a tener problemas con la guerrilla, ya que una cosa es pagar el "impuesto de gramaje" y otra padecer el boleto o el secuestro de la guerrilla. Los narcotraficantes crean las autodefensas como ejércitos y no simplemente campesinos armados, sus grupos son entrenados y dotados de un arsenal que lo iguala a cualquier ejército. Solo hasta 1989, Horacio Serpa logra hacer caer la ley de autodefensa.

En el ámbito internacional, en los años ochenta cambia el modelo de desarrollo. El gobierno de Ronald Reagan instaura el modelo neoliberal que busca instaurar el libre comercio, cimentado en la apertura económica que llevaría a lograr que las economías se hicieran competitivas a través de las exportaciones. Se plantea así, el monetarismo como política fiscal. Esto es, regular la masa monetaria para evitar la inflación, a través de la regulación del dinero que se emite y el que circula, todo ello, bajo la regulación de la productividad del país. El patrón oro se cambia por el patrón dólares, es decir el valor monetario se mueve ahora por el valor del dólar.

Es así como bajo este modelo, el FMI exige al gobierno la descentralización administrativa, política y fiscal. Pasar del Estado benefactor al Estado mínimo. Lo que mueve entre otras cosas, al surgimiento del IVA y el proceso de privatización de las instituciones del Estado. El modelo neoliberal supone que el Estado debe tener el monopolio del a fuerza para proteger los derechos de la propiedad y nada más, lo que significa un ajuste estructural, hasta la consecución de un Estado mínimo. Para que esto sea posible, hay varios elementos a considerar: En primer lugar, la democratización de las instituciones -ya no se quieren más dictaduras en América Latina-, lo que significa la imposición de las elecciones populares de los distintos cargos del Gobierno; en segundo lugar, la reducción del Estado, a través de la venta de las empresas del Estado, es decir, la privatización; en tercer lugar la descentralización fiscal, política y administrativa; en cuarto lugar la flexibilización laboral, lo que lleva a la disminución del poder de los sindicatos, la reducción al máximo de los contratos a término fijo, fin de los horarios diurno y nocturno, además de las horas extras; por último, la privatización del bienestar social, representados principalmente en la salud y las pensiones.

Los principales promotores del neoliberalismo son Ronald Reagan y Margaret Tacher. El Estado benefactor se estaba volviendo muy costoso, además el desarrollo había llegado la mayoría de los norteamericanos e ingleses, al menos en los bienes materiales - salud, educación, trabajo, etc.-, por ello, bajo sus gobiernos se propone el ajuste estructural como salida: reducción del Estado y su política de protección -basada en los subsidios internos y los aranceles a las importaciones-. Como ya se había mencionado antes, la política neoliberal está basada en el fortalecimiento de las exportaciones, competir para el desarrollo de los países solo es posible si se eliminan las trabas de los aranceles y los impuestos, además de la supresión de las políticas de protección.

Todo esto suena bien para las economías en el papel; idealmente, la libertad de comercio fomenta las exportaciones en condiciones de igualdad para la competencia. Sin embargo, ni Europa, ni Estados Unidos dejaron de tener políticas de protección a la economía interna; y, como en la década del 70 buena parte de América Latina incremento su deuda externa a unos niveles tan altos que en la década del ochenta los países considerados fuertes de nuestro continente -Brasil y México, por ejemplo- dejaron de pagar la deuda externa, el Banco Mundial y el FMI exigieron a estos países el Ajuste estructural, incluida la abolición de las políticas proteccionistas; lo que significo la ruina para unas economías tan débiles como las nuestras.

Asimismo, en este período se presentan en Colombia varios factores sociales importantes. Las utopías terminan con la caída del comunismo; la imposición de la violencia indiscriminada; las masacres como practica de los paramilitares; la quiebra de las fabricas; el incremento del desempleo; la pauperización de las ciudades; el incremento de las formas lumpen en las ciudades; con lo que aumenta la periferia y con ello la criminalidad. En síntesis, una sociedad excluyente, con una política de los presidenciales que genera una desigualdad mayor y la introducción de los narcotraficantes en las lógicas sociales, llevan a un cambio de la mentalidad que ahora es mediada por el dinero del narcotráfico y su poder corruptor.

La democratización en Colombia es impedida por las asociaciones entre las oligarquías regionales y los delincuentes para quedarse con el poder político. En lugar de ello, suben los niveles de corrupción, se fortalecieron los poderes locales, canalizados a través del clientelismo o de la violencia indiscriminada; se aumentaron las contradicciones sociales y la desigualdad social hizo imperar el modelo del dinero fácil. En conclusión, para evitar la democratización y, por ende, la perdida de los poderes locales; las pequeñas

elites se aliaron a los narcotraficantes y sus ejércitos de paramilitares para ejercer la coacción, clientelista y violenta.

El programa de Ajuste estructural empieza en Colombia con Belisario Betancur, 1982- 1986, con su política de "cambio con equidad", aunque seguimos siendo frente nacionalistas (50/50), se introducen los procesos de democratización, se inician los procesos de paz y se proponen otras alternativas a las del gobierno de Turbay, quien había dejado a su salida, una seria crisis de legitimidad del Estado, un alto nivel del clientelismo y la corrupción exacerbada en todos los niveles sociales. Al inicio de su mandato, Belisario Betancur se enfrenta a una serie de problemas que hacen muy difícil su labor: 1. Las guerrillas se han duplicado. 2. El narcotráfico pasa a ser considerado un problema de Seguridad Nacional para los Estados Unidos, lo que le permite actuar en cualquier lugar del mundo, como lo hiciera otrora con la persecución del comunismo. 3. El narcotráfico se ha transformado en un sector con poder. 4. La consolidación del paramilitarismo aliada con el ejército, puesto que se mantenía vigente la ley de autodefensa. 5. Los narcotraficantes y la guerrilla se vuelven enemigos en el Magdalena Medio, y los paramilitares se transforman en el brazo armado de los narcotraficantes. Y 6. La pobreza extrema de un número elevado de la población.

Todo esto en medio de la recesión económica más grande que haya tenido América Latina. Sin embargo, Belisario Betancur se centra en el proceso de paz con las guerrillas y deja de lado los otros problemas, al menos hasta 1984. Las negociaciones con las FARC, le Llevan a otorgar el estatuto político a las guerrillas y a firmas, cuando nadie lo había hecho antes, que existen unas causas objetivas para la violencia en Colombia.

Es importante anotar el contexto en el que se inicia la década del ochenta. La guerrilla ya no sólo se ubica en los lugares marginales, de extrema pobreza del país, sino que se desplaza hacia las zonas de extrema riqueza en donde hay un alto nivel de desigualdad social, pero también se encuentran asentados los paramilitares, es así como surge la guerra frontal entre unos y otros. Por otro lado, los narcotraficantes están interesados en la política para poder legalizar la droga, pero también sus fortunas. Este sector se ve a sí mismo como "comerciantes de riesgo", por lo que el narcotráfico no es mal visto por la sociedad en general, entre otras cosas, porque los narcotraficantes empiezan a hacer política desde abajo, invierten dinero en los pobres para captar votos, fundan barrios, casas comunales, centros de salud, etc., políticas populistas que surten efecto en el imaginario común y llevan a la ambivalencia frente a la valorización de los narcotraficantes; hasta que en 1984 el asesinato de Lara Bonilla, abre la brecha y el narcotráfico se vuelve problema nacional y el gobierno empieza a combatirlo.

Esta ambivalencia frente a los narcotraficantes no es sólo popular. En la década del ochenta, Ronald Reagan convence al Senado norteamericano del peligro que representa para su seguridad nacional el triunfo de la revolución nicaragüense, con lo que consigue el apoyo para las acciones de los contra sandinistas; cuando el Senado descubre los crímenes a sandinistas, retira su apoyo y los contra se quedan sin financiamiento. La CIA y la DEA les permiten a los narcotraficantes traficar a cambio de dinero y coca para financiar a los Contra sandinistas y los grupos en Irán. Es así como los narcotraficantes llevan coca y traen armas. Es en este periodo que Colombia se vuelve un comerciante fuerte, además de introducir grandes cantidades de droga en Estados Unidos, buscan alcanzar la legalización de su producción en el país.

Retomando el gobierno de Betancur, el asesinato de Lara Bonilla lleva a la guerra contra el narcotráfico. Sin embargo, lo que hasta ahora había un problema marginal, se convierte en una guerra urbana. A partir del surgimiento del "grupo de los extraditables" se inician las acciones de terrorismo dentro de la ciudad -el fin justifica los medios, por eso se denomina "narcoterrorismo"- y se crea la figura del sicario. Unido a ello, las autodefensas pasan a ser paramilitares, actuando principal mente en contra del M- 19; crean sus escuelas de entrenamiento con mercenarios extranjeros que los entrenan para que sirvan de agentes de seguridad de los narcotraficantes. El narcoterrorismo es un crimen político, pero busca fundamentalmente acabar con la ley de extradición, legalizar las fortunas, y llevar al Gobierno central a negociar con los narcotraficantes; para ello se vale del asesinato selectivo, el genocidio, el chantaje, la corrupción y el terrorismo.

Por otro lado, la descentralización no fomenta la democratización sino que promueve la corrupción al quedarse el dinero en las elites locales, quienes se convierten en enemigas de la guerrilla y hacen alianza, entre 1985 y 1986, con los paramilitares para combatirla. En 1986 se firma el decreto para las elecciones democráticas, pero sólo se ejecuta en 1988, bajo el gobierno de Barco.

Cabe anotar que el gobierno de Virgilio Barco, 1987-1990, se inicia bajo una nueva crisis en todos los niveles, de legitimidad del Estado, de la economía y de la sociedad en general. No obstante, con su gobierno se acaba el Frente Nacional de hecho, pues el partido liberal gobierna con su representatividad y al partido conservador le toca pasar a la "oposición reflexiva" liderada por Misael Pastrana. Este es un periodo de profundas contradicciones, mientras el paramilitarismo se convierte en una fuerza muy grande, aliados al narcotráfico y las elites locales, Barco firma el decreto para que haya plebiscito para votar por una nueva constitución, y lo hace bajo estado de sitio.

Igualmente, los narcotraficantes han extendido la producción de coca en Colombia, sobre todo en Putumayo y la Sierra de la Macarena; ya que en Perú y Bolivia se redujo la producción de coca por presión de los Estados Unidos. A finales de los ochenta, Colombia se vuelve productora de amapola. Por lo que el gobierno de Barco se ve obligado a fumigar estas zonas e intenta llevar el PRN en aras de una verdadera institucionalización del estado en estos territorios.

Los paramilitares se transforman en fuerzas en 1989, cuando Horacio Serpa, entonces Procurador General de la Nación, logra derrocar el decreto 48 de la Ley General que da estatuto legal a las autodefensas. Los paramilitares son los que introducen la masacre como forma de lucha, de 1986 en adelante han realizado más de 150 masacres al año. Estas acciones llevan al desplazamiento forzado, pero, ¿por qué este tipo de acciones? Hay múltiples razones, tres fundamentales: Para los narcotraficantes significan nuevas tierras para el cultivo de la droga, para las elites, la tenencia de la tierra en el marco de la globalización y para ellos mismos, la coacción de la gente para que trabajen con ellos y para ellos.

A finales de los ochenta, los acontecimientos principales pueden resumirse de la siguiente manera: 1. La consolidación de la Unión Patriótica como partido político alternativo al bipartidismo y el inicio de su exterminio. 2. Cambio poblacional en el que la minoría se queda en el campo y la mayoría se va a las ciudades, sin esperanzas, sin oportunidades y sin dinero. 3. El incremento de los cordones de miseria, gracias a las grandes migraciones. 4. Fin del pacto del café en 1989 que representaba la estabilidad del grano en el mercado internacional. 5. La introducción del narcoterrorismo. 6. Una fuerte crisis institucional por la falta de credibilidad en el Estado. 7. Las zonas de colonización se transforman en zonas de guerra, gracias al cultivo de coca y heroína. Y 8. La práctica

de la guerra sucia iniciada por el gobierno de Turbay se mantiene a través de las acciones de los paramilitares.

Colombia en la década del noventa

Como antecedente, hay una triple crisis a finales de los ochenta que dan inicio a la década del noventa. La primera de ellas, es la crisis institucional, pues existe un paralelismo -legal e ilegal- del Estado, reflejado en la privatización de la justicia y de la seguridad, ya que el Estado no garantiza la seguridad, mucho menos la justicia, es por ello que cada cual se toma la justicia por su cuenta y paga por su seguridad. La segunda crisis es la de la legitimidad del Estado, gracias a que no existe la posibilidad de gobernar por consenso, no queda otra salida que gobernar en estado de sitio. La tercera crisis es la de la hegemonía, entra en crisis el régimen político republicano que había nacido en 1886; cabe anotar que se entiende por ello, un régimen político es una visión del Estado, lo que le define, como se gobierna, el ideal político que le orienta y el proyecto ideológico que representa y es justamente esto lo que se pierde cuando entra en crisis la hegemonía del régimen político republicano antiguo.

Como en el contexto internacional, la mayoría de países ya están atravesando por otros procesos económicos, políticos y sociales a los que se les ha denominado "globalización", y gracias a que la situación colombiana es crítica en todos los niveles, una nueva constitución colombiana se concibe como una necesidad imperiosa del Estado. Lo que resultaba una política a largo plazo, que aun no se había ejecutado en pleno, se impuso como un requerimiento del FMI y el Banco Mundial; las medidas para ponerse al día con el ámbito internacional son: 1. Privatización de las empresas públicas, 2. Reforma fiscal para la disminución del aparato estatal, 3. Reforma tributaria para la tributación directa que afecta en mayor porcentaje a la canasta de los pobres, 4. Descentralización,

con lo que el PIB de aumenta para que cada municipio organice sus propias finanzas, 5. Democratización liberal para que haya elecciones populares en las regiones.

Al inicio de los noventa, la clase política tiene la idea de que el problema de todo es la guerra, y que la solución está centrada en el concepto de "paz" -cuando en realidad, la cuestión está en la imposición de la justicia social, legal, económica y política-; luego, centran sus esfuerzos en que las guerrillas se inserten en los procesos políticos democráticos. El cambio constitucional que hace Colombia en 1991, es un "tratado de paz", armisticio, un intento por construir un estado legítimo, es decir, un estado de derecho y una sociedad abierta: un estado social de derecho y una sociedad civil participativa (pluricultural, multireligiosa, etc.); sin embargo, una constitución así, de los derechos sociales, choca con la política neoliberal de la globalización, puesto que la constitución afirma la igualdad de la democracia (de carácter público), el sistema económico, la libertad (de carácter privado) ¿Cómo haría el Estado para garantizar ambos sistemas de derecho?

Cesar Gaviria entra a negociar con el narcotráfico y con la guerrilla porque las secuelas del narcoterrorismo estaban demasiado cercanas y porque estados Unidos se lo permitió. Gaviria negocia con el cartel de Medellín, le permite legalizar los dineros activos y pasivos a cambio de la culminación del terrorismo. De igual manera intenta negociar con la guerrilla, pero las FARC no lo hace y esta empieza una nueva forma de la guerra, de la cual hablaremos más adelante.

Para la década del noventa, Colombia es el mayor productor de coca, la sociedad agraria esta cooptada -votos a cambio de inversión- y quienes se benefician de las rentas y privilegios del estado es justamente la sociedad cooptada. La sociedad no cooptada encuentra su nicho en la ilegalidad, ya que fortalecen sus rentas de distintas formas, con

los contrabandistas, los narcotraficantes y las guerrillas. Es por ello que toda la economía ilegal es privada y como el Estado no tiene control sobre ella, no puede haber cooptación. Cuando los narcotraficantes entran, de cierta forma, a la legalidad, empiezan a cooptar. La constitución política colombiana dice no a la extradición, extraditar es prohibido porque es ceder soberanía. De este modo, la sociedad ilegal logra introducirse en el mundo de la legalidad mediante la cooptación de la clase política, para que les aprueben, por ejemplo, la prohibición de la extradición. Es innegable que el narcotráfico infiltro el poder del Estado.

Al mismo tiempo, con la apertura económica, las sociedades tradicionalmente cooptadas pierden sus rentas-privilegio. Una gran cantidad de empresas caen en la bancarrota, unas cuantas sobreviven y otras entran en la ilegalidad. Los únicos que se benefician son los grupos del sector financiero. Los ricos oligarcas se ven obligados a legalizar el dinero de los grupos ilegales a través de sus fábricas y formas industriales de la economía interna; los ilegales inyectan el dinero en el sector económico y este legaliza el dinero de los grupos ilegales. Con la dinámica aperturista, se impone la ética del capitalismo económico, según el cual los indicadores económicos por encima de los indicadores sociales son los que determinan el bienestar del país. Con todo, cuando entro el gobierno de Gaviria, la economía estaba en el 5% y al terminar su gobierno, esta llegó al -4%.

Las FARC no negocian. El "santuario de las FARC" es atacado el 9 de diciembre de 1990, el mismo día de la constituyente. Entonces, esta guerrilla empieza una nueva *forma* de lucha: tomarse las ciudades, intervenir en las instituciones del Estado, ataca las bases militares, introduce personas dentro de las instituciones e inserta el clientelismo armado. Lejos de debilitarse con la arremetida del gobierno de Gaviria, se fortalece, se

internacionaliza, además de ganar numerosos adeptos, Estados Unidos declara a la guerrilla un problema interno del Estado colombiano.

Los PEPES (Perseguidos por Pablo Escobar) tampoco negocian. Enfrentados a Pablo Escobar y liderados por Fidel Castaño, se radican en Córdoba, Cesar y Urabá, es cuando empiezan a pensar en un proceso político y no solo mercenario; de este modo es que tiene origen las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC. Unido a ello es que puede entenderse la nueva ética agraria del país (ampliar la cantidad de tierra para que se pueda cultivar, por ejemplo maderables en Chocó, Palma africana en el Magdalena Medio) como una forma de incrementar la violencia indiscriminada y el enfrentamiento entre los bandos en conflicto. En donde se amplían las fronteras agrarias se incrementan las formas de la violencia y se genera el desplazamiento de las poblaciones, especialmente en las zonas más marginales como el Chocó o los límites del Meta y Guaviare.

Es curioso ver cómo, a pesar de todo esto, cuando termina el gobierno de Gaviria, queda la idea en el imaginario popular de que el país iba muy bien, por la desmovilización de algunas formas ilegales, la constituyente, el incremento de las importaciones que promocionaron la sensación de bienestar. Mientras que el gobierno de Ernesto Samper inicio y termino con graves tropiezos. El triunfo de Samper 'untado' de la compra de votos por los narcotraficantes le hizo imposible gobernar con el proyecto social que traía en su compañía; transformar el Estado para que la gente tuviera mejores condiciones de vida. La crisis nacional es motivada porque el nuevo gobierno tiene que negociar con varios sectores para mantenerse en el poder.

Samper se enfrenta a varios problemas serios, por un lado, el régimen no se ha transformado como lo impone la nueva Constitución; por otro lado, el ELN y las FARC se fortalecen, y por el otro, se oficializan las Autodefensas Unidas de Córdoba y Urabá y las

Autodefensas Unidas de Colombia como organizaciones políticas armadas. Como si fuera poco, Colombia es considerada una narcodemocracia para el mundo, puesto que si el presidente tiene vínculos con el narcotráfico, de ahí para abajo, todos son narcotraficantes.

La descertificación de Colombia (castigo a los países por no luchar contra las drogas que significa la no ayuda -cuando no el bloqueo- económica de los Estados Unidos) significó para el gobierno de Samper mostrar a como dé lugar que el país estaba en lucha abierta en contra de la producción de la droga: fumigación y sustitución de cultivos, la persecución del cartel de Cali, entre otras medidas).

Si los paramilitares se fortalecieron mientras el gobierno de Gaviria perseguía a la guerrilla, bajo el mandato de Samper, las FARC lograron hacerlo también, mientras este se encontraba en su lucha contra el narcotráfico. Al tiempo que Carlos Castaño logra organizar a los grandes capos del narcotráfico y a los grandes productores en contra de la guerrilla; es así como el proyecto privado (autodefensas de los campesinos armados) se vuelve público (paramilitares) y sobre todo, político (AUC).

Del gobierno de Samper queda una crisis política aguda, representada por la desinstitucionalización de los partidos políticos; disminución del proceso de las exportaciones por las trabas y ultra vigilancia internacional de las exportaciones colombianas y una crisis aguda del sistema financiero.

Este panorama descrito hasta ahora es el que permite entender de alguna manera el descrédito que tienen las instituciones en la población colombiana, sobre todo en la clase que ha tenido la oportunidad de acceder a la educación. Es aquí donde se puede comprender la desesperanza que produce este estado de las cosas en nuestro país. Como bien lo expresa Rubén Jaramillo: "...debemos considerar y preguntar si al desarrollo material y social, al crecimiento de la producción y de la riqueza corresponde un avance

espiritual, una maduración de los hábitos, en las prácticas, en la mentalidad de las gentes, en particular de la clase dirigente y de la clase política.” (Jaramillo, 1994: 47). El estado y su clase política, y sobre todo, a pesar de los avances materiales, no se ve reflejado un desarrollo espiritual y de hábitos de nuestra clase política, actitud que la hace más cínica aún; ya que es una clase, supuestamente preparada, estudiada y sobre todo consciente de lo que hace. El punto es que es casi una política de estado la doble moral; por un lado hace declaraciones de transparencia, democracia, discurso de inclusión y tolerancia; y por el otro implementa proyectos de exterminio, acallamiento, masacres ejecutadas por fantasmas “sin nombre”, como pueden ser el asesinato de Galán, el silenciamiento de la UP, los desmovilizados del M-19, periodistas, sindicalistas; y hoy en día los falsos positivos. Esta guerra sucia y doble moral, deja a la sociedad colombiana en una anomia absoluta en donde el mensaje que le queda al ciudadano común es el de que hay que sobrevivir a como dé lugar sin importar el cómo, es decir: El fin justifica los medios.

Sí bien si se ha logrado un progreso material, no se ha alcanzado un desarrollo personal y social que incluya a todos los ciudadanos. Desde los noventa hasta hoy, el problema de la violencia que se le atañe, exclusivamente, a la guerrilla; no es más que la peligrosa red de relaciones que se han tejido entre militares, paramilitares, clases dirigentes, narcotraficantes, guerrilleros que perdieron su ideal ideológico y grupos delincuenciales especializados que los mueve y cobija la ética del atajo para amasar fortunas; sin olvidar, en algunos casos, la complicidad de los medios masivos de comunicación.

Como vemos históricamente la motivación y modus operandi de las fuerzas guerrilleras no siempre ha sido el mismo, lo que fue un ideal de reivindicación por un estatus de vida mejor del pueblo, se ha convertido en politiquería, conversaciones,

treguas, zonas de despeje, pero ninguna con el ánimo de construir una sociedad más justa en la que la distribución de la riqueza sea equitativa, o por lo menos, no tan desigual.

El ideal de vida, de muchos colombianos, fundamentado en que la felicidad radica en lo que se tiene, en la filosofía del atajo para conseguir bienestar, riqueza y objetos materiales, ha hecho que se desencadene una violencia sin tregua, en la que intervienen diferentes factores, sobre todo el lucroso negocio del narcotráfico, para el cual se recurre al asesinato por parte de sicarios, el secuestro, la extorsión y sobre todo la corrupción gubernamental.

Como conclusión y para relacionar el contexto social, político, e histórico, con el campo literario analizado; podemos citar por un lado, las palabras del sociólogo Alfredo Manrique, y del escritor Fernando Vallejo, en donde encontramos muchas coincidencias.

“Hoy la crisis del liderazgo democrático nos ha conducido a unas relaciones interpersonales e interinstitucionales signadas por el paternalismo o por el autoritarismo, nos ha acostumbrado a caudillos mesiánicos y dogmáticos. El colombiano endosó en el oportunismo de la clase dirigente, el ejercicio de sus responsabilidades sociales. Esta pasividad lo ha llevado a pedir como limosna lo que merece por derecho, a acatar la autoridad sin preguntar por su legitimidad, a sufrir la culpa o a evadirla, a hipotecar la definición de su propio destino en otros a quienes jamás pide cuentas. Pensar por sí mismo es más angustioso que creer ciegamente en alguien y ese sufrimiento, como lo decía Zuleta, nos lo ahorran los líderes” (Manrique, 1999: 121).

“Cuánta tinta no ha corrido por este país en esos doscientos años en constituciones y plebiscitos, en ordenanzas y decretos y leyes. Casi tanta como sangre. ¿Y para qué? ¿Para estar en donde estamos? Me salto las guerras civiles para llegar de

carrera al presente. Me salto las muchas del siglo pasado y la de comienzos de éste, pero no la de mediados de éste porque de esa a mí me tocó saber de niño, la guerra no declarada en el campo entre conservadores y liberales, la del machete; un machete de doble filo, por un lado conservador y por el otro liberal, pero solo y único, cortador de cabezas. ¿Y cuándo va a llegar la hora en que las palabras «conservador» y «liberal» se entiendan aquí como lo que son, los nombres de la infamia? ¿Habrán que esperar a los historiadores del año tres mil para que la etiqueta de la infamia se la pongan ellos a quienes se la ganaron? ¿O seremos capaces de ponérsela de una vez nosotros?» (Vallejo, F.²,1998).

Esta coincidencia nos permite evidenciar en las propuestas estéticas del corpus analizado cómo los autores experimentan e interpretan esa desesperanza y la recrean a través de sus personajes y sus historias, optando por el género negro, como forma predilecta que no sólo esgrime una reacción al contexto, sino al campo de la novela colombiana de los noventa.

² Tomado de: Revista número versión electrónica en: <http://revistanumero.com/20bicefa.htm>. consultado el 24 de abril de 2010. Cita del discurso de inauguración del Primer Congreso de Escritores Colombianos, pronunciado el 30 de septiembre de 1998 en el auditorio de Comfama, en Medellín, ante el vicepresidente de la república, Gustavo Bell.

2. Novela Negra: tradición, transición y variaciones¹.

“Parece ser que en todas las épocas un género literario bien definido ostenta una supremacía manifiesta sobre las demás. Hay que creer que cada una conviene especialmente a una fase específica del desarrollo de las sociedades. Incluso la sucesión de hechos parece repetirse sin demasiadas variantes, y la literatura, tanto en el mundo antiguo como en los tiempos modernos, parece nacer siempre con la epopeya, recorrer las mismas etapas en el mismo orden y culminar finalmente en la novela. Ésta, en estas condiciones, inquieta y promete a la vez. Nos sentimos tentados a reconocer en ella un síntoma de agonía, pero también un anuncio de transformación y de renacimiento”.

(Caillois, 1989: 67)

La novela negra es la reacción al modelo de la novela policíaca tradicional y ha experimentado en su desarrollo un sin número de variaciones que la ha llevado a una transición hacia nuevas formas literarias. El propósito fundamental de este capítulo es dilucidar, de la forma más clara posible, el concepto de Novela Negra y de esa manera tener un marco conceptual que permita el análisis crítico del corpus propuesto. Por lo tanto, a modo de contextualización se hará un recorrido en la evolución y transformación que ha sufrido el género policíaco -con una historia de más de cien años- hasta llevarlo a lo que hoy en día se conoce como el género negro.

Tradición

Hasta hace sólo unos años se está reivindicando el género negro como parte del canon literario y como una manifestación plenamente literaria artística; ya que, por su origen en el folletín y la novela de entregas, fue considerado un subgénero². Vale la pena

¹ Este capítulo corresponde a la ponencia del mismo nombre presentada en el *Coloquio Sobre Historia De La Literatura Colombiana*, Medellín, Universidad de Antioquia, Abril 24, 25 Y 26 De 2008. Y publicada en las memorias del evento en Cd. ISBN: 978-958-714-142-9 Ed: Universidad de Antioquia, pp.1 - 18 ,2008.

² Al respecto anota Desiderio Navarro en su texto: *La novela policial y la literatura artística: En este tipo de novela la función dominante no es la estética, sino la lúdica; su jerarquía de funciones es diferente. No por*

también mencionar las palabras de Chesterton citadas por Francisco Javier Sancho: “Chesterton mismo hablaba de esto: ‘Gente frívola piensa que es caer muy bajo ponerse a escribir cuentos, incluso cuentos de crímenes, como yo, que para algunos es equivalente a formar parte de las clases criminales’” (Sancho, 2003: ¶ 2). Además, se le ha criticado su auge editorial producto de las ventas masivas como un rasgo popular, de menor calidad estética, que se caracteriza por la configuración de un lector que sólo busca el divertimento.

Es incuestionable, entonces, que este tipo de novela fue leída por gran cantidad de personas dada la facilidad que representaba obtener los fascículos o folletines; la popularización se alcanzaba por el manejo narrativo que presentaban estas obras. Es decir, su simplicidad argumentativa, en la mayoría de los casos predecible. Más aún, el elemento, dramático, sentimental y sobre todo sensacionalista que desarrollaban a través de temáticas sociales variadas y entretenidas, constituían la esencia de su estilo. No sólo se recurría a lo amoroso; también, al misterio y a lo escabroso. Por lo tanto, no había una exigencia al lector.

