University of Kentucky
UKnowledge

University of Kentucky Doctoral Dissertations | Graduate School

2010

REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA NOVELA DEL NARCOTRÁFICO Y EL CINE COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO

Claudia Ospina
University of Kentucky, ccospina@hotmail.com

Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.

Recommended Citation
Ospina, Claudia, "REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA NOVELA DEL NARCOTRÁFICO Y EL CINE COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO" (2010). *University of Kentucky Doctoral Dissertations*. 45.
https://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/45

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in University of Kentucky Doctoral Dissertations by an authorized administrator of UKnowledge. For more information, please contact UKnowledge@lsv.uky.edu.

ABSTRACT OF DISSERTATION

Claudia Ospina

The Graduate School

University of Kentucky

2010

REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA NOVELA DEL NARCOTRÁFICO Y EL CINE COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO

ABSTRACT OF DISSERTATION

A dissertation submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
College of Arts and Sciences
at the University of Kentucky

By
Claudia Ospina

Lexington, Kentucky

Director: Dr. Susan Carvalho, Associate Provost for International Programs

Lexington, Kentucky

2010

Copyright © Claudia Ospina 2010

ABSTRACT OF DISSERTATION

REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA NOVELA DEL NARCOTRÁFICO Y EL CINE COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO

This dissertation analyzes the representation of violence in Colombian novels and films from the last two decades of the XX century. Aided by current theories of violence and representation on the one hand, and an interdisciplinary methodology that analyses the phenomenon of the violence of drug trafficking from different perspectives on the other, my analysis examines the challenges and limits of literary and cinematic representation as it grapples with the extreme realities of life in Colombia's major cities. The central body of my thesis focuses on three novels and two films, selected for the marked differences that inform their generic form, their style and their approach to representation as testimony. By focusing on the differences in these works, I further examine how different genres and subgenres help reveal, distort, or obscure the extreme realities these novels and films strive to portray.

Chapter two provides the historical and theoretical context for violence and drug traffic in Colombia. Chapter three studies the different narrative strategies used in the literary works that fall under the so-called drug traffic genre. Chapter four analyses the role of the intellectual narrator on *La virgen de los sicarios* who presents himself as the new authority, called to restore the lost order left by drug trafficker terrorists and their sicarios. Chapter five studies the impact of drug trafficking in the aristocratic world. On *Delirio,* the apparent madness of the protagonist unmasks the obscure world of high society, a world lead by corruption, complicities, and lies to maintain their economic status. Chapter six analyses *Comandante Paraíso* and the role of the main character as the new drug lord, who has built an empire based on a network of power, money, and loyalty to maintain order. Chapter seven compares *La virgen de los sicarios* and *Rosario Tijeras* and their adaptations to film.

The literary works and films analyzed have nourished on the complex reality of extreme violence lived under the drug trafficking era. They explore how this violence has roots in political, economic, and social problems, and the importance of finding a viable solution for this national issue.

KEYWORDS: Colombia, Violence, Drug Trafficking, *La virgen* and Vallejo, *Delirio* and Restrepo, *Comandante* and Gardeazábal

_____

Claudia Ospina

_____

Date

REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA NOVELA DEL NARCOTRÁFICO Y EL CINE COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO

By

Claudia Ospina

_____
Dr. Susan Carvalho

_____
Dr. Anibal Biglieri

_____

RULES FOR THE USE OF DISSERTATIONS

Unpublished dissertations submitted for the Doctor's degree and deposited in the University of Kentucky Library are as a rule open for inspection, but are to be used only with due regard to the rights of the authors. Bibliographical references may be noted, but quotations or summaries of parts may be published only with the permission of the author, and with the usual scholarly acknowledgments.

Extensive copying or publication of the dissertation in whole or in part also requires the consent of the Dean of the Graduate School of the University of Kentucky.

A library that borrows this dissertation for use by its patron is expected to secure the signature of each user.

Name Date

_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____

DISSERTATION

Claudia Ospina

The Graduate School

University of Kentucky

2010

REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LA NOVELA DEL NARCOTRÁFICO Y EL CINE COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO

DISSERTATION

A dissertation submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
College of Arts and Sciences
at the University of Kentucky

By
Claudia Ospina

Lexington, Kentucky

Director: Dr. Susan Carvalho, Associate Provost for International Programs

Lexington, Kentucky

2010

Copyright © Claudia Ospina 2010

A mis padres, mis hermanas y hermano

ACKNOWLEDGMENTS

Mis más sinceros agradecimientos a mi Directora, Dra. Susan Carvalho quien además de ser la primera persona que me extendió una grata bienvenida para formar parte del programa en el Departamento de Estudios Hispanos de la Universidad de Kentucky, ha vivido paso a paso el proceso de esta disertación. Le agradezco por su continuo e incondicional apoyo, por los siempre constructivos comentarios y aportes en el proceso de escritura de este estudio, así como la motivación para seguir adelante con el proyecto.

Un agradecimiento especial a los miembros de mi Comité, Dr. Susan Larson, Dr. Mariana Amato y Dr. Tad Mutersbaugh por haber aceptado ser parte de esta disertación en momentos en que más lo necesitaba, y su paciente espera hasta culminar este proceso. A la Dra. Noemí Lugo por aceptar ser partícipe de este grupo. A todos los profesores del Departamento de Estudios Hispánicos, por su apoyo durante mi estadía en Lexington. También a mis amigos de siempre, y mis colegas de la Universidad de Wake Forest, por su apoyo, ideas y ánimo para salir adelante con el trabajo y la disertación.

A las personas más importantes en mi vida: mi padre y mi madre, mis hermanas y hermano, sobrinos, cuñados y mi abuelita quienes, a pesar de la distancia, han estado conmigo todo el tiempo, han creído en mí, y quienes me ayudaron en el proceso de búsqueda de material desde Colombia. Gracias por su amor y constante apoyo.

TABLA DE CONTENIDO

Dedicación……...……..…... iii

Tabla de Contenido…….……iv

Capítulo uno: Introducción……...…….……..… 1

Capítulo dos: Colombia, una historia de violencias……..….. 9

El nacimiento de una nación fragmentada y violenta……...…… 10

Del Bogotazo al Frente Nacional……...……....……..…. 12

De la violencia bipartidista, a la guerrillera, paramilitar y del narcotráfico…… 15

La trayectoria del narcotráfico…… 22

Las sustancias ilícitas…….…… 23

La criminalización de las drogas en Colombia…….…… 25

Los años 60 y 70: La bonanza marimbera……...……. 27

Los años 80: El boom de la cocaína……...…... 29

Los nuevos ricos……...…… 29

Los carteles de la droga……...….. 32

Sicarios, grupos de limpieza y escuadrones de la muerte…….… 35

El narcoterrorismo: la guerra entre y contra los carteles…….… 38

Los años noventa: terrorismo y auge de la heroína…… 42

El narcotráfico en el siglo XXI……..…….… 44

Acercamiento a la violencia en Colombia…… 46

Inequidad, Impunidad, Intolerancia y la doble moral…… 48

Tradición de la violencia y la violencia generalizada…… 51

Violencia, globalización y subcultura del narcotráfico……..…. 54

Conclusiones……. 57

Capítulo tres: Panorama de la novela del narcotráfico……...…….…. 60

Mafia, marihuana y cocaína: las novelas precursoras……...… 63

Los futuros sicarios y una sociedad en decaimiento…….… 77

La novela del sicariato……..…… 98

La novela del narcotráfico……..……..…….. 115

Conclusiones……...…… 128

Capítulo cuatro: Entre la crónica de la violencia y *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo……...……..…… 131

Dialectos de la violencia……. 140

Flashback y memoria…….……. 145

La figura del sicario…… 147

La cultura consumista del sicario……..... 151

Vallejo y los "desechables"…… 153

El narrador: testigo-cómplice de la violencia…….…… 159

Conclusiones…….……..… 163

Capítulo cinco: Una visión delirante de la violencia del narcotráfico: *Delirio* de Laura Restrepo……...……... 166

Una estructura delirante…….. 171

Delirio y narcotráfico…….. 181

Un discurso sobre la doble moral…… 186

Conclusiones……...…… 191

Capítulo seis: *Comandante Paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal: de la violencia al paraíso en un mundo de sicarios, traquetos y narcotráfico……..…….….. 194

La complejidad del narcotráfico…….…… 202

Voces del narcotráfico…… 218

Violencia y narcotráfico……....……. 228

Las redes del poder……. 232

Conclusiones……...…… 237

Capítulo siete: Cine y literatura…….…….. 241

Sicarios, violencia y narcotráfico en el cine colombiano……... 242

El narcotráfico y los trasvases culturales colombianos…….…..…… 260

La virgen de los sicarios……...……..… 265

Rosario Tijeras……...… 281

Conclusiones……...… 296

Capítulo ocho: Conclusiones…….……..… 301

Obras citadas…….…….. 308

Vita..... 319

Capítulo uno: Introducción

Cuando el 2 de diciembre de 1993 la Fuerza Elite de la policía culminaba un operativo de 499 días al encontrar y dar muerte a Pablo Escobar, el líder del cartel de la droga de Medellín, el gobierno colombiano celebraba un triunfo pasajero al derrotar a quien había sembrado el caos en el país a través del miedo y el terrorismo[1]. Este optimismo creció con la persecución, muerte o encarcelamiento de los principales narcotraficantes de los carteles de Medellín, Cali y Bogotá. Se pensaba que con estos eventos quedaría de nuevo en alto la imagen del gobierno en el ámbito nacional e internacional, imagen hasta entonces caracterizada por la debilidad, la intolerancia y la impunidad. Se creía además que con la derrota de los líderes del narcotráfico disminuiría considerablemente el negocio ilícito de drogas que tanto había desestabilizado a Colombia económica, política y socialmente, convirtiéndolo en el país más violento del mundo. Sin embargo, no todo acabó allí porque tan solo se derrotó a los líderes del narcotráfico; al momento de escribir este trabajo, continúa el tráfico de drogas al igual que la lucha del gobierno por erradicar estos cultivos ilícitos. Han surgido nuevos líderes, pero ahora fragmentados en pequeños grupos; y los sicarios al servicio de los capos de la droga son delincuentes asociados en bandas. El terrorismo perpetrado por Pablo Escobar, los líderes de los carteles de la droga y sus sicarios, dejaron una huella profunda en la historia de Colombia que ha llevado a pensadores, críticos, escritores y cineastas a volver a esta época, a plasmarla en sus trabajos indagando y cuestionando la causa de tanta violencia y el decaimiento de una nación en tan corto tiempo.

Hablar de la violencia en Colombia es recorrer toda su historia. Este es un país de contradicciones: ha vivido todo tipo de violencia en medio de una aparente estabilidad socioeconómica. Esta contradicción, para historiadores y economistas, dificulta el estudio de la violencia que se ha presentado desde las últimas décadas del siglo XX, debido a varios factores: Colombia económicamente es uno de los países más estables de Latinoamérica, ha experimentado un crecimiento desde mediados del siglo XX y no ha

[1] En 1989 el entonces Presidente de Colombia, Virgilio Barco, ordena la formación de la Fuerza Elite de la Policía, integrada por oficiales con una hoja de vida impecable dedicados a "combatir al Cartel de Medellín y a someter o dar de baja a sus dos cabezas sobresalientes: Pablo Escobar y el Mexicano" (Salazar, *La parábola* 214).

sufrido la hiperinflación o la dramática crisis de deudas que viven otros países. Tampoco vivió los efectos de la denominada 'década perdida' de los años ochenta debido, en parte, al dinero que introdujo el narcotráfico al país, aminorando así el problema de la recesión económica y estimulando, de otro lado, la industria de la construcción con la adquisición de tierras. La pobreza y la desigualdad están presentes, pero este país no está entre los más pobres de Latinoamérica. Colombia no es un país que está en guerra; no vive una dictadura sino una democracia que por décadas ha mantenido un sistema político cerrado, pero estable. Sin embargo, a pesar de esta aparente estabilidad, la violencia de finales del siglo XX ha impactado a este país profundamente, llevando a sus habitantes a vivir décadas de miedo y terror.

Paralelo a estos conflictos, surgen dentro de la producción literaria y fílmica obras que representan esta violencia a través de una gran variedad de géneros y estilos. Muchos son los relatos sobre el desplazamiento forzado de grandes sectores de la población del campo a la ciudad; otros son testimonios que recogen vivencias de individuos directamente afectados o involucrados en la violencia. Se encuentran obras que se centran en la intromisión de la guerrilla en la vida de las comunas y suburbios de las grandes ciudades, y también trabajos que muestran el impacto del narcotráfico en las principales ciudades del país. Esta realidad nacional es representada por algunos escritores y cineastas que nutren sus obras con este material histórico, explorando nuevas formas de comunicar la violencia en cuanto al estilo, la estética y la representación.

Mi estudio se centra en la narrativa que representa la violencia como problemática nacional a raíz del impacto del narcotráfico, así como en el análisis comparativo de dos novelas que han sido llevadas al cine. En el proceso de investigación he encontrado que la crítica literaria se refiere a estas obras bajo diferentes denominaciones: la novela del sicariato, la sicaresca, la novela del narcotráfico o simplemente literatura y narcotráfico. Sin embargo, como se puede notar en estas denominaciones, existe una tendencia, en la narrativa y el cine, a reducir esta violencia a las consecuencias de las acciones de los sicarios, del narcotraficante del cartel de Medellín, y a la producción y tráfico de la cocaína. Igualmente, aun cuando existe un corpus amplio de obras sobre el narcotráfico, los estudios críticos se han centrado en el análisis de tres novelas que presentan esta cara de la violencia del narcotráfico. Una es *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando

Vallejo la cual, en parte, debe su gran éxito a la popularidad de su producción cinematográfica en el exterior. Este fenómeno comercial se vive de nuevo con la novela *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y su versión para cine que llegó a ser la película más vista por los colombianos en el 2005. Las obras del premio Nóbel de Literatura, Gabriel García Márquez, generan siempre interés por parte de la crítica literaria, y este es el caso de *Noticia de un secuestro* (1996).[2] Como consecuencia de esta atención a las tres obras mencionadas, existe sólo un corpus limitado de estudios críticos sobre otras publicadas a partir de los años ochenta que se han ocupado por representar la fragmentación de la sociedad y los efectos de la violencia generada por la guerra de y contra el narcotráfico.

La carencia de estudios críticos sobre estas otras novelas del narcotráfico me motivó a realizar esta tarea de investigación, la cual será un complemento a los estudios existentes y una examinación de textos que aún no han sido tan reseñados por la crítica literaria. Con este trabajo busco indagar qué añaden estas obras a la conceptualización del género de la novela del narcotráfico. Cada una de ellas retrata algún momento clave en la historia del tráfico ilegal de drogas en Colombia y, para lograrlo, los escritores recurren a una diversidad de protagonistas y escenarios, así como diferentes perspectivas, para abordar este tema. En conjunto, se puede identificar una trayectoria en la narrativa sobre el narcotráfico que va a la par con la realidad histórica del país, en el mismo momento en que se vive la violencia.

En este trabajo planteo que la novela y filmes del narcotráfico se extienden más allá del relato del caos sembrado por jóvenes sicarios. Los escritores y cineastas presentan, analizan y recrean la crisis que vive Colombia durante el conflicto entre diversos entes o estamentos de la sociedad, sean estos oficiales o no. El lector de este estudio encontrará cómo estos escritores y cineastas critican y denuncian, de diferentes

[2] La versión cinematográfica de esta novela se encuentra en la etapa de preproducción, bajo la dirección de Pedro Pablo Ibarra, con guión escrito por Aida Bortnik y producida por la empresa mexicana Argos Cine. El rodaje de *Noticia de un secuestro* iniciará en el 2010 en Colombia. En el artículo publicado en la edición semanal de *Pantalla Colombia*, la revista virtual de *Proimágenes en movimiento*, se menciona que la película aborda sin ficción la historia relatada en la novela, con algunos cambios en la estructura: "se trata de una historia de amor, de una pareja que no se ve nunca, a ella la secuestra y él se dedica a intentar liberarla" (Pantalla Colombia). "Aida Bortnik entrega a Gabriel García Márquez guión de *Noticia de un secuestro* en Guadalajara." *Pantalla Colombia*. *Proimágenes en movimiento: Fondo mixto de promoción cinematográfica*. 3-10 abril 2009. Web. 15 julio 2009.

maneras, el grado de temor e incertidumbre que vive el país a causa de una serie de guerras que afectan al individuo social, política y económicamente. Se encuentran en todas las obras del género la tolerancia e indiferencia de la sociedad ante los actos violentos; la ineficacia de las instituciones legales para mantener el orden en una sociedad marcada por una violencia que se expande y amenaza con arrasar todo; la injusticia social, consecuencia de la extrema diferencia entre clases; el contraste entre los sectores dominados por la burguesía tradicional y los nuevos ricos, quienes tal vez adquirieran su fortuna de manera ilícita; el conflicto armado que abarca varios contrincantes; y la marginalización, miseria y extrema pobreza de algunos sectores de las ciudades. Al representar en sus obras literarias y películas el conflicto del narcotráfico, los escritores y cineastas sirven como puente para que esta denuncia llegue a un público nacional e internacional, y para que se reflexione sobre las causas y consecuencias de la violencia producto de una guerra no declarada, que ha marcado tan profundamente a la sociedad colombiana. El lector notará también que en la narrativa del narcotráfico estas denuncias involucran desde el mismo ciudadano, hasta los altos dirigentes del país. El deseo de poder y el afán de lucro económico por el camino fácil, acompañado por una doble moral, impunidad y corrupción, además de un legado de violencia son los aspectos más retratados por escritores y cineastas en sus obras, y apuntan como los factores que llevaron a este país a su punto de decadencia y caos durante el auge del narcotráfico.

Para estudiar cómo se ha incorporado el narcotráfico en la narrativa y el cine, examino la construcción de los discursos y su relación con la realidad colombiana, teniendo en cuenta el contexto histórico, político, social, cultural y económico, y me respaldo en estudios críticos y teóricos sobre la violencia. Aunque mis lecturas en este campo han abarcado obras publicadas a partir de la década de los ochenta, la parte central de mi tesis se enfoca específicamente en el análisis de tres novelas: *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal y *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, y dos películas: *La virgen de los sicarios* (2000) del director Barbet Schroeder y *Rosario Tijeras* (2005) dirigida por Emilio Maillé. He seleccionado estas obras por sus marcadas diferencias en estilo y género, y su acercamiento a la representación como testimonio de la violencia generada por la guerra de y contra el narcotráfico. Cada una de estas novelas representa los efectos

del terrorismo de los carteles del narcotráfico en diferentes ciudades colombianas. Estas diferencias son claves para examinar los desafíos y límites de esta representación de la violencia en la literatura y el cine colombiano, con obras que se nutren de las extremas realidades de la vida en Colombia, y para explorar cómo los diferentes géneros y subgéneros retratan, oscurecen o deforman la realidad que estas novelas y películas se esfuerzan por retratar. En general, las novelas del narcotráfico comparten ciertas características que incluyen la subversión del discurso oficial, la preferencia por una narración en primera persona (con la presencia de rasgos autobiográficos), el retomar la realidad histórica nacional con referentes concretos como eventos y personajes, la humanización del héroe abyecto[3] representado en la figura del sicario y, finalmente, la denuncia contra la injusticia, la impunidad y la ineficacia del sistema político y legal para mantener el orden.

Este trabajo requiere de un acercamiento a la historia de la violencia y del narcotráfico en Colombia para entender su complejidad y las condiciones que la generaron, así como el interés de los escritores y cineastas colombianos por plasmar este conflicto en sus producciones. Por esto recurro a una metodología interdisciplinaria que analiza el fenómeno de la violencia del narcotráfico desde diferentes perspectivas: histórica, política, social, cultural y económica. Por lo tanto, en el siguiente capítulo, "Colombia, una historia de violencias", presento una reseña de la historia de la violencia en Colombia y una contextualización sobre la trayectoria del narcotráfico en Colombia, sus inicios, auge, decadencia y resurgimiento, así como sus principales actores. Es importante notar que el terrorismo y la violencia, los escuadrones privados de la muerte, los sicarios y los problemas sociales no son generados por, ni nacen con el narcotráfico. La violencia tiene raíces en eventos históricos, políticos, económicos y sociales que se relacionan con el tráfico de drogas pero que también tienen orígenes más profundos. Este recorrido histórico es importante también para ofrecer un contexto al análisis de las obras literarias y cinemáticas que se nutren de esta realidad compleja.

[3] En su artículo "Tipología del héroe abyecto" (1993), el crítico literario Álvaro Pineda usa el término "héroe abyecto moderno" para referirse al heredero de la tradición literaria que aparece en la narrativa como pareja antagónica, amo / esclavo, monarca / mendigo, sabio / tonto, filósofo / loco. Estos cuatro personajes representan el punto de vista de una sociedad que ha estado al margen y es retomado por la literatura, subvirtiendo las relaciones de poder (Pineda n. pág.).

La representación de la violencia del narcotráfico en la narrativa colombiana es objeto de estudio del tercer capítulo. La novela del narcotráfico es un nuevo género literario, que surge especialmente tras el auge del tráfico ilegal de drogas en los años ochenta. Desde entonces, algunos escritores colombianos han publicado obras que retratan, desde diferentes perspectivas y técnicas literarias, el violento impacto del narcotráfico en la sociedad. Las obras que presento en "Panorama de la novela del narcotráfico" responden a una clasificación cronológica y temática al reseñar eventos que son paralelos a la historia del narcotráfico en Colombia. Por esta razón, inicio con las novelas que retratan la época de la mafia y el boom de la marihuana durante la década de los setenta. Luego presento aquellas obras que se centran en el nacimiento de una generación la que, en medio de la pobreza y falta de oportunidades para un futuro mejor, se torna cada vez más violenta. Estos son los niños y jóvenes que en poco tiempo se convierten en los sicarios, protagonistas de la guerra que el narcotráfico le declara a la nación. Finalmente, reseño las obras que recurren al tema del narcotráfico como trasfondo para narrar historias, y aquellas que presentan este flagelo como tema central en sus relatos. Con esta clasificación busco identificar similitudes y divergencias en cuanto a temática y estilo en este nuevo género literario.

En los siguientes tres capítulos, "Entre la crónica de la violencia y *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo", "Una visión delirante de la violencia del narcotráfico: *Delirio* de Laura Restrepo", y "*Comandante Paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal: De la violencia la paraíso en un mundo de sicarios, traquetos y narcotráfico", identifico las estrategias de representación de la violencia originada por el narcotráfico. *La Virgen de los sicarios* es una novela corta, autobiográfica, escrita en forma de monólogo, con una anécdota sencilla que introduce al lector en la jerga de los sicarios. *Delirio* presenta una historia de amor que se desarrolla en medio de la violencia narcoterrorista de los años ochenta del siglo XX. El tema central de la locura y el amor son el punto de partida para abordar un tema menos visible o perceptible: el mundo falso y oscuro en que se mueve la aristocracia y sus relaciones con el narcotráfico. *Comandante Paraíso* se centra en el retrato del protagonista, un hombre de origen humilde que llega a convertirse en el hombre más poderoso de su región, gracias al narcotráfico. Este personaje se presenta como la figura redentora para una región remota, que ha vivido y sobrevivido a diferentes

épocas de violencia. En cada capítulo estudio los diferentes recursos estilísticos, el desarrollo de los personajes y el tratamiento del tema de la violencia. En las novelas seleccionadas, la violencia es mediada a través de distintas técnicas narrativas como la oralidad, la pluralidad de voces, diálogos, monólogos y la intertextualidad. Analizo el impacto de estas varias técnicas en la temática histórica de la violencia del narcotráfico.

"Entre la crónica de la violencia y *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo", analizo el rol del narrador-protagonista quien se presenta no sólo como el mediador entre el mundo de violencia que ha dejado el narcotráfico y sus sicarios, sino también como la nueva figura de autoridad llamada a restablecer ese orden perdido. En el quinto capítulo, "Una visión delirante de la violencia del narcotráfico: *Delirio* de Laura Restrepo", estudio el impacto del narcotráfico en la alta sociedad. La aparente locura de la protagonista desencadena una serie de denuncias centradas en la doble moral, la corrupción, las complicidades y las mentiras que rigen a la clase alta al servirse, clandestinamente, de la bonanza económica que genera el narcotráfico. El capítulo seis, "*Comandante Paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal: De la violencia la paraíso en un mundo de sicarios, traquetos y narcotráfico", se centra en la noción sobre las redes del poder del narcotráfico, sus alcances y limitaciones. En esta novela se presenta una lucha de poder realizada desde una posición subalterna contra una sociedad que ha vivido regida por la corrupción, la cual se incrementa con la llegada del dinero ilícito.

El capítulo siete, "Cine y literatura", inicia con un panorama sobre las producciones fílmicas que se han destacado en retratar la violencia del narcotráfico y sus consecuencias en la vida social, política, cultural y económica colombiana. Este panorama ayuda a identificar el amplio número de producciones colombianas que retratan, desde diversos acercamientos, épocas, escenarios y técnicas fílmicas, aspectos del narcotráfico, al igual que sucede con la narrativa del narcotráfico. Inmediatamente paso al propósito central de este capítulo, que es el análisis comparativo de la adaptación de dos novelas al cine: *La virgen de los sicarios* (2000) del director Barbet Schroeder, y *Rosario Tijeras* (2005) del director mexicano Emilio Maillé. Para este análisis comparativo parto de la propuesta de análisis sobre los trasvases culturales y la adaptación de obras literarias al cine que presenta el crítico literario y cinematográfico José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la*

adaptación (2000). En este análisis identifico las similitudes, diferencias, innovaciones, alteraciones o exclusiones que de las novelas han llevado a cabo los directores de cine en sus producciones fílmicas; comparo los argumentos, escenarios, personajes, y en especial, el tratamiento de la temática de la violencia del narcotráfico, hasta llegar al producto final. Comparo las técnicas cinematográficas con sus paralelos textuales, para determinar cómo abordan los cineastas la temática de la violencia del narcotráfico retratada en las novelas. Finalizo este trabajo con unas conclusiones tras el análisis de la representación de la violencia en novelas y películas del narcotráfico.

Colombia tiene una historia de violencia que precede al narcotráfico, pero la violencia narcoterrorista, en particular, ha impactado y fragmentado a toda la nación, al punto que escritores y cineastas se dan a la tarea de recrear esta época, retomando eventos y personajes históricos. Ellos exploran nuevas formas de comunicar esa violencia en cuanto a la estética, el estilo y la temática. Surgen así nuevas estrategias de representación ante la necesidad de incorporar la complejidad de las causas que llevan a este país a ser reconocido internacionalmente como uno de los más violentos del mundo, y de presentar la escala grande que implicaría tener cualquier solución. Las obras literarias y las películas sobre el narcotráfico son la respuesta al horror sembrado en Colombia, en medio de una lucha sin fin por controlar o dirigir la política del país, y por el ansia de ascender económica y socialmente. Con este trabajo, podremos recorrer la trayectoria sobre el narcotráfico, y entender cómo se ha incorporado esta temática en la narrativa y cine colombianos. A través de este contexto particular, también se podrá llegar a una comprensión detallada del rango de expresiones literarias y fílmicas de que los “productores culturales” tienen a su alcance, hacia fines del siglo XX, y cómo el arte y la vida se nutren mutuamente.

Copyright © Claudia Ospina 2010

Capítulo dos: Colombia, una historia de violencias

Generación tras generación, los colombianos han vivido una serie de violencias que han pasado a ser parte de su recuerdo colectivo o de su diario vivir. Son historias que aún yo puedo contar basada en el relato de miembros de mi familia que vivieron esta histórica experiencia. Cuando en 1948 mataron al líder del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán, por ejemplo, mi papá era niño pero recuerda perfectamente cómo ese día le decían a la gente por la radio que sacaran machetes y cuchillos para vengarlo porque había sido asesinado por los conservadores. Mi papá se encontraba escondido en una bodega con mis abuelos, mirando cómo mataban a la gente. Fue también testigo de los saqueos que siguieron por las calles de Bogotá. Quedan en mi memoria estas historias que repetía cada año recordando cómo ese día la gente no hacía sino quemar, matar, gritar e incendiar lo que encontraran a su lado. Esta violencia en la ciudad se equipara con lo vivido en el campo por mis abuelos maternos tras la muerte de Gaitán y el inicio de la violencia partidista entre 1948 y 1953. En 1949 ellos tuvieron que abandonar el campo. Recuerdo el impacto que me causaba cada año escuchar el relato de mi abuela contando que tenían que esconderse en medio de las piedras, al lado del río, tapándoles la boca a los niños cuando lloraban para que no los encontraran los conservadores. Por ser liberales mi familia no podía entrar al pueblo, y por ser liberal, a mi abuelo lo golpearon y le dieron una vuelta en la plaza como si fuera ratero, antes de meterlo a la cárcel. Esta violencia política perdura por años y se suma a la vivida durante el auge de las guerrillas, especialmente en el campo en los años setenta, y al caos en las grandes ciudades por el narcoterrorismo en los años ochenta y noventa del siglo XX. Particularmente recuerdo los asesinatos de reconocidos políticos como Luis Carlos Galán, Jaime Pardo Leal, Carlos Mauro Hoyos porque, por mi posición de practicante en algunos medios de comunicación, tuve la oportunidad de estar cerca a ellos.[4] En estas décadas el miedo caracterizaba el diario vivir de los colombianos: miedo a salir a las

[4] Como estudiante practicante en la emisora radial TODELAR y de COLPRENSA, la Agencia Nacional de Noticias, presencié las entrevistas a estos personajes o acompañé a los periodistas encargados de cubrir las campañas presidenciales para el período 1986-1990. Pardo Leal, candidato por el partido Unión Patriótica fue asesinado en octubre de 1987, y Galán, candidato del Nuevo Liberalismo, en 1989. Hoyos fue secuestrado y asesinado en enero de 1988 cuando ejercía el cargo de Procurador General de la Nación.

calles, bancos o centros comerciales y a ser víctimas de las bombas y atentados que azotaron por años al país.

Este conflicto, como indica el historiador colombiano --y especializado en la violencia en este país-- Saúl Franco en su libro *El quinto: no matar* (1999), "tiene una larga historia en la vida nacional y aún el actual hunde sus raíces en la violencia de mitad del siglo y toma su nuevo perfil a mitad de los setenta" (31). Aunque no pretendo presentar una historia exhaustiva de la violencia en Colombia, sí destaco sus momentos más relevantes ya que este país tiene una historia de violencia que precede al narcotráfico, y que forma hoy día parte de la cosmovisión ciudadana. El narcotráfico se une al juego por el poder que ha predominado por siglos en esta nación, pero al ser rechazado por aquellos que controlan la nación, los traficantes de droga aportan un nuevo tipo de violencia que permea la sociedad actual de muchas maneras.

El nacimiento de una nación fragmentada y violenta

Desde la independencia, como señala la periodista especializada en asuntos latinoamericanos Grace Livingstone en su libro *Inside Colombia: Drugs, Democracy and War* (2004), han existido en Colombia grupos locales armados, guerrillas, bandidos, campesinos armados y hacendados que controlan parte del país. También, desde este movimiento de independencia, ha existido una lucha por el poder entre partidos.[5] De otro lado, el colonialismo deja un legado fuerte, el de una élite rica y dueña de las tierras que teme y desprecia a los pobres. Con el tiempo, se forman fuertes élites regionales para quienes el poder local es más importante que el concepto abstracto de nación. Por esta razón, indica Livingstone, el estado colombiano nunca ha tenido control sobre su territorio; es un estado débil que carece de cohesión nacional. Esta falta de unidad se aprecia después de la declaración de Independencia en 1810, con la competencia entre los sectores privilegiados regionales que impiden la creación de un estado unificado. Consecuencia de ello es el período conocido como "La Patria Boba", entre 1815 y 1816, cuando los españoles se aprovechan de esta división interna y reconquistan el territorio. En 1819 las fuerzas de Simón Bolívar los derrotan de nuevo, y comienza a consolidarse

[5] Se trata del enfrentamiento entre centralistas y federalistas. Antonio Nariño, precursor de la independencia, lidera el grupo de centralistas al servicio de la burguesía, mientras los federalistas, encabezados por Camilo Torres, representan a los sectores populares.

la nueva nación denominada La Gran Colombia, de la cual Bolívar es elegido como el primer presidente en 1826. Se inicia en seguida el conflicto bipartidista donde los seguidores de Bolívar serán los futuros conservadores y los de Francisco de Paula Santander, el vicepresidente, los liberales. Livingstone denomina el período de 1832 a 1886, cuando se constituye la República de Colombia, como el "tortuoso nacimiento de Colombia" por la falta de unidad, la cantidad de insurrecciones (cincuenta) y el número de constituciones promulgadas, treinta y siete en total durante estas cinco décadas (37).

Los partidos conservador y liberal se fundan en 1848 y 1849 respectivamente y con ellos crece la tensión, el enfrentamiento y la lucha por el poder político que prevalecerá por décadas. El historiador David Bushnell, en *The Making of Modern Colombia* (1993), describe a los conservadores, los de la "hacienda", como el partido de los grandes propietarios de tierras y aliado a la Iglesia Católica. A los liberales, los de la "tienda", los describe como los representantes de los intereses comerciales y profesionales, en contra del poder y la influencia de la iglesia en asuntos estatales (92-93). Gabriel García Márquez, en su gran novela *Cien años de soledad* (1967), presenta una visión de esta guerra bipartidista donde el personaje don Apolinar Moscote, conservador, le explica a su yerno Aureliano la gran diferencia entre liberales y conservadores. Los liberales según Moscote, son "masones, gente de mala índole, partidaria de ahorcar a los curas, de implantar el matrimonio civil y el divorcio.... y de despedazar al país en un sistema federal que despojara de poderes a la autoridad suprema" (148). Los conservadores, por el contrario, propugnan "por la estabilidad del orden público y la moral familiar; eran los defensores de la fe de Cristo.... y no estaban dispuestos a permitir que el país fuera descuartizado en entidades autónomas" (148). Las descripciones de los partidos y sus continuas luchas por el poder que retrata García Márquez en su novela son muy cercanas a la realidad del momento de conflicto político que viven los personajes en la novela. Con el tiempo, el partido liberal abraza las áreas urbanas y el conservador las rurales. Ambos partidos mantienen el apoyo popular gracias al sistema de patronaje y como consecuencia, indica el crítico en asuntos colombianos Bert Ruiz en *The Colombian Civil War* (2001)[6], "the lower and middle classes were

[6] Bert Ruiz es Director miembro de *Colombian American Asociation Inc.* y es reconocido por su trabajo investigativo y publicaciones sobre la violencia en Colombia. *McFarland.* N.d. Web. 18 nov. 2009.

bound to the political élites through patron-client relationships in the urban areas or through tenant-large landowner arrangements in the rural zones" (41). La pugna por el poder entre los dos partidos llega al extremo en 1899 cuando los conservadores se apropian de los recursos del gobierno para su propio beneficio, excluyendo a los liberales. La tensión entre ellos se intensifica y estalla la Guerra de los Mil Días (1899-1902) la más larga y sangrienta de las varias guerras civiles. Ganan los conservadores pero mueren más de cien mil personas (Livingstone 38).

Con esta guerra, representada en la violenta lucha bipartidista por el control del poder político y por la hegemonía ideológica, inicia el siglo XX. Al respecto señala el historiador Bushnell que los liberales, en su desespero por la falta de soldados y municiones para pelear, cambian la convencional táctica militar por una de guerrilla, dando nacimiento a una forma de violencia que prevalecerá por los próximos cien años (42). En 1904 el nuevo presidente, General Rafael Reyes, crea la Asamblea Nacional para reunificar la nación. De nuevo García Márquez representa en *Cien años de soledad* estos dos eventos. El Coronel Aureliano Buendía, personaje principal en su obra, es parte de la guerrilla liberal y continúa con sus alzamientos mientras que liberales y conservadores tratan de que el país crea en la reconciliación con la concertación de un armisticio que incluye "tres ministerios para los liberales, una representación minoritaria en el parlamento y la amnistía general para los rebeldes que depusieran las armas" (193). Sin embargo, en la realidad nacional, mientras la clase alta y criolla domina al país y los partidos forman coaliciones, la división política entre ellos y la clase baja va creciendo peligrosamente, acompañada del desamparo en que deja el gobierno al sector rural que se debate entre la pobreza y el abandono.

Del Bogotazo al Frente Nacional

Por medio siglo, la "República Conservadora" (1880-1930) se mantiene en el poder hasta que llega la "República Liberal" (1930 a 1946), seguida por un gobierno conservador represivo. Durante estos años, señala el historiador Franco, "la intolerancia verbal, la exclusión y la persecución políticas, el señalamiento ideológico que con frecuencia culminaban en guerras abiertas o soterradas, constituyeron la materia prima del quehacer político-social" (24). Paralelamente, Jorge Eliécer Gaitán, un mestizo de la

clase media, surge como líder popular favoreciendo una política de reforma social. Su campaña política incluye abolir el sistema aristocrático regulado por la élite (Ruiz 44). Mientras las reformas propuestas por Gaitán amenazan el poder económico y político de la élite al demandar una mejor vida para los pobres, la corrupción y el fraude en la arena política y la extrema pobreza generan mayor descontento popular. La violencia en el campo ya es evidente y contrasta con las pocas protestas y marchas en las ciudades. El 9 de abril de 1948, durante la reunión que la Organización de Estados Americanos celebra en Bogotá, estalla una revuelta al ser asesinado Gaitán. Con machete y cuchillo, liberales y las multitudes de la clase popular se apoderan de las calles para protestar y vengar su muerte. Así lo narran el especialista en historia latinoamericana Marco Palacios y el historiador y economista Frank Safford al estudiar la violencia en su libro *Colombia: País fragmentado, sociedad dividida* (2002):

> Así se produjo una de las asonadas más destructivas, masivas y sangrientas de la historia latinoamericana. Centenares de edificios gubernamentales y religiosos y de residencias de particulares fueron arrasados por turbas enardecidas; centenares de ferreterías y almacenes fueron saqueados; los amotinados incendiaron los tranvías y automotores que hallaron a su paso. (633-34)

Este fenómeno violento, conocido como "El bogotazo"[7], inicia una serie de confrontaciones entre los partidos políticos tradicionales. Es tal la violencia destructiva, que este día tradicionalmente ha sido marcado por los historiadores como el inicio de La Violencia moderna, cuya primera fase culmina en 1953 con un golpe militar. Añade Livingstone que los bandidos, las guerrillas y la resistencia de las comunidades rurales continúan la lucha sin sosiego hasta los años sesenta.

La época de La Violencia se caracteriza por la barbarie con que se enfrentan liberales y conservadores, por la crueldad de los asesinatos en torturar y mutilar, y por los atroces métodos llevados a cabo por los partidarios de los dos partidos: "Police and assassins under the control of one party or the other killed entire villages. Victims of violence suffered horrendous deaths. Some were chopped up into pieces, scalped and decapitated" (Ruiz 58). Entre 1948 y 1953 se estima que son asesinadas doscientas mil

[7] Indica Ruiz que, "[t]he bloodshed and destruction caused during the Bogotazo was recorded in modern history as the greatest riot in the Western Hemisphere" (56).

personas, y tan sólo en 1950 mueren cincuenta mil (Ruiz 59). La Violencia bipartidista y sus protagonistas son retratados por el escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal en su novela *Cóndores no entierran todos los días* (1971). El escritor retoma la leyenda tejida alrededor de León María Lozano, el Cóndor, jefe de la policía conservadora en Tulúa, un pueblo de la zona pacífica del país. Lozano, conservador y católico extremo, ejerce el poder a través de la violencia, eliminando a quien sea una amenaza para su partido político. En la novela, el Cóndor es el personaje protagonista que "manejó con el dedo meñique a todo el Valle y se tornó en el jefe de un ejército de enruanados mal encarados, sin disciplina distinta a la del aguardiente, motorizados y con el único ideal de acabar con cuanta cédula liberal encontraran en su camino" (91). Gardeazábal no sólo retrata esta violencia sino que, a través del narrador, expresa lo absurdo de los enfrentamientos donde "los muertos de la violencia han sido todos los de ruana, pobres campesinos que no encontraron otro ideal en la vida que vivar a su partido liberal o a su partido conservador" (128). Tanta violencia, furia reprimida y extrema pobreza en el campo llevan al desplazamiento de pobres y campesinos a las periferias de las ciudades. Estos desplazamientos generarán a finales de siglo grandes problemas socio-económicos y la creación de bandas de delincuentes con jóvenes que se convertirán en asesinos a sueldo, como salida de la pobreza y búsqueda de un lugar en la sociedad.

En 1953 un golpe de estado al partido conservador lleva al poder al General Gustavo Rojas Pinilla. Durante su régimen militar, Rojas ofrece amnistía a los grupos armados e introduce reformas nacionalistas. Sin embargo, tras mostrar intenciones de permanecer en el poder y luego de violentas represiones, se ve forzado a dejar el gobierno, y vuelven los partidos tradicionales en 1958. En esta ocasión liberales y conservadores acuerdan la creación del Frente Nacional, un esquema político donde los dos partidos alternan la presidencia cada cuatro años y comparten las sillas de todos los cuerpos legislativos en igual número. En la década de los sesenta, a inicios del Frente Nacional, nacen las organizaciones insurreccionales guerrilleras,[8] dando paso al denominado "conflicto armado" para transformar por caminos revolucionarios el orden social y el Estado, y como respuesta a las instituciones castrenses y organizaciones

[8] En 1962 nace el Ejercito de Liberación Nacional, ELN, y en 1966 las Fuerzas Armadas de Colombia, FARC, organizaciones que continúan combatiendo al día de hoy.

paramilitares.[9] El nuevo sistema político, a pesar de ser calificado por Estados Unidos como un modelo de democracia, sólo lleva a la permanencia de la élite en el poder (Livingstone 45). Durante los dieciséis años del Frente Nacional, de 1958 a 1974, nacen los cuatro principales grupos guerrilleros, la pobreza rural se incrementa y fracasa la reforma agraria. La población urbana crece, al igual que la migración a las grandes ciudades, pero el gobierno no logra responder a las demandas de la población rural ni de la emergente clase media y trabajadora. Por otro lado, está creciendo un nuevo problema que los historiadores Palacios y Safford han denominado la violencia mafiosa la cual, entre 1954 y 1964, "tomó la forma de empresas criminales con móviles y objetivos económicos", pero queda encubierta por la lucha bipartidista (640). La narrativa del narcotráfico, como se verá en el siguiente capítulo, retoma esta lucha entre mafiosos por controlar el comercio ilegal de productos en las ciudades, eliminando a sus adversarios o competidores. Estos contrabandistas pasarán a ser los futuros narcotraficantes de marihuana, cocaína y otras drogas ilegales en las siguientes décadas.

El Frente Nacional deja un panorama desconcertante donde prevalece el clientelismo con su poder local y crece la aparente indiferencia del Estado ante la injusticia social. Es notoria la ausencia del Estado en zonas de violencia y el aumento de la pobreza en muchas regiones. Al no incluir reformas sociales, ni incorporar a las masas rurales y a los nuevos pobres de las ciudades, este sistema de gobierno genera descontento nacional. Finaliza el Frente con el fortalecimiento del bipartidismo y con una población en espera de cambios.

De la violencia bipartidista, a la guerrillera, paramilitar y del narcotráfico

En 1974 se reinician las elecciones presidenciales con el triunfo del candidato del tradicional partido liberal Alfonso López. En su campaña política, López promete reformas como la redistribución de tierras para los campesinos. Sin embargo, ya en el poder decepciona e introduce un plan de austeridad severa, encaminado a combatir la

[9] El historiador Franco señala que las organizaciones de autodefensa contaron con nombres, motivaciones, organización y objetivos diferentes. Son creados por propietarios rurales, ganaderos y narcotraficantes, contando en ocasiones con la asesoría y el apoyo de las instituciones armadas del Estado, para defenderse de las presiones, cobros y secuestros de la guerrilla. Sin embargo, se convierten en agentes aniquiladores. Añade Franco que en todos los casos "se combina la debilidad del Estado y el desvío de sus funciones, con la decisión de sectores sociales de ejercer la justicia por sus propias manos, bajo el presupuesto de la solución de los conflictos por la eliminación del contrario" (45).

inflación causada por el aumento del precio del café y el petróleo y por los primeros efectos del dinero del narcotráfico (Livingstone 53). Consecuencia de estos cambios, indica el historiador Franco, es la baja inversión en salud y educación, y la eliminación de los subsidios alimenticios (29). Se suma la situación de orden público que se agrava con los ataques de la guerrilla, llevando al gobierno a declarar en 1976 el Estado de Sitio en todo el territorio nacional. La guerrilla se ha declarado enemiga del sistema político nacional, operando principalmente en las zonas rurales. Pero el problema se agrava cuando empieza a ser evidente la presencia del narcotráfico en la sociedad colombiana ya que los narcotraficantes, con la adquisición de tierras y ganado, entran al terreno dominado por la guerrilla y surgen alianzas entre estos dos grupos (Palacios y Safford 646). En los setenta la guerrilla se enriquece, corrompe y expande su base social, inicialmente a expensas del dinero del narcotráfico. Protegen con sus armas los cultivos ilícitos ante la amenaza internacional de erradicación. Sin embargo, esta alianza se rompe cuando la guerrilla comienza a secuestrar personas del narcotráfico, para adquirir dinero en forma rápida y fácil. En respuesta, surge el movimiento Muerte a Secuestradores –MAS- creado por el narcotráfico, en conjunto con las Fuerzas Armadas y terratenientes particulares, para combatir a la guerrilla (Caballero 132).

Los liberales prácticamente continuarán en el poder en los próximos períodos presidenciales.[10] El siguiente período, el del liberal Turbay Ayala (1978-1982), se caracteriza por ser represivo al establecer el Nuevo Estatuto de Seguridad Nacional que da poder a las fuerzas armadas para arrestar y perseguir a gente involucrada en crímenes políticos. Al respecto, indica Ruiz que constantemente el gobierno "conducted gross violations of human rights across the Colombian countryside and Turbay's severely repressive security measures created the greatest violence in Colombia since the days of *La Violencia*, 30 years earlier" (166). El problema se extiende cuando, para el gobierno y su doctrina, todo lo que indique oposición es subversivo y, como consecuencia, militantes de sindicatos, campesinos y trabajadores de la comunidad son arrestados y torturados (Livingstone 53). La década de los setenta finaliza con un país que está "suffering from

[10] A López le sigue el liberal Julio César Turbay. En 1982 el conservador Belisario Betancur llega al poder, pero los liberales lo retornan en 1986 con Virgilio Barco, César Gaviria en 1990 y Ernesto Samper en 1994. Con Andrés Pastrana los conservadores regresan al gobierno en 1998 y para el 2002 se presenta un cambio al ser elegido Álvaro Uribe, representante de un movimiento independiente y reelegido para un segundo período en el 2006.

vast rural poverty, widespread insecurity, inadequate health and educational services in the countryside, unbalanced income distribution, unjust taxation practices, and patterns of land ownership that stifled progress" (Ruiz 163). La década de los ochenta inicia con una situación social, política y económica que se ve afectada por la violencia ejercida en el campo por los ya fortalecidos grupos guerrilleros. Se suma la entrada en escena de los narcos que establecen una nueva modalidad de violencia, con los escuadrones de la muerte, marcando el final de siglo como el período más violento después de la Violencia partidista.

Al asumir la presidencia en 1982, el conservador Belisario Betancur (1982-1986) se centra en solucionar el conflicto guerrillero con la formación de la "Comisión de Paz". El objetivo es ofrecer una amnistía con garantías sociales, políticas y judiciales a los guerrilleros que dejen sus armas. En 1984 los grupos guerrilleros FARC y el M-19 declaran un cese al fuego, pero este pacto se rompe en 1985 cuando el M-19 acusa al Presidente Betancur de romper la tregua de cese al fuego.[11] Como respuesta, en noviembre del mismo año el M-19 se toma el Palacio de Justicia para enjuiciar públicamente al Presidente por traicionar a la nación, pero este evento termina con resultados trágicos.[12] Es sólo hasta 1989 que el gobierno logra firmar un acuerdo de paz con la guerrilla del M-19, y sus miembros se reintegran a la sociedad. Paralela a la solución del conflicto guerrillero, durante el gobierno de Betancur el Ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla, inicia una campaña contra los narcotraficantes. Advierte que ellos están invirtiendo en el deporte y en la política, aportando dinero para campañas electorales. La respuesta de los narcos no se deja esperar y lo asesinan en 1984, pero reciben como contra respuesta del gobierno la puesta en marcha del Tratado de

[11] Pero son los militares disidentes y sus escuadras los responsables de este fracaso quienes, al no estar de acuerdo con la amnistía y el diálogo con la guerrilla, inician una guerra sucia contra los insurgentes usando escuadras de la muerte para eliminar a los que se acogieron a la amnistía del gobierno (Ruiz 169).

[12] La toma finaliza en masacre donde los militares "attacked with tanks and started directing 'massive and indiscriminate' fire into the Palace of Justice. The 2,000 troops showed no regard whatsoever for the safety of the hostages inside" (Ruiz 170). Mueren 105 personas entre guerrilleros, civiles y magistrados de la corte. Esta toma ha generado versiones contradictorias como la vinculación narcotráfico-guerrilla en este hecho; el desenlace sangriento a manos de los militares; la desaparición de guerrilleros y civiles que salieron vivos y que aparentemente fueron luego ejecutados. La periodista Ana Carrigan, en *The Palace of Justice: A Colombian Tragedy*, presenta un análisis detallado de este trágico evento.

Extradición con los Estados Unidos.[13] Los narcos declaran que prefieren una tumba en Colombia a estar en una cárcel norteamericana, y por esta razón buscan lograr un acuerdo con el gobierno de Betancur, similar al logrado con la guerrilla. Tras una reunión en Panamá con el ex presidente López, los líderes del narcotráfico proponen "[to] desist from future drug trafficking and sweetened the deal with an offer of $2 billion to pay off the national debt if they were allowed to return to Colombia in peace" (Ruiz 168). A pesar de ser una oferta llamativa, el gobierno la rechaza y como resultado, los narcos inician una ola de asesinatos contra miembros del sistema judicial. El gobierno de Betancur finaliza con el fracaso de las negociaciones con la guerrilla, las amenazas de los narcos al ente judicial, la corrupción generada por los narco-dólares, el fortalecimiento de los escuadrones de la muerte y la destrucción del Palacio de Justicia por parte de la guerrilla.

Los gobiernos de los liberales Virgilio Barco (1986-1990) y César Gaviria (1990-1994) intensifican un proceso de privatización, apertura y globalización, enfocado a lograr cambios en los sistemas de salud y seguridad social,[14] en medio de la guerra declarada al país por los narcos, y los continuos asesinatos ejecutados por las escuadras de la muerte.[15] El Presidente Barco, al iniciar su mandato, se enfrenta a los carteles que presionan para que no oficialice el tratado de extradición. Aun cuando intenta implementarlo, la Corte Suprema de Justicia lo declara inconstitucional. Sin embargo, a raíz del asesinato en 1989 de Luis Carlos Galán, fuerte candidato a la presidencia, Barco declara la guerra contra los carteles de la droga.[16] Esta guerra se enfoca en eliminar al cartel de Medellín debido a la extrema violencia y el terrorismo que ejercen; se suma la presión de los Estados Unidos por aplicar este tratado. Las elecciones presidenciales de

[13] Este tratado, creado y firmado el 14 de septiembre de 1979, se aprueba y sanciona el 13 de noviembre de 1980 bajo la Ley 27, pero no se implementa. En abril 1983 cuando Estados Unidos hace la primera solicitud de extradición, el gobierno colombiano lo declara inconstitucional.

[14] El historiador Franco indica que estos gobiernos implementan un modelo neoliberal que genera, a nivel regional, nacional y mundial, consecuencias económicas, políticas y sociales. El modelo no disminuye la inequidad sino que acentúa el proceso de concentración de la producción y el capital. A nivel regional, las consecuencias son también negativas en términos de equidad, participación, satisfacción de necesidades y empleo para la mayoría de la población (30).

[15] Blanco directo de estos escuadrones son los miembros del partido político de la Unión Patriótica, UP, movimiento que nace en noviembre de 1985 y que recibe apoyo de la guerrilla de las FARC. Prácticamente todos sus miembros son asesinados por sicarios, así como candidatos a la presidencia: Jaime Pardo Leal para el período 1986-1990, y Bernardo Jaramillo para el período 1990-1994 (Livingstone 55).

[16] En la sección "Trayectoria del narcotráfico" de este capítulo, presento las causas y consecuencias de la guerra entre y contra los carteles de la droga, durante las décadas de los ochenta y los noventa.

1990 están marcadas por el terrorismo de los narcos quienes, además de eliminar a varios de los candidatos a la presidencia, inician una ola de terror en las ciudades.

La década de los noventa se caracteriza por la presencia del narcotráfico y el incremento de la criminalidad organizada, principalmente en las ciudades de Bogotá, Medellín y Cali que, en conjunto, representan el 70 por ciento de los homicidios y asesinatos.[17] El Presidente Gaviria busca una salida a las violentas acciones de los narcotraficantes y la guerrilla. Un evento que acelera esta decisión, señala Ruiz, es la iniciativa del líder del cartel de las drogas de Medellín, Pablo Escobar, de pagar dos mil dólares a quien asesine a un policía común, y cinco mil si es miembro del Cuerpo Élite. El resultado es impresionante: los sicarios matan a 500 policías en este año. Para dar fin a esta guerra entre el gobierno y los narcos, añade Ruiz, Gaviria propone que "any drug trafficker who voluntarily surrendered to the Colombian authority and pleaded guilty to one or more charges would not be extradited to the United States but instead would be tried in Colombia" (179). Gaviria decide revisar y reformar la vigente Constitución de 1886, buscando defender los derechos de los ciudadanos. Crea una Asamblea Constituyente para que la redacte pero, como señala Ruiz, los políticos del momento, corruptos y no corruptos, deciden prohibir la extradición para acabar con la violencia. Nace así la nueva Constitución de 1991[18] y, ese mismo año, Escobar se entrega a las autoridades. Sin embargo, como señalo más adelante, Escobar no deja de lado sus negocios ilícitos; continúa dirigiendo asesinatos desde la cárcel. En 1992 se escapa, y el mismo año el gobierno de Gaviria rompe las negociaciones de paz que adelanta con la guerrilla, al romper éstos los acuerdos de cese al fuego. Se suma la alianza entre militares y paramilitares desencadenando otra ola de violencia en las zonas rurales para exterminar a la guerrilla, pero generan un nuevo problema social, el de los desplazados.[19]

---

[17] Muchos de estos crímenes suceden en calles y barrios populares o en descomposición, en parte por el ajuste de cuentas entre bandas. Medellín pasa de ser una región pacífica desde el siglo XIX, a una de las más violentas del país como consecuencia del entorno social, cultural y psicológico creado por el narcotráfico (Palacios y Safford 654).

[18] Se crean: la Defensoría del Pueblo, por los derechos humanos y económicos de los ciudadanos; la Fiscalía; la Procuraduría, que investiga a oficiales públicos; la Tutela, por la cual los ciudadanos pueden tomar una acción legal en contra de oficiales públicos que violen sus derechos. Asigna sillas en el senado a las comunidades indígenas, elimina el derecho del Presidente a establecer el Estado de Sitio y prohíbe la pena de muerte (Livingstone 56).