Lo anterior, definió este tipo de literatura por mucho tiempo como un medio masivo utilizado para narrar historias de ficción, fomentando el hábito de leer entre las clases más populares; pues, las narraciones terminaban en suspenso provocando el interés de los lectores; de ahí su permanente demanda, ya que ofrecía la continuidad en la lectura. Otro de los factores que permitió el éxito y la venta masiva de este formato es el proceso

esto se debe calificar de subliteratura; además porque la función estética no está ausente del todo, tienen ritmo, proporción y armonía. Impera una actitud estéticocentrista a la hora de valorar la novela policíaca. Así pues, para muchos de los críticos de los setentas, la literatura policial no pertenece a la literatura artística, sino a la lúdica, es la literatura en la que predomina intensamente dicha función y en la que se incluyen muchos de los llamados subgéneros. (Navarro, 1980: pp. 137 - 138).

de alfabetización de las clases menos favorecidas, logro de una burguesía en ascenso. Esta nueva masa de lectores propició el pedido de una literatura de consumo a bajo costo.

El origen de lo que hoy llamamos Novela Policiaca podemos situarlo, en primera instancia, bajo las líneas que orientaron la Novela Gótica; aquella que desarrollaba historias de terror en medio de una atmósfera exótica, llena de personajes oscuros; paisajes y construcciones fantásticas. En segunda instancia, en su origen también están presentes las historias de acertijos (Riddle Stories) que vienen de una tradición oral y folclórica más antigua. Son relatos que tratan temas sobrenaturales y oscuros, similares a los góticos; con la diferencia del elemento participativo del lector. Este debe, de alguna manera, solucionar a lo largo de la historia y mediante el uso de su capacidad de indagación un secreto que está inmerso en el relato de acertijo mismo.

Fue el escritor norteamericano Edgar Allan Poe (1809 – 1849) quien, de alguna manera, retomó estos dos géneros como herencia literaria. Los convirtió en una obra de estilo propio ejerciendo una gran influencia en la literatura posterior. Aunque algunos críticos, de manera exagerada, han identificado a lo largo de la historia de la literatura, ciertos antecedentes y referentes anteriores del género policiaco -como la narración bíblica de Caín y Abel y el Zadig de Voltaire, entre muchos otros relatos-, es Poe quien marca las pautas que llevarán a la corriente inglesa a consolidar a la novela policiaca como género. Desde ese punto de vista reduccionista, cualquier obra que narre un crimen pertenecería al género; por el contrario, sólo a partir de la narrativa de Poe es que podemos hablar de la fundación del género policiaco, ya que es él quien plantea un modelo que va más allá del simple crimen. Otros fueron los encargados de cultivarlo y consolidarlo como el género policiaco que conocemos.

Durante las primeras décadas del siglo XIX, Poe es reconocido como el creador del género con su personaje el investigador Dupin, quién protagoniza los tres cuentos considerados precursores del género: *Los crímenes de calle morgue*, *El misterio de Marie Roget* y *La carta robada*. Estos dejan en claro la característica básica de las novelas policíacas, un crimen, una víctima, un detective y un delincuente o asesino. Tal vez el rasgo más importante está en el positivismo del proceso de investigación; son relatos racionales, metódicos; en los cuales el ingenio está en encontrar a través de la observación, el análisis y la deducción lógica al culpable de un crimen. Con estos cuentos logra establecer las reglas del relato policial-detectivesco y por primera vez; acrecentar los suscriptores de la revista en la que trabajaba; el *Graham's Magazine*.

El juego de raciocinio, en la literatura policíaca, se plantea como un elemento esencial. La narración se presenta ante el lector como un reto mental, en el que el placer reside en su solución. En medio de esta gran propuesta narrativa aparece el personaje del detective arquetipo de este tipo de literatura, quien apoyándose en pistas, indicios, y en su método de observación, resuelve un enigma. El lector, a diferencia de cuando se enfrenta a un cuento de fantasmas, encuentra una explicación y una lógica, al terror del crimen. Se le ofrece un universo alentador, una perspectiva optimista de la sociedad, ya que el crimen perfecto nunca existe; el detective infalible logra con sus métodos deductivos descubrir al culpable. El hecho delictivo, que subvierte el orden establecido, queda reducido a un acontecimiento transitorio. En síntesis, La Novela Policiaca presenta el desarrollo, la problemática, la persecución y el desenlace de un hecho criminal de manera ágil y dinámica; lo más importante, es el tratamiento impecable de la lógica que permite en la novela un final imprevisible para el lector. (Gaya, 197: 113 - 121).

Se logró un contacto, una comunicación y una identificación entre la novela policíaca y un público lector; nació la novela policíaca clásica. Esta se genera a partir de modelos, estereotipos y clichés a los que están ligados complejos emocionales positivos y negativos. “Este tipo de literatura satisface la necesidad de vivenciar ciertos esquemas narrativos relacionados con estereotipos de fuerte carga emotiva, y esa vivencia proporciona satisfacción, llena agradablemente el tiempo libre”. (Navarro, 1980: 140). De ahí su aceptación de lectores en masa y la ausencia de esquemas generativos que, si los hay, están sujetos a las modas literarias.

Posteriormente, muchos fueron los autores que cultivaron el género, sobre todo en el mundo anglosajón, ciertos críticos atribuyen el género a las sociedades del primer mundo. Así se fue enriquecido con múltiples variantes como las de dos grandes escritores: Arthur Conan Doyle y Agatha Christie; quienes lo llevaron a la categoría de clásico, por su éxito editorial que construyó un grupo de fanáticos lectores por todo el mundo. El primero, realmente no aportó muchas variaciones al género, su conquista radica en la creación de un héroe popular; su detective Sherlock Holmes. Logró cultivarlo y crear una imagen literaria, hacer de él un arquetipo de héroe. El ambiente social y el clima histórico están ausentes casi o totalmente en su obra. La segunda, simboliza la novela policial comercial que repite el esquema tradicional de la novela de enigma; Christie sin romper la verosimilitud, logra mantener la curiosidad del lector hasta el final, en donde revela, en una explicación un tanto absurda, pero brillante, quien es el verdadero asesino. (Rainov, 1970: 100 -102).

Hasta que el género se agotó por sus recursos repetitivos, en los que llegó a darse tal homogenización mecánica que perdió su brillo en el andamiaje de la trama; se convirtió en una literatura masiva, concentrada en los mismos temas con una visión

simplista y estereotipada de los fenómenos sociales. Hasta se crearon fórmulas y leyes para la creación de este tipo de novelas, como las veinte reglas de la novela policíaca, propuestas por el autor norteamericano Van Dine.

Primera transición

Con la aparición del escritor francés Emilio Gaboriau y su personaje Lecocq; se crearon dos tendencias en el género: La francesa y la anglosajona. El personaje central ya no es un detective; es un policía; diferencia sustancial entre la novela policíaca anglosajona y la francesa. Con ellas podemos hablar de una primera transición del género policíaco clásico.

La inglesa se entusiasma con la labor del detective, que representa lo intelectual y la francesa sigue las peripecias de los policías. “El policía da la impresión de ser un trabajador manual, porque no vacila en meter las manos en la masa. Está obligado, por otra parte, a hacerlo, puesto que pertenece a la policía. Pero inclusive cuando ejerce otra profesión sigue siendo un hombre que busca la acción, la lucha. Obedece a sus intuiciones y, si bien reflexiona, no se deja envolver por la teoría. Al detective le interesa el problema, al policía el “caso”. (Plans, 1969b: p. 677).

La transición inicial del género se presentó gracias a que las condiciones de las primeras décadas del siglo XX, modificaron tanto, el contexto social, político y económico, como el campo literario. Los lectores son otros, porque su realidad se ha transformado. Después de la primera guerra los valores humanos ya no eran los mismos; el hombre moderno estaba marcado por el individualismo. La sociedad norteamericana vivía un estado de incertidumbre; por un lado, confirmaron su condición mundial de potencia económica y militar; gracias a la industria de la guerra. Se conformó una sociedad consumista y su sensibilidad ya era otra. De otro lado, muy rápidamente llegó la

crisis de la bolsa en el veintinueve; el racionamiento y el desempleo aumentaron la delincuencia. Surgieron las mafias del licor y con ellas las fortunas que les permitió tener el poder. La sociedad se socavaba en la corrupción; estas condiciones se reflejaron en las nuevas variantes del género policíaco clásico. De ahí la necesidad de adoptar una nueva nomenclatura que comprendiera las últimas innovaciones del género: La novela criminal o negra.

La revista *Black Mask*, en 1920, publicó una serie de relatos que le dieron verosimilitud a la ficción policíaca, es decir, se representó la nueva realidad violenta, que además resultaba atractiva para los lectores. De igual manera, hacia 1945 los franceses difunden en la “Serie Negra” nuevas narraciones marcadamente violentas; un tipo de literatura llamada la novela “dura”. Definen también una nueva variación con respecto al modelo clásico, estas novelas le hacen contrapeso a la moral tradicional, los policías son más corruptos y el detective no siempre logra resolver el enigma. Con estas dos propuestas se puede decir que nace la novela negra; caracterizada, en términos generales, por una violencia inusitada, una acción trepidante, un realismo crítico y un lenguaje cortante y coloquial. (Rainov, 1978: 121 - 129).

Son estas publicaciones las que desarrollan la afición de un público por sus historias. A este se le exige un nivel de cultura, participación y reflexión interpretativa, porque ya se trata de otro tipo de lector. Además, se evidencia cómo la novela criminal se convierte en dominio de la clase media. La estrategia de un género que se sostiene del desequilibrio social y se aprovecha de las emociones más ocultas de la raza humana, alcanzó su triunfo.

Es en la variación con respecto al modelo, ya definido como clásico, que reviste importancia y valor estético la novela negra. Los diferentes autores aunque no se inscriban

en el género, ocasionalmente producen una obra con estas “características”, alimentan la transformación del mismo. De alguna manera, generan hibridaciones con otros géneros y variaciones literarias. Es decir, son tantas las posibilidades creativas de variar en el modelo que casi a cada una se le puede asignar un nombre diferente. Tal vez, el género negro tiene por característica fundamental esa posibilidad de transitar por muchas actualizaciones, hibridaciones, que lo hace tan disímil y difícil de categorizar.

Bertold Brecht en su texto: *Consumo, placer, lectura*; recopilado por Daniel Link (2003) en el libro: *El juego de los cautos*, resalta el hecho de que lo que importa en la novela policíaca no es la repetición de esquemas, sino, las variaciones que surgen de ellos: “El hecho de que una característica de la novela policíaca sea la variación de elementos más o menos fijos es incluso lo que confiere a todo el género su nivel estético. Es uno de los rasgos de una rama culta de la literatura.” (Link, 2003: 45).

Es en este escenario que aparecen dos figuras relevantes de la novela negra; ya que adoptan una ruptura con la novela policíaca tradicional; consolidando lo que hoy se reconoce como la novela negra de gran repercusión en la literatura latinoamericana. Ellos son los escritores norteamericanos: Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

Son ellos quienes a través de del realismo transgreden la novela policíaca clásica tradicional. En sus obras los policías son de carne y hueso, son humanamente falibles; los cadáveres son descritos con repugnancia, los criminales pueden ser tanto cínicos, como torpes. Sus temas centrales van a ser la corrupción política y policial; el crimen organizado se vuelve cotidiano; la decadencia de la sociedad se representa en toda su miseria e inmoralidad. Eso es la novela negra de tradición norteamericana. Si bien es transgresora, mantiene el esquema de juego planteado por la novela policíaca: un crimen, un asesino suelto; un investigador que puede ser un periodista, un policía, un político, un

ciudadano común y corriente que por los avatares de la trama de la vida resulta involucrado; al final de una u otra forma se llega al culpable, a veces resulta quien menos espera el lector.

Como ya se había mencionado antes, la novela negra se caracterizó en sus inicios por tener: una violencia inusitada, una acción trepidante, un realismo crítico y un lenguaje cortante y coloquial. Según Vásquez de Parga (1981) con el pasar del tiempo y la consolidación del género no todas estas características concurren, pero algunas de ellas se fusionan y así es posible hablar de un género negro.

El hito central de la novela negra será entonces la acción y la acción en el mundo del crimen lleva forzosamente a la violencia. Ahora la violencia no se oculta, pasa a un primer plano, porque forma parte de la realidad social, de la vida, y de la cotidianidad y halla su interpretación en la literatura. Otro elemento que se mantiene será el enigma aunque ahora esté disimulado por la realidad. La finalidad lúdica de la novela policíaca se desvanece y el crimen entra a ser el nuevo componente, la nueva forma literaria que mantiene la trama, y el interés del lector a través de otros elementos, porque el lector ya no juega. Así la novela negra será desde ahora un entretenimiento literario y no matemático como en la novela policíaca. (Vásquez, 1981: 11 – 32, 183 - 202).

Es importante resaltar en la novela negra, el énfasis que se hace en la crítica social, denunciando los problemas que desata un sistema social individualista; cuyos valores están centrados en el dinero, el poder y la reputación, sin que resulte fácil identificar las fronteras entre el bien y el mal. Es decir, se deja de lado la resolución de un crimen, para mostrar descarnadamente los problemas sociales mediante un estilo narrativo que en algunos casos está atravesado por la ironía y el cinismo. El sueño americano se tira por la

borda, con las imágenes de una sociedad que de manera abiertamente cotidiana, y descarada ejerce la corrupción.

Retomando la transición del género policíaco al negro, podríamos decir, entonces, que es partir de Hammett y Chandler que la novela policíaca recupera su nivel de "novela seria", de literatura artística. (Se centran más en la descripción y reflexión de la sociedad, cuna de criminales, como un síntoma del deterioro ético) Esto no se da solamente por el contenido crítico, sino también por las exploraciones en la forma y el tratamiento del lenguaje coloquial de los sectores sociales que manejan. Es precisamente el tratamiento del lenguaje, el que aproxima al género con otras formas o lenguajes como el audiovisual.

La presencia del relato negro en América Latina puede confirmarse a partir de una amplia bibliografía crítica como afirma Miriam Pino (2002). Algunos de los estudios más relevantes, como: (Ricardo Piglia, 2003; Jorge Rivera, 1986; Jorge Lafforgue, 1996; Ilán Bacca, 1990; Mempo Giardinelli, 1996; Cristian Brito, 2000), buscan explicar las particularidades culturales, políticas y sociales del género, las tendencias, la intención de esta narrativa considerada como una forma de narrativa realista (Paz, 2002) de crítica social ante el poder (Pino, 2002), en un campo de referencias compartidas: violencia, caos, decadencia (Rainov, 1978).

Durante el siglo XX, la narrativa latinoamericana hará su incursión en las tendencias del relato policial en sus distintas tradiciones: en la clásica inglesa, como la de Chesterton; o en la negra de tradición norteamericana, que inició Edgar Allan Poe, considerado el padre del género; Dashiell Hammett y Raymond Chandler, quienes aportaron los cimientos para edificar lo que hoy se conoce como novela negra. Entre los continuadores más destacados a nivel mundial desde los años 50 hasta la actualidad

pueden destacarse: en Estados Unidos a Ross Mac Donal, Donna León y Patricia Higsmith; en Suecia Henning Mankell; en Gran Bretaña Iain Bank, en Francia José Giovanni, en España José Manuel Vázquez Montalbán, en Italia Andrea Camilleri, en Israel Batya Gur, entre muchos otros.

Los estudios críticos coinciden en señalar la influencia de la narrativa norteamericana en Latinoamérica, durante los años cuarenta y cincuenta, gracias a la circulación y difusión de colecciones populares de las novelas de Hammett (*Cosecha roja*) y de Chandler (*Adiós muñeca*) que denunciaban los abusos del poder político, la miseria humana, la desesperanza y la violencia. Aunque es evidente, la presencia de ciertas formas narrativas en los escritores del "postboom" quienes develan en sus textos el crudo realismo de la acción novelada, la rudeza y verosimilitud de los diálogos" (Brito, 2000), cada autor latinoamericano preocupado por ir más allá del género, busca recrear artísticamente esas realidades. Por eso la mayoría de estudios críticos en América latina son estudios de autor y no de las variaciones del género.

Según Jacovkis (2006), Argentina es probablemente el país con mayor tradición en la narrativa policial, pues fue Jorge Luís Borges en la década del cuarenta quien popularizó y legitimó el género con la fundación de la editorial Séptimo Circulo, especializada en este campo y en la publicación de cuentos y artículos en los que defiende el género policial de vertiente inglesa. A partir de los años sesenta, la vertiente negra norteamericana cobra privilegio entre muchos escritores que encuentran en el género una herramienta de crítica a la situación política de sus países, entre ellos se encuentran: Rodolfo J. Walsh, Ricardo Piglia, Osvaldo Soriano, José Pablo Feinmann, Mempo Giardinelli.

En el caso de Chile, el género negro tuvo un fuerte control por parte de la dictadura, y es sólo a partir de los años ochenta que se empieza a utilizar y se consolida en la industria editorial. Los primeros autores cultivadores del género son Alberto Edwards, René Vergara y José María Nasal; en la década de los noventa el género se consolida con escritores como Roberto Ampuero, Luis Sepúlveda, y Ramón Díaz Eterovic.

En México la producción literaria policial y negra tiene también una rica trayectoria. Antonio Helú creó la primera publicación referida al género negro en el año de 1946, llamada: *Selecciones policíacas y de misterio*; en 1969 aparece la novela *El complot Mongol* de Rafael Bernal, considerada como la novela fundacional de la novela negra mexicana. Aunque al parecer la tendencia policial ha tenido mayor raigambre en autores como José Revueltas, Rafael Ramírez Heredia y Paco Ignacio Taibo II, fundador del género neopoliciaco y director de uno de los eventos más importantes del género en lengua española la "Semana Negra de Gijón", festival literario que congrega a más de 800.000 personas anualmente desde 1988.

Un caso particular es el de Cuba, en sus inicios se inscribe "en el género del espionaje, por ello acabó siendo un instrumento de propaganda del régimen" (Prada, 2005), dentro de esta tendencia se pueden mencionar autores como Luis Rogelio Nogueiras, Antonio Heras. Durante los últimos 15 años, escritores como Leonardo Padura, Amir Valle, han incursionado en lo que Paco Ignacio Taibo II, ha llamado el neopolicial latinoamericano, tendencia creciente en países que necesitan nuevos "análisis de su realidad, y el género, por sus resortes de intriga, permite que sea asequible para todo tipo de público" (Cardador, s, f).

En el caso de Brasil retomamos la propuesta del escritor Rubem Fonseca, quien es tal vez el que traslada ese subgénero al campo del "Gran arte". La narrativa de Fonseca es

una narrativa evolucionada en el género, en tanto que, se adentra en el mundo de la ciudad latinoamericana, explora en técnicas de investigación, incorpora aspectos históricos, y tipifica psicológicamente al criminal.

El estudio más completo en nuestro país es el de Hubert Pöppel (2001), *La novela policíaca en Colombia*, según éste, Colombia tiene una tradición moderada, por no decir que muy limitada, tanto en su producción como en su consumo y distribución. El estudio de Ángel Ferley Rivera, (2003), muestra como la incipiente y frágil fundación de una tradición colombiana de novela policíaca "se interrumpió con el 9 de abril de 1948, en *La mala hora* (1982), García Márquez simboliza este acontecimiento a través de su personaje "policíaco", llamado Arcadio Buendía, un juez anhelante en materializar todos sus conocimientos obtenidos en la lectura de novelas policíacas". (Rivera, 2003).

Si hay algo que caracterice a la novela negra en nuestro país es la denuncia social pero no entendida desde el panfleto, ni desde lo que se ha llamado la novela de denuncia, y mucho menos de la llamada sicaresca, sino desde una estética especial que la diferencia de las demás; parece ser que radica en un uso particular, consciente del lenguaje, para la evaluación crítica del mundo, un género de escape que es antiescapista en tanto puede relacionarse con la novela social, por el fuerte componente de malestar, de frustración social y de violencia.

Según Rivera (2003) "la violencia generalizada de nuestro país no ha permitido que el género se constituya de manera sólida", lo que explica la diversidad de tendencias. Una de las tendencias permite ubicar a los autores que se han preocupado por desarrollar los crímenes de nuestro pasado histórico (Germán Espinosa, Roberto Rubiano Vargas); otra a los que tematizan lo negro (Santiago Gamboa, Mario Mendoza, Sergio Álvarez); una más preocupada por mostrar nuestra compleja realidad (Gonzalo España, Luis

Aguilera, Fernando Ayala), otra en la que el tema "negro" se combina con la cultura intelectual para parodiar los modelos tradicionales (Hugo Chaparro Valderrama); otra conocida como novela del sicariato (Jorge Franco Ramos, Javier Echeverri).

No se puede olvidar que la novela negra norteamericana no sólo nutrió de historias gran parte de la producción cinematográfica del momento y transgredió el modelo de novela policíaca clásica; también influyó a gran parte de la literatura latinoamericana. Sin embargo, nuestra literatura terminó instaurando un nuevo modelo al igual que le sucedió a la novela policíaca clásica al irrumpir con fuerza en Norteamérica o Francia; este nuevo modelo transgresor se agotó en sus posibles formas y comenzó a repetirse en sus elementos más reconocibles. Es de anotar que en el caso latinoamericano en general y en el colombiano en particular, no hay "representantes" del género en los años noventa; ya que no se trata de un género canonizado, justamente porque estas variaciones están en contra de la hominización de las propuestas estético - literarias en un género específico. Se trata más bien de una tendencia que trasciende autores y obras. Es decir, no hay autores dedicados a la novela negra, simplemente transitan por el género.

Segunda transición

Ya que las condiciones en que se produce la literatura se han transformado, las variables o actualizaciones que del género negro se producen en América latina, proponen su propio punto de vista; enriqueciendo el género mismo y permitiendo su transformación. Tanto los intereses estéticos de los escritores, como el cambiante contexto cultural, social y político ha permitido construir una nueva alternativa de manifestación del género.

Es así como el modelo de la novela negra norteamericano se asimiló e interpretó de múltiples formas, en diferentes épocas y zonas de nuestro continente; no se calcó, sólo se difundió. Los autores y obras no se acomodaron al modelo, el modelo se adaptó de

forma creativa; tanto a las necesidades expresivas, como al contexto de nuestras realidades. Fue una motivación para los procesos creativos literarios independientes. La inclusión del humor, podemos anotarlo, como un aporte latinoamericano al género.

Aunque nuestra realidad pueda parecer tan homogénea; hay ciertos hechos históricos y políticos que nos diferenciaron a lo largo de los años. Es por eso, que en el cono sur se manifiesta la asimilación del género negro antes que en el resto de América latina; la situación social generada por los gobiernos dictatoriales fue el caldo de cultivo para este tipo de expresiones artísticas. Desencadenó en nuestras letras una gama muy variada y particular de la actualización del género negro. Esta situación nos ha permitido afirmar que el género en América latina es una nueva transformación caracterizada más por las variantes aisladas, transitorias, experimentales, contestatarias, metaficcionales y hasta posmodernas del modelo norteamericano.

La propuesta latinoamericana explora, desde lo urbano y de manera directa, nuestra anomia social y la crisis de valores que ello conlleva. Para lograrlo se basa en dos factores: La crítica social, que lo acerca al neorrealismo y al neocostumbrismo; y la preocupación estética metaficcional que ha permitido no muy pocas experimentaciones posmodernas.

En Latinoamérica aunque se centra en lo social, no se trata de una denuncia social a secas, es una expresión o una voz que permite, en el campo de la ficción, una justicia, una paz y una supuesta reparación a través del develamiento de la verdad, aunque no siempre se logre el restablecimiento del orden o la equidad. Los modelos ingleses y norteamericanos presentaban unos héroes solitarios en medio de un contexto de completa identidad con el estado; y la incuestionable defensa de sus instituciones; muy al estilo de las caricaturas de los años treinta y cuarenta; cuyos personajes tenían como misión

restaurar el orden amenazado por los terroristas del momento, los gánsters y la delincuencia organizada.

Por el contrario, en América Latina la necesidad estaba en la representación del desorden del estado gangrenado por la corrupción o el negocio de la política; por lo tanto, no había credibilidad en las instituciones. En consecuencia, adopta dos posiciones novedosas dentro del género: la del criminal y la de la víctima. Las anteriores condiciones de nuestra injusta realidad, definitivamente ocasionaron una radical transformación de la herencia literaria tanto de lo policial inglés, como de lo negro norteamericano. Otra diferencia importante entre las variaciones latinas del género negro, reside en que los europeos y norteamericanos asumían el género más como una forma de entretenimiento, por medio del cual se podía ganar mucho dinero.

Algunos rasgos que definen la novela Negra

Bajtín (1995) en su texto *Estética de la creación verbal*, plantea que el género es una fuerza aglutinadora, estabilizadora, dentro de un determinado lenguaje, un cierto modo de organizar ideas, medios y recursos expresivos suficientemente estratificados en una cultura, de modo que garantice la comunicabilidad de los productos (obras y textos de la comunicación cotidiana) y la continuidad de esas formas frente a comunidades futuras.

Es en cierto sentido, el género discursivo el que orienta el uso del lenguaje en el ámbito de un determinado medio, pues es en él, que se manifiestan las tendencias expresivas más estables y más organizadas de la evolución de un medio, acumuladas a lo largo de varias generaciones de anunciadores. Pero, no se debe extraer de ahí la conclusión de que el género discursivo es necesariamente conservador. Por estar insertadas en la dinámica de una cultura, las tendencias que preferiblemente se manifiestan no se conservan *ad infinitum*, están en continua transformación. "El género

siempre es y no es el mismo, siempre es nuevo y viejo al mismo tiempo, en esto consiste su vida” (Bajtín, 1995: 91).

Lo planteado por Bajtín permite sustentar la idea de que el género es inaprensible y por lo tanto indefinible en términos categóricos estrechos. Gracias a su movilidad y potencialidad de actualizarse de variadas maneras; el género literario, en general, y el género negro en particular; se define más por lo que cambia, que por lo que permanece.

Por consiguiente, podemos afirmar que el concepto de género negro por las características enunciadas a lo largo de este capítulo; antes que ser un modelo a seguir, es un híbrido de diversos modelos simultáneos. También, es atmósfera que se insinúa e influye sobre la moral y la ética, antes que denunciar. Es umbral, pues sus fronteras porosas permiten la comunicación viva con otros estilos y variaciones estéticas. En conclusión, si bien es difícil de encasillar las obras en límites fijos; no resulta imposible encontrar líneas que comunican de una obra a otra y que son las que permiten a los lectores identificar el género en que se encuentra, por lo tanto, vamos a enunciar ciertos rasgos que podemos percibir como variables pertinentes y que son producto del análisis de las diferentes actualizaciones que ha tenido el género en nuestro medio.

Estos rasgos permiten definir la novela negra en general y, al mismo tiempo, son los que posibilitan las herramientas para el análisis del corpus propuesto y posibilitan que no exista un modelo a seguir. Además que sustenta el hecho de que cada uno de los análisis expuestos en el siguiente capítulo pueden parecer disimiles, pues evidencian las variaciones posibles que se presentan en el campo de la novela de los noventa. Estos elementos de análisis se pueden enumerar de la siguiente manera: El tratamiento del lenguaje; elaboración estética del mundo social; literariedad; la verosimilitud - realismo, las relaciones entre crimen-criminal-víctima / enigma-delito-crimen / estética-ética-



moral; el tratamiento de la violencia, la valoración de las instituciones y de motivación social del crimen; la construcción de los personajes, especialmente, el tipo de héroe y su actualización; lo urbano y el cronotopo de la ciudad como jungla; y finalmente, la relación con el lector.

Por último, y a manera de cierre, por los rasgos presentados y que distan de la concepción tradicional de la novela policíaca es que se hace necesario una nueva denominación, que comprenda las nuevas formas de ser o tendencias en la literatura colombiana y latinoamericana. Se podría llamar Nueva Novela Negra a la tercera transición. Los escritores colombianos al asumir la forma de la novela negra lo que hacen es ampliar el espectro genérico de la literatura. No han retomado un subgénero simplemente para imitarlo, han transgredido sus formas y estilos para indagar en nuevos procesos narrativos; es así como las formulas clásicas de lo policial y la denuncia social se ven subvertidas por mecanismos narrativos específicos de los autores que lo hacen singular y propositivo.

3. Cuatro variaciones de la novela negra colombiana en los 90's

“(…) En realidad, comprender la génesis social del campo literario, de la creencia que lo sostiene, del juego del lenguaje que en él se produce, de los intereses y de los envites materiales o simbólicos que en él se engendran, no es plegarse al placer de reducir o de destruir. (...) Es sencillamente mirar las cosas de frente y verlas como son”. (Bourdieu, 1995a: 15).

El análisis del corpus de las cuatro variaciones de la novela negra colombiana en los noventas, busca justificar que cada una de ellas aparentemente disímiles, no son más que actualizaciones desde diferentes perspectivas, de lo que ya se ha definido en esta monografía, como el género negro. Se observa como los autores optan por el acercamiento a diferentes estrategias y subgéneros para su propuesta estética. Sin embargo hay dos elementos en común, la intención de experimentar con el lenguaje y de esta manera tomar distancia con el canon literario colombiano; y el referente sistemático al contexto histórico-social colombiano. En este orden de ideas, se presenta a continuación el plan de análisis de cada una de ellas y que nos permitirá entender sus posiciones frente al campo.

La Virgen de los sicarios: una mirada de desesperanza. El propósito en éste capítulo es dar un giro a los estudios sobre el escritor colombiano Fernando Vallejo (1942) y evidenciar en su novela *La Virgen de los sicarios* (1994) una interpretación de la realidad desde la desesperanza. Se pretende mostrar cómo ésta novela es una manifestación de la desesperanza que embarga a Fernando, el personaje narrador. Para ello, nos remitimos al ensayo de Álvaro Mutis (1981) sobre la desesperanza en el cual describe las condiciones de la misma: “la lucidez, la incomunicabilidad, la soledad, la estrecha relación con la muerte, y (...) la esperanza”. En la medida que se trabajan estas

condiciones, se profundizará en algunos aspectos propios del análisis de la novela que la convierten en una actualización del género negro. Como la relación ética-estética-moral, ya que su proyecto narrativo, así nos lo permite y exige.

Saide: ensamble de una novela negra. El presente capítulo busca hacer evidente en la novela *Saide* (1995) de Octavio Escobar Giraldo (1962) una tendencia hacia el género negro dentro del campo de la literatura colombiana de los años noventa en el siglo XX. Para ello, se tiene en cuenta tres elementos: el contexto histórico como preocupación entre la denuncia social y la búsqueda del realismo; la relación entre ética-estética-moral que configura un imaginario de la sociedad colombiana. Por último, la literariedad y el juego con el lenguaje.

El capítulo de Ferneli una novela negra para armar. El presente capítulo tiene por objeto hacer un análisis de la novela *El Capítulo de Ferneli* (1992) de Hugo Chaparro Valderrama (1961) para demostrar cómo esta novela es una actualización de la Novela Negra en Colombia. Para ello, se parte de la postura estética del escritor en cuanto a la redefinición que hace de la novela, aspecto abordado desde el ensayo *La era del recelo* de Nathalie Sarraute. Posteriormente, se trabaja el proyecto narrativo del autor desde el concepto de 'novela total', en su pretensión enciclopédica por construir un microcosmos de significación que representa su visión desesperanzada de una realidad fragmentada. Hacia el final, se aborda el artículo *Barroco y neobarroco* de Severo Sarduy, para hacer evidente una escritura barroca en su novela, característica propia tanto de la Novela Negra, cómo de su proyecto totalizador.

El regreso de Nil Sierra: un cuadro de costumbres negro. El género negro dentro del campo de la literatura colombiana de los años noventa en el siglo XX marca una tendencia. El texto busca hacerla evidente en la novela *El regreso de Nil Sierra*

(2000) de Javier Echeverri (1949). Para ello, se tienen en cuenta dos elementos: el concepto de imaginario colectivo como la forma en que una sociedad recrea su realidad. De otro lado, se analiza la obra como una forma de actualizarse la novela negra mediante una reelaboración del género del cuadro de costumbres.

Bourdieu considera que, en realidad, la apuesta mayor que se da en el campo literario es por la definición del escritor y los límites del campo, por el poder de consagración y de determinar el carácter literario de las obras artísticas. Este poder confiere el derecho a la participación legítima en la lucha y, en determinado momento, de imponer su definición sobre los otros, en especial sobre los recién llegados, cuyo conocimiento se exige como un derecho de entrada en la lucha por el poder simbólico literario. En palabras del autor:

El proceso en el cual están inmersas las obras es el producto de la lucha entre quienes, debido a la posición dominante (temporalmente) que ocupan en el campo (en virtud de su capital específico), propenden a la conservación, es decir a la defensa de la rutina y la rutinización, de lo banal y la banalización, en una palabra, del orden simbólico establecido, y quienes propenden a la ruptura herética, a la crítica de las formas establecidas, a la subversión de los modelos en vigor y al retorno a la pureza de los orígenes. (Bourdieu, 1995a: 13).

Aunque los autores del corpus no son tan recién llegados al campo literario colombiano, tampoco son los más reconocidos por la crítica, esto hace que sus propuestas estéticas estén en consonancia con las palabras citadas de Bourdieu. Están en la búsqueda incesante por un lugar en el campo.

3.1 *La Virgen de los sicarios: una mirada de desesperanza.*

Lo Fatal

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
¡Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...”

(Rubén Darío, 2006: 210)

Es mucho lo que se ha dicho y escrito sobre la novela de Fernando Vallejo *La Virgen de los sicarios* (1994). Desde las críticas escandalizadas por su lenguaje e irreverencia, hasta los estudios sobre la relación oralidad-escritura, pasando por los que la circunscriben a la literatura urbana y violenta. En este capítulo se afronta el tema desde otra perspectiva, desde la Novela Negra¹. Lo que se pretende es evidenciar, en la novela de Vallejo, una tendencia dentro del campo de la novela actual colombiana hacia el género negro. Es decir, mostrar cómo la propuesta estética de Vallejo se centra más en la exploración, desde la desesperanza, de nuestra anomia social y la crisis de valores que ello conlleva. Esto no se da solamente por el contenido crítico social que lo acerca al neorrealismo y al neocostumbrismo, sino también por las experimentaciones virtuosas en la forma, el tratamiento del lenguaje coloquial de los sectores sociales ficcionalizados y la

¹ Entendida como se ha expuesto en el primer capítulo.

preocupación estética metaficcional. No se trata de una denuncia social a secas. Es la voz de un personaje que construye desde su hastío, cinismo, nostalgia, y rabia, en el campo de la ficción, una diatriba de la desesperanza para la humanidad. Es incuestionable que esta diatriba nihilista expresa una postura transgresora de completa incredulidad en las instituciones: no hay una identidad con el Estado, la iglesia, la familia, la educación o la justicia. Hay, en general, una inconformidad con el mundo, construyendo de este modo una visión ético-estética del mismo.

El género negro es inaprensible y, por lo tanto, indefinible en términos categóricos. Gracias a su movilidad y potencialidad para actualizarse de variadas maneras, el género literario, y el género negro, en particular, se define más por lo que cambia que por lo que permanece. No se impone una fórmula, ni un molde, sino que se actualiza mediante marcas o tendencias en la obra literaria concreta. Por consiguiente, podemos afirmar que el concepto de “género negro”, antes que ser un modelo a seguir, es un híbrido de diversos modelos simultáneos. También, es atmósfera, ya que insinúa e influye sobre la moral y la ética, antes que denunciar. Es umbral, pues sus fronteras son porosas, permitiendo la comunicación viva con otros estilos y formas estéticas. Es un concepto difícil de amoldar y encasillar en una estructura rígida, por lo tanto, sólo vamos a enunciar ciertos rasgos que podemos percibir desde las variables existentes, desde las diferentes formas de actualizarse.

Los rasgos que definen la novela negra son al mismo tiempo los que permiten su análisis. Los podemos enumerar de la siguiente manera: el tratamiento del lenguaje, la verosimilitud, el grado de realismo; crimen-criminal-víctima, enigma-delito-crimen; la violencia social, la trasgresión a las instituciones, la construcción de los personajes: tipo de héroe y su actualización; lo urbano y el cronotopo de la ciudad como jungla,

motivación social, el lector, la literariedad, y la relación ética-estética-moral. Los escritores colombianos al asumir la forma de la novela negra amplían el espectro temático de la literatura. No han retomado un subgénero simplemente; han transgredido sus formas y estilos para indagar en nuevos procesos narrativos. Es así como las formulas clásicas de lo policial y la denuncia social se ven subvertidas por mecanismos narrativos específicos, de los autores, que hacen singular y propositivo el género negro.

En el caso particular de *La Virgen de los sicarios* pretendemos evidenciar su tendencia hacia el género negro a la luz del análisis de la relación ética-estética-moral, ya que el proyecto narrativo de Vallejo así nos lo permite y exige. Para lograrlo vamos a retomar el concepto de la desesperanza planteado por Álvaro Mutis en uno de sus ensayos (1981: 285-302). En el universo configurado por *La Virgen de los sicarios*, ciertamente, se percibe la construcción de una ética individual de la desesperanza. Embargado por ella, Fernando, el personaje narrador, es un alter ego de su autor (son evidentes los rasgos autobiográficos no sólo en esta novela, sino en toda su obra literaria). Si bien se le ha tildado de novela testimonial, de denuncia, hiperrealista, o sobre la realidad colombiana, también se puede interpretar desde otra perspectiva, desde la vivencia plena a la manera y sesgo de una mirada desesperanzadora, la de Vallejo. El autor nos dice en su ensayo “Los difíciles caminos de la esperanza”:

(...) esto está que arde. Por qué razón, no se sabe. Unos dicen que por el Niño, otros que por la Niña, pero yo digo que es por la rabia de la población. Por tanto carro, tanta gente, una rabia que les va subiendo de grado en grado la temperatura a las ciudades. ¿Y no habrá forma de enfriarlas, de que sople otra vez una brisita de esperanza? Yo digo que sí: con menos gente. ¿Pero cómo? ¿Cómo se le hace? Con una de dos: o poniéndonos a matar en bloque, más a conciencia, no de veinte o

treinta; o dejándonos de reproducir. Porque ya no cabemos. Y cuando las ratas no caben porque están muy apretadas, unas con otras se matan. Mis hermanas las ratas (...). (Vallejo, 2000: 25).

Si hay algo que caracterice a los colombianos, como lo dice el autor, es la envidia, la venganza, el odio, y la desesperanza mezclada con resignación. De que valen gritos, protestas, marchas, crímenes, o violencia: cada individuo encuentra la manera de expresar su desencanto y tristeza. En este caso a través de la desesperanza.

La desesperanza

Si retomamos la definición de “desesperanza” que nos da el diccionario de la Real Academia Española –que no nos escuche Fernando Vallejo el gramático– encontramos una gran diferencia con el desencanto. La primera alude a la falta de esperanza, al estado del ánimo en que todo se ha desvanecido: de alguna manera ya todo ha pasado. ¿Qué se puede aguardar después de haber tocado fondo? La segunda se refiere a la decepción, a la desilusión. Parece condición de la primera, pero permite y espera algo, se aferra en su amargura. Mutis define la desesperanza a partir de cinco elementos que la compondrían: la lucidez, la incomunicabilidad, la soledad, la muerte y la esperanza. Vamos a seguir a Mutis en las condiciones de la desesperanza, aplicándolas a la novela que nos compete en este momento:

La lucidez

“Una y otra se complementan, se crean y afirman entre sí. A mayor lucidez mayor desesperanza y a mayor desesperanza mayor posibilidad de ser lúcido” (Mutis. 1981: 288). Es tal vez la condición más evidente en la novela Fernando el gramático, el narrador en primera persona. Es el héroe lúcido que con su verbosidad procaz, desvergonzada y atrevida, logra una evaluación cínica del mundo. Esta evaluación está recreada por el viaje

al interior de un Medellín nada convencional. En medio de esos caminos sinuosos, Fernando oscila entre la nostalgia de lo vivido y la pesadumbre por lo que encuentra. Se halla en situaciones que develan su espíritu de bambú, muy flexible y blando en su interior, pero muy fuerte por fuera:

O sea, era como si la realidad de adentro contuviera la realidad de afuera y no viceversa, que en la carretera a Sabaneta había una casita con un pesebre que tenía otra carretera a Sabaneta. Ir de una realidad a la otra era infinitamente más alucinante que cualquier sueño de basuco (Vallejo, 1994: 14).

(...)Y los ojos se me encharcaban de lágrimas mientras dejando atrás a Bombay, para siempre, volvía a sonar a tumbos, en mi corazón rayado, ese "Senderito de Amor" que oí de niño en esa cantina por primera vez esa tarde. Y qué hace sin embargo que volvía con Alexis por esta misma carretera, agotándose instante por instante en la desesperanza nuestro imposible amor (...) (Vallejo, 1994: 97)

Esta lucidez se desata en una diatriba contra la humanidad, en esa especie de "cantaleta eterna" representada por don Tomás Carrasquilla en su personaje de la "Maruchenga", puntillosa y reiterativa. El narrador tiene una pelea casada con el mundo y por ello se desenfunda en la defensa y práctica de acciones vituperables. Con su impudencia y obscenidad descarada, crítica con dureza, reprende y censura. Podemos encontrar un ejemplo en los señalamientos que hace en muchas oportunidades a los colombianos: "Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Ésta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad. ¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminen la niñez". (Vallejo, 1994: 27). Contrasta y escuece a muchos ésta visión, tan

alejada de las odas a la raza antioqueña de Jorge Robledo Ortiz y Epifanio Mejía. Este último escribía hacia 1868 en “El canto del antioqueño”:

Nací sobre una montaña,
mi dulce madre me cuenta
que el sol alumbró mi cuna
sobre una pelada sierra.

¡Oh libertad que perfumas
las montañas de mi tierra,
deja que aspiren mis hijos
tus olorosas esencias!

La visión sobre la antioqueñidad y la colombianidad se ha transmutado. Ya no es idílica. No exalta el esfuerzo, el trabajo, la patria, la familia y la tradición. Ese mundo ya no existe más que en el recuerdo. Aunque esta diatriba esté contextualizada en Medellín, es evidente que el menosprecio de Vallejo está encaminado a la raza humana, a su alienación, a su manera de actuar y sentir. Por ello llega a decirnos:

Qué va, está viva, respira. La humanidad necesita para vivir mitos y mentiras. Si uno ve la verdad escueta se pega un tiro. Por eso, Alexis, no te recojo el revólver que se te ha caído mientras te desvestías, al quitarte los pantalones. Si lo recojo me lo llevo al corazón y disparo. Y no voy a apagar la chispa de esperanza que me has encendido tú (Vallejo, 1994: 15).

Cuando la humanidad se sienta en sus culos ante un televisor a ver veintidós adultos infantiles dándole patadas a un balón no hay esperanzas. Dan grima, dan lástima, dan ganas de darle a la humanidad una patada en el culo y despeñarla por el rodadero de la eternidad, y que desocupen la tierra y no vuelvan más (Vallejo, 1994: 14).

Desde otra perspectiva del análisis, se puede decir que Vallejo padece la realidad colombiana desde la conciencia misma de los hechos. “no hay dolor más grande que el dolor de estar vivo, ni mayor pesadumbre que la vida consiente...”, nos dice Rubén Darío en nuestro epígrafe (Rubén Darío, 2006: 210), recordándonos que la lucidez va acompañada del padecimiento, por el hecho mismo de ser lúcido. Ésta le produce un dolor, una pena que no le permite soportar su propia existencia. Fernando, el héroe lúcido de *La Virgen de los sicarios*, comprende todo lo que sucede en la humanidad. Ante el terror de saberlo, prefiere marginarse y padecer, espantado de terror, porque sabe lo que sigue. El dolor y tormento en su existencia deviene en una especie de nihilismo con el ánimo de abandonar toda reverencia. Es esta una de las características que inscriben la novela de Vallejo dentro del género negro. No hay enigma, ni crimen por develar. Lo que se muestra es una mirada de desesperanza sobre el mundo, una negación de todo principio religioso, político y social, un rechazo a toda creencia.

De otro lado, la lucidez le permite al narrador, a través de la estética del humor negro, construir una ética particular, una manera de ser y de estar en el mundo en contraposición a los valores morales generalizados, subvirtiendo la realidad. Es por medio de este humor negro que Vallejo se burla de la vida, de sí mismo, de su infancia, de su querido pueblo antioqueño, de Colombia y de todo cuanto se le atraviere, convirtiéndose, ante la mirada de algunos, en un ser inquietante. Al mismo tiempo, este humor negro le permite entretejer en los hilos narrativos la irreverencia, el sarcasmo hacia la “santa madre Iglesia”, la crueldad del amor y el crimen, el cinismo de la política y sus leyes, la parodia de la familia y su reproducción, y la ironía de la existencia humana. Es en la arquitectura de este humor negro donde se comprueba la lucidez de Vallejo, en cuanto a su virtuosismo intelectual, para hacer de temas tan serios una crítica sardónica sobre los

valores morales de nuestra sociedad. Ahí, en ese virtuosismo, radica su sentido ético-estético. El humor negro constituye su estilo, es un *leitmotiv* al que acude a lo largo de la obra de muchas y variadas maneras, regocijándose en su deleite por la palabra.

Observemos con detenimiento algunos apartes de la novela, que de acuerdo con las diferentes temáticas que inquietan a Vallejo, ejemplifican el tratamiento de su humor negro:

Los hijos de estos hijos de mala madre cambiaron los machetes por trabucos y changones, armas de fuego hechizas, caseras, que los nietos a su vez, modernizándose, cambiaron por revólveres que el Ejército y la Policía les venden para que con el aguardiente que fabrican las Rentas Departamentales se emborrachen y se les salgan todos los demonios y con esos mismos revólveres se maten. Con el dinero que le producen las dichas rentas, el aguardiente, el Estado paga los maestros para que les enseñen a los niños que no hay que tomar ni matar (Vallejo, 1994: 84).

Refiriéndose al asesinato de Luis Carlos Galán, dice:

Cayó el muñeco con 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" (Vallejo, 1994: 40).

Con la muerte del presunto narcotraficante que dijo arriba nuestro primer mandatario, aquí prácticamente la profesión de sicario se acabó. Muerto el santo se acabó el milagro. Sin trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar. Y sicario que trabaja solo por su cuenta y riesgo ya no

es sicario: es libre empresa, la iniciativa privada. Otra institución pues nuestra que se nos va. En el naufragio de Colombia, en esta pérdida de nuestra identidad ya no nos va quedando nada (Vallejo, 1994: 34).

Como hemos podido observar, la lucidez de Fernando el gramático es evidente en el entramado de varios aspectos: el padecimiento consciente de nuestra realidad que le permite objetivarse, la incesante diatriba contra género humano, y la construcción de una estética del humor negro. La mirada desesperanzadora del mundo va corroborándose en estos aspectos analizados de la novela.

La incomunicabilidad y la soledad

El mismo Mutis establece una relación estrecha entre estas dos condiciones de la desesperanza. Sobre la incomunicabilidad nos dice: “La desesperanza se intuye, se vive interiormente y se convierte en materia misma del ser, en substancia que colora todas las manifestaciones, impulsos y actos de la persona, pero siempre será confundida por los otros con la indiferencia, la enajenación o la simple locura” (Mutis, 1981: 288). Sobre la soledad expresa: “Soledad nacida por una parte de la incomunicación y, por otra, de la imposibilidad por parte de los demás de seguir a quien vive, ama, crea y goza, sin esperanza” (288). Interpretando sus ideas podremos colegir que la incomunicabilidad nos lleva a la soledad. La incomprensión y la soledad se sustentan desde dos perspectivas: el desprecio por la condición humana, y la dualidad en su amor por Colombia.

El hecho de no ser comprendido ni comprender el estado de las cosas lo lleva a ensimismarse, construir su propio mundo que defiende la naturaleza y los animales y en el cual no hay cabida para los mortales, de ahí su soledad. En este caso, tanto escritor como narrador son víctimas de la incomunicabilidad en el sentido de que, en el caso del primero, algunos sectores de la crítica lo rechazan y, en el segundo, no es entendido por la

nueva Medellín que encuentra a su regreso. Esa incomunicabilidad los lleva, tanto al escritor como al narrador, a un ostracismo y soledad que los enajena de la dinámica social normativa. De hecho hay una repulsión por la raza humana en general. La vida humana no vale nada. No vale la pena. Dice el autor:

Porque han de saber que el amor de mi vida son los animales. Todos, pero con una excepción: el homo sapiens, este simio alzado, de cuya inteligencia dudo y cuyas intenciones temo. Estos simios alzados que a veces se convierten en rebaño y llenan al Papa los estadios (Vallejo, 2001: 25).

Dice el narrador: En cuanto a la humanidad, en todas partes sería la misma, la misma mierda, pero distinta (Vallejo, 1994: 116). Únicamente les resta, de esta postura que lo aísla, el cuidado y respeto por la naturaleza y el infinito amor por los animales. Ellos son su verdadero prójimo: Es que los animales son el amor de mi vida, son mi prójimo, no tengo otro, y su sufrimiento es mi sufrimiento y no lo puedo resistir (Vallejo, 1994: 73).

Desde esta perspectiva, tanto la incomunicabilidad como la soledad en el narrador se dan porque no encuentra asidero en el mundo. No hay nada más que un infinito amor por los animales, ya que ha dejado de creer en el hombre, en la fe cristiana, en la justicia social. Ellos le permiten soportar la cotidianidad de nuestra sociedad. Por lo tanto, Fernando, el narrador, no tiene cabida en este mundo y eso lo convierte en un ser solitario e incapaz de comunicarse, de socializar. El género humano no es un par con el que se pueda interactuar. Está solo. No importa a quién ame, siempre estará solo.

Un buen ejemplo en el que privilegia la vida animal sobre la del ser humano lo encontramos en aquel episodio donde intenta ayudar a un perro moribundo que ha sido atropellado y esta ahora en el fondo de un caño:

“No va a poder volver a caminar –le dije a Alexis–. Si lo sacamos es para que sufra más. Hay que matarlo”. “¿Cómo?” “Disparándole”. El perro me miraba. La mirada implorante de esos ojos dulces, inocentes, me acompañará mientras viva, hasta el supremo instante en que la muerte, compasiva, decida borrarla. “Yo no soy capaz de matarlo”, me dijo Alexis. “Tienes que ser”, le dije. “No soy”, repitió. Entonces le saqué el revólver del cinto, puse el cañón contra el pecho del perro y jalé el gatillo. La detonación sonó sorda, amortiguada por el cuerpo del animal, cuya almita limpia y pura se fue elevando, elevando rumbo al cielo de los perros que es al que no entraré yo porque soy parte de la porquería humana. (Vallejo. 1994: 77 - 78).

“Sigue tú matando solo –le dije a Alexis–, que yo ya no quiero vivir”. (Vallejo. 1994: 78).

Aquí podemos ver el dolor que le causa la vida del perro callejero, contrastando con su actitud complaciente e indiferente, y en algunos casos de aprobación, ante las múltiples muertes ocasionadas por Alexis. Es perfecta muestra de una escala ética de valores en la que el ser humano ocupa, si es que lo ocupa, el último lugar. Es esa la magnitud de su desprecio por la raza humana. No quiere saber nada de ella y se refugia en el amor incondicional por los animales: estos son indefensos y no saben hablar.

Otro componente que acentúa la incomunicabilidad y la soledad de Fernando, el narrador, es su dualidad en el odio y amor por Colombia. El exilio voluntario, de alguna manera también obligado por las circunstancias del no-futuro, llevó al autor a un desarraigo arbitrario que lo condujo a un aislamiento, a separarse de lo que más quería, su país. A su regreso estos sentimientos se acentúan todavía más, ya que los lugares y la sociedad no son iguales. Él también ha cambiado. Este reencuentro vale para acentuar la

incomprensión mutua: no se explica a sí mismo cómo, ni cuándo cambió todo. No logra comprender a su pueblo, y éste, a su vez, no lo comprende a él. Se encuentra con nuevos personajes como los sicarios, con nuevas visiones de mundo en las que no encaja. Hasta la manera de hablar ya no es la misma. El protagonista gramático permanece invariable en su periplo por reconocer de nuevo su tierra, pero sólo encuentra un mundo que ha cambiado, que no es el que vivió y que ahora está degradado por completo. Al final, no obstante, decide no jugar más y huye a cumplir su propósito inicial: morir. En medio de un juego verbal se autodenomina “el hombre invisible”: “Yo pasé ante los guardias de la caseta de entrada sin mirar, volviéndome a mi esencia, a lo que soy, el hombre invisible”. (Vallejo, 1994: 116).

Una especie de anonimato –manifestación ineludible de su incomunicabilidad y su soledad– que, incluso, lleva a Fernando, el narrador, a la alucinación. No comprende la sociedad colombiana y, por extensión, a la humanidad. En reciprocidad, la humanidad no lo comprende. Se mueve entre el antes de su niñez, idílica, pacífica y familiar...

Estaba al final de esa carretera, en el fin del mundo. Más allá no había nada, ahí el mundo empezaba a bajar, a redondearse, a dar la vuelta. Y eso lo constaté la tarde que elevamos el globo más grande que hubieran visto los cielos de Antioquia, un rombo de ciento veinte pliegos inmenso, rojo, rojo, rojo para que resaltara sobre el cielo azul (Vallejo. 1994: 7).

Y entre un ahora desolador, irremediable dominado por la anomia social: “en ausencia de la ley que se pasa todo el tiempo renovándose, Colombia es un serpentario. Aquí se arrastran venganzas casadas desde generaciones”. (Vallejo, 1994: 35).

En ese vaivén anímico odiará y amará, desplegando su diatriba contra Colombia y Medellín:

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, y mientras más asesinos más muertos. Ésta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota (Vallejo, 1994: 82).

Nada funciona aquí. Ni la ley del talión ni la ley de Cristo. La primera, porque el Estado no la aplica ni la deja aplicar: ni raja ni presta el hacha como mi difunta mamá. La segunda, porque es intrínsecamente perversa. Cristo es el gran introductor de la impunidad y el desorden de este mundo. Cuando tú vuelves en Colombia la otra mejilla, de un segundo trancazo te acaban de desprender la retina. Y una vez que no ves, te cascan de una puñalada en el corazón (Vallejo, 1994: 73).

Lo que más lo aleja es la nostalgia por lo que ya no es, su tiempo ideal. Por eso recuerda con tristeza sus días azules de la niñez: son sólo suyos, de nadie más. Además, no hay con quién compartir ese recuerdo. Sólo le queda narrar a su amante lo que fue y recorrer la ciudad como un fantasma, en medio de la amargura de amar lo que se ha ido. Se acentúa así su desesperanza, entre el desprecio por la humanidad y la nostalgia por una patria que ya no es la misma.

Estrecha relación con la muerte

“(…) el desesperanzado es al fin de cuentas alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte, cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin” (Mutis. 1981: 289). En muchas oportunidades, tanto dentro de las novelas como por fuera, Fernando Vallejo ha dejado en claro su relación con la muerte: no le teme. Es más, la desea y la busca. Según él, vive muerto. En el sistema de valores éticos que construye el gramático se encuentra una forma de asumir la muerte expresada en la novela

a través de tres aspectos: su posición ambivalente con respecto al crimen, la condición de vivo muerto y la muerte como una solución.

Para Fernando el gramático, su ángel exterminador es en nuestra sociedad que compensa con sus crímenes el furor reproductor de una raza pobre e ignorante. Esta permisividad no siempre fue así. En la medida que conoció la dinámica de la muerte a través de su amante, el sicario, su moral experimenta inversiones progresivas. En un principio reprueba el asesinato, pero, a medida que avanza la novela, llega a acostumbrarse y a verlo como una solución. Acaba justificando y elogiando su comportamiento. La muerte se convierte así en una suerte de fascinación. La serie de crímenes que tiene que presenciar desde Alexis hasta Wilmar son una actualización de la estética de la muerte. Alejado de toda concepción moral religiosa, considera (al igual que Thomas de Quincey) el crimen como una de las bellas artes. En su relación con los crímenes, Fernando puede ser presa del encantamiento pánico: esa mezcla de terror y fascinación ante la visión del desastre. Este provoca una especie de evocación por los hechos apocalípticos del ángel exterminador que no le permite nada más que encomiarlos y justificarlos. Se piensa la muerte no como un paso a una mejor vida sino como una escapatoria de esta vida-muerte. En ello se diferencia Fernando de sus amantes sicarios. Ellos no quieren morir, pero matan. Él es un vivo muerto.

El crimen, en tal contexto, se erige como la única salida para intentar organizar el caos. Los sicarios le cobran a la sociedad su deuda. Por ello, Fernando termina admitiendo y reprobando al mismo tiempo el crimen "injustificado". El crimen es el síntoma de la sociedad degradada y, en esa medida, se justifica como grito y afrenta a lo establecido que no ha funcionado sino para unos pocos. De alguna manera se justifica la cotidianidad del

crimen, como cuando en la novela se mata a una señora con sus dos hijos porque están molestando en un bus urbano:

Me devolví a constatar la identidad del caído, pero me fue imposible llegar: el cerco de curiosos, festivo, jubiloso, se había acabado de cerrar, y no había arrimadero ni para un inspector de policía que viniera a levantar un cadáver. Cuadras adelante me encontré con Wilmar y estaba radiante, jubiloso, riéndose de felicidad, de dicha. Con una dicha que le chispeaba en sus ojos verdes. Mi niño era el enviado de Satanás que había venido a poner orden en este mundo con el que Dios no puede. A Dios, como al doctor Frankenstein su monstruo, el hombre se le fue de las manos (Vallejo, 1994: 99).