[19] Entre los causantes del desplazamiento el 23% se le atribuye a la milicia urbana, el 21% a la guerrilla, el 13% a los paramilitares, el 4% al narcotráfico y el 8% a las entidades de la policía, el ejército y los

El aumento de la violencia en Colombia, perpetrada por diferentes grupos al margen de la ley, es paralelo a la creciente impopularidad del presidente Ernesto Samper (1994-1998) al ser acusado de aceptar seis millones de dólares del cartel de la droga de Cali para financiar su campaña electoral. Es investigado a través del llamado Proceso 8.000 y se demuestra "el generoso flujo de dineros del narcotráfico a las cuentas y campañas de parlamentarios, alcaldes, y aún del Procurador y el Contralor generales de la nación" (Franco 35). En 1996 Samper es sometido a juicio y es absuelto en junio de este año de los cargos de corrupción.[20] Un mes después, Estados Unidos le revoca la visa norteamericana al mandatario, y le niega a Colombia la certificación anual por no colaborar en la guerra contra las drogas. Meses después de ser absuelto, Samper sufre un atentado contra su vida a manos del escuadrón de la muerte denominado "Dignidad por Colombia". Este grupo usa la violencia para expresar su rechazo a los "dineros calientes", es decir, al dinero del narcotráfico que ha penetrado en los estamentos políticos de la nación (Ruiz 215). En 1997 se revoca la ley de 1991 que eliminaba la extradición de colombianos a los Estados Unidos y, como resultado, Colombia recibe una certificación condicional en 1998 por parte del Departamento de Estado de este país.

Los esfuerzos por erradicar las plantaciones de coca y amapola continúan, así como las operaciones armadas contra las bases operativas de los cárteles. El conservador Andrés Pastrana (1998-2002), en su búsqueda de soluciones para combatir la violencia, inicia un proceso de paz con la guerrilla creando en noviembre de 1998 una zona desmilitarizada para efectuar los diálogos, pero esta "zona de distensión" se convierte en

---

servicios de seguridad (Agier y Hoffmann 107). Los desplazados por la violencia política –denominada así para abarcar las muertes en combates, los homicidios políticos de la población civil como asesinatos, ejecuciones extrajudiciales, persecuciones, despojo de tierras, desaparición de personas y masacres ejecutados por la guerrilla, los paramilitares y, en menor grado, por la fuerza pública- generan a su vez otro problema social relacionado con el desempleo, el hacinamiento, el crecimiento acelerado de barrios ilegales y la inseguridad en las zonas periféricas de estas ciudades al surgir las bandas delincuenciales. El desplazamiento en los ochenta se caracteriza por la invasión y crecimiento ilegal de los barrios periféricos así como el traslado del conflicto a la zona urbana A partir de 1995, un millón y medio de colombianos (66% campesinos, 57%, mujeres y 70% menores de 18 años), al verse forzados a desplazarse de sus hogares y vecindarios, llegan a las pequeñas, medianas y grandes ciudades (Palacios y Safford 655). La situación para el año 2001 es que el 56.3% de los colombianos sufren de extrema pobreza, con un salario que no sobrepasa los 55 dólares a mes, y un desplazamiento de campesinos hacia las grandes ciudades que escapan de la guerra en el campo e incrementan la población en la ciudad de Bogotá a más de ocho millones (Ruiz 260).

[20] En el "Proceso 8000" sólo se investiga el dinero recibido por el Presidente y varios de sus funcionarios de manos del cartel de Cali. El ministro de Defensa y ex director de la campaña de Samper, Fernando Botero, por ejemplo, va a prisión por enriquecimiento ilícito (Livingstone 60).

un centro de corrupción y planeación de secuestros. De otro lado, Pastrana anuncia en agosto de 2000 el "Plan Colombia", inspirado por Estados Unidos, para erradicar desde el aire 60.000 hectáreas de cultivo de coca.[21] Este Plan, diseñado inicialmente para lograr la paz y la justicia económica, se transforma en uno militar que busca debilitar económicamente a los narcotraficantes, y de paso a la guerrilla. Las fumigaciones destruyen cultivos ilícitos y legales, y contaminan el agua afectando el ecosistema y la salud de los campesinos de la región. Como resultado final, tanto la zona de distensión como el Plan Colombia fracasan. El Plan Colombia afecta el proceso de paz y diálogo entre el gobierno y la guerrilla de las FARC, el cual se rompe en febrero de 2002, cuando Pastrana elimina la zona de distensión antes de finalizar su período presidencial. Por su parte, la ayuda militar del Plan Colombia pasa de combatir a los narcotraficantes a enfrentar a los movimientos guerrilleros que dominan territorios ricos en petróleo, reservas explotadas por compañías norteamericanas.

El siglo XXI inicia con el salvajismo de los escuadrones de la muerte que muestran una total indiferencia hacia la vida humana al torturar y masacrar a campesinos en febrero de 2000 (Ruiz 184). Se añade la serie secuestros y atentados en las ciudades por la guerrilla de las FARC, tras el rompimiento de las negociaciones con el gobierno y el rechazo al nuevo mandatario, Álvaro Uribe (2002-2006).[22] Desde su llegada al poder en agosto de 2002, Uribe ha firmado más de 200 extradiciones y ha logrado la desmovilización de los paramilitares. Desde noviembre de 2003, los bloques de las Autodefensas Unidas de Colombia han dejado sus armas y se han reintegrado a la sociedad. Sin embargo, continúa la violencia con el nacimiento de grupos paramilitares como "La Nueva Generación" (NG), en el 2006, el cual se enfrenta con las FARC en su

[21] El primer borrador del "Plan Colombia", creado por Estados Unidos y escrito en inglés, no menciona el tráfico de drogas, ni la acción militar norteamericana o la fumigación (Livingstone 122). Norteamérica aporta 1.3 billones de dólares, de los cuales el 78% va dirigido a la ayuda militar. Para llevar a cabo la estrategia militar, se crean batallones antinarcóticos, entrenados y equipados por fuerzas especiales de Estados Unidos, además de 18 "Halcones negros" y 42 helicópteros, sistemas de radar para que estas fuerzas se movilicen. El Plan incluye una estrategia militar para reestructurar y modernizar a la Policía y a las Fuerzas Armadas de Colombia, "to make them more capable to re-establish the rule of law and provide security throughout the country, and in combating organized crime and armed groups" (Livingstone 127).

[22] El día de su posesión como Presidente, las FARC atacan la sede presidencial con morteros, dejando varios muertos. Uribe, candidato independiente de la derecha, ha sido vinculado con paramilitares y narcotraficantes. Con los primeros, por oponerse a los acuerdos de paz con la guerrilla debido al asesinato de su padre por parte de las FARC. Con los segundos, por sus lazos con el Cartel de Medellín.

lucha por recuperar las zonas del narcotráfico, y los narcotraficantes, aunque diseminados en grupos muy pequeños, se disputan el monopolio del tráfico de drogas.[23]

La trayectoria del narcotráfico

La violencia que se vive en Colombia desde finales del siglo XX ha contribuido al deterioro social, económico y político que vive la nación en el presente. Esta violencia no es consecuencia directa o exclusiva del narcoterrorismo, pero se destaca el impacto que ha tenido el fenómeno del narcotráfico en la cultura, los valores, la política, la economía, los deportes, las instituciones y, en general, en la vida cotidiana de los colombianos. El negocio ilegal de drogas genera una relación cercana y contradictoria entre los nuevos ricos o narcos, la élite y los sectores más pobres de la sociedad que buscan ser parte de la "subcultura" creada por el narcotráfico en las décadas de los ochenta y noventa. Esta subcultura impone valores, normas, símbolos y mercancías, un nuevo estilo de vida que la juventud marginal quiere asimilar. Se suma el impacto en la población civil nacional a raíz del terror sembrado por los narcotraficantes con su serie de acciones violentas con bombas, atentados y asesinatos para desestabilizar al gobierno y difundir el miedo. La corrupción política con los llamados "dineros calientes", o dinero proveniente del narcotráfico,[24] cierra este ciclo de desavenencias producto de la intención de los narcotraficantes de lograr el reconocimiento y aceptación social y política en Colombia. El enorme poder económico que alcanzan los líderes del tráfico ilegal de drogas se convierte en un detonante que lleva al deterioro socio-económico. La violencia alcanza tal magnitud que en 1989 Colombia es denominada la capital del crimen del mundo, por el gran número de asesinatos y masacres, donde el aporte de víctimas por la guerra contra el narcotráfico y entre carteles es significativo.

[23] En el artículo "Amenaza contra los derechos humanos en el Valle del Cauca" de la Vicepresidencia de la República, el periodista Otto Patiño estudia la situación de violencia en esta región que fue dominada por los carteles de Cali y del Norte en el pasado. Señala Patiño que en la zona se ha detectado un incremento de la violencia desde los últimos meses del 2003. Su hipótesis es que esta violencia es "causada por los procesos de descomposición y los intentos de recomposición de grupos directamente ligados a los negocios del narcotráfico, sin una pretensión estratégica o política predeterminada" (Patiño n. pág.).

[24] 'Dineros calientes' se refiere al dinero que invierten los narcotraficantes en las campañas políticas a todo nivel. Cuando estalla el escándalo por el ingreso de este dinero en la campaña presidencial del presidente Ernesto Samper Pizano, nace el término 'narcodemocracia'.

Para entender el problema del narcotráfico y la violencia en Colombia, y su representación en la literatura y el cine colombiano, es importante conocer su trayectoria así como la terminología que acompaña este fenómeno nacional. Esta precisión histórica y terminológica es relevante para este trabajo ya que en la narrativa del narcotráfico se encuentran referencias directas a muchos de estos eventos históricos, como se apreciará en los siguientes capítulos. Los escritores usan además diversidad de estos términos, de los que el conocimiento es necesario para el lector para entender el alcance de estas obras.

Las sustancias ilícitas

La violencia relacionada con el tráfico ilícito de drogas en Colombia está estrechamente ligada con la dinámica social, política, económica y cultural del país; por esta razón es importante esclarecer los términos que la crítica en general usa para referirse a este tema. La Organización Mundial de la Salud señala que el término "droga" tiene una variedad de usos. En medicina es cualquier sustancia que tiene el potencial de prevenir o curar una enfermedad o de realzar el bienestar físico o mental. En farmacología, es cualquier agente químico que altera los procesos bioquímicos y psicológicos de tejidos u organismos. En el uso común, se refiere específicamente a las drogas psicoactivas y con mayor frecuencia a las drogas ilícitas.[25] Este uso común es el que ha afectado la percepción de la gente y de los gobiernos, aunque algunas veces en forma errónea.

Elsa Fernández, en su libro *El narcotráfico y la descomposición política y social* (2002) presenta un interesante panorama sobre la terminología que acompaña al narcotráfico. Destaca que el concepto "droga" ha ganado una acepción más política, social y económica que científica, y la clasifica en cinco grupos: los narcóticos, los estimulantes, los alucinógenos, los sedantes y las sustancias químicas. Los narcóticos son las drogas que causan depresión del sistema nervioso central provocando en el individuo apatía y un estado de abatimiento; se encuentran el opio y sus derivados (la morfina, la codeína) y los narcóticos sintéticos (la heroína). Los estimulantes incrementan la

[25] "Lexicon of alcohol and drug terms published by the World Health Organization." *World Health Organization*. N.d. Web. 15 mar. 2006.

vivacidad provocando sentimientos de bienestar pero reducen el apetito como lo hacen la cocaína y las anfetaminas. Los alucinógenos producen alucinaciones y visiones idílicas y se les conoce como "drogas de la juventud"; la marihuana y la mescalina pertenecen a este grupo. Los sedantes deprimen el sistema nervioso central, provocan relajamiento e inducen al sueño; el alcohol, los tranquilizantes y los barbitúricos son sedantes. Finalmente están las sustancias químicas que se inhalan e intoxican como los vapores (el pegamento y la gasolina). Los términos más usados para referirse a todas estas sustancias son las drogas ilícitas, los estupefacientes y, en especial, los narcóticos (Fernández 89-90). Al revisar esta clasificación se aprecia que la cocaína es un estimulante, la marihuana un alucinógeno y la heroína un narcótico. A pesar de estas diferencias, las tres sustancias ilícitas son catalogadas en el uso común como "narcóticos".

Fernández señala que la razón para etiquetar estas sustancias mencionadas bajo el nombre "narcóticos" se debe a que el gobierno de los Estados Unidos lo ha estigmatizado al implementar su política de represión, orientada a eliminar los cultivos y el procesamiento en los países de origen. Ha determinado además la legalidad o no de una droga, dependiendo de quién la produce y hacia dónde se dirigen las ganancias económicas (90). El término "narcotráfico", también de influencia norteamericana, se identifica con la comercialización, el transporte y la distribución de estas "drogas".[26] Es además un criterio político difundido por los diferentes gobiernos afectados por este problema y los medios de comunicación. Paralelamente, el "narcotráfico" ha dado origen a nuevas palabras que se refieren a la realidad social, política, económica y cultural de los países que viven este flagelo. Por esto es común encontrar en la literatura palabras derivadas del narcotráfico como narcodólares, narcoreinados, narcotoyotas, narcopolítica, narcodemocracia o narcobombas. A pesar de su ilegalidad, el tráfico de narcóticos representa una economía subterránea que constituye parte importante del capital y ganancias de varios sectores del país, a nivel urbano y rural: las instituciones políticas, armadas, sociales, religiosas, el deporte, la cultura, el sector industrial y los medios de comunicación en Colombia están involucrados de alguna manera con el narcotráfico.

[26] El historiador Saúl Franco prefiere el concepto "problema narco" que incluye la producción procesamiento y tráfico de sustancias psicoactivas ilegales y su consumo, porque el 'narcotráfico' se refiere sólo al tráfico y obedece a estrategias internacionales para concentrar la atención en esta parte del proceso para presionar y señalar a los responsables (31).

Estos sectores adoptan, como lo denomina el historiador Franco, una actitud de tolerancia y doble moral frente a la ilegalidad de este fenómeno, explicando en parte la dinámica del problema narco (34).

De otro lado, el término "cartel" surge en Alemania a partir de 1879 para referirse a una nueva actividad económica que adquiere forma monopolista, pero es retomado por el gobierno de los Estados Unidos desde 1986 para señalar a los grupos colombianos que exportan la cocaína (Fernández 91). En general se ha adoptado el término "cartel" para referirse a los grupos de individuos involucrados en el narcotráfico y que cuentan con una dinámica propia dentro del mercado. En Colombia, estas agrupaciones están basadas en términos de territorialidad y de poderío socio-económico formando los carteles de Cali, de Medellín, de la Costa y del Norte. Con esta aclaración, y para efectos de este trabajo, adopto la terminología más usada por la crítica, los escritores y cineastas colombianos al retratar la realidad del tráfico ilícito de drogas en sus obras. Mantengo el nombre genérico de drogas para referirme a la cocaína, la marihuana y la heroína; el de problema narco o narcotráfico para el proceso de cultivo, procesamiento y transporte de droga, el de narcotraficantes o narcos para señalar a los líderes del narcotráfico y finalmente, el de los carteles para referirme a los grupos colombianos traficantes de drogas.

La criminalización de las drogas en Colombia

El uso de sustancias alucinógenas se remonta al período de las civilizaciones aborígenes colombianas, pero el cultivo, procesamiento y distribución de estas drogas es reciente, a partir de los años setenta del siglo XX. El periodista, escritor y político Alonso Salazar en su libro *Drogas y narcotráfico en Colombia* (2001) indica que los grupos indígenas, al igual que sus ancestros, usan la hoja de coca para fortificar su espíritu y su cuerpo. La coca les permite realizar grandes caminatas a su lugar de trabajo sin fatigarse y soportar largas horas de trabajo sin comida. La hoja ayuda además a neutralizar los efectos que producen la altura y el frío (22). Añade Salazar que en el siglo XIX, antes de existir la economía capitalista, las sustancias psicoactivas se difunden a la par con la industria farmacéutica. La morfina, la codeína, la heroína y la cafeína se convierten en químicos de consumo de venta en farmacias y droguerías y se consideran un aspecto normal de la cultura, la religión y la vida cotidiana hasta principios del siglo XX. Para

1917 Estados Unidos inicia una campaña contra las drogas que se extiende a nivel internacional a través de acuerdos como el de Ginebra, que establece un marco legal para el uso de opio y coca, invitando a los países a enfrentar el problema de consumo de estas sustancias. En el caso colombiano, sólo se penaliza su consumo en forma parcial hacia 1950, y definitiva, en los años setenta (Salazar, *Drogas* 33).

En cuanto al control de la venta de estas sustancias, en 1920 el gobierno establece que sólo los médicos y farmaceutas pueden formular el opio, la cocaína, la heroína o sus derivados. El presidente Marco Fidel Suárez promulga en 1920 la Ley 11 sobre la venta de sustancias psicoactivas y en 1936 se implementan sanciones y penas para el tráfico de narcóticos bajo el término "delitos contra la salud pública" (Salazar, *Drogas* 37). En los siguientes años se adoptan medidas como prohibir el pago de salarios con hojas de coca, limitar la venta de hojas a droguerías y farmacias autorizadas, prohibir el cultivo y la distribución de marihuana y coca, y sancionar a quienes no denuncien a los narcotraficantes. Estas medidas van acompañadas de un discurso moral que enfatiza en los efectos de la coca como el desgaste físico, problemas de aprendizaje, comportamientos "no coherentes con la civilización y con la tradición cristiana", y exacerbar el instinto de la sexualidad cayendo en una sexualidad anormal e invertida (Salazar, *Drogas* 39). Concluye Salazar que el cultivo y consumo de marihuana se propaga por el territorio nacional en los años cincuenta en medio de acciones del gobierno encaminadas a sancionar a los consumidores o "maleantes", pero estas medidas no logran controlar la expansión del consumo de marihuana (Salazar, *Drogas* 41). Simultáneamente en Colombia el contrabando toma fuerza y con él los primeros traquetos[27], hoy conocidos como traficantes, y las rutas del contrabando que serán pronto utilizadas por los nuevos líderes del narcotráfico. El panorama, a partir de entonces, cambia radicalmente. La segunda mitad del siglo XX está marcada por tres grandes momentos del tráfico de estupefacientes: corresponden al boom de la marihuana en los

[27] Entre los narcotraficantes se encuentran Griselda Blanco, la reina de la coca, y Alfredo Gómez, el Padrino y Rey del Marlboro. Gómez patrocina en 1974 al candidato conservador a la presidencia y conoce después a Pablo Escobar en la cárcel. Escobar, encarcelado por conducir un carro robado, y como indica Alonso Salazar en su libro *La parábola de Pablo*, Escobar aprende de sus maestros la "manera de hacer dinero, de gastarlo, de ser inflexibles pero caritativos y de decidir la muerte ajena. Y aprendió que el dinero se usaba para sobornar jueces y policías, para comprar políticos y para darse de cuando en cuando un banquete de pieles frescas, pechos nuevos y cuerpos labrados" (56-57).

setenta, de la cocaína en los ochenta y de la heroína en los noventa, todos ellos retratados en la narrativa y el cine colombiano de finales de siglo.[28]

Los años 60 y 70: La bonanza marimbera

La costa norte colombiana, por su clima y situación geográfica de grandes zonas aisladas, es el escenario ideal para el cultivo de marihuana, su expansión y mercadeo. La producción de marihuana aumenta con los fenómenos culturales de los años sesenta: el surgimiento del rock, la emergencia de la juventud como actor social, la influencia de los medios de comunicación y de la cultura norteamericana, con una juventud hippie que promulga la paz y el amor en medio de la guerra de Vietnam. En Colombia los marimberos, o traficantes de marihuana, que habitan las regiones de la costa atlántica, ganan popularidad y son conocidos por "sus gastos desenfrenados en los carnavales y por sus interminables guerras de clanes" (Salazar, *Drogas* 72). Las novelas *La mala hierba* (1982) de Juan Gossaín y *El leopardo al sol* (1997) de Laura Restrepo, como se verá en el siguiente capítulo, retratan esta época de bonanza y guerra entre clanes de la mafia, y su paso al tráfico de cocaína. En los sesenta la marihuana adquiere importancia entre la clase media y alta, pasando a ser los consumidores del momento. Para este período las zonas cultivadas son aisladas y su fin es proveer la demanda interna.

El panorama cambia en los setenta, según indica un informe de la Presidencia de la República, porque se detecta "un aumento preocupante en el cultivo, tráfico y consumo de la hierba y la desviación hacia fines ilícitos y fármacos que producen dependencia física o psíquica" (Colombia, *La lucha* 9). El boom de la marihuana en Colombia, entre 1972 y 1978, se debe en parte a la erradicación de cultivos en países como Jamaica y México, aumentando la producción nacional dirigida ahora al consumo internacional, en especial a los Estados Unidos. La bonanza marimbera genera ingresos en el país con dineros que se legalizan a través de la llamada "ventanilla siniestra", un sistema que permite a la nación captar el ingreso de dólares como divisas, y efectuado a través del Banco de la República. En la novela *La mala hierba* (1981) de Juan Gossaín, el narrador

[28] El capital en dólares que mueve la "economía subterránea" de los setenta es de US$2.400 millones, de los cuales US$1.600 corresponden a la marihuana. Los costos de la cocaína varían en cada década. En 1978 un kilo en Norteamérica costaba US$40.000; en los ochenta llega a US$60.000, pero baja en los noventa a US$15.000 por el auge de la heroína que en 1992 oscila entre US$ 65.000 y US$ 240.000 (Franco 33).

detalla cómo los traficantes de drogas usan este sistema para ingresar legalmente su dinero. A través de la ventanilla, relata el narrador, no se obliga a justificar el origen del dinero, sino la identificación de quien realiza la transacción. Con este método, continúa el narrador, los traficantes reclutan "vendedores de lotería, empleadas del servicio doméstico, lustrabotas, taxistas y mendigos, gentes que nunca habían presentado al gobierno una declaración de impuestos" y a quienes se les pagaba una comisión por cambiar bolsas llena de dólares en el banco (Gossaín 269). En la realidad, el sector financiero duplica su participación en el producto nacional gracias al lavado de dólares por el narcotráfico.[29]

Durante su presidencia, Turbay Ayala (1978-1982) se enfrenta a dos enemigos -- la guerrilla y el narcotráfico-- y crea un tercero: los futuros paramilitares o escuadrones de la muerte.[30] El gobierno de Turbay destruye los cultivos de marihuana presionado por los Estados Unidos, bloquea la salida de esta droga por tierra y por aire, y suscribe en 1979 el Tratado de Extradición de narcotraficantes, aun cuando se abstiene de aplicarlo. Este tratado es el inicio de la futura confrontación entre el Estado y los narcos. El historiador Bushnell indica que, aunque no se logra eliminar la demanda de marihuana, se reduce grandemente. Sin embargo, genera un nuevo problema porque los productores de marihuana no encuentran alternativas legítimas para obtener las mismas ganancias que esta droga les ha dejado. Como resultado, las ciudades costeras experimentan una oleada de delincuencia con robos y atracos; el centro de gravedad del comercio de drogas ilegales cambia de región, estableciéndose en Medellín y Cali principalmente. En estas zonas se organizan los carteles de la droga con la cocaína, que desplaza la marihuana como principal producto de cultivo, exportación y consumo (261). La bonanza coquera inicia con una relación de tolerancia y aceptación entre las instituciones gubernamentales

[29] La crítica ha señalado el gobierno del presidente Alfonso López (1974-1978) como el período en el que el negocio de las drogas ilícitas toma fuerza. López comete un error catastrófico que lleva al país a iniciar la década del ochenta con una guerra perdida contra las drogas, porque su gobierno falla en tomar medidas efectivas contra los nuevos traficantes de drogas ilícitas (Ruiz 165). Con el tiempo se evidenciará que los narcotraficantes han irrumpido en varios sectores de la población y han corrompido al gobierno con su aporte a las campañas presidenciales y locales.

[30] Turbay, señala el crítico Ruiz, sin conocer el origen del dinero, recibe gran ayuda de los nuevos narcos que apoyan las autodefensas campesinas para derrotar a los guerrilleros, pero desencadena una nueva ola de terror en el país, en especial en las zonas rurales (165). Por otro lado, con el resurgimiento de las autodefensas campesinas para enfrentar a la guerrilla, se inicia una nueva forma de violencia privada, resultado de la peligrosa alianza entre los nacientes narcotraficantes, terratenientes y militares. Entre los narcos se encuentran Gonzalo Rodríguez Gacha, Pablo Escobar y el futuro jefe paramilitar Fidel Castaño.

y la sociedad que sacan beneficio de la capacidad económica de los narcotraficantes. Los narcos adquieren tierras, ganados, propiedades, generan empleo, importan divisas y colaboran con las campañas políticas electorales mientras que el Estado pierde legitimidad por su incapacidad para administrar justicia. La violencia privada, por su parte, se posiciona como instrumento de dominio social (Salazar, *Drogas* 58).

Los años 80: El boom de la cocaína

Paralelo al auge de la marihuana hacia 1972, se inicia en Medellín, a pequeña escala, el negocio de la cocaína que se fortalecerá en la década de los ochenta. Empiezan a estructurarse los carteles de la cocaína con cultivos y procesamiento en el sur del país, pero con epicentro en otras regiones y una exportación por vía aérea y marítima hacia los Estados Unidos. A inicios de los ochenta los narcos colombianos controlan el mercado de la cocaína desde la producción de la base de coca hasta la distribución a los Estados Unidos.[31] Algunos de ellos llegan a formar parte de la lista de los hombres más ricos del mundo y son tolerados por parte de la población nacional y los entes gubernamentales. Sin embargo, para mediados de esta década, los narcos pasan a ser los hombres que siembran el terror con asesinatos, masacres, atentados ejecutados por los sicarios, grupos de limpieza, escuadrones de la muerte, y también, con venganzas internas.

Los nuevos ricos

Un nuevo fenómeno se da a nivel social desde la década de los setenta. Se asemeja a un proceso de movilidad, producto de la economía subterránea que incide en la política, la economía y la sociedad (Fernández 103). Es el nacimiento de una clase que busca el ascenso social y económico, legitimación social, una participación en la política y el apoyo popular. Conocidos como los "emergentes", "nuevos ricos", "mágicos" o

[31] La cocaína es el principal alcaloide que se extrae de la coca, un árbol rustico y no perecedero. Existen más de 200 variedades en América y su contenido en alcaloides depende del lugar del cultivo y las condiciones climáticas. En los setenta tiene todavía un uso netamente tribal. Sin embargo, por la demanda internacional se acelera la siembra de coca en la Región Andina y la comercialización de su hoja genera la presencia de blancos en zonas de predominio indígena y el desplazamiento de los productos agrícolas por la coca. Así lo indica el reporte de la Presidencia de la República, *La lucha contra el narcotráfico en Colombia*, y especifica que debido a la baja calidad de la coca colombiana, sumada a la oferta de pasta de cocaína de otros países productores, los narcos del país se han dedicado a la refinación de la base de cocaína. Este reporte señala además que con la refinación aumenta la importación de productos químicos y laboratorios en las regiones colombianas, cada vez más sofisticados (Salazar, *La lucha* 9-12).

"duros", generan efectos positivos y negativos, de seducción y repulsión, donde Colombia es a la vez beneficiaria y víctima del flagelo del narcotráfico. Las novelas *El Divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Hijos de la nieve* (2000) de José Libardo Porras, *Cartas Cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo, y la película *El Rey* (2004) del director Antonio Dorado, como se aprecia en los siguientes capítulos, retratan, desde diferentes perspectivas, el surgimiento y decadencia de esta nueva clase.

En esta década, señala el escritor y periodista Salazar, el dinero de los narcos ayuda al crecimiento económico del país, genera empleos y enriquecimiento, y atenúa la deuda externa. Sin embargo, crea un exceso de importaciones con precios contra los cuales no puede competir el sector formal de la producción. La revaluación del peso afecta a los exportadores, y se vive un capitalismo sin regulación (*Drogas* 82-83). En el campo agrario, los efectos son más negativos que positivos. Los narcos invierten en forma descontrolada en la adquisición de tierras para legalizar el dinero, bajo la tolerancia de la clase dirigente; poseer tierras es además considerado un símbolo de estatus en Colombia.[32] Esta adquisición genera la concentración ascendente de la propiedad rural, el incremento de la violencia en el campo, la elevación de los precios de los terrenos y el desplazamiento o movilización de los cultivos y ganados por la siembra de las drogas ilícitas. El conocido periodista colombiano Germán Castro Caycedo reseña esta situación en su libro *La Bruja: Coca, política y demonio* (1994)[33] con el testimonio de Amanda, una bruja que vive de cerca los cambios en su población por la influencia del narcotraficante Jaime Builes quien prácticamente compra todo el pueblo:

> Compraba lo que podía, pero sin darse cuenta le estaba haciendo un mal muy grande al pueblo porque, por lo menos, duplicó el precio de los arrendamientos y encareció en una forma bárbara el de la tierra, en una zona donde todo esto era muy estable y se ajustaba a lo que la gente tenía en sus bolsillos. (37)

---

[32] Grace Livingstone, en *Inside Colombia*, indica que los narcos invirtieron el 45% de sus ingresos en la compra de tierras y que equivalían en los años ochenta a cuatro billones de dólares (54).

[33] En su crónica periodística, *La Bruja*, Castro recoge y transcribe relatos, testimonios de personas, lugares y hechos reales de una sociedad que se sumerge en el narcotráfico, la política y la brujería. Reconstruye la vida de Amanda Londoño, una maestra, dirigente política y pitonisa de Fredonia, un pueblo de Antioquia. Con su relato y el de otros personajes, el lector recorre la vida de Jaime Builes, un narcotraficante de cocaína y marihuana de los setenta que pasa de peón al dueño de Fredonia, gracias al dinero ilegal. En su deseo de ser parte de la arena política, financia campañas electorales a todo nivel.

Además del alcance e influencia en la comunidad de nuevos ricos como Builes, se denuncia, a través de la voz de Amanda, la tolerancia por parte de políticos frente al ingreso de dinero ilegal a sus campañas y puestos de trabajo (95). Finalmente, se presenta el paso de Builes de contrabandista a traficante de cocaína (101) y la aparición de los sicarios y su violencia en el mundo del contrabando y el narcotráfico (108). Entre los nuevos ricos que toman fuerza en la década de los ochenta, y que causan gran impacto en la sociedad colombiana hasta llevar a la nación a un estado de caos y violencia, se destacan líderes del cartel de Medellín como Carlos Lehder, Jorge Luis Ochoa y Pablo Escobar, y de Gonzalo Rodríguez Gacha, del cartel de Bogotá.

Mientras el cultivo de drogas constituye un problema de expansión geográfica porque los narcotraficantes adquieren tierras en 23 de los 32 departamentos de Colombia, ocupando 60.094 hectáreas en cultivos,[34] en el campo social el dinero ilegal ayuda a la clase emergente a ascender en la pirámide social. Su ascenso funciona como "válvula de escape" a la presión social que genera la pobreza. Los nuevos ricos aspiran además, a ser parte de la arena política. Sin embargo, explica Salazar, el dinero ilegal lleva a la degradación del individuo afianzando la "noción de fuerza como medio de relación social" y al surgimiento de una generación que crece con identidad heredada de los valores y cultura que imponen los mágicos. Añade Salazar que el poder, el dinero y la fuerza se combinan con la tradicional hegemonía cultural que marca la sociedad colombiana: la madre, la familia, la religión, el fetichismo y la venganza (*Drogas* 74). Esta mezcla de valores cautivan a los jóvenes de esta época quienes, en poco tiempo, se agruparán en las violentas bandas juveniles de sicarios al servicio del narcotráfico.

Actualmente se aprecia una gran diferencia entre los "folclóricos" marimberos de los setenta con las extravagancias y prepotencia de los emergentes en los ochenta, y con los nuevos y discretos "traquetos" que aparentan ser prósperos ejecutivos de empresas. Como indica Salazar, los nuevos narcos son "conscientes de lo que cuestan a largo plazo la arrogancia y la exhibición de las riquezas, y por ello hacen un esfuerzo por actuar con

[34] Estas cifras, indica el historiador Saúl Franco, reflejan una "reforma agraria" caracterizada por los "intereses mercantiles, de poder y de lavado de riquezas" de los narcotraficantes, reforma que contradice por completo la política de redistribución de la propiedad, racionalización de cultivos y en pro de los intereses del campesino que son parte de una verdadera reforma agraria (33). Por su parte Lucy Nieto, en su artículo "Narcotráfico para rato", indica que la habilidad de los narcos se centra en sus métodos para cultivar, procesar y exportar drogas, y se debe sumar la capacidad de los norteamericanos para adquirirla y consumirla, formando una alianza perfecta para globalizar el negocio.

discreción y sobriedad; ésta es una forma de hacerse invisibles para los organismos de seguridad"[35] (*Drogas* 68). Con esta forma de anonimato voluntario, se aprecia en el país una reducción de la violencia a causa de la lucha por el poder y liderazgo de los líderes del narcotráfico. El número de narcotraficantes ha crecido en el siglo XXI, pero son en su mayoría independientes. El Cartel del Norte del Valle pasa a ser la mayor organización de narcos que exporta cocaína a Estados Unidos en este siglo. Este cartel llega a dominar la costa pacífica colombiana y es uno de los responsables del incremento de la violencia a nivel regional en los primeros años del presente siglo, como sucedió con el cartel de Medellín. Algunos de sus líderes han sido capturados y extraditados a los Estados Unidos, si afectar el tráfico de drogas ni el nivel de violencia a nivel regional.

Los carteles de la droga

La penetración social y económica de los dos principales carteles de la droga es diferente. Los de Medellín entran por la vía violenta, y los de Cali por la vía de la corrupción. Estos carteles, señala el historiador Franco, son heterogéneos, presentan intensas luchas internas, y llegan a controlar la mayor parte del mercado del país (33). Sus líderes son los hombres más ricos y los criminales más poderosos del país. El cartel de Medellín se caracteriza por ser el más violento y estar integrado por gente proveniente de la clase media y baja que viven la Violencia partidista, época acompañada del desempleo y la pobreza en la nación.[36] Buscan reconocimiento social y ascenso político en una sociedad conservadora y excluyente, tarea que presenta dificultades y que los lleva a recurrir a la represión y el terrorismo (Fernández 103). Buscan también el apoyo de las clases populares y se dedican a la expansión territorial, con la compra de tierras para sus labores ilícitas. Se destaca Pablo Escobar, líder del Cartel de Medellín, quien responde al prototipo del traficante que nace en medio de la denominada Violencia de mitad de siglo, de familia sin recursos, que crece en la delincuencia y llega a ser multimillonario y líder

[35] Salazar hace referencia a un proceso de reacomodamiento del narcotráfico en Colombia: de descartelización, diversificación y mimetización. Es decir, la extinción de los grandes carteles, el surgimiento de pequeños grupos de narcotraficantes, y la continuación del uso de los sistemas de transporte tradicionales (*Drogas* 66).

[36] Saúl Franco señala que las "edades de quienes iniciaron el tráfico de los setenta permiten inferir que habían nacido justo en los comienzos de la violencia de mitad de siglo, y que su infancia y su adolescencia transcurrieron en medio de sus horrores" (37).

de un cartel gracias al tráfico de drogas.[37] Con su política de "plata o plomo" siembra el terror; soborna a todo nivel, donando millones a los principales partidos políticos; funda su propio periódico y movimiento político, en su afán de incorporarse a la clase alta y política colombiana. Realiza obras sociales buscando el apoyo popular; reduce el desempleo, la marginalidad y la inseguridad en su ciudad mediante la imposición del orden con mecanismos ilegales como la extorsión, el asesinato y el secuestro. Con este crecimiento urbano, cultural y empresarial de Medellín, surge el problema social de los sicarios entre la población juvenil pobre que encuentra en este trabajo una oportunidad de superación económica fácil y rápida (Palacios y Safford 654). Escobar pasa de ser una figura populista a fomentar una era de terror y miedo asesinando ministros, procuradores y jueces, y sobornando a políticos, abogados e industriales, mientras continúa con el tráfico de drogas.

[37] La trayectoria de **Pablo Escobar** es la más conocida en Colombia. De niño vive en la pobreza absoluta y roba las lápidas de las tumbas de su pueblo. En 1974 es encarcelado por conducir un auto robado y en la cárcel conoce a dos personas que serán claves en su futura carrera delincuencial: el Padrino o Rey del Marlboro y el político Alberto Santofimio Botero. En 1976 lo procesan por portar 39 libras de cocaína. Un año después es investigado por el asesinato de los dos detectives que investigaban este proceso. Escobar manda quemar los expedientes en su contra, y amenaza a jueces (Veloza 34-35). A inicios de los ochenta ingresa a la política y presenta su 'Movimiento Civismo en Marcha', en su periódico *Medellín Cívico* (Fernández, 105). Lanza su campaña 'Medellín sin chozas' creando un nuevo barrio que lleva su nombre y con un proyecto de 200 viviendas para las familias más pobres. Construye pistas de patinaje y básquet e instala luces en campos de fútbol. Posteriormente Escobar se une al movimiento "Renovación Liberal y Alternativa Liberal" de Alberto Santofimio Botero, un poderoso senador y ex ministro, y gana una curul en la Cámara en 1983 (Veloza 35). Entre los suntuosos lugares que Escobar posee y que simbolizan su poder, ostentación y extravagancia se encuentran el edificio Mónaco, su hogar en Medellín, con una colección de automóviles, motocicletas y una limosina Mercedes Benz; el edificio Dallas, un centro de negocios; la hacienda Nápoles, su sitio de descanso que cuenta con un zoológico y hasta un avión como decoración. Esta hacienda fue escenario de fiestas extravagantes a las que asistieron reinas, futbolistas, cantantes, políticos y personajes conocidos a nivel nacional e internacional. Por su parte, **Carlos Lehder Rivas** funda el periódico *Quindío Libre* y presenta en julio de 1983 las bases ideológicas de su movimiento político, el "Movimiento Latino Nacional". Lehder, buscando el apoyo popular; crea los célebres 'sábados patrióticos', en los que reparte plata y mercados, pero fracasa en su intento de ingresar a la política. Para **Gonzalo Rodríguez Gacha**, la violencia significa un mecanismo de defensa y una vía para el protagonismo social. Crea grupos paramilitares para exterminar la guerrilla, sus simpatizantes o cualquier persona relacionada con la izquierda, y es señalado como el autor intelectual del asesinato de Jaime Pardo Leal, presidente del partido de izquierda Unión Patriótica (Veloza 52-53). Conocido como "El Mexicano", adquiere desde 1979 fama de multimillonario extravagante. El Mexicano vive el sistema gamonal de relación cliente-cacique en una zona caracterizada por la presencia de rebuscadores y matones en las minas de esmeraldas. Bajo estas condiciones, gana fama como asesino en su tierra natal, hecho que lo lleva a trabajar para Escobar (Fernández 97). En 1981 se independiza e inicia su propio negocio. Siendo millonario, adquiere acciones en empresas y clubes de fútbol y recreación al igual que cantidad de propiedades en todo el país y caballos finos. Rodríguez es conocido por el roce con las élites del poder y por continuar su alianza con el cartel de Medellín.

Contrario a la violencia del cartel de Medellín, el de Cali se conoce por ser más sutil y discreto y especializarse "en la introducción de insumos químicos y en unas formas muy originales de refinamiento de cocaína", como la instalación de laboratorios móviles en los cultivos de caña (Fernández 97). Los líderes de este cartel, los hermanos Gilberto y Miguel Rodríguez Orejuela, provienen de una banda delictiva, pero pronto penetran en los sectores de las clases media y alta y se apoyan en la clase dirigente tradicional. Su nueva posición social explica su discreción, el ser calculadores y actuar en silencio. Se integran a la economía formal a través del comercio, el deporte y la banca; se dedican a la compra de negocios que les sirven como fachadas para lavar el dinero ilegal.[38] A diferencia del cartel de Medellín, los de Cali no buscan protagonismo político ni necesitan reconocimiento de la clase dirigente; son sofisticados y su intención no es llamar la atención porque entienden que la violencia es el camino hacia el fin. Este cartel, sin embargo, explica el crítico Ruiz, recurre a otras tácticas cuando la corrupción no funciona; ellos "seduced you with money or intimidated you with lawyers, and if that didn't work, then they killed you" (205).

A diferencia de la discreción del cartel de Cali o la violencia del de Medellín, algunos líderes del cartel del Norte del Valle buscan el poder a través de la adquisición de tierras. Finalmente, está el núcleo oriental, un grupo hermético, discreto y dinámico ubicado en Bucaramanga y Cúcuta, ciudades fronterizas con Venezuela. El surgimiento de los carteles del narcotráfico en los ochentas y el ascenso social y económico de los nuevos empresarios, señala Fernández, se debe a la crisis económica y social de las élites regionales, dando como resultado una "recomposición social" (104). Por un lado, la violencia y el desempleo llevan a los narcos a reclutar guardaespaldas, testaferros y sicarios; por otro lado, la incapacidad del Estado para atender las demandas sociales, la violencia y la escasa presencia en zonas apartadas causan el surgimiento y consolidación del sicariato y el paramilitarismo (Fernández 104). Los carteles se desintegran y desaparecen en parte, como consecuencia de la guerra interna librada entre ellos. El cartel de Cali, en conjunto con Los Pepes, un escuadrón de la muerte, contribuye a la derrota

[38] Gilberto Rodríguez usa 'Drogas la Rebaja", una de las cadena de droguerías más importantes de Colombia y de su propiedad, como fachada para lavar los dólares que ingresan a su grupo, y es también dueño del Grupo Radial Colombiano, emisora que se crea en 1978 y que pasa a ser propiedad de este grupo (Salazar, *Drogas* 60).

del cartel de Medellín. El del Norte, por su parte, colabora con el gobierno y ayuda a desintegrar al cartel de Cali, pero en poco tiempo el gobierno los persigue, cerrándose este círculo de venganzas y lucha por el control del mercado y las rutas del narcotráfico. Esta guerra entre carteles finaliza entonces con su desintegración y con la muerte, encarcelamiento o extradición de sus líderes.[39]

Sicarios, grupos de limpieza y escuadrones de la muerte

Durante la guerra entre y contra los carteles de la droga, son los sicarios, los grupos de limpieza y los escuadrones de la muerte quienes siembran el terror en la nación con sus innumerables formas de violencia. Muchos de estos grupos responden a las órdenes de los líderes del narcotráfico, pero no son creación suya. Sus orígenes se remontan más allá de la época narcoterrorista, y sus motivos varían acorde con la realidad social, política y económica en que viven. Explican el historiador Gonzalo Sánchez y la antropóloga Donny Meertens en su libro *Bandoleros, gamonales y campesinos* (1983), que entre 1946 y 1953, años de la Violencia partidista, se presenta un fenómeno de terrorismo oficial donde el Estado, encabezado por dirigentes conservadores, recurre a la policía y a organizaciones paramilitares para imponer el orden y controlar o silenciar a liberales y a comunistas (38).[40] Estos sicarios o "pájaros" de la región del Valle, bajo la protección del Estado, aterrorizan a los habitantes de las zonas rurales y son retratados por el escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal en su novela *Cóndores no entierran todos*

[39] Lehder cumple condena de 150 años en Estados Unidos, así como los hermanos Rodríguez, del Cartel de Cali., Rodríguez Gacha y Pablo Escobar mueren durante la persecución a narcotraficantes por el gobierno.

[40] Varias regiones cuentan con un aparato represivo durante esta época. Están los "chulavitas", nombre dado a la policía de la región boyacense; los "pájaros", término usado para identificar a las organizaciones paramilitares en el Valle y Caldas; los "aplanchadores", de la zona antioqueña; y los "penca ancha" del Departamento de Sucre (Sánchez y Meertens 38). El resultado de esta represión oficial es el incremento de la violencia y odio entre partidarios de los partidos conservador y liberal, el desplazamiento de campesinos a las ciudades, la destrucción de sus propiedades, y el fortalecimiento de grupos guerrilleros. Sánchez y Meertens se refieren también a los "bandoleros", otra forma de terrorismo oficial fomentada por los partidos liberal y conservador para luchar contra la tiranía militar de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). Inicialmente Rojas Pinilla promueve una amnistía a los guerrilleros, que continuará durante los primeros años del Frente Nacional (1948-1974). Pero en los sesenta algunos amnistiados se oponen al sistema bipartidista y continúan la lucha armada; otros tienen dificultades para reintegrase a su vida en el campo y otros son "abatidos por los organismos de seguridad del Estado" (47). Estos amnistiados son calificados ahora como bandoleros y pierden la legitimidad política que disfrutaban. Muchos de ellos jóvenes, pertenecen a una generación llena de resentimiento y deseos de venganza, que ha crecido en medio del ambiente de terror de la violencia de mediados de siglo, "viendo sus casas incendiadas, sus familias masacradas, sus sementeras destruidas, sus fincas abandonadas" (Sánchez y Meertens 47).

los días (1971). En su obra, el narrador relata la frialdad con que los "pájaros" asesinan a los liberales, con balazos en la nuca, atados con cabuyas, y tirados al río (96). Inicialmente estos sicarios matan a los opositores del gobierno conservador, pero después asesinan sin motivo aparente, y ante la pasividad o indiferencia del gobierno (135). Paradójicamente, mientras en la novela los pájaros se movilizan en carros azules sin placas y van armados con dos o tres revólveres, asisten a misa todos los domingos, comulgan los primeros viernes, y cuelgan en "sus pescuezos" escapularios del Carmen (Gardeazábal, *Cóndores* 91). Esta religiosidad y violencia de los sicarios se vive de nuevo durante la época del narcotráfico.

Este sicario adquiere nuevas connotaciones en Colombia al identificarlo como un joven asesino a sueldo que se moviliza en moto, generalmente de la clase baja de las zonas periféricas de Medellín, focos de miseria y violencia. Estos jóvenes aprenden rápidamente el manejo de "todo tipo de armas, la manipulación de granadas, y la fabricación de bombas caseras, el empleo de guantes, chalecos antibalas, las formas de escape y la conducción de carros y motos" en las escuelas de sicarios (Veloza 88). Los resultados de la participación de los jóvenes sicarios son sorprendentes; tan sólo en 1993, señala Ruiz, son asesinados 2.190 niños, es decir un promedio de seis niños por día, mientras que en Cali, la muerte de niños se incrementa en un 70 por ciento entre 1991 y 1992. Añade Ruiz que en Colombia ser un niño es un riesgo porque son los más prominentes a ser asesinos: "Children belong to the gangs that prowl urban centers, assaulting pedestrians and hijacking cars. Recruited and trained by drug traffickers, children make excellent assassins, since they learn quickly and according to law cannot be punished as severely as adults". Concluye que ser un niño pobre, hijo de prostituta, uno que ha huido de casa, o uno que vive en una zona de guerra es como vivir la amenaza de la muerte a diario de forma íntima (174).

Mientras los sicarios trabajan para los líderes del cartel de Medellín, los de limpieza social están asociados al de Cali. Estos grupos ejecutan la violencia tras la máscara de la limpieza de la ciudad, eliminando a aquellos que consideran indeseables para la sociedad y a quienes denominan como "desechables". Son desechables los gamines, o niños de la calle, prostitutas, mendigos, homosexuales y drogadictos. Para los grupos de limpieza, indica Fernández, los indeseables son actores que "infringen la ley,

no responden a su moral, desestabilizan lo ordenado y no han recibido el castigo merecido o el correctivo necesario: por eso hay que eliminarlos" (185). Estos grupos, al igual que los sicarios, se encargan de los ajustes de cuentas entre mafiosos, sembrando paralelamente el terror y el caos en sus centros de acción. De otro lado, la relación que existe entre las fuerzas del gobierno y los grupos de limpieza resulta problemática. La policía en particular, indica el critico Ruiz, ha participado "in hundreds of killings of the children since 1980, including the so-called 'Social Cleansing' by selling weapons on the illegal market to men who then kill children with police complicity" (173). La violencia privada, de nuevo, cuenta con el aval de la sociedad y el gobierno, incrementando la impunidad ante los actos de terror.

Durante décadas, el siglo XX presencia el nacimiento de autodefensas que protegen a los hacendados de las guerrillas. Desde el asesinato de Gaitán en 1948, y con el enfrentamiento entre los dos partidos tradicionales, se fortalecen estos grupos de justicia privada. Los "pájaros" son ejemplo de estos grupos al servicio del gobierno, terratenientes y latifundistas. Paradójicamente, señala Fernández, mientras los "pájaros" lograron el orden y la protección mediante el crimen y la amenaza, las autodefensas campesinas de 1948 fueron perseguidas por el gobierno. En los años sesenta se crean oficialmente las autodefensas,[41] generando más violencia. Durante la siguiente década, los hacendados incrementan estos grupos para combatir los secuestros efectuados por la guerrilla. Conformados por soldados y oficiales de policía, trabajan con la venia de los militares porque ayudan en la guerra contra la subversión, pero se convierten pronto en escuadrones de la muerte. Además de los hacendados, indica Livingstone, están los traficantes que buscan proteger sus grandes extensiones de tierra. Como consecuencia, surge una alianza entre los terratenientes tradicionales, la narco-burguesía y los militares (54). Las autodefensas evolucionan a grupos paramilitares que "carecen de toda sujeción a criterios éticos o de imagen política diferente a la creada por el terror y por la eficacia de corto plazo de sus acciones" (Fernández 182).

[41] Señala Fernández que en 1964 el presidente Guillermo León Valencia autoriza la formación de autodefensas para proteger a los terratenientes y capitalistas agrarios ante la ola de secuestros. Un año después el gobierno reconoce oficialmente a estos grupos con el Decreto 3398, ratificado en 1968 con la Ley 48 por el presidente Lleras Restrepo (181). Añade Fernández que a raíz de las actividades violentas que llevan a cabo interminablemente estas autodefensas y del crecimiento exagerado de estos grupos (159 entre 1990 y 1992), en abril de 1989 el gobierno deroga esta ley y establece penas a quienes financien o promuevan a grupos paramilitares (195).

Un caso particular de autodefensas es el MAS, Muerte a Secuestradores. Nace en 1981 como respuesta de los narcotraficantes al secuestro de una hermana del narco Jorge Luis Ochoa a manos de la guerrilla.[42] El MAS da paso a la formación de escuadrones de la muerte y grupos paramilitares que extienden su violencia al perseguir y asesinar a aquellas personas relacionadas con sindicatos, defensores de los derechos civiles o activistas políticos. La violencia en la década de los ochenta está ligada con la acción terrorista que ejercen los sicarios, mayormente del cartel de Medellín, por los grupos de limpieza que trabajan para el cartel de Cali, y por autodefensas como el MAS.[43] La diferencia entre autodefensas y grupos paramilitares, explica Fernández, es que los primeros son usados como "instrumentos privados de represión y control de la población", y los segundos operan como "unidades de combate diseñadas para identificar y eliminar a disidentes políticos, a quienes se considera una amenaza contra ciertos intereses políticos y económicos, financiados, entrenados y apadrinados por poderosos terratenientes" y por narcotraficantes (181-182). Con estos actores que ejercen la violencia, se inicia la guerra entre y contra los carteles de la droga.

El narcoterrorismo: la guerra entre y contra los carteles

Entre 1980 y 1984 los líderes de los carteles de Medellín y Cali se asocian inicialmente con el MAS para contrarrestar los secuestros de que son víctimas por parte de la guerrilla y grupos de delincuentes comunes y después, para enfrentar la ofensiva norteamericana contra los narcotraficantes. Sin embargo, con el asesinato del Ministro de Justicia Lara Bonilla en abril de 1984, por decisión del grupo de Medellín, esta unión se disuelve. Gilberto Rodríguez Orejuela, líder del cartel de Cali, junto con su hermano

[42] En una convención secreta en Medellín, 223 narcotraficantes del país crean el MAS con un aporte de 7.5 millones de dólares y comunican a la nación que han creado el MAS para parar los secuestros y defenderse de los subversivos y criminales comunes que están amenazando sus vidas (Ruiz 165). Este grupo, indica Livingstone, dura poco pero renace con el mismo nombre en 1982 cuando "army captain Oscar Echandía and other officers, representatives of the Texaco Petroleum Company, the local ranchers' association and traders, shopkeepers and local politicians met and agreed to fund a death squad which would work with the army" y con el apoyo de los narcotraficantes poseedores de tierras (54).

[43] El MAS crece, se fortalece y ramifica en los llamados grupos paramilitares. Estos grupos no sólo atacan a la guerrilla sino que ejecutan matanzas en la población campesina porque "colaboran con los guerrilleros". Por las continuas matanzas contra la población rural, se inicia un desplazamiento a las grandes ciudades. De esta guerra nacen los 'desplazados', nombre genérico que se asigna a la movilización forzosa –colectiva, familiar o individual- dentro del mismo país, porque la vida, la integridad física y la libertad han sido objeto de ataque o amenazada por la violencia y el hostigamiento entre fuerzas en pugna por el poder (Caballero 132).

Miguel, es consciente de las implicaciones que este asesinato puede generar para los narcotraficantes y se separa del cartel de Medellín. Inicia de esta manera una actitud silenciosa y discreta en sus actividades ilícitas, actitud que los caracteriza por varios años. Luego de esta ruptura inicia la guerra entre los carteles, una guerra sucia que libran para controlar las rutas del mercado en Estados Unidos y que finaliza con la colaboración del cartel de Cali en la captura y muerte de Pablo Escobar en Medellín. Este enfrentamiento entre carteles representa una violencia privada, como lo ha señalado la crítica en general.

La semi-destrucción en enero de 1988 del Edificio Mónaco, la vivienda de Pablo Escobar, por efecto de la explosión de un carro-bomba colocado por el cartel de Cali, evidencia esta guerra entre carteles. Este atentado genera una respuesta violenta del grupo de Medellín al destruir la instalación del Grupo Radial Colombiano e iniciar una serie de atentados con bombas contra la cadena de droguerías "La Rebaja" del grupo de Cali. La guerra entre carteles, a pesar de ser de carácter privado, incrementa la violencia en Colombia afectando a la población civil, ajena a este conflicto. La táctica del cartel de Medellín es destruir las instalaciones y propiedades del de Cali; por el contrario, el grupo de Cali se enfoca en debilitar económicamente a su contrincante, delatando sus embarques de cocaína y proveyendo a la policía con datos de los integrantes del cartel de Medellín. Indica el columnista Veloza que este cartel "prefiere ajustar cuentas mediante el asesinato violento de personas o de familiares del Cartel de Cali" mientras que los de Cali optan por "emplear su inteligencia a la fortaleza de las armas." Delatan no sólo a los miembros del cartel de Medellín, sino sus cultivos de coca y los laboratorios que usan para su procesamiento, logrando con ello un golpe económico contra sus rivales (Veloza 26-27).

La guerra entre carteles genera a su vez la creación de escuadrones de la muerte, como sucede en 1993 con "Los Pepes", nombre que significa "Perseguidos por Pablo Escobar."[44] Este grupo, conformado por personas de la mafia y paramilitares, utiliza tácticas terroristas para enfrentar a Escobar pero siembran el terror tras asesinar a gran número de los integrantes del cártel de Medellín, destruir las propiedades de Escobar y perseguir a los miembros de su familia. El enfrentamiento llegó a niveles muy altos, con

[44] Por esta época los hermanos Castaño tienen una disputa con Escobar. Fidel Castaño pasa a ser jefe de operaciones de "Los Pepes" pero desaparece misteriosamente en 1994. Su hermano Carlos es el líder de los paramilitares del país.

explosiones de varios coches-bomba, causando decenas de muertes. El cartel de Cali declara la sentencia a muerte de Escobar y contrata a escuadrones, como Los Pepes, para acabar con la gente clave de Escobar: "to hunt them down, one by one, murder them, and collect the cash bounty…. The Cali Cartel was smart, they disassembled Escobar"s empire and made him vulnerable" (Ruiz 204). Este cartel denuncia las operaciones ilegales de Escobar, destruye su infraestructura y desarma su imperio. Mientras el cartel de Medellín se desvanece con la muerte de Escobar, el de Cali se fortalece, al igual que los nacientes pequeños narcos.