Al igual que lo hizo con “el hombre invisible”, jugando con las palabras establece otra manera de relacionarse con la muerte. La concibe en su condición de vivo muerto. Está vivo porque incluso ama, siente y percibe de manera consciente, y muerto, porque no le ve salida a esto. Está muerto en vida por el sentimiento de desesperanza que lo embarga. Los otros vivos muertos están muertos en vida ya que no tienen futuro y no tienen posibilidades de desarrollarse como seres plenamente: las puertas están cerradas en un mundo mezquino. Hacia el final de la novela el narrador deja entrever cuál será su destino: una suerte de vagabundeo sin rumbo fijo. El rumbo de la muerte misma y definitiva. Es aquí, donde también cobra sentido el epígrafe del presente capítulo:

y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!
(Rubén Darío, 2006: 210)

La novela termina con una adiós lleno de incertidumbre. Nos deja en el vacío de la multitud y de las posibilidades. Nos da una palmadita en el hombro por compasión:

Nosotros los lectores nos quedamos en este mundo de odio y rencor... Él, el narrador, se va sin rumbo fijo hacia su muerte: “Bueno parcero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea”. (Vallejo, 1994. 121).

En cuanto a la muerte como una solución, el narrador la entiende ya no desde el miedo cristiano, ni desde el suicida, sino como un camino a seguir. Es tal el desencanto por todo lo vivido y existente que el enigma de la muerte lo atrae, lo llama. No le importa la venganza, propia de un pensamiento desesperanzador. Por ello, si la desesperanza es una manera de ser en el mundo después de eliminar la esperanza, la única salida es la muerte. Para los católicos la muerte es el puente después del cual se halla un lugar de paz, liberado del padecimiento terrenal: centran su vida en la promesa divina de un futuro. Nuestro héroe no espera nada, ni quiere una salvación. Se centra en el presente, en la desesperanza, y si ahí no puede existir, la salida entonces es la muerte. La desesperanza lo lleva a intuir la muerte: “entonces descubrí lo que no sabía, que estaba infinitamente cansado, que me importaba un carajo el honor, que me daba lo mismo la impunidad que el castigo, y que la venganza era demasiada carga para mis años”. (Vallejo, 1994:115)

No se aparta de la esperanza

“...nuestro héroe no está reñido con la esperanza, lo que ésta tiene de breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probables y efímeras dichas, por el contrario, es así como sostiene –repito– las breves razones para seguir viviendo” (Mutis, 1981: 289)

En nuestro caso, este héroe desesperanzado que se ha alzado contra todo, y contra todos, tiene una única esperanza, el “amor”, sin importar quién sea. De hecho, se convertirá en amante de Wilmar, el asesino de Alexis, su primer amante. Lo que le permite seguir viviendo y no suicidarse es su relación con los sicarios, su amor por Alexis, o Wilmar, o

cualquier otro. Lo que le atrae es la actitud frente a la vida del sicario. Él no se enamora de la persona, sino de la posibilidad de tener a alguien, a pesar de su desprecio por el género humano, alguien a quien amar, pues es su único contacto con el mundo.

A pesar de las condiciones de Alexis, en él se reúnen valores que demuestran su autenticidad en la manera de enfrentar la vida:

Le pregunté si le gustaban las mujeres. “No”, contestó con un “no” tan rotundo, tan inesperado que me dejó perplejo. Y era un “no” para siempre: para el presente, para el pasado y para el futuro y para toda la eternidad de Dios: ni se había acostado con ninguna ni se pensaba acostar. Alexis era imprevisible y me estaba resultando más extremoso que yo. Conque eso era pues lo que había detrás de esos ojos verdes, una pureza incontaminada de mujeres. Y la verdad más absoluta, sin atenuantes ni importarle un carajo lo que piense usted que es lo que sostengo yo. De eso era de lo que me había enamorado. De su verdad (Vallejo. 1994: 21).

En su relación con Alexis y Wilmar, y paradójicamente, de alguna manera, en su identificación con su visión de mundo, encontramos una señal de esperanza. Fernando no tiene la actitud de quien se sienta a contemplar la vida, a documentarla, a describirla. La enfrenta y la vive intensamente, se mete en el juego con conciencia de lo que hace. Este atisbo de esperanza le permite alejarse de los hombres, repudiarlos, pero, al mismo tiempo, amarlos. Podríamos afirmar finalmente, en nuestro análisis de *La Virgen de los sicarios* como una mirada de desesperanza, que esta es una convicción en Vallejo. Para él no es posible modificar la realidad. Haga lo que haga por cambiar el estado de las cosas, estas permanecerán. Semejante convicción surge cuando se pierde toda esperanza, y es tal su lucidez que no le queda más que la muerte. Bien afirma el narrador que él “vuelve para morir”. No vale la pena intentar nada.

La desesperanza en Vallejo estará así actualizada en una ética individual formada desde:

- la crítica conciente de la sociedad y sus instituciones, donde reina la anomia social en lo cotidiano, la corrupción, la inequidad, la ley del más fuerte o mejor armado.
- la incomunicabilidad con el género humano que los aparta en su soledad.
- la muerte como solución ante la ausencia de toda esperanza.
- el amor por los sicarios que en medio de toda desesperanza representa un elemento esperanzador.

De otro lado, podemos identificar, como conclusión, que la novela de Vallejo es una novela negra no sólo por su desesperanza, sino también por su propuesta transgresora de un narrador en primera persona, ya que una de las características de la novela negra consiste tanto en la experimentación con las técnicas narrativas, como en la trasgresión al canon literario. Como dice el mismo Vallejo en "*La desazón suprema*", no acepta el narrador omnisciente de la tradición literaria universal. Él no puede hablar de lo que pensó otra persona: "(...) va contraria a toda mi experiencia de la vida. Yo siempre he dicho, yo siempre he escrito diciendo *yo*, humildemente; así esta humildad alguien la pueda interpretar como una soberbia. Yo siempre he dicho *yo*, y he contado solamente lo que visto, lo que he oído y lo que he vivido" (Ospina, 2003). Presenta con esto dentro del campo de la literatura colombiana la visión de un individuo común y corriente que se expresa en primera persona de manera auténtica, desde una visión de mundo desesperanzadora. Elena Poniatowska ha asegurado que Vallejo es "muy importante dentro de la literatura latinoamericana, justamente por esta postura. No quiere congraciarse ni con los dioses, ni con Gabriel García Márquez, ni con Álvaro Mutis, ni

con Octavio Paz, que es un Premio Nobel. Critica abiertamente como si se lanzara al abismo, como si sintiera que mucha gente se detiene ante la crítica pública porque piensa que los poderosos lo van a nulificar” (Ospina, 2003).

La Virgen de los sicarios, ciertamente, no es una novela policíaca clásica, no hay un crimen que dilucidar. Es un recorrido por la vida de los sicarios, y no hay más enigma que la suerte, si se puede llamar así, de encontrar al asesino de su amante Alexis. Lo que la novela busca es dilucidar el crimen de la humanidad, el crimen de la injusticia social, de la anarquía. No hay un único crimen: en sentido estricto hay varios, pero el verdadero que se plantea en la obra es de la humanidad. La diatriba contra la humanidad y su doloroso humor son algunos de los recursos estéticos con los que cuenta Vallejo para recrear una ambiente de desesperanza. Es posible aquí una estética especial que la diferencia de las demás y que, al parecer, radica en un uso particular, conciente del lenguaje –el discurso de la novela negra– para la evaluación crítica del mundo.

Una de las tendencias más evidente en la propuesta estética de algunos novelistas colombianos de la década de los noventa ha sido la descomposición del héroe en un contexto degradado, por la anomia social. Estos escritores quieren alejarse del realismo ramplón y fotográfico, sin ninguna elaboración artística. Es así como Vallejo construye un nuevo tipo de héroe, sujeto lúcido que ha alcanzado un alto grado de independencia frente al mundo, caracterizado por el desarraigo y apego, la individualidad y la negación de las prácticas morales frente a la muerte, la indiferencia a las normas y convenciones sociales, religiosas o políticas.

3.2 *Saide*: Ensamble de una novela negra.

“La larga historia de aquel médico y su ahijada o su amante o lo que fuera, se reducía para mí a tres encuentros con una mujer fascinante a la que nunca llegué a poseer, ni siquiera a besar”.

(Escobar, 1995: 87)

“El sonambulismo que caracteriza en buena medida las actitudes del ciudadano, la persistencia de vicios tradicionales que impiden una auténtica solidaridad y cohesión social -particularismos, fulanismos, clientelismos, dependencia y falta de autonomía en los procesos de decisión política- prueban ese peculiar sincretismo de lo moderno y lo premoderno, tan característico de la vida pública en nuestro país.”

(Jaramillo, 1994: 50)

La crítica ha clasificado la obra de Escobar Giraldo como posmoderna, dentro de una característica de los nuevos narradores colombianos de fin de siglo. 1995 fue su gran año de producción narrativa pues publicó dos novelas, *El último diario de Tony Flowers* y *Saide*, además de un libro de cuentos infantiles, *Las láminas más difíciles del álbum*. Con estas obras ganó varios premios y menciones, además se situó en el campo de la novela colombiana como uno de los narradores más prometedores. La novela corta *Saide*, no se aborda desde la posmodernidad, se analiza a partir del concepto de novela negra como tendencia en el campo de la literatura colombiana de la década de los noventa. Para ello, se tienen en cuenta tres elementos: el contexto histórico como preocupación entre la denuncia social y la búsqueda del realismo; la relación entre ética–estética–moral que configura un imaginario de la sociedad colombiana; y por último, la literariedad y el juego con el lenguaje.

En la novela colombiana de los noventa, los escritores de fin de siglo renuevan, de alguna manera, ese afán por encontrar nuevas formas de narrar, al igual que los

vanguardistas del inicio del siglo XX, se lanzan en la búsqueda de reelaboraciones ingeniosas de formas y géneros preexistentes. Es en este contexto que se habla de nueva novela negra en Colombia y en *Saide* en particular: a través de la mirada del narrador en primera persona, Octavio Escobar actualiza la tendencia por el género negro.

Se trata de una novela muy consciente, no por encargo, sino de auto-encargo, es un reto personal del autor, ¿por qué decide escribir una novela negra? no sólo por la influencia de la televisión, el cine y sus innumerables encuentros literarios con el género. Hay una intención estética, un programa narrativo que le imprime a la novela un carácter muy elaborado, por no decir premeditado. Es una escritura de cirujano, medida, controlada que trata de manera muy consciente de retomar lo que conoce del género y al mismo tiempo distanciarse de él. Como lo dice el autor en una de sus entrevistas difundida por la Web¹ en el 2007, por la editorial española Periférica, que ha publicado varias de sus novelas: “Más que un modelo, hubo primero una lectura apasionada de un buen número de novela policíaca tradicional y sobre todo de novela negra, en sentido estricto, desde Hammet y, así, Chandler, hasta Vásquez Montalbán... Eso sí, con mucha conciencia evité al detective y un final en el que todo se aclarara “convenientemente”. Me interesaban más un clima, un ambiente, los personajes...” (Escobar, 2007).

El contexto histórico

Se comienza el análisis por el contexto histórico ya que éste vale, como su nombre lo indica, de trasfondo en la novela, aunque no es parte evidente del plan narrativo del

¹En el portal del proyecto Seléucida.

En: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2ZtrKZx26QwJ:www.seleucid-project.net/index.php/category/autores-del-proyecto-seleucida/octavio-escobar-giraldo/+M%C3%A1s+que+un+modelo,+hubo+primero+una+lectura+apasionada&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=co>

autor, lo deja entrever de manera sutil, pero al mismo tiempo, de una manera categórica y contundente. Hay una evidente tendencia por una interpretación de lo que sucede a nivel histórico y social en la Colombia de este período. Se demuestra un afán de los escritores de novela negra en dejar manifiesta, en su obra artística, su posición con respecto a estos procesos que han afectado la sociedad colombiana. Por tratarse del contexto histórico, que ya se ha tratado ampliamente en el primer capítulo de esta monografía, no se va a hacer referencia directa a él.

Dentro de su propuesta narrativa, Escobar Giraldo, toma una posición objetiva con respecto a los hechos que configuran el contexto histórico de su novela. Para ello, construye una trama en la que retoma aspectos del género clásico policiaco, como el enigma que en este argumento corresponde al asesinato sin esclarecimiento de una joven. El tema de la desaparición de Saide no está tan relacionado con lo policiaco, sino con lo social; con el realismo, nuestra realidad es en cierta medida macabra. Situación que aparentemente es circunstancial, pero que alude de manera inevitable, a una realidad histórica llena de desapariciones y crímenes que han quedado sin resolver.

Las décadas de los ochenta y noventa en la historia reciente de Colombia representan una época de cambios en la sociedad colombiana que se caracterizó principalmente por las estrechas relaciones que se establecieron entre la clase política, los grupos armados ilegales y delincuenciales, en pos de un negocio tan lucrativo como el narcotráfico. El autor elabora un esbozo de la anomia social, del conjunto de ambientes caóticos que resultan de la falta de normas sociales o de su degradación. La ausencia de la ley y la debilidad de las instituciones hacen pensar a muchos que la sociedad no tiene dueño, por lo mismo, todos merecen serlo.

Desde el modelo neoliberal surge una violencia generalizada e indiscriminada. Lo que genera violencia no es la pobreza, sino la inequidad de la repartición de la riqueza. Con el inicio del modelo neoliberal, y su consecuente privatización del Estado, se genera la quiebra de muchas empresas. La clase obrera de las ciudades protegida por el Estado queda desamparada y surge una masa de población desempleada que aumenta los grupos delincuenciales.

El fenómeno del narcotráfico lo que hace es disparar, aumentar, evidenciar aún más los problemas que ya existían en Colombia. Hay un cambio de cultura, ya no somos sólo productores de droga, sino, consumidores. El estado no regula el orden social, y este es impuesto por el narcotráfico y sus múltiples alianzas tanto con las elites como con los grupos armados ilegales. Las formas de ser y de actuar empiezan a ser mediadas por la narcocultura. El dinero fácil es el norte de la juventud y es su capacidad corruptora la que involucra a los ciudadanos en la prostitución, el sicariato y el desmesurado consumismo. Durante la guerra fría los estudiantes y la juventud en general tenían la utopía del cambio; en esta época el pensamiento es el de no futuro, el de "no nacimos pa`semilla".

Cuando se propone la democratización, lo que se logró finalmente fue la violencia y la corrupción. Cada grupo buscaba llegar al poder político y económico. Sobre todo en regiones apartadas se quedaron con el poder local. La gran contradicción de esta época es que se formuló la democratización, pero entró en franca contradicción con las élites tradicionales locales que ya estaban relacionadas con los nuevos ricos narcotraficantes. La elite sentía que perdía el poder y no permitió que el ciudadano común accediera a los gobiernos locales; esto lo logró con sus nuevos aliados, que ya fuera por la intimidación o el asesinato, los apartaban de la contienda electoral.

En *Saide*, el encuentro del médico Díaz-Plata con el narrador protagonista es el pretexto para narrar la Colombia de estas décadas. El autor le imprime un ritmo cinematográfico, se ha inclinado por una trama complicada cargada de cambios de escenario y personajes, de saltos en el tiempo, exigiendo del lector una mayor concentración. Sin dramatismos, se narran de una manera muy tranquila, casi cínica, los hechos delincuenciales de una época. El lector está tan imbuido en dilucidar qué pasó con Saide que no experimenta el extrañamiento y el horror por los hechos narrados. Esta característica, en la forma de narrar, aleja al autor de lo que se ha llamado la sicaresca, ese realismo descarnado y en ocasiones morboso de algunas obras literarias. De hecho, la historia no está contada desde la mirada del sicario, sino desde un periodista radial que ha sido “censurado” y no tiene más opción que la de aceptar un cargo burocrático en una empresa de envíos postales. Se trata de una mirada sin juicios morales que no sólo observa, sino que participa, aunque tangencialmente, de la degradación social. Es en este contexto esbozado de manera general, que se desarrolla la trama de la novela y que da pie para la construcción novelada de una relación entre la ética, la estética y la moral de los personajes.

La relación entre ética–estética–moral

Si entendemos como imaginario todas aquellas ideas, compartidas por un grupo social, que consideran como verdad, ya que no necesitan explicación porque están justificadas en sí mismas, se puede establecer, como base, el hecho de que un sector de la sociedad colombiana de finales del siglo XX, sin importar credos, filiaciones políticas, ciudades y provincias, estructuró como su imaginario, o su visión colectiva, la trampa, la filosofía del atajo, y encontró en la oportunidad de transgredir las leyes y las instituciones

su modo de vida. Esto se refleja en el afán, en algunos casos por ambición y en otros por necesidad, de acumular riqueza, adquirir dinero fácil. Este frenesí colectivo conllevó a lo que se llamó la crisis de valores, en la que el tráfico y el consumo de drogas, la muerte como oficio y el beneficio propio, se convirtieron en el pan de cada día.

Éste entramado de visiones de mundo se construye en la relación de los personajes centrales, mediante la elaboración en paralelo de Díaz-Plata y el narrador protagonista en su relación con la enigmática Saide. Éstos manifiestan y hacen evidente la degradación de la sociedad en el periodo histórico mencionado. El narrador protagonista “doctor”, nombrado como tal en la oficina de envíos postales, llega ahí por recomendación de un “amigo”; viene de la capital a ocupar un lugar que perfectamente podía tener un lugareño de una de las regiones más abandonadas por el estado y afectadas por la corrupción, como lo es el puerto de Buenaventura. Para el personaje es lo más natural que él ocupe ese cargo, se lo merece más que cualquier otro y su desempeño se limita a firmar documentos, centra su vida en un letargo existencial que no es explicado, se dedica al ocio y a vivir una vida rutinaria y vacía. Se propone indagar por la suerte de la bellísima Saide Malkum por la que sentía una atracción obsesiva.

El protagonista narrador entra en contacto con el verdadero “doctor” Díaz-Plata a través del cual conoce verdaderamente a Saide, sobre la cual hay un halo de enigma que resulta siendo no más que un pretexto para hacer una objetivación de la sociedad colombiana. La resolución del enigma de Saide deviene en la confesión del crimen de Díaz-Plata. Este es un médico que tuvo que huir del Magdalena medio por hacer abortos clandestinos, es un personaje que de manera indiscutible lleva una doble vida, adquiere una cierta reputación, pero hace “favores” y “vueltas” a militares, narcotraficantes, etc. Se

mueve entre la legalidad y el delito con una facilidad asombrosa, acepta la corrupción como si fuera parte de la cotidianidad, además se ha convertido en un asesino.

Toda su vida la consagró a su amor, también obsesivo, por Saide a quién prácticamente crió desde su infancia; su amor desmedido, de un hombre mayor por una mujer mucho más joven, lo llevó a cometer un crimen que él justifica. Ese amor obsesivo orienta el dialogo de los dos personajes, y estructura la novela. *Saide* se convierte en una novela de “pasión amorosa” por la rivalidad entre los personajes principales, es casi una situación melodramática y desfachatada propia de una película de Pedro Almodóvar, presenta una trama marcada por la fatalidad, la muerte y la decadencia humana.

Díaz-Plata encarna el mito de Pígalión: cual escultor cinceló el carácter de Saide y la convirtió, en su imaginación, en la mujer ideal, por lo cual, se enamora de ella. De manera premeditada guió su destino, cayendo en lo que la psicología llama pigmalionismo, que consiste en un estado patológico del sujeto que se enamora de su propia creación, en su vida no le interesa nada más que perfeccionarla y admirarla. El amor obsesivo de Díaz-Plata representa el amor tradicional romántico de “hasta que la muerte nos separe” entablando una relación de odio-amor que le otorga mágicamente un derecho sobre la otra persona, un derecho que va incluso hasta la muerte, como queda insinuado en el diálogo final de Díaz-Plata y el protagonista narrador. Como dice Zygmunt Bauman en su libro *Amor Líquido*: “El amor está muy cercano a la trascendencia; es tan sólo otro nombre del impulso creativo y, por lo tanto, está cargado de riesgos, ya que toda creación ignora siempre cuál será su producto final” (Bauman, 2003: 21); la idea anterior la podemos relacionar con el mito de Pígalión, “lo que yo he creado, me pertenece, y por lo tanto, lo pudo destruir”.

De otro lado, está la postura del protagonista narrador, su amor aunque obsesivo, no es igual que el de Díaz-Plata, este radica en la posesión, el éxito y el triunfo amoroso sobre el objeto de deseo, sin pretensiones de relacionarse para siempre. Es más una obsesión por el conocer ese objeto de deseo, la que lo lleva hasta la casa de Díaz-Plata. Esa intriga por Saide se puede explicar desde el mismo Bauman: “Necesitamos ese éxito por el consuelo espiritual que proporciona: resucita, aun de manera indirecta, nuestra fe en la regularidad del mundo y la previsibilidad de los acontecimientos, que resulta indispensable para nuestra salud y cordura. También conjura la ilusión de que hemos adquirido un nuevo saber...” (Bauman, 2003: 18).

Saide Malkum, de origen libanés, es representada en algunos momentos como la mujer fatal que despierta las más bajas pasiones en los hombres, y que sabe explotar muy bien en su propio beneficio, como, por ejemplo, una rebaja injustificada en el envío de un cuaderno por el correo. Al mismo tiempo, se muestra como una víctima de las circunstancias sociales, una víctima más de las desapariciones sin resolver, como muchas otras desapariciones anónimas. Su desaparición es el enigma de muchos colombianos.

Es una mujer aparentemente medio negociante, medio contrabandista que se enamora de un incipiente narcotraficante. En ella también se deja ver, de una manera soterrada, unas prácticas delincuenciales, esto no queda claro en la novela, pero tanto por los “amigos” anónimos que tiene, como por su actividad comercial que no está bien definida, su enigma puede estar en el que tiene cualquier delincuente, no le conviene que se sepa mucho de ellos. Con ella puede suceder lo que con muchas personas que son desaparecidas o asesinadas en Colombia; la gente dice que si lo mataron, fue porque “debía algo”. Es más en este sentido que se teje un misterio con el personaje, y no tanto,

con el contenido de los cuadernos que enviaba habitualmente a su novio recluido en una cárcel de Estados Unidos.

Es paradójico que un personaje confuso del que el lector casi no tiene información y su aparición es escasa, sea el eje sobre el cual gira toda la novela. Es parte de la innovación que hace del género el autor. Pues, el enigma no es resuelto, se dejan cabos sueltos, realmente no hay un enigma, lo que se encuentra es una realidad social en un contexto histórico específico. Efectivamente no se conoce sobre Saide sino la historia de su niñez y la relación con John Jairo, de la que se puede tejer una sombra de sospecha en cuanto a sus verdaderas actividades comerciales.

La intención del autor no está en desentrañar un misterio, sino en intentar explicar el enigma de la condición humana, forzada a ser sórdida en circunstancias sociales e históricas determinadas. Este encuentro de tres éticas individuales (Díaz-Plata, Narrador protagonista, y Saide) que pueden ser un síntoma de un imaginario de nuestra sociedad, son muestra de la consolidación de una interiorización colectiva de formas culturales. Todos los personajes están en la medianía de la legalidad y el delito. En ellos hay interiorizado un imaginario, ese imaginario de que hay que sacar provecho de las oportunidades sin tener reparos morales o éticos. El crimen está en todos los estratos sociales, el crimen no sólo es causar la muerte, sino el delito mismo como justificación de los actos sociales cotidianos.

En este universo narrativo, “El fin justifica los medios”, las personas común y corriente están convencidas, sin pudor, que pueden hacer cualquier cosa con tal de alcanzar sus objetivos y lo peor es que creen que lo que hacen está bien, es correcto en nuestra sociedad, “como todos lo hacen”; de alguna manera no son conscientes de que

están cometiendo un delito, una atrocidad, simplemente ese es su modo de operar, de ver el mundo, como si este les debiera todo y por eso se lo cobran a como dé lugar. Como se refleja en la confesión del crimen pasional del doctor Díaz-Plata, el amor que sentía por Saide justifica la muerte de John Jairo. Como dice el dicho popular: “*a papaya partida...*”, “*Si se les da la oportunidad... No lo piensan dos veces*”.

Alrededor de los personajes principales se dibujan de manera tangencial por algunos diálogos y descripciones sutiles, una gran cantidad de personajes secundarios entre narcotraficantes y políticos corruptos, que entretejen unas relaciones de odios, venganzas, traiciones y crímenes, complementando el cuadro del imaginario del colombiano de la época en su relación ético-estético-moral. A pesar del panorama descrito, el autor tiene una postura vitalista en la medida en que asume la realidad tal cual es; la realidad es así y hay que vivirla como viene; “el show debe seguir”, es una posición contraria a la de desesperanza en Fernando Vallejo.

La literariedad

Al hacer referencia a la literariedad² en esta parte del análisis, no se pretende entrar en polémicas al respecto de la llamada “crisis de la literariedad”. Sólo se asume en su forma más general posible, como todo aquello que hace que una obra artística, cuya materialidad es el lenguaje, sea literatura. Por lo tanto, se asume aquí cuando hablamos de literariedad el dominio y la factura del lenguaje verbal por parte del autor. Sin embargo, se presentarán algunas precisiones al respecto. Recordemos que desde nuevas perspectivas del análisis literario que conforman lo que se ha llamado “el nuevo paradigma teórico”

² Concepto acuñado por el movimiento de los formalistas rusos en las primeras décadas del siglo XX.

parte del postulado de que uno de los conceptos fundamentales del Formalismo, la función poética, explica una parte del funcionamiento del lenguaje literario, pero no es suficiente para explicar la especificidad de la literatura.

Uno de los temas centrales en los estudios artísticos contemporáneos contempla múltiples formas de abordar su análisis. Sobre todo, por las relaciones que se establecen entre diferentes lenguajes, dentro de los cuales se incluye el verbal; haciendo que las fronteras entre las disímiles manifestaciones del arte sean cada vez más porosas y menos rígidas. Esto conlleva, igualmente, a transformar las posibilidades de abordar el análisis del arte. Se pueden tomar, por ejemplo, los enfoques que se centran en la forma artística, las relaciones estructurales, o los abordajes de tipo semántico y los problemas del contenido, los de corte filosófico, historicista, etc., Creando se así un campo interdisciplinario que aborda el problema del arte contemporáneo.

Como es lógico si los estudios del arte tienen estas características, la creación artística se ve influenciada por las mismas condiciones que hacen que sus producciones estéticas cada vez más sean imposibles de clasificar, encontramos obras que son simultáneamente pintura, teatro, y danza, como lo evidencia el auge del performance. De ahí que en el caso de la literatura, la más tradicionalista de las artes y justamente los géneros y el género negro, en particular, cada vez sean más difíciles de definir.

El soporte de la literariedad, sus rasgos distintivos, la esencia de la lengua literaria, ha sido motivo de innumerables estudios. Comúnmente se conoce que la literariedad o el fenómeno literario, radica en su diferencia con la lengua coloquial, se aparta de esta en el trabajo con el mismo lenguaje, en su búsqueda de la expresión estética, que le permite tener una particularidad en sus formas y estilos.

Para Jakobson lo específico de la literariedad estaba en el uso de la función poética, en su sutileza y consistencia; cabe señalar, en su objetivo eminentemente estético, centrado en el mensaje, no en un sentido comunicativo referencial, sino en la forma arquitectónica y sus posibilidades de significación, como lo describe Bajtin (1995); en el campo eminentemente estético que permite la representación de la relación ético-estético-moral. Son las propias disposiciones del lenguaje las que construyen su valor y autonomía. En la literatura por ejemplo, el contexto y la realidad dependen, tanto del mismo lenguaje, como de la intención creativa de un universo de ficción.

Para el caso que nos ocupa, la especificidad de lo literario en la novela *Saide* está en la actualización que hace el autor del género negro, en la variación del género que se propone de manera consciente. Es indiscutible que el autor quiere consolidar su lugar en el campo de la novela en Colombia. Esa intención literaria se puede comprobar no sólo por las declaraciones del autor en algunas entrevistas, sino en el mismo epígrafe de la novela, desde ahí está instalando la novela dentro del género y evidenciando su plan narrativo.

Este novelista naciente que viene del ejercicio del cuento, demuestra que ha leído mucho el género, pero escrito mucho menos, en el sentido de que se nota en la factura de la novela una cierta ingenuidad, que puede ser aparente. El dominio del género, lo conoce como lector, mas no como escritor. Se podría decir que en su intención narrativa, asume la ingenuidad como los artistas Naif, su novela es una experimentación, una búsqueda del recién llegado en el campo de la novela. Plantea un juego un tanto artificioso como ingenioso, una aparente torpeza mediada por el ensamblaje metódico de una novela negra que conoce muy bien; se nota la intención académica, prefabricada en su estilo. Esa

ingenuidad y espontaneidad “naif” se formaliza en un minimalismo, en su sencillez y sutileza a la hora de narrar, pero al mismo tiempo tiene un efecto estético en la valoración que hace del contexto histórico. "Todo era tan simple como el día" (Escobar, 1995) dice el epígrafe de la novela, una cita extraída de una famosa novela del género negro, *¿Acaso no matan a los caballos?* de Horace McCoy. Desde ahí apunta a ese estilo minimalista, que sólo acude a los elementos necesarios que le permiten decir lo que quiere, a dejando que las acciones transcurran con una cierta naturalidad, como si apenas ocurriera algo.

El artificio está presente en la construcción de la novela, en tanto que es visible la intención, como el arduo trabajo por escribir una novela negra. Se diferencia del naif original en la medida que hay una experimentación controlada y eso la hace autoconsciente, meticulosa. La novela fue escrita en tres semanas y a partir de una anécdota de un trancón en la vía a Buenaventura. (Escobar, 2008) y de un plan narrativo sobre el género. Dice Octavio Escobar en entrevista con Orlando Mejía Rivera publicada en su libro *La Generación Mutante*:

Escribí *Saide* como un juego, lo cual es muy cercano al origen de la literatura policial que era un juego intelectual. *Saide* comenzó con el juego de pensar “inventémonos una novela policiaca” y lo hice....me senté y escribí la novela en un tiempo muy breve, creo que en menos de tres semanas. Utilicé los códigos del género: retardando la información, generando dudas respecto al personaje protagónico, empleando un narrador en primera persona... (Mejía, 2001: 188).

La anécdota es el pretexto de la actualización de su mirada “negra” del mundo. Hace una valorización del narcotráfico como una cultura narco, de la plata fácil. Lo ético-

moral del narco en la vida cotidiana, el crimen y la corrupción se justifican como cualidades naturales de nuestra sociedad para el periodo contemplado.

La trascendencia de los hechos en el contexto histórico narrado exige del autor una experimentación en la forma, o la resemantización de formatos anteriores, como el caso de la novela policial que lo lleva a su actualización del género negro. Esto requiere de un trabajo de modelización del lenguaje, trabajándolo de tal manera que aunque parezca prosaico o light, en la lectura haya un extrañamiento para que, si bien, se está contando la misma violencia cotidiana, haya una dificultad en su lectura y un ineludible compromiso con la factura o ensamble de la novela negra como su plan narrativo lo exige.

En su plan narrativo Escobar Giraldo se propone un trabajo meticuloso y sutil lleno de juegos y técnicas narrativas, en este caso propias de los mass media que le permiten una articulación novedosa con el contexto histórico y su forma de narrarlo. Como cuando dice:

Esa tendencia existe, por supuesto, pero creo que las posibilidades comerciales de la novela policíaca son importantes en Europa y los Estados Unidos, no tanto en nuestros países. A mí me atrae por varias razones: porque el género negro es una matriz narrativa que siempre me ha gustado por su agilidad y su vehemencia, no sólo en la literatura, también en el cine; porque está al alcance de una amplia variedad de lectores, y esto va más allá del aspecto comercial; porque a las historias hay que buscarles el tratamiento que mejor se les acomode y resulta una manera muy adecuada de hablar de la violenta realidad colombiana, de las injusticias sociales, la corrupción y el

crimen organizado sin caer en el lamento, la denuncia explícita o la desesperación. (Echeverri, 2008).

Lo narrado en la novela no es algo incierto y desconocido por el lector, es un recuerdo, una latencia para evitar su olvido. Así, una novela como *Saide*, se instala en el umbral de la escritura misma, donde el lenguaje literario en su dificultad para articular lo que necesita decir, se detiene para dar paso a una multiplicidad de voces que configuran un escenario que alimenta y al mismo tiempo oculta un crimen. Entre miles de crímenes de iguales características de la misma época, Escobar Giraldo no cuenta un magnicidio, sino que se detiene en la particularidad de un crimen anónimo y cotidiano del que nadie habla. Y tal vez por eso decide no esclarecerlo, ni para el narrador-protagonista, quien decide quemar la única pista, ni para el lector.

Por esta misma razón escoge para el desarrollo de su trama una ciudad pequeña como Buenaventura. Hay un giro en la novela negra caracterizada por desarrollarse en las grandes ciudades, pero, el giro del espacio de la ciudad a la provincia no es del todo ingenuo. Es parte de su intención por la transgresión del género: sólo nos quiere recordar la idea de que lo urbano está en la conciencia de las personas y de alguna manera se asimila al concepto de lo urbano de Armando Silva: “La ciudad imaginada como paradigma cognitivo aparece cuando es posible hacer la distinción entre la ciudad y lo urbano, cuando ser urbano excede la visión de la ciudad y, por tanto, la nueva urbanidad pasa a ser más bien una condición de la civilización contemporánea antes que una referencia al hecho de vivir en un casco citadino” (Silva, 2007: 33).

Por otra parte, en la novela no hay héroe, ni investigador, el narrador protagonista es un hombre solitario que con su mirada nos muestra de manera “objetiva” la realidad

que le tocó vivir, sin valoraciones morales, sólo las expone; de hecho el personaje no cambia realmente, sólo es una especie de ‘ojo-cámara’ para el lector, muestra la condición humana en sus diferentes facetas especialmente en el amor y en lo violento que se puede llegar a ser. No es ésta una obra que pretenda dar la respuesta definitiva, al final sabemos lo mismo que al inicio. Se hace evidente de manera reiterada la intención del autor por alejarse del género negro “tradicional”. Así lo menciona Octavio Escobar en una entrevista publicada en *Papel Salmón*, el suplemento del diario *La Patria* de Manizales:

Saide surge de la fusión entre la realidad muy violenta, la colombiana, y mi afición a la literatura policiaca, en especial al género negro, que en muchos sentidos tiene como una de sus posibilidades la crítica social, en contraste con las narraciones tradicionales de Conan Doyle o Agatha Christie, que se limitan a la invención de un crimen aparentemente insolucionable, y a su resolución. Lo que yo intenté hacer fue una novela negra que evitara algunos tópicos - el detective, el final cerrado, el determinismo social-, para proponer al lector una narración con la agilidad de un tipo de literatura que está destinada a un público masivo, pero con sucesos y situaciones habituales en la violentísima Colombia de los años noventa. (Mejía, 2007: 24).

Para terminar, se podría decir que Escobar Giraldo al asumir la forma de la novela negra, lo que hace es ampliar el espectro temático de la literatura. No ha retomado un subgénero simplemente, ha transgredido sus formas y estilos para indagar en nuevos procesos narrativos; es así como las formulas clásicas de lo policial y la denuncia social se ven subvertidas por mecanismos narrativos específicos que lo hacen singular y propositivo, en el “ensamble” de una novela negra.

3.3 *El capítulo de Ferneli: novela negra para armar.*

“Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras”.

(Cortázar, 1956 a: 96)

“De pronto le pareció entender aquello en términos que lo excedían infinitamente. Sintió como si le hubiera sido dado ver al fin la realidad. Un momento de la realidad que le había parecido falsa porque era la verdadera, la que ahora ya no estaba viendo. Lo que acababa de presenciar era lo cierto, es decir lo falso.”

(Cortázar, 1956 b: 72)

En algún momento de nuestras vidas nos hemos enfrentado, bien sea por pasar el tiempo o como un ejercicio mental, al tradicional juego del rompecabezas. Este tiene como objetivo rehacer una imagen combinando acertadamente las partes que se nos presentan de manera desordenada. Al leer la novela *El capítulo de Ferneli* emprendemos inevitablemente el proceso de recomposición de este rompecabezas que trasciende el simple juego de mesa.

La novela nos incluye, en su proceso narrativo como un lector-jugador que debe resolver un problema o acertijo de difícil solución. De alguna manera se hace alusión al reto intelectual y lógico propuesto en la novela policiaca tradicional. Pero, en este caso, constituye una lógica diferente, distorsionada; no se trata de descubrir quién es el

criminal, sino de encontrar una forma, y en ella, una desesperanzada interpretación de la realidad degradada en la historia reciente de Colombia.

En el caso del rompecabezas tradicional el jugador tiene una muestra de la imagen que debe construir o completar, en *El capítulo de Ferneli*; ésta imagen de muestra no existe dificultando el reto. Sólo se nos presentan, en disímiles formatos y lenguajes, las múltiples piezas que debemos encajar. El nivel de complejidad se aumenta en la medida en que nos enfrentamos a varios rompecabezas simultáneos de tiempos y espacios, realidades y ficciones; un realismo por completar. En este mismo ámbito, el reto también consiste a su vez en la concatenación y logro de diversos objetivos intermedios durante el proceso de lectura.

La propuesta estética de Chaparro, bajo la comparación con el rompecabezas, nos permite evidenciar una especie de escritura fragmentada o esquizofrénica, entendida en la más simple de sus acepciones. Encontramos en su escritura algunas de las características de esta disfunción psíquica que se caracteriza por una disociación específica de las funciones mentales. En este caso por una ‘aparente’ escisión con la realidad que se manifiesta en una composición predispuesta a cortar, dividir, separar, y romper las estructuras típicas de la narración. En suma, una experiencia esquizoide y fragmentada del mundo, produce una escritura esquizoide y fragmentada.

Podríamos hablar de una escritura esquizofrénica en el caso del personaje-escritor Ferneli que en su proceso de creación de su ‘Capítulo’ experimenta una "división" o "escisión" con la realidad, por momentos nos hace pensar en alteraciones de la percepción o la expresión de la realidad; ya que alterna de manera indiscriminada la realidad con la ficción. La literatura profana sobre la esquizofrenia nos reafirma que “se caracteriza por una mutación sostenida de varios aspectos del funcionamiento psíquico del

individuo, principalmente de la conciencia de realidad". Aparentemente, y a los ojos del lector, este personaje-narrador, por lo general, muestra un pensamiento desorganizado, una serie de delirios o alucinaciones, alteraciones perceptuales; en este caso, intencionales. Esto lo podemos ejemplificar cuando juega constantemente, al percibir la 'realidad'; pues, ve y escucha a sus personajes, en el apartado de la cena con Sara, dos comensales son percibidos por Ferneli como sus personajes¹:

Por la puerta del restaurante entró una corriente helada acompañando a Sydney Greenstreet y al Mayor Strasser, y cuando... ... - ¿No nos acompaña el dueño? - preguntó Strasser a Santiago... ... Greenstreet dejó escapar una de sus toces burlescas, restándole importancia al asunto... (Chaparro, 1992: 79).

Ferneli salió poco a poco de la catalepsia y el estado hipnótico que le produjeran las apariciones. Para su fortuna, y gracias al tacto de Santiago, los espectros quedaron en un rincón del primer piso donde se perdían contra el fondo oscuro de la cortina. Apenas se oían sus voces y Sara continuó... (Chaparro, 1992: 80).

Esto conlleva a pensar que en este personaje y teniendo en cuenta la etimología de la palabra, hay un trastorno de identidad o de personalidad múltiple, o de "doble personalidad". Como vemos en la cita anterior, alterna en su comportamiento, actitudes del personaje con las propias. Por lo tanto, leemos en su comportamiento 'irracional', 'ininteligible', o 'descontrolado', la descripción que hace el autor del proceso de escritura que se presenta en la mente del personaje. Lo anterior da como resultado una escritura

¹ **Sydney Hughes Greenstreet** polifacético actor inglés de cine, especializado en películas de cine negro en los años 40. Posiblemente su papel más destacado fue en la película *Casablanca*, interpretando al capo de los contrabandistas de la ciudad africana, el signor Ferrari. **Mayor Strasser**, personaje de la misma película interpretado por: Conrad Veidt. Chaparro nombra de manera indiscriminada tanto a actores como a personajes de sus lecturas y películas del género negro.

desorganizada, fragmentada supuestamente escindida de la realidad en la que predomina el discurso caótico y nada racional.

En pocas palabras, ante la desesperanza que le causa la experiencia de la anomia cotidiana de lo urbano, no encuentra otra salida que la propuesta de este tipo de escritura. Así pues, estas circunstancias históricas constituyen las condiciones estimulantes de la creatividad exacerbada de una escritura esquizofrénica. Tanto el autor, como su alter ego el personaje-escritor Ferneli, están en un permanente estado de agitación productiva, mezcla de entusiasmo e impaciencia que alienta una lucidez sediciosa y crítica, marcada, en este caso, por la autoconciencia.

Entonces, en la lectura de la novela afrontamos múltiples piezas reales y de ficción que conforman un todo, un rompecabezas; una novela juego. Esto es, precisamente, a lo que apunta nuestro epígrafe; al juego de la oscilación entre real/ficción, verdadero/falso. Desde el interior de la propia ficción, lo que aparentemente se refiere a la realidad, resulta siendo parte de la ficción, destreza narrativa persistente en las narraciones de Cortázar. Es evidente, en la propuesta estética de Chaparro, el uso de este tipo de estrategia narrativa que pone en tensión los principios de representación y verosimilitud; de esta manera la convierte en una novela metaficcional.

Hugo Chaparro aprovecha de manera exhaustiva las posibilidades que le ofrece el género negro para representar implícitamente una realidad histórica, social y cultural propia de la década de los 90's. Así mismo, muestra el dominio que tiene sobre los medios narrativos que le ofrece su época. Definitivamente, esta novela maneja un conjunto de sistemas globalizadores en el que el lector está incluido, ya que el poder persuasivo del autor para usar la popularidad del género negro, transforma los intereses del lector de lo personal y local a lo global.

El objetivo del presente análisis se centra en demostrar cómo Hugo Chaparro Valderrama hace una actualización del género negro en su escritura de la novela *El Capítulo de Ferneli*. Entendemos este género como la reacción al modelo de la novela policíaca tradicional, y que en su larga trayectoria por las letras latinoamericanas, ha experimentado un sin número de variaciones que lo han llevado a una transición hacia nuevas formas literarias.

Por lo tanto, se deduce que el género negro, antes que ser un modelo a seguir, es un híbrido de diversos modelos simultáneos; es esta característica, por ejemplo, la que lo lleva a aproximarse a una escritura neobarroca. Se define más por lo que cambia, que por lo que permanece, permitiéndonos encontrar novelas aparentemente disímiles dentro de su clasificación; es así como nos podemos encontrar con novelas que perpetúan los cánones literarios tradicionales, como otras que plantean una ruptura con el mismo. También, es atmósfera, ya que insinúa e influye sobre la moral y la ética, antes que denunciar. Es umbral, pues sus fronteras son porosas permitiendo la comunicación viva con otros estilos y formas estéticas.

Por otro lado, la novela negra hace énfasis en la crítica social, re-creando los problemas que desata un sistema social individualista, cuyos valores están centrados en el dinero, el poder y la reputación, sin que resulte fácil identificar las fronteras entre el bien y el mal. Es decir, se deja de lado la resolución de un crimen, para mostrar, a través de la ironía, en algunos casos, los problemas que conlleva la anomia de una sociedad que de manera abiertamente cotidiana y descarada, ejerce la corrupción.

Ferneli el escritor-personaje es un Quijote ya no abrumado o enloquecido por sus lecturas de caballería, sino que lee el mundo desde sus lecturas de novelas policíacas y de género negro, sin descontar su conocimiento sobre el cine. De esta manera, establece

relaciones constantemente entre el “humor negro” y la “ficción realista” su narración es una mezcla de las dos, en sentido irónico dice el autor: “cualquier parecido con la realidad...”

Sin pretender reducir *El capítulo de Ferneli* a una clasificación simplista, en cuanto a lo metaficcional y su inscripción en el género negro, es posible encontrar ciertos parámetros de análisis que conducen a una interpretación de lo que ésta novela nos significa. Es interesante la correspondencia que existe entre estos ensayos críticos: *la era del recelo* (Sarraute, 1967) *la novela total* (Sáenz, 1994) y *el barroco y neobarroco* (Sarduy, 1976) en cuanto a la posibilidad que nos brindan para cumplir con el objetivo de este análisis.

El desplazamiento hacia la duda

En 1967 es publicado el libro *La era del recelo* por Nathalie Sarraute, sobre el cual vamos a retomar el artículo que lleva el mismo nombre, en función de identificar en las ideas allí descritas, una posición o actitud, el desplazamiento hacia la duda de Chaparro con respecto a la literatura tradicional y que percibimos como parte integral de su propuesta estética en la novela *El capítulo de Ferneli*.

La duda mutua entre el escritor y su lector, crea un replanteamiento tanto del personaje, como de la forma en que es desarrollado el argumento, con propuestas audaces en el tratamiento del tiempo y el espacio. Todo ello, con el ánimo de exaltar la actividad del lector; al que no se le es dado nada más que indicios o insinuaciones y a su vez, les permiten ser parte de la obra. Nada está dado de antemano, para que él mismo construya su propia obra y de esta manera sea coautor de la misma, no se le da un alimento rumiado dice Sarraute. Todo está por construir. Nada parecido a los personajes y situaciones del realismo en donde se conocían hasta los más mínimos detalles tanto de su carácter,

fisionomía y pensamiento. El sujeto ha cambiado, mutado y explotado en fragmentos que no le permiten al escritor presentarlos de manera plana y mucho menos pretender conocerlos a través de su narrador omnisciente.

El pacto de verosimilitud por supuesto también se ha roto y el lector duda, o es obligado a dudar, constantemente sobre lo propuesto por su autor. Las certezas no se necesitan, estamos ante la relativización de la realidad, esta ya no se explica desde la tiranía del positivismo, sino desde las múltiples miradas de las subjetividades contemporáneas, que nos provocan el desconcierto y la misma duda. Así mismo, el tiempo deja de ser una sucesión cronológica que le daba impulso a la intriga.

El lector debe recurrir a sus propias estrategias y conocimientos para enfrentar la obra literaria que se le propone como un reto o un acertijo. La dificultad del Escritor-personaje Ferneli en la escritura de su ‘capítulo’ radica en la imposibilidad de representar la compleja realidad que le circunda, viéndose imposibilitado a recurrir a los viejos modos de narrar, pues estos no le permiten asir esa realidad. Por ello, éste, se ve obligado a iniciar un proceso de descubrimiento y exploración que provocan en él un estado de impotencia y angustia permanentes. La novela realmente no está acabada, sólo se nos muestra su procedimiento. “En eso se resume todo, efectivamente: darle al lector lo que le pertenece y atraerle, cueste lo que cueste, hacia el terreno del autor” (Sarraute, 1967: 60)

La duda propuesta por Chaparro, reside en su postura o actitud frente a los paradigmas narrativos tradicionales y por lo tanto a la relación lector/ autor. Esta prevención hace que edifique un entramado de significaciones sobre las cuales va a reflexionar, a través de su personaje- escritor Ferneli. Es así como, la novela presenta la introspección a la mente de un escritor. De ahí que narra lo que hace, lo que dice y lo que piensa, hace toda una descripción desde adentro y afuera de su proceso creador. Además,

nos muestra, a través de sus pensamientos, cómo ve el mundo de una manera desesperanzada. Todas estas características propias del género negro, al hacer una reflexión, tanto; sobre el proceso de escritura literaria, como, sobre una época vivida y padecida por la sociedad colombiana. El tema de los crímenes no está tan relacionado con lo policíaco, sino con lo social, pero, tomando distancia con el realismo, por ello es que la novela negra no es una simple denuncia.

En el texto se cuestionan los pilares de la novela tradicional realista como una preocupación de los nuevos escritores por encontrar un nuevo camino de la escritura de ficción. El hecho de ir en contra de la racionalidad y la lógica del mundo moderno, dado por sentado, explicado, cuadrículado y cartesiano, tan representado en sus más mínimos detalles por el realismo; explica su enfoque estético en la literatura moderna.

En consecuencia, encontramos en la postura de Chaparro una posición en el campo de la literatura colombiana que le apuesta a la experimentación, nada novedoso, pero que le permite actualizar en su novela el género negro. Es a través de éste que se permite, de manera sutil, hacer un análisis del pensamiento dominante, en un momento histórico, de una determinada sociedad. Hay una mirada desesperanzadora del escritor, como ser altamente consciente de su realidad:

El escondite de Ferneli, su mirador, quedaba casi en el cielo. Desde su apartamento observaba la ciudad con sus miserias explicables o inexplicables, y a partir del momento en el que bajó del auto, cuando estuvo otra vez ante la puerta de la discoteca, cerrada y con la basura de la noche decorando su entrada, comprendió que la “imagen fantástica” que había bosquejado en sus noches de insomnio y en días peores, tendría desde entonces personajes concretos, que podían obedecer a una fantasía excéntrica pero no por eso dejaban de ser los rostros de un terror

supuestamente oculto, que muchos imaginaban distante cuando estaba más cerca de lo esperado. (Chaparro, 1992: pp.63-64).

En la anterior cita, también, se puede ver claramente como entronca la narración de lo que vive el escritor-personaje con lo que está escribiendo, hay un cambio casi imperceptible entre el escritor y su escritor-personaje. Pues lo descrito corresponde a la realidad del escritor tanto como a la ficción del Escritor-personaje.

Para problematizar el proceso de creación y el de recepción del lector, el autor, se permite un doble juego: de un lado, llama a los personajes con nombres diferentes, de manera indistinta entre el nombre 'real' y el nombre del personaje, como lo hace entre el nombre 'real' de Sara la compañera del escritor-personaje y el nombre 'ficticio' de Carmela su personaje. De otro lado, nombra a dos personajes de lados distintos del 'espejo' con el mismo nombre:

...de las preocupaciones de los actuales novelistas, y que consiste en dar el mismo nombre a dos personajes diferentes. Este nombre que el escritor pasea de un personaje a otro bajo la mirada desconfiada del lector,... ... mantiene al lector constantemente a la expectativa. El lector, en lugar de guiarse por aquellas referencias que suelen incitarle, en la vida, a sestear o impacientarse, debe ante todo identificarse con los personajes, reconocerlos enseguida, como si él mismo fuese el propio autor, por dentro, merced a indicios que le son revelados únicamente si, renunciando a su habitual bienestar, se identifica con ellos tanto como el autor y hace suya la visión de aquel (Sarraute, 1967: 60)

Lo expuesto en la cita anterior se hace evidente a lo largo de toda la novela, ya que el personaje Ferneli, (como efecto de espejos) también se asume desde dos perspectivas: El escritor personaje, y el personaje del escritor-personaje, ambos llamados Ferneli.

Para hacer más evidente su vacilación respecto a las creencias literarias, Chaparro pone en juego un tránsito constante entre lo “real” y lo “ficticio”. Su narración se convierte en un mundo alucinado y onírico de un escritor que tiene mil ideas (el universo entero) en su cabeza y quiere plasmarlo todo en su obra². Llega hasta estados sicóticos de desdoblamiento o fantasía infantil, que se encarna en los personajes de su imaginación; sueño-realidad-alucinación:

Era el otro lado del umbral y de los miedos que asaltaban a Ferneli día tras día, intentando comprender las razones que habían llevado a una civilización –o lo que se le pareciera-, a honrar y cultivar su propia muerte. Situaciones dignas de un *cómic* de horror, una mezcla de novela policíaca y de terror, en la cual los peores fantasmas de cualquier ficción eran palpables y reales. La fantasía hecha verdad, la Otra parte de la que hablara en otros tiempos un autor de literatura fantástica descendiendo hasta el peor de los infiernos simbolizándolo en una ciudad imaginaria que ahora, tal vez, era real para Ferneli. (Chaparro, 1992: 32).

En este juego de la ficción y la realidad, el narrador duda en que lado está, igualmente el lector sufre ese extrañamiento constantemente. Su novela se plantea como la versión verbal de las paradojas visuales de Escher, en la cual se tuerce la perspectiva, creando un truco mágico. Esto genera una especie de estructura laberíntica en la que tanto el escritor-personaje como el lector se pierden.

Otro ejemplo de este mismo recurso lo podemos evidenciar cuando sus personajes cobran vida y se trasladan a lado y lado del espejo, “El lado de allá y el lado de acá”,

² Confrontar con el apartado **Hacia la novela total**, en donde esa pretensión de decirlo todo, se convierte en una característica enciclopédica de su escritura.

como *Alicia en el País de las maravillas* los personajes salen de una realidad a otra, de la realidad real a la realidad de ficción:

Sus espectros, el mundo de sus espectros y el rumbo que en él tomara su galería de espectros, eran autónomos, tenían vida propia y se salían de sus manos. La violencia ya no era un asunto libresco. La ficción criminal, las historias que tenía en la muerte su tema central, la etología de una especie que se aniquilaba entre sí de forma sofisticada o brutal, los temas que Ferneli conocía y reconocía con curiosidad enfermiza, habían cruzado el umbral de su imaginación para convertirse en seres reales que simbolizaban y encarnaban un momento caótico.

Con las manos entre las axilas, andaba como un jorobado abatido por un miedo incierto del que intentaba huir. Sólo deseaba llegar a su apartamento, hundirse un rato en la tina, y en la sosegada atmósfera de una habitación en penumbra, con las cortinas cerradas, empezar a recomponer el misterio de una realidad que se confundía cada vez más con el sueño. (Chaparro, 1992: 65).

En esta cita se muestra, también, el proceso de creación del escritor, nos cuenta como el miedo de que la violencia lo tocara, se le convierte en una realidad palpable³, que a su vez se constituye en el tormento del escritor por dominar sus personajes, es así como Escritor y escritor- personaje se funden, uno por la experiencia del secuestro y el otro por el esfuerzo de la escritura. Este es un elemento que atraviesa toda la novela, pues, se trata de la mente atormentada del escritor que no puede dejar en blanco por que sus personajes lo rondan constantemente. Describe el proceso de escritura desde dentro de la cabeza del escritor que transita los umbrales de la realidad y la ficción cual mente sicótica. El lector

³ “¿A qué obedece el nombre de la novela? La novela se llama el capítulo de Ferneli, porque Ferneli pues en realidad que le gusta leer de violencia no quiere que la violencia lo toque, pero por el azar le toca vivir su propio capítulo dentro de esa violencia.”. (Chaparro, 2008).



debe atar los cabos sueltos para armar su rompecabezas. La noción del tiempo y el espacio se funden y convergen en el mismo proceso de creación.

Entre estos juegos de metaficción⁴ reitera el autor constantemente la relación ficción-realidad para darle un indicio al lector y para anotar o decir que la realidad nuestra es de 'ficción'. Dice que nuestra realidad es macabra. Ante este panorama social del "crimen como una de las bellas artes" la escritura creativa se transforma en una terapia para Ferneli, es lo único que le permite resistir el entorno que lo agobia. En la siguiente cita, nos comenta que en lo único que cree es en la palabra, por eso la violenta:

El espectro de la violencia es particularmente aterrador e intolerable para nosotros cuando lo vivimos a sangre fría. Las artes sin embargo, evaden ese brutal impacto por su apariencia, amable a emociones. Lo presenta cálidamente, convirtiendo el terror en disfrute y la crueldad en compasión. Participamos de la violencia sin sufrir sus consecuencias diabólicas. El arte de hecho nos permite, como en ciertos rituales, satisfacer nuestros deseos Olímpicos para estimular las fuerzas de la naturaleza. Su poder no-violento tiene una influencia terapéutica y catalizadora. (Chaparro, 1992: 87).

Todo el tiempo la mente del escritor está estableciendo relaciones o puentes entre "su" realidad y la realidad de su ficción. Por eso el lenguaje no dice lo que dice, sólo insinúa. Rompiendo así la codificación Saussureana de la relación entre un significante y un significado, esta se desvirtúa en el tratamiento que se hace del lenguaje. Dice Sara la esposa del Escritor-personaje:

...vivir con él era someterse a un espectro amplio y variable de cambios repentinos, de bandazos entre aquel par de extremos que de forma deslumbrante y sin

⁴ Este elemento metaficcional, más adelante, se define y desarrolla como una característica de la escritura neobarroca del escritor.

establecer ninguna diferencia, definían a Ferneli. Recorría con él un laberinto imaginario o real que abarcaba desde una seriedad típicamente adulta a la seriedad infantil con la que un lector podía creer en el reino de *Alicia en el País de la Maravillas* o en las tramas diseñadas por James Barrie. (Chaparro, 1992: 73).

En la medida que avanza la narración esta le va ‘clarificando’ al lector, mediante pistas, e indicios cuál es la situación, lo que aparentemente era un caos al inicio de la novela se va entendiendo poco a poco gracias a esos indicios. Un escritor escribe una novela, nos recuerda el cuento *la continuidad de los parques* de Julio Cortázar. En la que un lector al leer su novela se convierte en el protagonista de la misma, desdibujándose el límite entre la ficción y la realidad, eso mismo le sucede a Ferneli.

De algún modo el género negro exhibe su actitud frente a la literatura mediante una serie de simbiosis y reciclaje de otros géneros, formas y lenguajes que lo enfrentan al realismo propio del siglo XIX. Este desafío, adoptado por chaparro, no hace más que exteriorizar un distanciamiento respecto del canon literario, en cuanto a su presunta representación objetiva de la realidad; el principio lógico de causalidad es reemplazado por el de la fatalidad, el caos y el desorden. La escritura producida por un sujeto fragmentado exhibe el espejo roto de la ficción, trascendiendo una representación fiel de la realidad.