En los ochenta, la lucha entre los carteles por el liderazgo en el negocio de producción y exportación de la droga, así como por las continuas venganzas entre sus miembros, se intensifica de forma sangrienta mientras los ejércitos privados continúan con su terrorismo en las ciudades. Se añaden a este panorama nacional las continuas presiones de los Estados Unidos por erradicar los cultivos ilícitos y la decisión del presidente Betancur de aplicar en 1984 el Tratado de Extradición tras el asesinato del ministro de Justicia (Ruiz 168). Con la implementación de este tratado se inicia la guerra abierta entre el gobierno y los narcotraficantes del cartel de Medellín, siendo Carlos Lehder el primer extraditado a los Estados Unidos. Esta y otras extradiciones, indica el escritor y periodista Alonso Salazar en su libro *La parábola de Pablo* (2001), generan amenazas de los narcos contra los representantes del sistema judicial y la creación de "Los Extraditables",[45] grupo paramilitar creado por Escobar, que intimida y extermina a toda institución o persona que ordene la extradición de colombianos a Estados Unidos. Indica Salazar que con los asesinatos de Lara y Cano, Escobar cierra su camino a la política e inicia la destrucción de "ese mundo donde ya no podía reinar" (133). El gobierno, por su parte, a pesar de la inconstitucionalidad del tratado, continúa con la persecución a los narcos, confisca sus propiedades, fumiga los cultivos de marihuana y destruye el complejo coquero, "Tranquilandia", en la selva del Guaviare que produce

[45] Los extraditables asesinan a cuarenta jueces y abogados entre 1979 y 1991. Entre 1985 y 1989 son asesinados 614 miembros de la Unión Patriótica: en 1987 su primer candidato presidencial, Jaime Pardo Leal; en marzo de 1989, José Antequera en el Aeropuerto El Dorado de Bogotá; el 22 de marzo de 1990, un sicario de 15 años asesina a Bernardo Jaramillo Ossa, en el Puente Aéreo de Bogotá. En mayo, los escuadrones de la muerte asesinan dentro de un avión comercial a Carlos Pizarro, candidato presidencial por el partido Alianza Democrática. Asesinan a figuras prominentes del país y a periodistas, como Guillermo Cano, director del diario El Espectador, en diciembre de 1986.

hasta 5.000 kilos de droga a la semana.[46] En esta guerra contra los carteles, los de Medellín privilegian la confrontación frente al gobierno, y los de Cali optan por la infiltración y la corrupción (Salazar, *Parábola* 179).

La violencia se incrementa cuando el cartel de Medellín asesina en 1989 a Luis Carlos Galán,[47] el candidato a la presidencia por el Nuevo Liberalismo. En su campaña presidencial Galán promete desmantelar los grupos paramilitares y combatir la droga. El gobierno declara la "Guerra contra las carteles" e incrementa la persecución, encarcelación y expropiación de los bienes de los narcos. La respuesta de los narcos es violenta: una oleada terrorista con bombas azota a las principales ciudades del país.[48] Inicia el 2 septiembre de 1989 con bombas a sedes políticas y propiedades de la élite colombiana, y a las instalaciones del periódico *El Espectador* donde se denuncia, sin miedo a represalias, las actividades de los narcos (Ruiz 175). Es uno de los peores años para la sociedad colombiana por las continuas explosiones de bombas en toda la nación. Irónicamente no se teme a lo desconocido; existe un miedo general a lo que se sabe que va a pasar. Este sentimiento lo expresa el escritor colombiano Alonso Aristizábal en su cuento inédito titulado "Entonces morimos enemil veces" donde relata el dolor por la muerte de su hermano cuando muere al explotar una bomba en el avión en que viaja:

> …con frecuencia la gente, y en especial los demás personajes de esta historia, se quejaban de los desastres de esta guerra en la que no sabían lo que pudiera ocurrirles en la calle, de día o de noche, ante la explosión de una bomba traicionera y fatal que de pronto nos haría saltar en pedazos a todos igual que en una de las terribles historias de los héroes de la patria, y que ahora dicen que es

[46] Tranquilandia, indica Óscar Escamilla, lo construye el cartel de Medellín. Recibe este nombre por la tranquilidad del lugar y la ausencia de autoridades en la zona. Con una extensión de 10 kilómetros cuadrados, cuenta con diez laboratorios, siete pistas de aterrizaje y es administrada por El Mexicano. La policía allana este lugar el 10 de marzo de 1984, gracias a la información de la DEA, y como parte de la ofensiva del gobierno contra los narcos (211-212).

[47] Inicialmente se adjudica la muerte de Galán a Pablo Escobar, pero en el 2005 uno de los sicarios de Escobar, que cumple condena en la cárcel, acusa al político Santofimio de formar parte del asesinato y se reabre la investigación.

[48] Las cifras, señala Salazar, son exorbitantes: "El Cali, Cartagena, Bogotá, Medellín y Pereira explotaron 18 carros bomba con un saldo de 93 muertos, 450 heridos y más de 3.000 millones de pesos en pérdidas" (*Parábola* 244).

> una leyenda porque saben, contradictoriamente, que sí puede ocurrir porque son como un planeta encendido que nos cae encima.[49] (Aristizábal n.pág.)

Este cuento, expresa el escritor, nace años después de ocurrida la tragedia. El acto terrorista se atribuye al líder del cartel de Medellín Escobar, quien, en noviembre de 1989, manda poner la bomba en ese avión comercial; su objetivo es asesinar al candidato presidencial César Gaviria, quien decide a último minuto no viajar en este vuelo. Sin embargo, quedan en la mente de la nación las 109 personas que mueren por la explosión de la bomba, entre ellos el hermano del escritor. Los años ochenta finalizan con el asesinato de cientos de policías, jueces, políticos, periodistas y terratenientes. De esta manera se vive en el territorio nacional un ambiente de caos por la violencia representada en secuestros, sobornos, asesinatos por sicarios en moto y atentados con bombas. Muchos de estos actos violentos quedan reseñados en las novelas sobre el narcotráfico, como se verá en el siguiente capítulo.

Los años noventa: terrorismo y auge de la heroína

La guerra contra el narcotráfico se incrementa terriblemente en los primeros años de la década de los noventa con una ofensiva terrorista liderada por el cartel de Medellín. Entre agosto de 1989 y enero de 1990 son extraditados quince narcos a los Estados Unidos, y los miembros del cartel de Medellín son encarcelados. El panorama es desconcertante: "Medellín se convirtió en un territorio de muerte, de guerras entrecruzadas: bandas que enfrentaban bandas, milicias que ejecutaban a delincuentes, grupos de sicarios asesinaban policías, grupos que exterminaban a jóvenes en las esquinas de los barrios pobres" (Salazar, *Parábola* 240). El objetivo de estos asesinatos y actos terroristas, indica Ruiz, es "to turn the people against the government by trying to create the impression that, in refusing to negotiate with them, it was indirectly responsible for the violence" (176). Para poner fin a esta guerra, el presidente César Gaviria inicia una serie de reformas que incluyen la negociación de penas a narcos, la prohibición de la extradición, y una nueva Constitución en 1991. Sin embargo, estas iniciativas fracasan a pesar de la entrega de Pablo Escobar a la justicia en este año.

[49] Este cuento lo lee el escritor Alonso Aristizábal en la "58th Annual Kentucky Foreign Language Conference" (2005) en Lexington, Kentucky. Durante la discusión sobre alguna de sus obras en esta conferencia, el escritor relata cómo se niega por años a escribir sobre el narcotráfico.

Escobar convierte la prisión en un lugar de lujo, se fuga sin problemas al año siguiente, pero muere en diciembre de 2003 al no dejarse capturar por las autoridades. Tras su muerte, escritores, periodistas y cineastas producen obras que recrean la vida de este líder del narcotráfico que cambió drásticamente y con violencia la vida del país.

Con la muerte de Escobar termina un mito en la historia de la guerra entre carteles del narcotráfico, pero no la situación de violencia que agrava los problemas del país en el ámbito social, económico y político.[50] Se evidencia entonces una reducción de los actos violentos relacionados con el narcotráfico mientras sigue la persecución del gobierno a narcotraficantes, así como la erradicación de cultivos ilícitos. El Cartel de Cali por su parte, al no tener que enfrentar más a su enemigo del Cartel de Medellín, continúa con su sistema de corrupción durante el gobierno de Gaviria (1990-1994). Como señala el crítico Ruiz, "[t]he Cali Cartel"s lavish use of bribes managed to seduce hundreds of important armed forces officers, police officials, judges and political actors" (211). En medio de esta corrupción llega a la presidencia Ernesto Samper. En su gobierno, como he mencionado arriba, suceden varios eventos claves en la historia política y del narcotráfico en Colombia. En 1995 Estados Unidos decertifica a Colombia al no dar resultados positivos en la guerra contra las drogas. Estalla el escándalo político al conocerse el ingreso de dineros del cartel de Cali a la campaña presidencial de Samper.[51] Este mismo año son encarcelados los hermanos Rodríguez Orejuela, líderes del cartel de Cali, pero Samper se niega a extraditarlos. En 1996 renace el tema de implementar de nuevo la extradición, pero los extraditables reaparecen, presionando al gobierno para no poner en marcha el tratado. Finalmente en diciembre de 1997 el Congreso deroga la decisión tomada en 1991 de no extraditar colombianos y Estados Unidos, por su parte, otorga en 1988 a Colombia una certificación parcial, y en 1999 una completa, durante el gobierno de Pastrana, por los esfuerzos en la lucha anti drogas (Ruiz 222). De otro lado, se presenta una nueva guerra entre carteles, esta vez entre los de Cali y del Norte, porque los líderes de Cali revelan la identidad de los principales jefes del cartel del Norte. Pero esta guerra no dura mucho porque los líderes de los dos grupos tienen que "aprender a

[50] Ahora la violencia se centra en los actos ejecutados por diferentes grupos al margen de la ley como las bandas juveniles, formadas por ex sicarios, la narco-guerrilla y los paramilitares.

[51] Por esta corrupción nace el término narcodemocracia para referirse a los dineros del narcotráfico que ingresan a la política.

convivir: uno para no desaparecer y el otro para afianzarse en el mercado"; entienden que la extradición es el principal problema que deben afrontar (Fernández 225-26). Finalmente, este gobierno se enfrenta no sólo al problema de la cocaína sino al auge del tráfico de heroína.

La heroína se extrae del látex de la amapola y se conoce de su existencia a mediados de los años ochenta con narcotraficantes que no sólo producen y exportan la materia prima para la fabricación de heroína, sino que la procesan. Fernández indica que durante el decaimiento de los carteles de Medellín y Cali, tras la violencia terrorista y la guerra contra el narcotráfico por parte del Estado, se conforman pequeños grupos de narcotraficantes. Estas moléculas se fortalecen con el tiempo y desatan "una oleada de homicidios y *vendettas* mucho más macabra que la de los "viejos" grupos mafiosos; la constante tiende, pues, a repetirse: los de arriba se consolidan y se legalizan, los que vienen de abajo 'arremeten duro' para alcanzar una buena posición" (Fernández 102). Se evidencia el resurgimiento de la "narco-contrarreforma agraria" con la adquisición de grandes extensiones de tierra en los noventas, para cultivar y traficar la heroína.

El narcotráfico en el siglo XXI

El siglo XXI inicia con una nueva generación de cientos de pequeños narcotraficantes que dejan de lado las alianzas de sus antecesores, entre carteles y con los escuadrones de la muerte. Esta generación, señala el crítico Ruiz, emplea diferentes tácticas y contratan "most of their work to specialists, who worked on a job-by-job basis rather than as part of an integrated structure that would be easier to detect" (236). Dejan de lado la violencia y se centran en la tecnología moderna para incrementar la producción y contrabando de cocaína y heroína.

De otro lado, durante su primer período presidencial, Álvaro Uribe (2002-2006) implementa un programa de recompensas, financiado por Estados Unidos, para lograr la captura de los extraditables más buscados por este país. Sus esfuerzos, sin embargo, se ven opacados en agosto de 2004 cuando "The National Security Archive" publica un informe desclasificado por el Pentágono. Este informe, de septiembre de 1991, contiene una lista de 104 miembros y colaboradores del cartel de Medellín, entre ellos el del

Presidente Álvaro Uribe.[52] El periodista Rafael Riego, al analizar el documento en su artículo "El narcotráfico y el presidente colombiano", indica que desde 1987 Uribe estaba relacionado con el cartel de Medellín y añade que éste no responde a satisfacción las acusaciones presentadas en este documento.[53] En medio de este panorama, los líderes del cartel del Norte inician una negociación con el gobierno, igual que lo hicieron sus antecesores de Medellín, pero sin recurrir a la violencia para presionar al gobierno. Inclusive, en febrero del 2005, los narcos le ofrecen a Uribe entregarse a la justicia de los Estados Unidos y desmontar su negocio ilícito; a cambio, piden una condena que no supere los 10 años de cárcel. El Cartel del Norte del Valle es considerado por las "autoridades de Colombia y Estados Unidos como la mayor organización de narcotraficantes del país sudamericano y está acusado de exportar alrededor de 500 toneladas de cocaína desde 1999, valoradas en unos 10.000 millones de dólares."[54] Este cartel es responsable de cientos de asesinatos en varias regiones del país. Después de un cuarto de siglo, desde que el narcotráfico entra a la arena pública, la situación de violencia continúa al igual que los escándalos por la relación política-narcotráfico. Estados Unidos sigue siendo el mayor consumidor de drogas, y Colombia uno de sus grandes proveedores. Los grandes carteles de la droga desaparecen, pero surgen nuevos que dejan de lado el exhibicionismo para evitar su persecución. El negocio ilícito de drogas continúa afectando la vida moral, económica, política, social y militar de los colombianos.

---

[52] En el documento, originalmente en letras mayúsculas, se lee: "A Colombian politician and senator dedicated to collaboration with the Medellin Cartel at high government levels. Uribe was linked to a business involved in narcotics activities in the US. His father was murdered in Colombia for his connection with the narcotic traffickers. Uribe has worked for the Medellin Cartel and is a close personal, friend of Pablo Escobar Gaviria. He has participated in Escobar's political campaign to win the position of Assistant Parliamentarian to Jorge ((Ortega)). Uribe has been one of the politicians from the Senate, who has attacked all forms of the Extradition Treaty" (10-11). *Gwu.edu.* [Sin título] Ago. 2004. Web. 17 nov. 2005

[53] Según Riego, Uribe no niega su vinculación con el cartel de Medellín al ser entrevistado por *Newsweek.* A pesar de ser el presidente que más extradiciones ha firmado, Riego nota que estas corresponden a miembros diferentes al cartel de Medellín. El único extraditado ha sido Fabio Ochoa, pariente suyo (Riego n. pág.). De otro lado, Fabio Castillo ya había relacionado a Uribe con el cartel de Medellín desde la publicación de su libro *Los Jinetes de la Cocaína*, en 1987 (Castillo 76).

[54] Esta noticia, "Colombia captura jefe de cartel narcotráfico buscado por EEUU", publicada en *El Tiempo*, indica que John Eidelber Cano, uno de los líderes del cartel del Norte, fue capturado en octubre del 2005 y solicitado en extradición por Estados Unidos. *Eltiempo.com.* El Tiempo. 30 oct. 2005. Web. 17 ene. 2006.

Acercamiento a la violencia en Colombia

Al inicio de este trabajo indicaba la dificultad que ha señalado la crítica para llegar a un acercamiento del estudio de la violencia en Colombia de las últimas décadas del siglo XX. Como se ha visto, esta dificultad radica en la variedad de violencias,[55] que abarcan diversos contextos, desde el económico, político y religioso hasta el cultural y social, y diferentes agentes que generan o perpetúan la violencia. La diversidad de violencias, actores y su impacto acentúa la complejidad de su estudio en este país, e inclusive ha llevado a la creación de una nueva ciencia, la "violentología", para estudiar los orígenes de la violencia y su alarmante crecimiento desde finales de siglo XX.

La crítica actual señala que no se puede reducir el problema de la violencia, como se ha hecho tradicionalmente, a la pobreza, desigualdad o injusticia, a la ausencia del Estado o a la violencia bipartidista de mediados del siglo XX. Un punto común entre los críticos es que el narcotráfico incrementa la violencia de finales del siglo, la expande a las zonas urbanas y abarca prácticamente a todos los sectores de la sociedad. Es necesario partir de una definición de violencia en Colombia,[56] y para ello recurro a la presentada por el historiador Saúl Franco en *El Quinto: no matar* (1999). La violencia, indica Franco, es "toda forma de interacción humana en la cual, mediante la fuerza, se produce daño a otro para la consecución de un fin" (3). La violencia no es un fin, sino un medio para lograr un determinado fin.

---

[55] Entre la diversidad de violencias predominan la política, la social y la privada. La época de la Violencia bipartidista representa la política; la social, según Salazar, incluye la limpieza, los atracos, las bandas juveniles, los conflictos de honor y las venganzas (Salazar, *Drogas* 90); la privada se relaciona con problemas de deuda y propiedad, sexuales, de pareja y de familia. Salazar añade las macroviolencias, representadas en los narcotraficantes, los paramilitares, la guerrilla y el Estado.

[56] La violencia es estudiada por diferentes disciplinas y desde diferentes puntos de vista. Se encuentran la teoría psicosocial, que ve la agresión como inherente al ser humano; los aportes de la etnología y la antropología social, hablan de culturas violentas donde la venganza, por ejemplo, socialmente se acepta como forma de sanción al homicidio; la teoría del condicionamiento, que no considera la agresión como algo innato, sino que ve la agresión como una conducta racional que busca evitar posteriores dolores; la teoría del aprendizaje social que ve la violencia como resultado del ambiente que rodea al individuo; existen aportes de la economía, como la marxista que señala que el capitalismo propicia la tendencia a la delincuencia, o la economía moderna, la cual explica el crimen que produce ganancia, pero que se puede extender a la búsqueda del poder (Montenegro ix-xxi). De otro lado, el crítico Gerard Martin hace énfasis en la ambigüedad de la violencia y su carácter polisémico: "it can be individual or collective, organized or spontaneous, ritualized or routinized, legal or illegal, intentional or non-intentional, instrumental, non-instrumental or irrational. It may be societal, state-directed, subversive, para-military; it can spring from different motives, sentiments or ideologies" (Martin 161).

En su análisis, Franco indica que al estudiar la violencia se deben reconocer los factores de humanidad, fuerza y finalidad.[57] En cuanto a la humanidad, el historiador señala que la violencia es una actividad racional, inteligente y cambiante; "es una manera de actuar, una conducta, una opción desarrollada, aprendida y ejercida en las relaciones entre los seres humanos y las instituciones y organizaciones que ellos han ido construyendo. Es forma aprendida de relacionarse" (3). La fuerza, el segundo elemento, se refiere a la "aplicación del poder físico o moral" directamente o mediante instrumentos que la potencian, como las armas. Esta fuerza le da identidad a la violencia y se presenta cuando las posibles formas de comunicación se sustituyen o anulan. El tipo de fuerza o de arma que se emplee en el acto violento diferencia también entre las violencias. Se requiere además de una confrontación de fuerzas desiguales donde el agresor posee mayor fuerza, y culmina con la producción de un daño o lesión al otro. Este daño puede ser físico o psicológico, leve, moderado o grave, y su intensidad diferencia y clasifica las diferentes violencias (4-6). Franco indica que el peor de los daños es negar el derecho a la vida, por lo que el homicidio pasa a ser la máxima expresión de las relaciones violentas. El homicidio es intencional, añade Franco, porque se mata a otro con el conocimiento y la intención de lo que se está haciendo. Este puede ser directo o indirecto, es decir, "puede tener un autor material, directo, otro intelectual y aún un tercero que financia el crimen" (13). Es importante destacar que el homicidio,[58] la forma suprema de violencia, se incrementa en forma exagerada durante las dos últimas décadas del siglo XX,[59] seguido por los secuestros, los maltratos y las desapariciones. Tanto el homicidio, directo

[57] Dos últimos aspectos que destaca Franco son la justificación y efectividad de la violencia. La primera son los fines buscados y los medios empleados para un resultado final. La segunda es controversial porque debe producir resultados para que se mantenga o sería descartada por la humanidad completamente. La eficacia se da, por ejemplo, con formas extremas de opresión que pueden ser legítimas, válidas y eficaces, como sucedió durante la Violencia partidista y el uso de la policía y organizaciones paramilitares para mantener el orden, o durante la dictadura del General Rojas Pinilla (Franco 10).

[58] En el campo social, el homicidio indica "la capacidad autodestructiva de la sociedad, de su incapacidad para construir y ejercer mecanismos no letales de resolución de conflictos y de su impotencia para erigir el derecho de la vida como valor constitutivo de las bases de la convivencia colectiva" (Franco 12).

[59] El crecimiento de homicidios es alto: pasa de 10.850 en 1982 a 26.540 en el 2000, siendo 1992 el año con más asesinatos, 28.260. Sin embargo, no todos los homicidios son asesinatos políticos. De los 26.540 homicidios en el 2000, el 9% son asesinatos políticos y menos del 7% son asesinatos en combate. Livingstone añade que Colombia ha roto muchos records internacionales en cuanto a la violencia: "More trade unionists, journalists and majors are killed here than anywhere else. It has the highest rate in the Americas. Most notoriously, it has the highest kidnapping rate in the world. More than fifty thousand people have died in political violence since 1980 and the death rate is rising. In 1996 there were eight politically-related deaths a day, by 2001 there were 18 a day" (5).

o indirecto, así como las otras formas de violencia mencionadas, son ejecutadas por diferentes actores, entre los que se destacan los sicarios y grupos de limpieza al servicio de los narcotraficantes. El tercer factor es la finalidad, la intención específica de hacer daño. Al tener una intención consciente, la finalidad excluye el azar, la demencia y la fatalidad. Esta finalidad, concluye Franco, permite clasificar los actos violentos (políticos o raciales). La violencia ocurre porque están en un juego cruzado poderes e intereses, que constituyen buena parte del entramado social, y en este juego unos intentan mediante la fuerza inclinar la violencia a su favor (Franco 4).

Como he anotado, entre los agentes que generan o perpetúan la violencia se encuentran los narcotraficantes quienes inicialmente penetran en todas las esferas del país para ganar el apoyo social y acceder a la política. Para lograrlo, financian eventos sociales, deportivos y culturales así como campañas políticas.[60] Sin embargo, como señala Saúl Franco, este poderío económico, proveniente de actividades ilegales, contribuye a que la violencia sea el "mecanismo preferencial para ganar y mantener los mercados, para garantizar el control y las lealtades internas y enfrentar a los enemigos externos" y para resolver rivalidades y cobrar deslealtades (38). Para entender la violencia en Colombia, en especial la generada por el narcotráfico, reviso los estudios que analizan su contexto histórico, político, social, cultural y económico.

Inequidad, Impunidad, Intolerancia y la doble moral

Colombia, indica el historiador Franco, ha pasado por "una historia de casi dos siglos de luchas por construir, sin lograrlo, una identidad político-cultural… [Es la] Meca del narcotráfico, nicho de la guerrilla más antigua de América, y país más violento del mundo" (19). Para Franco, desde la década de los ochenta, se presentan tres procesos coyunturales que configuran la identidad del país: el viraje neoliberal, la emergencia y

[60] El poderío económico de estos grupos los evidencia el periodista Fabio Castillo en su libro *Los Jinetes de la Cocaína* (1987) al presentar en detalle el poder de los narcos para adquirir o crear empresas que sirven como fachadas para lavar el dinero ilegal. La influencia de los narcodólares se aprecia en las propiedades que compran, no sólo de finca raíz, sino también en la creación de bancos, cadenas de droguerías, empresas de productos químicos, empresas de aviación y medios de comunicación, entre otros. Parte de este dinero va dirigido a la financiación de eventos sociales, culturales y deportivos, campañas electorales, sobornos a dirigentes políticos, jurídicos y de seguridad. A lo largo de su libro, Castillo denuncia a la vez los nexos, familiares o de negocios, entre los narcotraficantes y los presidentes del país desde que finaliza el Frente Nacional, menciona a Turbay, Betancur, Uribe.

expansión del problema narco, y la agudización del conflicto político-militar interno.[61] Añade que al incrementarse la inequidad, impunidad e intolerancia, "el efecto sinérgico de los tres procesos enunciados y de sus consecuencias ofrece un marco explicativo" para entender los niveles de violencia en el país (27). De esta manera, Franco aborda el estudio de la violencia desde tres contextos explicativos, que sintetizan un conjunto de problemas y situaciones, para llegar a las causas que dan origen y desencadenan el fenómeno de la violencia. Son estos el económico, el político y el cultural. La principal expresión del contexto económico es la inequidad; la del político es la intolerancia; y la del cultural es la impunidad. Estas expresiones no son exclusivas, sino que se pueden intercambiar; son a la vez, como propongo en los siguientes capítulos, parte de la idiosincrasia y cultura de los personajes retratados en la novela y cine del narcotráfico.

La inequidad contribuye a la violencia, pero no la genera, sino que lleva a la desigualdad, a la distribución inadecuada e injusta, evitable e innecesaria; su frontera la establece la injusticia. En el campo económico, indica Franco, la inequidad se relaciona con la "distribución de los bienes y riquezas en la sociedad y con el acceso a las oportunidades mediados por la disponibilidad de recursos" como la concentración de tierras en pocas manos, o cuando las ganancias se distribuyen desigualmente (49). Franco señala que se debe hablar de inequidad y no de pobreza porque esta última es un término asociado a la necesidad o carencia de lo necesario para sobrevivir (50). La pobreza no genera violencia; se necesitan otros factores para generarla.

De otro lado, la impunidad es la falta de castigo jurídico, de no aplicar las sanciones previstas por la ley para las conductas delictivas, y "se apoya en la legitimidad del Estado, en la eficacia de su aparato de justicia y en el consenso social sobre las

[61] Saúl Franco indica que al finalizar el Frente Nacional en 1974, se inicia un "viraje en la concepción y el ejercicio del papel del Estado y en la orientación de la economía que culminaría dos décadas después con la consolidación del modelo neoliberal" (27). En cuanto al 'viraje neoliberal', señala que desde el gobierno de López se inician cambios "orientados a disminuir el tamaño del Estado, su participación en varios frentes de la actividad económica y el enfoque de las políticas sociales." Con este modelo se reducen los aranceles, se liberalizan las importaciones, se debilitan las inversiones en salud y educación, se elimina el subsidio alimenticio, y se enfrenta el problema agrario en términos técnicos y de crédito (28). Sin embargo, este modelo presenta consecuencias económicas, políticas y sociales a todo nivel. A nivel regional, "la mayoría se encuentra en el grupo de los que han padecido consecuencias negativas en términos de equidad, participación, satisfacción de necesidades y empleo" (30). El modelo neoliberal no disminuye la inequidad, sino que acelera el proceso de oligopolización y de concentración de la producción y del capital. El proceso de 'agudización del conflicto político-militar interno' tiene hondas raíces, se generaliza y amplia hasta convertirse en "tema y preocupación de la agenda política" y de la vida de los colombianos (Franco 39).

formas" (Franco 53). Entonces, se presenta la impunidad cuando el Estado pierde legitimidad, cuando se debilitan los consensos sociales sobre la validez y rigor de las normas, o el aparato judicial carece de la requerida eficacia para su funcionamiento adecuado. Hay impunidad jurídica, por ejemplo, cuando no se castiga un delito o se pierde la capacidad de auto-sanción; e impunidad social, activa o pasiva, cuando la sociedad acepta los agentes violentos y la delincuencia, sin sancionarlos o encaminarlos al sistema judicial (Franco 54). Como consecuencia, señala Franco, "ambas se potencian y retroalimentan produciendo una especie de exaltación heroica del delincuente, quien a su vez se siente no sólo con la licencia para matar, sino también con orgullo y reconocimiento para hacerlo" (54). Esta impunidad es la base y justificación para los grupos privados de justicia, como los escuadrones de limpieza social, las autodefensas, descritos anteriormente.

Al respecto, Gerard Martin, especialista en el estudio de la violencia en Colombia, señala que en este país existe una "tradición de impunidad" en donde los colombianos no han tenido nunca mucha confianza en el gobierno y su capacidad de administrar justicia, resultando en una tendencia a buscar la justicia privada. Los grupos de autodefensa, además de contar con una tradición legislativa que acepta su creación y funcionamiento, responden a la incapacidad o inhabilidad de la fuerza pública para mantener la ley y el orden. Martin aclara que este fenómeno no es síntoma de la insuficiencia del monopolio del Estado para controlar la violencia, sino de la falta de capacidad política para aplicar leyes coherentes que luchen contra el crimen (168).[62]

Finalmente está la intolerancia que puede ser religiosa, política o social, y darse a diversos grados, donde el máximo es el asesinato. En este caso, la violencia aparece como "ejercicio y concreción de la intolerancia"[63] (Franco 56-57). En la época actual, la

[62] El historiador Franco usa el término de "impunidad ignorada" para referirse a la tolerancia del Estado, la aceptación pasiva y el desinterés de la sociedad ante la violencia perpetuada, por ejemplo, por los grupos de limpieza social quienes, bajo el lema de dar un aporte positivo a la sociedad, eliminan a quienes consideran perjudiciales para la sociedad. Como he mencionado anteriormente, este es el caso de los grupos asociados al cartel de la droga de Cali. Existe, sin embargo, un momento en que la sociedad colombiana protesta por la violencia y el terrorismo sembrado por los narcotraficantes. Se da en octubre de 1999 con una marcha de paz bajo el lema 'No Más' donde la gente demanda el fin de la violencia brutal, del conflicto armado, de los secuestros y de las masacres. Esta es la más larga protesta por la paz en la historia de la nación con la participación de unos seis millones de colombianos (Ruiz 226).

[63] Para Franco, la intolerancia religiosa explica la violencia del siglo XIX y de mediados de siglo XX por la influencia de valores-antivalores religiosos que se convierten en intolerancia política, 'atizada por

tolerancia a las acciones de los grupos de limpieza social, la corrupción política y económica promovida por los narcotraficantes y las labores de las autodefensas para defender los intereses de terratenientes y narcos, explica para Franco la violencia que padece el país. La doble moral es otro aspecto que estudia Franco y que va a la par con la tolerancia-pasividad. El historiador enfatiza en la respuesta ambigua que reciben los narcotraficantes por parte de algunos estamentos de la sociedad que aceptan este dinero ilícito para sus campañas y obras sociales, pero los excluyen de ser parte de esta sociedad. Esta "tolerancia-usufructo-condena de la sociedad, [así] como la tolerancia-persecución por parte del Estado, terminaban por reafirmarles la violencia como el recurso supremo para su negocio" (38). La doble moral y la pasividad ciudadana son evidentes en el campo político y económico, cuando la sociedad no expresa su preocupación o rechazo por la corrupción y el dinero del narcotráfico que reciben dirigentes políticos y figuras nacionales para su propio beneficio.[64] Para Franco, tolerar la inequidad y la impunidad, y trabajar con un discurso de doble moral, contribuyen a incrementar la violencia y reafirmar los actos violentos. El dinero del narcotráfico pasa a ser una fuente principal de la violencia, la corrupción y la degradación social.

Tradición de la violencia y la violencia generalizada

Gerard Martin en "The "Tradition of Violence" in Colombia: Material and Symbolic Aspects" (2000) indica que la violencia, política y no política, ha sido un elemento constante del proceso político-social colombiano y ya es una tradición. Para Martin, la violencia actual no es consecuencia directa del colapso del poder del Estado, sino una degradación de la sociedad bajo la influencia destructiva de una economía de la

---

sacerdotes y obispos'. De otro lado, Gerard Martin indica que la Iglesia Católica tradicionalmente ha participado en la cultivación de este odio e intolerancia política, dejando de lado el rol de unificador. Desde mediados del siglo XIX, se une al partido conservador y califica al liberalismo como un pecado, identificándolo con el protestantismo y el comunismo (Franco 166-67).

[64] Franco cita el caso del juicio al Presidente Samper por recibir dinero del narcotráfico para financiar su campaña presidencial. Samper es enjuiciado y absuelto por un grupo de políticos de la Cámara de Representantes que responden a los intereses de los narcos, sin ser cuestionado por la sociedad. En cuanto a las 'narcomilicias', añade Franco, el enriquecimiento personal, la posibilidad de participar en "los privilegios del poder *de facto* en ciertas regiones, el interés común en las armas y ocasionales comunidades ideológicas frente a un enemigo común" propician relaciones contradictorias que "reproducen el conjunto de las ambigüedades y la doble moral sociales ante el problema narco" (37). Fernández, por su parte, señala otro caso de doble moral con los Estados Unidos, país que ha manejado un doble discurso al denunciar, por un lado, el daño irreparable que causan los narcos a su sociedad y la exigencia de un castigo, y por otro lado, solicitar en extradición a ciertos 'capos' de la droga, pero no a todos (266).

droga, en un contexto histórico donde el estado ha fallado en combatir la violencia, dotándola en ocasiones de legitimidad política y moral (163-164). Martin afirma que la violencia en este país es un problema histórico de orden: "Historical and cultural background factors of the problems of violence in Colombia can best be understood in terms of the chronic weakness of the state and its lack of a monopoly on violence" (165). Esta debilidad es resultado del juego político que ha facilitado el fraude, el clientelismo, la corrupción y la distribución de los recursos públicos. Los períodos de extrema violencia, finaliza Martin, se caracterizan por "a transgression of norms as to socially acceptable forms of violence, revealed by the (re)appearance of massacres, torture, cruelty, and this on a massive scale" (169). Este es el caso de la violencia actual, que presenta las mismas formas de crueldad que la Violencia de mediados de siglo, pero en forma menos simbólica, más instrumental, representando prácticas que son típicas de una guerra sucia.

De otro lado, el especialista en temas políticos colombianos Daniel Pécaut en *Guerra contra la sociedad* (2001)[65] y en *Violencia y Política en Colombia: Elementos de reflexión* (2003),[66] parte de la premisa de que cada momento de violencia en este país está dominado por un nuevo elemento y toma otro sentido. Por esta razón, es necesario "partir de la discontinuidad entre el actual episodio de violencia y la violencia del pasado" para entender la violencia actual. Esta violencia no es una prolongación de la antigua; prueba de ello son la guerrilla y los narcotraficantes. A inicios de la década de los ochenta, añade Pécaut, se puede diferenciar la violencia política de la periférica, y se pueden trazar fronteras entre los diversos tipos de violencia[67] (*Violencia* 93-94). Sin embargo, para finales de esta década y durante los noventa, se establece entre los fenómenos de violencia una resonancia donde la organizada y desorganizada se

[65] Daniel Pécaut reúne en su libro *Guerra contra la sociedad* (2001) una serie de ensayos donde analiza la violencia en Colombia bajo diferentes perspectivas que abarcan desde los factores que han permitido la difusión de la violencia en el país, a las interacciones entre los múltiples actores armados; otros analizan las estrategias de intimidación o de terror instauradas por los estos actores armados.

[66] En este libro Pécaut señala la tendencia de los estudiosos sobre la violencia en Colombia a buscar sus raíces en la Violencia de mediados del siglo XX, en las consecuencias del Frente Nacional, en la pobreza, la ausencia del Estado, la pérdida de influencia de la Iglesia Católica, la ausencia de reforma agraria, la modernización cultural sin apertura política, las élites y su visión a corto plazo, o la inoperancia del aparato judicial (95).

[67] La violencia política se da entre guerrilla y fuerzas del orden; la periférica se representa con la presencia de la guerrilla y los narcos en el campo; los diversos tipos de violencias son la política, social, irregular o interpersonal.

interfieren recíprocamente. La diferencia entre estas dos violencias, indica Pécaut, no se suprime sino que, por el contrario, su mutua resonancia conduce a lo que él denomina la "violencia generalizada" que cruza tanto las relaciones sociales como las interindividuales e influye sobre el funcionamiento institucional y los valores sociales (*Guerra* 195).

Por su parte, Gerard Martin añade que la violencia generalizada emerge en un contexto de extrema violencia; esta "presents itself less as a direct consequence of some clearly identifiable phenomena (e.g. a drug economy, political fragmentation, civil war) or as provoked by some clearly identified actors (guerrillas, police, army, paramilitary), than as the context in which society is reproduced." Según Martin, para aquellos que se encuentran en una situación de violencia generalizada se desvanece la posibilidad de distinguir entre la violencia política, no política, social o criminal (162).[68] Pero para Pécaut, el punto de partida de la caída de Colombia, la ruptura decisiva, es la expansión del narcotráfico que lleva a "una situación de violencia generalizada, con efectos sobre la lucha armada, la crisis institucional (cuyo indicador más manifiesto es la corrupción), la desorganización del tejido social" (*Guerra* 13). Esta economía de la droga, así como los procesos de violencia actuales, tienen su propio dinamismo, producen normas propias y engendran su propio contexto.

Pécaut indica que la generalización de la violencia implica transacciones que se dan bajo diversas modalidades, como la corrupción o la extorsión. Da el ejemplo de las transacciones entre guerrillas y narcotraficantes y entre éstos y las fuerzas del orden que permiten "pasar" la droga; por ejemplo, entre las organizaciones armadas y las poblaciones donde las primeras garantizan la "protección" a los habitantes. En el caso del narcotráfico, la transacción se presenta con los beneficios colectivos y las ventajas que ofrece la economía de la droga para quienes están directamente involucrados, porque "genera un mercado de trabajo informal y facilita el acceso a un estatus social a los jóvenes de los barrios marginales" (*Violencia* 105-07). Además de generar nuevas oportunidades, esta economía excluye a un sector de la población, al crear desigualdad de

[68] Ejemplo de ello, indica Pécaut, es la violencia política que presenta métodos que se parecen mucho a los de la delincuencia común, donde "los secuestros y las extorsiones practicadas por las guerrillas o los paramilitares se convierten en una rutina que no tiene mucho de político y entre estos actores políticos y los grupos de delincuencia ordinaria se presentan corrientemente intercambios de servicios" (*Violencia* 96).

ingresos. La violencia actual se funda en elementos nuevos: ha invadido el territorio nacional, predominando el terror que ejecutan diversos protagonistas, así como la corrupción y la descomposición de las instituciones.

Violencia, globalización y subcultura del narcotráfico

Con el surgimiento de los nuevos ricos en la década de los setenta y el crecimiento de su poder adquisitivo en los siguientes años, se evidencia el alcance y efectos de la economía del narcotráfico en la sociedad colombiana, logrados a través del poder, el dinero y la fuerza. Este dinero, como se ha visto, genera oportunidades de trabajo, movilidad social y acceso a bienes de consumo, pero en medio de un ambiente de violencia y corrupción. La influencia y consecuencias de la economía del narcotráfico han sido retratadas por escritores y cineastas centrándose, en algunos casos, en la transformación que sufren los jóvenes convirtiéndose en asesinos a sueldo, al querer acceder a los bienes de consumo y estatus social que ostentan los narcotraficantes; en otros, con individuos que buscan expansión y aumento de dinero y bienes de forma rápida y fácil. Para Juan Gabriel Tokatlian, especialista en ciencias políticas y relaciones internacionales, y Jean Franco, crítica literaria especializada en Latinoamérica, el auge de la economía del narcotráfico y la violencia que la acompaña es el resultado de una globalización defectuosa.

La economía de la guerra, señala Tokatlian, es una de las características de la violencia de fines de siglo. Esta economía es el resultado de una globalización defectuosa que ha generado "fuertes desequilibrios económicos, mayor inequidad entre grupos sociales y un Estado debilitado" y en donde los diferentes actores armados han impuesto una "economía del saqueo" por medio de la extorsión, el contrabando y los impuestos (21). Tokatlian indica en su libro *Globalización, narcotráfico y violencia* (2000) que la globalización expresa un proceso histórico y dialéctico caracterizado por el poder creciente del capital y el mercado con respecto al trabajo y al Estado. El núcleo "globalizante" de este proceso es la tecnología, la cual se revela no sólo en el plano económico, sino también en el político, legal, cultural y militar (29). Añade el crítico que la globalización implica a la vez un proceso contradictorio y complejo porque puede "fortalecer o debilitar a los distintos países, incorporar o fragmentar las diversas

sociedades, y reforzar o disminuir el poder de los diferentes actores sociales o políticos" (30). Como consecuencia, esta globalización no puede verse como sinónimo de orden, estabilidad o armonía. Por el contrario, se caracteriza por la ambigüedad, incertidumbre y competencia. Jean Franco, en *The Decline and Fall of the Lettered City* (2002), se refiere también a la violencia como un resultado áspero de la globalización, "a kind of throwback to a more primitive past despite the disruptions brought about by globalization: a million or so Colombian homeless peasants thrown off their lands because of warfare between drug lords, guerrilla, and the government" (220). Desde mediados de los sesenta en Colombia, indica Tokatlian, el narcotráfico encuentra un contexto favorable para su desarrollo, coexistiendo en medio de la prohibición y la globalización tecnológica y económica.[69] La combinación de estos factores se convierte en un incentivo y una oportunidad para el narcotráfico el cual, con su "poder disgregativo"; logra penetrar e influir en los estamentos de la sociedad mediante mecanismos desafiantes y violentos. Es en este contexto que la violencia se degrada y se comercializa, y la globalización pasa a ser defectiva (34).[70]

Los narcotraficantes, para Tokatlian, son delincuentes que pretenden reconocimiento social: buscan un predomino económico y poderío político sin cambiar el sistema, sino adaptándolo a sus requerimientos. Este poder se manifiesta en su capacidad de "erosionar y derrumbar las instituciones sociales, políticas y económicas establecidas, mediante un conjunto de acciones desafiantes y violentas que ponen en evidencia las deficiencias e injusticias del Estado de derecho" (34). Tokatlian destaca la incidencia del

---

[69] Esta prohibición o 'guerra contra las drogas' corresponde al prohibicionismo norteamericano. Al respecto Saúl Franco señala que la "ambigua respuesta social y las vacilaciones en la respuesta estatal tanto al problema narco como a su modalidad narcoterrorista contribuyeron a su prolongación y agravamiento... [L]a política estatal frente al problema narco ha estado fundamentalmente orientada por los dictados del prohibicionismo del gobierno de los Estados Unidos" (38). Irónicamente, añade Franco, el consumo de drogas en los Estados Unidos para inicios de los noventa equivale al 90% de los países desarrollados, siendo este país el que persigue con mayor intensidad los cultivos y el tráfico exterior y no el consumo y tráfico interno (39).

[70] Según indica Tokatlian, existe la globalización efectiva y la defectiva, ubicando el caso de la violencia colombiana en este último y sus orígenes en la 'narcocriminalidad'. Los elementos de la globalización defectiva son: "creciente erosión de la soberanía política, la independencia económica y la autonomía externa; debilitamiento del desarrollo económico nacional con más inequidad social y polarización política; mayor precariedad del Estado y fragmentación de la sociedad; incremento crítico de dificultades institucionales de diversa índole; y aumento de la percepción e identificación externa de una organización política dada (de una *polity*) a través de la agenda problemática del sistema internacional (crecimiento del narcotráfico, violación de derechos humanos, degradación ambiental, auge de la criminalidad organizada transnacional, migraciones incontroladas, corrupción monumental, etc.)" (Tokatlian 31).

narcotráfico en la economía colombiana como consecuencia de los ambiguos cambios que lleva a cabo el gobierno en los años noventa, con programas de apertura en la estructura económica: se abre la economía nacional, se promueve su internacionalización, se facilita el ingreso de capitales extranjeros y se dinamiza la privatización de las empresas estatales. Sin embargo, con estos cambios, se elevan las tasas de interés, se presenta una revaluación monetaria y se eliminan algunos controles financieros y aduaneros. Al respecto, Nazih Richani en su análisis sobre los sistemas de violencia en Colombia señala que los narcotraficantes "are economic liberals par excellence and agents of globalization because their international clandestine business is against some states' rules (regarding narcotics) but not against the free enterprise system, open markets, or the cherished property right laws, which ultimately protect their interests" (101). Es así como la estructura económica favorece a los narcotraficantes, porque cuentan con la dotación y capacidad de afrontar este esquema económico que les ofrece ventajas comparativas y competitivas en el mercado. Esta visión del poderío del narcotraficante es retratada en la narrativa y cine del narcotráfico al presentar personajes que se mueven dentro de este ambiente económico que resulta ideal para llevar a cabo sus transacciones ilegales.

Rosana Reguillo en "The Social Construction of Fear: Urban Narratives and Practices" (2002) indica que, dentro de este escenario de prohibicionismo y globalidad, el narcotraficante se mueve entre la violencia, lo ilegal y la contaminación; es una fuerza invencible, con un poder económico y político que ha penetrado el imaginario social y se ha instalado como una fuerza emblemática del deterioro sociopolítico de la sociedad (203). El narcotráfico se convierte en el medio a través del cual los sectores relegados de la sociedad logran figurar. Estos sectores se apropian de los "espacios significativos de la ciudad consagrados por siempre a los 'blancos'" creando en ellos "su cultura, su sistema de interrelación social, su estética y su lenguaje" (Salazar, *Génesis* 135). De esta manera, la economía del narcotráfico impacta en la sociedad, en especial de la ciudad de Medellín, y crea una subcultura del narcotráfico cuyos integrantes son los sicarios.[71]

[71] Alonso Salazar y Ana María Jaramillo, especializados en el estudio del origen, evolución y motivación por la violencia de los sicarios, señalan que desde los años setenta existe no sólo una tradición contrabandista en ciertas regiones del país, sino también de delincuentes veteranos y expresidiarios conocidos como los 'pistolocos', o asesinos de la moto, quienes se convierten, una década después, en

Debido al crecimiento de la oferta y demanda de estos jóvenes asesinos, el homicidio se convierte en negocio, en una mercancía sujeta a las normas del mercado, que cuenta con empresarios e intermediarios a cargo del manejo de varias bandas (Salazar y Jaramillo 65).

El narcotráfico se convierte en una propuesta delictiva y en un estilo de vida. Los sicarios, señala Salazar, ceden a la capacidad de seducción, hegemonía cultural y fuerza de los traquetos o narcotraficantes[72] la cual, aunque proviene del mundo ilegal, "es conservadora de instituciones que marcan nuestra sociedad, como la madre, la familia, la religiosidad fetichista y la venganza" (*Drogas* 73). Añade Salazar que a estos valores tradicionales, se suman nuevos representados en el dinero, el poder y la fuerza. El traqueto incorpora la cultura de consumo capitalista y la asocia a sus tradiciones culturales, siendo el consumo el símbolo de su poder y los objetos, de su estatus (*Medellín* 121). La violencia funciona como símbolo de su fuerza y poderío sobre la sociedad.

Conclusiones

A lo largo de este capítulo he presentado los eventos históricos más sobresalientes de la violencia en Colombia y, en especial, de la trayectoria del narcotráfico, para ilustrar su desarrollo y el impacto que han tenido en la sociedad. Igualmente he seleccionado los estudios críticos más sobresalientes sobre la violencia colombiana de finales del siglo XX para ayudar a entender la amplitud del problema desde distintos enfoques. Mi intención ha sido, además de relacionar los hechos históricos, la de aclarar conceptos e ideas erróneas que se han formado alrededor de las causas de la violencia. Se puede deducir que existe una diversidad de violencias con diversidad de causas. Se destacan en todas las teorías las deficiencias del Estado en cuanto a su capacidad reguladora; la impunidad y corrupción de los sistemas políticos, judiciales y de seguridad; la intolerancia e

---

bandas de sicarios (Salazar y Jaramillo 43). Añaden que "el impacto de las pandillas, la influencia de las organizaciones guerrilleras y la organización de las autodefensas" contribuyen a la generalización de las bandas. Por su parte, la cultura punkera se opone a la familia, la escuela y la iglesia y manifiestan su consumismo en su forma de vestir (Salazar y Jaramillo 83-84).

[72] Salazar señala desde las primeras bonanzas de los *mágicos*, en la década de los setenta, se evidencia un deseo de ser reconocidos y por ello abundan imágenes católicas, mármoles exagerados, abundantes raciones de oro, todo en medio de una arquitectura artificial y desmesurada, y con un lenguaje *camaján* que heredan del viejo lunfardo argentino y cultivan en los bajos fondos criollos (*Drogas* 74).

indiferencia de diferentes sectores de la sociedad ante la corrupción y la violencia; la inequidad o desigualdad representada en la pobreza; el poder de la clase política tradicional que logra mantener por décadas un sistema político cerrado; el papel de la Iglesia que responde más a los intereses de las élites; la influencia y posición hegemónica de Estados Unidos ante el problema de las drogas; y la emergencia de nuevos actores de la violencia como los sicarios, las autodefensas y los escuadrones de la muerte.

En este contexto histórico se puede deducir también que el narcotráfico contribuye a la perpetuación de la violencia. Los narcotraficantes pretenden un reconocimiento social: buscan predomino económico y poderío político pero sin cambiar el sistema, sino adaptándolo a sus requerimientos. Este individualismo lo lleva a buscar el lucro y forja en él "una personalidad caracterizada por la incapacidad de someterse a jerarquías y obedecer órdenes y por una enorme capacidad de acomodar las creencias a los intereses estrictamente personales o de grupo" (Salazar, *Drogas* 71). Los narcos, con su inmenso poder económico y su terrorismo como mecanismo de presión, logran desestabilizar al país. Su protagonismo e influencia en la sociedad llega a tal punto, que pasan a ser los protagonistas en la narrativa y cine colombianos.

La importancia de este recorrido histórico, tanto de la violencia como del narcotráfico, radica igualmente en el interés de escritores y cineastas colombianos en recrear esta época narcoterrorista, retomando eventos, personajes y puntos de vista sobre su violencia para analizar, criticar o denunciar las causas y consecuencias. El conocimiento de esta historia de violencias da sentido a la variedad de textos narrativos y películas que han surgido a raíz del conflicto del narcotráfico, y es esencial para identificar qué elementos seleccionan, eliminan, recrean, oscurecen o resaltan los escritores y cineastas al representar la violencia del narcotráfico. En la narrativa del narcotráfico se encuentran varias referencias directas a estos eventos históricos, y conocerlos permite identificar las propuestas que se presentan en estas obras ante la situación de violencia.

El siguiente capítulo se centra en la trayectoria y evolución de la narrativa del narcotráfico en Colombia. En el último cuarto de siglo existe un corpus amplio de novelas que permiten una propuesta de clasificación, así como de definiciones de las características de la novela del narcotráfico. Al igual que la novela de "La Violencia", se

encuentran en la narrativa del narcotráfico obras que han sido estudiadas en detalle por la crítica literaria y otras que no han sido estudiadas aún, o que se mencionan brevemente. Cualquiera sea el caso, pretendo reseñarlas no sólo como un aporte a los estudios existentes hasta el momento, sino también ofreciendo un breve análisis de cada una de ellas para ampliar así la visión del lector sobre el alcance de estas obras donde se retrata, desde diferentes perspectivas y con diversidad de protagonistas, una de las realidades más violentas en la historia colombiana.

Copyright © Claudia Ospina 2010

Capítulo tres: Panorama de la novela del narcotráfico

Desde mediados del siglo XX, tras el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán en 1948 y el inicio del período denominado la "Violencia"[73], hasta finales de la década de los 70, se publican ensayos, testimonios, narrativa, poesía y cuento, y se producen películas que estudian la violencia partidista bajo enfoques literarios, sicológicos, históricos, sociológicos y políticos. Esta violencia está presente en más de setenta obras que han sido agrupadas bajo el nombre de 'Novela de la violencia', y gran parte de ella se centra en presentar una versión de los hechos históricos. Sin embargo, durante las últimas décadas del siglo XX, el tema de la violencia cambia de modalidad y de espacios; con el transcurso del tiempo, ésta pasa de ser partidista a la generada por la guerrilla y, finalmente, a la violencia del narcotráfico, objeto de estudio en este trabajo.

La producción literaria colombiana durante las últimas décadas del siglo XX, señala la crítica literaria Luz Mary Giraldo en su libro *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995* (2000), se caracteriza por ser prolífera en temas e intereses literarios, con una diversidad de estilos, tratamiento temático, exploración y reformulación del lenguaje, rompiendo los límites de la escritura. Los escritores, señala Giraldo, sienten "el impulso de romper los limites, de reinventar modos narrativos, de apelar al nuevo lector… de indagar en la historia y en la intrahistoria, de penetrar en la sociedad de consumo" (154). Dentro de esta diversidad se destaca la narrativa sobre el narcotráfico y su impacto en la vida social, política y económica colombiana. Los escritores exploran nuevas técnicas para representar el caos y violencia que desencadena este flagelo del tráfico ilegal de drogas en las dos últimas décadas del siglo XX. Algunas de estas obras han logrado gran aceptación en el campo literario nacional e internacional, mientras que otras no han sido reseñadas por los estudios críticos, o se mencionan brevemente. La crítica literaria se ha centrado en novelas como *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, pero han dejado de lado otras obras publicadas a partir de los años ochenta, que también presentan la fragmentación de la sociedad y los efectos de la violencia generada por la guerra de y contra el narcotráfico.

[73] Ver discusión de La Violencia y "el bogotazo" en el segundo capítulo del presente estudio.

Este capítulo pretende ser un aporte a este género literario por la aproximación a textos que aun no han sido reseñados por la crítica literaria, y un complemento a los estudios existentes. Además ayudará a identificar rasgos comunes entre las novelas a partir de la clasificación que presento, la cual va paralela a la historia del narcotráfico examinada en el capítulo anterior, y a la forma como éste va penetrando en el ámbito social, político, económico y cultural de Colombia. A medida que crece el negocio ilícito de las drogas en Colombia, crece también el deseo de sus líderes por formar parte de los entes de poder de la sociedad. Pero, en su afán por el enriquecimiento fácil como forma de adquirir poder, generan una creciente corrupción y una doble moral que lleva a la sociedad a tolerar y aceptar convenientemente a los denominados "nuevos ricos". Estas nuevas realidades y sus graves consecuencias exigen nuevas estrategias de representación a nivel literario. Como respuesta, los escritores estudian, presentan, analizan y recrean de diferentes maneras cómo el nuevo flagelo del narcotráfico va penetrando poco a poco en todos los ámbitos sociales, hasta llevar a esta nación al límite del terror y la violencia. Este interés se aprecia en el número de novelas que salen a la luz pública desde las dos últimas décadas del siglo XX, presentando a narcotraficantes y sicarios como protagonistas de las historias relatadas, o donde el narcotráfico es el telón de fondo para abordar diferentes temáticas. Sin embargo, no hay que dejar de lado las obras publicadas con antelación las cuales, aunque no alcanzan ese interés general, dejan ver que está naciendo un nuevo género literario en el momento mismo en que se evidencia el narcoterrorismo que marcará las siguientes décadas.

Para presentar la trayectoria de la violencia del narcotráfico y su representación en la literatura colombiana, inicio con tres obras que exploran los orígenes del narcotráfico.[74] Las he denominado "Mafia, marihuana y cocaína: las novelas precursoras". En ellas se retrata el fortalecimiento del narcotráfico en Colombia desde el contrabando de mercancía de todo tipo en los años sesenta, hasta llegar a la bonanza de la marihuana, en los setenta, y los inicios del tráfico con cocaína, a principios de los ochenta. Son novelas que exponen una visión apocalíptica del alcance que puede tener para el país el surgimiento de los nuevos ricos, ahora atraídos por el negocio de la

[74] Ver discusión de la trayectoria del narcotráfico y "la bonanza marimbera" en el primer capítulo de este estudio.

cocaína. Es importante notar que entre 1986 y 1994 existe una ausencia de producción literaria directamente relacionada con el narcotráfico. Esta brecha, indica el crítico literario Óscar Castro en su artículo "Escribo para no morir, en una ciudad estigmatizada y amada" (2004), coincide con el período más oscuro del narcoterrorismo en Colombia, cuando los narcotraficantes y sus asesinos a sueldo siembran el terror con bombas, amenazas, asesinatos y secuestros, generando un ambiente de miedo y obligando a sectores de la sociedad a exiliarse o mantenerse alejados y en silencio ante esta situación de caos (68). Durante estos años se destacan tres publicaciones que retratan la violencia que rodea a a los jóvenes de la ciudad de Medellín desde los años setenta y cómo, con el paso de los años, se agrupan en bandas juveniles, hasta llegar a convertirse en los sicarios al servicio de los narcos. Otras novelas se centran en presentar un retrato de las ciudades de Bogotá y Medellín en la década de los setenta, como focos de una nueva cultura de violencia que está creciendo en las calles, producto en parte, por el fortalecimiento del narcotráfico. Este grupo que denomino "Los futuros sicarios y una sociedad en decaimiento" se puede considerar pionero al presentar, desde diferentes perspectivas, aspectos y personajes que predominarán en la narrativa del narcotráfico.