Hacia la Novela total

El proyecto narrativo de Hugo Chaparro apunta a la construcción de una ‘novela total’. Este concepto es abordado por Inés Sáenz en el segundo capítulo de su libro *hacia la novela total: Fernando del paso* (1994). A partir de su definición y algunas características de este tipo de novela vamos a revisar la novela *el capítulo de Ferneli* como resultado de esta intención en su autor.

En términos generales podemos establecer que una novela total se caracteriza por ser abarcadora; pretende a través del lenguaje hacer referencia no sólo a un aspecto de la realidad, sino a la concepción completa que un autor tiene de ella; configurando así un microcosmos. Se trata de una unidad semántica abierta que establece relaciones ‘enciclopédicas’ múltiples con la cultura. Esto desemboca en una característica primordial de la literatura contemporánea: la novela como método de conocimiento. “La forma de la novela es el resultado de una red de conexiones entre los hechos, entre las personas y entre las cosas que establecen un diálogo dentro del mundo novelesco” (Sáenz, 1994: 13)

En el desarrollo del texto de Sáenz, para definir la “La práctica totalizadora de la novela” retoma las características más importantes desglosadas por Robin W. Fiddian, y de las que resaltamos, en primera medida, la trasgresión a las normas convencionales de economía narrativa. Aspecto que ya ha sido trabajado en el apartado anterior subtítulo ‘El desplazamiento hacia la duda’. Esta relación se explica con la siguiente cita:

En general, se podría decir que las innovaciones en estos textos están relacionadas con el ataque a los convencionalismos. Ataque que se canaliza en la forma a través del lenguaje, abriendo los límites impuestos por lo convencional; en cuanto a la experimentación narrativa, adquiere importancia el medio a través del cual se narra, reflejando una necesidad de examinar el proceso creativo. También se ataca la solemnidad, pues en estas novelas hay una fuerte dosis de humor que se crea con el juego de palabras y el doble sentido. (Sáenz, 1994: 63).

La siguiente característica señalada es el carácter enciclopédico de la novela total y que nos permite establecer, más adelante, relación con la escritura neobarroca. “La novela total aspira a representar una realidad ‘inexhaustiva’, y cultiva un rango de referencias

enciclopédico como medio para lograr ese fin.” (Sáenz, 1994: 80). En el caso de Chaparro es evidente una propensión a la multiplicidad de referencias, directas e indirectas, producto de su vasto diálogo con la cultura occidental. Así pues, la escritura de la novela es el resultado de una red de conexiones entre los hechos, entre las personas y entre las cosas que establecen un diálogo dentro del mundo novelesco. (Sáenz, 1994).

Por lo tanto, se percibe la pericia con la que el autor relaciona sus saberes en la construcción de su microcosmos, su propia enciclopedia. Se convierte así la novela en un juego de desafíos para el lector, en la medida, que sea o no capaz de advertir las diferentes voces presentes en el texto y que la aproximan a la ‘novela total’, en donde se requiere de una activa participación del lector. Es más, al final hace gala de su erudición y habilidad para la intertextualidad, le devela al lector las pistas para encontrar las referencias en un esquema y una lista de las ‘citas citables’:

¿Cómo construyó la atmósfera? Yo creo que hay una enseñanza de los periodistas sobretodo norteamericanos, y de los escritores, pero sobretodo de los periodistas y es la construcción de personajes a través de detalles, si, es algo que yo he hecho también a través de los guiños, por ejemplo que quien conozca el guiño lo disfrute, pero que quien no lo conozca lo disfrute igualmente sin que tenga la referencia y pueda continuar la historia si por ejemplo al final de Ferneli hay un cuestionario... (Chaparro: 2008).

Chaparro plantea un juego de voces de sus “fantasmas” que son una mezcla de sus ideas y de sus personajes que circundan su mente y lo atormentan creativamente en su cotidianidad, no lo abandonan, eso demuestra su preocupación por la creación literaria y su compromiso con ella. Ferneli el escritor- personaje tiene un archivo del crimen tanto físico como en su mente, como el que tiene toda una generación de escritores, alimentado

por películas, así como la literatura de folletín, ya que la televisión no estaba tan desarrollada como ahora. Paradójicamente este género tan vilipendiado ha servido como germen de una nueva literatura.

Es necesario hacer, en este momento, una aclaración con respecto a la relación entre la novela negra y la novela de masas. La novela policíaca tradicional que representó un fenómeno de masas, nos dice el escritor argentino Ricardo Piglia, no se dio como tal en las letras latinoamericanas. Ya que esta, como novela de masas, fue aquella producida por una clase dominante, cuyo objetivo era perpetuar la ideología burguesa y sobre todo no estaba centrada en la producción artística, sino en el éxito económico. Por lo tanto, lo que se dio en nuestro continente, fue una actualización de la novela negra, como en el caso que nos ocupa.

Otra de las características retomada por Sáenz (1994) es que “la novela total se concibe como un sistema contenido en sí mismo, o bien como un microcosmos de significación cuyo elemento primordial es la ambigüedad”. Este microcosmos nos lleva hablar de la estructura de la novela. Esta actúa como expresión de una época en la que todo se nos presenta como una inestabilidad constante, en la que nos movemos entre la desconfianza y el recelo. Por consiguiente, la estructura es altamente compleja.

La novela nos presenta una estructura aparentemente sencilla, intercala diez capítulos centrales, cinco de los cuales llevan título (Noticia, Nuevos indicios, El año de la peste, Archivo del crimen, y Los ministros del miedo) en ellos se narra, supuestamente, la historia de una serie de crímenes sucedidos en la década de los noventa en Bogotá. Del otro lado del espejo, se nos presentan cinco capítulos numerados (I, II, etc.) en los cuales se cuenta la historia del personaje-escritor Ferneli. Sin embargo, en la medida que nos imbuimos en la lectura nos damos cuenta de ciertos entrecruzamientos que nos revelan el

proceso de escritura de una 'novela'. Como epígrafe tenemos dos anotaciones de la cartelera de Ferneli y una representación de un 'supuesto' afiche que promociona como una 'película' la novela 'policiaca' *El capítulo de Ferneli*. Como epílogo se presenta un capítulo corto titulado El gran sueño, donde se le da final a la historia escrita por Ferneli y protagonizada por él mismo. El apéndice de la novela está lleno de indicios gráficos, icónicos y verbales (Ferneli vuelto a visitar y Adivine el personaje – solución) que le permiten al lector “comprender” el texto.

De acuerdo con la anterior descripción de la estructura de la novela y como se planteó en la introducción, podemos concluir que la estructura es un entramado de redundancias, deslizamientos, elisiones, equívocos y adaptaciones múltiples que constituyen las piezas de un rompecabezas, como recurso narrativo de que dispuso Chaparro para la construcción de su microcosmos.

Esta *summa* de estilos ofrece un collage narrativo en donde el acto creador se establece como parte primordial de la novela. Donde se privilegia la escritura, 'distorcionando' (por llamarlo de alguna manera) la noción tradicional de la literatura como acto comunicativo entre el escritor y el lector. (Sáenz, 1994: 80).

La última de las características señaladas por Sáenz (1994) nos dice que la novela total es la saturación de procedimientos narrativos y lingüísticos, que hace de la 'novela total' un tejido verbal que tiende a lo barroco y muestra, en nuestro propósito, un exceso único en la actualización del género negro; lo que nos da pie para entrar en el siguiente apartado.

Una escritura neobarroca

Una de las características de la novela negra es su habilidad para transitar por diferentes géneros, formas y estilos bien sea para reafirmarlos o transgredirlos, este es el

caso de la escritura barroca, o más bien ‘neobarroca’, como la llama Severo Sarduy (1976) en su ensayo del mismo nombre. En él se muestra cómo en la literatura latinoamericana del postboom se da esta forma de escritura ‘exuberante’ y ‘estrambótica’.

En la novela de Chaparro se perciben algunos de esos factores destacados por Sarduy y que nos permiten señalar que se trata de una escritura ‘neobarroca’ como forma de actualización de una estética propia de la novela negra. En términos generales lo barroco es definido como la renuncia que hace la literatura de su nivel denotativo, de su enunciado lineal. Es el territorio de lo ambiguo, de la difusión semántica que provoca una proliferación incontrolada de significantes. Más que ampliar la información, se presenta un proceso de resignificación irrefrenable que reside en designar algo con el nombre de otra cosa. Es decir, el empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con esta alguna conexión, correspondencia o semejanza. Revisemos esas características que hacen del *Capítulo de Ferneli* una escritura ‘neobarroca’.

El Artificio, señala Sarduy (1976), es la característica por excelencia para llamar a una escritura neobarroca, “El festín barroco nos parece, al contrario, con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousset ha reconocido en la literatura de toda una “edad”: la artificialización” (Sarduy, 1976: 168) Por lo tanto, encontramos en la propuesta de Chaparro una mirada barroca en el sentido de presentar al lector un reto intelectual, - como ya lo explicamos; un juego de rompecabezas- en el cual el lector está ante una aparente naturaleza desordenada y caótica que nos sumerge en una irrisión continua, una especie de burla hacia el lector en tanto que se ve obligado a armar y dar un orden, que le

es propio, a la historia. Estamos ante el reto de la risa sarcástica, en el subfondo de una pregunta: ¿eres capaz? De esta manera, se hace evidente un proyecto narrativo centrado en el juego sinuoso con el lenguaje en el que encontramos una predilección por la oscilación, el descentramiento, y la alteración de la significación. Su resultado es el de una construcción discursiva fragmentada que devela el artificio, el ingenio o habilidad con que está dispuesta la elaboración artística sobre la naturaleza de lo representado.

Este efecto es logrado por medio de las perífrasis sucesivas y las repeticiones de un leitmotiv que alcanza el artificio con el tratamiento del lenguaje. En el desarrollo de la historia hay un proceso de enmascaramiento, de embalaje, tanto en la trama como en la construcción misma de los personajes que pasan de un lado al otro, de la realidad a la ficción, sin ninguna explicación al lector. Para ello, el autor recurre a la metaficción, un involucramiento sucesivo de una escritura por otra que constituye la esencia de la escritura barroca. Todo esto cimienta una atmósfera lúdica que se verá reflejada en la coparticipación del lector como, copersonaje o coautor. El resultado de este tipo de escritura es definitivamente lúdico, por lo que el lector debe ser más activo que modelo (Umberto Eco) y participar en el intercambio que el texto le ofrece.

Una de las estrategias que emplea Chaparro para lograr su artificio es la proliferación, exuberancia barroca, consistente en la obliteración de algunos significantes como violencia, crimen, muerte; los olvida, los borra, los anula, los tacha; no los reemplaza por otros, sino que construye todo un abanico de significantes que progresan metonímicamente y que terminan circunscribiendo el significante ausente.

Se constituye así su visión sobre estos términos a través de una filigrana que los define e incorpora a la obra con el uso tanto del lenguaje verbal, como no verbal. Por ello, encontramos en la novela alusiones directas e indirectas a la caótica realidad de los años

noventa en Colombia; representada de diferentes maneras: con la transcripción de noticias reales, con la ficcionalización de casos de crímenes absurdos, con la cita de enciclopedias, con la cartelera y el archivo del crimen de Ferneli etc. En medio de esta ‘verborrea’⁵ el lector se pierde, como en los relatos orales, en una serie de concatenaciones de anécdotas sobre anécdotas, casi hasta el infinito.

Hay, en la novela, una especie de enumeración ‘disparatada’ de las diferentes formas de la violencia, el crimen y la muerte, un collage tanto en la forma como en su referencialidad, “...la enumeración se presenta como una cadena abierta, como si un elemento, que vendría a completar el sentido esbozado, a concluir la operación de significación, tuviera que acudir a cerrarla terminando así la órbita trazada alrededor del significante ausente...” (Sarduy, 1976: 171) Todas estas formas enmascaradas unas sobre otras tejen la estrategia de la proliferación que en algunos momentos agota al lector, pues produce una dispersión del sentido y su referencialidad; se hace ausente el significante en medio de una verbosidad excesiva. De alguna manera el autor enfatiza sobre la imposibilidad de nombrar esa realidad, en la dificultad del lenguaje por concluir su proyecto de la significación. Su novela se configura como una infinita secuencia de voces que en coro pronuncian un alarido estrépito de desesperanza sobre lo que siente por la vida humana y nuestra sociedad.

El artificio también es desarrollado por Chaparro a través de la estrategia de la condensación, reafirmando así su escritura neobarroca. Sarduy define la condensación con el sin-sentido que produce el intercambio entre los elementos fonéticos en una cadena

⁵ A lo largo de la novela encontramos una mezcla de lenguajes y textos: científico, de ciencia ficción, de los mass media, cartel o afiches de película, notas anónimas, cartas, mensajes escritos y grabados, titulares de prensa, crónica roja, crónicas, clasificados amorosos, noticias, partes de enciclopedias, relatos, testimonios, archivos, expedientes, cartas de buena suerte, o cadenas de buena suerte, parodias de novelas policíacas y de películas de cine clásico, dibujos, fotos etc.

significante, del que surge un tercer término, este, resume en su semántica, los dos términos implicados en el proceso creativo de choque y fusión.

Chaparro se aleja del juego fonético y aplica la condensación tanto en su lúdica entre la realidad y la ficción, como en su reinterpretación de la violencia; hacia el final de la novela se revelan algunas pistas de la condensación entre los pasajes referentes a los sacrificios de los aztecas y la violencia vivida por Ferneli el escritor-personaje. De alguna manera, esta estrategia lo que pretende es crear deliberadamente un efecto estilístico similar al palimpsesto antiguo. Es decir, que se elabora una construcción narrativa sobre otra, creando una imagen onírica en la que se vislumbran indiscriminadamente aspectos del tiempo y espacio de situaciones ‘aparentemente’ diferentes.

A continuación, ahondaremos un poco sobre la primera de las condensaciones de Chaparro, la relación entre la realidad y la ficción. Como se ha anotado antes, hay una evidente intertextualidad con la obra *Alicia en el País de la Maravillas*, en el sentido no solamente que la nombra, sino en la relación que establece con la lógica cartesiana occidental, pues la razón no explica el desarrollo metaficcional de la novela. Por lo tanto, la oposición realidad/ficción es substancial a ella. La manera en que se pone en situación es sumergiéndose en el mundo-mente de un escritor en su proceso de creación. El autor nos hace caer en cuenta que no hay necesidad de lograr entender las cosas racionalmente:

Mientras esperaba el ascensor, se entretuvo con la placa colocada por su vecino a un lado de la puerta. Escrito con un sentido de la lógica al estilo de Carroll, se leía: “Laboratorios Frankenstein 11-02. Entre primero y timbre después.” El ascensor subió ronroneando hasta el piso de Ferneli, se abrió como la mandíbula de un caníbal aguardando su comida, y esperó a su tripulante. Comprender el mensaje era destruir su misterio. La institución, los *Laboratorios*, el juego de los acertijos,

estaban allí cifrados pero jamás, para fortuna de Ferneli, descifrados – por lo menos no totalmente. (Chaparro, 1992: 115).

El mejor amigo de Ferneli, el escritor-personaje, es el juego, en la siguiente cita podemos ver la explicación a la mente fantástica que habita la realidad de Ferneli, la realidad es un juego imaginario, Ferneli está en un espacio real pero lo lee desde la ficción, es un loco, un niño que sueña despierto; así, se condensan los dos lados del espejo:

Y Sara asistía a esas metamorfosis permanentes sin salir jamás del asombro que le producían las dotes de camaleón de su amigo. La realidad era para él otro juego imaginario y se resistía a salir de la órbita de ficción en la que permanecía girando día a día, observando los hechos y sucesos de los días como un drama interminable de gánsters. (Chaparro, 1992: 73).

La condensación general que presenta la novela se da en tres niveles: La relación constante entre los dos mundos, el ficcional que está escribiendo Ferneli y el mundo real y ficticio al mismo tiempo que vive él. Pero, paralelamente Ferneli es un personaje de la novela *El capítulo de Ferneli*. Dicho de otro modo, hay una condensación de dos planos, el de la enunciación: autor/lector con el plano del enunciado: personaje-escritor/personaje-narrado. Dispositivos metaficcionales que evidencian, al lector, el artificio en la obra literaria, la tras escena de su proceso de creación. De ahí que surja esa atmosfera enrarecida a lo largo de la novela que nos permite ver casi que simultáneamente diferentes tiempos y espacios que se sobreponen en una narración como ya lo explicamos esquizofrénica.

Otra forma de la condensación en la escritura neobarroca de Chaparro está en la alusión a los sacrificios aztecas, ‘son la pieza más difícil del rompecabezas’,

aparentemente no hay relación de estas apartes con la historia narrada; pero, hacia el final de la novela se revela cómo estas ‘digresiones’ eran las lecturas que alimentaban la imaginación del escritor sobre sus fantasmas, sobre sus miedos, como el que sentía por el canibalismo. Sobre estas narraciones se condensan diferentes tipos de violencia: la violencia obvia de nuestra sociedad, la ritual de los indígenas y la violencia del reto intelectual para armar una narración “coherente” por parte del lector. Por lo tanto, se completa así el palimpsesto, al respecto nos comenta el autor:

Hay una estructura que es digamos una pequeña noticia que luego se va intercalando y hay un personaje que es el azteca que esos fragmentos son parodia de la cadencia, sino del lenguaje, de la cadencia de la poesía náhuatl y la idea era contrastar una muerte ritual como era la de los aztecas con una muerte por corrupción, como es la de la que surgió la novela, digamos de esa época de la que te hablaba del periódico y ese contraste también estaba guiado por un tercero, que no aparece en la novela, simplemente como anotación, para no desorientarme en la historia para tener una continuidad y era el convencimiento de que el hombre a diferencia de los animales, “no racionales” es el único que mata por diversión. (Chaparro: 2008).

Las partes del sacrificio azteca se dividen en dos: La primera parte es textual de las narraciones de los sacrificios aztecas, extraídas de enciclopedias que lee Ferneli. La segunda, está compuesta por lo que escribe Ferneli, desde el punto de vista del indígena sacrificado. En este momento es cuando se establece de manera directa la intertextualidad con el cuento *La noche boca arriba* de Cortázar, reafirmando el carácter metaficcional y barroco en la novela.

Esta condensación representada por la metaficción es un estilo de escritura autorreferencial que de manera consciente, le hace evidente al lector las estrategias de la

ficción en sí mismas y le recuerda que está asistiendo a un trabajo de ficción. Como nos damos cuenta, en la metafiction se indaga la realidad a través de la ficción, lo que nos lleva a concluir que la metafiction es la reinterpretación de la realidad dentro de la ficción.

Con el elemento metafictional, Chaparro refuta los fundamentos tradicionales de la ficción⁶, plantea una ruptura especialmente con el argumento. La creación ante el lector de referencias que favorezcan la creación de la verosimilitud no le interesa, porque este sabe que lo que lee es ficción. La metafiction le otorga a éste un papel sumamente importante, ya que le destapa o expone ese proceso de creación del escritor.

En el caso de *El Capítulo de Ferneli* se presentan algunas de las posibilidades de la narración metafictional. Se da el caso de un trabajo de ficción dentro de un trabajo de ficción: El personaje principal se encuentra escribiendo una novela que reflexiona sobre las reglas o cánones de la creación. De otro lado, también se presenta el caso en el cual el autor real se incluye a sí mismo como personaje de la historia: La inclusión del autor como personaje de ficción que interactúa con los personajes creados por él. Para lograrlo, por ejemplo, podemos ver que en la narración el personaje comenta sobre la misma escena que él está viviendo:

El día había transcurrido en una franja indefinida, donde no podía distinguir a qué lado de la realidad, en cual umbral o en que parte se encontraba. Podía estar atrapado en una ficción de horror aún sin saber quién la estaba escribiendo, quien lo había convertido en su protagonista... (Chaparro, 1992: 35).

Para continuar con la caracterización de *El Capítulo de Ferneli* como una escritura barroca retomamos el aspecto de la parodia señalado por Sarduy: “sólo en la medida en

⁶ Confrontar con la parte inicial **el desplazamiento hacia la duda**.

que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor...” (Sarduy, 1976: 175) Los múltiples juegos realizados por Chaparro entre intertextualidades e intratextualidades a lo largo de toda la novela, la convierten, a ésta, en una gran parodia; pues, en ella se recogen gran variedad de discursos literarios y no literarios que son sometidos a una revaloración a través de su tratamiento que no podemos calificar más que de sarcástico e irónico.

El mejor ejemplo, de lo anterior, es la menara en que Ferneli el escritor-personaje, alter ego de Hugo Chaparro, embotado por toda una tradición de la literatura y el cine policiaco reconoce en ‘su realidad’ situaciones típicas del género a través de una risa cínica y burlesca:

La conclusión de Ferneli, después de un tiempo considerable en el que paladeara con horror las páginas del *Archivo*, era que toda ficción de terror, toda ficción policíaca, toda ficción gótica o romántica, con sus espectros más enternecedores o sus historias más desafortunadas, se hacía realidad en una época tocada por el caos. (Chaparro, 1992: 68).

En otro apartado de la novela deja entrever su ‘risita’ sarcástica al referirse a un gángster, ridiculizándolo. Retoma, en sus formas más comunes, el tono de este tipo de narraciones, pero muy sutilmente trastoca lo que podría ser un homenaje en parodia: “Su voz era la voz de un gángster, un gángster constipado muriendo en un callejón, expresándole a nadie su última voluntad antes de abandonar un mundo casi tan miserable como él.” (Chaparro, 1992: 70).

Con los ejemplos anteriores vemos como Chaparro se vale de un género, considerado menor, para crear su obra, su ensamble, en un género mayor: la novela negra.

Continúa Sarduy (1976) con su explicación, la ironía permite la carnavalización en la medida que equivale a la confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, permitiendo una mezcla de géneros: la inter e intertextualidad. Es así como Chaparro se permite develar al final de su novela en los apartados 'adivine el personaje' y 'citas citables' toda una serie de referencias que embotan su gran enciclopedia sobre el crimen, la literatura, el cine, etc.

Para cerrar esta parte del análisis, podríamos decir que Chaparro hace un uso y abuso de la descripción, de la dilación como herramienta narrativa para detener la acción, crear expectativa y alimentar una atmósfera, un ambiente de artificio. Por lo cual, hay un atiborramiento de voces, de textos, de lenguajes, de juegos, etc. Es excesivo, abarcante, totalizador, usa el humor negro como una respuesta ante la adversidad, experimenta con todo, es enciclopedista, crítico: en síntesis, es una escritura neobarroca de una novela negra.

Los procedimientos creativos que llevaron a Hugo Chaparro a construir su novela, nos permite concluir que su proyecto estético por lograr una novela total, lo alcanza mediante la hibridación de géneros y estrategias narrativas. Ya que retoma 'viejas novedades' como el desplazamiento hacia la duda, la experimentación con el lenguaje, la escritura neobarroca, y la metaficción, en función de una actualización del género negro.

Lo anterior significa que la obra logra la escritura de una experiencia social, se interna en la conciencia social, adecuando su reinterpretación crítica y su manifestación estética. El autor da cuenta, en forma muy compleja, de su concepción y experiencia de una época, del mismo modo que el desarrollo del argumento representa el modelo de vida o de sociedad que critica. Cada personaje y cada acción se constituyen en piezas de ese gran juego de rompecabezas, en donde la vida se nos confunde con la ficción.

Por lo tanto, *El capítulo de Ferneli* corresponde a un momento de la historia social y literaria de Colombia. En la década de los ochentas y noventas el sentimiento generalizado era el delirio de persecución, una especie de paranoia invisible que generó la situación de inseguridad, en todos los ámbitos, el físico, y el moral. La corrupción, las relaciones inexplicables entre los grupos de poder, las mafias de la droga y los grupos armados legales e ilegales causan un trauma frente a lo real que produce la alucinación. Cuyo resultado no es más que una visión de desesperanza. De ahí que se cree un personaje amorfo incomprendido, que representa esa anomia que nos devora y carcome por dentro. Nos dice en su obra el autor: “La sombra de un eclipse se estancó sobre el país durante años. El prodigio asombró a sus habitantes, fascinados con el curso equivocado de los astros y el telón de una penumbra que avanzaba lentamente sobre ellos.” (Chaparro, 1992: 157). “Diez años después, y después de mucho tiempo viviendo en el terror, la sombra del eclipse se empezó a desvanecer.” (Chaparro, 1992: 159).

Ante la fragmentación del ser no se puede construir una imagen ordenada de lo real, de ahí el juego de los espejos rotos -piezas de su rompecabezas narrativo- unos se miran contra los otros provocando infinitas imágenes fragmentadas, al contrario del caleidoscopio en donde las imágenes se repiten uniformemente. Por lo tanto, la estructura exige la sinuosidad en el lenguaje y las formas narrativas, haciendo evidente la incomprensión del estado de las cosas. En este caso se fragmentan en tiempos y espacios diversos, la realidad y la ficción se trasladan de un lado a otro sin aparente regularización, aunque hay en el autor a su vez un intento por darle una lógica a su microcosmos, intenta ponerle orden al desorden.

¿A qué le teme Ferneli? al género humano, semejante al terror que experimenta Fernando Vallejo y que lo lleva a preferir la compañía de los animales, a la de los

humanos. Para Chaparro no es suficiente un grito expresionista, “a lo Eduard Munch” o un aullido de lobo a media noche en una ciudad “gótica” tan lejana y ficcional, y al mismo tiempo tan cercana y real. Es necesario para él llenar cuartillas y cuartillas de ese rugir a una luna llena brillante, pero indiferente. Todo esto constituye lo negro en la novela de Hugo Chaparro.

3.4 *El regreso de Nil Sierra: un cuadro de costumbres negro.*

“- Si intenta alguna maroma lo mato a balazo pelado, vendré luego a fumarme una flor de mariguana y a cagarme en su tumba”.

(Echeverri, 2000:135)

“En esos pueblos sometidos a la ley de Dios y del Diablo todo funcionaba bajo una doble moral, pero eran los ricos los que se beneficiaban de todo, y nada se les aplicaba porque ellos eran la ley y la religión, porque cualquier mal acto lo tapaban con dinero”.

(Escobar, 2003: 114)

En la novela colombiana de los noventa aparecen nuevas propuestas de ruptura contra el canon literario colombiano, que renuevan, a su manera, ese afán por proponer formas de narrar. Una estética irónica que se sirve de la reelaboración de “subgéneros” preexistentes, no sólo, para reinterpretar la historia nacional, sino relativizar las instituciones tradicionales. Su intención por dar solución a la crisis de la creación literaria los lleva a la experimentación con nuevos lenguajes y voces. Ante este contexto se percibe una tendencia, en algunas novelas, hacia el género negro como en el caso que nos ocupa, la novela *El regreso de Nil Sierra*.

La actualización de la novela negra que nos presenta Javier Echeverri, es tal vez de las únicas que hacen una construcción de lo urbano desde lo rural. Nos muestra cómo el imaginario colectivo de un municipio antioqueño, a partir de voces ambiguas y fragmentadas, construye a partir del regreso “inexplicable” del personaje Nil Sierra, su visión de lo urbano. Esta situación inesperada que constituye el hilo de la trama y el enigma por resolver, se convierte en la oportunidad ideal para sobrellevar el tedio cotidiano. De otro lado, en la obra se hace una reelaboración del género del cuadro de

costumbres, ya no con la visión conservadora que pretendía una construcción de nación (para que no se perdieran las costumbres); ni con la visión de la literatura realista que pretendía cambiar la sociedad mediante su descripción. Si no, con una visión desde el género negro, poner el dedo en la llaga, expresar una mirada desencantada y crítica de las múltiples y contradictorias realidades de nuestro país.

Por lo tanto, la propuesta narrativa de Echeverri consiste en dos libros: El primero de ellos para el que no conoce el contexto colombiano, y se queda en lo anecdótico de la “noveleta” de una historia rural; el segundo, es el libro que puede construir un lector conocedor del contexto de referencia. Tanto por la trama misma, como por las posibilidades de interpretación, la novela apunta al contexto por evocación, por una presencia en ausencia.

El día de la muerte de Pablo Escobar (02 dic. 1993) cayó sobre la ciudad de Medellín una tormenta eléctrica descomunal y la “gente” comenzó a decir, a tejer, una historia en cuanto a que él, el capo, tenía un pacto con el diablo y la tormenta eléctrica significaba que este se estaba desasiendo. (Tiempo después, la tumba del capo se convirtió en sitio de peregrinación para pedirle favores) Esta anécdota es una muestra clara del poder que tiene el imaginario colectivo para crear leyendas, en este caso urbanas, e historias sobre la realidad social que los aqueja.