Tras la muerte de Pablo Escobar, el líder del cartel de la droga de Medellín, en diciembre de 1993, comienzan a salir a la luz pública novelas que retratan desde diferentes perspectivas y estilos el efecto que el narcotráfico ha tenido en el país. En 1994 la novela *La virgen de los sicarios* marca la nueva tendencia en la narrativa nacional a escribir sobre el narcotráfico y sus protagonistas, generando además interés a nivel nacional e internacional. Como indico en el capítulo introductorio, la crítica literaria usa diferentes denominaciones para la narrativa del narcotráfico, siendo el elemento común para esta selección el rol del protagonista. La novela del sicariato, por ejemplo, se refiere a aquellas obras donde el personaje principal es el joven sicario al servicio de los narcotraficantes. *La virgen de los sicarios,* objeto de estudio en el siguiente capítulo, se encuentra en este grupo. La novela del narcotráfico, por su parte, retrata a líderes del tráfico de drogas y el ambiente que los rodea. Para efectos de este trabajo mantengo estas dos divisiones y presento primero un grupo de cuatro novelas que denomino "La narrativa del sicariato" e inmediatamente, el grupo "La narrativa del narcotráfico" con tres obras que presentan el narcotráfico como trasfondo para exponer la

inseguridad y decadencia a la que está llegando la sociedad colombiana a causa de este flagelo, y tres novelas cuyo eje central es el narcotráfico y sus protagonistas. Las novelas del narcotráfico *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal y *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, se estudian en los siguientes capítulos. Debo notar que esta selección no pretende ser exclusiva, sino que permite visualizar el alcance que ha tenido el tema del narcotráfico en la sociedad colombiana. Para cada una de las obras expuestas en este capítulo, presento un resumen del argumento, el estilo y estructura de estas obras, y apartes que ilustran el impacto de la violencia narcoterrorista en Colombia. Esta trayectoria ayuda a identificar elementos comunes en las obras presentadas y establecer así unas características generales de este nuevo género literario. Igualmente, este capítulo permite apreciar cómo los escritores han abordado este problema nacional recurriendo a diferentes estilos para presentar, analizar, denunciar o reflexionar sobre las causas y consecuencias que ha dejado a lo largo de los años el problema del narcotráfico.

Mafia, marihuana y cocaína: las novelas precursoras

Durante la década de los sesenta, en la costa atlántica de Colombia el contrabando de productos como electrodomésticos y hasta cigarrillos es el medio ilegal del que viven algunas familias para volverse ricos y dominar la región; sin embargo, esta forma de ganarse la vida decae cuando contrabandear se vuelve un negocio improductivo frente a los ingresos que más tarde ofrece el tráfico con marihuana. Es también una época donde la corrupción ya invade los entes gubernamentales que sacan provecho de estos medios ilícitos. Cabe recordar que a mediados del siglo XX se evidencia la doble moral y corrupción con un evento que pasa a ser polémica nacional: el descubrimiento de una carga de contrabando en el buque Caldas de la Marina de Guerra de Colombia. El entonces periodista Gabriel García Márquez reconstruye la osadía de Luis Alejandro Velasco, el único sobreviviente de ocho marineros del buque Caldas que caen al mar durante una tormenta. Este relato se publica por entregas en el diario *El Espectador* y posteriormente como crónica periodística en *Relato de un náufrago* (1970). Con este relato salen a la luz pública varias irregularidades, y así lo narra García Márquez en su crónica:

> Esa revelación implicaba tres faltas enormes: primero, estaba prohibido transportar carga en un destructor; segundo, fue a causa del sobrepeso que la nave no pudo maniobrar para rescatar a los náufragos, y tercero, era carga de contrabando: neveras, televisores, lavadoras. Estaba claro que el relato, como el destructor, llevaba también mal amarrada una carga política y moral que no habíamos previsto. (9)

Esta corrupción política y moral continuará y crecerá con los años con el boom de las drogas en toda Colombia. Durante las décadas de los sesenta y setenta, se presentan en la costa atlántica dos fenómenos que cambian el estilo de vida de los habitantes de esta región: el contrabando y el boom de la marihuana. El segundo desplaza al primero al convertirse en un negocio más rentable cuando los marimberos, o traficantes de marihuana, aprovechan la situación geográfica y el clima de la zona para producir y exportar este producto. Estos marimberos se conocen además por sus extravagancias y por las interminables guerras entre clanes, ya sea por dinero o por honor.[75] Una de las primeras novelas que trata sobre el impacto del contrabando, y el inicio y crecimiento del tráfico ilegal de drogas en Colombia, es *La mala hierba* (1981), escrita por el periodista Juan Gossaín.[76] En ella se narra la vida del Cacique Miranda, un hombre proveniente de una familia pobre que encuentra en la violencia, el contrabando y el tráfico de marihuana el camino fácil para obtener fortuna y poder; relata también la interminable guerra entre clanes desde tiempos de la conquista hasta el presente de la novela en 1980. La acción ocurre en la República del Caribe, una región donde cada habitante escoge su propio enemigo, porque la muerte y la venganza son parte de su vida diaria. En la novela, la familia Miranda inicia este ciclo de violencia doscientos años atrás, cuando uno de sus integrantes deshonra a una mujer de la familia Morales; desde entonces, como indica el narrador, la sangre y destrucción son parte de estas familias:

> Su padre nació marcado para la muerte, como su abuelo, y el padre de su abuelo, y el abuelo del padre de su abuelo, porque las familias en aquel desierto salado de

[75] Al analizar el fenómeno del narcotráfico y la violencia en Medellín, Salazar y Jaramillo se refieren en su libro *Las subculturas del narcotráfico* (1992) a los violentos enfrentamientos sin fin entre dos familias, los Cárdenas y los Valdelblanquez en la Guajira, involucradas el tráfico de marihuana y que casi se exterminan por completo (43).

[76] En la actualidad Juan Gossaín es reconocido como escritor y periodista a nivel nacional. Ha publicado cuentos, crónicas y varias novelas, la primera de ellas *La mala hierba*.

> la República del Caribe, donde ahora volaban a ras de árboles las avionetas norteamericanas que venían a buscar marihuana, traían el destino pintado en la frente. (35)

La violencia y las armas, explica el narrador, son la debilidad de los hombres porque desde que nacen se crían viendo a los demás morir y matar "como si fuera la cosa más natural del mundo" (37), dejando entrever que la violencia ha sido heredada por siglos. Además de estas venganzas por mantener el honor, en *La mala hierba* se narra otro tipo de violencia que nace en la región. Son las continuas matanzas que se presentan por el dinero de la marihuana donde, como indica el narrador, crecen y se perpetúan porque la ambición y la corrupción por el dinero fácil se desbordaron en esta zona (45). Otro problema que se expone en esta novela es la transformación social que se vive en la región a causa del dinero del tráfico de marihuana: "Los indios famélicos de antes, que hasta entonces vivieron hacinados en sus rancherías, bajaban ahora de las plantaciones de la Montaña Blanca cargados de oro" (171). El negocio ilícito ha penetrado en la sociedad transformando radicalmente sus costumbres porque sus habitantes, como indica el narrador en esta novela, han perdido el pudor, ya no tienen vergüenza y cometen una serie de desenfrenos imaginables (171). A esta transformación de la sociedad se suma la corrupción a nivel político con la creación de la "ventanilla siniestra", para legalizar el dinero que la bonanza de la marihuana está generando, y el deseo del protagonista de ingresar a la vida social y política del país. El Cacique quiere modificar su imagen y limpiar su apellido, y lo logra a través de su hijo, Roberto de los Ángeles Miranda, quién está casado con una mujer de la aristocracia y llega a ser elegido alcalde de su pueblo, tras ganarse a la población con la construcción de supermercados y regalos a la comunidad pobre (301). El día de la posesión de Roberto, el Cacique es asesinado en su casa por su secretario personal Mario; para sorpresa suya, Mario es el único varón sobreviviente de la guerra contra la familia de los Morales (307).

A pesar de su gran éxito popular, con cinco ediciones y una serie de televisión en 1982,[77] *La mala hierba* no ha encontrado cabida en la crítica literaria debido a su escaso

[77] La serie *La mala hierba* es llevada a la pantalla por la programadora Caracol Televisión en 1982 con libretos de Martha Bossio. Esta telenovela narra "El estilo de vida que antecedió el tráfico de drogas y que se impuso en la región de la Guajira." "La mala hierba. Telenovela y otros." *Clarte.com*. N.d. Web. 15 Dic. 2009.

valor literario. Esta aceptación popular responde al interés de los colombianos por acceder de forma inmediata a temas que son realidades nacionales del momento, en este caso el mundo del narcotráfico que está tomando fuerza, y el cual es retratado por un reconocido periodista como Gossaín.[78] En la novela, el hilo conductor es un narrador que va contando paso a paso, a lo largo de diecinueve capítulos, la historia del Cacique Miranda, la historia del negocio del contrabando y los inicios en el tráfico de marihuana. Sin embargo, estos relatos están aislados, no existe una trama ni desarrollo de los personajes, y tampoco se profundiza en los eventos relatados. *La mala hierba* es una novela documentada que combina la presentación de eventos históricos y datos estadísticos con elementos literarios para presentar la realidad que se vive en la región costera. A pesar de la nota aclaratoria con que inicia esta obra-- "Esta novela se ha escrito a partir de hechos ocurridos en la vida real. Pero sus protagonistas, así como las circunstancias que en ellos concurren, son absolutamente imaginarios"-- esta novela dista de ser ficción. En ella es clara la técnica investigativa que usa Gossaín para presentar hechos históricos, los cuales corrobora con datos para darle validez y veracidad a su relato.[79] Además, el narrador cae en la repetición y exceso de detalles al explicar en forma exhaustiva la trayectoria de los negocios ilícitos sin dar paso a la imaginación del lector. Sin embargo, no se puede dejar de lado el hecho que esta novela intenta sacar a la luz los efectos negativos que está generando el tráfico de drogas, la corrupción social y política que está creciendo, y los cambios en la sociedad con la bonanza de las drogas, aspectos que prevalecerán y se fortalecerán en las siguientes décadas.

La mala hierba llama la atención del público colombiano por presentar en detalle todo el proceso de producción de la marihuana, desde los contactos, los preparativos, la

---

[78] En su libro de crónicas *Narcoextravagancia: Históricas insólitas del narcotráfico* (2002), el periodista Óscar Escamilla se refiere al interés del público por ser parte de la historia contada en *La mala hierba* indicando que a solo dos o tres meses de su publicación, "empezaron a aparecer todos los que tenían información" sobre el narcotráfico o sus protagonistas (135). Escamilla presenta también una anécdota relacionada con esta novela en la cual el mismo Gossaín cuenta cómo uno de los personajes reales en que se inspiró para relatar su historia, le reclama el no haber usado su nombre real en la novela, quitándole de esta manera su autoría en el mundo del narcotráfico (134).

[79] El exceso de detalle y documentación llega al punto de usar un pie de página para corroborar los datos que el narrador ha dado al lector. Se aprecia en el capítulo seis "El contacto" cuando el narrador dice: "Se calcula que veinte millones de americanos están consumiendo esa hierba en este momento" (92), e invita al lector a leer una nota aclaratoria a pié de página donde explica: "La frase alude a la situación en 1971. Nueve años después, en 1980, las estadísticas afirmaron que 70 millones de norteamericanos consumían marihuana" (92). Con esta aclaración queda claro que la documentación reemplaza la ficción en esta novela y que un interés del autor es informar al lector y proveerlo con datos que den veracidad a su relato.

siembra, hasta el embarque y la coronación de un envío. La novela relata también los inicios con la cocaína, en especial el papel que jugarán las "mulas", o personas que transportan droga en su cuerpo, como nueva forma de sacar la droga del país. Se aprecia en la novela con Bernarda Mendoza, la esposa del Comandante de policía, quien intenta entrar a Estados Unidos con cocaína en el estómago, pero muere al estallarle una de las bolsas que ingiere. El narrador explica de nuevo en detalle los efectos que produce la cocaína si estalla en el estómago de quien la carga (293). Esta obra da una visión de lo que será el narcotráfico y los temas que la narrativa explorará en la década de los noventa como son el sicariato, el ingreso del dinero ilegal en la política, la corrupción y doble moral, y la terminología usada en el mundo del narcotráfico.

Una segunda novela que retoma el tema sobre la guerra entre clanes en la costa atlántica y sus inicios como contrabandistas, hasta involucrarse en el tráfico de drogas, es *El leopardo al sol* (1993) de la escritora Laura Restrepo. Esta novela narra la guerra entre dos familias, la cual inicia cuando Nando Barragán asesina, por celos, a su primo hermano Adriano Monsalve. Indica el narrador en la novela que un anciano aparece en sueños de Nando y le anuncia la maldición que cae en la familia como castigo por este asesinato. Este anciano le dice a Nando: "Has derramado sangre de tu sangre. Es el más grave de los pecados mortales. Has desatado la guerra entre hermanos y esa guerra la heredarán tus hijos y los hijos de tus hijos" (31). El anciano predice además que esta guerra la ganará quien extermine a los miembros varones de la otra. Añade que las dos familias deberán vivir en tierras diferentes y la venganza deberá ser de hombre a hombre, sin intermediarios y en fechas estipuladas, convirtiéndose así el honor en arte de venganza (32). De esta manera, los Monsalve pasan a vivir en el puerto y los Barraganes en la ciudad, y se inicia una guerra sin fin entre familias por vengar a sus muertos. Contraria a la predicción del anciano, ninguna de las dos familias gana esta guerra porque en cada clan sobrevive un varón, similar a la historia relatada en *La mala hierba* con los primogénitos Roberto Miranda y Mario Morales, también sobrevivientes de la guerra entre clanes. Pero mientras en *El leopardo al sol* la venganza es por honor y se mantiene de hombre a hombre a lo largo de los años, en *La mala hierba* esta venganza se convierte en una "orgía de sangre y destrucción" (65) donde muere aquel que esté en contra del Cacique Miranda y sus intereses, incluso su propia familia (275). La violencia pasa a ser

el mecanismo de control al que recurre el Cacique Miranda para demostrar y mantener su poder en la región, aunque este llegue a través del miedo.

La historia de *El leopardo al sol* llega al lector a través de 66 capítulos, que difieren en extensión, en donde se intercalan y apoyan las voces de un narrador omnisciente y las de un pueblo que ha vivido el interminable enfrentamiento entre los clanes. Las voces mantienen el hilo de una narración que oscila entra la violenta realidad del momento y la imaginación de sus habitantes por conocer los eventos que llevaron al violento exterminio de la familia, y que afectaron a la gente del puerto y la ciudad. El narrador omnisciente funciona como la voz oficial de la historia contada, mientras que las voces de los habitantes del puerto o de la ciudad representan la versión "no oficial" que transmite su experiencia a través de testimonios o del chisme. El diálogo entre las voces del pueblo y las intervenciones del narrador omnisciente ayudan al lector a construir este relato. Estas voces se diferencian en el texto porque la voz colectiva se presenta en letra itálica y narra usando el pasado, mientras que la voz del narrador habla en el presente. El estilo que usa Laura Restrepo da dinamismo a la narración, y se aprecia cuando Mani Monsalve, cabeza de su familia, llega a su casa después de intentar asesinar a Nando Barragán, también cabeza de su clan. Nando se encuentra en su habitación con Alina Jericó, su esposa y exreina de belleza, quien espera que algún día Nando limpie su nombre y deje de lado la guerra interminable:

> –Te ves muy hembra así, rabiosa –dice él.
>
> Ella no se deja provocar y sigue advirtiendo:
>
> –El día que quede embarazada te voy a dejar, porque no quiero que a mi hijo lo maten por llevar tu apellido.
>
> *–Esa madrugada Alina Jericó amenazó a su marido pero él no la escuchó, porque ya estaba dormido.*
>
> No está dormido. El Maní Monsalve entrecierra los ojos y no contesta nada pero escucha esas palabras, y nunca habrá de olvidarlas. (41)

La intervención de la voz colectiva, del narrador omnisciente y de los relatos de los personajes protagonistas varía a lo largo de la novela, ya sea en capítulos individuales o en conjunto, donde las voces del pueblo dialogan e inmediatamente interviene el narrador para aclarar, contradecir o añadir detalles al diálogo o comentarios de la voz colectiva.

Este juego de voces le da dinamismo a la narración en la novela, y exigen una activa participación del lector en ese mundo retratado, características que contrastan con el narrador omnisciente en *La mala hierba* que tiende a documentar, en muchos casos, los eventos narrados. Se aprecia además diferencias en el estilo de narrar la violencia. En *La mala hierba* los asesinatos se describen de manera escueta y con exceso de detalles, contrario a *El leopardo al sol* donde algunos eventos violentos son relatados sin llegar al detalle, para dar paso al comentario del narrador o las opiniones de la voz colectiva sobre el impacto de la violencia en la comunidad.[80]

La crítica literaria ha señalado que predominan en *El leopardo al sol* dos estilos: el realismo mágico y uno que lleva la realidad del momento al plano de la ficción.[81] El primero le permite a Restrepo reforzar el carácter de leyenda que ha adquirido la historia del enfrentamiento entre las dos familias.[82] El segundo sirve para retratar el momento histórico que está tomando fuerza y que está relacionado con el fortalecimiento del narcotráfico en Colombia, la violencia que genera este flagelo, y el surgimiento de la clase emergente o nuevos ricos con personajes en la novela como Elías Manso, un pobretón que "se había vuelto millonario con negocios de mala ley" (319). La presencia del realismo mágico se evidencia en la novela con eventos y personajes que recuerdan al lector *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Ejemplos de esta influencia de García Márquez en la novela de Restrepo son Narciso Barragán, personaje

---

[80] Se puede ver esta diferencia en estilos en un evento similar que presentan las dos novelas. En *La mala hierba* un joven le ha robado medio millón de dólares al Cacique Miranda. El joven se encuentra en una iglesia y está listo para comulgar cuando es asesinado por el sacerdote, quien es en realidad un pistolero. Este hecho trágico lo relata el narrador destacando que "en lugar de la hostia el asesino extrajo una pequeña pistola de cañón recortado que llevaba escondida dentro del cáliz, la introdujo en la boca de la víctima y disparó dos veces… Los dos proyectiles le salieron por la nuca, y un reguero de sangre y de masa encefálica salpicó a la actriz de cine…" (43). En *El leopardo al sol* se presenta también un asesinato en una iglesia, y es narrado por la voz colectiva: "A un Barragán llamado Helvencio le hicieron un atentado dentro de la iglesia parroquial, y nueve balas quedaron incrustadas en el altar. La décima bala, la más sacrílega, pegó en el cáliz. Ese hombre, Helvencio, se había refugiado en la iglesia creyendo que no se atreverían a atacarlo en un lugar sagrado. Pero se atrevieron, y lo mataron" (87).

[81] En su artículo sobre literatura y narcotráfico, José Cardona López indica que esta representación de la realidad llevada a la ficción se ha denominada hiperrealismo, una nueva vertiente en la narrativa hispanoamericana (Cardona 389).

[82] Al respecto menciona el periodista Escamilla: "En el Caribe colombiano se mataron dos familias relacionadas con el tráfico de marihuana, por una muerte de la que todavía no se sabe cuál fue la razón y de la que existen dos historias y decenas de muertos. Unos dicen que todo empezó cuando un hombre mató a su primo por el amor de una mujer; otros, que el asesinato ocurrió porque uno de los primos no quiso sellar con sangre una deuda de honor" (176-177). Añade que esta guerra comenzó en 1970 y se extendió a lo largo de dos décadas.

que deja a su paso una estela de su perfume (103); la profecía del anciano sobre la suerte y exterminio de estas dos familias; La Muda, hermana de los Barragán, quien lleva de por vida un cinturón de castidad "siempre cerrado con llave y candado"[83] (58). Estas similitudes con el realismo mágico, señala el crítico literario José Cardona en su artículo sobre "Literatura y narcotráfico" (2000), no permiten que los personajes se desarrollen y alcancen detalles como tales, mientras sí lo hacen cuando la narración se enfoca en las acciones de mucho movimiento, como en los episodios de enfrentamiento entre los dos clanes (390). Sin embargo, pienso que recurrir al realismo mágico para dibujar a los personajes en *El leopardo al sol* ayuda a la autora a enfatizar la visión de los personajes en la novela como seres de leyenda, mitos a los que no tiene acceso el pueblo porque sus vidas son secretas, ya sea por estar involucrados en el tráfico de drogas, para protegerse de la maldición que los persigue, o para realzar las extravagancias con que se dan a conocer los mafiosos durante la época retratada.

---

[83] Mientras que en *El leopardo al sol* la presencia de Narciso Barragán se reconoce por el olor a perfume que deja a su paso, en *Cien años de soledad* las apariciones de Mauricio Babilonia, trabajador de una compañía bananera, van siempre precedidas de mariposas amarillas (326). La figura de un anciano prediciendo el exterminio de familias está en las dos novelas. Como he notado, en *El leopardo al sol* un anciano se aparece en los sueños de Nando y le anuncia la maldición que perseguirá a las dos familias hasta que todos los varones sean exterminados. Esta predicción se asemeja a la del anciano Melquiades, en la obra de García Márquez, quien deja escrito en pergaminos el final de la dinastía de los Buendía. Se diferencian en que en la obra de Restrepo esta predicción está al inicio de la obra y es conocida por todos los personajes, dando paso a conversaciones e intrigas. Por el contrario, en *Cien años de soledad* se presenta al final de la novela cuando Aureliano, hijo de Meme y Mauricio Babilonia, vive el momento en que se está cumpliendo la predicción que reza: "El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas" (446). Finalmente, la imagen de La Muda con su cinturón de castidad en *El leopardo al sol* se puede identificar con varios momentos en la novela de García Márquez. El primero se presenta con Úrsula Iguarán cuando teme engendrar iguanas por haberse casado con su primo José Aureliano Buendía, y también por el miedo de ser violada dormida por su corpulento marido. Para evitarlo, indica el narrador, "Úrsula se ponía antes de acostarse un pantalón rudimentario que su madre le fabricó con lona de velero y reforzado con un sistema de correas entrecruzadas, que se cerraba por delante con una gruesa hebilla de hierro" (77). Se aprecia la similitud entre el candado de La Muda y la hebilla de hierro de Úrsula para proteger la virginidad y evitar desgracias futuras. Esta relación de incesto en la obra de García Márquez se insinúa en *El leopardo al sol,* cuando la voz colectiva rumora que La Muda tiene una "curiosa relación" con su sobrino Arcángel al no permitir que "nadie tuviera contacto, o trato cercano" con él (98). La virginidad y el silencio de la Muda, por otro lado, se asocian con la venda negra que identifica a Amaranta en *Cien años de soledad.* En esta obra, Amaranta rechaza la propuesta de matrimonio de Pietro Crespi, quien se suicida ante el rechazo. La joven decide entonces castigarse, quemando su mano en las brasas de un fogón hasta que ya no siente dolor. Ella cubre su mano con una venda de gasa negra que la acompañará hasta que muere (162). La venda simboliza el silencio sobre sus acciones, el luto, así como la decisión de mantener su virginidad. Este simbolismo es similar al representado en *El leopardo al sol* donde La Muda se viste de negro, como "una armadura contra las sensaciones y los sentimientos" (58).

De otro lado, Laura Restrepo alude a eventos de la realidad del narcotráfico del momento y cómo el negocio ilícito de drogas está invadiendo los estamentos sociales, políticos y económicos de esa sociedad. En la novela las dos familias viven inicialmente del dinero proveniente del contrabando de mercancía y cigarrillos; esta fortuna crece con los años y cambia su procedencia, como lo expresan los habitantes del pueblo:

–¿Siempre vivieron del contrabando?

–No. Eso fue solamente el principio.

–Entonces, ¿cómo hicieron tanto dinero?

–Todo el mundo sabe pero nadie dice. (43)

Es claro que el contrabando ya no es el negocio privado de las dos familias, y que su fortuna ha crecido como producto del dinero ilegal que invade la región retratada en la novela.[84] El uso de detalles que identifican al narcotraficante y algunos eventos de la realidad del momento son elementos que usa Restrepo para denunciar el alcance del dinero del narcotráfico, la violencia, corrupción y doble moral que comienzan a invadir la región. El lavado de dólares es ejemplo claro de cómo la corrupción y el afán de enriquecimiento están destruyendo la sociedad; así lo refiere el narrador en la novela cuando dice:

> Los han reclutado para que colaboren con la monumental tarea del lavado de dólares. Su oficio consiste en recibir la suma de mil asignada a cada cual, hacer la cola, pasar por la ventanilla siniestra, cambiar por pesos, quedarse con un cinco por ciento y devolver el resto, para que los hombres del Mani lo consignen en las cuentas corrientes de los testaferros en los bancos locales. (184)

La corrupción se presenta en *El leopardo al sol* como un círculo vicioso al que nadie puede escapar porque los habitantes de la región están ligados a las familias Monsalve y Barragán de diferentes formas, ya sea a través de lazos laborales, familiares o por la necesidad o deseo de obtener una mínima parte de esta fortuna de forma fácil y

[84] A lo largo del relato se pueden identificar y relacionar diversidad de detalles y eventos que denuncian el ingreso del dinero ilícito en la sociedad real y la retratada por la novela. Algunos de ellos incluyen los continuos rumores de la existencia de dólares en los sótanos de las casas de estos personajes (12); los vidrios polarizados de los autos para que nadie vea hacia el interior (46); las casas de las dos familias que parecen fortalezas por estar continuamente custodiadas, poseer varios pisos, vidrios polarizados y antena parabólica en la terraza (75); las caletas en las casas y las extravagancias con que celebran eventos familiares, o los pasatiempos de Nando Barragán como destrozar automóviles nuevos por el sólo placer de verlos añicos (243).

rápida. Por otro lado, los narcotraficantes como Mani Monsalve en la novela, al igual que el Cacique Miranda en *La mala hierba*, buscan limpiar su nombre y acceder a la sociedad y la política; recurren al poder económico, la violencia y la corrupción a todo nivel para lograrlo.

Un último elemento que cabe destacar en *El leopardo al sol* es la violencia que deja de ser una forma heredada de venganza entre familias, para convertirse en el terror de la región. Para introducir la violencia que se inicia con el narcotráfico, Restrepo presenta a un personaje que no tiene ningún nexo con las familias. Se trata de Holman Fernely, un asesino a sueldo contratado por los Monsalve para asesinar a Narciso Barragán, no para vengar el honor de la familia, sino para eliminar la competencia porque él es quien maneja los dineros, clientes y contactos de los negocios ilícitos (86). Con la introducción de este personaje se destruye la tradición familiar de la venganza y la violencia adquiere otra faceta, como lo expresan los habitantes de la región en la novela:

> Habían llegado los tiempos de la violencia total y la vida se nos iba enredada en la moridera y la matadera. Pero los Barraganes ya no eran el epicentro, y tampoco los Monsalves. De la noche a la mañana habían proliferado por todo el país, como hongos después de la lluvia, otros protagonistas más espectaculares, más feroces y más poderosos que ellos. (313)

Tanto *La mala hierba* como *El leopardo al sol* se centran en el origen, la trayectoria e impacto del tráfico de marihuana y los inicios con la cocaína en una sociedad citadina y costera de la región del Atlántico durante las décadas de los setenta y ochenta. En sus novelas, Gossaín y Restrepo retoman la historia de dos familias de esta región que viven de o se sirven del negocio de este alucinógeno para elevar su posición social, mejorar su condición económica y aumentar su poder en su región. Retratan a la vez los cambios que se están dando en una sociedad que al estar influenciada por el dinero ilícito, va perdiendo sus tradiciones y valores.

Otro escritor que aborda la problemática del narcotráfico en los años ochenta es Gustavo Álvarez Gardeazábal, conocido en el mundo literario por su apellido materno, Gardeazábal. En su novela *El divino* (1986) Gardeazábal retrata el surgimiento de una nueva clase social en la región del pacífico como consecuencia directa del dinero que deja el negocio ilícito de drogas. *El divino* relata en setenta y siete capítulos breves la

historia de Mauro Quintero, un poderoso hombre del mundo del narcotráfico que regresa a su pueblo durante la celebración religiosa anual en honor a El Divino Ecce Homo, santo a quien venera el pueblo de Ricaurte. Irónicamente Mauro Quintero es conocido en su pueblo como El divino Mauro porque, al igual que el santo Ecce Homo y sus milagros, Mauro es el protector que ha llevado la prosperidad a su pueblo. En entrevista con el crítico literario Luchting Wolfgang, Gardeazábal señala que el protagonista de su novela representa además elementos que tradicionalmente no admite la sociedad colombiana, para aquellos que quieran entrar al poder: el origen de baja condición, el ser mafioso, bello y homosexual (65).

La trayectoria del protagonista y los habitantes del pueblo de Ricaurte, una región del Valle del Cauca, llega a lector a través de un narrador y diferentes voces que crean y recrean con sus relatos la vida de Mauro Quintero, y de los habitantes del pueblo.[85] Estas voces se presentan a través de diálogos, monólogos y los diarios que llevan las hermanas Brunilda y Ceres Borja. En los diálogos intervienen los habitantes de Ricaurte quienes comentan, a manera de chisme, los eventos que están sucediendo, o constatan historias del pasado relatado por el narrador omnisciente. La diversidad de voces permite explorar diferentes perspectivas sobre los eventos que suceden alrededor de la visita de Mauro Quintero, y que presentan un retrato de la forma de ser o los intereses de los habitantes de este pueblo.[86] Predomina en la novela la influencia y control que por años ha tenido la familia Borja sobre los acontecimientos que suceden en su pueblo, respaldada por su apellido y posición socio-económica. Por ejemplo Ceres Borja, la más lujuriosa de las

[85] Aun cuando Wolfgang señala que es difícil determinar quién habla, en especial en las conversaciones entre Melbita y Chuma ya que el registro que usa el autor es similar (63), creo por el contrario que se puede identificar que en estas conversaciones intervienen los diferentes habitantes del pueblo, entre ellos las hermanas Borja.

[86] Se presentan en la novela los monólogos de Cipriano y Ebelina. Se distinguen porque el de Cipriano semeja una continua oración a Dios, lleno de rezos e implorando que "Mauro no vuelva a poner los ojos sobre los seres de su mismo sexo" (97). La obsesión religiosa de Cipriano llega al punto de ofrecer la vida de su hijo al Divino Ecce Homo si le concede el milagro de que Mauro vuelva a la senda del bien (164). Precisamente *El Divino* finaliza con la muerte del hijo de Cipriano, mirando entre los barrotes a Mauro en un acto sexual con otro hombre (228). Los monólogos de Ebelina Borja, la menor de las hermanas y quien lee el futuro basada en el bioritmo, están entre comillas. El diario que lleva Brunilda Borja en la novela se identifica claramente porque cada entrada en el diario lleva su firma, mientras el que lleva Ceres Borja no presenta un registro especial. Se reconoce, y diferencia de la voz del narrador, porque ella misma se identifica en estas intervenciones haciendo auto referencia a su acto de escribir: "La verdadera historia nunca podrá contarse y seguramente cuando alguien descubra estos apuntes, creerán que estaba loca" (43). Ceres además cuenta con poderes para conocer el presente, futuro y el más allá de las personas con leer su aureola o mirar la palma de sus manos (65).

hermanas y que se jacta de haber iniciado sexualmente a todos los jóvenes del pueblo, es quien decide la versión oficial de los eventos relatados: "-Somos Borja y esa, y no otra, tiene que ser la verdad oficial" (233) expresa este personaje para dar fin a los eventos que relacionan a Mauro Quintero con la muerte de un habitante del pueblo.

En *El divino,* Mauro Quintero representa al estereotipo del nuevo rico que procede de una familia pobre, no logra terminar sus estudios y busca ascender social y económicamente.[87] A diferencia de la violencia que acompañan las acciones de los narcotraficantes en la realidad histórica y la generalmente representada en la literatura, la vida de Mauro Quintero se define por su belleza, homosexualidad, suerte, estilo y audacia. A los dieciséis años, él pasa de ayudante de bus a vendedor de productos veterinarios hasta que, gracias a un visitador comercial, se convierte en vendedor de productos químicos. Conoce entonces a Dionisio Dangond quien lo introduce en el negocio del narcotráfico (53). Aprende inglés y las técnicas para sembrar la marihuana; crea conexiones en el extranjero y se convierte en la mano derecha de Dangond hasta que éste muere y Mauro Quintero hereda ese poderío económico. Su éxito con el tráfico ilícito de drogas va más allá de la siembra y marihuana, como relata el narrador en esta novela:

> […] antes de seis meses, cuando la bonanza arreció y el tráfico llenaba las arcas en forma libidinosa y toneladas y toneladas de yerba salían para los mercados gringos, el divino Mauro se adelantó a todos, abrió sus tentáculos hasta lo profundo de las selvas peruanas y saltando las sierras bolivianas mandó procesar el polvo de ángeles que llenó de nieve el panorama del mercado unos años después. (54)

Su nueva posición socio-económica y su afán de dominar las conciencias de la gente de su pueblo generan un conflicto entre los habitantes, quienes se debaten entre preservar los valores tradicionales o ser parte de la corrupción y doble moral que se está imponiendo en la región. A lo largo de la novela se presenta este debate moral, con algunos

[87] En su crónica *Los jinetes de la cocaína,* el periodista Fabio Castillo señala que Mauro Quintero representa a un narcotraficante real del Valle, Hugo Hernán Valencia, conocido como El Divino, y dueño de grandes propiedades como el Kartodromo de Zarzal en esa región, hasta ser asesinado (158). Al respecto, el mismo Álvarez Gardeazábal rechaza esta asociación entre su personaje y el narcotraficante en su artículo "El oficio del escritor ante la violencia" y expresa su decepción al ser señalado como "el biógrafo de un narcotraficante de carne y hueso" (4).

personajes que prácticamente veneran las acciones y pensamientos de Mauro Quintero y otros que cuestionan los alcances de la corrupción. Brunilda Borja, la más beata de las hermanas Borja, relata cómo el poder del dinero va opacando los valores religiosos y tradicionales de este pueblo, que ha venerado a su santo patrón por décadas, y deja sentado este pensamiento en su diario: "no importa de dónde llegue el dinero, de todas maneras este pueblo de El Divino se postra de hinojos porque el nuevo rico llega, porque llega el bandido vuelto personalidad, porque aparece el brillo del dinero" (39). Contrario al pensamiento de Brunilda, su hermana Ceres cree que la corrupción es la "reina de la patria" y no hay que negar esa realidad. Para ella los ricos son los que imponen que los demás no tengan dinero y no dejan otra opción: "o se cambian las normas o se soborna al que las aplica" (202). Al respecto el crítico literario Jonathan Tittler, al analizar esta novela en "Cinismo y contradicción" (1986), señala que Ceres representa "el ser nacional, la síntesis que resulta del choque entre la herencia colonial… y la riqueza instantánea que amenaza desestabilizar esa estructura tradicional" (n. pág.).

El divino Mauro se convierte en una leyenda para los habitantes de Ricaurte porque nunca ha sido involucrado con los negocios ilícitos, no ha estado en la cárcel, ni ha sido perseguido por sus actos. Este personaje es admirado, a pesar del origen de su dinero, como indica el narrador: "así hiciera lo que hizo, y consiguiera la plata como la consiguió, y organizara lo que montó, nadie podría creer en su maldad o en su picardía" (51). Al aceptar a un narcotraficante e idealizarlo, queda en claro en la novela que la población ha optado por seguir los cambios físicos y morales que conlleva el tráfico de drogas. Inclusive, Héctor Aquiles, un ecuatoriano novio de Benedicta prima de las Borja, reconoce que "los valores y los principios ya no existen en este mundo sino para ser usados cuando se requieren o para ser olvidados cuando se necesita" (203) y cae, como muchos en la novela, en las redes amorosas y del dinero que ha tejido el divino Mauro. Sin embargo, existe otro grupo que evita caer en esta red. Esta visión se presenta con el "doctor", un político que no duda en agradecerle al divino Mauro su bondad con el pueblo, pero que sabe que debe mantenerse a distancia porque tarde o temprano los ricos no dejarán avanzar a los mafiosos. Así se lo manifiesta a Melbita, la telefonista del pueblo: "usted sabe que uno, como político, debe conservar cierta posición y estar cerca de gente como él, nos crea problemas al futuro" (190). La doble moral rige los principios

de este personaje, quien toma ventaja de la situación económica que le ofrece el dinero ilegal, pero que no se involucra directamente para no verse afectado.

Para el crítico literario Óscar Díaz, *El Divino* "presenta una sociedad/país –Ricaurte– en caos donde algunas de las formas del Aparato Ideológico Estatal se transgreden, traspasando el límite de lo permitido" (34) y en donde el estado es una institución que reprime al individuo por su condición sexual, y que quiere restituir "un orden social transgredido por la blasfemia, el narcotráfico y el homosexualismo" (23). Díaz concluye que tanto el narcotráfico como el homosexualismo son elementos positivos para la sociedad representada en la novela al transgredir, modificar e intentar reformular los "planteamientos religiosos, sociales, políticos y culturales" (34). Sin embargo, pienso que la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal presenta una visión de los alcances que puede tener en la sociedad el aceptar el dinero proveniente del tráfico ilícito de drogas. Este impacto se evidencia con el conflicto que representa para la población de Ricaurte el querer ascender social y económicamente, aun cuando esto signifique romper con los valores morales y religiosos tradicionales que los ha identificado por años. El conflicto que viven los habitantes de este pueblo, como señala Tittler al analizar la trayectoria literaria de Gardeazábal, se presenta con disyuntivas limitantes representadas con la pugna entre lo espiritual y lo material, lo divino y lo profano, o lo conservador y nostálgico (161) donde cada personaje se siente obligado a escoger para defender sus propios intereses. Finalmente, en *El divino* se retrata cómo la corrupción y el afán de poder económico para acceder a las esferas sociales y políticas solo llevan a un enriquecimiento y surgimiento temporal, siempre y cuando se sigan las nuevas reglas impuestas por los narcotraficantes. Gardeazábal así presenta la desestabilización de una estructura tradicional por la doble moral y la corrupción que penetran en la sociedad pueblerina.

La mala hierba, El leopardo al sol y *El divino* son novelas pioneras en la temática del narcotráfico; se basan en hechos, lugares y personajes históricos relacionados con el tráfico ilegal de drogas para retratar el impacto en la sociedad por la clase emergente, o nuevos ricos, durante las décadas de los setenta e inicios de los ochenta. *La mala hierba* y *El divino* salen a la luz pública en el momento histórico relatado, mientras que *El leopardo al sol* se publica cuando está llegando a su fin la guerra entre y contra los

carteles del narcotráfico en los años noventa. A pesar de esta diferencia temporal, las tres novelas presentan una genealogía del narcotráfico y sus líderes, así como de la violencia que acompaña sus acciones al querer ser parte de los estamentos sociales y políticos de su región. Aun cuando la crítica literaria las menciona como pioneras de la narrativa del narcotráfico,[88] no las incorporan en sus análisis sino que se enfocan en figuras del narcotráfico como Pablo Escobar, líder del Cartel de Medellín, sus sicarios y el violento caos que siembran en Colombia desde mediados de los años ochenta.[89] Cabe recordar que durante la guerra entre y contra el narcotráfico es escasa la narrativa sobre el narcotráfico. Queda, sin embargo, un legado representado en el afán de los escritores por denunciar los problemas sociales que genera el narcotráfico, en retratar el conflicto de valores que está creciendo acompañado de corrupción y doble moral, en el recurrir directa o indirectamente a eventos históricos como parte del relato; y finalmente, en el usar una narración directa y escueta que incorpora el lenguaje o jerga que caracteriza a sicarios y narcotraficantes.

Los futuros sicarios y una sociedad en decaimiento

El caos y miedo que viven los colombianos durante las dos últimas décadas del siglo XX, debido a la implacable violencia narcoterrorista ejecutada por sicarios a órdenes de líderes del narcotráfico, se refleja a la vez en la escasa producción literaria

[88] El crítico José Cardona López, por ejemplo, señala en su artículo sobre literatura y narcotráfico que *El divino* aparece como pionera en la producción literaria en torno al tema del narcotráfico (383). La crítica Daniela Melis en su entrevista con Laura Restrepo indica que el argumento de *El leopardo al sol* es "la violencia –física y psicológica– que apunta al conocido contexto colombiano de la lucha entre narcotraficantes" (115). El crítico Óscar Osorio en "El sicario en la novela colombiana" menciona la aparición de la figura del sicario asociado con el narcotráfico en las novelas de Gossaín y Restrepo (29).

[89] Los periodistas Germán Castro Caycedo y Fabio Castillo, en sus crónicas *La bruja* (1994) y *Los jinetes de la cocaína* (1987) respectivamente, presentan a Pablo Escobar como el primer sicario en moto y también miembro de la mafia del contrabando de cigarrillos, antes de convertirse en líder del cartel de la droga más poderoso del país. Según el testimonio del personaje Ponchera en *La bruja*, Pablo Escobar deja de ser ladrón de tumbas y jalador de carros, para convertirse en el pionero del asesino en moto durante la llamada "Guerra del Marlboro": "en esa guerra mataron a la primera persona desde una motoneta, porque todavía no se usaban motos. Y, ¿sabe quién manejaba esa motoneta de marca Lambretta? Pablo Escobar que era muy muchacho.... De esa guerra del Marlboro que debió dejar por lo menos noventa muertos en las calles de Medellín, diga, año setenta y tres, salieron los duros del gatillo, y de esa guerra, también, salieron los primeros traquetos" (109). Este nexo de Escobar con la mafia se ratifica en *Los jinetes de la cocaína* donde Castillo señala a Escobar como líder de la red de contrabando de los cigarrillos Marlboro a inicios de la década de los ochenta, usando la venta de este producto para lavar dólares (116).

directamente relacionada con la temática del narcotráfico.[90] Se presentan, sin embargo, obras que se dedican a explorar las causas que han llevado al decaimiento de esta nación y, en especial, a indagar cómo y por qué la población juvenil pasa a ser la responsable de llevar a cabo los actos terroristas. Se destaca la publicación de una narrativa de carácter testimonial por un lado, y otra que aborda indirectamente el efecto de la violencia como consecuencia de la guerra entre y contra los carteles de las drogas en las grandes ciudades.

Uno de los géneros literarios más trabajados en la narrativa colombiana de fin del siglo XX es la novela testimonial.[91] Como indica la crítica literaria Blanca Inés Gómez en su artículo "Testimonio y género" (2003), esta novela no tiene el "mismo grado de compromiso político" que la novela testimonial centroamericana, la cual "busca construir una actitud consciente y deliberante frente a la problemática social" (45). En Colombia, añade la crítica, escritores, periodistas, sociólogos, antropólogos e historiadores ven la necesidad de dar testimonio del horror y el dolor causados por el alto nivel de violencia en su país, y de indagar las causas que van llevando al caos nacional.[92] Esta narrativa testimonial se caracteriza por contar en primera persona la vida, o un episodio significativo, de un narrador, protagonista o testigo de los conflictos. Quien narra puede ser una persona iletrada o un intermediario letrado –un escritor, periodista, sociólogo o antropólogo- que transcribe el relato oral de la persona afectada, directa o indirectamente. A través de este género literario se busca representar, desde la perspectiva de los protagonistas, la crisis de sectores marginales afectados por la violencia. Al escribir sobre la narrativa testimonial en Colombia, la crítica literaria Lucía Ortiz señala que debido al carácter de relato de las experiencias de los protagonistas, estas novelas cuentan

---

[90] Ver discusión de "El boom de la cocaína" y "Los carteles de la droga" en el primer capítulo del presente estudio.

[91] Entre ellas se encuentran las llamadas ficciones documentales, término usado por la crítica literaria Lucía Ortiz en 1997 en su artículo "Voces de la violencia: narrativa testimonial en Colombia". En su análisis, Ortiz se refiere a la nueva técnica basada en el testimonio de un protagonista y/o víctima de la violencia quien relata a un autor su historia para denunciar una realidad que se mantiene silenciada por los medios oficiales; estos relatos documentados o testimoniales permiten al lector aproximarse directamente a los problemas que afectan al país (Ortiz 2).

[92] Por el contrario, en su artículo "El oficio del escritor ante la violencia" el escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal expresa su opinión sobre la ausencia de literatura sobre el narcotráfico y su violencia; señala que se ha optado por la literatura escapista, refiriéndose a los reportajes sociológicos sobre las comunas de Medellín, e indica que "el problema del intelectual colombiano frente a la violencia es que, para no morir de balazos, ha preferido morir de miedo, mudo y ciego ante la realidad que atropella la patria" (4).

usualmente con un prólogo en el que se establece el objetivo del texto, el proceso de recopilación de la información y un glosario, en el cual se consignan aquellas palabras que son parte del habla especifico de los protagonistas (341).[93]

Durante el auge terrorista y la aparición en escena de sicarios que se convierten en el terror de los colombianos, surgen obras que exploran desde la perspectiva testimonial el crecimiento de esta nueva generación de jóvenes que se torna cada vez más violenta. Son ellas *Ganzúa* (1989) del escritor Luis Fernando García, *No nacimos pa'semilla* (1990) del político, escritor y periodista Alonso Salazar, y *El pelaíto que no duró nada* (1991) del poeta y cineasta Víctor Gaviria. *Ganzúa* presenta leves rasgos de la narrativa testimonial a la que se refiere Gómez, y forma parte de un estudio realizado por el crítico literario Óscar Castro quien analiza cinco novelas que tratan sobre la violencia en la ciudad de Medellín durante las últimas décadas del siglo XX. En su artículo "La violencia en Medellín como tema literario contemporáneo" (2004) Castro busca explorar las condiciones de creación literaria en esta ciudad azotada por la violencia para

[93] Ejemplo de ello es la obra *Siguiendo el corte: relatos de guerras y de tierras* (1989) del sociólogo, periodista e investigador Alfredo Molano se aprecia este tipo de narrativa testimonial. En su obra Molano presenta testimonios de personas que han huido de los diferentes tipos de violencia que aquejan a la nación. A través de ellos, se puede trazar un croquis del origen y desarrollo de la guerrilla en Colombia, la evolución del negocio de la droga, y la violencia que acompaña estos problemas. Los discursos orales son transcritos por el sociólogo quien, como se indica en el prólogo, le da una coherencia documental a sus entrevistas y una claridad descriptiva a la novela que llega a manos del lector (15). La obra consta de un prólogo, seis capítulos que son relatos separados, y un glosario que explica la jerga que usan quienes están involucrados con el narcotráfico. En el capítulo "El retorno del tío Zabaleta" el lector se entera cómo la marihuana, y después la cocaína, llegan a la zona selvática desplazando el cultivo de productos alimenticios. Este personaje narra las ventajas de cultivar la marihuana, ya que este alucinógeno casi no necesita "venenos, ni gasolina, ni sal, ni ácidos. Lo que daba la tierra, así directamente se empacaba y negociaba" (276). Sin embargo, relata Zabaleta, la siembra de esta yerba se acaba cuando en 1980 cae y se incendia un avión cargado de veinte mil libras de marihuana, llevando a la ruina a sus negociantes, y a los campesinos productores, a volver a los cultivos lícitos, aunque no dejen las mismas ganancias que los ilícitos. Pero con la llegada de la coca vuelve la bonanza financiera a la zona, esta vez en dólares. Así lo explica Zabaleta cuando relata que "Nunca habíamos contado tantos billetes. Se les entumían los dedos a uno de resbalar verdes" (278). De estos testimonios surge otra realidad y es que quienes procesan la coca en pasta son gente de afuera, en especial de Medellín de donde "llegaban unos señores muy serios y muy callados que llamaban 'los químicos'; se metían en una pieza con baldes y plásticos y a nadie dejaban arrimar" (278). En este relato figuran también los capos de la droga y los proveedores de la semilla y de la remesa quienes se instalan en la zona y trabajan sin intermediarios. El carácter privado y el poder de los traficantes generan problemas e injusticias entre los habitantes de esta región, como señala Zabaleta: "quien daba la semilla, al precio que le convenía, era el capo; quien daba la remesa, al precio que le diera la gana, era el capo; y quien pesaba y compraba la hoja, al precio que le acomodaba, era el capo" (279) y con los capos, llegan las guerras entre los carteles por controlar las zonas de producción, y comienzan los abusos y arbitrariedades contra la población. Este relato finaliza con las consecuencias que trajo el asesinato del Ministro de Justicia en Bogotá en 1984 y la consecuente persecución de los capos de la droga. Molano presenta la situación socio-económica de una población desplazada a zonas donde la ley no es la de la selva, sino de la guerrilla y el narcotráfico.

"encontrar posibles sentidos en las obras a partir de sus recursos literarios sobresalientes" (79).[94] Para ello describe brevemente a narradores, protagonistas, y los conflictos que los rodean, así como la presencia de la violencia en cada novela. Aunque no presenta una conclusión en conjunto, el crítico deja abierto el camino para interpretar las causas que llevan al personaje principal de *Ganzúa* a convertirse en un delincuente juvenil. *No nacimos pa'semilla* y *El pelaíto que no duró nada*, por otro lado, presentan relatos de jóvenes que habitan en la periferia de Medellín y cuentan su participación como protagonistas de la guerra del narcotráfico. Son obras que se acercan a la narrativa testimonial proporcionando una visión desde el punto de vista del sicario que escritores y críticos retoman al recrear o analizar a este personaje. Estas novelas son mencionadas por la crítica especializada al analizar la figura del sicario.[95] En su artículo sobre "La escritura de la violencia" (2003) la crítica Ana Serra indica que para los dos autores la pobreza, la violencia, y la falta de formación y alternativas son factores que ayudan a entender por qué estos jóvenes pasan a ser sicarios. Con estos testimonios, añade Serra, los autores logran que "el sicario sea comprensible y hasta cierto punto aceptable al lector… [pero] acaban apropiándose de él para sus fines políticos" (67). Por su parte la crítica literaria Erna von der Walde, escribe en "La novela de sicarios y la violencia en Colombia" (2001) que en *No nacimos pa'semilla* Salazar da visibilidad a la figura del sicario, es decir, revela "una situación que la sociedad colombiana no había conseguido comprender: que los victimarios eran a su vez víctimas, que la violencia en Colombia había rebasado los parámetros con los que se intentaba dar razón de ella, que se había fracturado de manera irreversible el tejido social" (28). En forma similar el crítico Pablo Montoya, al estudiar la representación de la violencia en la literatura contemporánea,

---

[94] Las novelas son *La virgen de los sicarios, Rosario Tijeras, Los hijos de la nieve* y *La ciudad de todos los adioses.*

[95] Referencias a estas dos obras se encuentran en diversidad de artículos sobre la novela del sicariato entre los cuales se encuentran: "La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina" (2000) y "La novela de sicarios y la violencia en Colombia" (2001) de Erna von der Walde; "El sicario en su alegoría: la ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX" (2002) de Miguel Cabañas Bravo; "Escribo para no morir, en una ciudad estigmatizada y amada" (2004) y "La violencia en Medellín como tema literario contemporáneo" (2004) de Óscar Castro García; "Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea" (2007) de Camila Segura; "The Intellectual's Criminal Discourse in *Our Lady of the Assassins* by Fernando Vallejo" (2003) de María Fernanda Lander; "La escritura de la violencia. *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso nietzscheano" (2003) de Ana Serra; y "La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana" (1990) de Pablo Montoya.

destaca cómo Salazar da voz a los marginados con "crónicas que retratan una mentalidad juvenil a la que el Estado colombiano se ha negado a mirar y a considerar" (107). Los testimonios presentes en las dos obras permiten que el lector conozca aspectos de la vida de los jóvenes sicarios de las comunas de Medellín, y entender las razones de actuar de estos jóvenes protagonistas de la violencia.

Ganzúa presenta el nacimiento de una generación violenta y atrapada en un mundo de pobreza, desigualdad, corrupción, vicio y asesinato. En ella Macías plantea la problemática de la migración a la ciudad de Medellín, el crecimiento de las bandas juveniles y la violencia urbana en sus inicios, aspectos que se incrementan con el paso de los años en esta ciudad, futuro foco de los sicarios al servicio de narcotraficantes. La acción se concentra en un barrio de Medellín y narra la historia de Ganzúa y su compañero Petróleo, jóvenes que viven en estos barrios marginales y quienes no pasan de los dieciocho años o veinte años.[96] La narración es circular: comienza y termina con Ganzúa en una cama de hospital. Desde su cama cuenta momentos de su vida desde los siete años y termina explicando por qué se encuentra allí. *Ganzúa* está dividida en ocho capítulos que contienen a la vez una serie de subcapítulos cortos narrados por diferentes voces. Macías usa una estructura particular que ayuda al lector a distinguir estas voces. Los relatos con letra cursiva corresponden al presente de la acción donde Ganzúa le está contando su propia historia a un oyente que denomina "panadero". A él se dirige en presente: "¿Lo primero que yo me robé? ¿eso era lo que te estaba contando? ¿sí?, entonces pará la oreja…" (83). Estos capítulos se asemejan a la narrativa testimonial colombiana donde el protagonista iletrado narra un episodio significativo de su vida, y un letrado lo transcribe. Se debe notar el afán del escritor por aclarar el carácter ficticio de su novela al presentar al inicio de su obra una nota aclaratoria: "Los personajes y situaciones que aparecen en este libro, son producto de la imaginación. Mera ficción literaria." De otro lado, los apartes identificados con números cardinales, del uno al veintitrés y con un estilo de letra grande, son de un narrador que cuenta el pasado reciente de Ganzúa y Petróleo, hasta la muerte de éste último; y los capítulos en letra minúscula,

[96] En la novela no se hace referencia directa a la edad de los personajes, pero en el caso de Petróleo, se puede deducir por referencias temporales. Por ejemplo, el narrador nos cuenta que Petróleo sabe pelear con cuchillo desde que era niño (42) y se constata con este personaje recuerda que doce años antes, había herido a un niño (147).

enumerados desde la ‘a’ hasta la ‘n’, se centran en el pasado de Ganzúa, sus amigos y los eventos que los rodean, y es narrado en el tiempo pasado por un personaje que no se identifica, pero que se presenta como miembro del grupo de jóvenes: -“Yo, escuchándolos a todos, como si la tarea que me fuera impuesta no fuera otra que la de ver y reflexionar; labor de testigo” (139); es él quien reconstruye los momentos vividos por el grupo a través de sus recuerdos, recreándolos con diálogos, y que corroboran la historia contada por el protagonista. Las diferentes voces ayudan al lector a reconstruir cronológicamente la historia de estos jóvenes, conocer cómo muere Petróleo y el deseo de venganza que invade a Ganzúa. Con esta estructura y la combinación de un lenguaje que mezcla el habla popular y la jerga de estos jóvenes, Macías presenta el ambiente al que se enfrenta una generación proveniente de familias que han llegado a la ciudad y que viven en extremos de pobreza. En *Ganzúa* se destaca el uso del lenguaje que usan los jóvenes y que recuerda la jerga asociada con los sicarios al servicio de los narcos. Se aprecia en los capítulos donde interactúan los jóvenes, por ejemplo, con La Cusca cuando le advierte a Petróleo que se cuide porque lo va a asesinar: “«Si quiere que le diga, a usté lo van a levantar». «¿Levantar? ». «Sí; si no quiere ser muñeco, piérdase»” (58).

La novela inicia unos días antes de la muerte de Petróleo, cuando Ganzúa y su amigo Petróleo atracan con cuchillo a un desconocido para robarle su dinero, se lo reparten y vuelven a sus casas como si nada hubiera pasado. Nos dice el narrador que Ganzúa simplemente “llegó hasta la casa... Llegó a la cocina, lavó el cuchillo y lo puso en el mismo lugar de donde lo había cogido” (32). Estos dos jóvenes amigos han conocido el mundo de la delincuencia desde niños: roban, fuman marihuana y vagan sin rumbo ni metas. Sus vidas son similares ya que no han ido a la escuela, viven en lugares miserables y no han conocido a sus respectivos padres. Por el relato de Ganzúa nos enteramos que él ha sido iniciado a la bebida desde los siete años y vive con su anciana madre. Petróleo, su compañero de andanzas, es un chico negro que tampoco conoció a su padre, y es temido en el barrio porque cuando porta su cuchillo es porque va en busca de sangre (42). Esta es la denuncia que presenta Macías, un futuro oscuro para una generación de jóvenes que se juntan en bandas para pasar el rato y robar, hasta llegar a pelearse por la repartición de los bienes robados, e inclusive matándose entre ellos (166).

En una de estas peleas Petróleo muere a balazos a manos de La Cusca, otro joven de las bandas. La muerte de su amigo genera en Ganzúa un gran deseo de venganza, que piensa cumplir en cuanto salga del hospital. Así lo relata Ganzúa en la novela: "Ya llevo un mes aquí, pero yo me alivio, le juro que me alivio y a ese hijueputa lo mato porque lo mato. ¿La Cusca? Te voy a matar, hijueputa. ¿Sabe qué panadero? En este mundo ya no cabe uno de los dos, o me lleva o me lo llevo, ¿entiende?" (196). "Matar o que lo maten" es una frase que abarca el alcance del carácter violento de esta juventud y la banalización de la muerte. La novela de Macías es una de las primeras publicaciones que esboza el ambiente que rodea a la juventud de los barrios marginales de Medellín con jóvenes que, desde niños, ya conocen el mundo de la violencia, el consumo de drogas, el asesinato y la venganza. Han crecido en medio de la pobreza por un lado, y de la violencia por el otro, factores que dan luz para entender por qué estos jóvenes se entregan tan rápido al servicio del narcotráfico como sicarios, aterrorizando a la nación con su violencia.

Al igual que *Ganzúa*, en *No nacimos pa'semilla* Alonso Salazar retrata la vida y cultura de las bandas de jóvenes sicarios de las comunas nororientales de Medellín. Salazar presenta al sicario por un lado como víctima de una serie de enfrentamientos que involucran a la guerrilla, las milicias y el narcotráfico, y por otro, víctima de las condiciones de pobreza que viven los habitantes de zonas marginadas y su necesidad de buscar un sustento. Surgen así los niños sicarios, conocidos como los asesinos en moto, contratados por narcotraficantes para que eliminen a quienes se atraviesen en su camino. En el prólogo, Salazar destaca su intención de dar voz a "los jóvenes que han hecho de la muerte su negocio" a través de los relatos de las madres, amigos, enemigos, activistas barriales, sacerdotes y los mismos sicarios. En *No nacimos pa'semilla* Salazar conserva el estilo y lenguaje de las narraciones originales, pero cambia el nombre de lugares y personajes. Sin embargo, al mantener el lenguaje original, Salazar debe presentar al final de la novela un glosario para que el lector pueda entender el lenguaje o jerga que usan los personajes a lo largo de sus relatos. La particularidad de este lenguaje se aprecia con Nacho, un sicario que no pasa de veinte años, cuando está narrando momentos vividos en la cárcel donde se encuentra con "varios enamorados… y otras culebras" (51). "Enamorados", como indica el glosario, se refiere a personas que quieren matarlo y

culebras, a enemigos (216). Esta jerga predominará en las novelas del sicariato y será objeto de análisis de la crítica literaria.

Cada uno de los distintos relatos que presenta Salazar retrata aspectos del joven sicario, como su mentalidad o su condición socio-económica dentro del gran espacio urbano de Medellín.[97] Con estos relatos, indica Salazar, busca trazar "un complejo y contradictorio mapa que determina la creación y valoración social del sicariato" (13). Las historias, narradas por diferentes voces, se concentran en cinco capítulos mientras que el final, "La resurrección de desquite", corresponde al análisis que hace Salazar sobre la situación de los jóvenes en la sociedad; este análisis está documentado con datos estadísticos sobre la violencia en Colombia, y datos históricos y sociales de la ciudad de Medellín.

No nacimos pa'semilla revela la importancia de las bandas juveniles, que llegan a suplir los valores que tradicionalmente proveen la familia, la educación y la religión. Se denuncia cómo en 1985 la guerrilla aprovecha los campamentos populares, creados para reeducar a la población juvenil, para entrenar a estos jóvenes con las armas. Así lo relata Ángel, narrador de uno de los relatos, cuando dice que en los campamentos aprenden a "manejar fierros, a hacer explosivos, a planear operativos militares sencillos" (86). De los campamentos surgen las milicias populares, jóvenes que siembran terror en la zona a través del miedo y la extorsión. Para contrarrestarlos, nacen las autodefensas conformadas también por jóvenes que se dedican a erradicar a estas bandas. A pesar de sus métodos violentos, se ganan el apoyo y la confianza de la gente de las comunas porque ven en ellos la única opción de mantener la paz en la zona. De estas bandas salen los sicarios que sembrarán el terror en los próximos años.

Desfilan por estos relatos robos, armas, bandas juveniles, cárceles, capos del narcotráfico, asesinatos de líderes políticos, hacinamiento, desplazamientos y violencia, mezclados con creencias religiosas, la sociedad de consumo y otros valores que son parte de esta sociedad. Se destaca también que algunos habitantes de estas comunas son

[97] El crítico literario Pablo Montoya, al analizar la representación de la violencia colombiana en algunas novelas, se refiere a la mezcla de ciudad medieval y de metrópolis retratada en *No nacimos pa'semilla*. Para Montoya, esta ciudad recuerda los guetos o lugares de los que "usureros, prostitutas, ladrones, sepultureros, descuartizadores, juglares, enfermos mentales, carniceros" eran excluidos mientras que la metrópolis es la fuerza de la modernidad representada en "la publicidad, el consumo y el comercio de la droga, el nihilismo" (109).

desplazados que han llegado a la ciudad huyendo de la violencia partidista de mitad del siglo XX; sin embargo, en este nuevo escenario la violencia sigue siendo parte de sus vidas. Una de las voces (la de la mamá de Toño, un joven sicario) relata su llegada a la ciudad huyendo de la violencia política: "Mi padre, que se llamaba Antonio, era muy liberal, de esos bulliciosos, alía los fines de semana al pueblo, se emborrachaba y gritaba vivas a los rojos. Cuando empezó a sentirse la violencia, nos iban llegando boletas" (37). Como este personaje, muchos huyen de la violencia del 'machete' en las zonas rurales donde se matan familias enteras por venganzas, para ingresar a la violencia de la ciudad con las 'mini-uzi', armas preferidas por los sicarios.

No nacimos pa'semilla es pionera en varios aspectos que predominarán en las novelas del narcotráfico. Esta novela testimonial incluye el parlache o habla de los sicarios, presenta una subcultura que caracteriza a los sicarios, y deja ver el alcance del narcotráfico en la sociedad. En la novela se evidencia el respeto a líderes del narcotráfico como Pablo Escobar porque él "se ha portado bien con el pueblo" (110), como relata el ex sicario Julián al contar su historia. Gracias a su capacidad económica a través del dinero ilegal, Escobar y su gente han repartido mercados para la gente de su barrio (111), ayudado con dinero a quienes estudian o necesitan ropa (112), y quienes trabajan para ellos han llegado a tener carros, motos o apartamento fuera de las comunas (113). Los narcotraficantes contratan a jóvenes de estas comunas a través de intermediarios, quienes saben que los chicos "se regalan, hacen trabajos gratis para quedar patrocinados" (109). Estos jóvenes, que nacen de la marginalidad y han crecido rodeados de una cultura de violencia, encuentran que trabajar al servicio del narcotráfico, matando gente, es una forma fácil de adquirir dinero en una ciudad con una economía y una sociedad que los ha rechazado, y en donde sus valores y creencias chocan con aquellos de la sociedad tradicional. Para el crítico Montoya, la mezcla de comportamientos y creencias, con el trabajo de sicarios, tiene su razón de ser desde la dinámica moral de estos jóvenes, para quienes "es posible haber asesinado muchos hombres, pero se seguirá siendo parte de la humanidad desde la óptica de los afectos, si todas esas maldades han sido hechas para favorecer a la vieja" (108). Este enfrentamiento de valores y creencias se aprecia especialmente en la religión y los valores morales que los sicarios subvierten para ampararse y justificar su violencia. En uno de los relatos, por ejemplo, el lector se entera

que estos jóvenes tienen sus propias oraciones, como la del Santo Juez, denominada así por el sicario Mario:

> Señor, líbrame de mis enemigos. Si ojos tienen, que no me vean. Si manos tienen, que no me agarren. Si pies tienen, que no me alcancen. No permitas que me sorprendan por la espalda. No permitas que mi muerte sea violenta. No permitas que mi sangre se derrame. Tú que todo lo conoces, sabes mis pecados, pero también sabes de mi fe. No me desampares. Amén. (124-25)

Al lado de la subametralladora, una moto y un muerto, se encuentra un joven que lleva escapularios por todas partes, frecuenta iglesias para visitar a la Virgen, se confiesa, hace promesas y asiste a los velorios de los amigos muertos. Celebrar la muerte de un amigo es otro aspecto de la subcultura del sicario que se destaca en la obra de Salazar y que será explotado en la narrativa del sicariato. En uno de los testimonios presentados en esta novela, se relata cómo el velorio y el entierro de un sicario se asemejan a un carnaval: "Estos muchachos le hablan a su muerto, lo tocan, le ponen música, con un seguimiento profundo, eso lo muestran en su ritual" (170); el muerto es llevado en procesión por las calles y lugares que ha frecuentado en vida.

Otro aspecto que se destaca en esta novela es la estructura familiar de los jóvenes. Ellos forman parte de una familia desintegrada, siendo la madre la figura principal y, cuando los sicarios asesinan, piensan en adquirir bienes para sus madres. Señala Salazar en su obra que para estos jóvenes la madre es quien mantiene la esperanza de estos chicos, y por esto no es raro escuchar frases como: "La madre es lo más sagrado que hay, madre no hay sino una, papá puede ser cualquier hijueputa" (199). A través de esta y otras contextualizaciones culturales, *No nacimos pa'semilla* presenta la realidad que se vive en las periferias de Medellín, en boca de sus protagonistas. Con los relatos y las continuas descripciones de los habitantes en las comunas y sus nuevos valores sociales y morales, Salazar pretende mostrar la complejidad del problema de las bandas juveniles que viven de la violencia, alimentada y perpetuada por el narcotráfico.

La historia que desarrolla Víctor Gaviria en *El pelaíto que no duró nada* (1991) tiene también lugar en la comuna nororiental de Medellín donde la violencia es un aporte al mundo de miseria extrema que viven sus habitantes. Gaviria, escritor, poeta y cineasta, logra el reconocimiento nacional e internacional como director de la película *Rodrigo D.*

No futuro en 1990. *El pelaíto que no duró nada* se basa en testimonios de la vida real donde Alexander Gallego, conocido como Wílfer, narra en forma lineal los eventos que rodean la muerte de su hermano Fáber, de diecisiete años. Wílfer presenta cómo se inicia Fáber en el mundo del delito y de la droga, y como en las obras ya mencionadas, e incorpora en su relato el habla de los jóvenes de estas comunas, así como su visión ante la vida y el mundo que los rodea. A diferencia de *No nacimos pa'semilla,* la obra de Gaviria no ofrece un glosario que explique la cantidad de palabras y expresiones que usan los personajes. En el siguiente aparte se aprecia esta jerga del sicario y también la frialdad con que se relata el primer asesinato que comete Fáber a los catorce años:

> Imagínese que tenía un cascado, un chulo encima, él, de catorce años… El cascado era culebra del Palomo, y como Fáber era amistad de él, entonces dizque lo cascó para probarle finura… Iban en la moto, el Palomo manejando, y vieron la culebra del Palomo botada, y Fáber desde la moto lo cascó, cuando el otro voltió se fue cayendo, güevon... El pelaíto me contaba con detalles: "¡entonces yo saqué la pistola y no lo quería cascar, güevoncito, pero el primer tiro que le hice, ese man fue cayendo como una güeva, al piso...Se lo dí más certero que un hijueputa!". (41)

La frialdad con que se narra el asesinato muestra la poca valoración que tienen de la vida, y por esto no extraña que estos jóvenes se conviertan, en la década de los ochenta y noventa del siglo XX, en los asesinos bajo el mando de los narcotraficantes quienes, con sus agrupaciones o bandas delincuenciales, azotan con terror las zonas donde viven. Se aprecia también una vaga visión del futuro porque sus vidas se rigen por el momento en que viven, el cual, como narra Wílfer, si no está acompañado de asesinatos o de robos no es nada interesante (95).

En esta obra de Gaviria el narrador se queja constantemente del estado de pobreza y represión que se vive en las comunas. Esta condición hace que los jóvenes deban salir a buscar dinero realizando cualquier tipo de trabajo pero, a diferencia de la sociedad marginada de *No nacimos pa'semilla*, donde los sicarios buscan el bienestar de la familia, en especial el de la madre, en *El pelaíto que no duró nada* el joven sicario puede llegar a robar a los suyos con la intención de conseguir dinero para drogarse (26). Desde niños se ven rodeados de miseria, viven la injusticia social, no tienen valores morales que seguir,

juegan a la guerra y a los muertos, mientras los padres salen a buscar el sustento diario. Cuando estos niños crecen, su vida adquiere otro sentido y perciben la muerte como algo cotidiano; se ve más como reto que como tragedia. Sin embargo, indica el crítico literario Enrique Gómez en "Testimonio y género" (2003), en estas narraciones se aprecia también que estos jóvenes saben que ya tienen perdida la batalla contra la muerte (n. pág.). La juventud recrea el ambiente de violencia que ha visto, cometen asesinatos y hasta se matan entre ellos mismos. En *El pelaíto que no duró nada* mueren prácticamente todos los jóvenes que aparecen en el relato de Wílfer, a excepción de Hugo Arley quien se suicida porque está aburrido del mundo en que vive. Así que en las novelas de Salazar y Gaviria, se retrata la violencia que está creciendo en las décadas de los setenta y ochenta y que se intensifica con el auge del narcotráfico. Es evidente que el negocio ilícito de drogas ha encontrado cabida en la sociedad colombiana por varias razones, entre las que se encuentran la capacidad económica de los narcotraficantes, las oportunidades que brinda a los excluidos por la sociedad, y la relación de tolerancia y aceptación a nivel político, económico y social.

Mientras en esta narrativa testimonial sus autores exploran la figura del sicario indagando las causas que llevan a estos jóvenes a convertirse en protagonistas de la violencia en Colombia, otras novelas publicadas durante esta época narcoterrorista abordan el problema del narcotráfico desde diferentes perspectivas, aunque de manera indirecta. En la narrativa colombiana, señala Luz Mary Giraldo, "La ciudad puede concentrarse y expresarse en el espacio mínimo de una alcoba o de un lugar cerrado, en un diálogo o un monólogo que narran modos de vida y de pensamiento, en un escenario histórico, en unas formas expresivas o en un juego de lenguajes" (61). De igual manera, el fenómeno de la violencia como consecuencia del tráfico ilícito de drogas comienza a aparecer en una serie de novelas, en las últimas décadas del siglo XX. Aun cuando esta narrativa presenta diferentes temáticas, se evidencia en ellas la situación de inseguridad que se vive en especial en ciudades como Bogotá y Medellín, la cual es causada por o se incrementa con el narcotráfico y las violentas acciones de los sicarios.

Una de las primeras novelas que expone el miedo de los habitantes a los sicarios es *Sin remedio* (1984), del escritor y periodista Antonio Caballero.[98] En ella Caballero presenta un retrato de la sociedad bogotana durante la década de los setenta del siglo XX. A lo largo de catorce extensos capítulos, un narrador omnisciente cuenta en forma lineal la vida de Ignacio Escobar, un hombre de treinta y un años, inestable, miembro de la clase alta y completamente dependiente del dinero de su madre, que intenta escribir un poema sobre Bogotá, una ciudad ante la cual no siente apego y que no conoce, excepto por los lugares que frecuenta. Cuando Escobar sale de su mundo aristocrático para conocer la ciudad de la cual quiere escribir, se enfrenta a una ciudad insegura, que lo absorbe hasta llevarlo a la muerte. En su recorrido por Bogotá, Escobar se ve involucrado en situaciones peligrosas y absurdas; su amigo Federico, por ejemplo, lo involucra con la guerrilla, e indirectamente, Escobar participa en el secuestro de su tío. En *Sin remedio* se aprecia el miedo colectivo hacia los sicarios en moto; esto se representa cuando Escobar se dirige a las peligrosas zonas del sur de Bogotá, para entrevistarse con la guerrilla, como lo presenta el narrador:

> La moto palpitaba entre las piernas de Escobar, y lo cegaba la llovizna. Federico evitó las tinieblas del Parque Nacional y bajó la Carrera Séptima, parándose a rugir en los semáforos. De los carros herméticos los miraban con aprensión disimulada: los asesinos de las motos. (205)

Por el solo hecho de andar de noche en motocicleta, estos personajes son confundidos con los "pistolocos", término usado en la década de los setenta para señalar a los hombres de seguridad de la mafia y que, como indican los críticos Jaramillo y Salazar en *Medellín: las subculturas del narcotráfico* (1992), son asesinos que conformarán las bandas de sicarios en la siguiente década (43). En este aparte se aprecia además la referencia a las

[98] El mismo autor, en una entrevista con Harold Alvarado Tenorio publicada en Internet, explica que a pesar del número de ediciones y de haber sido reeditada, su novela no ha sido reseñada ni publicitada porque al momento de ser publicada, la editorial Bruguera estaba quebrada. Sin embargo, aclara que su novela ha tenido lectores minoritarios, en especial estudiantes universitarios (n. pág.). Cabe notar que esta novela fue seleccionada por escritores, editores, y críticos literarios entre las cien novelas más leídas entre 1982 y el 2007, en una encuesta realizada durante el XIII V Congreso de las academias de la lengua en Medellín y el IV Congreso Internacional de la lengua española en Cartagena, por la revista colombiana *Semana* para celebrar sus 25 años de existencia en el 2007. *Sin remedio* ocupó el puesto 76 mientras *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo obtuvo el puesto 11, *Cartas cruzadas* de Darío Jaramillo el 37, y *Rosario Tijeras* de Jorge Franco el 87. Ver artículo "Las mejores 100 novelas de la lengua española de los últimos 25 años." *Semana.com*. Marzo 2007. n. pág. Web. 16 dic. 2009.

motos, medio de movilización que usan los jóvenes sicarios al servicio de narcotraficantes.

Por otro lado, en *Tuyo es mi corazón* (1984) el escritor y periodista Juan José Hoyos presenta la ciudad de Medellín a mediados de la década de los setenta, cuando comienza a insinuarse la violencia que la caracterizará pocos años después con los sicarios y el boom del narcotráfico. En su novela, Hoyos presenta a una generación de jóvenes que presencian el ingreso de la droga y de los asesinos a sueldo en Medellín, una ciudad donde, como indica el crítico Javier Sanín en su artículo "'Pobre Gardel. Y pobres de nosotros.' De *Tuyo es mi corazón* a *El cielo que perdimos*: Literatura, sociedad y política en Juan José Hoyos" (1994), la cerveza y el bolero pasan a ser "el consuelo a la pobreza, la hostilidad, la adolescencia y la relativa ausencia de futuro" (165). *Tuyo es mi corazón* es una novela extensa, dividida en treinta capítulos, donde se intercala el relato del narrador con diálogos entre los adolecentes de un barrio de clase media baja de Medellín, y con boleros y baladas que enfatizan los sentimientos de estos jóvenes.[99] En esta novela se relatan los cambios que ha sufrido Medellín a lo largo de los años, en especial con la llegada de aquellos que se establecieron en las periferias de esta ciudad huyendo, como indica el narrador, "de las carnicerías desatadas en los montes por la policía del gobierno" (13). Esto se refiere a la violencia partidista de mediados del siglo XX, hasta llegar al presente de la narración con el miedo y la inseguridad que se vive en esta ciudad incrementados con la guerra entre mafiosos. Para el crítico Sanín, Hoyos presenta además el cambio de valores que se está dando en una juventud que comienza a privilegiar la relación con la madre, y a ver el grupo de amigos como la verdadera familia (165).

En la ciudad, estas familias deben criar a sus hijos en medio del hampa porque la mafia está invadiendo las calles y cambiando los valores y la tranquilidad que caracterizaba a esta ciudad. Carlos, el protagonista de esta novela, es testigo de los enfrentamientos en las calles entre bandas de mafiosos que dejan ver el terror que está creciendo en esta región. En un caso, Carlos se encuentra en una heladería con Gladys y Salomé, dos mujeres que sirven de compañía a mafiosos, cuando escuchan un estruendo,

[99] El uso de canciones y diálogos rápidos además de servir de telón de fondo, señala Sanín, favorecieron la adaptación de esta novela a una serie televisiva (163).

explosiones seguidas de disparos, gritos en la calle, el ruido de personas que pasan corriendo y el sonido de llantas que chillan al huir del lugar (376). Poco tiempo después, Salomé muere acribillada junto a su acompañante mafioso (428). Hoyos deja entrever en su novela cómo la violencia antes generada por la política es ahora reemplazada por otra, la de las drogas y los asesinatos por ajuste de cuentas entre mafiosos. Este es el futuro que están comenzando a vivir los hijos de los desplazados, y es la violencia que se está gestando en medio de la pérdida de valores culturales, morales y familiares.

En su segunda novela *El cielo que perdimos* (1990), el escritor Juan José Hoyos presenta un retrato más profundo de Medellín, una ciudad ya invadida por la violencia, el tráfico de drogas y el incremento de la delincuencia, a finales de los años setenta e inicios de los ochenta. Para el crítico Sanín, en su novela Hoyos retrata la realidad social de esta ciudad la cual, en este período, cuenta con la más alta tasa de asesinatos en el país, ostentando a la vez el record mundial de homicidios por cada cien mil habitantes (169). Por su parte el escritor Álvaro Pineda-Botero, al reseñar esta novela, resalta el contenido sociológico así como el carácter de denuncia y testimonio presente en esta obra narrada con estilo periodístico, recurriendo al diálogo directo (62). Esta es una novela extensa, dividida en cinco partes, subdivididos a su vez en capítulos para un total de cuarenta y siete. La narración es lineal y está a cargo de Juan Fernando, quien relata su vida y sus experiencias mientras cubre noticias para la sección judicial de su periódico. Este personaje se encuentra con una ciudad y un país que se mueven, día tras día, entre asesinatos, masacres, torturas y desapariciones. La siguiente descripción deja ver el grado de violencia, caos y crisis al que se ha llegado, y pretende retratar la realidad histórica vivida por los habitantes de esta nación, durante la década de los ochenta:

> La noche del sábado y la madrugada del domingo habían matado, a balazos y a cuchilladas, a más de veinte personas. Varios cadáveres habían sido arrojados en las afueras.... De todas las noticias, la que más me impresionó fue la de los muertos que habían encontrado en un túnel de la autopista a Bogotá. Eran tres. Los habían amarrado con alambres, de manos y pies.... Ninguno tenía papeles de identidad. Ese lunes, después de tanto trabajo, la muerte, por fin, parecía estar descansando. Porque matar también cansa. (105)

En esta novela se describen en detalle masacres, se mencionan los asesinatos a jueces que aumentan durante los años ochenta y también la violencia generada por los capos de la mafia, los sicarios y los escuadrones de la muerte. Al investigar e indagar las causas de tanta violencia, Juan Fernando descubre que la corrupción invade los entes de seguridad los cuales, paradójicamente, son los que propician la violencia. Ejemplo de ello son las más de trescientas personas que asesina un grupo de policías, dejando ver la doble moral que los rige. Así lo narra Daniel, amigo de Juan Fernando y abogado de la procuraduría, personaje que le permite a Hoyos retratar la violencia desde el ámbito jurídico:

> – Todos eran policías. Y cuando no estaban de turno, mataban a sueldo… Trabajaban para todo el mundo. Estaban muy bien cotizados. Qué cosas las de este país: hacían el trabajo hoy y al día siguiente se ponían el uniforme para salir a buscar a los asesinos. Les cobraban a los "mágicos" por matar y al otro día el Estado seguía pagándoles para buscar a los culpables. (441)

La presencia de estos "mágicos" o nuevos ricos se evidencia en la novela con la descripción del lujo que ostentan en sus edificaciones, las fiestas escandalosas y los mariachis cantando en la madrugada y la policía allanando estos lugares, como le relata una vecina de este barrio a Juan Fernando para quien ese "barrio se dañó desde la llegada de esos señores" (482). Otro aspecto que se retrata es el poder del dinero de los narcotraficantes cuando Juan Fernando va con el Gobernador a visitar una cárcel en Itagüí. Al llegar allí, relata el protagonista, se encuentran con cuartos espaciosos de piso embaldosado, equipados con inodoros nuevos, televisores, grabadoras, camas con colchones de algodón; pero lo más grave, cuenta Juan Fernando, es que los treinta y cinco prisioneros no estaban allí porque contaban con permisos especiales del director para salir de la cárcel por períodos indeterminados (475-476). El nivel de corrupción que describe el protagonista es alto y ha invadido los estamentos políticos y jurídicos.

Los dos personajes viven en medio de un ambiente de violencia acompañado de desesperanza e inestabilidad, que los va ahogando poco a poco. Este ambiente, como bien señala el crítico Sanín, lleva al protagonista de ser un "joven cariñoso, romántico, sensible… [a] melancólico, inestable y desesperado" (169). En la novela, tanto Juan Fernando como Daniel llegan a entender que nadie escapa a la violencia, y que contra

ésta nada se puede decir o hacer frente a la corrupción y un deseo de adquirir dinero fácil y poder. En *El cielo que perdimos* Hoyos describe la impotencia de muchos frente a la violencia, denuncia la impunidad e ineficacia de un sistema judicial corrupto, pero no ofrece soluciones al conflicto. El autor ofrece la perspectiva de una sociedad fragmentada, en medio de un conglomerado socio-político en decadencia, que refleja el sistema socio-político de la ciudad, y por extensión del país.

Otra novela que retrata la violencia, doble moralidad y corrupción en Colombia durante las últimas décadas del siglo XX es *Tras la baranda* (1996), de Jaime Moreno García.[100] Con un lenguaje sencillo, directo y escueto, lleno de ironía y sarcasmo, el lector de *Tras la Baranda* se enfrenta a varias historias de violencia, impunidad y corrupción. Al preguntarle a Moreno sobre la recepción de su novela, menciona que ha tenido lectores minoritarios y añade que algunas veces le ha "ocasionado animadversión y ojeriza en algunos, pero también elogios y felicitaciones no solo por el humor con el que se cuenta la historia, sino por el valor de hacerlo" (n. pág.). A pesar de la poca difusión y recepción de la obra, *Tras la baranda* ofrece una visión diferente de la violencia, esta vez desde las cárceles y entidades judiciales de la ciudad de Bogotá, donde los personajes se mueven en un ambiente violento como consecuencia del conflicto entre el gobierno y grupos al margen de la ley, entre ellos los narcotraficantes.

Moreno denuncia el deterioro del sistema judicial colombiano dentro del contexto colombiano de la violencia con historias narradas en treinta y cuatro capítulos, que llegan al lector a través de diferentes voces. Predomina el narrador omnisciente quien mantiene una narración lineal, intercalada con las voces de Gertilde y Marucha, jueces y protagonistas en esta novela. *Tras la baranda* inicia con un caso particular de violencia representado en Itulier Troncoso, un joven que trabaja en un restaurante pero que, en un arranque de furia, asesina a un cliente. A pesar de no estar involucrado con el narcotráfico, Troncoso es el hilo conductor que enlaza historias individuales hasta llegar

[100] Jaime Moreno García es abogado especializado en la rama laboral y ha trabajado como Consejero de Estado. Desde 1968 combina su profesión con la literatura y escribe su primer cuento "Los Doctorcitos", ganador este mismo año en el Concurso Nacional de Cuento de la Federación Colombiana de Educadores. Su cuento "Al final de la gira" ocupa el segundo lugar en el Concurso Nacional de Cuento de la Industria Licorera de Boyacá. Estos cuentos aparecen recopilados en sus dos libros, *Recogiendo los pasos* y *Un regalito para el juez*. En 1994 *Tras la baranda* es finalista en el Concurso Nacional de Novela Eduardo Caballero Calderón de "Colcultura". Jaime Moreno García. "Re: tesis y conferencia." 26 de enero 2005. E-mail.

al macrocosmos que es el narcotráfico y su relación con los jueces y abogados. En las últimas páginas confluyen todas las historias, mueren casi todos los personajes principales, y se plantea el inicio de un nuevo ciclo de enredos y corrupciones dentro del sistema judicial retratado.

El escritor presenta en forma literaria y en contenido el caos y miedo que ronda entre las entidades judiciales cuando los narcotraficantes mandan asesinar a quienes interfieren con sus intereses, entre ellos los jueces y abogados.[101] En el siguiente aparte, se aprecia esta situación cuando un reportero entrevista al juez Clímaco Azcárate:

> -Doctor, ¿el juez muerto había recibido amenazas? –preguntó un reportero radial.
>
> -Sí, desde luego. Aquí todos recibimos diariamente entre cinco y diez amenazas telefónicas, por cartas o por remesas de objetos que hacen las veces de mensaje amenazador.
>
> -¿Qué clase de objetos? –curioseó el mismo reportero, adelantándose a los otros.
>
> -Ataúdes en miniatura... condolencias religiosas... avisos de prensa invitando a nuestros entierros. Los narcos son muy hábiles para el terror –continuó Clímaco. (92)

Este juez, presidente del sindicato judicial, les teme a los narcotraficantes pero no a los guerrilleros con quienes mantiene conexiones secretas. En esta novela los personajes buscan un progreso económico y social individual, sin importar si tienen que violar normas y valores. De esta manera, Jaime Moreno García se sirve de la ironía para presentar un sistema judicial que, en medio del caos y terror nacional por las violentas acciones de los narcotraficantes, resulta ser corrupto. Moreno plantea que la violencia y la corrupción son promovidas por las mismas entidades gubernamentales encargadas de proveer justicia y orden a la nación. El escritor denuncia que la justicia se haya dejado contagiar por los espacios de violencia y plantea que las personas son producto del ambiente que las rodea. Como consecuencia tanto jueces, reos y diversos estamentos de la sociedad, representados en esta novela, se contagian e inician su proceso de degradación que los lleva, en muchos de los casos, a la muerte o el fracaso total. En *Tras*

---

[101] Recordemos que los años ochenta en Colombia están asociados con asesinatos de cientos de policías, políticos, periodistas y representantes del sistema judicial. Es una época de secuestros, asesinatos por sicarios y atentados con bombas. Grace Livingston señala que entre 1979 y 1991 fueron asesinados un promedio de 40 jueces y abogados, cada año (59).

la baranda predomina la violencia y mueren todos aquellos que están involucrados con cualquier grupo al margen de la ley o acción ilegal. Sin embargo, la visión de Moreno no es apocalíptica. Aunque la muerte parece ser la única salida para eliminar el caos y la corrupción del sistema judicial, Moreno deja entrever que sí hay justicia, aunque esta surja en medio de un ambiente de violencia.

Finalmente, *Fragmentos de amor furtivo* (1998), del escritor y periodista Héctor Abad Faciolince, ofrece otro ejemplo de cómo en un espacio reducido se puede retratar la violencia que azota a una región. El crítico Cardona en "Literatura y narcotráfico" señala brevemente que en esta novela el narcotráfico y su cultura de la muerte son el telón de fondo para la historia contada (384). De otro lado, al reseñar esta novela, el crítico literario Jaime Montaña indica que en la obra de Faciolince se narra una historia de amor que se debate entre la decepción y la desilusión de Susana y Rodrigo, los personajes protagonistas. Esta historia, indica Montaña, "se construye en dos momentos, uno la etapa del conocimiento y las historias de amor de Susana y el otro la puesta a prueba y el inicio de las venganzas que concluyen con el alejamiento" (n. pág.). Con su descripción de los protagonistas, Montaña ilustra cómo estos personajes elaboran una relación entre un mundo externo y uno interno, descubriendo muy tarde que la confianza es esencial en la relación. Por su parte, el crítico literario Mauricio Parra en su artículo "La coexistencia de lo irreconciliable: espacios urbanos en la narrativa colombiana contemporánea" (2003) estudia la presentación del espacio en dos obras que reflejan la escisión total del discurso social: *Fragmentos de amor furtivo* y *Scorpio City* (1998), del escritor bogotano Mario Mendoza. Aun cuando Parra centra su análisis en la obra de Mendoza, destaca dos referentes literarios en la novela de Faciolince: *Decameron*, refiriéndose al encierro en el apartamento de Susana de los protagonistas huyendo de la peste o violencia que azota a la ciudad de Medellín; y *Las mil y una noches*, donde Susana, como una Sherezada, le cuenta historias de su vida amorosa a Rodrigo (395). Para este crítico, en *Fragmentos de amor furtivo* se narra "la historia de un fracaso anunciado: sólo en un espacio ficticio, donde no entra la historia, puede fructificar la relación amorosa" (397).

En esta novela la violencia que vive la ciudad de Medellín aparece como telón de fondo mientras que Susana, le cuenta a su amante Rodrigo relatos de aventuras amorosas,

con el fin de mantener viva una relación, más sexual que amorosa. En cuarenta y cinco capítulos se presentan estos relatos de Susana en letras cursivas, para diferenciarlos de las secciones del narrador omnisciente. En la novela, los protagonistas encuentran en sus hogares un refugio contra la ciudad peste, como denominan a Medellín. La inseguridad, las bombas y los continuos enfrentamientos entre mafiosos y grupos delincuentes son el escenario que estos personajes quieren evitar y olvidar a toda costa:

> No sabían nada de la otra ciudad. La de los pobres, la de los muertos. La de la gente que no se moría de infarto ni de vieja sino de bala o cuchillada. Su mundito se reducía a ese vecindario que domina la ciudad desde las colinas: verde y sin aceras, plagado de edificios altos y bajos…, de carros blindados, de piscinas privadas, parques particulares, gimnasios, campos de golf y canchas de tenis, de centros comerciales..... Abajo la peste. Ellos se encerraban en las fortalezas de las colinas mientras abajo la peste hacía estragos. No era cólera ni bubas y ni siquiera sida; era plomo, puro plomo lo que se iba llevando al cielo por puñados, por racimos, las almitas de la gente de su ciudad. (18)

Con esta descripción se pueden apreciar las dos caras de la ciudad de Medellín, la de los pobres y la de los ricos: la una segura y la otra sinónimo de peligro y violencia. Cabe notar que los dos personajes no pertenecen a la clase privilegiada de la sociedad --ella es instructora de natación y él afinador de piano-- pero viven en un edificio con un extremo control de seguridad, con puertas blindadas y contraseña para ingresar (37). Susana tiene acceso a estos lujos gracias a una relación corta que tuvo con un mafioso, mucho mayor que ella, y a quien describe como un camionero, a pesar de los millones que poseía. Todos los bienes del hombre provienen del dinero del narcotráfico, como indica Susana cuando cuenta que todo era "pagado por los dólares de la coca, por las libras de la marihuana, por las pesetas de la heroína, por los francos del crack, por los pesos del perico y el bazuco" (315). La referencia a diferentes tipos de droga y a pagos en moneda de diferentes países, como señala Parra, indican una "relación explicita entre las circunstancias locales y la economía global" (397). En este tipo de economía se clasifica e identifica la calidad del producto con la calidad del comprador: mientras la coca se vende en dólares, por ejemplo, el bazuco es para los consumidores nacionales. En general, a lo largo de la novela, el lector vive la violencia del narcotráfico por las

percepciones y relatos de los personajes, en especial de Rodrigo quien evita salir de noche porque si lo hace, no sabe si en su camino se encuentre con "los ladrones los sicarios los secuestradores la policía los paramilitares el ejército los mafiosos" (187).

En estas novelas que abordan el narcotráfico de manera indirecta se puede esbozar una preocupación de los escritores por explorar, desde diferentes perspectivas, los efectos del tráfico ilegal de drogas y su violencia en la sociedad. A través de los personajes, sus emociones y acciones, se denuncia la corrupción que comienza a invadir las instituciones, la ineficacia o impotencia de los entes de seguridad para combatir este flagelo, y el ambiente de miedo que se vive por las acciones terroristas de grupos al margen de la ley como el narcotráfico. Al narrar la violencia, los escritores usan un estilo directo y descriptivo al detallar eventos o acciones violentas, pero no se aprecia la incorporación del lenguaje o jerga que usan narcotraficantes o sicarios al no ser éstos protagonistas de estas historias. Son además novelas extensas, rasgo que difiere, como se verá a continuación, con las novelas del sicariato.

Como he indicado al inicio de este capítulo, debido al terror implantado en Colombia por los narcotraficantes y sus sicarios desde mediados de los años ochenta, la narrativa que trata directamente la temática del narcotráfico es prácticamente nula. Ha de pasar una década desde la publicación de *El divino* en 1986, para que este silencio literario se rompa y tenga alcance nacional e internacional. Tras la muerte del narcotraficante Pablo Escobar, en diciembre de 1993, y el decaimiento de los carteles de la droga en los siguientes años, empiezan a surgir obras cuyo tema central es el narcotráfico, donde sicarios y narcotraficantes son los protagonistas de las historias relatadas. *La virgen de los sicarios*, publicada en 1994, marca la tendencia a escribir sobre este flagelo. Desde entonces, la crítica literaria ha dividido su análisis basándose en los personajes principales de estas obras: la novela del sicariato, con el joven sicario como protagonista, y la del narcotráfico con los narcotraficantes como personajes centrales. Siguiendo esta división, presento a continuación la narrativa del sicariato e inmediatamente la del narcotráfico, siguiendo para cada grupo el orden cronológico de su publicación.

La novela del sicariato

Medellín ha sido una de las ciudades más retratadas en la narrativa colombiana sobre el narcotráfico. Desde finales de la década de los ochenta esta ciudad pasa a ser una de las más violentas de Colombia. Como señalan los historiadores Marco Palacios y Frank Safford en *Colombia: País fragmentado, sociedad dividida* (2002), el desempleo, la marginalidad, la inseguridad, así como las transformaciones urbanas y los paradigmas culturales y empresariales que vive la ciudad en esta década, explican el ascenso de líderes del narcotráfico y la violencia que los acompaña (654). Añaden que este ambiente del negocio ilícito de drogas encuentra cabida y da oportunidades a los jóvenes pobres para emplearse como sicarios. El dinero ilícito les da así la oportunidad de acceder a los bienes de consumo que promueven constantemente los medios de comunicación, y se percibe como el único recurso para obtenerlos. En el estudio de Palacios y Safford se destaca también el crecimiento acelerado de barrios o comunas en la periferia de la ciudad, lugares que se convierten en focos de violencia por las acciones y la violencia con que las innumerables bandas juveniles controlan estas zonas. Como rasgo particular, estas bandas se rigen además por nuevos valores morales, religiosos y culturales, y cuentan con una jerga especial para expresarse.

Los sicarios a sueldo, además de protagonistas de la violencia narcoterrorista, pasan a ser los personajes principales en las novelas denominadas del sicariato.[102] En orden cronológico de publicación, las más conocidas son *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape, e *Hijos de la nieve* (2000) de José Libardo Porras. El impacto que genera en la sociedad el conocer que son jóvenes menores de dieciocho años quienes ejecutan los actos violentos lleva a estos escritores a explorar la figura del sicario, y su impacto en la sociedad, y a tratar de entender las razones de actuar de estos jóvenes.

La virgen de los sicarios del escritor Fernando Vallejo es la primera novela que retoma los eventos violentos más importantes sucedidos en la ciudad de Medellín durante

[102] La crítica literaria se refiere también a la novela "sicaresca", término usado por primera vez en 1995 por el escritor Héctor Abad Faciolince al analizar y criticar la influencia de la cultura del narcotráfico en la pintura y la literatura. En su artículo "Estética y narcotráfico" Faciolince escribe: "Hay una nueva escuela literaria surgida en Medellín: yo la he denominado la Sicaresca antioqueña. Hemos pasado del sicariato a la sicaresca" (515).

el boom y la decadencia del narcotráfico de las dos últimas décadas del siglo XX. Vallejo se vale de esta temática para ingresar al mundo del sicario, su lenguaje y su cultura. Esta novela es objeto de estudio del siguiente capítulo; sin embargo, como novela pionera del narcotráfico y en especial del sicariato, destaco aquí algunos rasgos que prevalecerán y fortalecerán esta narrativa. *La virgen de los sicarios* es una novela corta, narrada en primera persona, con un estilo directo que incorpora la jerga o forma de expresarse del sicario. Detalla aspectos de la cultura y religiosidad del sicario, su ambiente familiar y social, así como la serie de asesinatos perpetrados por estos jóvenes. La marginalidad de las comunas de la periferia, en contraste con los barrios del centro de la ciudad, y la violencia que se vive en Medellín sirven como escenario en esta novela para relatar los efectos sociales de la guerra narcoterrorista en esta ciudad.

En *La virgen de los sicarios* el personaje principal es un intelectual que introduce al lector al mundo del sicario. En contraste, en *Morir con papá* (1997) del escritor, ensayista y periodista Óscar Collazos,[103] el sicario es el protagonista de la historia relatada. Esta novela hace parte del estudio sobre "El sicario en la novela colombiana" (2008) del crítico literario Óscar Osorio, quien se centra en indagar la figura del sicario según la cronología de la publicación de estas obras y también la cartografía que en ellas se construye del país. Para Osorio, los estudios existentes son parciales ya que se centran en pocas obras y asumen que "esta corriente literaria es antioqueña" (66), refiriéndose al hecho de que los lugares y protagonistas de las novelas del sicariato se ubican en la ciudad de Medellín. En cuanto a *Morir con papá,* Osorio señala que tanto padre como hijo asumen su rol de sicarios como un oficio que les ayuda a sobrevivir en medio de un entorno social y económico adverso, aspecto que difiere de otras novelas del sicariato donde los jóvenes sicarios están signados por la fatalidad y la desesperanza (76). Por su

[103] La obra literaria de Óscar Collazos abarca diversos temas y estilos. Inicia su carrera como escritor con los cuentos *El verano también moja las espaldas* (1966), *Son de máquina* (1967) y *Esta mañana del mundo* (1969). Tras veinte años de ausencia, regresa a Colombia en 1989, la época más conflictiva por la violencia del narcotráfico. Su último libro de cuentos se titula *Adiós, Europa, adiós* (2000). Ha publicado quince novelas, entre las que se destacan: *Crónica de tiempo muerto* (1975), *Todo o nada* (1979), *Jóvenes pobres amantes* (1983), Fugas (1988), *Las trampas del exilio* (1992), *Adiós a la Virgen* (1994), *La modelo asesinada* (1999), *El Exilio y la culpa* (2002) y *Batallas en el monte de Venus* (2003). Ha publicado también antologías, ensayos y artículos, y ha escrito columnas periodísticas en diferentes diarios del país. Antes de *Morir con papá,* el autor publica en 1995 el cuento "Instrucciones para morir con papá." Ver Carvajal, José. "Óscar Collazos: La inconformidad irremediable." *Centro virtual Isaacs: portal virtual del Pacífico colombiano. univalle.edu*. N.d. Web. 17 dic. 2009.

parte, el crítico literario Fredy Reyes presenta un breve análisis sobre la representación literaria del sicario en "Panorama de las novelas del sicariato 1980-2005" (2007), destacando cómo los escritores colombianos "han construido y recreado la imagen del sicario, confiriéndole distintos matices y enfoques" (190). Reyes menciona una serie de obras donde aparece la figura del sicario y concluye que en ellas se recrean "las crisis de unos escenarios socioculturales inmersos entre la marginalidad y el apocalipsis" (190-191).

Morir con papá es una novela de comportamientos que narra la historia de dos sicarios, Horacio y su hijo Jairo, quienes viven en las comunas de Medellín y tienen a su cargo la tarea de asesinar a un magistrado importante.[104] Ellos logran su objetivo principal pero, en medio de la balacera, el padre sale herido. Jairo logra huir con su padre pero deja abandonada la moto en que se movilizan la cual está a su nombre, error que los llevará a los dos a la muerte. Mientras las autoridades siguen las pistas de la moto abandonada y buscan a Jairo, tanto padre como hijo son encerrados en diferentes partes de la ciudad por la misma mafia y vigilados por sicarios para evitar que los atrape la policía y hablen. Los sicarios reciben la orden de asesinar al padre y abandonar su cuerpo. Sin conocer la suerte de su padre, Jairo recibe a la vez la orden de asesinar a otro personaje importante; este joven cumple con su tarea, pero es inmediatamente asesinado por el mismo sicario que lo cuidaba.

Morir con papá es una novela corta que, a lo largo de diecisiete capítulos, narra episodios violentos con los asesinatos que comenten los sicarios, pero hace énfasis en su entorno individual y social. Collazos incorpora en su novela expresiones de la jerga del sicario como *muñeco* (el muerto), *fierro* (el arma), *quebrar* (matar), *fiambre* (el sentenciado a morir) al mismo tiempo que usa el lenguaje coloquial de la región, el cual se aprecia con el uso del voceo en el padre. Mientras la voz del padre es calmada, expresando tranquilidad, la voz del hijo semeja un lenguaje cinematográfico, e imprime una sensación de vértigo e inmediatez a los eventos narrados.[105] En *Morir con papá* se

[104] "Con *Morir con papá* asumí el reto de la narración 'objetiva', 'behaviorista', pero también los recursos de la 'novela negra'" expresa el autor en el sitio Web creado por el *Centro Virtual Isaacs* de la Universidad del Valle en Colombia. *Centro virtual Isaacs: portal virtual del Pacífico colombiano. univalle.edu*. N.d. Web. 17 Dic. 2009.

[105] Un ejemplo del lenguaje cinematográfico y la sensación de rapidez se aprecia cuando Jairo observa al médico que atiende a su padre herido: "[Jairo] No ha estado nunca en un quirófano. Los ha visto en las

presentan dos generaciones de sicarios que tienen en común trabajar como asesinos a sueldo, pero que difieren en su visión de la realidad y en sus metas o expectativas. Un narrador con cierto grado de omnisciencia da orden a los eventos y es quien lleva al lector al mundo interior del joven sicario, su carácter, preocupaciones, intereses y motivaciones. Como bien señala el crítico Osorio, a diferencia de muchas novelas del sicariato, donde la presencia del padre es nula porque se desconoce quién es, o su simple referencia va acompañada de rencor y odio, en la obra de Collazos la figura del padre es "fuerte y ejemplar para el hijo… un sicario viejo que ejerce junto a su hijo el nefando oficio, y la madre una figura amorosa y protectora" (76). Sin embargo, cabe notar que el rol de la madre es pasivo en esta novela.[106]

La relación padre-hijo en la novela se basa en el respeto, en un afecto silencioso, donde la discreción y voz suave y respetuosa con que el padre impone su autoridad se acompaña de una serie de consejos a su hijo. En esta familia el padre es quien pone la cabeza y el joven la 'berraquera' (52) y por eso Horacio no duda en aconsejarle a su hijo la certeza que necesita un sicario cuando realiza un trabajo: "No vacilés nunca cuando vayás a disparar… Una vacilación y te jodés" (140). De otro lado, Horacio le indica a su hijo la importancia de ser prudente con el dinero, el cual se debe manejar con discreción y método: "una buena cuenta de ahorros, los gastos necesarios, alguna pequeña inversión de renta inmediata. El dinero –se decía– podía ser un espejismo" (20). Contraria a esta visión futurista o previsiva de la vida, Jairo cuestiona esta percepción cuando dice: "Si uno se va a morir de un día a otro, ¿para qué esconder la plata entonces?" (35). Para Jairo es más importante darle comodidades a su madre, como un televisor a colores y una nevera (65), que ahorrar dinero para un futuro que asume no va a tener por ser sicario. Además de ser una visión consumista, se expone un fatalismo que parece acompañar a la nueva juventud que se involucra con los narcotraficantes: "mueren jóvenes, como si

---

películas de la televisión. Recuerda haber visto muchos quirófanos. Donde hay historias de policías y delincuentes y hay balaceras y hay hospitales y hay quirófanos y hay muertos y sobrevivientes, y alguien que en los pasillos espera, como ahora espera él. Sabe de la sala de espera y de alguien que, allá adentro, se debate entre la vida y la muerte" (40).

[106] Además del rol de la madre, la relación madre-hijo, como indica el narrador, es más "un sentimiento escondido y nunca expresado [que] podría parecerse a la devoción, ese sustituto del amor" o puede ser piedad que le inspira su envejecida madre (63). Ella recibe el dinero sin cuestionar su origen, aunque sabe de dónde proviene. La madre niega además la realidad de tener una familia de asesinos y sobre su esposo, aunque vagabundo e irresponsable, lo considera valiente (31).

vivieran para la muerte" (38), indica otro personaje en la novela, reafirmando esta visión de que los jóvenes no tienen otra opción o destino.

Collazos contrasta así dos mundos: el tradicional con sus valores y expectativas que está desapareciendo, y el moderno que ofrece nuevos valores a seguir. Se destaca la actitud de Jairo, cuyo comportamiento sigue el modelo consumista que acompaña a los sicarios. Jairo se rige por un mundo ideal que se asemeja a las películas estilo Hollywood. Este joven identifica a sus víctimas y a sus superiores, de acuerdo a patrones difundidos por los medios de comunicación. Por ejemplo, compara al magistrado que asesina con Clint Eastwood y lo imagina conduciendo un carro deportivo y acompañado de una rubia atractiva (10). Al patrón que llega al lugar donde lo tienen escondido, lo compara con Michael Douglas por su atuendo, sus zapatos y la manera como cruza las piernas (109). A pesar de ser asesino, Jairo lo admira porque es un rico con clase, diferente a los otros que conoce. Finalmente, en momentos de gran estrés, Jairo recuerda las películas de Kung Fu donde el protagonista se concentra para relajarse en situaciones delicadas, o se compara con el actor Carradine quien, en medio de su proceso de aprendizaje, responde sabiamente a sus agresores dominando su cuerpo y su mente (132). Sin embargo, cuando Jairo se dirige a cumplir la orden de asesinar a un "Sujeto" con la esperanza de ganar mucho dinero y reunirse con su padre herido, lo único que pasa por su mente son los consejos de su padre cuando le decía: "No hagás nunca dos intentos… Si hacés el primero, en el segundo sos hombre muerto" (140). Se destaca de esta manera la importancia que tiene la figura paterna para el protagonista, elemento que diferencia a *Morir con papá* de otras novelas del sicariato.

En la obra de Collazos, indica el crítico Reyes, se plantea un nuevo problema: la deshumanización de estos jóvenes. Para Reyes, los sicarios se convierten en una expresión violenta que los lleva a la degradación de la condición humana "por la forma como el sicario concibe al otro, asumiéndolo como parte de una transacción comercial, que despoja a la víctima de cualquier rasgo de humanidad" (192). Esta noción de violencia y deshumanización de los jóvenes que resalta Reyes se evidencia con el asesinato del padre e hijo sicarios, por sicarios como Ramiro quien expresa en la novela: "No hay buenos trabajos ni trabajos malos. Hay trabajos. Y uno trabaja por el billete" (127). La víctima adquiere de esta manera un valor comercial y el pago por un asesinato

depende de su importancia, corroborando esta idea de transacción comercial y deshumanizada. Sin embargo, en la novela hay momentos que contradicen esta noción de degradación y aspecto comercial por parte del sicario. Se aprecia, por ejemplo, cuando uno de los sicarios recibe órdenes de asesinar al padre de Jairo. Al cumplirla el sicario expresa "–Respetá a los muertos…–Yo no lo habría matado, marica, era una buena persona" (118). Más que recibir recompensa por su trabajo, o lealtad hacia los que ostentan el poder, se trata de cumplir por temor a recibir el mismo castigo que ha ejecutado: ser asesinado.

En las novelas del sicariato, los jóvenes asesinos se presentan como protagonistas de la violenta historia del narcotráfico y también de la narrativa nacional, inclusive con un personaje femenino, como sucede en la novela del escritor Jorge Franco *Rosario Tijeras* (1999).[107] Esta es una de las novelas más estudiadas por la crítica literaria, en especial tras su adaptación al cine en el 2005 por el director Emilio Maillé. En "El sicario en su alegoría: la ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX" (2002) el crítico Miguel Cabañas estudia la representación de la violencia en tres novelas: *La virgen de los sicarios*, *Noticia de un secuestro* y *Rosario Tijeras.* Cabañas menciona que, a través de la figura del sicario, los autores exploran el problema de la violencia en la sociedad, y desmitifican "las causas de la violencia, decostruyendo los mitos creados por la clase élite y el discurso sociológico que deforma al subalterno" (7). La crítica Camila Segura, por su parte, en su artículo "Kinismo y melodrama en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*" (2004) analiza cómo Franco y Vallejo abordan el tema del sicariato. Para Segura los dos autores parten del amor para exponer un tema crudo como es el narcotráfico, pero mientras Vallejo describe la violencia de los sicarios a través de un narrador que se expresa de forma irónica y cínica,

[107] Jorge Ramos Franco tiene formación cinematográfica por sus estudios de dirección y realización de cine en Inglaterra; inicia la carrera de literatura que no culmina, pero se vincula a talleres literarios. Su carrera como escritor comienza en 1991 con la colección de cuentos *Maldito amor* ganando el Premio Nacional de Narrativa Pedro Gómez Valderrama. En 1997 publica su primera novela *Mala noche* con la cual gana el Premio Nacional Ciudad de Pereira. *Rosario Tijeras* es la novela que consagra su fama como escritor; ganadora de la Beca Nacional de Novela del Ministerio de Cultura y del Premio Dashiell Hammett en España en el 2002, es llevada al cine en el 2004. Su siguiente novela *Paraíso travel* (2000) narra las peripecias de una joven pareja que busca el sueño americano en Nueva York, y es llevada al cine en el 2007. Su obra más reciente es *Melodrama* (2006) que presenta una visión de la sociedad actual.

Franco se centra en las características melodramáticas de los personajes disminuyendo el impacto de la violencia (111).

Con un estilo cinematográfico que da a la narración la sensación de inmediatez y movimiento, Franco presenta una novela corta que, a lo largo de dieciséis capítulos, narra la historia de Rosario, una joven de las comunas de Medellín, de carácter fuerte pero que sucumbe a los encantos del dinero ilícito para salir de su situación de dolor y miseria. De origen pobre y sin oportunidades en una sociedad que la excluye, Rosario es violada a los ocho años y es expulsada de los colegios por agredir violentamente a sus profesoras (29); abandona su hogar a los once, y vive bajo la protección de Johnefe, su hermano, hasta que se conecta con los 'duros' y logra ascender social y económicamente gracias al dinero ilícito. La narración es circular e inicia con Antonio, joven de la clase media alta y amigo de Rosario, quien, en la sala de urgencias de un hospital, espera saber de la suerte de Rosario tras ser baleada en una discoteca; la novela finaliza con la muerte de la joven. Mientras espera, Antonio revive momentos de su pasado con Rosario, su amor platónico y a quien no ve desde hace tres años, desde que él y Emilio, joven de la clase alta y novio de Rosario, se alejan por completo para rehacer sus vidas. Antonio quiere entender las razones de ser y de actuar de Rosario quien "busca infructuosamente ganarle a la vida" (40), pero ella muere de la misma manera en que ha asesinado a sus víctimas: Rosario recibe un balazo del hombre que la está besando (11). Para recrear este pasado, Franco recurre a la técnica cinematográfica del 'flashback' y se vale de los diálogos para dar voz a los otros personajes.