Del mismo modo la novela está construida a partir de las miradas anónimas o no; así se va construyendo la “leyenda” de Nil Sierra. El imaginario colectivo es una noción que oscila entre la incredulidad y la credibilidad. El género humano por naturaleza, tiende a explicar de manera espontánea las cosas que no comprende, de ahí que surjan los relatos imaginarios, contrarios a la realidad positivista. Los personajes de la novela que nos

ocupa hacen como un coro polifónico y por convicción propia que lo imaginario actúe en y dentro de ellos. El regreso del personaje Nil Sierra y su misterioso comportamiento inician este proceso en el que lo imaginario llega a ser omnipresente. “Con mucha atención y casi con encarnizamiento de escándalo los curiosos del domingo miran al hombre que llega entre los afanes del mercado”... “... Pero algunos atentos rostros de plaza se lo beben incrédulos, y tienen motivos para asustarse vivamente, pues ellos lo reconocen al instante, lo dice el fuerte verismo de sus caras llenas de asombro”. (Echeverri, 2000: 9). Mientras que el imperio de la razón durante mucho tiempo rechazó lo imaginario por asociarlo con lo anodino, el engaño, y las elucubraciones. Ahora, lo imaginario hace parte de nuestra cotidianidad, está en todas partes, constituyendo una verdadera paradoja.

El autor nos muestra cómo lo imaginario se convierte en realidad, y ésta a su vez en imaginario. Nil Sierra oriundo del pueblo de Andes, regresa a esconderse de las autoridades, durante su rápida y enigmática visita, de una semana, surgen varias versiones especulativas de lo que ha hecho Nil en la ciudad. Dice Roxana la esposa de Gonzalo Uribe dueño del hotel Andino: “¿Con qué irá a salimos? Algunos me comentan que Nil es un jefe de la mafia, la gente ya no sabe qué decir sobre su regreso”. (Echeverri, 2000: 35). Estas versiones se convierten en realidad para la gente del pueblo. Paradójicamente, al final ni siquiera se comprueba que el visitante fuera exactamente el Nil Sierra, quien fuera novio de Roxana en su juventud.

El opuesto entre imaginario y realidad, nos muestra, cómo espejo, esa realidad violenta y difusa que aparentemente sólo se presenta en la ciudad. La realidad rural se permea, a su ritmo, tanto del progreso de la ciudad, como de sus vicios sociales, y su

desencanto. Lo imaginario encuentra un lugar, que ayuda a pensar el mundo y a llenarlo de sentido; sin otra consecuencia que convertirse en realidad. La novela revaloriza lo imaginario y le da una dimensión estética.

Este fenómeno social sólo nos demuestra que lo imaginario hace parte de nuestra realidad; subjetividades e imaginarios nos constituyen en realidades sobrepuestas que no tienen explicaciones “racionales”. En su propuesta estética Echeverri dota a la obra de una realidad de lo imaginario, no como un reflejo realista, sino una realidad que nos permite ser y estar críticamente en la sociedad. El autor hace una recuperación de lo imaginario como un elemento creativo que corresponde a una época, a una situación social específica y que construye diferentes formas de lo imaginario, para hacer contrapeso al dominio de la razón y la lógica, característica de la novela policiaca tradicional; el enigma es resuelto desde el imaginario colectivo.

El rumor es la “vox populi”, la voz del pueblo, la sabiduría popular, ésta construye una realidad que está en su imaginario y es llevada a la realidad. Lo anterior, va en contra del procedimiento típico de la novela policiaca tradicional inglesa que mediante un proceso lógico solucionaba las incógnitas, los enigmas. El personaje colectivo, casi demente por la soledad y el abandono, se crea más problemas y le da explicaciones a las cosas, no desde el procedimiento deductivo, lógico, sino desde su imaginario. No hay pruebas, ni testigos sólo ese fluir natural de la oralidad, por crear historias que el autor de la novela va tejiendo con las conversaciones de cada uno de los personajes del pueblo con Gonzalo. Las miradas del personaje colectivo son las que construyen la historia.

De otro lado, se hace un rescate de lo oral, por tradición lo imaginario se construye desde la oralidad y no desde la escritura, la novela presenta un uso de coloquialismos, y

de regionalismos. Se nota cierta musicalidad en esa representación del habla oral rural. “-¡Ay, sabe más la noche por puta que por noche, mijo!” (74). “...ni esas mujeres mascando chisme entre risas de calavera. Sus cabezas dan más manteca que nube...” (69) “Entre chisme y chiste, la noticia, la noticia no hace más que estirar el pescuezo por cada rincón.” (37) “...roncar con la fuerza de una vaca vieja...” (82) “-Esta vida es como la ropa barata, para una o dos posturas y el resto pasa desteñida a semanear” (105). Dichos y refranes que nos muestran un mundo rural de fulanismos, castas, estirpes, abolengos, racismos y sexismos propios de algunos prejuicios rurales. Como dice Sáenz Inés sobre Helena Poniatowska y que bien se puede aplicar al estilo de Jaime Echeverri “...las formas del lenguaje hablado logran un ritmo peculiar: frases comunes, tonos joviales y situaciones de aparente ingenuidad cuya secuencia alterna con cierta picardía. Usa expresiones del diario, empleadas con naturalidad por nuestro pueblo. informalidad, evasión de términos cultos y clara tendencia a ser la voz de los marginados”. (Sáenz, 1994: 59).

En algunos momentos, y sobre todo en la presentación del personaje Roxana, el tratamiento del lenguaje es típico de las retahílas antioqueñas, esa verborrea incesante que no se detiene y embauca a todos. Roxana se parece al personaje de Luis Vargas Tejada en las convulsiones, caprichosa, consentida, que no deja hablar a nadie. Esto la convierte en un personaje cómico como de novela de folletín, es un personaje tipo. “...Se te olvida que el gallo más gallo no tiene muelas frente a la zorra. Los tiempos están locos Gonzalo. Este asunto tiene a todo el mundo riendo por lo alto y de qué modo les brilla la risa. Hasta nuestra Amelia anda más coqueta y pintada que una puta de portón. Se cree muy figura seguramente en cosas de amores. La aborrezco...”. (Echeverri, 2000: 74).

Echeverri no recurre al parlache, inicialmente, propio de los sicarios y luego generalizado a gran parte de la juventud actual. El autor, de alguna manera, añora el pueblo que dejó y ya no es el mismo, y como es ahora no le gusta; por ello, hace una representación del habla antioqueña. “-Éramos la época, Jesús. Vivíamos con los ojos puestos en las titilaciones de la nada. Hoy estamos viviendo la bobalización, pues este es un mundo hecho a muchas manos”. (90), “-Son muchachos algo robóticos chupan alcohol y detonantes de coca entre dulces ratos de gatos, cantan the last time mi love y vomitan culebras de risa...” “...sólo obedecen la dirección global del mundo libre y viven en directo la película del dinero”. (87).

Ésta oralidad conserva aún mucho de su elemento ficticio pero que evidentemente organiza la realidad. Se recrean toda una serie de imágenes, de obsesiones, de alucinaciones, de ensoñaciones, así como toda clase de ideas racionales. Se puede concluir que el estatuto de lo imaginario cambia y se convierte, desde esta perspectiva, en una parte de lo real.

El elemento analizado anteriormente sobre la oralidad, nos lleva a tratar ésta actualización de la novela negra desde su posición con respecto al realismo. Transgrede el género policíaco, sobre la nueva forma, pues, retoma a su manera el cuadro de costumbres. Se sustenta ésta idea en la coincidencia de algunos autores como: Pöppel, Rainov, Plans, Giardinelli, quienes expresan que el género negro (cada cual lo nombra a su antojo) tiene múltiples formas de realizarse en función de un modelo, que para nuestro caso es el modelo de la novela negra norteamericana, y al actualizarse, por lo general, se retoma un subgénero de la literatura. En ese orden de ideas es que se percibe un cuadro de costumbres negro en la novela de Echeverri.

De la novela negra tradicional retoma el suspenso y la intriga. Ésta se construye gracias al imaginario del lector y del personaje colectivo del pueblo (Nil Sierra). El ritmo hacia el final se acelera. Este suspenso e intriga no se resuelve no hay un final aparente, es un final abierto pues no se sabe nada de la suerte de Gonzalo. Nil Sierra, está en la mente de las personas del pueblo, dejó de ser el “personaje” real que todos conocieron para convertirse en un “personaje” del imaginario que ellos tienen sobre el narcotráfico. Nil evoca la nada, la carencia, el no pasar nada en el pueblo y cuando pasa ese “algo” no es el personaje que se creía, aparentemente es un impostor.

La propuesta estética del autor presenta una gran influencia de las narraciones realistas o de costumbres que “retrataban” una población, sin embargo, hay en su noveleta¹ una variante y es que hace juicios de valor (reinterpretación de su realidad local que lo lleva a referirse a la condición humana) con respecto a los personajes y las situaciones, estos juicios, en la mayoría de los casos, son de tinte político y social de una época indeterminada en el relato, pero que se asume que se trata de finales de los años ochentas y principios de los noventas del siglo XX en Colombia. Por los referentes directos a hechos históricos de la época, “- Esta guerra la empieza Pablo Escobar cuando manda los ladrones y sicarios de Medellín a pasear a los Estados Unidos y Europa como mulas de mafia”. (Echeverri, 2000:107).

¹ “Este concepto de “noveleta” tiene mucho de la llamada “nouvelle” italiana de los siglos XIII y XVI. Siguiendo a Eichenbaum, esta se desarrolló a partir del cuento popular y de la anécdota, y no ha perdido sus vínculos con esas formas primitivas de narración, por ejemplo, El Decamerón de Boccaccio o la forma episódica de la novela picaresca y de caballería. Aunque no imita intencionalmente el discurso oral, sí se pliega a las exigencias de un narrador que busca hacer conocer una historia sin digresiones líricas o filosóficas. En el caso del manejo de los diálogos, estos están “construidos siguiendo los principios de la conversación oral y se colorean de un tinte sintáctico y léxico correspondiente, tales diálogos introducen en la prosa elementos y relatos orales: en general, el narrador no se limita a un relato, presenta también las palabras”. Boris Eichenbaum. “Novela, nouvelle y cuento”. ECO. Bogotá, XIX/2 (jun. /69):163” Citado por (Escobar, 2001: 10)

El regreso de Nil Sierra es una trasgresión al cuadro de costumbres de la violencia. De una manera sutil se hace evidente la presencia en la factura de la novela la influencia que tuvieron tantos escritores nuestros de la literatura norteamericana como fueron William Faulkner, John Dos Passos y Truman Capote y que a un lector de nuestra época le puede parecer la presencia de la escritura de Gabriel García Márquez. Sobre todo de sus cuentos, Echeverri no asume el realismo mágico, aunque hay mucho del mundo macondiano, la atmósfera narrativa el espacio en que se desarrolla la trama en un pueblo perdido en las montañas antioqueñas, etc. Tampoco es el Carrasquilla de los 20's, por el contrario en este "cuadro de costumbres negro" no se idealizan ni el paisaje, ni los personajes y mucho menos las costumbres. Hace una crítica a la sociedad y su tiempo desde la desesperanza que caracteriza el género negro. La narración del cuadro de costumbres es más parecida a la narración del cronista, en nuestro caso, se trata de un narrador colectivo, es una voz plural que todo lo sabe, es el saber popular.

Este tipo de narración y su trasgresión viene desde su infancia y juventud en Jardín Antioquia. En esta región al igual que en muchas de Colombia la construcción de historias alrededor de sus cotidianidades era la forma de decir la verdad, de un ir y venir entre la realidad y la ficción. Esto influyó mucho en la recopilación del oficio de narrador que él supo muy bien retomar en su novela. Nos cuenta el autor como se entreteljían historias sobre las familias de gamonales:

"Se decía que los Mejía Vallejo eran masones, que no creían en dios porque leían y tenían biblioteca. En Jardín, tener los libros de Vargas Vila era como tener entronizado al diablo en la sala" (Escobar, 2003: 112). Para referirse a la explotación de la sal en el suroeste antioqueño, nos dice: "...pero entonces había

que poner asustadores también asustadores, inventar el espanto para que no se asomaran y muchas de esas historias que eran inventadas corrían como ciertas por las fondas caminos y pueblos. De ahí se nutrió Manuel Mejía Vallejo para sus historias”. (Escobar, 2003: 114). Y sobre algunos personajes: “el asunto de las mujeres era tan fregado por la censura de los curas, y sobre todo del padre Marulanda, que la gente se inventaba cosas como la historia de Juanete que era el amigo de todos esos que cargaban las mujeres en los costales”. (Escobar, 2003: 114).

Se pone de manifiesto la relación de la forma que ha escogido el autor desde la oralidad con las narraciones y con el cuadro de costumbres. Se refiere el autor a la influencia de las historias contadas por su madre:

“Era tal el convencimiento y la fuerza de esas historias y la manera como las contaba, que mis hermanas, hermanos y yo quedábamos atrapados por ellas. Aún más, nunca dudábamos de su veracidad”. (Escobar, 2003: 116).

Mucho de esa forma de contar de mi mamá se me quedó a mí, y en el libro *Los cuentos de Jardín* trato de recuperar esa rica tradición antes que se pierda, claro está contado a la manera de ella pero con nuevos ingredientes de la vida actual para no caer en el mero costumbrismo y mostrar cómo se articula ese pasado con el presente, por ejemplo, en el dominio del marco de la plaza, mediado por intereses económicos, sociales y morales. Anteriormente se acudía a la duendería, a las brujas, al mundo del diablo, a los escopeteros para someter por el miedo; ahora se hace con eso que llaman “agentes de violencia”. (Escobar, 2003: 116 - 117).

En el segundo epígrafe se apunta a la idea del cambio, de cómo lo urbano está presente en lo rural y viceversa, puede que la ley ya no sea de las familias gamonales, sino de los grupos delincuenciales y esa sí afecta a las clases altas de la sociedad.

Retoma el cuadro de costumbres y a toda una saga de escritores de la región como Don Tomás Carrasquilla, pasando por autores como Baldomero Sanín Cano, Efe Gómez, Luis Tejada, Arturo Echeverri Mejía, hasta Manuel Mejía Vallejo, que han reinterpretado el sentido de la antioqueñidad (de lo rural a lo universal) como su propia estética y a través de la cual proyectan su mirada hacia el mundo. De lo rural a lo universal, humano. Es un retrato de una mentalidad, de un imaginario llano de prejuicios. Hay una representación de lo local, de la región pero llega a lo universal a la nación y al género humano. Lo local se transforma en lo universal, reflexiona sobre la condición humana, la manera de hacerlo es concentrándose en lo local, en los recuerdos de su niñez en los pueblos de Antioquia. Contrasta con una mirada simple y coloquial de la “violencia” no la época de la violencia bipartidista de 1946 – 1965, sino la “violencia” del hampa, del mundo gobernado por el crimen, propia de la novela negra. En el pueblo se habla de ella, se construye como un mito sobre la ciudad, pero que se les mete por dentro, eso de lo que hablan tan lejano lo tienen en su propio pueblo.

En la forma de narrar esa realidad rural, Echeverri evoca de manera idílica ese pueblo que ya no es, ese pueblo que se transformó en una pequeña ciudad, siente añoranza por ese pueblo perdido en sus recuerdos de infancia en el que nunca pasaba nada, pero que ahora refleja la bajeza y superficialidad humana. Añora cuando todo transcurría en medio de una simpleza envidiable. En medio de lo anecdótico es una mirada negativa de rechazo al cambio. Asombro por la pulsión de destrucción que parece gobernarnos. Se

asombra el autor ante un delincuente que engaña a todo un pueblo suplantando al verdadero Nil. “El doble engaño” del personaje suplantador de Nil hacia el pueblo y de él autor, al lector, en cuanto que crea tanto suspenso sin resolver, desencadenando otro suspenso que deja abierto.

No es crónica, ni cuadro de costumbres ya que no se regodea en el detalle, en la descripción exaltada y elogiosa de los ritos y hábitos sociales de un pueblo. No le interesa atestiguar, ni explicar el crimen, simplemente así es, corresponde a una violencia que no es solamente política, o social, es fruto de la anomia y desigualdad social. Nunca se sabe quién es el autor de la violencia, ésta es anónima muy diferente de la violencia partidista. Este efecto lo logra la propuesta estética de Echeverri a través de una gran sinécdoque, él no muestra al delincuente, ni busca el preciosismo de la descripción descarnada de su crimen. De manera sutil, nos muestra una parte (el regreso de un personaje) que tanto personajes como lectores completamos en un todo; la interpretación de nuestro contexto social que está construido por ausencia, por referencia a un afuera, está en Off. El contexto se da por presencia en ausencia, es implícito, aunque hay referencias directas a momentos y personajes de la historia reciente de Colombia, ese contexto es una ausencia tanto para los personajes como para el autor y para el lector, he ahí la sutileza del narrador y su distanciamiento con la forma de narrar la violencia.

No se trata de una novela testimonio, ya que la relación que establece con la realidad, con el hecho histórico esta mediada por la interpretación estética que hace el autor de la misma, es más crítico y reflexivo que descriptivo. “Literatura de la violencia. La llamamos así cuando hay un predominio del testimonio, de la anécdota sobre el hecho estético. En esta novelística no importan los problemas del lenguaje, el manejo de los

personajes o la estructura narrativa, sino los hechos, el contar sin importar el cómo”. (Escobar, 1996: 23). Mediante una narración cronológica con narrador omnisciente, el autor establece un ritmo interno, que sobrepasa la anécdota para construir un universo de ficción plurisignificativo. La narración es cíclica, hay estructuras que se repiten como un Leit motiv, como los diálogos entre los esposos, Roxana y Gonzalo, o las conversaciones de éste con algunos de los personajes del pueblo. Así es como se representa la tragedia tanto individual, como colectiva.

En conclusión, la obra a través de su tratamiento con el lenguaje y su especificidad en lo oral; así como con su distanciamiento del cuadro de costumbres nos muestra desde el imaginario colectivo una actualización de la novela negra.

4. Relaciones con el campo de la novela negra colombiana en los 90's

“Desde hace varios años asistimos, pues, a la entrada en escena de unas generaciones que han asumido de manera muy profunda el valor moderno de la igualdad, bombardeadas al mismo tiempo por las sofisticadas técnicas de marketing. Generaciones que lo desean todo, que saben perfectamente que tienen derecho a tenerlo todo ahora mismo, pero que simultáneamente no tienen nada ni podían tenerlo todo nunca. Delante de esta sinsalida, no serán pocos los que jueguen a ganarlo todo o perderlo todo instante de suerte. El delito como proyecto de vida tan evidente en la denominada Novela Negra”.

(Cruz Kronfly, 1994:15)

En nuestro continente, aunque el género negro surge por influencia de la literatura norteamericana muy pronto encuentra la manera de apropiarse del modelo y desarrollarse desde la peculiaridad de cada uno de nuestros países. Sólo hasta comienzos de los años ochenta empieza a leerse masivamente en Colombia a los autores de género negro. Los lectores son estudiantes universitarios, escritores que recién comienzan, profesores de literatura; y un pequeño grupo de lectores aficionados. Es de esta manera que se promueve un interés hacia el género. Hasta ese momento lo que se conocía como policial en Colombia eran las novelas clásicas del género, unidas a las más recientes de espionaje como la de Ian Fleming (La serie de James Bond, 007). Por eso, no resulta extraño que a principios de la década del setenta, surja en Cali un autor que escriba parodias de novelas policíacas, como *Cero cero ocho contra sancocho* de Hernán Hoyos (1970).

El campo de la novela colombiana de los noventa se ve influenciado en gran medida por la tendencia por el género negro en algunas obras, lo que se ha llamado en esta monografía “variaciones de la novela negra”. Este hecho literario es la respuesta estética que se produce dentro del campo gracias al impacto que ha producido el contexto

histórico – social que ha vivido la sociedad colombiana. Varias de las propuestas literarias (variaciones) de la década de los 90's, evidencian el final de un proceso en el que la sociedad colombiana ha venido transformándose a la luz de los hechos históricos y el cambio de condiciones políticas, culturales y sociales.

De acuerdo con lo anterior, podemos decir que se está formando una tendencia por el género negro en Colombia. Ésta no presenta unos límites definidos e inquebrantables, sino unos umbrales con una gran cantidad de producciones literarias que han sido clasificadas y nominadas de múltiples maneras; como el hiperrealismo o realismo sucio, que no hacen más que confundir a cualquier estudioso de la literatura. Es así como se perciben unas ciertas características “comunes” en las obras de este período que bien podría decirse constituyen un verdadero criterio que permite su distinción y clasificación en un género literario como tendencia firme y clara en nuestra producción literaria.

El campo ya no está tan tajantemente definido, en el sentido de encontrar en él grandes pilares que ostentan el poder simbólico en el campo de la literatura colombiana, y el resto de participantes en el campo, a su sombra. Esta situación ha cambiado un poco, aunque permanecen los pilares como referente, los recién llegados ya no están a la sombra ni pretenden imitarlos, sus propuestas estéticas son propositivas, innovadoras y trasgresoras del canon establecido ya como clásico.

Las viejas prácticas como la de incursionar en el campo mediante un premio literario, creo que están cambiando. Las nuevas formas de publicación y las pequeñas editoriales o ediciones personales, están proliferando. Es más, los nuevos escritores pueden publicar gracias a los recursos del internet. Ahora bien, el hecho de que la publicación se ha democratizado un poco no garantiza, ni la calidad literaria, ni que las obras sean leídas o tenidas en cuenta por la crítica.

Por consiguiente, los lectores ya no son una masa amorfa, unificada, nacionalista que construyen sus ídolos, cada vez tanto autores como novelas crean sus propios nichos de lectores, estos se han atomizado, por decirlo de alguna manera. Ya no hay autores nacionales, más que los ya tradicionales consagrados por la crítica, las editoriales, y los medios masivos de comunicación, García Márquez y Álvaro mutis, por ejemplo. En este estado del campo y su constante cambio han entrado múltiples autores nuevos y la oferta, si se puede decir así, es tan variada que justifica la idea anterior sobre los nichos de lectores. Esta no es una característica exclusiva del campo de la literatura, sino que abarca el campo del arte contemporáneo en general. Por su lado la crítica, que algunos afirman que no la hay, cada vez aborda la estética literaria de muy variadas maneras proliferando así diferentes clasificaciones y valoraciones casi antagónicas.

Colombia tiene una tradición moderada en el género negro, por no decir que muy limitada tanto en su producción como en su consumo y distribución. La novela policíaca y la novela gótica serían sus antecesores, estos tipos de novela han evolucionado hasta lo que hoy podremos llamar variaciones de la novela negra en la década de los noventa.

El trabajo de Hubert Pöppel, sobre *La novela policíaca en Colombia (2001)*, es hasta ahora el único estudio sistemático que intenta establecer las raíces del género policial y por extensión del género negro,¹ según explica, la falta de estudios rigurosos sobre el género policial y sus variantes hacen difícil la tarea de caracterización. Pues, como lo enuncia Pöppel, lo espinoso de este trabajo de sistematización del género y sus variaciones, es explicar el porqué su caracterización.

¹ Pöppel, utiliza, de igual manera, el término policial y negro, para definir una amplia gama de subgéneros (novela policial-policíaca, novela criminal, novela detectivesca- novela negra)

El análisis del corpus de las cuatro variaciones de la novela negra colombiana en los noventa, busca justificar que cada una de ellas, aparentemente disímiles, no son más que actualizaciones desde diferentes perspectivas, de lo que ya se ha definido en esta monografía, como el género negro. Se observa como los autores optan por el acercamiento a diferentes estrategias y subgéneros para su propuesta estética. En estos términos, los escritores del corpus, de esta monografía, pueden ser estudiados como agentes dentro del campo de la novela colombiana.

Entre las líneas de conexión es factible encontrar puntos de concurrencia formal y temática que permite fijar intereses que los agrupan aunque los escritores no tengan esa intención directa o consciente de pertenecer a X o Y tendencia. Por lo que un contenido adquiere una forma particular al apropiarse de una mirada del mundo y una mirada del quehacer literario.

Sin embargo hay dos elementos en común, la intención de experimentar con el lenguaje y de esta manera tomar distancia con el canon literario colombiano; y el referente sistemático al contexto histórico-social colombiano. En este orden de ideas, y teniendo en cuenta los análisis presentados de las novelas del corpus; para no caer en repeticiones, se presenta a continuación las posibles relaciones entre los autores del corpus y sus posiciones frente al campo.

La constitución del género como tendencia, se inicia en los años 90, por la confluencia de condiciones en el campo y disposiciones de los escritores como agentes del mismo.

Dicho de otro modo, la oposición entre los géneros pierde parte de su eficacia estructurante en beneficio de la oposición entre los polos presentes en cada subcampo: el polo de la producción pura, donde los productores tienden a no tener

como clientes más que a los demás productores (que también son sus competidores) y donde se agrupan los poetas, novelistas y hombres de teatro dotados de propiedades de posiciones homólogas pero comprometidos en unas relaciones que pueden ser antagónicas; el polo de la gran producción, subordinada a las expectativas del gran público. (Bourdieu, 1995: 185)

Dentro del conjunto de condiciones que hacen posible la evolución del género están: el aumento de publicaciones, la diversidad de formas narrativas que buscan la elaboración artística de la realidad reciente (social, política, histórica) a través de un tratamiento estético del lenguaje y la actualización del género. Asimismo, en Colombia, a mediados del siglo XX, la lectura de ciertas obras es considerada un rasgo de estatus, cuestión de élites; al introducirse en nuestro país, el género negro no es un género popular; creció entre los intelectuales como divertimento literario encaminado a la plasmación en el relato de un complicado andamiaje de razonamiento y juego deductivo dispuesto para sorprender a los lectores eruditos; de ahí la afición por la parodia, entendida en su vocación de imitación, de juego con la forma.

Posteriormente en la década del noventa se convierte en una forma de elaboración simbólica de la realidad que se distancia de la denuncia o la crítica social *per se*: “Reescribir significa contar de una manera diferente una historia ya familiar y arraigada en la tradición y los hábitos mentales arraigados de una colectividad” (Perkowska, 2008, 115).

Por otra parte, esta condición de burla, de ironía con el lenguaje, sobre el lenguaje y sobre la construcción de la realidad, puede ser entendida como un mecanismo de resistencia, una salida ante la anomia que gobierna el mundo social, pero también como un mecanismo de elaboración simbólico del dolor ante la violencia indiscriminada y la

barbarie inusitada, ante la crisis social y política que vive el país a lo largo de su historia; ante todo, como una búsqueda estética frente recrudecimiento de la ignominia, la ausencia de estado y la falta de credibilidad en las instituciones que en la década del ochenta tuvo su renglón aparte y dio lugar a la exploración en el género policial negro como posible vía de escape.

Nuestra situación actual, no sólo en Colombia sino en varios países latinoamericanos, es especialmente compleja y, en algunos casos, profundamente conflictiva, paradójica, violenta y generalmente difícil de comprender a partir de esquemas convencionales. En nuestro caso, el conflicto social se encuentra atravesado de variables de diverso orden, algunas de ellas de origen más o menos reciente, y se expresan en el conjunto de las relaciones sociales con una virulencia tal que día a día la situación institucional parece tocar fondo. Sin embargo, el fondo está cada vez más abajo, y cada evento supera al anterior por su audacia, sus características inéditas y el asombro que aún están en capacidad de desencadenar. (Cruz Kronfly, 1994: 11).

Lo anterior lleva a establecer las condiciones específicas que hacen posible el cultivo del género; es decir, la incidencia del contexto colombiano como acontecimiento que actúa sobre el campo literario. La realidad de nuestro país nos sorprende a diario con sucesos fuera de alguna lógica que permita pensarlos coherentemente, sucesos que se desbordan, alimentando un sentido común hiperbolizado. La violencia y el conflicto, los desajustes estructurales que producen pobreza y desempleo, y al mismo tiempo, la dinámica de un país donde coexisten idiosincrasias, grupos humanos, ideologías, topografías, todos ellos radicalmente opuestos, muchos de ellos hasta el punto de la agresión mutua; son entre los muchos otros aspectos sociales, culturales, psicológicos,

históricos y geográficos que se bifurcan, los que generan el nicho y hacen necesaria la aparición de nuevas formas de construcción simbólica. Una de ellas es la novela negra, que cada escritor actualiza dicho espacio con sus propias aproximaciones.

En consecuencia, si hay algo que caracterice a las variaciones de la novela negra, parte del corpus es la intención de hacer crítica social sin abandonar los caminos de la expresión estética artística: denunciar sin renunciar al arte. La novela negra en Colombia busca retomar el modelo del género para dar forma al sentimiento de nuestro tiempo: el desencanto frente a la crisis del mundo que nos rodea y que no parece tener salida. Asimismo, se entiende desde una estética especial paródica que al parecer radica en un uso particular, consciente del lenguaje, a veces metaficcional, a veces experimental, otras, histórica y siempre dialógica, en la evaluación crítica del mundo.