Señala la crítica Camila Segura que la historia en esta novela se centra en el triángulo amoroso entre Rosario, Emilio y Antonio en medio del ambiente de violencia que ha sembrado el narcotráfico, para lo cual Franco recurre a elementos melodramáticos como el amor impedido, el sufrimiento, la intensidad de sentimientos en personajes como Antonio, la separación física y el reencuentro. Con esta técnica, añade Segura, Franco inserta al lector "en la historia de una bella y marginada delincuente" cambiando un tema crudo como lo es la violencia, que no se presta para sentimentalismos (133). Sin embargo, como se verá más adelante, en la novela es evidente la violencia ejecutada por los sicarios, el miedo que se vive en la ciudad de Medellín azotada por esta violencia, y el

alcance económico de los narcotraficantes quienes ahora tienen acceso a lugares reservados para la clase privilegiada, gracias a su dinero ilícito.

Rosario sale de su mundo marginal y logra acceder al aristocrático siendo la novia de Emilio, con quien establece una relación amorosa y a la vez peligrosa y desordenada, pero sin comunicación de pareja. Con Antonio, establece una amistad muy cercana ya que es a él a quien le cuenta sus confidencias y él le da apoyo moral. El mundo de violencia y opulencia de Rosario atrae la atención de estos dos jóvenes quienes se distancian de sus familias, consumen drogas y hasta cambian su vestir para imitar y estar más acorde al nuevo mundo que los rodea (70). Como narra Antonio, la relación entre Emilio y Rosario es tan fuerte que "Emilio aprendió a hablar de la muerte con la misma naturalidad que ella mataba" (44). Como bien señala Cabañas al analizar esta novela, la unión intempestiva entre Emilio, de la élite, y Rosario, de las comunas, "alegoriza una relación de atracción y de odio entre las clases altas y desposeídas de Colombia" (18). Esta relación es posible, pero sólo a través del sexo, las drogas o la violencia, ya que el poder económico lo tienen las dos clases:

> …en lo económico ahora estábamos a la par, se ponían nuestra misma ropa, andaban en mejores carros, tenían más drogas y nos invitaban a meter – ese fue su mejor gancho –, eran arriesgados, temerarios, se hacían respetar, eran lo que nosotros no fuimos pero en el fondo siempre quisimos ser. (33)

En la novela no hay referencia directa al narcotráfico ni al fenómeno de los sicarios, pero se pueden identificar claramente por el relato del narrador. La historia se ubica en los años noventa, cuando los narcotraficantes le declaran la guerra al gobierno con asesinatos, masacres y bombas para evitar su extradición. El impacto de esta violencia es narrada por Antonio: "Era cierto que la ciudad se había 'calentado'. La zozobra nos sofocaba. Ya estábamos hasta el cuello de muertos. Todos los días nos despertaba una bomba de cientos de kilos que dejaba igual número de chamuscados y a los edificios en sus esqueletos" (81). La hegemonía y las violentas acciones del cartel de Medellín, bajo las órdenes de Pablo Escobar, se representa con sicarios como Johnefe, el hermano de Rosario, y Ferney, ex novio de la chica, quienes esperan ser contratados por los 'duros' para trabajos como el asesinar policías: "Estaban pagando un billete grande al que se bajara un tombo" (74), le cuenta Rosario a Antonio. Para estos jóvenes, matar es

un oficio que les da posibilidad de ascender socialmente, y también de seguridad económica. El dinero fácil les brinda la oportunidad de satisfacer sus gustos consumistas como comprar motos o hacer arreglos a las casas de sus madres.

La representación de la cultura del sicario se aprecia en la novela cuando muere Johnefe, el hermano de Rosario, quien es asesinado pero sin quedar claro en la novela el responsable de este evento. A manera de homenaje, Rosario y sus amigos cumplen con el rito de sacar al muerto a pasear, ir de rumba con él, llevarlo a los sitios que más le gustaban, y tomarse fotos con él antes de enterrarlo (149). Por su parte Rosario muestra los nuevos valores religiosos de los sicarios al "hervir las balas en agua bendita antes de darles un uso premeditado" (160), en medio de la riqueza con que la han dotado los narcotraficantes instalándola en un apartamento lujoso, carro y el dinero que necesite (30). Franco también retrata el mundo de las comunas, formado por emigrantes del campo que llegan a la ciudad de Medellín buscando oportunidades, pero quienes, al no encontrar nada, se instalan "en la parte alta de la ciudad para dedicarse al rebusque" (21) o a conformar las futuras bandas delincuenciales.

En la novela el narrador compara la historia de Rosario con la de Colombia, país que desde la conquista se ha abierto camino con violencia, y que se incrementa con la guerra a machete durante la época de La Violencia de mediados del siglo XX. La guerra continúa y con el tiempo sólo ha cambiado de protagonistas y medios; se cambia del machete a la nueve milímetros: "Cambió el arma pero no su uso. El cuento también cambió, se puso pavoroso, y del orgullo pasamos a la vergüenza, sin entender qué, cómo, y cuándo pasó todo. No sabemos lo larga que es nuestra historia pero sentimos su peso" (41). Esta reflexión del narrador se acentúa al señalar que los habitantes de las comunas han nacido con el sino de la pobreza además de la violencia heredada. En su comuna, Rosario se convierte en imagen a imitar por las mujeres que tejen historias en torno a ella, las cuales no se saben si son reales o ficticias:

> En las comunas Rosario Tijeras se volvió un ídolo. Se podía ver en las paredes de los barrios: «Rosario Tijeras, presidente, Pablo Escobar, vicepresidente». Las niñas querían ser como ella.... porque su historia adquirió la misma proporción de realidad y ficción de la de sus jefes. (90)

Metafóricamente Jorge Franco juega con las imágenes de sicarios y narcotraficantes como los próximos líderes políticos del país para señalar el alcance al que han llegado estos grupos al margen de la ley, gracias al dinero ilícito y a la falta de acción por parte de los organismos gubernamentales. Otro aspecto que predomina en la novela, y que ha sido señalado por el crítico Óscar Castro, es la visión de que estos jóvenes sicarios luchan por una esperanza perdida: no conocen el concepto del amor ni de afecto; para ellos la vida es un goce efímero, llena de excesos y depresión (94). Efectivamente, en esta novela no existe la unidad familiar, y las oportunidades de salir adelante sólo las ofrecen personajes como los "duros" o narcotraficantes. Con *Rosario Tijeras* Franco presenta a una joven que busca una salida a la situación de injusticia social que vive, aunque ésta sea asesinando a sangre fría, por trabajo o autodefensa, en medio de un mundo de desigualdades, corrupción y drogas. En esta novela se aprecia además la decadencia y deshumanización de la juventud por el afán de enriquecimiento fácil, para salir de la pobreza que no podrán lograr con la sociedad y normas y valores vigentes.

Las consecuencias para la juventud al querer acceder al dinero fácil con el tráfico ilegal de drogas se aprecian de nuevo en *Hijos de la nieve* (2000)[108] del escritor José Libardo Porras. En ella se retrata el decaimiento de una familia de clase media-baja desde el momento en que uno de sus miembros ingresa al mundo del narcotráfico. Esta familia, como indica el escritor, representa una historia colectiva donde cualquiera está directa o indirectamente involucrado a este negocio ilícito.[109] La familia retratada representa un microcosmos del narcotráfico y sus trágicos alcances en la sociedad durante la década de los ochenta.

Carlos Alberto González (Capeto) es un adolescente que vive en Medellín con sus padres Genaro y Luzmila, y sus hermanos menores Adriana y Juan. Ellos trabajan juntos en casa empacando uvas pasas, dinero con el cual se sostienen. La unidad y tranquilidad

[108] La obra del escritor José Libardo Porras Vallejo abarca cuatro libros de cuentos, dos de poesía y dos novelas. Se destacan sus colección de cuentos *Seis historias de amor edificantes* (1995) y ganadora del Concurso Nacional de Cuento Cámara de Comercio de Medellín, *Historias de la cárcel Bellavista* (1996), ganadora del V Premio Nacional de Cuento COLCULTURA, y el Premio Internacional de Novela Ciudad de Medellín con su obra *Fuego de amor encendido. Hijos de la nieve* es su primera novela.

[109] Así lo señala en entrevista con Ignacio Piedrahita publicada en Internet, y añade que su conocimiento sobre el procesamiento de la coca que se presenta en la novela se debe primero a investigaciones en el área, y también porque él mismo fue narcotraficante, trabajando en la selva y al lado de figuras importantes "que en su momento fueron leyendas, luego fueron pasto para los gusanos y ahora son polvo olvidado".

que caracterizan a esta familia cambia cuando Capeto ingresa al mundo de la cocaína. El joven llena de lujos a su familia e inclusive los lleva a vivir a un barrio de estrato social más alto. Sin embargo, no se logran adaptar y son el hazmerreír entre sus nuevos vecinos. Ellos regresan a su barrio original, pero no dejan de lado el lujo que ahora los acompaña porque Capeto continúa con el negocio de la cocaína. Sus hermanos también caen en las redes cautivadoras del dinero: Adriana queda embarazada y se va a vivir con Óscar, un joven amigo de Capeto involucrado en secuestros, asesinatos y narcotráfico, quien muere poco después en un enfrentamiento con las autoridades. De ellos nace Jennifer Carolina, "hija de la nieve", o de la cocaína (207). Juan se dedica al vicio y sufre un accidente que lo deja inválido. Su padre se entrega al alcohol al ver cómo se desmorona su familia, sin poder hacer nada porque ellos no quieren cambiar. Genaro es el único que rechaza este dinero sucio: "– Yo no quiero saber nada de esa plata que él consigue. ¡Esa plata es maldita!" (87). Este personaje ve la destrucción de su familia, y visualiza la juventud que va a ser el futuro de la sociedad al expresar: "–Estos muchachos de ahora no creen en lo que se debe creer, no les importan los valores, quieren que todo sea fácil" (114). Por su parte Luzmila, la madre de Capeto, se niega a aceptar la decadente realidad de su familia y se torna pasiva al aceptar el dinero que su hijo le da, aun cuando conoce su procedencia. El poder del dinero es el causante del rompimiento de esta unidad familiar y de la quiebra de los valores morales tradicionales. La novela finaliza con Capeto en la cárcel, preso por narcotráfico y olvidado por su familia.

Hijos de la nieve consta de dieciséis capítulos a lo largo de los cuales intervienen diferentes personajes. Porras recurre a diversas técnicas literarias que requieren del lector una atención especial porque la historia no es lineal, sino que está compuesta de una serie de relatos fragmentados en donde un narrador omnisciente, que lo sabe todo pero que no se involucra en la acción, lleva el hilo de la narración. Los personajes ayudan a construir una misma historia desde sus propias perspectivas, y para ello Porras recurre a monólogos, frases cortas y cortadas, diálogos, reiteraciones, repetición, refranes y canciones que le dan un ritmo acelerado a esta novela.[110] Los refranes, por ejemplo,

[110] El uso de refranes populares es común en la novela, muchos ellos de humor negro o regional, y todos relacionados con la situación que se relata. Por ejemplo, "Treintón solterón seguro cacorrón" (245) dice Capeto al pensar en los años que tendrá cuando salga de la cárcel. Las repeticiones y reiteraciones se aprecian en el siguiente apartado, cuando el narrador describe el nacimiento de Jennifer Carolina, la hija de

ayudan a presentar sentimientos y opiniones, como el vivir de dinero ilegal: "Aunque la mona se vista de seda, mona se queda" (82), dice don Genaro para criticar el cambio de barrio buscando ascenso social, cuando es evidente que no encajan en esta nueva clase. "Lo que por agua viene, por agua se va, mija" (84), recalca al regresar al barrio donde siempre han vivido. Capeto, por su parte, juega con las palabras cuando está en la cárcel mientras reflexiona sobre el desastre de su vida y la decadencia de su familia: "Soy un dios. No, un rey. Midas. Lo que toco lo convierto en mierda" (196). El lenguaje en la novela, como señala el crítico Pablo González al analizar esta novela, es "malsonante y vulgar, casi pedestre para los críticos del canon tradicional" (n. pág.).[111] Para el crítico Óscar Castro es una narración con un lenguaje "algo resabido, caricaturesco o ridículo en sí mismo" (85), pero con un estilo que es juguetón, irónico, real y a la vez doloroso que expresa la realidad de desequilibrio que se quiere representar en la novela. Los personajes presentan cambios en su comportamiento tras conocer el poder del dinero, y su lenguaje refleja ese cambio social: han emigrado del campo a la ciudad y ahora se encuentran en un mundo de corrupción y de lujo que tiene un lenguaje propio. Esto explica el modo de hablar de narcotraficantes y sicarios en la novela, así como la serie de dichos y refranes que usan Capeto y su familia.

En la novela, Capeto es un joven que, de inocente e inseguro, pasa a consolidarse como un pequeño comerciante de drogas. Este personaje representa un microcosmos del mundo del narcotráfico que penetra en una sociedad, destruye y se autodestruye. Está rodeado de personas que representan los males que acompañan este negocio ilícito: asesinos, ladrones, secuestradores, jaladores de carros y traficantes de armas; pero él difiere de estas tácticas violentas ya que "su deseo era algún día dejar esa vida de pobre no dedicarse a disponer asesinatos" (66). Capeto es consciente de su falta de experiencia en este negocio y, como expresa el narrador, "Se odia por su falta de experiencia, por no saber fingir, por jamás haber hecho nada ilegal, por no haber sido malvado, por ser tan sano; se odia por aceptar de Villa ese tipo de ayuda, lo odia a él por ofrecérsela y a Nelson por habérselo presentado" (23). A pesar de sus miedos e inseguridad, Capeto

---

Adriana, y la felicidad que contagia a sus padres: "Doña Luzmila se dedica a cuidarla: la cuida cuidando que esté bien cuidada, del alba al ocaso, y a cada nueva hora la cuida más para tenerla mejor cuidada que en la hora anterior, y en los espacios entre una hora y la otra la cuida con esmero para asegurarse de no cometer un descuido (183).

[111] Artículo en diskette "Narcotráfico y novela. *Hijos de la nieve.*"

ingresa al mundo de las drogas e inicia un proceso de aprendizaje: primero es mula, transportando la base de coca de una región a otra (25); luego es cocinero y aprende a procesar la droga en su propia casa (32); cuando tiene suficiente dinero, invierte en finca raíz para asegurar su futuro, pero termina en la cárcel acusado de narcotraficante.

La violencia del narcotráfico en *Hijos de la nieve* se identifica explícitamente con las acciones de sicarios y ataques terroristas de Pablo Escobar. Como indica el narrador, "En Medellín, ciudad de la moda, se vuelve moda la extorsión y el secuestro de hombres cuyas fortunas abultadas provienen del narcotráfico" (231), donde Escobar es el autor intelectual que busca dinero para continuar la guerra contra el gobierno. Pero los actos violentos no son parte de esta novela, con excepción del asesinato de los cuatro policías que chantajearon a Capeto y que son asesinados por sicarios a órdenes de Villa, su narcotraficante protector. Esta masacre se ejecuta para vengar esta traición y dejar en claro que los narcos no aceptarán esta forma de presión. Capeto no tiene conexiones con Pablo Escobar, pero conoce su importancia al construir casas para familias pobres y canchas de fútbol para los adolescentes. Escobar en la novela es una leyenda, un modelo a seguir, y jóvenes como Adriana y Juan, los hermanos de Capeto, quieren estar bajo su protección. La visión del narcotraficante como benefactor en la novela es clara:

> Pablo Escobar es un nombre correspondiente a un ser cuya generosidad y poderío a casi todos está vedado dilucidar. Pablo Escobar podría ser cualquier cosa. Es omnipotente. El acto más inconcebible podría atribuírsele…sería capaz de ganarle una guerra a los gringos… podría pagar la deuda externa de Colombia. (55)

El narrador denuncia además que la corrupción ha ingresado a los entes gubernamentales, porque se han dejado comprar con el dinero del narcotráfico. Con Capeto y su mundo de la droga, se relata la doble moral que presenta la policía que protege a los narcos (31), o de los políticos que prometen no perseguirlos si salen elegidos en las campañas (135). Indica el narrador, "Nadie siente las manos sucias al recibirlos, ni los curas: el anillo de oro con diamantes que ese monseñor… discretamente lleva en su anular izquierdo, fue un obsequio desinteresado de Pablo" (137). En *Hijos de la nieve* se identifican momentos claves en la historia del país, pero que no tienen efecto

en esta familia, porque no se sienten involucrados con la realidad nacional.[112] En esta novela, señala Castro, Porras presenta los alcances del negocio de la droga en la sociedad, al ofrecer riquezas y goces efímeros; pero inevitablemente llevan a la pobreza interior de los personajes porque todos terminan o muertos o en medio de la soledad (94). Esta apreciación se refleja en Adriana, quien piensa en los acontecimientos que ha vivido su familia para concluir que "tanto bienestar puede ser el pago adelantado de una cadena de desgracias" (218). Para Capeto, por su parte, queda el sinsabor de lo que pudo ser: "Si hubiera empezado una carrera, Juan me habría seguido. Y Adriana. Todos habrían sido profesionales" (245). La soledad es su única compañía en la cárcel y allí recorre su pasado recordando el olor añejo de las uvas pasas, que estará siempre en la memoria de su familia, al igual que el olor a éter que queda impregnado en la casa, como recuerdo de una fortuna efímera que los ha llevado a la pérdida de valores morales y al rompimiento de una estructura familiar tradicional que ahora añora.

El nuevo milenio llega con la publicación de *Sangre ajena* (2000) del escritor y periodista Arturo Alape.[113] Esta es una novela híbrida que presta elementos de la novela testimonial con la de aprendizaje para retratar una historia ya familiar: la vida y destino de jóvenes que buscan salir de su mundo marginal para acceder a los bienes que les niega la sociedad, convirtiéndose en sicarios. En su artículo "*Sangre ajena*: el testimonio de un sicaria" (2005) la crítica literaria Riahna Weakley analiza la manera en que el autor usa elementos del testimonio para retratar la existencia del mundo de Ramón Chatarra, el personaje protagonista (143). Para la crítica, Alape "usa y abusa del testimonio para interpretar las andanzas de un sicario o actor de violencia en un período de su vida" (144) para entregarle al lector una historia que presenta el conflicto de individuos marginados como los sicarios.

---

[112] Estos momentos históricos son el ingreso y fracaso del narcotraficante Pablo Escobar en la política, y asesinatos de personalidades políticas como el Ministro Rodrigo Lara Bonilla (135) y el candidato a la presidencia Luis Carlos Galán (172), ambos fuertes opositores del narcotráfico.

[113] Carlos Arturo Ruiz, conocido en el ámbito literario y artístico nacional como Arturo Alape, ha publicado novelas, cuentos, crónicas, ensayos, reportajes y biografías. Muchos de estos tratan sobre la violencia en Colombia como su primer libro de testimonio *Diario de un guerrillero* (1970), sus ensayos y reportajes históricos de *El Bogotazo: Memorias del olvido* (1983) y *La paz y la violencia: testigos de excepción*; los cuentos "Las muertes de Tirofijo" (1972) y "El cadáver de los hombres invisibles" (1977); la obra testimonial y periodística relacionada con los habitantes de los suburbios en Bogotá, y *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones* que influye en su novela *Sangre ajena*; y la novela *Noche de Pájaros* (1984).

Sangre ajena narra la historia de Ramón Chatarra, un niño de ocho años, y su hermano Nelson de doce, quienes huyen de un hogar marcado por la pobreza, las continuas discordias entre sus padres y el maltrato del padre, para iniciar una nueva vida por las calles de Bogotá. Tras conocer a otro chico de la calle, el ñerito Palogrande, los tres inician un recorrido a pie hasta la lejana ciudad de Medellín. Allí conocen a don Luis, un hombre poderoso y dueño de una escuela de sicarios, quien les brinda protección y las comodidades que nunca han tenido, a cambio de trabajar para él. Este bienestar se acaba cuando don Luis es asesinado por sicarios contratados por mafiosos para recuperar su dinero robado. Ya sin protección, Nelson decide dirigir su propio grupo e intenta robar las armas de un grupo guerrillero: pero también es asesinado. Ramón, profundamente afectado por la muerte de su hermano, regresa a Bogotá para enterrar a Nelson y retorna a su hogar trabajando como su madre, como recolector de basura y chatarra.

Arturo Alape presenta un relato que reconstruye múltiples existencias[114] y que es contado con un explícito tono testimonial tras "seis y más meses de preguntas y conversaciones con un supuesto escritor y primer narrador".[115] Entre los elementos testimoniales están los prólogos que inician cada uno de los seis capítulos y el epílogo; estos infieren la presencia de un intelectual encargado de transcribir una historia relatada en primera persona por un protagonista iletrado. Los prólogos son cortos y en ellos intervienen el narrador y el protagonista, como se aprecia en el siguiente aparte:

> Cuando abrí la puerta del edificio a Ramón Chatarra, le pregunté por qué no había traído a su hija… Ramón Chatarra rompió su propio silencio sin ninguna brusquedad. Como siempre fue directo en sus argumentos: no traje a mi niña porque no quiero que escuche desde pequeña mis historias. No quiero volver violentos sus oídos. Incrédulo, yo me reí un poco de sus planteamientos, no creía

[114] En los años noventa, Arturo Alape lleva a cabo un proyecto denominado "Taller de la memoria" donde recoge testimonios de jóvenes habitantes de una zona marginal llamada Ciudad Bolívar. Recopila estas historias y las publica en su libro de crónicas *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones* (1995). Estos relatos y personajes son claves para escribir su novela *Sangre Ajena;* inclusive su narrador y protagonista vive en uno de estos barrios, como relata el narrador en uno de los prólogos: "San Francisco se encuentra en la parte de abajo y bordea la cordillera inundada por miles de casas y ranchos que conforman los doscientos setenta barrios de Ciudad Bolívar" (101).

[115] Entrevista a Arturo Alape por Carlos Vásquez-Zawadski publicada en el artículo "*Sangre ajena* en el corazón de lo prohibido por las leyes de la ciudad. Entrevista al pintor y escritor colombiano Arturo Alape". *Plumadas*. Versión electrónica *laplumanalitca.com.*

> mucho en éstos. Mientras se mecía en la hamaca, me miró con fijeza como escrutando mis razones. (49)

Esta intervención narrador-protagonista, señala Weakley, es un elemento que difiere de la literatura testimonial, además de la ausencia de datos históricos o estadísticos que ayuden a corroborar el relato (152). A pesar de esta ausencia de documentación, la novela logra retratar el rol del sicario durante el conflicto narcoterrorista así como su cultura consumista. Estos prólogos están narrados en el tiempo presente mientras que el protagonista cuenta su historia en el pasado. En la novela, Ramón Chatarra es quien lleva el hilo conductor del relato y es consciente del proceso de escritura que se está llevando a cabo: "Usted toreó las llamas de mis recuerdos. Entonces saque papel y escriba" le indica el personaje protagonista al transcriptor de su historia (15). Contar sus experiencias para que quede escrita es para este joven una necesidad, ya que no ha podido borrar los recuerdos de sus cinco años de aventuras y desgracias. Es además, como indica Weakley, una forma de presentar "las experiencias de una generación entera de jóvenes desplazados de los privilegios de la ciudad" (152).

De otro lado, *Sangre ajena* es también una novela de aprendizaje cuyo protagonista narra el viaje que inicia a los ocho años, las diferentes experiencias que vive durante cinco años y su retorno al hogar para reincorporarse a la sociedad de la que ha huido. Este proceso se retrata en la novela con los personajes que influyen en Ramón Chatarra y con tres momentos claves, representados en la novela con "miradas", que simbolizan la época de aprendizaje de Ramón. La primera mirada es la de la muerte y se presenta cuando Ramón Chatarra debe demostrar su hombría y "aprender a jugar con la muerte" (40). Sucede en la carretera durante su viaje a pie con Nelson y el ñerito Palogrande a Medellín. La prueba es acercar su rostro a una tarántula y estarse quieto frente a ella el mayor tiempo posible; pero el miedo le gana y ve en los ojos de este animal "los ojos de la muerte" (42). Ramón Chatarra falla así su prueba de hombría-valentía, pero aprende que su hermano "nunca se arrodillaría ante la muerte, nunca le pediría clemencia" (42). La segunda es la mirada del mar cuando viajan a la ciudad de Cartagena como premio, ya que Ramón y sus compañeros han pasado con éxito el aprendizaje de ser sicarios en la escuela de don Luis, y han perdido el miedo a afrontar la muerte (32). La mirada del mar representa el fin de su inocencia y la iniciación en la vida

sexual, a pesar de su corta edad. La tercera es la mirada de su hermano muriéndose (32) y es el momento clave en el que Ramón Chatarra reconoce que ese viaje ha terminado, que tiene la posibilidad de retornar a su hogar e integrarse a la sociedad.

Antes de iniciar su proceso de aprendizaje en la escuela de robo y sicariato, Ramón Chatarra y su hermano no han robado ni hecho daño a nadie (43), y así tienen su conciencia limpia "sin mañas y desmanes sucios en la vida" (55); pero tan pronto como se inician como asesinos a sueldo, perciben otra perspectiva de la vida, y el miedo a la mirada de la muerte, a la sangre ajena, desaparece. Ahora para Ramón "El arma es la vida, también la muerte del otro que debe desaparecer. Simple verdad que se aprende en el oficio" (50). La posesión de un arma se vuelve obsesión para Ramón Chatarra: es su "dulce compañía" y le ayuda también a reafirmar la decisión de seguir en ese oficio de asesino a sueldo (111).

Otra vez la sociedad de consumo y su influencia en los sicarios se evidencia en *Sangre ajena*, cuando Ramón y Nelson se entregan al servicio del narcotráfico y la delincuencia a cambio de vivir una nueva realidad, en un nuevo hogar lejano a la miseria y hambre que han vivido, y bajo la protección de un hombre que reemplaza la figura paternal que no han tenido. La reacción de Ramón Chatarra, ante la cantidad de bienes y dinero a los que ahora tiene acceso, le produce una sensación de éxtasis:

> … ya éramos muchachos de pura y fina marca: severos tenis luminosos, severos yines a la medida del cuerpo, severos relojes, severas camisas, severa la nueva vida de lujo que comenzábamos para dejar a un lado, en bolsa de basura, los gusanos de las humillaciones y tristezas que habíamos soportado mientras que fuimos chinos de la calle. (59)

El sentimiento de poder y lujo sólo es posible para estos jóvenes sicarios si viven en Medellín, una ciudad que les brinda oportunidades a muchachos como ellos, y hasta sentirse "como héroes en la televisión" (56) cuando son buscados por asesinatos. Pero detrás de esta experiencia oscura, señala Weakley, el narrador retrata, a través de los ojos de Ramón Chatarra, que estos jóvenes no son máquinas crueles sino personas que sufren, sienten y que usan una "salida anómica" (159). El viaje de Ramón Chatarra a Medellín le ofrece esa libertad que busca, así como las comodidades que desea y que ha encontrado bajo la sombra y amparo de un narcotraficante como don Luis. Sin embargo, esta

sensación de felicidad y acceso a bienes es prematura y se desvanece con las muertes de su hermano y su patrón.

Sangre ajena presenta un rasgo distintivo entre las novelas del sicariato, ya que concluye con un final feliz para el protagonista. Se destaca en esta novela que este joven, a diferencia de los sicarios de otras narrativas, logra no sólo sobrevivir a una muerte segura sino reiniciar su vida en la sociedad. Este personaje surge de una clase social muy baja pero está determinado a mejorar su condición social y dejar de lado la vida que lo ha tirado "como piedra certera lanzada por una cauchera, hacia la basura y la sangre" (17). Irónicamente, la razón de su huida es su salvación al final, como indica el narrador al referirse a Ramón: "La basura que siempre fue determinante en la razón de su experiencia humana, aquella niñez vapuleada por la mudez del padre, y ahora a sus diecinueve años se convertía en luz de bengala y única esperanza" (146). Ramón Chatarra deja de ser sicario y llega a formar su propia familia, siendo su nueva hija su esperanza y motivo para salir adelante y continuar reintegrado a la sociedad.

El narcotráfico ha dejado un trágico legado para la sociedad colombiana con el auge de jóvenes que se convierten en sus asesinos a sueldo y también, protagonistas de la violencia narcoterrorista. Los intereses, las motivaciones, el lenguaje y los nuevos valores morales, culturales y religiosos que acompañan e identifican a estos sicarios, especialmente de la ciudad de Medellín, han quedado plasmados en las novelas estudiadas. La juventud se presenta en esta narrativa como víctima y victimaria de la violencia durante el boom del narcotráfico; son jóvenes que han sido relegados por la sociedad, pero que han encontrado en el narcotráfico y sus líderes una salida para salir adelante, aunque ésta represente ser asesinos y causantes de la violencia.

La novela del narcotráfico

Como he señalado anteriormente, la narrativa sobre el narcotráfico resurge en 1994 tras disminuir la violencia narcoterrorista. A partir de este año se presenta una proliferación de obras sobre el narcotráfico, muchas de ellas publicadas en el nuevo milenio, que en su mayoría son relatos escritos por los mismos actores de la violencia, o

por personas relacionadas con famosos narcotraficantes.[116] En contraste con la novela del sicariato, estas son novelas que no presentan trama o desarrollo de los personajes, ni profundizan o analizan el problema del narcotráfico; e inclusive, presentan errores de ortografía, gramática y redacción. Sin embargo, alcanzan éxito nacional de ventas, fenómeno denominado por Daniel Samper, reconocido periodista y columnista colombiano, como "auge de memorable narcoficción"[117]. En su columna "Secuestros, literatura, amor y sexo" publicada por el periódico *El Tiempo*, Samper destaca el surgimiento e impacto de esta "narcoliteratura":

> Los libros sobre Pablo Escobar y las confesiones de sicarios convertidos en autores adquirieron enorme popularidad en semáforos y librerías. En ese mercado escribía el que podía, el que quería o el que recibía una oferta económica interesante. La verdad era lo de menos, salvo unos pocos textos escritos por periodistas sólidos. La narcoliteratura inauguró un negocio jugoso. (Samper n. pág.)

Al igual que Samper, el escritor Héctor Abad Faciolince en su artículo "Estética y narcotráfico" (2008) expresa su preocupación por el alcance que ha tenido esta literatura en la nación, con un público que compra y devora estos textos con avidez (517).[118] Para Faciolince los autores de estas obras "han escrito la historia de Colombia con tinta de

---

[116] Entre las novelas escritas por los partícipes de la violencia se encuentran *El Patrón: vida y muerte de Pablo Escobar* (2000) de Luis Canon, *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar Moreno, *El verdadero Pablo: sangre, traición y muerte* (2005) de Astrid Legarda, obra basada en las confesiones de "Popeye", alias de John Jairo Velásquez, sicario y mano derecha del narcotraficante Pablo Escobar; *Matar a Pablo Escobar* (2007) de Mark Bowden, *Amando a Pablo* (2007) de Virginia Vallejo, *Mi hermano Pablo* (2008) de Roberto Escobar Gaviria, y *Las fantásticas: las muñecas de la mafia* (2009) de Andrés López López. Otros textos conocidos son *La parábola de Pablo: auge y caída de un gran capo del narcotráfico* (2001) del sociólogo Alonso Salazar, y *Narcoextravagancia: historias insólitas del narcotráfico* (2002) del periodista Óscar Escamilla. Finalmente está *¡Secuestrados! La historia por dentro* (1996) de Juan Vitta, quien narra desde su posición de víctima, al ser secuestrado en 1990 con sus compañeros del noticiero de televisión *Criptón*, por órdenes de Pablo Escobar, líder del Cartel de Medellín.

[117] Samper se refiere en su columna a la torrencial bibliografía que existe y existirá sobre la violencia en Colombia. Además de la oleada de libros que generó el narcotráfico, menciona la "paracoliteratura" refiriéndose a los textos escritos por paramilitares, como las memorias del líder paramilitar Carlos Castaño, la cual fue un best-seller, y la "farcoliteratrura", obras escritas por ex guerrilleros de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia. A este grupo de textos se suman las memorias escritas, o por escribir, de los secuestrados por la guerrilla y liberados después de años de estar privados de la libertad.

[118] Faciolince menciona el libro del sicario "Popeye" que vende quince mil ejemplares comparado con obras serias y documentadas que no venden y pasan desapercibidas por el público. *Mi confesión* del paramilitar Carlos Castaño vende 110.000 ejemplares, y la obra del periodista Gustavo Bolívar (2005) *Sin tetas no hay paraíso* sobre las mujeres de pago de la mafia, es uno de los más vendidos en Colombia y llevada a la pantalla chica en el 2006 (517).

sangre y pluma de plomo, [y] ahora pretenden contarla también a su manera, y con todas sus verdades a medias o sus mentiras enteras, en letras de molde y en papel de imprenta" (516). En algunas de estas obras se evidencia además el afán de sus autores por dejar plasmado su conocimiento sobre el narcotráfico, en especial, por haber sido partícipes o testigos de las historias que relatan. Son novelas que presentan paso a paso, y con exceso de estadísticas y datos históricos, la trayectoria del narcotráfico, con un personaje que actúa como hilo conductor de la narración. Aun cuando evidencian un proceso de investigación, el cual sirve para darle verosimilitud a sus relatos, y de la alta aceptación por el público colombiano, no despiertan el interés de la crítica por carecer, en general, de gran valor literario.[119]

---

[119] Tres de estas novelas son *Camino norte al infierno* (1997) de A.J. Ortega, *"La Señora", una mujer en el narcotráfico* (2002) de Óscar Villegas Gómez y *El cartel de los sapos* (2009) Andrés López. A pesar de la baja calidad literaria, y en las dos primeras de edición, vale la pena notar un intento por presentar otra faceta del narcotráfico que se aleja de la ciudad de Medellín y sus sicarios. *Camino norte al infierno* expone la decadencia de la sociedad de Barranquilla y de la Guajira a través de Pablo Nicholson, un economista de clase media que se involucra con narcotraficantes en su afán de ascender social y económicamente. Gracias a sus conexiones sociales y políticas, y con la mafia norteamericana, encuentra el camino para ascender, sin involucrase en actos violentos, un camino que es el comienzo del fin. Todos los personajes y eventos se mueven a su alrededor, se detallan las diferentes etapas del tráfico de drogas, su siembra, procesamiento y transporte, así como la corrupción a todo nivel que es parte de este flagelo. Esta es una novela larga, con sesenta y ocho capítulos que le indican al lector qué parte del narcotráfico se relata. La violencia se presenta de manera directa con asesinatos, masacres, venganzas, corrupción y traiciones entre y contra los narcotraficantes. Igual sucede con *"La Señora"* que presenta paso a paso el funcionamiento del narcotráfico. Se diferencia de la anterior en que se presenta a una mujer, Diana Cecilia Rodríguez, como protagonista y líder del narcotráfico. Ella recurre a las más violentas acciones para tener más poder económico y liderazgo en el tráfico de drogas. Curiosamente los personajes históricos en esta novela son mencionados con nombre propio, mientras que cualquier persona relacionada con el narcotráfico recibe un nombre ficticio, a pesar de ser evidente que se refiere a los líderes de los carteles de la droga de Medellín y Cali. La protagonista recurre a cualquier forma de violencia para asegurar su futuro. Se asocia primero al cartel de Medellín, pero al sentirse traicionada, se entrega al servicio del cartel de Cali dejando ver la guerra que existe entre estos dos grupos. Ella muere asesinada, sola y con una fortuna que otros favorecerá a otros. *El cartel de los sapos* es de carácter autobiográfico y cae en este esquema de un protagonista que reconstruye la historia del narcotráfico desde su punto de vista. Sin embargo, gracias al éxito comercial de su adaptación a la televisión, esta obra se ha convertido en un éxito de ventas. En su novela, el ex narcotraficante Andrés López cuenta su vida en el mundo de las drogas como miembro de un nuevo cartel que nace y pasa desapercibido, pero que hereda la violencia del cartel de Medellín y la osadía e inteligencia para manejar el tráfico de drogas del Cartel de Cali. Bajo el alias de Martín en la novela, este personaje se encuentra en un callejón sin salida y decide salirse del cartel, convirtiéndose en el 2001 en informante para la DEA en los Estados Unidos. A través del narrador se presenta la visión de López quien intenta explicar por qué el narcoterrorismo no ha cesado: "La segunda y tercera generación de narcotraficantes no aprendió de los errores del pasado porque el perfil de estos delincuentes es cada vez más bajo y su capacidad mental más reducida" (López 309). Este libro, como indica la portada es "la historia secreta de una de las mafias más poderosas en el mundo: el cartel del Norte del Valle", un grupo de traficantes de drogas de diferentes regiones del país, y el más potente durante los años noventa. *El cartel de los sapos* es una obra extensa, de cincuenta y cuatro capítulos además de conclusiones, comentarios y agradecimientos, narrada en primera persona, que describe en detalle momentos claves de este nuevo cartel de la droga.

Existe, sin embargo, un grupo de novelas de este género que se caracteriza por presentar variedad tanto en la estructura como en la forma de abordar la temática del narcotráfico. Se trata de *Cartas cruzadas* (1995) del poeta y escritor Darío Jaramillo Agudelo, *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez, *Candelaria* (2000) del periodista y escritor Germán Castro Caycedo, *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, y *Delirio* (2004) de Laura Restrepo. En este aparte sobre la novela del narcotráfico me refiero a las primera tres, ya que las dos últimas son objeto de estudio en los siguientes capítulos.

Cartas cruzadas presenta una visión más del deterioro y la decadencia de una sociedad que empieza a ceder ante las redes cautivadoras del narcotráfico al ofrecer la posibilidad de mejorar económicamente en corto tiempo. Esta es una novela epistolar que en catorce capítulos narra la historia de Luis Jaramillo, un profesor de literatura que abandona su vida intelectual, a su pareja y sus nexos con la sociedad, para vincularse con los narcotraficantes en su afán de obtener dinero fácil. Esta descomposición del individuo se presenta a través de una serie de cartas que se envían y responden varios de los personajes, entre octubre de 1971 y agosto de 1982.[120]

En la serie de cartas se plantean temas como el amor, la amistad, la vida, la literatura, la corrupción que conlleva el deseo por el dinero y el poder cuando el narcotráfico entra en la vida de individuos. Las cartas presentan además retratos de estos individuos y sus familiares. Existe también un diario que lleva Esteban, en donde se aprecia más un análisis sobre los efectos del dinero del narcotráfico en Luis y quienes lo rodean. Doce de los capítulos inician con la carta que Raquel le escribe a Juana, la más larga de todas y con fecha 30 de noviembre de 1983. Esta es la única carta que no tiene respuesta; enlaza las historias en esta novela, y es la que cierra este ciclo de relatos con la decisión de Raquel de viajar a Estados Unidos para comenzar una nueva vida, tras fracasar su feliz matrimonio con Luis por culpa del narcotráfico. Esta carta, como indica el crítico José Cardona López, es un resumen y reflexión, un balance al final del camino de la vida de Luis con Raquel, meses después de la última carta y el rompimiento de esta

[120] El intercambio de cartas se da entre Luis --el protagonista-- y su mejor amigo Esteban; entre Luis y su esposa Raquel; entre Raquel y Juana, la amante de Claudia y hermana de Luis; entre Raquel y su hermana María y entre Raquel y Claudia. Los personajes se escriben desde diferentes ciudades como Bogotá, Medellín y Nueva York.

pareja (399). Las demás cartas van fechadas y llevan un orden cronológico que indica el paso del tiempo en la vida de los personajes. El uso de esta estructura narrativa le permite a Jaramillo darle voz propia a los personajes, presentar diferentes perspectivas sobre los mismos temas, y penetrar en el pensamiento de estos personajes y hasta en sus sentimientos más íntimos.[121]

Cardona señala que en la novela se explora la identidad de Luis hasta llegar a su transformación. La identidad se presenta en la novela con dos polos opuestos: por semejanza entre Luis y Raquel por su relación física y espiritual; y por oposición, entre Luis, hombre pobre y feliz de amor, y Esteban, rico pero de malas en el amor (401). El final de esta transformación llega cuando Luis abandona por completo su vida intelectual y familiar, y pasa a ser parte de las redes del narcotráfico por ambición de dinero. Sin embargo, cae en desgracia y termina solo y encerrado, huyendo para no ser asesinado. Esta novela es otra vez una continua reflexión sobre los efectos del tráfico ilegal de drogas en la sociedad. Jaramillo presenta diversas perspectivas, entre las que predominan la de Luis, como partícipe y víctima del narcotráfico; la de Raquel, que representa el conflicto emocional que acompaña a todos los involucrados directa o indirectamente con este negocio ilícito; y la de Esteban que funciona como la voz de la conciencia al plantear los efectos negativos del narcotráfico y sus consecuencias en la sociedad.

Como se ha visto en otras novelas, para el personaje principal el narcotráfico no es el demonio que la sociedad pinta, sino más bien la salida a sus problemas económicos. El tráfico de drogas le ofrece la estabilidad que no ha encontrado a través de su profesión como profesor de literatura. Luis es constantemente cuestionado por sus amigos y su esposa sobre el rol que está adoptando como narcotraficante, pero él siempre encuentra una salida que justifique sus acciones: "La coca le ha traído mucha riqueza al país. Una

[121] Por las cartas, el lector conoce a una serie de personajes secundarios como la madre de Luis, una mujer de clase media que vive orgullosa de su trabajo honesto en su industria casera, pero que se niega a admitir que su hijo y su yerno son narcotraficantes. El padre de Raquel vive entre la clase burguesa más por su apellido y las apariencias, que por la fortuna que no posee. Esteban es ejemplo de la aristocracia que disfruta de un capital que ha formado la familia por años. Pelusa y su esposa Cecilia, la hermana de Luis, representan la nueva clase emergente, los nuevos ricos gracias al dinero del narcotráfico. Al analizar *Cartas cruzadas,* la crítica Carmenza Kline añade que la novela presenta el decaimiento de las estructuras sociales que forman la sociedad colombiana, una "estructura social, aunque falsa en muchos aspectos, [que] se mantuvo hasta que un grupo encontró que se beneficiaría de manera directa o indirecta de las ganancias derivadas del negocio ilícito del narcotráfico, lo que cambió las convenciones éticas, la estructura y el funcionamiento social del país" (Kline 48-49).

nueva clase empresarial surgida entre un mundo de riesgos" (486) expresa este personaje quien ve el narcotráfico como una forma de vida, un negocio donde a "ningún comerciante le interesa la violencia. Es mala para las ganancias" (502). Contrario al pensamiento de Luis, su amigo Esteban presenta la visión opuesta donde el tráfico de cocaína ha cambiado la sociedad, convirtiéndola en despiadada e 'invivible', desacreditando la virtud de la compasión, y alterando los valores sociales (507). En la novela Luis le comenta a Esteban que su intención al involucrarse con narcotraficantes es resolver sus problemas de dinero, y después salirse de ese negocio. Sin embargo, Esteban le cuestiona esta solución porque, al ser parte del narcotráfico, tendrá que actuar "bajo leyes de juego distintas, con lealtades nuevas" y es un gremio en donde los que se inician no tienen regreso:

> […] de todos los traficantes que conozco, no hay ninguno que se haya retirado. Si te retiras no eres de fiar; y si no eres de fiar, si te vuelves un riesgo, lo más factible es que crean necesario eliminarte… nunca satisfarás tus necesidades de dinero. Como los celos, como el deseo, así la codicia. No permiten un control de la razón. Son pasiones bajas. Concupiscencias. Nada es suficiente y siempre querrás más y más dinero. (387)

Esta reflexión es premonitoria, pues es exactamente lo que le sucede al protagonista. Luis se involucra con el narcotráfico a través de Pelusa, su cuñado, quien a la vez es asesinado en Miami sin saberse quién lo ha hecho. Pelusa representa, como indica Raquel en la novela, todo lo que una familia no quiere ser, "todas las taras de nuestra sociedad, el uso personal del poder y ánimo de lucro de los políticos, todo el patético arribismo de un individuo sin ninguna gracia especial" (53). La ambición y codicia llevan a la destrucción del individuo y su sociedad. Jaramillo muestra cómo el individuo, Luis, al intentar salirse del negocio de las drogas, rompe las reglas de juego y se convierte ahora en el enemigo. Con Esteban, se presenta otra visión de los efectos del dinero ilícito en la sociedad. Este personaje plantea que es una época en donde las personas buscan negociar con los contrabandistas de cocaína. Estos traficantes son una entidad organizada: "Su capacidad para absorber empleos está impregnando la sociedad entera y es difícil encontrar una familia en donde no haya alguien, así sea un pariente colateral,

que no esté metido en negocios sucios" (299). El dinero se convierte en un delirio que lleva a quien se deja contagiar, a extremos como la misma muerte.

Más que en otras novelas del narcotráfico, Jaramillo explora el conflicto interno que viven quienes están en contacto con los narcotraficantes, ya que sus personajes se debaten entre la noción del bien y del mal. A través de Raquel, el lector es testigo de los cambios físicos y emocionales de Luis, quien ha ingresado al narcotráfico, y ahora "se viste y se mueve con la desenvoltura del contrabandista"; tiene una expresión de ansia, y constantemente establece nuevas lealtades y amistades (521). Raquel presenta además su posición ante el narcotráfico, no al dinero, sino a la violencia que supone y a la posibilidad de violencia cuando alguien porta un arma: "El que tiene un revólver es porque está dispuesto a matar" (493). Paradójicamente, Raquel ha recibido cantidad de regalos de gran valor sin discutir su origen, inclusive una mansión, y una fortuna en cuentas y depósitos bancarios. Este personaje es consciente de la procedencia de esta riqueza y expresa; "Soy rica. Y todo lo recibí sin preguntar por los cadáveres que tanto me repugnan y que podrían estar detrás de mi fortuna. No soy tan inocente" (533). Ella siempre se ha creído honesta, opositora del narcotráfico, pero no rechaza este dinero. Su conflicto interno le da un carácter melodramático a la novela de Jaramillo, que se puede identificar en la misma estructura de la novela, porque el contenido de las cartas en los últimos capítulos se vuelven más intensos coincidiendo con la transformación y caída total del personaje principal, en las redes del narcotráfico.

Al respecto, Donald Shaw señala que *Cartas cruzadas* es una novela del Post-Boom por presentar el amor como tema central, exponer una fuerte crítica de la situación en Colombia durante las décadas de los setenta y ochenta, y plantear el compromiso social a través del melodrama con escenas dramáticas y emocionales. El lector de esta novela presencia cómo las fuerzas demoníacas de la industria de la droga están destruyendo el ideal del amor en la sociedad colombiana. Shaw añade que *Cartas cruzadas* "is a dramatization of the moral order, with the conflict between good and evil expressed through unambiguous characters" (27). El deseo de volverse rico cambia la vida, la forma de ser y la conducta de los individuos, y se convierte al final en pesadilla. Con la serie de cartas cruzadas en la novela, Jaramillo presenta una reflexión más sobre los efectos que el tráfico ilícito de drogas ha ido dejando en la sociedad.

El secuestro en Colombia se convierte en una forma violenta usada por líderes del narcotráfico para intimidar a la sociedad y, de paso, lograr concesiones particulares con el gobierno para evitar su extradición a los Estados Unidos. Este flagelo mantiene en vilo a la sociedad colombiana en los años ochenta y noventa, en especial tras el secuestro de un grupo de periodistas y personajes de nombre. Este trágico evento histórico lleva a Gabriel García Márquez a escribir *Noticia de un secuestro* (1996), una obra que recurre a diferentes géneros literarios para explorar la problemática del secuestro.

Noticia de un secuestro es una novela de no ficción que presenta una historia real con personajes históricos, a través de diversas técnicas narrativas, generando discusión sobre su género entre la crítica literaria.[122] Como indica Susan Carvalho, crítica literaria y especialista en la obra de García Márquez, "this is not the fantastic narrated as if it were true, but rather it presents itself as the truth, narrated like fiction" (460). Esta novela inicia con un prólogo denominado "Gratitudes" donde el autor expresa su intención original de escribir sobre las experiencias de Maruja Pachón, secuestrada durante seis meses por el cartel de Medellín, y las diligencias que lleva a cabo su esposo, el político Alberto Villamizar, para lograr su liberación. Sin embargo, esta historia se amplía cuando García Márquez constata que no es un secuestro sino diez[123] los que han ocurrido, y que todos están entrelazados con un único fin: la presión que ejercen los narcotraficantes, en especial el líder del cartel de la droga de Medellín, para intimidar al gobierno y evitar que extradite a los narcotraficantes (7). Igualmente el escritor aclara que su obra es el resultado de una serie de entrevistas a muchos de los involucrados en

[122] *Noticia de un secuestro* ha generado una serie de opiniones sobre su género literario. Para más detalles se encuentra el estudio de la crítica Susan Carvalho "García Márquez Transcribes: The Genre of the Nonfiction Novel (*Relato de un náufrago, La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*, and *Noticia de un secuestro)*" para quien ésta es una novela de no ficción. En "Reflexiones en torno a *Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez" Ángel Díaz Arenas analiza si la obra es reportaje o novela; "*Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez: entre el cuento popular y el reportaje" del crítico Luis Cano ve esta obra como un relato folclórico. Isabel Vergara en su artículo "*Noticia de un secuestro*: la historia como horror apocalíptico" señala que esta obra es una historia novelada. Jaime Cortés en "*Noticia de un secuestro* entre la mentira política y la ficción mercenaria" realiza un análisis semiótico de la novela para concluir que García Márquez escribe un relato que combina la ficción y la no ficción para legitimar un sector de las élites tradicionales del poder político en Colombia.

[123] Los secuestrados son Maruja Pachón de Villamizar, entonces directora de Focine, y hermana de Gloria Pachón, viuda de Luis Carlos Galán, el candidato a la presidencia por el Nuevo Liberalismo, asesinado en 1989; Beatriz Villamizar, cuñada y asistente de Maruja Pachón; Marina Montoya, hermana de un famoso político; los periodistas Francisco Santos, del diario El Tiempo; Diana Turbay, directora del noticiero de televisión Criptón, e hija de un ex presidente de la República, con cuatro miembros de su equipo periodístico; y el periodista Hero Buss.

este evento; es además producto de una exhaustiva investigación de los hechos históricos. Las entrevistas le dan carácter testimonial a esta obra, por su prólogo y por la narración de los eventos por los propios personajes; finaliza con un "Epílogo" en el cual las últimas palabras de Maruja Pachón se refieren a la creación de la obra misma: "Todo esto ha sido como para escribir un libro" (346).

Además de las gratitudes y el epílogo, *Noticia de un secuestro* está dividida en once capítulos donde el hilo conductor de la narración, como declara el mismo autor, son las vivencias de Maruja Pachón y Alberto Villamizar, personajes centrales en esta novela (7). Sus vivencias y los eventos históricos se presentan en orden cronológico. Los capítulos impares se centran en el mundo interior de los secuestrados, mientras que los pares corresponden al mundo exterior representado por Villamizar, y tienen que ver con la liberación de los secuestrados. A lo largo de la novela un narrador omnisciente da coherencia a la serie de voces que relatan sus vivencias. Este narrador penetra en la mente de los personajes y recrea, con descripciones y diálogos, aquellos momentos íntimos que el mundo exterior no conoce. La memoria y las vivencias de los personajes dan a la novela una perspectiva estática del tiempo, mientras las intervenciones del narrador dan dinamismo y movimiento a la narración.

Noticia de un secuestro se enfoca en el terror que ha sembrado el narcotráfico. Como lo expresa el mismo autor en "Gratitudes", su obra recoge un aspecto de una época que es un "drama bestial, que por desgracia es sólo un episodio del holocausto bíblico en que Colombia se consume desde hace más de veinte años" (8). A lo largo de las vivencias de este grupo de secuestrados y las negociaciones para liberarlos, esta novela familiariza al lector con la historia del narcotráfico y cómo éste ha penetrado en la sociedad, su política, economía y cultura. Esta historia del tráfico ilegal de drogas, así como la razón de ser de sus líderes, llega a través de representantes del discurso oficial. El perfil de Pablo Escobar se logra con las intervenciones del narrador, los testimonios de los secuestrados y de quienes participan en la liberación, así como de los comunicados escritos por el mismo Escobar durante este proceso. El narrador en la novela presenta cómo Escobar ha logrado, en medio de la clandestinidad y la fortuna, penetrar en todas las esferas sociales y cambiarlas. Este personaje es capaz de expresar solidaridad con los pobres de su región y pedir justicia por los jóvenes asesinados por los entes de seguridad

nacional (52), así como ordenar secuestros, asesinatos y masacres, mientras se convierte en una leyenda:

> En la cumbre de su esplendor se erigieron altares con su retrato y les pusieron veladoras en las comunas de Medellín. Llegó a creerse que hacía milagros. Ningún colombiano en toda la historia había tenido y ejercido un talento como el suyo para condicionar la opinión pública. Ningún otro tuvo mayor poder de corrupción. La condición más inquietante y devastadora de su personalidad era que carecía por completo de la indulgencia para distinguir entre el bien y el mal. (218)

Su poder se extiende al punto de crear un conflicto que deben enfrentar el gobierno y la sociedad por las presiones que ejercen los narcotraficantes para no ser extraditados. De otro lado, el perfil de sus sicarios es producto de los testimonios de los secuestrados. Uno de ellos es el de Francisco Santos, quien analiza a estos jóvenes asesinos a sueldo:

> Eran muchachos de la provincia antioqueña que emigraban a Medellín, se encontraban perdidos en las comunas y mataban y se hacían matar sin escrúpulos. Por lo general procedían de familias rotas donde la figura del papá era muy negativa, y muy fuerte la de la madre. Estaban acostumbrados a trabajar por un ingreso muy alto y no tenían el sentido del dinero. (305)

Noticia de un secuestro privilegia las acciones de Pablo Escobar y presenta la ciudad de Medellín como escenario de las acciones violentas. Sin embargo, se deja de lado la perspectiva de otros líderes del narcotráfico a nivel nacional, y no se analizan las violentas acciones de los sicarios, o la violencia perpetrada por los narcotraficantes en esta misma época con bombas y masacres. A pesar de ello, señala la crítica Eugenia Muñoz al estudiar la tradición religiosa y la cultura de la violencia presente en esta obra, los testimonios en la novela evidencian una nueva cultura entre los grupos transgresores de la ley quienes, paradójicamente, creen en imágenes y símbolos religiosos al mismo tiempo que asesinan o comenten actos ilícitos (101). Esta cultura religiosa del sicario, o del mismo Escobar, llega al lector a través de los recuerdos de los protagonistas durante su secuestro, pero no son predominantes en la obra. En *Noticia de un secuestro* se expone la realidad de un mundo de corrupción y de lucha por el poder político y económico al que quieren acceder narcotraficantes como Pablo Escobar. En esta lucha

por el poder, y la violencia que genera, como señala el crítico literario Miguel Cabañas, se aprecia una alegoría porque la violencia es "promovida desde los mismos cuerpos para mantener la ley y el orden, la policía y el ejército. La alegoría se presenta cuando la historia de la violencia depende de la agresión, por un lado, del gobierno, y por otro, de los extraditables" (13). El tema del secuestro le permite a García Márquez presentar otra cara de la violencia perpetrada por el narcotráfico. Su novela adquiere importancia al recrear el mundo interior de las víctimas del secuestro, en un escenario real, apoyado en testimonios y datos estadísticos, para presentar el violento conflicto que vive este país.

Otro aspecto del efecto del narcotráfico en la sociedad colombiana se presenta en *Candelaria* (2000) de Germán Castro Caycedo. En su novela, el autor plantea el problema del narcotráfico a nivel nacional e internacional y presenta una trama que sobrepasa el relato histórico con personajes, lugares e historias que se unen para exponer el alcance del flagelo de la droga. *Candelaria* relata, en doce extensos capítulos, dos historias paralelas que tienen lugar en diferentes escenarios, para exponer que el narcotráfico es un problema que se extiende a diversos países, no sólo Colombia. Los capítulos impares cuentan la historia de Emilio Grisales, un joven colombiano de familia honrada del campo, que decide irse a vivir a la Rusia comunista para estudiar geología, a pesar de su gran interés en la literatura. Los capítulos pares corresponden a Candelaria, una mujer de la clase media que ingresa al mundo del narcotráfico en Colombia por su esposo Santos Mendoza. Estas dos historias se conectan en el capítulo diez cuando se conocen los dos personajes. Candelaria busca un enlace en Rusia para iniciar una nueva ruta del narcotráfico, y Emilio suministra esta información. El destino de los dos cambia cuando las autoridades norteamericanas los persiguen: Emilio muere a traición por la policía colombiana y Candelaria es encarcelada, a pesar de haber denunciado al cartel de la droga de México para lograr su libertad. Un narrador omnisciente entra a este mundo corrupto y deja entrever que este flagelo no tiene fin por ser una red compleja, llena de intereses, corrupción y traiciones, donde caen los más débiles y también inocentes.

Candelaria es una novela circular e inicia con Candelaria, quien al parecer está en un manicomio, en una cama y con sus manos atadas (9). En este espacio Candelaria se expresa con palabras incoherentes que parecen venir de una persona delirante:

> Allí estaban todos: Emilio, Valentina Nicoláievna, Santos, Colette, Nadia Stepánovna con su cabeza cuadrada, el sargento Moore. El Barón Rojo llevaba un caldero y dentro del caldero un cadáver dividido. Luego miles de partículas de espejo y en cada una el rostro de Frank. Las secuencias se proyectaban según la intensidad de los recuerdos, pero la historia era coherente. ¿Acaso había enloquecido? (9)

Sin embargo, a medida que el lector avanza en la novela se da cuenta que estas frases sueltas son en realidad retazos de recuerdos de la protagonista, que se refieren a momentos y personajes claves en su vida de narcotraficante. La novela cierra con ella frente a un juez quien, al escuchar su testimonio de defensa, la califica de loca (379).

En los capítulos que relatan la vida de Emilio Grisales, se retrata su viaje a Rusia y las limitaciones que el sistema presenta para el individuo. Ante estas circunstancias desfavorables, Emilio se dedica al contrabando para obtener dinero extra y en dólares, el cual sería imposible conseguir de otra forma. Este joven inicia con el contrabando de tabaco cubano (72), ropa americana (76), vodka (86), ampolletas de esteroides (87) y la venta de marihuana (92). Sin embargo, decide no traficar con marihuana por considerarlo un negocio sucio, al igual que comerciar con heroína o cocaína. Su interés no es la violencia ni ser millonario, sino vivir libre (89). Emilio conoce los mejores contactos para todo tipo de negocio ilegal gracias a los nexos familiares y de amistades durante su estadía en la universidad. En este ambiente conoce la maldad, la corrupción y el contrabando, pero no se involucra. A través de Emilio, el lector viaja por los países del Este que presentan problemas con el narcotráfico, y este protagonista le explica a su amiga Valentina Nicoláievna las causas que han llevado a personas de diferentes culturas y regiones a involucrarse con el narcotráfico mundial. Con este personaje Castro Caycedo presenta una visión de cómo se mueve el poder de las redes globales del narcotráfico, los intereses que hay de por medio, y la injusticia del sistema penal que persigue a los eslabones más débiles de la cadena, o a aquellos que han tenido contacto pero no están involucrados, como Emilio, quien es asesinado sin saber qué ha causado su muerte.

En los capítulos que relatan la vida de Candelaria, y que tienen lugar en Colombia, el narrador inicia con Santos Mendoza, el esposo de Candelaria. Santos, un

hombre prepotente que apenas logra terminar los estudios de secundaria y no trabaja, sueña con tener la oportunidad de ser narcotraficante:

> –Yo he tenido deseos de saber qué es un narco… Porque aquí, cuando cruza alguien en un auto grande y brillante, todo el mundo dice: «Allá va un narcotraficante». Cruza un helicóptero: «Ah. Ése es de un narco». Y aquí hablan de los narcos, pero no se sabe qué hacen ellos; ni cómo son, ni cómo viven. Yo sé de personas con dinero, pero no… Me gustaría conocerlos. (32)

Su deseo, además del dinero, es convertirse en político famoso. Frank Ramírez, amigo de Santos, el gran capo de la droga buscado por la justicia de Estados Unidos, es quien le abre las puertas para que realice su sueño (34). La ambición por el poder lleva a Santos a cometer errores que Frank no le perdona, y es expulsado de su mundo de drogas. Candelaria, por el contrario, es más inteligente y lista y se convierte en la mano derecha del capo, hasta el punto de realizar negociaciones con los carteles de la droga de México para compartir rutas y mercados de distribución de la cocaína. Esta mujer, como Emilio Grisales, no busca volverse millonaria: "lo suyo era conseguir todo lo que estaba deseando, para retirarse algún día de la coca y olvidarse de la manada de rufianes con los que debía tratar" (171). A diferencia de Frank, Candelaria busca el anonimato, por lo que no se involucra en ningún acto violento. Frank es el personaje que usa Castro Caycedo para dibujar el prototipo del narcotraficante que surge de la nada para llegar a ser el Rey (116). Frank viaja a Estados Unidos, es encarcelado, sale de prisión y se inicia como vendedor de marihuana en las calles de Nueva York (49). Pasa a ser caletero (60), o persona que cuida la coca, y después a recogedor de la droga en el aeropuerto (64); continúa elevando su posición hasta que es deportado a Colombia (66). Sus ocho años de experiencia en el extranjero lo llevan a iniciar su propio negocio, y se rodea de extravagancias que identifican al nuevo rico. Finalmente decide que el poder se logra a través del terror con bombas y asesinatos, así como comprando amistades en todos los niveles sociales.

De esta forma Castro Caycedo presenta un panorama del narcotráfico a nivel internacional, en donde son pocos los países que quedan extintos de culpa. A través de varios personajes se presenta una voz de protesta contra Estados Unidos por señalar a Colombia como el país que ha generado el conflicto: "– Para ellos el único diablo que

existe es Colombia" (259). A nivel nacional, retrata una cultura que ha cambiado donde profesiones como la abogacía, la medicina, la curia y la economía "eran una forma de personalidad instituida en la estructura sicológica popular" y con los narcos esta tradición continúa: "si no puedes ser comerciante, es decir economista, eres narcotraficante" (218). *Candelaria*, al igual que otras novelas del narcotráfico, expone que el dinero ilegal y la búsqueda del poder a través de la violencia pueden llevar a un triunfo; pero es temporal ya que, en última instancia, sólo conducen a la decadencia del individuo o a su exterminio total. Esta novela retrata además una nación que por décadas, ha vivido diferentes formas de negocios ilícitos: el contrabando de diferentes productos, la explotación de minas de esmeraldas y el cultivo de marihuana, hasta el tráfico con cocaína, desde su producción y procesamiento, hasta su llegada al mercado internacional. Se plantea de esta manera una lucha por el poder, económico y político, al que los narcotraficantes quieren acceder, ya sea a través del ingreso de dinero ilícito o, si es necesario, por medio de la violencia.

Conclusiones

En el panorama que he presentado se aprecian diferentes aproximaciones de los escritores colombianos para abordar el tema del narcotráfico y la violencia que acompaña este problema nacional. Las obras varían en extensión, género, estructura, protagonistas y aproximación a este problema, pero todas parten de la realidad histórica vivida en Colombia durante las últimas décadas del siglo XX. Esta variedad deja ver que el problema del narcotráfico se asemeja a una extensa red que abarca diversos estamentos de la sociedad, al igual que involucra a diferentes actores del conflicto: se identifican en estas obras sicarios, narcotraficantes, contrabandistas, y también profesionales y gente de diversas clases sociales del país. Se evidencia además la decadencia de una sociedad que ha vivido bajo un sistema tradicionalmente dominado por las élites y grupos políticos, y que ahora intenta ser reemplazada por una clase emergente que ofrece beneficios como mejorar la condición social, económica o política en una sociedad que los había excluido.

Siguiendo la cronología del narcotráfico en Colombia presentada en el capítulo anterior, se puede ver que son pocas las obras de este género publicadas antes del año 1986, cuando se inicia la guerra declarada por el narcotráfico contra el gobierno, y a la

vez la guerra entre los líderes de los carteles de la droga que buscan legitimación social y poder económico. *El divino* es la primera novela que presenta a un narcotraficante como protagonista, y a un pueblo que se debate entre continuar con los valores tradicionales o vivir con los nuevos que ofrece el narcotráfico a través del poder y comodidades. Aunque no se presenta en esta obra la violencia como fenómeno que acompaña al narcotráfico, sí expone una visión del alcance que puede tener para un país el surgimiento de los nuevos ricos, quienes buscan poder y reconocimiento social. Entre 1986 y 1993, el período de caos a todo nivel por la guerra entre y contra los carteles de la droga, la producción literaria sobre el narcotráfico se reduce. La ausencia de producción literaria indica claramente el alcance y poder del narcotráfico, al imponer el silencio a través de amenazas y una serie de actos terroristas ejecutados, entre otros por los jóvenes sicarios a su servicio. Este panorama cambia cuando, tras la muerte de Pablo Escobar en diciembre de 1993, comienzan a surgir obras que forman hoy parte de la novela del narcotráfico. Se pueden identificar en ellas, a medida que pasan los años, varias tendencias en la estructura, extensión y manera de abordar la temática del narcotráfico. Por ejemplo, al retratar la figura del joven sicario al servicio del narcotráfico, predominan los relatos testimoniales y las novelas de comportamiento y de aprendizaje. Estos géneros ayudan a explorar aspectos de la vida de estos jóvenes, su círculo familiar, sus creencias religiosas y sus metas, aportando una visión más humana sobre estos asesinos a sueldo. Se destaca el efecto de la globalización en esta juventud la cual, al no tener opción en la sociedad, busca formas de acceder a los bienes de consumo que continuamente promueven los medios masivos de comunicación. Muchas de las novelas del sicariato son cortas, incorporan el lenguaje o jerga que caracteriza al sicario, y son narradas en primera persona con un estilo rápido y directo reflejando la situación de caos vivida durante la época narcoterrorista. Este grupo de obras difiere de la narrativa que aborda directa o indirectamente la temática del narcotráfico y que tiene como protagonista al narcotraficante. En ellas hay también variedad de géneros, que van desde la novela documental y epistolar hasta la novela de no ficción. Son en general obras extensas en las que disminuye la incorporación de la jerga del sicario, presentando una narración menos breve y directa, e introduciendo diversidad de personajes que van más allá del sicario y del narcotraficante. Inicialmente se aprecia en este grupo un deseo por

documentar los eventos relatados, pero este afán informativo va cediendo para dar paso a relatos que retratan a personajes afectados, y a la vez partícipes, por el alcance del narcotráfico en la sociedad nacional y mundial.

La novela del narcotráfico expone problemas más allá de los actos violentos que se viven en Colombia; hay una denuncia social por abandonar a los jóvenes que se han convertido en antihéroes en esta problemática, pero que son a la vez víctimas de una sociedad que los rechaza. Está también la preocupación por el nivel de corrupción y de doble moral que se presenta en diferentes estamentos de la sociedad que buscan aprovecharse económicamente de la situación, pero sin involucrarse o ser involucrado. Uno de los elementos más estudiados es la lucha por el poder social, político y económico al que quieren acceder y disfrutar no sólo narcotraficantes sino también aquellos individuos que han sido excluidos por la sociedad. En estas obras se analiza el narcotráfico desde sus protagonistas, los sicarios y narcotraficantes, y también se da voz al individuo común que se debate entre seguir el camino correcto y optar por el ilegal, pero productivo, que le ofrece prestigio social y económico. Estos nuevos valores sociales y religiosos impuestos por la cultura del narcotráfico preocupan también a los escritores.

La narrativa del narcotráfico surge como una necesidad de exponer, criticar y denunciar el efecto que ha producido el negocio del tráfico ilegal de drogas en la sociedad colombiana. Aunque inicialmente las obras se centran en plasmar en detalle la realidad histórica del momento, van evolucionando hasta dejar de lado el recuento de asesinatos y bombas, y se producen obras que exploran el tema desde una visión literaria cuidando el estilo, el manejo de los personajes y el lenguaje. *La virgen de los sicarios, Delirio y Comandante Paraíso* son ejemplo de este cambio, como se aprecia en los siguientes capítulos.

Copyright © Claudia Ospina 2010

Capítulo cuatro: Entre la crónica de la violencia y *La Virgen de los sicarios*

En octubre de 2004 salió a la luz pública una noticia muy particular que no pasó desapercibida a escala mundial: Colombia es el país más feliz del mundo. Efectivamente, según el reporte de World Database of Happiness, proyecto creado por la Universidad Erasmus de Rotterdam en Holanda, entre 1990 y 2000 Colombia obtuvo el primer lugar, entre 112 países, como "el país del mundo donde la gente se siente más feliz" con un promedio de 8,1 sobre 10 seguido por Dinamarca y Suiza con 8,0. Este dato confirma los resultados de otra encuesta realizada por Datexco el mismo año, indicando que el grado de felicidad de los colombianos es de 8,18.[124] Contrario a este índice de felicidad de ser y sentirse colombiano, el escritor Fernando Vallejo, en una de sus tantas declaraciones polémicas, expresó en el 2003 en una entrevista a un diario chileno que "En Colombia no dejan vivir. Más aún: ese país no sirve ni para morir. Vuelve uno a Colombia a morirse y lo matan... El colombiano vive muy bien afuera. Es mucho mejor estar vivo que muerto."[125] Su descontento con su país natal llega al extremo de renunciar a la nacionalidad colombiana el 7 de mayo de 2007, pero pronto se arrepiente y reinicia los trámites para volver a ser otra vez colombiano, en octubre del mismo año.[126] La actitud pesimista del novelista hacia Colombia se refleja en su obra *La virgen de los sicarios* (1994) novela corta que ficcionaliza la realidad de la violencia en "el país más feliz del mundo". Paradójicamente durante esta misma década, como se aprecia en las cifras presentadas por los historiadores Marcos Palacios y Frank Safford, Colombia es calificada como uno de los países más violentos del mundo al reportar el mayor número de secuestros por año y presentar una tasa de criminalidad muy alta; pasa de 33

[124] El proyecto de la Universidad Erasmus recopila estudios que miden la felicidad en diferentes países en el mundo. La felicidad se entiende como "la apreciación subjetiva de la vida como un todo." De otro lado, los resultados de la encuesta realizada por Datexco para la revista colombiana *Cambio*, indican que "a los colombianos les gusta la vida que viven y se sienten felices con ella.... La mayor satisfacción radica en su vida familiar." El motivo mayor de orgullo es el sentido de pertenencia, frente a la incertidumbre por la falta de oportunidades, la situación financiera y laboral. "El país más feliz del mundo." *Revista Cambio.com*. 587. Oct. 2004. Web. 20 feb. 2005.

[125] La entrevista en su totalidad se encuentra en "Fernando Vallejo." *Aledaños de la literatura. Noticias literarias* 5 2003. Web. 20 feb. 2005.

[126] Vallejo renuncia a la ciudadanía colombiana e inmediatamente recibe la mexicana, reiterando que no quiere saber nada de Colombia. *Eltiempo.com.* El Tiempo, 7 mayo 2007. Web. 7 mayo 2007. Sin embargo, en octubre del mismo año y tras una visita a la ciudad de Bogotá, Vallejo sorprende de nuevo al manifestar su decisión de reiniciar los trámites para volver a ser colombiano. *Eltiempo.com.* El Tiempo, 18 oct. 2007. Web. 18 oct. 2007.

homicidios por 100.000 habitantes en 1980, a 78 entre 1991 y 1993, descendiendo a 56 en 1998. El 93% de las víctimas de este período violento son hombres (630, 652). La violencia que vive este país durante las dos últimas décadas del siglo XX responde en parte al terrorismo implantado por los narcotraficantes y sus sicarios.

En este capítulo identifico y analizo las estrategias que utiliza Vallejo para representar la violencia del narcotráfico en *La virgen de los sicarios*, novela que es mezcla de crónica y autobiografía. En ella, Vallejo se centra en la figura del sicario y deja ver la frialdad de estos jóvenes ante los actos violentos que llevan a cabo durante el auge y decadencia del narcotráfico en las décadas mencionadas. La violencia que retrata el escritor en su obra sobrepasa la realidad histórica, subvierte los valores morales, religiosos y sociales tradicionales, y presenta a un país que se asemeja más a un infierno, en donde la muerte es la única escapatoria al caos. El sicario, en este contexto, se presenta en esta novela como metáfora de una sociedad auto-destructiva –y hasta sadomasoquista- que no tiene solución ni aún recurriendo a extremos de violencia para recuperar la tranquilidad que añora.

Cronológicamente, Vallejo se ubica en la generación de autores contemporáneos que enfocan su discurso en la problemática urbana retratada de manera realista y directa, donde el protagonista es el hombre actual y moderno, con todos sus conflictos y contradicciones. En *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon 1975-1995* (2000) Luz Mary Giraldo posiciona a Vallejo como representante de una "narrativa de ruptura" en la cual algunos escritores contestatarios --que apelan a la ironía, al erotismo y la irreverencia cuestionando el status quo-- orientan sus preocupaciones y temas "hacia un discurso de sensibilidad crítica y de formación lúdica" (12). Vallejo, nacido en Medellín pero residente en México desde 1971, es biólogo, escritor, director de cine y especialista en gramática, rasgos que se evidencian en *La Virgen de los sicarios*.[127] Ha publicado *Logoi, Una gramática del lenguaje literario* (1983) y *La tautología darwinista* (2002) y entre su producción literaria se encuentran las biografías de los poetas colombianos Porfirio Barba-Jacob y José Asunción Silva, y también una serie autobiográfica de seis libros recogidas en *El río del tiempo* (1986-1993) donde relata en

[127] Los rasgos autobiográficos se evidencian no sólo con el nombre de pila, la profesión de gramático del narrador-protagonista y su homosexualidad, sino también por su condición de auto-exiliado. Vallejo, el escritor, ha estado fuera del país por años y el narrador regresa a Medellín luego de 30 años de ausencia.

primera persona su infancia y juventud en Medellín. El escritor publica las novelas *El mensajero* (1991), *Chapolas negras* (1995), *El desbarrancadero* (2001), ganadora del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en su XIII edición, *La Rambla paralela* (2002) y *Mi hermano el alcalde* (2004). Como cineasta, Vallejo ha escrito y dirigido dos películas sobre la violencia en Colombia: *Crónica Roja* (1977) y *En la tormenta* (1980). *La virgen de los sicarios* fue llevada al cine en el año 2000 bajo la dirección de Barbet Schroeder y con un guión escrito por el mismo Vallejo, generando interés entre el público y la crítica literaria. Gran parte de las publicaciones críticas sobre esta novela se dan con el auge de la versión cinematográfica.

Entre 1984 y 1994, como hemos visto, la vida socio-económica y política de los colombianos se ve afectada por una violencia descomunal, especialmente en las ciudades de Bogotá, Cali y Medellín que en conjunto registran un incremento de violencia de 56% en 1984, a 67% en 1994. Este incremento, según indica el historiador Saúl Franco, se debe en gran parte a los enfrentamientos entre fuerzas del gobierno y grupos al margen de la ley como la guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico (86). La ciudad de Medellín, donde transcurre la acción en *La Virgen de los sicarios*, se torna en una de las regiones más violentas del país como consecuencia del entorno social, cultural y psicológico que crea el fenómeno del narcotráfico. Desde inicios de los años ochenta, varios líderes de los carteles del narcotráfico de Medellín intentan ingresar a la política y Pablo Escobar, el gran capo de la droga, lo logra al ser elegido en 1982 representante suplente a la Cámara, además de gozar de inmunidad parlamentaria y visa preferencial a los Estados Unidos (Franco 34). Escobar se torna en una figura populista en su ciudad al reducir el desempleo, la marginalidad y la inseguridad, logrando para Medellín una estabilidad social y económica, pero a través de una infraestructura totalmente ilegal basada en la extorsión, el asesinato y el secuestro. Sin embargo, Escobar debe abandonar la política debido a la resistencia que presentan senadores, representantes a la Cámara y parlamentarios al no querer compartir con los narcos el mismo espacio y poder. El narcotraficante se dedica entonces a financiar campañas políticas, locales y presidenciales pero, a pesar del aporte económico a movimientos sociales y políticos, Escobar fracasa de

nuevo en su empeño por ingresar al campo político.[128] En 1984 sicarios en moto asesinan al Ministro de Justicia Rodrigo Lara, gran opositor del ingreso de Escobar a la política. Este trágico evento, adjudicado a Escobar, lleva al gobierno de Belisario Betancur a implementar el tratado de extradición de narcos a Estados Unidos, pero el país recibe como respuesta del narcotráfico una escalada terrorista. Este terrorismo se evidencia en el asesinato de candidatos presidenciales, jueces, policías, políticos, periodistas y terratenientes y con la imposición de un ambiente de caos a través de secuestros, sobornos y atentados con bombas afectando a la población civil.[129] En 1990 el gobierno de César Gaviria lleva a cabo una serie de reformas que incluyen la negociación de penas para los narcotraficantes y la prohibición de la extradición; como consecuencia Pablo Escobar se entrega en 1991, va a la cárcel, pero convierte su prisión no sólo en su espacio de trabajo, desde donde dirige operaciones de tráfico de drogas y ordena asesinatos, sino también en su lugar de lujo.[130] Este poder adquisitivo se evidenció desde 1987 al ser denominado como el hombre más rico de toda Latinoamérica.[131] En julio de 1992 Escobar se fuga de la cárcel, y muere en diciembre de 1993 al no dejarse capturar para ser extraditado. Con la muerte del capo termina un mito en la historia de la guerra del narcotráfico y finaliza el boom económico en Medellín, pero se intensifica el problema social del desempleo, la pobreza y la violencia en esta ciudad.

La violencia en Colombia, como indica el especialista en la violencia en Colombia Gerard Martin, no es un fenómeno que surge con el narcotráfico sino que ha sido un elemento constante en el proceso histórico, político y social del país, ha variado de intensidad durante el siglo XX, pasando de períodos moderados a extremos (169). El

---

[128] Al respecto el periodista y escritor colombiano Antonio Caballero señala que la financiación de campañas electorales con "dineros calientes", o dineros del narcotráfico, involucró a casi la totalidad de los políticos colombianos. Pero sólo hasta la presidencia de Ernesto Samper (1994-1998) se hizo pública esta práctica ilegal cuando la DEA prueba que Samper recibió dinero de los narcos para su campaña electoral. Esta investigación se denominó el "proceso 8.000" (136).

[129] El sistema judicial pasa a ser la víctima principal de la escalada terrorista donde "el soborno y la intimidación, acompañados del asesinato, corrompieron de arriba abajo las filas judiciales. Han sido asesinados dos ministros de Justicia y un procurador general de la nación, y docenas de magistrados y jueces: precisamente los más íntegros, que no cedieron a la amenaza o al soborno" (Caballero 134).

[130] Escobar dota su celda con bar, cocina, televisión, jacuzzi, fax, computadoras y teléfonos celulares (Ruiz 180).

[131] Así lo reseña la revista *Forbes* en artículo publicado en octubre de 1987 sobre "The World"s Billionaires" al indicar que Pablo Escobar es "the wealthiest man in all Latin America" (Ruiz 175).

narcotráfico, por su parte, ha perpetuado, potenciado y fortalecido esta violencia a través de mecanismos de terror como los asesinatos, ejecutados bajo sus órdenes por sicarios, o asesinos a sueldo. En Medellín, señalan el escritor y periodista Alonso Salazar y la investigadora Ana María Jaramillo al estudiar la sub-cultura del narcotráfico, los asesinos a sueldo ya existían desde la década de los setenta. Un grupo de hombres, delincuentes veteranos y ex presidiarios contratados por hombres de la mafia y conocidos como los "pistolocos", o asesinos de la moto, se convierten en el terror en esta ciudad al asesinar por encargo. Estos hombres establecen las bases para la organización de las bandas de jóvenes sicarios en los barrios populares de Medellín a inicios de los ochenta (43). Para 1990, ya operaban ciento cincuenta y tres bandas juveniles en esta ciudad, muchas de ellas al servicio del narcotráfico. El sociólogo y criminólogo Lewis Yablonsky, en su estudio sobre el comportamiento de bandas juveniles norteamericanas e hispanas, señala que estos grupos se caracterizan por tener un nombre y establecer una base territorial que los identifica, y por actuar con violencia bajo diferentes formas de delincuencia. Añade Yablonsky que los integrantes de estas bandas, después de participar en una variedad de actos violentos, se vuelven insensibles al dolor que infligen en sus víctimas a través de la violencia: "They develop a limited ability to identify or empathize with their victim or have any sense of remorse. Through this gang process of desensitizing their behavior, they become capable of committing spontaneous acts of senseless violence without feeling concern or guilt" (21). Vallejo retrata en *La Virgen de los sicarios* esta insensibilidad del sicario ante los violentos asesinatos que cometen.

Entre 1984 y 1993 las bandas de sicarios de Medellín, subvencionadas por los narcotraficantes, adquieren poder y riqueza al encontrar en este trabajo una nueva oportunidad de superación económica, fácil y rápida. Sin embargo, al finalizar este boom económico y con la muerte de Escobar, los sicarios pierden su fuente de trabajo y se dedican a otras formas violentas para ganarse la vida, aumentando la violencia en la ciudad. Esta violencia se debe en parte al ajuste de cuentas entre bandas juveniles de delincuencia, ya sea por venganzas o por el pago de "culebras", o cuentas pendientes. La mayoría de los crímenes sucede en las calles y los barrios populares o de invasión (Palacios y Safford 653). Esta guerra entre bandas es reseñada en *La Virgen de los sicarios* como la causa de muerte de los sicarios. Las consecuencias de esta guerra entre

bandas en la región antioqueña se aprecian en las estadísticas de violencia en 1994: el 40% de las muertes por homicidio corresponde a jóvenes de ambos sexos entre los 10 y 14 años, siendo el 50% de ellos niños; los adolescentes entre los 15 y 19 años que mueren por homicidio ocupan el 84% de los casos, de los cuales el 88% son varones (Franco 97). Estas estadísticas muestran cómo la violencia genera el mayor número de tragedias entre la población juvenil durante el auge y decadencia de los sicarios.

Fernando Vallejo retrata en *La Virgen de los sicarios* (1994) la situación social del sicario entre 1990 y 1994, período de máxima violencia en Medellín. *La Virgen de los sicarios* es una novela autobiográfica, escrita en forma de monólogo y con una anécdota sencilla. El protagonista Fernando, gramático homosexual cuyo nombre coincide con el nombre de pila del autor, es un cronista mayor de cincuenta años que ha regresado a su país después de treinta años de auto-exilio con el deseo de morir en su tierra. Al retornar, Fernando conoce en el apartamento de su amigo José Antonio a dos jóvenes sicarios, La Plaga y El Difunto, con quienes sostiene relaciones sexuales que no prosperan.[132] Más adelante el narrador conoce al joven Alexis y, en "el cuarto de las mariposas" de este apartamento, inician su relación sexual. En poco tiempo, para Fernando este joven se convierte en la "razón de esta historia" (40), es decir, el motivo detrás de la novela. El narrador-protagonista, se enamora de Alexis debido a su pureza. Esta pureza radica en la verdad absoluta de Alexis al declarar abierta y rotundamente el rechazo a las mujeres. Alexis, explica el narrador, no "se había acostado con ninguna ni se pensaba acostar.... eso era lo que había detrás de esos ojos verdes, una pureza incontaminada de mujeres" (21). En la novela Fernando transita con Alexis por Medellín, pero, al recorrer las calles de la ciudad, este joven "puro" se dedica a imponer su propio orden matando a todo aquel que los molesta o se interpone en su camino. La relación amorosa dura hasta que Alexis muere a manos de un sicario en moto. Al poco

[132] Fernando conoce a estos dos jóvenes en el prostíbulo de un amigo. El narrador describe a la Plaga como un "un niño divino, maldadoso, malo, que se quedó también sin trabajo. Tiene quince añitos con pelusita que te desarman el corazón. Creo que se llama Heider Antonio, un nombre bello. Y cuando no está matando está jugando billar" (40). Esta relación no funciona porque a a la Plaga le gustan las mujeres, aspecto que va en contra de la homosexualidad del narrador. El Difunto es "asesinado" a balazos pero resucita durante su velorio cuando un grupo de parceros borrachos deja caer el ataúd y sale el muerto pálido. Fernando, el narrador, describe este encuentro: "Al Difunto también me lo regalaron, recién salido del ataúd, y no eran sino los restos de lo que fue, del joven fornido y sano, y ahora exangüe, anémico, fantasmal... ¡Pero qué, quién se resiste a acostarse con el ahijado de la Muerte!" (50). Esta relación tampoco perdura.

tiempo de sufrir esta pérdida, el narrador conoce a otro sicario (Wílmar) quien resulta ser el asesino de Alexis, dando inicio a un nuevo ciclo de amor y violencia que acaba con la muerte de Wílmar, asesinado por otro sicario. Fernando, además de cronista, es también co-partícipe de la historia al ser testigo de esta violencia y por criticar, denunciar y juzgar los eventos y personajes que considera causantes de la violencia en su ciudad.

La crítica literaria ha reconocido rasgos del *roman à clef* en la práctica de Vallejo al identificar a los personajes no por su nombre real, sino a través de detalles biográficos correspondientes a ciertos individuos en la vida real. De esta manera el lector identifica en la realidad a los personajes anónimos retratados en la novela a través de su profesión u oficio, por alguna característica personal, o por su participación en eventos históricos. Ejemplo de ello son los ex-candidatos presidenciales Galán, Jaramillo y Pizarro[133] asesinados por sicarios bajo órdenes de narcos como Escobar, muertes que a su vez son celebradas por el narrador de la novela: "Por eso cuando tumban los sicarios a uno de esos candidatos al susodicho de un avión o una tarima, a mí me tintinea de dicha el corazón" (106).[134] Todos los personajes anónimos en la novela, como bien indica la crítica María Mercedes Jaramillo al reseñar esta novela, tienen alguna conexión con el narcotráfico y "todos sin excepción son descalificados por su incapacidad, ambición y deshonestidad" bajo la visión del narrador (45). Además de los personajes políticos, se encuentran también los religiosos como el padre García Herreros, figura popular en Colombia, a quien se reconoce en la novela por dos referencias específicas: el contar con un espacio en televisión de cinco minutos denominado "El minuto de Dios" y por liderar el "Banquete del millón", evento anual destinado a recoger dinero de los ricos para construir casas para los pobres.[135] Otros personajes y eventos históricos, por el contrario,

---

[133] Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia por el Nuevo Liberalismo y fuerte oponente del narcotráfico, fue asesinado en agosto de 1989 por escuadrones de la muerte, al parecer bajo órdenes de Escobar, cuando pronunciaba un discurso sobre una tarima en un pueblo. Bernardo Jaramillo, candidato a la presidencia por el partido UP, es asesinado por un sicario de quince años en el Aeropuerto El Dorado de Bogotá en marzo de 1990. Finalmente, en mayo del mismo año un escuadrón de la muerte asesina a Carlos Pizarro, candidato presidencial del M-19, en un avión comercial (Ruiz 178).

[134] El del avión se refiere a Pizarro y el de la tarima a Galán.

[135] En la novela el narrador acusa a este personaje no sólo de recibir dinero de los narcos, sino también de perpetuar la pobreza en Colombia al ayudar a los pobres. Señala el narrador que para este Padre "no había dinero malo o bueno, sucio o lavado. Todo le servía para sus pobres" (80). El ataque a la Iglesia y sus representantes es constante en la novela porque este narrador cuestiona y pone en duda la integridad de los religiosos y plantea la pérdida de la fe de antaño como consecuencia de la descomposición de la religión, la Iglesia y la iconografía religiosa.

son identificables y se convierten en blanco de crítica por parte del narrador, entre ellos los ex presidentes Virgilio Barco y César Gaviria quienes se destacan por su lucha contra los narcotraficantes durante sus respectivos gobiernos.[136] Por otra parte, esta obra es también una parodia de la novela de formación o *bildungsroman* al invertir y devaluar este tópico clásico. Como señala Jaramillo, ya no se trata de la relación entre un niño y un adulto que lleva a un proceso de educación del joven gracias a la influencia positiva del adulto quien al morir deja al joven ubicado en la vida, sino que es una relación amorosa entre un señor mayor de cincuenta años y un menor, donde el proceso de aprendizaje de la cultura de la muerte corresponde al adulto (44). Se debe añadir que durante este aprendizaje, el adulto recibe influencia negativa del sicario e inicia un proceso de degradación hasta dejarse contagiar con la lógica criminal del joven asesino.

En *La Virgen de los sicarios*, como ya lo he notado, Vallejo parte de una historia de amor entre el narrador y un adolescente sicario que ha trabajado para Escobar y quien se ve afectado económicamente por su muerte; por esta razón, estos jóvenes sicarios juegan un papel importante en la ficción. La narración de la novela está a cargo de Fernando, narrador-protagonista, quien establece un diálogo con el lector, a quien se dirige en tiempo presente para contarle su historia del pasado. Se reconoce al interlocutor por las preguntas que contesta el narrador:

> Sin muchas averiguaciones, ipso facto, en plena calle, Alexis les hizo lo mismito que otros le habían hecho al Difunto en el salón de billares: los encendió a bala. Estos difuntos, sin embargo, hasta donde yo sé, no regresaron nunca de su oscuro reino. Ahí están todavía esperándome, a mí con mis dudosos lectores. ¿Qué cómo llegué a saber, a confirmar? Hombre, de lo más simple, de lo más sencillo, de lo más fácil: lo dijo el taxi. Llevaba el radio prendido.... (51)

Esta parte del pasado de Fernando está condicionada a lo que él cuenta; por ello recurre constantemente al flashback para entrelazar la nostálgica historia de su vida antes de dejar el país, con la historia de su convivencia con dos jóvenes sicarios, a su regreso. En la anécdota escueta y descriptiva, Fernando hace uso de su oficio de gramático para mostrarse como figura de autoridad. Por esta razón este personaje, al relatar su

[136] Durante la presidencia de Virgilio Barco (1986-1990) y César Gaviria (1990-1994) hay un crecimiento progresivo y acelerado de homicidios por razones socio-políticas, de un 35% y 40% respectivamente (Franco 121).

convivencia con el mundo de la violencia, interrumpe constantemente su narración para explicar al lector la cultura y la terminología de los sicarios: "Gonorrea es el insulto máximo de las comunas, y comunas después explico qué son" (14). Sin embargo, este gramático se va contagiando del argot del sicario, y su lenguaje puro va sufriendo un proceso de degradación al final de la novela. Pero su crítica se extiende más allá del uso del lenguaje: se dedica a denunciar a diferentes estamentos de la sociedad como responsables de la situación de violencia que se vive: a los medios de comunicación porque en "la agonía de esta sociedad los periodistas son los heraldos del enterrador. Ellos y las funerarias son los únicos que se lucran. Y los médicos. Ese es su modus vivendi, vivir de la muerte ajena" (51); a la autoridad que sólo sirve "para saquear a la res pública" (59); a los políticos y burócratas porque su naturaleza es ser malvados (72); a la Iglesia, por la corrupción a la cual se prestó con el narcotráfico al aceptar su dinero para obras benéficas (80); al Estado como el "primer atracador de Colombia" (52) y a sus gobernantes, como el ex presidente Barco, "el inteligente que gobernó cuatro años con el mal de Alzheimer y le declaró la guerra al narcotráfico y en plena guerra se le olvidó" (48) como responsables de la situación social de caos y violencia colombiana.

En la novela, además del lenguaje o jerga que caracteriza a los sicarios, se explora el rol de estos jóvenes en la situación de violencia que vive la región retratada. Los sicarios en la literatura colombiana, señala la crítica Maite Villoria en su estudio en "(Sub)culturas y narrativas: (re)presentación del sicariato en *La Virgen de los sicarios*" (2002), son retratados como víctimas "del vacío social y de la vida en la calle, de familia desintegrada –ausencia del padre y total idolatría materna-, con fuertes creencias religiosas, machistas y consumistas" (110). Los sicarios, jóvenes sin pasado ni futuro que pasan de ser miembros de pandillas juveniles a convertirse en asesinos a sueldo, son emblemas de la degradación de la sociedad representada en los habitantes de Medellín, ciudad católica por excelencia, y asumen en la narrativa de Vallejo un papel protagónico. La serie de asesinatos relatados en la novela son ejecutados por estos jóvenes sicarios, devotos de la Virgen, que asesinan sin motivo ni justificación, como se aprecia en el siguiente apartado de la novela:

> En la noche borracha de chicharras bajó el Angel Exterminador, y a seis que bebían en una cantinucha que se prolongaba con sus mesas sobre la acera, de un

> tiro para cada uno en la frente les apagó la borrachera, la "rasca". ¿Y esta vez por qué? ¿Por qué razón? Por la simplísima razón de andar existiendo. (79)

Paradójicamente estos asesinatos forman parte de la visión de un mundo aparentemente ideal que el escritor presenta a través del narrador. Fernando, el narrador-protagonista, justifica éste y otros asesinatos que comenten sus dos jóvenes amantes como una forma de limpieza social ante la ineficacia del sistema.

Con esta actitud del protagonista, esta novela parece proponer la violencia como el remedio para los males que afectan a este país violento, es decir, recurriendo a la injusticia como el camino para imponer el orden, siendo la muerte la única salida de la violencia. Dentro de este proyecto, impartir justicia estaría a cargo de los jóvenes sicarios. Sin embargo, la violencia que Vallejo retrata en su obra sobrepasa la realidad histórica, subvierte los valores morales, religiosos y sociales tradicionales, y presenta a un país que se asemeja más a un infierno, en donde la muerte es la única escapatoria al caos. Irónicamente, cuando sus dos jóvenes amantes mueren, este narrador abandona la ciudad, dejando de lado su proyecto de salvación. Su actitud puede ser vista como el reconocimiento o la aceptación de la imposibilidad de encontrar paz y tranquilidad para un país que ha vivido, pero no ha combatido, diferentes formas de violencia por décadas.

Dialectos de la violencia

Fernando Vallejo recrea en *La virgen de los sicarios* el lenguaje callejero de los sicarios permitiendo al lector acercarse al mundo de la violencia a través del dialecto de estos jóvenes. En su reseña sobre la novela, Jaramillo ha mencionado que la precisión con la que Vallejo recrea la jerga del sicario, y el papel de Fernando como un narrador oral, se ajustan a las características del *skaz* o narrativa escrita que imita el discurso oral al usar el dialecto o jerga de una persona o grupo determinado (45). Desde esta perspectiva, al recurrir al *skaz* Vallejo no sólo logra veracidad en su relato, sino que también le da dinamismo y espontaneidad a la narración creando una ilusión de diálogo entre el narrador y un narratario o lector, a quien se dirige bajo diferentes referencias: usted, ustedes, tú y parcero. Para lograr este efecto, la narración se efectúa en tiempo presente a través de un narrador-cronista que se presenta como una figura de autoridad surgida por su posición de intelectual frente al sicario, y es quien se refiere a eventos

ocurridos en el pasado. El narrador, al ser también co-partícipe de la historia que narra, puede interpelar al narratario con explicaciones, correcciones, descripciones, o preguntas las cuales surgen desde el momento en que este narrador entra al mundo del sicario. Juan Taborda, en su análisis sobre la oralidad y la escritura en *La Virgen*, indica que la ilusión de oralidad es "el recurso apropiado para dar cuenta desde la novela de una realidad que excede todos los límites de la ficción" (56). Es por las interrogaciones que se percibe la presencia de un oyente interior, como un sujeto presente en la narración. Estas interpelaciones al lector y la ilusión de diálogo se presentan constantemente, incluso desde el inicio de la novela:

> Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años.... Corríjame si yerro. Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años. (9)

Las explicaciones que el narrador presenta al narratario, añade Taborda, se dan al nivel del discurso para describir o clarificar los hechos que son parte de la realidad, mientras que con el lenguaje callejero logra transcribir la realidad que quiere retratar (52). De esta manera Vallejo, en su crónica de la violencia, combina la estructura oral con el uso simbólico del oficio de gramático para desvelar "el significado oculto del lenguaje de la violencia y penetrar a fondo en las ideologías culturales," como menciona el crítico Cabañas al analizar la cultura del sicario en "El sicario en su alegoría: la ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX" (2002), (13). Por esta razón este personaje interrumpe su narración para explicarle a su "oyente" sobre la cultura y terminología de los sicarios. Fernando, por ejemplo, expresa su deseo de matar a un punkero ruidoso ante lo que Alexis responde: "Déjame que la próxima vez saco el Fierro" y el narrador explica: "El fierro es el revólver. Yo al principio creía que era un cuchillo pero no, es un revólver. Ah, y transcribí mal las amadas palabras de mi niño. No dijo 'Yo te lo mato', dijo 'Yo te lo quiebro'. Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos" (28-29). Aun cuando el sicario no tiene voz propia en la novela y el lector está limitado a la visión del narrador sobre la jerga de estos jóvenes, la oralidad pasa a ser

el mayor logro de Vallejo al experimentar en su novela con la narración oral, las explicaciones, la reflexión, los recuerdos y las descripciones, recreando de esta manera la violencia del sicario a través de su dialecto. Estas intervenciones del narrador como traductor o mediador dejan ver también una postura de poder donde la autoridad, representada en el gramático, decide qué está bien o cómo se debe proceder, indicando que hay un caos, un desorden que debe ser restaurado simbólicamente a través del lenguaje. La forma de expresarse del sicario, según indica el escritor y periodista Salazar en *Drogas y narcotráfico en Colombia* (2001), "no es gratuito, sino portador de una axiología donde el consumo, el rezo y la guerra están en un lugar de preeminencia" (78). Se debe añadir que con sus explicaciones, aclaraciones y correcciones el narrador-protagonista refuerza su figura de autoridad como el gramático que puede y busca corregir el lenguaje. Sin embargo, al final no puede lograrlo ya que su lenguaje se ha contaminado con el de la jerga del sicario. Esta idea es una metáfora del ambiente de violencia al que se enfrenta este personaje, el cual intenta explicar y pretende corregir a la sociedad, pero fracasa en su intento de imponer el orden ya que él y la sociedad se han dejado contaminar por la violencia.

El lenguaje en *La Virgen de los sicarios* involucra al lector en el mundo de la violencia y ayuda a clarificar y describir al narratario los hechos que forman parte de esa realidad. Al respecto señala Villoria que Fernando, el narrador-protagonista en su condición de gramático, es consciente de la capacidad polisémica de las palabras, y por ello le explica al lector, aunque lo limite, el contexto del lenguaje no sólo del sicario sino del lenguaje violento de los habitantes de la ciudad (112). Pero además de este conocimiento del lenguaje, Fernando se presenta como la autoridad para revelar el verdadero significado del modo del hablar del sicario, como sucede cuando él y Alexis son insultados por un taxista:

> Vamos a ver: "hijueputa" aquí significa mucho o significa nada. "¡Qué frío tan hijueputa!", por ejemplo, quiere decir "¡qué frío tan intenso!" "Es un tipo de una inteligencia hijueputa" quiere decir "muy inteligente". Pero "hijueputas" a secas como nos dijo ese desgraciado, ah, eso ya sí es otra cosa. Es el veneno que te escupe la serpiente. (56)

En la novela el narrador y este lenguaje escueto y directo funcionan como mediadores ante la violencia que se narra. Al regresar a su ciudad, este narrador se enfrenta a un lenguaje que desconoce, aún siendo gramático. Inicia entonces la tarea de descifrar el argot del sicario para transmitírselo al lector y para comprender cómo funciona esta nueva cultura. Sin embargo, aunque comienza criticando esta jerga, termina fascinado con la nueva forma de expresión que identifica a sus jóvenes amantes. Vallejo aprovecha esta posición del personaje-narrador que viene de afuera para rescatar el lenguaje del sicario e incorporarlo en su novela y, para ello, deja que el narrador sea quien primero cuente la versión del sicario para luego explicársela al lector. Alexis, por ejemplo, expresa su opinión sobre un asesinato del cual Fernando es testigo al decir: "El pelao debió entregarle las llaves a la pinta esa" e inmediatamente el narrador aclara: "Con 'el pelao' mi niño significaba el muchacho; con 'la pinta esa' el atracador; y con 'debió de' significaba 'debió a secas: tenía que entregarle las llaves'", añadiendo además su explicación como experto en gramática "una cosa es 'debe' y otra 'debe de'. Lo uno es obligación, lo otro duda" (23). La combinación del argot del sicario y el metalenguaje del narrador no sólo sirven a Vallejo como estrategia narrativa, sino que también ayudan al lector a visualizar la sensación de violencia por la concordancia entre lo escrito y la acción narrada. Sin embargo, esta división letrado-jerga del sicario comienza a desvanecerse. El narrador-protagonista, quien desde el inicio de la novela se denomina a sí mismo como el "último gramático de Colombia, que tuvo tantos y tan famosos" (58), se va contagiando del argot del sicario y el lenguaje que él considera puro, sufre un proceso de evolución pero a través de la degradación que afecta, a medida que avanza el relato, tanto su discurso oral como escrito. Este decaimiento del lenguaje se aprecia cuando Fernando dice: "D"iai, del bus, nos seguimos pal barrio de Boston a que conociera Wílmar la casa donde nací" (122), dejando ver los efectos del contacto con la violencia, representada en el sicario y su marginalidad social: el lenguaje al estar deteriorándose puede desaparecer, y por ende la misma sociedad. Erna von der Walde, al analizar el fenómeno del sicariato en Colombia, señala que la importancia del lenguaje en La *Virgen* radica en la "ambigüedad constante de intentar comunicar a través del lenguaje un mundo que se vuelve cada vez más incomunicable" (224). Es decir, un lugar en donde el narrador, representante del mundo intelectual, al ingresar al infierno de la

violencia, pasa de reflexionar sobre el lenguaje de la calle y de dar significado a expresiones que el lector no entiende, a una evolución degradada de su discurso y de su personalidad. Su convivencia con los sicarios lo transforma y él llega a expresarse como el sicario, usando su jerga e incluso justificando la violencia de sus jóvenes amantes. El lenguaje en consecuencia es el mediador entre el narrador, el mundo de violencia que se narra y el lector, a quien involucra al compartir con él la jerga y vida del sicario.

Vallejo, según apreciación de César Valencia Solanilla en "*La virgen de los sicarios*: El sagrado infierno de Fernando Vallejo" (2000), recurre a las expresiones y a la jerga del sicario para recrear el mundo de la violencia pero en ocasiones, añade el crítico, matiza esta violencia con el uso de un lenguaje poético que se evidencia en los recuerdos de su niñez, su búsqueda de paz y soledad, y en las descripciones de la naturaleza (n. pág.). Es importante añadir que este contraste del lenguaje asociado con el presente y el pasado del narrador protagonista simbolizan los cambios que ha vivido la población como consecuencia de la interferencia de una nueva cultura basada en la violencia --su mecanismo para imponer el orden—con una jerga que los identifica y diferencia del resto de la sociedad . En la novela, la nostalgia del narrador por lo pasado, lo vivido y lo soñado y sus recuerdos felices, se centra en las experiencias vividas con su familia, a los ocho años, al pasear en las noches por Sabaneta, su pueblo natal. Con el paso de los años, se convierte en lugar de peregrinación de los sicarios, espacio que goza de "extraterritorialidad." Así recuerda Fernando estos momentos de su infancia: "Íbamos todos, mis padres, mis tíos, mis primos, mis hermanos y la noche era tibia, y en la tibieza de la noche parpadeaban las estrellas incrédulas: no podían creer lo que veían, que aquí abajo, por una simple carretera, pudiera haber tánta felicidad" (16). Remembrar la experiencia emotiva al ver volar un globo por primera vez y el pasar por Bombay, una gasolinera que se convierte en cantina con los años, llevan al narrador a evocar con nostalgia esos momentos y contrastarlos con la violencia actual, como lo expresa el narrador al estar frente a Bombay: "los recuerdos empezaron a ventiarme suavecito, como una brisa con rocío, refrescante y bienhechora, y me apagaron el incendio de la indignación" (113). Pero este mundo idealizado ya no existe porque el narcotráfico ha cambiado espacios, cultura y lenguaje y sólo se puede acceder a él a través de la memoria.

Además de la memoria y la nostalgia por el pasado, se aprecia en la novela cómo el narrador busca el silencio como medio de escape ante el mundo caótico que lo rodea. Este silencio lo encuentra en medio de la penumbra en las iglesias donde la oscuridad representa la violencia en su ciudad y el silencio, la paz que anhela. Así lo expresa este personaje: "Tenemos los ojos cansados de tanto ver, y los oídos de tanto oír, y el corazón de tanto odiar" (61). En lo referente a la naturaleza, el lenguaje poético surge de las emociones que le evoca la naturaleza y que contrastan con el caos de las comunas de Medellín. Estos momentos los expresa el narrador cuando se encuentra en compañía de su joven amante Alexis, a quien quiere transmitirle los momentos que añora del pasado: "Esas de allá, niño, rumbo al mar, hacia el norte, son la nororiental y la noroccidental, las más violentas, las más famosas: enfrentadas en opuestas montañas, viéndose, calculándose, rebotándose sus odios.... el Cauca.... Ese río es como yo: siempre el mismo en su permanencia yéndose" (35). Con estas palabras, el narrador reitera su visión de ser el último gramático que puede solucionar los problemas de su sociedad; con su partida, como el río, muere la profesión, la élite y la esperanza para la sociedad. Por otro lado, los animales también forman parte de su visión poética: son el referente de la actitud del narrador ante la muerte como sucede con la imagen del gallinazo, el ave negra que se alimenta de carroña, que al volar contrasta con el cielo azul de Medellín. Esta ave simboliza la libertad de la muerte y es para Fernando "el ave más hermosa" y la mejor prueba que tiene de la existencia de Dios (54). De nuevo, el narrador intenta presentarle al sicario una imagen de antaño donde la paz y tranquilidad eran posibles con sólo apreciar la naturaleza y sus animales. Este mundo no existe ahora, y el gallinazo, que se alimentaba de restos de animales, ahora se alimenta de restos humanos, mostrando de esta manera el trágico alcance del narcoterrorismo en su región.

Flashback y memoria

El narrador en la novela expresa constantemente su nostalgia por la memoria del pasado, de la ciudad de su niñez, con sus tradiciones y valores que ahora ha sido destruida o invadida por los marginados. La novela inicia con una referencia al pasado de Fernando cuando expresa: "Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta" (7). Pero este narrador se dirige en tiempo presente a

un narratario para contarle la nostálgica historia de su vida antes de dejar el país, cuando reinaba la tranquilidad, en contraste con la historia de su convivencia con los dos jóvenes sicarios a su regreso en medio del violento caos que está consumiendo su región. Para entrelazar estas dos historias, y en un intento por rescatar ese pasado arrebatado por la violencia, el narrador recurre al flashback y es consciente de los efectos de este recurso y de la tarea del lector de establecer el hilo de la narración al señalar: "Pero estoy anticipando, rompiendo el orden cronológico e introduciendo el desorden" (35). Este "desorden", que representa el caos que vive la sociedad, es evidente desde el inicio de la novela cuando Fernando cuenta que Alexis, su joven enamorado de diecisiete años, morirá debido a su condición de sicario, antes de que el lector sepa cómo se conocieron y los detalles de esta relación. Su regreso implica también una búsqueda del pasado que dejó atrás y del que sólo le queda la memoria porque, al llegar, nota que su ciudad natal está dividida en dos: Medellín, que simboliza el "antes", el pasado que no puede recuperar y que sólo puede recordar, y Medallo o Metrallo, el "ahora", el de la violencia, de los pobres, sin orden social ni leyes ni tradiciones, sin identidad, controlado ya no por el intelectual sino por el narcotraficante y sus sicarios. El crítico Héctor Fernández en su artículo "*La Virgen de los Sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo" (2000) anota que la novela es "un ejercicio de la memoria, una lucha contra el tiempo" que se evidencia con la repetición de los continuos paseos con cada uno de sus jóvenes amantes a los mismos sitios, negándose así a relegar el pasado. Por otro lado, en su peregrinación por Medellín, Fernando encuentra que los lugares que recorría en su infancia ahora son ruinas, o han desaparecido, imposibilitándolo a recordar su infancia y dejando ver que no es posible recuperar lo perdido. Esta noción de ciudad destruida es trabajada por el semiólogo y antropólogo Jesús Martín-Barbero quien en "The City: Between Fear and the Media" (2002) indica que al destruirse la memoria, el punto de referencia de la identidad, muere la ciudad de antaño (26). Esta destrucción del pasado, de la memoria, la experimenta Fernando al retornar a Medellín y notar los cambios físicos que la cultura de la violencia ha introducido en su hogar de antaño:

> Unas cuadras después pasamos frente a Santa Anita, la finca de mi infancia, de mis abuelos, de la que no quedaba nada. Nada pero nada nada: ni la casa ni la barranca donde se alzaba. Habían cortado a pico la barraca y construido en el

> hueco una dizque urbanización milagro: casitas y casitas y casitas para los hijueputas pobres, para que parieran más. (114)

Además de ver su ciudad destruida, este narrador presenta una fuerte crítica dirigida a la pobreza como responsable del decaimiento de su lugar natal. Vallejo, a través del recurso del *Flashback*, logra representar el contraste entre la paz y quietud de su ciudad de antaño con la violencia y la pérdida de las costumbres y los valores tradicionales de la ciudad actual. La música es otro de los recursos utilizados por el escritor para contrastar entre el presente y el pasado. En la novela, el bolero se asocia con el sentimiento de nostalgia y se presenta con la canción "Senderito de Amor."[137] El narrador, después de su larga ausencia, la vuelve a escuchar en la cantina de Bombay, exactamente en el mismo lugar donde la escuchó por primera vez. Contrario al momento de felicidad que le produjo la canción en su niñez, ahora Fernando llora por la nostalgia del tiempo que pasa y no volverá, y por la muerte de Alexis (114). Para representar el presente, en contraste, Vallejo recurre al rock, la música salsa y la vallenata –esta última con la canción "La gota fría" por su gran éxito internacional en 1993 y por ser la predilecta de los narcotraficantes.[138] Esta canción simboliza el ruido y el ambiente festivo en medio de la violencia que vive la ciudad. En la novela, la música recrea los cambios que se han dado en Medellín tras la llegada del narcotráfico y refuerza la idea del ritmo acelerado que viven los habitantes en medio de un ambiente de intolerancia y caos.

La figura del sicario

En la literatura colombiana, el personaje del sicario, o asesino a sueldo, no es nuevo, sino que ha existido por décadas, evolucionando y participando de la violencia histórica, social y política de Colombia hasta llegar a la época actual donde retoma importancia al ser partícipe de la violencia narcoterrorista.[139] Una propuesta sobre esta

---

[137] En la novela se cita parte de esta canción, escrita en 1952 por el compositor colombiano Ventura Romero: "Un amor que se me fue, otro amor que me olvidó, por el mundo yo voy penando. Amorcito quién te arrullará, pobrecito que perdió su nido, sin hallar abrigo muy solito va. Caminar y caminar, ya comienza a oscurecer y la tarde se va ocultando..." (114).

[138] Esta canción, escrita en 1938 por el compositor colombiano Emiliano Zuleta, se refiere a la intolerancia, y su letra dice: "Morales mienta mi mama, solamente pa" ofender. Para que también se ofenda, ahora le miento la d'él. Me lleva él o me lo llevo yo, pa" que se acabe la vaina".