De ahí que pueda decirse que siendo un género de escape, resulta antiescapista, en tanto que puede relacionarse con la novela social, por el fuerte componente de malestar, de frustración social y de violencia; y sin embargo, profundamente irónico y carnavalesco en la reinención de la parodia:

Vivimos en una era post-industrial donde la novela negra es un testigo descarnado de las cloacas que mueven el mundo, más allá del agente moralizador de la burguesía que campaba en las páginas de las novelas-enigma tradicionales. Los tiempos han cambiado y no hay retorno posible. El realismo y la denuncia imponen su rostro literario. Los mejores personajes de la novela negra actual son malas personas, pero, como diría Orwell, algunas son más malas que otras. (Sánchez, M, 2003: 74).

Bourdieu considera que, en realidad, la apuesta mayor que se da en el campo literario es por la definición del escritor y los límites del campo, por el poder de consagración y de determinar el carácter literario de las obras artísticas, lo que

precisamente buscan los autores del corpus. Este poder confiere el derecho a la participación legítima en la lucha y, en determinado momento, de imponer su definición sobre los otros, en especial sobre los recién llegados, cuyo conocimiento se exige como un derecho de entrada en la lucha por el poder simbólico literario. En palabras del autor:

El proceso en el cual están inmersas las obras es el producto de la lucha entre quienes, debido a la posición dominante (temporalmente) que ocupan en el campo (en virtud de su capital específico), propenden a la conservación, es decir a la defensa de la rutina y la rutinización, de lo banal y la banalización, en una palabra, del orden simbólico establecido, y quienes propenden a la ruptura herética, a la crítica de las formas establecidas, a la subversión de los modelos en vigor y al retorno a la pureza de los orígenes. (Bourdieu, 1995a: 13).

Aunque los autores del corpus no son tan recién llegados al campo literario colombiano, tampoco son los más reconocidos por la crítica, esto hace que sus propuestas estéticas estén en consonancia con las palabras citadas de Bourdieu.

Desde el punto de vista teórico, el género negro está íntimamente relacionado con la novela urbana², ya que ésta se desarrolla principalmente en el espacio de las ciudades contemporáneas, y es ahí donde los límites se confunden, formando unos umbrales que permiten clasificar en uno y otro tipo de novela indiscriminadamente.

Así mismo, la novela negra comparte algunos rasgos característicos con la novela posmoderna. Como lo podemos comprobar al encontrar coincidencias entre las características de la novela negra expresadas anteriormente, con los rasgos de la novela

² De alguna manera la ciudad es tema de la novela contemporánea, por lo tanto sea cual sea la clasificación que se le dé a la producción literaria este va a ser un punto en común. Por lo tanto, y para el caso Colombiano, en particular, la ciudad o lo urbano van a estar relacionados con la violencia. En consecuencia, uno de los temas dominantes es precisamente la violencia que recorre las calles colombianas, en una especie de guerra civil no declarada y sin bandos claros.

posmoderna expuestos por Álvaro Pineda Botero en su texto *Del mito a la posmodernidad: La novela colombiana de finales del siglo XX*. (1994).

Para mí, la novela posmoderna es aquella en la que las categorías tradicionales de espacio continuo, tiempo lineal, caracterización psicológica convincente de los personajes, visión ordenada del universo, existencia de verdades objetivas y de principios trascendentes, han sido menguadas o suprimidas, dando paso a una visión caótica de la existencia, a la fragmentación, a la acumulación de estilos y géneros sin principios organizadores; y sobre todo, a la crisis del sujeto y del objeto. (Pineda, 1995: 110).

Lo que situaría tanto a la novela posmoderna, como a la novela negra, dentro de la clasificación, del campo, que hace Fernando Cruz citado por Helene Pouliquen (2002) en su texto: *Algunas reflexiones acerca del campo de la novela en Colombia en la década de los años noventa del siglo XX*. “La primera de estas opciones, valorada positivamente, corresponde a una auténtica ética posmoderna; es decir, una ética neo-estoica del desamparo, del vacío, de la desesperanza, de la aceptación del no-sentido,...”. (Pouliquen, 2002: 182). De lo anterior, podemos concluir que estas clasificaciones no hacen más que corroborar la idea expuesta anteriormente en el sentido de que las valoraciones y clasificaciones de los críticos, son altamente subjetivas.

Para explicar el mismo campo de la novela negra en Colombia podríamos comenzar por citar a Rivera (1986). “la violencia generalizada de nuestro país no ha permitido que el género se constituya de manera sólida”, lo que explica la diversidad de tendencias. Una de ellas permite ubicar a los autores que se han preocupado por comprender los crímenes de nuestro pasado histórico como (Nahum Montt); otros que tematizan lo negro, a través de diferentes recursos narrativos la metaficción, o el realismo para mostrar nuestra

compleja realidad (Santiago Gamboa, Mario Mendoza, Sergio Álvarez); una más preocupada por mostrar nuestra compleja realidad, a través de la parodia, o el costumbrismo (Gonzalo España, Luís Aguilera), otra en la que el tema “negro” se combina con la cultura intelectual para parodiar los modelos tradicionales (Hugo Chaparro Valderrama, Julio Paredes); otra preocupada por la configuración de una evaluación de los efectos del narcotráfico en la sociedad (Jorge Franco, Javier Echeverri, Fernando Vallejo).

La red de relaciones que se establece entre obras y autores en el campo literario contempla un conjunto variable de elementos que convergen y configuran el sub capó de la novela negra.

Cada uno de los géneros tiende a partirse en dos estratos, un sector de investigación y un sector comercial, dos mercados entre los cuales hay que cuidarse de trazas una frontera tajante y que no son más que los dos polos, definidos en y a través de sus relaciones de antagonismo, de un mismo espacio. Este proceso de diferenciación de cada género va acompañado de un proceso de unificación del conjunto de los géneros, es decir del campo literario. (Bourdieu, 1995: 185)

Teniendo en cuenta lo anterior, y de acuerdo a las posturas teóricas de Bourdieu, las diferencias potenciales al interior del género están dadas por las relaciones de poder entre los autores de acuerdo a: la posición en el campo estético – cultural, y la relaciones de poder en el campo del mercado, el consumo y la producción. Según esto es posible situar al menos dos grupos de escritores: los consagrados por la crítica y los consagrados por el gran público, al interior de los cuales podemos encontrar también juegos de relación entre los recién llegados (nuevos) y los consagrados (viejos).

En segundo lugar están las características estéticas, los rasgos comunes, las intertextualidades, valores y actitudes compartidas, las experiencias vitales que pueden plantearse como constantes y que en definitiva se visibilizan en los modos de narrar (técnicas) y en la intención consciente o no de elegir un género para materializar sus intereses estéticos, a lo que Bourdieu ha denominado *toma de posición* que se materializa en las posiciones que asumen los escritores como agentes dentro del subcampo.

Estas líneas generales de las posiciones que se establecen dentro del subcampo de la novela negra en la novela colombiana de los 90's, se pueden registrar las obras como tomas de posición de la siguiente manera: en primera medida habría una clasificación de los autores que han tenido una consagración específica y que no persiguen la fama o los beneficios económicos de esta, dentro de la cual se ubicarían: Fernando Vallejo con su variación, *La virgen de los sicarios* que se podría denominar como **novela negra de ficción biográfica**; Hugo Chaparro con su variación, *El capítulo de Ferneli* que se podría denominar como **novela negra experimental metaficcional**; Javier Echeverri con su variación, *El regreso de Nil Sierra* que se podría denominar **novela negra costumbrista**. De otro lado, estarían los autores que han tenido escasa consagración e importantes beneficios económicos acompañados de cierta fama, dentro de la cual se ubicaría: Octavio Escobar Giraldo con su variación, *Saide* que se podría denominar como **novela negra de folletín**.

Lo explicado hasta aquí, nos permite establecer un esbozo de lo que podría ser un estado actual del campo de la novela colombiana y su relación con los autores del corpus analizado. Este campo se puede clasificar en tres grandes grupos, **Los consagrados, La novela postmoderna y En vía de consagración**.

En primera instancia estarían **Los consagrados** que corresponden al boom colombiano y al realismo regional; como: Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Héctor Rojas Erazo, Germán Espinosa, Manuel Mejía Vallejo. Luego, los que están **En vía de consagración** divididos en dos grupos: el primero, los del *postboom colombiano* y *realismo urbano*; Marvel Moreno, Fanny Buitrago, Luís Fayad, Andrés Caicedo, Roberto Burgos Cantor. El segundo, los que corresponden a la *Novela histórica*, *Novela de la violencia*, y la *Novela testimonial*, como: Albalucía Ángel, Arturo Álope, y Germán Espinosa. Además, un grupo muy amplio que se podría denominar el de **La novela postmoderna**, que desde diferentes propuestas estéticas, establecen líneas de continuidad y de ruptura ante los otros grupos del campo. Se clasifica en tres subgrupos: el primero de ellos, *La antinovela*, con: Fernando Vallejo, Efraín Medina, entre otros. El segundo, *la novela negra*; exploran la construcción de sus mundos narrativos en la novela negra: la tematización de lo marginal dentro de lo urbano, la mirada desencantada y cruda del mundo, la metaficción y la ausencia de sentido del comportamiento humano y la decadencia social. Con: Santiago Gamboa, Jorge Franco, Mario Mendoza, Hugo Chaparro Valderrama, Octavio Escobar, Sergio Álvarez, Nahum Montt, Javier Echeverri, Luís Aguilera, Ramón Illán Bacca, Oscar Collazos, Gonzalo España, Rogelio Iriarte, Mario Mendoza, Julio Paredes y Fernando Vallejo, entre otros. Por último, un grupo que se podría denominar como *los renovadores de la novela moderna*, con: Fernando Cruz Kronfly, Piedad Bonnett, Héctor Abad Faciolince, y Laura Restrepo, entre muchos otros.

CONCLUSIONES

Se ha denominado variaciones de la novela negra en la literatura de los 90's a la actualización que en el campo se hace de la novela negra tradicional y que se caracteriza por la profunda hibridez del género con otros géneros como sustratos. Los escritores colombianos al asumir la forma de la novela negra no han retomado un subgénero simplemente para imitarlo, han transgredido sus formas y estilos para indagar en nuevos procesos narrativos entre la metaficción, la experimentación, la historia, la parodia, la ficción biográfica, el realismo, lo que hacen es ampliar el espectro de la novela negra como género.

En consecuencia, si hay algo que caracterice a las variaciones de la novela negra, parte del corpus, es la intención de hacer crítica social sin abandonar los caminos de la expresión estética artística: denunciar sin renunciar al arte. Pero, no entendida desde el panfleto, ni desde lo que se ha llamado la novela de denuncia, y mucho menos desde la sicaresca.

Habitualmente, las variaciones de la novela negra están presentadas sobre la estructura de la novela policíaca: Hay un crimen o un misterio a ser descubierto y la figura del detective pasa a ser asumida por un policía o un abogado o un periodista hasta un mismo escritor, llegando en algunos casos a desaparecer esta figura. Como en el caso de *La Virgen de los sicarios*, y *El Capítulo de Ferneli*, en donde los protagonistas son escritores.

El género negro caracteriza la soledad de los individuos en las grandes ciudades, como Bogotá y Medellín, sólo el escenario en dos de las novelas se aparta un poco de las grandes ciudades, como en *Saide* que se desarrolla en Buenaventura, y en *El regreso de Nil Sierra* en un municipio antioqueño, pero indudablemente ese espacio “rural” establece una relación directa con lo urbano, entran en tensión estos espacios. Gracias a los problemas de orden sociopolítico se ha generado el desplazamiento indiscriminado de poblaciones que aumentan el desarrollo demográfico de las ciudades que cada vez se hacen más grandes. Casi todos los protagonistas o personajes son presos de la sensación de aislamiento, verbi gracia, en las cuestiones amorosas, el encuentro con otros seres suele darse apenas en el campo sexual.

Lo que confiere mayor verosimilitud a las novelas del corpus es el uso consciente del lenguaje y las técnicas narrativas en la configuración de los mundos narrativos. El escritor puede hacerse personaje que oscila entre lo ficcional y lo real autobiográfico, como en el caso de Fernando Vallejo. A través del relato en primera persona, el narrador siendo el mismo protagonista produce la sensación de cercanía verosímil con lo narrado. Igualmente, está el dominio de la heteroglosia, la proliferación de las voces: para cada tipo social existe un lenguaje distinto; el asesino, el asaltante, el mendigo, el loco, etc., tiene su propio código, su estilo en una multiplicidad lingüística asombrosa. Como se puede apreciar en *El capítulo de Ferneli*.

Los personajes de la novela negra actúan mediante un desarrollo psicológico complejo; gobernado por la ambigüedad o la contradicción; pueden pasar de unas actitudes injustificadamente crueles, inexplicables, a unas extremadamente sensibles, lo que produce en el lector el sobresalto. Una muestra magnífica de esa poca argumentación del delito puede verse en *Rosario tijeras*, por ejemplo; en la que, después de cometer un

crimen sin razón alguna, uno de los personajes podría decir: “Es muy fácil matar una persona o dos, principalmente si usted no tiene motivo para eso”. La expresión artística ha logrado basarse en la violencia de los personajes, valiéndose del choque con la moral imperante de la sociedad. Otro ejemplo lo vemos en la situación a la que se enfrenta Alexis el sicario de *La Virgen de los sicarios* ante la imposibilidad de matar a un perro que agoniza en la calle.

Igualmente, la novela negra se centra más en el criminal, en la descripción y ejecución del crimen que en la solución e investigación del mismo. Los personajes, muchas veces, movidos por una obsesión momentánea, y tal vez esta sea la señal para desbandar su crueldad y su identificación con el público. Se percibe una clara influencia de Rubem Fonseca, en la que el público se ve en cierta forma atraído y horrorizado por el narrador; quien cuenta, sin pudor alguno, toda su trayectoria de crímenes. Es tan inhumano ser totalmente bueno como malo. Lo importante es la escogencia de la moral. El mal ha de existir junto con el bien, de modo que la escogencia moral pueda existir.

La delincuencia es síntoma del deterioro de los sistemas de valores de las sociedades en crisis, por tanto, el delito es el resultado de la contradicción entre la personalidad y la sociedad, que se presenta en el individuo marginal como manifestación extrema y brutal del conflicto con la colectividad. Sin embargo, la relación con la violencia no se da en términos de mostrarla simplemente, sino como un trasfondo a la crítica social.

La crisis sociopolítica colombiana ha generado un estilo de delincuencia particular, especialmente en los atentados contra la persona. Durante la década de los ochenta, con el auge del narcotráfico, se consolidó la forma de implementar la violencia institucionalizada en todos los campos sociales, el fenómeno del sicariato, el

desplazamiento forzado por los grupos armados ilegales y los desmanes de los aparatos de inteligencia como de seguridad nacional contra la población civil al creerse amenazado. Siendo lo anterior, el contexto nacional que da cabida a la formulación de diferentes propuestas estéticas que interpretan con una sensibilidad especial esta realidad.

Uno de los descubrimientos interesantes es la construcción de la ciudad desde la marginalidad. Tal vez producto del desencanto frente al deterioro de los valores sociales y la descomposición social, encontramos en las obras visiones desesperanzadoras de la realidad, tal parece que se asume la posición planteada por Fernando Cruz Kronfly como salida a nuestro tiempo, asumir “el vacío, la desesperanza, la ausencia de sentido postmodernos” como rasgos característicos de la nueva novela negra.

La novela negra se distingue más por la heterogeneidad que la homogeneidad en sus características comunes, tal vez son umbrales, rasgos, muy generales que permiten que en algunos casos las obras puedan pertenecer casi simultáneamente a otros géneros literarios.

Los aspectos encontrados en el corpus que van en la línea de continuación, se encuentran: las formas de relación entre crimen-criminal-víctima y enigma-delito-crimen; la motivación social de la creación novelística; la configuración de la violencia como elemento intrínseco de las sociedades modernas; la trasgresión de las instituciones; la construcción de los personajes - tipo de héroe y su actualización-; lo urbano y el cronotopo de la ciudad como jungla.

Los aspectos encontrados en el corpus que van en la línea de ruptura están en la preocupación por hacer evidente el trabajo estético con el lenguaje; la relación autor implícito - lector implícito; los grados de realismo; hibridación con el barroco; el cuadro

de costumbres, y la novela de folletín; reinterpretación de la historia reciente y el giro desde la estética–ética–moral hacia la desesperanza.

Los autores presentan una reinterpretación de la historia reciente de nuestro país, demostrando su interés por los hechos históricos y sociales. Adaptan, en su proceso creativo, los referentes culturales, los hechos que conocemos por la historia oficial difundida por los medios, y su propia interpretación histórica en una reinterpretación histórica mediante una propuesta estética verosímil.

La novela negra en Colombia busca retomar el modelo del género para dar forma al sentimiento de nuestro tiempo: el desencanto frente a la crisis del mundo que nos rodea y que no parece tener salida. Asimismo, se entiende desde una estética especial paródica que al parecer radica en un uso particular, consciente del lenguaje, a veces metaficcional, a veces experimental, otras, histórica y siempre dialógica, en la evaluación crítica del mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, A. (1981) Novela policíaca. En *Introducción a la novela contemporánea*. (pp. 125 – 129). Madrid: Cátedra.
- Arrubla, M. Et al. (1991) *Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI*. Bogotá, Siglo veintiuno editores.
- Bajtín, M. (1995) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- Balibrea, M. (2002) La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 7, pp. 111-118.
- Bauman, Z. (2003) *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, B/Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Becerra, M. (1998,22 de noviembre) Furia y compasión de Fernando Vallejo “Los colombianos somos una mala raza”. *Lecturas Dominicales El Tiempo*, pp. 6-7.
- Bourdieu, P. (1988) *Las cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa.
- _____. (1995 a) *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (1995 b) *Respuestas: por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Brito, C. (2000) El género negro: su gestación anglosajona y colonización hispánica. *Revista digital de ensayo, crítica e historia del arte*. En <http://www.critica.cl>.
- Caillois, R. (1989) *Acercamientos a lo imaginario*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Cardador, F. (s, f) Muchos cubanos desean el cambio y están preparados para afrontarlo. Entrevista con Amir Valle. En <http://www.amirvalle.com/entrevistas>.
- Cortázar, J. (1956 a) La noche boca arriba. En *Final del juego*. (p. 96) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

_____. (1956 b) La banda. En *Final del juego*. (p. 72) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Cruz, F. (1994) *La sombrilla planetaria*. Bogotá: Planeta.

Chandler, R. (1956) El sencillo arte de matar. México: Editorial Diana, pp. 199-214.

Chaparro, A. (1997) Conversaciones de Jardín. *Gaceta Colcultura*. 38-39, pp. 56-63.

Chaparro, H. (1992) *El capítulo de Fernelli*. Bogotá: Arango Editores.

_____. (2008) Entrevista realizada en mayo de 2008. [Recuperada el 5 de abril del 2009]. En <http://www.youtube.com/watch?v=SkM9WfjIGTA&feature=related>

Echeverri, J. (2000) *El regreso de Nil Sierra: Noveleta*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

_____. (2008) Entrevista a Octavio Escobar Giraldo. *Letralia: tierra de letras*. [En línea] [Recuperado el 18 de febrero de 2008], En <http://www.letralia.com/181/entrevistas02.htm>

Escobar, A. (1996) La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria? *Gaceta Colcultura*, 37, pp. 21-29.

_____. (2001) Javier Echeverri: la escritura como imperativo de vida. En *Adiós Caballo*. Medellín: Árbol de Tinta.

_____. (2003) Diálogo con Javier Echeverri: una aventura de vida hecha escritura. *Con-textos*. Revista de Semiótica literaria. Universidad de Medellín, 31, pp.105-112.

Escobar, O. (1995) *Saide*. Bogotá: Ecoe ediciones.

_____. (2008) Entrevista realizada en julio de 2008. [En línea] [Recuperada el 16 de enero del 2009], En: <http://www.youtube.com/watch?v=MSWSbcNBoks>

- García, F. (2005) Lo Fatal. (p. 210). En: *Rubén Darío. Cantos de vida y esperanza. Edición Homenaje 1905 – 2005*. Salta – Argentina. Editorial EUCASA / B.T.U. Biblioteca de Textos Universitarios.
- Gaya, J. (1971) Elogio y vejamen de la novela policíaca. *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), 256, pp.113 - 121.
- Giardinelli, M. (1980) Coincidencias y divergencias en la literatura “negra”, (Apuntes para una explicación de las relaciones de la novela latinoamericana con la norteamericana del género policial). *Revista mexicana de Ciencias Sociales*. 400, pp. 125-142.
- _____. (1984) *El género negro* Vol.1. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Giraldo, L. (1994) De cómo dar muerte al patriarca (Prólogo). En Giraldo, L. (Comp.) *La novela colombiano ante la crítica. 1975-1990*. (pp. 9 – 25) Bogotá: Centro Editorial Javeriano CEJA, Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.
- _____. (1995) Narrativa colombiana de fin de siglo (Prólogo). En: Giraldo, L. (Comp.). *Fin de siglo. Narrativa Colombiana*. (pp. 7 – 23) Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Bogotá: CEJA.
- González, S. (2005, 26 de junio) Escalera al cielo. *El Suplemento de El Ángel de la reforma*.
- González, V. (1966) De la novela policíaca a la novela negra. *Visión* (México). 11, (86), pp.39-40.
- Illán, R. (1990) Breviario de la literatura policial en América Latina. *Revista Universidad de Antioquia*, 221, pp.43-63.

- Jacovkis, N. (2006) La ciudad neoliberal en la novela negra argentina: Puerto Apache, de Juan Martín. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. 15.
- Jaramillo, R. (1994) La postergación de la experiencia de la modernidad en Colombia. En *Colombia: la modernidad postergada*. (pp. 22–50). Bogotá, Editorial Temis.
- Lafforgue, J. (1996) *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Leal, F. & Zamosc, L. (1991) *Al filo del caos: Crisis política en la Colombia de los años 80*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Link, D. (2003) (Comp.). *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La marca editora.
- Manrique, A. (1999) La sociedad que queremos y el proceso de paz. En *La guerra y la paz en la segunda mitad del siglo XX en Colombia*. (Pp. 119 – 127) Academia colombiana de ciencias económicas. ECOE ediciones.
- Martínez, J. (2007) La transgresión del género negro en El corazón de Voltaire. En www.ciudadseva.com/obra/01/14ene07.htm
- Mejía, O. (2001) Octavio Escobar Giraldo y la escritura profunda de lo “light”. En *La generación mutante: Nuevos narradores colombianos*. (pp. 165- 194) Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- _____. (2007, 29 de julio) Entrevista con Octavio Escobar Giraldo. Suplemento “Papel Salmón”. La Patria, Manizales, pp. 20 – 28.
- Montoya, P. (2007, sept-oct-nov) Fernando Vallejo: Demoliciones de un reaccionario. *Número*. 54.
- Murillo, J. (2001, ene.-dic.) La voz y el criminal un análisis de La Virgen de los sicarios. *Cuadernos de Literatura*. 13-14, (7). pp. 241-249.
- Mutis, A. (1981) La desesperanza. En: *Poesía y prosa*. (pp. 285 – 302) Bogotá: Instituto colombiano de cultura.



- Navarro, D. (1980, Ene. / Jun.) La novela policial y la literatura artística. *Texto crítico* (México), 16-17, (6), pp. 136 – 148.
- Ospina, L. (2003) *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*. Documental. Ministerio de Cultura de Colombia y Consejo Nacional de Cultura y las Artes de México. 90 min.
- Ospina, W. (2008, 11 de mayo) Una carta para Fernando Vallejo. [En línea] [recuperado 13 de marzo 2008] En: <http://polog.blogspot.com/2007/05/19/una-carta-para-fernando-vallejo/>
- Paz, M. (2002) La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación. En: Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. *Reseñas iberoamericanas*, 7, pp. 111-118.
- Pécaut, D. (1989) *Crónica de dos décadas de política colombiana 1968 – 1988*. Bogotá, Siglo veintiuno editores.
- Perkowska, M. (2008) *Historias híbridas*. Madrid, Iberoamericana – Vervuert.
- Piglia, R. (2003) Lo negro del Policial. En *El juego de los cautos*. (pp.78-83) *Literatura policial de Edgar Allan Poe a P.D James*. Buenos Aires: La marca editora.
- Pineda, A. (1994) Del mito a la posmodernidad: La novela colombiana de finales del siglo XX. En Giraldo, L. (Comp.). *La novela colombiano ante la crítica. 1975-1990*. (pp. 97 – 112) Bogotá: Centro Editorial Javeriano CEJA, Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.
- _____. (1995) La novela colombiana: La propuesta de los noventa. En: Giraldo, L. (Comp.). *Fin de siglo. Narrativa Colombiana*. (pp. 357 – 363) Cali: Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Bogotá: CEJA.

- Pino, M. (2002) El relato policial en América Latina. (pp. 1-5). [Recuperado junio de 2009] En: WWW. Letras de Chile.cl. Encuentro de narrativa policial Latinoamericana. Chile Abril.
- Plans, J. (1969a Agosto) Historia de la novela policíaca I. *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), 236, pp. 421 – 443.
- _____. (1969b Septiembre) Historia de la novela policíaca II. *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), 237, pp. 675 – 699.
- _____. (1969c Octubre) Historia de la novela policíaca III. *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), 241, pp. 127 – 145.
- Pöppel, H. (2001) *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Pouliquen, H. (2002) Algunas reflexiones acerca del campo de la novela en Colombia en la década de los años noventa del siglo XX. *Hojas universitarias*, 52, pp.178- 189.
- Prada, O. (2005) *Significación e importancia de la novela negra "Luna Caliente" de Mempo Giardinelli*. Tesis para optar al título de Magíster en Literatura, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Rainov, B. (1978). Biografía de la novela negra. En *La Novela Negra*. (pp. 29 – 256) La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- Ramírez, I. (2007, 15 de Junio) La poética del adjetivo y otros caminos del caimán. [En línea] [Recuperado 13 de marzo, 2008] En *Agencia de noticias literarias.com*. New York, NY. EE.UU. En www.noticiasliterarias.com
- Rivera, A. (2003) *El informe de Gálvez y otros thrillers de Roberto Rubiano Vargas como texto canónico del género policiaco en Colombia*. Universidad Nacional De Colombia, Facultad De Ciencias Humanas, Departamento De Literatura.

- Rivera, J. (1986) *El Relato policial en Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rodríguez A. (1959) Novela policiaca de ayer, novela negra de hoy. En *Hora actual de la novela en el mundo*. Madrid: Taurus.
- Rojas, D. (2006, sept-oct-nov) Fernando Vallejo ha muerto. *Número*. 38, pp.86-89.
- Sáenz, I. (1994) *Hacia la novela total: Fernando del Paso*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Sánchez, G. & Peñaranda, R. (1991) (Comp.). *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá, Fondo Editorial CEREC.
- Sánchez, M. (2003) *Cómo se escribe una novela negra (¿se puede freír un huevo sin romperlo?)*". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Sancho, F. (1978) Biografía de la novela negra. Capítulo II. En *La novela negra*. (pp.29 – 140) La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- _____. (2003,27 de Noviembre) *El hombre que fue jueves*. [En línea] El nuevo diario. [Recuperado en Marzo de 2008] En: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2003/noviembre/27-noviembre-2003/cultural/cultural7.html>
- Santos, E. (1988) *Fuego cruzado: guerrilla, narcotráfico y paramilitares en la Colombia de los Ochenta*. Bogotá, Fondo Editorial CEREC.
- Sarduy, S. (1976) El Barroco y el neobarroco. En Fernández Moreno, César. (Comp.). *América latina en su literatura*. (pp. 167 – 184) México: Siglo XXI Editores.
- Sarmiento E. Et al. (1999) *La guerra y la paz en la segunda mitad del siglo XX en Colombia*. Bogotá, Academia colombiana de ciencias económicas, ECOE Ediciones.
- Sarraute, N. (1967) La era del recelo. En: *La era del recelo*. (pp. 45 – 63) Madrid: Ediciones Guadarrama.

- Silva A. (2007) Imaginarios urbanos en América latina, en: *Imaginarios urbanos en América latina: urbanismos ciudadanos*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Silva, J. (2003, agosto-diciembre)). Problemas y perspectivas del modelo crítico y su relación con la novela colombiana. *Revista Fundación Universitaria del Área Andina*. 3.
- Taborda, J. (2004, oct-dic) El corazón desnudo de Fernando Vallejo, autobiografía y ficción. *Revista Universidad de Antioquia*. 278, pp. 91-97.
- Vallejo, F. (1994) *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- _____. (1999) El monstruo bicéfalo. *Número*, 20, pp. 14-17.
- _____. (2001) Los difíciles caminos de la esperanza. *Número*, 24, pp. 25 - 36.
- Vargas, C. (1996, julio – diciembre) El gran arte de la tragedia griega a la novela negra. *Cuadernos de literatura*, 4, (VI), pp. 43- 51.
- Vásquez de Parga, S. (1981) *Los mitos de la novela Criminal*. Barcelona: Planeta.