[139] La figura del joven sicario de las comunas de Medellín ha sido previamente documentada en 1989 en la película *Rodrigo D: no futuro* (1989) dirigida por Víctor Gaviria y en el relato testimonio *No nacimos pa'semilla* (1990) del escritor y periodista Alonso Salazar.

evolución del personaje protagonista de la violencia colombiana la presenta el crítico Jaime Rodríguez en "Pájaros, bandoleros y sicarios. Para una historia de la violencia en la narrativa colombiana" (2002), al indicar que este personaje ha pasado de ser el "pájaro" o asesino de machete de la época de la "Violencia" partidista de los años cincuenta, a ser el guerrillero y su versión "rústica" del bandolero de fusil de los años sesenta y setenta, y finalmente al sicario moderno de la mini-Uzi de las últimas décadas del siglo XX. En la narrativa de la violencia colombiana contemporánea este asesino a sueldo, ser despreciable, vil en extremo y lleno de resentimientos, pasa a ser el protagonista y se convierte en lo que el crítico Álvaro Pineda ha denominado un "héroe abyecto moderno". Señala Pineda en "Tipología del héroe abyecto" (2005) que este héroe abyecto es heredero de la tradición literaria que aparece en la narrativa como pareja antagónica, "amo/esclavo", "monarca /mendigo", "sabio/ tonto", "filósofo/loco". Estos cuatro personajes representan el punto de vista de una sociedad que ha estado al margen y es constantemente retomado por la literatura, subvirtiendo las relaciones de poder:

> [D]esciende del esclavo, el mendigo, el tonto y el loco. Los encarna y representa a todos, pero viene armado de un lastre centenario de resentimiento y de una fuerza vengativa de destrucción. En el pasado, la risa era una forma simple de la alegría y el olvido. En la actualidad, el héroe ríe también, pero el tono de su risa es de terror. La alegría se ha convertido en mueca de locura. Y su nihilismo es creciente. (Pineda n. p.)

La heroicidad de este degradado personaje-protagonista en la narrativa, añade Pineda, radica en actuar sin máscaras y vivir cada día como si fuera el último porque sabe que va a morir; son personajes "que se arrastran en la periferia de la sociedad y llegan a los extremos más aberrantes" (n. p.). Los sicarios en la novela de Vallejo son estos héroes abyectos, jóvenes que pertenecen a la clase socio-económica marginada, que no creen en nada ni en nadie sino que buscan acceder a los bienes que la sociedad consumista les presenta. Para ello se convierten en los asesinos a sueldo de los narcos que los contratan para sembrar el terror con bombas, para ajustar cuentas, para que, como indica el narrador en la novela, "sirvan, como las putas, y los contraten los que les puedan pagar. Ellos son los cobradores de las deudas incobrables, de sangre o no. Y valen menos que un plomero" (103-04), corroborando la imagen abyecta de estos jóvenes. El sicario, escribe

Erna Walde "no mata por razones ideológicas. Es el eco de una sociedad que a la vez que predica la igualdad, afianza cada vez una desigualdad mayor. Son parte de ese sector de la población mundial que ya no es incorporable a un mercado de trabajo que se reduce cada vez más, son los sobrantes sociales, los *desechables*" (225). Son además los sobrevivientes del exterminio entre bandas juveniles, como lo representa Vallejo en su novela. Estos jóvenes sicarios no ven los asesinatos que cometen como un acto criminal, sino como parte de su vida diaria, porque para ello han sido contratados. La falta de sensibilidad del sicario se representa en la novela con las figuras de Alexis y Wílmar, quienes actúan por voluntad propia convirtiéndose en máquinas asesinas, matando sin razón y justificando estos asesinatos con su propia ideología, "para morir nacimos" (44), hasta hacer de su ciudad un infierno.[140]

Vallejo retrata en su novela la muerte del mismo líder del cartel de Medellín como telón de fondo al estado de caos y descomposición reinantes entre estos jóvenes que se han quedado sin su benefactor. Se presentan así en la novela dos "colapsos" paralelos: el del mundo de Fernando que está desapareciendo, y el mundo del sicario bajo la protección de Escobar. Ante la ausencia de una figura de autoridad para el sicario, surge Fernando como la nueva figura de poder que puede restaurar el orden a pesar del caos reinante. En la novela Fernando mismo cuenta cómo muere Escobar: "estaba a la vuelta de mi casa. Desde las terrazas de mi apartamento oí los tiros: ta-ta-ta-ta-tá. Dos minutos de ráfagas de metralleta y ya, listo, don Pablo se desplomó con su mito" (71); así Fernando se convierte en el narrador-testigo de este evento.[141] La muerte del máximo narcotraficante deja a los sicarios frente a una sola alternativa, la de sobrevivir a través del robo y secuestros como lo constata el narrador, justificando a la vez la violencia del sicario al no tener a quién recurrir o de quién recibir el apoyo que necesitan: "Con la

[140] En la novela **Alexis** asesina al atracador de un jeep por silbar en la calle; a un punkero, por hacer ruido en la noche; a tres soldados, por intentar requisar a Fernando; a un transeúnte sin ningún motivo; a dos sicarios que los iban a matar; a la empleada grosera de un restaurante, a quien mata de un tiro en la boca; a un taxista que según su juicio es altanero; a un gamín –o desechable- y a un policía que discuten; a otros dos sicarios y de paso a una mujer embarazada quien recibe el impacto de una bala perdida; a un mimo, un ciudadano, seis borrachos, un sicario guardián del cementerio, dos niños que jugaban a pelearse y sus cuatro acompañantes, a otros dos sicarios, un carretillero y al taxista testigo de este asesinato. **Wílmar**, por su parte, no se queda atrás. Según relata el mismo Fernando, Wímar asesina a "Basuqueros, buseros, mendigos, policías, ladrones, médicos y abogados, evangélicos y católicos, niños y niñas, hombres y mujeres, públicas y privadas, de todo probó el Angel, todos fueron cayendo fulminados por la su mano bendita, por la su espada de fuego" (121).

muerte del presunto narcotraficante...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" (39). De esta manera, Vallejo logra representar la realidad social de los jóvenes en el período más violento de Medellín el cual es, paradójicamente, "uno de los más ricos en la expresión de diversas subculturas, estilos de vida, lenguajes, y nuevas valoraciones sobre el trabajo, la vida, la muerte, la familia y la religión" (Salazar y Jaramillo 33).

El lector de *La Virgen* ingresa a este mundo violento de jóvenes que fueron sicarios y que en la novela son miembros de bandas o pandillas juveniles. Estas bandas, explican los sociólogos Camacho y Guzmán al estudiar la violencia urbana en Colombia, están conformadas por jóvenes desempleados de los sectores marginales que se agrupan buscando "proyección de la sexualidad, la amistad, la cooperación, el ascenso y el prestigio, la lealtad" (39) y que buscan sobrevivir por cualquier medio, incluyendo la violencia y el terror. Por su parte, el escritor Alonso Salazar explica en *Drogas y narcotráfico en Colombia* (2001) que las bandas juveniles surgieron desde los años ochenta, período que califica como "la masificación de las bandas.... que fragmentaron los territorios, marcaron los límites como los perros y se dispusieron a morir predicando valores al mismo tiempo etéreos como arraigados en nuestra sociedad: Hombría, verraquera, machera" (139). En la novela, el narrador se refiere a la territorialidad de las pandillas y aprovecha que sus dos jóvenes amantes pertenecen a ellas para describírselas al lector: "Cada comuna está dividida en varios barrios, y cada barrio repartido en varias bandas: cinco, diez, quince muchachos que forman una jauría que por donde orina nadie pasa" (66), son comunas que representan metafóricamente un laberinto de callejones y odios (67). Sin embargo, retomando los tres valores señalados por Salazar, "hombría, verraquera y machera", en la novela la noción de "macho" del sicario adquiere otro significado: tanto Alexis como Wílmar, a pesar de pertenecer a estas pandillas de las

[141] Pablo Escobar, como mencioné anteriormente, estuvo preso en "La Catedral" entre 1991 y junio de 1992. Esta cárcel fue construida especialmente para la seguridad de este narcotraficante pero la convirtió en una especie de hotel, lleno de lujos. Escobar escapa tranquilamente cuando se entera que va a ser trasladado a otra cárcel. Permanece entonces escondido por año y medio, pero muere en diciembre de 1993 al tratar de escapar de las autoridades en un barrio residencial de Medellín.

comunas de Medellín,[142] son representados como jóvenes homosexuales que han sido aislados de sus grupos por Fernando. Este, a su vez, se encarga de proveerles de los medios económicos que tanto buscan estos jóvenes, recibiendo como retribución el placer de disfrutar de su compañía además de la protección que estos jóvenes pueden ofrecerle ante el violento caos que se vive en su ciudad.

Alexis y Wílmar, así involucran a su amante Fernando en el mundo de la marginalidad y la violencia. Fernando, por su parte, es el personaje intelectual que paradójicamente promueve y perpetua la violencia del sicario porque sabe que el destino de estos chicos es morir: "vivos hoy y mañana muertos que es la ley del mundo, pero asesinados: jóvenes asesinos asesinados, exentos de las ignominias de la vejez por escandaloso puñal o compasiva bala" (12). Tanto Alexis como Wílmar son hijos de la ciudad marginada, la de las comunas: no pertenecen a Medellín sino a "Medallo" o "Metrallo", nombres asignados a la otra ciudad, la violenta, donde se habla la jerga del sicario. La escala de valores de estos jóvenes ha tomado otro rumbo y recurren a la violencia para adquirir no sólo la moto y la mini-Uzi, sino para adquirir todos los bienes que ofrece la sociedad de consumo. Estos jóvenes contrastan en edad, época y espacio con su amante Fernando, el intelectual de la Medellín tradicional, de la clase acomodada. Pero coinciden estos personajes en su carácter iconoclasta, inconforme y nihilista y en recorrer la ciudad como *flaneurs* para no caer en el tedio; simplemente salen a caminar y observar su entorno, pero desatan, sin justificación, una ola de violencia a su alrededor.

La cultura consumista del sicario

Uno de los logros de Vallejo en su novela es recrear la cultura de los sicarios, sus hábitos, costumbres, creencias e ideología. El sicario, nos dice Villoria, "no es únicamente la expresión de atraso, de pobreza, de desempleo y de una casi total ausencia del Estado en el seno de una cultura eminentemente católica y violenta, es el reflejo del hedonismo, del consumo, de la cultura de la imagen y la drogadicción" (109). Esta cultura consumista del sicario se incrementa por el impacto del narcotráfico en la vida

[142] El narrador retrata además las comunas como lugares de completo hacinamiento llenos de casas "encaramadas obscenamente las unas sobre las otras, ensordeciéndose con sus radios, día y noche, noche y día.... tronando en cada casa, en cada cuarto, desgañitándose en vallenatos y partidos de fútbol, música salsa y rock sin parar la carraca" (66).

cotidiana de los habitantes de Medellín al ofrecer no sólo acceso a los bienes de consumo que promueven los medios masivos de comunicación, sino también al poseer y poder ofrecer bienes que identifican al sicario en este época: la moto y el arma. La tendencia consumista se evidencia en la novela con las aficiones de Alexis y Wílmar de ver televisión y escuchar música rock, y con el gusto por la ropa de marca. Wílmar, por ejemplo, le cuenta a Fernando lo que espera de la vida:

> [Q]uería unos tenis marca Reebock y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave. (107)

De esta manera, los sectores más pobres de esta ciudad buscan ser parte de la "subcultura" creada por el narcotráfico. En este contexto, el narcotraficante, nos dice la crítica Rosana Reguillo en "The Social Construction of Fear" (2002), es una fuerza invisible e inalcanzable construida por los "superpoderes" socio-políticos con la ayuda de los medios de comunicación, que se mueve entre lo ilegal, la violencia y la contaminación. No es un enemigo periférico ni marginal, sino que está situado en el centro mismo del poder; se ha instalado como una fuerza emblemática del deterioro socio-político de la sociedad, y su fin principal es corromper el orden social (203). El narcotraficante Pablo Escobar, por ejemplo, en su época de bonanza como líder popular y capo de la droga en Medellín, construye casas para los pobres y lugares de atracción, como un estadio de fútbol, pero al mismo tiempo ofrece a los sicarios dos millones de pesos por cada policía que asesinen o por colocar carros bombas en las grandes ciudades (Livingstone 58-9). Este dinero que proviene del negocio ilícito del narcotráfico, anota la crítica Susana Rotker en "Cities Written by Violence" (2002), da al sicario una posesión efímera de un estatus, de un bienestar que buscan los jóvenes marginados y fomenta una cultura de trasgresión, de deseo y corrupción donde cualquiera puede morir por un par de zapatos tenis (12). Los jóvenes de los barrios marginales no son conscientes de ser blanco de la sociedad de consumo; su fin es acceder a estos bienes por cualquier medio, y el método más efectivo es la violencia.

Además de reflejarse en su gusto por la ropa de marca y el acceso a la radio o televisión, la subcultura del sicariato, como bien indica Villoria, el deseo consumista del sicario se expresa también en su comportamiento social y su lenguaje verbal y corporal, posicionándolos dentro del orden social establecido; este sicario "se desplaza del suburbio y se apropia del espacio urbano, dando forma y estallido a la ciudad, modificando comportamientos y alterando códigos lingüísticos" (109). Vallejo retrata el lenguaje corporal del sicario a través de sus creencias religiosas y el complejo uso de la iconografía religiosa. El narrador, por ejemplo, relata que estos jóvenes portan en su cuerpo tres escapularios, "uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo.... para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen" (18); pero, paradójicamente, no piden por su propia protección, sino que al contrario, su deseo es que el asesinato salga bien. A esta costumbre se suma el culto a la madre, representada en la figura de la Virgen a quien, en los días de peregrinación, no van a pedirle perdón por los actos horrendos que han cometido, sino que van a agradecerle por el éxito de sus crímenes o para pedirle protección en el nuevo acto violento que van a ejecutar. De esta manera justifican la violencia que llevan a cabo, pero transgrediendo con este comportamiento los valores morales y religiosos impartidos y mantenidos por siglos por la Iglesia Católica. Se aprecia entonces una preocupación por las consecuencias negativas para la sociedad al enfrentarse a tres problemas --el crimen, la religión y el consumo-- que han crecido con los años y han contribuido a generar la violencia. Al no ser solucionados o controlados, estos problemas destruyen el mundo anhelado y tal vez perdido para siempre por Fernando.

Vallejo y los "desechables"

Los "desechables" es un término insensible utilizado por la policía, por los escuadrones de la muerte o los narcotraficantes, para referirse a la población marginal y desplazada por la violencia que habita los suburbios de las grandes ciudades bajo la pobreza más absoluta, y que abarca a gran parte de la población infantil. Estos marginados son asesinados por los grupos ya mencionados que se esconden bajo la causa de la "limpieza social." En la década de los ochenta, señala el historiador y analista de la violencia en Colombia David Bushnell, los carteles de Cali, Medellín y en la ciudad de

Bogotá "became involved in shadowy campaigns to 'cleanse' their respective environments of petty thieves, prostitutes, homosexuals, and other undesirables. Such people would be killed by nighttime death squads, apparently assisted by off-duty police and right-wing vigilantes" (264). Lss fuerzas del gobierno, y la policía en particular, señala Bert Ruiz, especialista en la violencia en Colombia, participaron en miles de asesinatos de niños en esta misma década "by selling weapons on the illegal market to men who then kill children with police complicity" (173). Este escenario de violencia se repite con los grupos paramilitares y los escuadrones de la muerte.

En *La virgen de los sicarios* Fernando parece denunciar el hecho de que la violencia, la intolerancia, la indiferencia, la pobreza y la falta de oportunidades son factores que han contribuido al caos que se vive en la realidad de la violencia colombiana. Pero la ironía se presenta cuando este narrador propone llevar a cabo esta práctica violenta de limpieza social como mecanismo para restablecer el orden en su ciudad, eliminando por ejemplo a las bandas juveniles y, con ellas, la guerra por la territorialidad. En la novela, la única alternativa para eliminar a estos desechables, o cualquier persona que represente amenaza o daño para su ciudad, es con la muerte, como explica el mismo narrador: "O sea que mientras más muertos menos muertos. Mi señora Muerte pues, misiá, mi doña, la paradójica, es la que aquí se necesita" (65). Esta propuesta radical de recurrir a la violencia para acabar con la injustica se basa además en el hecho de no dejar heridos, porque éstos retornarán para vengarse de quienes han querido eliminarlo, reiniciando así el interminable ciclo de venganzas (67). El Estado tampoco se salvaría en este plan de limpieza social ya que es para el narrador "el primer delincuente. Y no hay forma de acabarlo. Es un cáncer que nos va royendo, matando de a poquito" (99). Restablecer el orden "en una situación que al gobierno civil se le salió de las manos", en palabras de la crítica María Rueda, pasa a ser prioridad para este personaje (n. pág.). Sin embargo, Vallejo invierte la noción de "desechable" ya que su propuesta abarca a todos los sectores de la sociedad; pero, irónicamente, no presenta al sicario como uno de los responsables de la violencia sino que, contrariando la realidad histórica, llega a humanizarlo hasta el punto de proponerlo como el remedio para acabar con la violencia. Así lo presenta en la novela, como el ser que puede solucionarle a la población los problemas de violencia e inseguridad que se vive a diario. Este personaje

protagonista no duda en indicarle al lector qué hacer: "Y mire, oiga, si lo está jodiendo mucho un vecino, sicarios aquí es lo que sobra" (22), dejando implícito que la solución a los problemas es servirse de un sicario para eliminar a cualquiera que se interponga en su camino, de combatir el fuego con el fuego. Fernando tampoco propone el fin del sicario porque matarlo no es necesario, ya que su destino es morir joven. En este sentido los sicarios son para Fernando "escudos y ángeles protectores" que pueden imponer el orden. Ante sus ojos, Alexis, de sicario, pasa a encarnar al "Ángel Exterminador" que desciende sobre Medellín para "acabar con su raza perversa" (64), y Wílmar es el enviado de Satanás que viene a "poner orden en este mundo con el que Dios no puede" (117).

En la novela Fernando presenta una postura nihilista al culpar a los viejos, al campesino, a los pobres, a las mujeres y a los niños de perpetuar los problemas socio-económicos y, por ende la violencia. Por esta razón no duda en proponer la muerte de todos ellos y por ello escoge al sicario como su "ángel exterminador", el que llega para limpiar a la sociedad ya que ni Dios ni el gobierno lo han podido hacer. Dentro de este holocausto que propone el narrador, los viejos deben desaparecer porque la vejez es el peor estado al que puede llegar una persona en su vida: "Todo en la vejez es impropio: matar, reírse, el sexo, y sobre todo seguir viviendo. Salvo morirse, todo en la vejez es impropio. La vejez es indigna, indecente, repulsiva, infame, asquerosa, y los viejos no tienen más derecho que el de la muerte" (103). Con estas palabras deja ver su miedo a la vejez; pero a la vez hay que notar que este narrador, en los momentos nostálgicos, expresa que los viejos son los que nos recuerdan "lo que fuimos y lo que ya no somos más" (76) y que son los que tienen el "pleno derecho a existir" (119). Sin embargo, aunque se refleja aquí una contradicción, la vejez del presente ya no tiene esperanza porque vive en una sociedad caótica y fragmentada que ya ha sido dominada por la violencia.

El campesino, el segundo de este grupo que debe ser exterminado, es visto por el narrador como el esparcidor de la violencia porque tras la violencia partidista, que se vivió especialmente en el campo desde mediados de siglo, este campesino emigró a las ciudades trayendo consigo la violencia de sus machetes, invadiendo terrenos y formando barrios piratas. Los campesinos han pasado del machete al cuchillo, del cuchillo a las balas (33), expandiendo su odio por generaciones; por ello el narrador no duda en afirmar

que: “No hay plaga mayor sobre el planeta que el campesino colombiano, no hay alimaña más dañina, más mala. Parir y pedir, matar y morir, tal su miserable sino” (98). El resultado de esta emigración campesina con su tradición violenta es el surgimiento de una raza que Fernando define como “ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad” (31), raza que se caracteriza además por “arrastrar venganzas”, que se heredan y expanden “como el sarampión” (67) como sucede con Wílmar quien asesina a Alexis porque éste mató a su hermano. La fórmula para el narrador, como he mencionado, es eliminar por completo al campesino, y no dejar heridos porque surgirán de nuevo las venganzas y se puede renovar el ciclo de violencia.

Las mujeres y los pobres son igualados en la novela en cuanto a su poder reproductor y como causantes del hacinamiento y violencia en Medellín. Según indica la crítica y especialista en literatura latinoamericana Jean Franco en *The Decline & Fall of the Lettered City* (2002), los sicarios ejercen una función social productiva al eliminar a las mujeres que reproducen frenéticamente a la “gente oscura”, es decir a los pobres (225).[143] Creo, por el contrario, que el narrador de la novela se rige por este principio, pero invirtiéndolo y extendiéndolo a todos los sectores de la sociedad. El aparente odio a la mujer, necesarias para otros pero no para él, es latente. Para el narrador una mujer embarazada es “una vieja preñada, una de estas putas perras paridoras que pululan por todas partes con sus impúdicas barrigas en la impunidad más monstruosa” (75). Por esta razón Fernando no se inmuta ante los asesinatos que sus dos jóvenes cometen contra mujeres y sus hijos, porque están colaborando con la limpieza social. Ejemplo de ello se presenta en la novela cuando Wílmar va con Fernando “en uno de esos buses atestados en el calor infernal del medio día” (118). En este bus va una señora con dos niños: el uno llora y el otro brinca, y los dos ensucian los asientos del bus y hacen un ruido que molesta a Fernando. Wílmar, según relata el narrador, encarna al personaje bíblico Herodes, porque soluciona este problema en forma equitativa: “saca el Santo Rey el tote y truena tres veces. ¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Una por la mamá, y dos por sus dos redrojos” (118) y añade

[143] Para Franco la violencia es resultado áspero de la globalización, es una epidemia, “a kind of throwback to a more primitive past despite the disruptions brought about by globalization: a million or so Colombian homeless peasants thrown off their lands because of warfare between drug lords, guerrilla, and the government” (220).

que muere también el conductor por no abrir la puerta del bus de inmediato. Se aprecia de esta manera la insensibilidad del narrador ante la violencia la cual justifica como método para restablecer el anhelado orden en su ciudad.

A los pobres, el tercer grupo de desechables, el narrador en *La Virgen de los sicarios* los describe con lenguaje directo, como "una turbamulta invadiéndolo todo, destruyéndolo todo, empuercándolo todo con su miseria crapulosa... esa gentuza agresiva, fea, abyecta, esa raza depravada y subhumana, la mostruoteca" (75). Pero este narrador va más allá y los califica como culpables del caos en su ciudad porque "producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos" (97); así que ellos son los culpables de la violencia. El sicario en el relato no mata con la intención de eliminar a la "gente oscura" o pobre, como indica Franco: es Fernando quien decide que estos asesinatos ayudan a la limpieza social. Paradójicamente, este narrador es testigo y cómplice de los asesinatos relatados en la novela, y no condena la acción violenta y macabra de sus sicarios sino que ratifica la "buena labor de limpieza" que efectúan sus muchachos al exterminar a los pobres. Para este narrador, la pobreza "se autogenera multiplicada por dichas cifras y después, cuando agarra fuerza, se propaga como un incendio en progresión geométrica" (79) e irónicamente presenta la fórmula para llevar a cabo el genocidio: "Mi fórmula para acabar con ella es no hacerle casa a los que la padecen y se empeñan en no ser ricos: es cianurarles de una vez por todas el agua y listo; sufren un ratico pero dejan de sufrir años" (80). Esta solución más que drástica refleja una salida demasiado fácil al conflicto violento porque el narrador no ejecuta su plan de limpieza social, sino que se iguala a los escuadrones de la muerte culpables del genocidio de los ochenta hacia la población marginal en la realidad colombiana. A esto se añade el hecho de que Fernando se ha contagiado de la cultura violenta del sicario. Este narrador ya no relata los asesinatos sino que se siente parte de ellos señalando, por ejemplo, al asesinar a un taxista: "Le aplicamos su marquita frontal visto que nos quedó conociendo" (88) así dejando ver cómo ha avanzado su proceso de evolución o metamorfosis de intelectual extranjero en su propia tierra, a partícipe de la cultura violenta del sicario.

Además de la pobreza, Fernando propone exterminar la niñez para acabar con la futura juventud delincuente que, además de violencia, va a perpetuar el desorden y el

ruido (32), tarea que cumplen sus sicarios a cabalidad. Esto se aprecia en la novela cuando Fernando y Alexis presencian una disputa entre un gamín, o niño de la calle, y tres jóvenes de policía. Fernando interviene pero es insultado por este gamín: "Si este hijueputica –pensé yo– se comporta así de alzado con la autoridad a los siete años, ¿qué va a ser cuando crezca? Este es el que me va a matar" (63); por lo tanto, la única solución es eliminarlo, tarea que sin dudarlo ejecuta Alexis. Resulta entonces no sólo contradictoria sino macabra la propuesta de este narrador de la limpieza social como remedio contra la violencia. A la vez, mientras este narrador promulga el exterminio de la niñez, de los pobres, de las mujeres y los campesinos para que no se reproduzca la raza deforme, celebra la decisión de La Plaga, joven sicario y ex amante suyo, de "preñar" a su novia "pa tener un hijo que lo vengara" (41). Más contradictorio resulta el justificar los asesinatos que ejecutan los sicarios como forma de limpieza social olvidando que sus dos jóvenes amantes pertenecen a un estrato socio-económico muy bajo, son la juventud delincuente, y que al exterminar a los pobres y marginados está eliminando a los sicarios que tanto protege, perpetuando paralelamente la violencia que critica. De esta manera el narrador plantea a través de su plan de limpieza social exterminar a la niñez que "es como la pobreza, dañina, mala" (125); para ello hay que eliminar no sólo a las mujeres, para que no se reproduzcan, sino también a los pobres, considerados por el narrador como el "más atroz" de los problemas de su ciudad.

Otra alternativa para eliminar la reproducción, aunque no se enuncia directamente en *La Virgen*, es la homosexualidad. En la novela sólo el amor homosexual es reivindicado porque con este tipo de relación no se presenta la reproducción de niños y por ende no habrá pobreza ni violencia. Es además el amor ideal. En una inversión de la discriminación heterosexual, Fernando representa el matrimonio heterosexual como una desgracia de la humanidad que contrasta con el amor libre y feliz del homosexual. Fernando dice que no incluye en su narración detalle de las escenas eróticas, porque no quiere producir envidia en los hombres casados: "Es de poca caridad, ya sé, exhibir la dicha propia ante la desgracia ajena, contarle historias de amor libre a quien vive prisionero, encerrado, casado, con mujer gorda y propia y cinco hijos comiendo, jodiendo y viendo televisión" (28). La mujer, de otro lado, es para este narrador un objeto del cual sólo le interesa su fisiología porque, como indica Fernando en su relato, "más allá no

había nada porque para mí las mujeres eran como si no tuvieran alma. Un coco vacío y.... con ellas era imposible el amor" (21). Así contrasta la relación heterosexual con las "noches encendidas de pasión, yo abrazado a mi ángel de la guarda y el abrazado a mí con el amor que me tuvo" (28). La homosexualidad no sólo es reivindicada y propuesta como el mecanismo para acabar con la pobreza, sino que también, como indica Jaramillo, la narración devalúa el machismo "predominante en la sociedad antioqueña, que ha marginado y perseguido a los homosexuales" (45) al caricaturizar y criticar la estructura hegemónica patriarcal, la cual refleja a la vez otra forma de poder.

El narrador: testigo-cómplice de la violencia

Fernando no es un narrador omnisciente que todo lo sabe y todo lo ve, pero sí se presenta como un personaje con suficiente autoridad para juzgar a la sociedad y encontrar la solución a todos sus males; es un narrador que dice de sí mismo: "Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada. Cuando me muera aquí sí que va a ser el acabóse, el descontrol" (24). Esta actitud del cronista, testigo y partícipe de la violencia que narra, deja ver a un personaje irreverente e iconoclasta, que niega todo principio religioso, político y social, y que narra desde el lugar y momento del conflicto violento desde una visión particular, la de exterminar a los que, bajo su concepto, sobran. Sin embargo, este narrador no actúa; propone el plan de limpieza social y se limita a narrar la violencia que desencadena con sus palabras pero sin emitir ningún juicio o preocupación por las víctimas, dejándole al sicario la tarea de cumplir esta labor. Constantemente Fernando expresa que la niñez es la violencia del futuro y por ello hay que exterminarla, pero sorpresivamente es su joven amante Alexis quien ejecuta a cabalidad esta idea. Entre los innumerables asesinatos que ha cometido este joven de diecisiete años, impresiona el relato escalofriante de Fernando al contar cómo Alexis mata a un grupo de personas, entre ellos dos niños, a la salida de un cementerio, por el sólo hecho de estar peleándose entre ellos:

> Como la única forma de acabar con un incendio es apagándolo, de seis tiros el ángel lo apagó. Seis cayeron, uno por cada tiro; seis que eran los que tenía el tambor del tote: cuatro de los espectadores y mánagers, y dos de los promisorios

> púgiles. Cada quien con su marquita en la frente escurriendo unos chorritos rojos como de anilina. (84)

La reacción de sarcasmo del narrador-protagonista ante este acto reprochable perturba al lector, y más aún cuando irónicamente este personaje se dispone a continuar el relato de otros asesinatos, como si fuera un espectáculo digno de apreciar: "Y vamos para el siguiente a ver qué pasa. Suena la campana" (84). Estos asesinatos sin motivo alguno son constantes en la novela, donde la muerte emana en cada página. Ante los ojos del narrador, en Colombia "no hay inocentes, todos son culpables" (117) y por esto deben desaparecer para lograr de esta manera la paz que tanto anhela. Se suma a esta actitud la falta de sensibilidad tanto del narrador como de sus jóvenes amantes, quienes no presentan indicios de sentimiento de culpabilidad ni de compasión hacia sus víctimas. Tan sólo en dos ocasiones el narrador y Alexis expresan este sentimiento el cual, irónicamente, no va dirigido a ningún individuo: Alexis, por un lado, sufre cuando Fernando destruye la casetera que acaba de recibir porque no soporta el infernal ruido que tiene que escuchar, refiriéndose a la música de Alexis: "Desconecté la casetera, la tomé, fui a un balcón y la tiré por el balcón: al pavimento fue a dar cinco pisos abajo a estrellarse, a callarse. A Alexis le pareció tan inmenso el crimen que se rió y dijo que yo estaba loco (20). Se califica de esta manera como crimen el destruir este aparato, pero no el asesinato que presencia Fernando al día siguiente cuando un joven muere al no dejarse robar su carro. Los comentarios del narrador sobre este trágico evento se centran en criticar la ineficiencia del Estado en hacer cumplir las leyes, y en el lenguaje usado por Alexis al escuchar cómo fue el robo. El segundo momento de compasión se presenta cuando Fernando y Alexis caminan por la noche y se encuentran con un perro que yace agonizante en un alcantarillado. Fernando decide que hay que matarlo para que no sufra más ya que los perros son, para este personaje, los únicos seres que tienen "almita limpia y pura" (91):

> "Hay que matarlo". "¿Cómo?" "Disparándole". El perro me miraba. La mirada implorante de esos ojos dulces, inocentes, me acompañará mientras viva… "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. (91)

Aunque suena irónico, Alexis no puede matar al perro cuando sin contemplación ha asesinado a cientos de personas de todas las edades; es Fernando quien lo mata y es el único "asesinato" que comete este narrador en su contacto con el mundo violento del sicario (91). La actitud del narrador-protagonista en este aparte se acerca a las palabras expresadas por Vallejo en una entrevista donde no duda en afirmar: "Yo detesto a los pobres: por perezosos, irresponsables y paridores. Los perros abandonados en cambio me duelen inmensamente."[144] Aunque esta afirmación sorprende, se puede deducir una lógica donde la raza humana, al ser consciente de sus actos, debe ser responsable de los mismos. Pero el hecho de calificar de manera negativa y de centrar su acusación hacia los pobres como responsables de la situación de violencia e inseguridad, incitando a destruirlos, se sale de toda lógica humana y social contra el individuo.

Otro aspecto importante en *La virgen de los sicarios* que deja ver al narrador protagonista como testigo y cómplice de la violencia se aprecia en el proceso de aprendizaje que vive este personaje. Este proceso se presenta a lo largo del relato, no sólo a través de la degradación de su lenguaje sino también en sus valores. En el primer caso, como he mencionado anteriormente, Fernando pasa del "hideputa" de Cervantes al "hijueputa" de los sicarios (25). Su lenguaje culto se contamina de la jerga del sicario, en la narración oral y en la escritura. Este narrador, al ser copartícipe del relato, se involucra en los hechos violentos y para narrarlos usa ahora el idiolecto de sus amantes: "Como el chofer se tardó unos segundos más de la cuenta en abrirnos la puerta, cuando la acabó de abrir, también, piró: difuntico. ¡Y quedaban dos chumbimbas en el tote para el que no le gustó la cosa!" (119). En cuanto a los valores, Fernando se siente fascinado por la religiosidad transgresora del sicario. Se pregunta en ocasiones sobre qué le piden los jóvenes a la Virgen. Pero, de nuevo, al involucrarse con esta cultura del sicario, el narrador se contamina. Él también entra a la iglesia a pedirle al Señor Caído que lo ilumine para matar a Wílmar, tras conocer que éste es el asesino de su amado Alexis: "Tenía que ir a esa iglesia a rogarle a Dios que todo lo sabe, que todo lo entiende, que todo lo puede, que me ayudara a matar a ese hijueputa" (133) expresa el narrador contradiciendo de paso no sólo su creencia de la inexistencia de Dios, sino también la perpetuación de la violencia a través de la venganza.

[144] "Fernando Vallejo." *Aledaños de la literatura. Noticias literarias* 5 2003. Web. 20 febrero 2005.

Por otro lado, Villoria anota que "el narrador nos habla desde afuera y, a pesar de que, poco a poco, se adentra en el mundo del sicario por su relación amorosa con él, actúa como simple mediador literario y traducción de la alteridad, corrigiendo significados y usos del lenguaje" (111). Sin embargo, yo pienso que este narrador va más allá del rol de mediador literario porque él no sólo analiza y critica la realidad de la violencia, sino que es partícipe de la historia que relata; no hay que olvidar que la razón de ser de su historia es Alexis y que, para narrar la experiencia de este encuentro amoroso, se apropia de la jerga del sicario. Este narrador se ufana en la novela de haber leído en su juventud a "Rufino José Cuervo, el gramático" (23) y de haber escrito unos cuantos libros de gramática (42) y por esto expresa su autoridad para explicarle al lector la jerga del sicario. La profesión de gramático le da la autoridad para "traducir" esta jerga del bajo mundo aunque al final del relato este dialecto y el mundo violento contaminen su discurso tanto oral como escrito. También es importante notar que este narrador se presenta como el autor intelectual, pero no es el ejecutor de su plan de limpieza social. Entonces su labor no se limita a ser el intermediario entre el mundo del sicario, con su cultura y jerga, sino que es portador de una propuesta, aunque macabra, que busca erradicar la violencia. Este narrador-testigo se presenta además como un crítico social y moral que busca las raíces de los males que asolan la sociedad. Constantemente señala a los campesinos, los pobres y las mujeres como reproductores de la miseria y la violencia. Sin embargo, en ocasiones, para explicar los orígenes de la violencia, el narrador no sólo se remonta a la llegada de los campesinos a su ciudad natal, sino que va más atrás, al momento de la llegada de los españoles y la consecuente colonización de tierra americana para entender el comportamiento violento de las personas. Para el narrador, la mezcla del español cerril con el indio ladino y el negro agorero tiene sus consecuencias:

> Sale una gentuza tramposa, ventajosa, perezosa, envidiosa, mentirosa, asquerosa, traicionera y ladrona, asesina y piromana. Esta es la obra de España la promiscua, eso lo que nos dejó cuando se largó con el oro. Y un alma clerical y tinterilla, oficinesca, fanática del incienso y el papel sellado. (106)

Según la visión de este narrador, las tradicionales instituciones hegemónicas de poder como la Iglesia y el Estado han perpetuado por siglos la violencia. Por ello Fernando concluye que nada funciona en la Colombia actual: "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 intrínsicamente perversa. Cristo es el gran introductor de la impunidad y el desorden de este mundo" (85) y por ello en la novela este narrador destruye todo concepto de valores, justicia y fe social en las instituciones, para retratar la decadencia en la sociedad actual.

Al analizar *La virgen de los sicarios* como el discurso criminal de un intelectual, María Lander indica que para exponer la inadecuada noción de nación que ha perdurado por siglos, "the novel exaggerates its failures to the extent that the reader is cornered and forced to recognize his/her intellectual and material participation in the preservation of a disjointed and dysfunctional society" (80). Esta perspectiva de Lander aporta una explicación a la tendencia del escritor por exagerar en su novela los factores negativos de la sociedad y acudir a la parodia, la ironía y la sátira para criticar a los diferentes estamentos de la sociedad, a los medios de comunicación, las instituciones estatales, los partidos políticos, la Iglesia, e incluso a los ciudadanos, todos ellos señalados como responsables del desastre nacional, su caos y violencia. Es a la vez, un recurso para atacar el mundo real conocido por el lector y así desmantelar, como señala el crítico Oscar Díaz en su análisis de esta novela, "la vieja visión de un mundo conservador y cerrado formado en un pasado que ha sido sublimado por el culto religioso, la historia oficial y las categorías tradicionales de género de la literatura y otras formas de representaciones ideológicas," buscando una reacción frente a la realidad (70). Sin embargo, aun cuando en la novela se pretende desmantelar esta realidad que ha perdurado por siglos y que se ha incrementado con la entrada en escena del narcotráfico, queda un sinsabor en el lector al enfrentarse a una obra que, además de subvertir el discurso oficial, presenta una realidad ficcional que sobrepasa la histórica, y que se evidencia con la destrucción de todo concepto de valores, justicia y fe social en las personas y las instituciones retratando así una sociedad en decadencia y sin esperanza de salir adelante.

Conclusiones

En *La virgen de los sicarios* Fernando Vallejo retoma los eventos violentos más importantes sucedidos que afectaron a la nación durante la década de los ochenta y primera mitad de los noventa, la época del boom y decadencia del narcotráfico. En la

novela, tanto la narración como el mismo narrador representan la violencia al enfrentar al lector ante un mundo en donde al parecer nadie tiene posibilidad de salvarse, y en donde la única alternativa para salir del conflicto es la muerte. Al centrarse en Medellín, una de las ciudades más afectadas por el narcoterrorismo, Vallejo ingresa al violento mundo del sicario, su lenguaje y su cultura. Pero la violencia en esta novela no se limita al relato de una serie de asesinatos perpetrados por los jóvenes sicarios, sino que se expande a representarla a través del lenguaje o jerga del sicario.

Fernando, el narrador-protagonista, es un personaje complejo porque se presenta como un ser asocial vengativo e impotente, y a la vez iconoclasta, aburguesado y resentido con la sociedad y su país. Para este personaje, el violento caos que vive su ciudad se debe a la corrupción y a la ausencia de figuras de autoridad que logren impartir justicia e imponer orden. Este narrador ataca a las instituciones sociales y políticas de su nación, así como la ideología y la moral que la rigen. Deja ver también su preocupación por el lenguaje que se ve afectado por nuevas formas de expresarse, y que rompe por completo los conceptos gramaticales y lingüísticos. Como consecuencia, se presenta a sí mismo como la nueva figura de autoridad que llega para restablecer ese orden social y lingüístico perdido, y el tener contacto con los jóvenes sicarios se convierte en su oportunidad para lograrlo. Sin embargo, para sorpresa del lector, se propone en esta novela una fórmula genocida como solución al conflicto y caos reinantes que sólo llevará al exterminio total de su región y, por extensión de su país.

En *La virgen de los sicarios* Vallejo subvierte el discurso oficial al presentar una realidad ficcional que sobrepasa la histórica y que se evidencia con la destrucción de todo concepto de valores, justicia y fe social en las instituciones para retratar una sociedad en decadencia. La actitud pesimista y nihilista que presenta el narrador a lo largo de la novela es consecuente con la ideología del autor y se puede constatar en la entrevista que presenta Juan Villoro en "Literatura e Infierno" donde Vallejo declara: "Colombia es un desastre sin remedio. Mátame a todos los de las FARC, a los militares, los curas, los narcos y los políticos, y el mal sigue: quedan los colombianos." El asegura que no odia a Colombia sino que la insulta porque la quiere, "[y] porque la quiero, quiero que se acabe: para que no sufra más" (n. pág.). Bajo esta visión, Medellín es retratada en la novela como un infierno, como un mundo de "vivos que caminan como almas en pena" (26), en

donde los asesinatos se presentan como producto de un caos en un país que no cuenta con dirigentes capacitados para administrarla. Se presenta de esta manera una constante crítica no sólo a la intolerancia e indiferencia de la sociedad, que observa a diario actos violentos sin hacer nada, sino también a la ineficacia de las instituciones legales para mantener el orden en una sociedad marcada por una violencia que se expande y amenaza con arrasar todo.

Al intentar restablecer el orden en su ciudad, Fernando no logra diferenciarse del capo de la droga Pablo Escobar quien, en la realidad nacional, se posicionó a sí mismo como líder para acceder al poder. Escobar, como he mencionado a lo largo de este capítulo, inicia como figura populista y quiere ser parte del gobierno para controlar su región pero, al no lograrlo, recurre a los sicarios para llevar a cabo su plan de intimidación a través de la violencia. Escobar se convierte en el protector de estos asesinos a sueldo, pero su violento poderío cesa con su muerte. En la novela, con la muerte de Escobar el narrador protagonista pasa a ser el nuevo protector de estos jóvenes e inicia con ellos su primer contacto con el mundo de la marginalidad y la violencia. Ante el horror que experimenta al ver su ciudad de antaño destruida, este personaje se presenta como nueva figura de autoridad gracias a su estatus social e intelectual, habilidades con las que intenta recuperar el orden social y lingüístico en su región. Sin embargo, su plan falla al dejarse contagiar por la violencia, y resulta promoviendo la justicia a través de la injusticia, extendiendo de esta manera la violencia que el narrador tanto critica. Al abandonar éste su ciudad, tras la muerte de sus dos jóvenes amantes, se pierde su posibilidad de restablecer el orden con violencia. Con su salida, deja un mensaje poco alentador para el lector: que no hay esperanza para una sociedad que ha convivido con la violencia, la impunidad, la corrupción y una doble moral por décadas.

Copyright © Claudia Ospina 2010

Capítulo cinco: Una visión delirante de la violencia del narcotráfico: *Delirio* de Laura Restrepo

> [N]o dejó gobernar a tres presidentes. Transformó el lenguaje, la cultura, la fisonomía y la economía de Medellín y del país. Antes de Pablo Escobar, los colombianos desconocían la palabra sicario. Antes de Pablo Escobar, Medellín era considerada un paraíso. Antes de Pablo Escobar, el mundo conocía a Colombia como la Tierra del Café. Y antes de Pablo Escobar, nadie pensaba que en Colombia pudiera explotar una bomba en un supermercado o en un avión en vuelo. Por cuenta de Pablo Escobar hay carros blindados en Colombia y las necesidades de seguridad modificaron la arquitectura. Por cuenta de él se cambió el sistema judicial, se replanteó la política penitenciaria y hasta el diseño de las prisiones, y se transformaron las Fuerzas Armadas. Pablo Escobar descubrió, más que ningún antecesor, que la muerte puede ser el mayor instrumento de poder. (*Revista Semana* n.pág.)[145]

Pablo Escobar es personaje y mito en la historia del narcotráfico en Colombia.[146] Es también el prototipo del narcotraficante que nace en medio de la denominada Violencia colombiana de mitad de siglo: de familia sin recursos, que crece en la delincuencia y que llega a ser multimillonario, gracias a los ingresos en el tráfico de cocaína. Como jefe del Cartel de la droga de Medellín, Escobar usa un poder disgregativo. Este poder, señala el sociólogo y especialista en relaciones internacionales Juan Gabriel Tokatlian, "se manifiesta en una capacidad relativamente difusa pero efectiva para erosionar y derrumbar las instituciones sociales, políticas y económicas establecidas, mediante un conjunto de acciones desafiantes y violentas que ponen en

[145] Con estas palabras la *Revista Semana* resume el alcance que tuvo Pablo Escobar, el narcotraficante más temido por los colombianos durante la época narcoterrorista, en esta nación. En su edición 605, exactamente un mes después de la muerte de Escobar, esta revista señala cómo este hombre edificó su poder basándose en el imperio de la cocaína y de la muerte y deja abierto el interrogante sobre si se repetirá esta época de caos. Concluye que "sin duda surgirán otros capos. Pero también se puede decir que no habrá otro como Pablo Escobar." "Fin de una tragedia que cambió al país." *Semana.com.* Revista Semana, 3 ene. 1994. Web. 10 ene. 2008.

[146] La trayectoria de Escobar y su importancia en la narrativa colombiana se reseña en el capítulo tres de esta tesis.

evidencia las deficiencias e injusticias del Estado de derecho" (34). Por su parte, Saúl Franco, historiador y especialista en violencia en Colombia, indica que las vacilaciones en la respuesta estatal y la ambigua respuesta social ante la violenta realidad que afecta a los colombianos, contribuyen a la prolongación y el agravamiento de la modalidad narcoterrorista (38). Estas dos aproximaciones tienden a explicar el actuar de Escobar al recurrir a la violencia como mecanismo para alcanzar sus metas.

Con su política de "plata o plomo" Pablo Escobar siembra el terror; soborna a todo nivel, donando millones de pesos a los principales partidos políticos para sus campañas; funda su propio periódico y movimiento político en su afán de incorporarse a la clase alta y la política colombiana; financia eventos sociales, deportivos y culturales; realiza obras sociales buscando el apoyo popular; reduce el desempleo, la marginalidad y la inseguridad en su ciudad, Medellín, mediante la imposición del orden con mecanismos ilegales como la extorsión, el asesinato y el secuestro. Un líder del narcotráfico como Escobar, señala el sociólogo Tokatlian, busca incrementar "su poder económico, elevar su influencia política y legitimar su presencia social" (66). Al no poder lograrlo, Escobar pasa de ser una figura populista, a fomentar una era de terror y miedo en varias ciudades colombianas mandando asesinar a candidatos presidenciales, ministros, procuradores, jueces y periodistas, y sobornando a políticos, abogados e industriales, mientras continúa con el tráfico de drogas.

Esta es la cara visible de la violencia entre y contra el narcotráfico, y se constata con la cantidad de actos terroristas ejecutados por actores violentos, como los sicarios al servicio de los narcotraficantes. Como he anotado en el capítulo dos, los narcotraficantes se encuentran entre los agentes que más generan o perpetúan la violencia, en las últimas décadas del siglo XX, y Pablo Escobar se presenta como su mayor exponente. La violencia que acompaña al narcotráfico, indica el historiador Franco, es plena y desbordada y finaliza con "la desvalorización y depreciación de la vida", con su legitimación "como mecanismo de resolución de intereses y en su *banalización* hasta convertirla en elemento casi natural de las interrelaciones sociales" (38). Añade Franco que la violencia ocurre porque existe un juego cruzado de poderes e intereses, que constituye buena parte del entramado social, y en este juego unos intentan, mediante la fuerza, inclinar la violencia a su favor (7). Igualmente, dentro de este juego cruzado de

poderes e intereses existe otro elemento que forma parte de esta violencia, pero que no es visible. Se trata de la corrupción de la élite social y económica que se involucra, en forma clandestina, en el negocio ilícito de drogas.

Laura Restrepo, al igual que algunos escritores colombianos contemporáneos, plasma en una de sus obras esta realidad histórica de la violencia del narcotráfico. En su novela *Delirio* (2004), su intención va más allá del relato del terror sembrado por los líderes del narcotráfico y sus sicarios, a través de actos violentos, durante la década de los ochenta del siglo XX. Restrepo reflexiona sobre el impacto del narcotráfico en la alta sociedad y, para ello, usa el delirio como una nueva forma de comunicar la violencia del narcotráfico, de analizar sus efectos en la sociedad colombiana, y de presentarlo como una alternativa para enfrentar la violenta realidad que ha azotado a este país. Para recrear el ambiente de violencia, la escritora retoma la figura del narcotraficante Pablo Escobar como uno de los ejes de su relato. Para Restrepo, Escobar proviene de "un tipo de extracción popular, discriminado y despreciado por las clases altas, lo que lo hace extremar la violencia e inundar a Colombia con el lavado de dólares."[147]

Laura Restrepo (1950) ha llegado a ser una de las escritoras latinoamericanas más importantes de la literatura contemporánea. Bogotana, graduada en Filosofía y Letras, con una especialización en Ciencias Políticas, ha ejercido como catedrática y periodista, y ha participado en la política de su país. En 1983 el entonces presidente Belisario Betancur nombra a Restrepo como miembro de la comisión para negociar la paz con el grupo guerrillero M-19. El primer libro de Restrepo, *Historia de un entusiasmo* (1986), es un reportaje sobre esta experiencia, pero su publicación la lleva a un exilio de tres años tras recibir amenazas de muerte; vive entre México y Madrid durante este período. En México escribe su primera novela, *La isla de la pasión* (1989) y le siguen *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), obra galardonada en 1997 con el premio Sor Juana Inés de la Cruz para la mejor novela latinoamericana escrita por una mujer, y también con el premio Prix France Culture, en 1998, dado por la crítica francesa a la mejor novela extranjera publicada en Francia. Luego publica *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001) y *Delirio* (2004) con la cual recibe el VII Premio Alfaguara de Novela del

[147] Entrevista de Vivian Lavín recogida en el artículo "Estamos junto al abismo de la locura" de Raquel Azócar Escamilla. *Librodechile.com.* Plumas Libres. 20 mayo 2004. Web. 30 jul. 2007.

mismo año, y el galardón italiano Grinzane Cavour en el 2006, dado a la mejor novela de ficción extranjera. Delirio, señalan Julie Lirot y Elvira Sánchez-Blake en la antología crítica *El universo literario de Laura Restrepo* (2007), es la novela que más se ha vendido en los últimos años siendo el mayor éxito editorial para Alfaguara, y ha generado variedad de interpretaciones por la crítica literaria (15).[148] Laura Restrepo ha sido coautora de otros libros ensayísticos, entre los cuales están *Once ensayos sobre la violencia* (1985), *Operación Príncipe* (1988), *En qué momento se jodió Medellín* (1991) y *Del amor y del fuego* (1991). Su producción narrativa es amplia con varias de sus obras traducidas a otros idiomas (Dossier Alfaguara n. pág.). En gran parte de sus novelas, como señala la crítica literaria Montserrat Ordóñez, Laura Restrepo combina la

[148] Son varios los acercamientos a la obra de Restrepo en esta Antología. En "Deseo social e individual" la crítica Elizabeth Montes parte del modelo de esquizoanálisis, propuesto por Deleuze y Guattari, para demostrar que en *Delirio* los personajes se mueven entre los dos extremos del delirio: lo revolucionario y lo paranoico. Mientras Agustina y Aguilar buscan por medio del delirio "transgredir las fronteras sociales y sobrevivir al entorno social represivo que los rodea," McAlister y su amigo La Araña Salazar "anhelan perpetuar el estatus de privilegio que les da el dinero del narcotráfico," así sea a través de la violencia (253). En medio de estos dos extremos el narcotraficante Escobar pasa a ser "la figura autoritaria que interpreta los deseos y consigue que todos sean sus deudores para ejercer el poder sobre ellos" (257). Por su parte Gricel Ávila en "La mímesis trágica: acercamiento a la fragmentación social" compara la tragedia de Edipo Rey con la tragedia que ha vivido la sociedad colombiana al estar encerrada en un círculo vicioso de violencia. Ávila compara cada personaje en *Delirio* con aquellos de Edipo Rey: Agustina (Edipo) descubre verdades que no puede soportar y recurre a la locura (ceguera) para negarlas (264); McAlister (el anciano) es el mensajero que devela los problemas sociales y políticos del país (266); es a la vez "la imagen de la sociedad periférica que representa la fragmentación ante un 'universo' ajeno al que no logra entrar, ni siquiera con su riqueza" que proviene del narcotráfico (267). Pablo Escobar (la esfinge) "representa la movilización económica de la oligarquía empobrecida," pero con su poder y dinero actúa a través del engaño y es causante de la violencia y fragmentación social (268-69); Aguilar (el coro) presenta el problema de la tragedia y pasa a ser el mediador del conflicto desde su posición neutral de clase media (270). Con esta comparación Ávila busca analizar los diferentes conflictos ideológicos y la fragmentación social que se presentan en Colombia. De otro lado Vania Barraza en "La reestructuración y el desplazamiento social en el espacio urbano de Bogotá", presenta *Delirio* como una novela detectivesca en la cual se intenta "reconstruir un pasado por medio de versiones entretejidas de la realidad" (275), y en donde aquél que conoce los diferentes espacios de la ciudad y sabe manejarlos, "tiene mayores posibilidades de subsistir en él" (273). Aguilar, el detective, se enfrenta a la tarea de resolver el misterio de la locura de Agustina y recorre diferentes espacios de esta ciudad para encontrar respuestas. McAlister es otro personaje que conoce la ciudad y es quien ayuda a comprender el conflicto interno de la protagonista, y el conflicto que vive la ciudad por la violencia que desencadena el narcotráfico. En "Los escenarios de la violencia: el hogar y la nación" María García estudia cómo Restrepo asocia los espacios privados y públicos con diferentes tipos de violencia (familiar-el maltrato del padre al hijo, la social-el asesinato del celador en su casa, y política-la represión a estudiantes durante una manifestación) para determinar los efectos de estas violencias en la protagonista, y en su extensión en la nación. Finalmente, Elvira Sánchez-Blake en "La frontera invisible: razón y sin razón" expone que la videncia, ceguera y locura de Agustina son factores en la novela que se extienden y retratan una nación "real invisible" donde "la base del desquicio radica en la imposibilidad de la misma sociedad de ver y de aceptar su realidad, porque prefiere continuar el ensueño de sus pequeños mundos artificiales" (325). El reto, añade Sánchez, es "atreverse a ver o cegarse ante la realidad delirante" que rodea al país (333).

investigación periodística y la ficción, logrando así "recuperar versiones y alternativas de vida, para lo cual su investigación periodística y la imposibilidad de aprehender la historia y las motivaciones de distintos grupos sociales la llevan a una solución ficcional" (93). Por esta razón su obra presenta rasgos históricos, periodísticos y literarios que dan fuerza realista a sus relatos.[149]

La locura de la protagonista funciona en *Delirio* como una metáfora del desorden que el narcotráfico genera a todo nivel en Colombia; funciona también como recurso literario que le permite a Restrepo cuestionar verdades emitidas por el discurso oficial en cuanto al narcotráfico. El delirio en la novela se revela como una forma de suplantar la realidad. Restrepo ubica su relato durante la década de los ochenta, época de terror impuesta por el narcotraficante Pablo Escobar. Este personaje-mito, le sirve a Laura Restrepo para exponer la corrupción y la complicidad que existen entre los altos niveles de la sociedad y el narcotráfico. Para develar esta relación clandestina, Restrepo se centra en el mundo de falsedades que rodea a la clase alta y su participación invisible en los negocios del narcotráfico. La escritora ahonda en este punto para presentar la doble moral de este sector de la sociedad, que se mueve con libertad pero que vive en un mundo falso, rodeado de mentiras, corrupción y complicidades, y que no se proyecta en el discurso oficial como responsable o partícipe de las violentas consecuencias del tráfico de drogas. En este capítulo ilustro y analizo las estrategias que utiliza Restrepo en *Delirio* para representar la violencia del narcotráfico.

Los temas centrales del delirio y del amor llevan al lector de *Delirio* a conocer otra faceta del mundo del narcotráfico. Esta novela narra la historia de amor entre Aguilar y Agustina. Aguilar es un hombre de clase media y profesor con un doctorado en literatura, que se dedica a repartir comida para perros porque la universidad donde trabaja está cerrada debido a disturbios; su compañera Agustina, dieciséis años menor que Aguilar y miembro de la aristocracia, sufre de delirios y enloquece en el transcurso de

[149] Laura Restrepo proviene de la élite del Atlántico, y además de escritora y periodista ha sido política y negociadora, habilidad conciliadora que se evidencia en su obra. Participa en la clandestinidad contra la dictadura militar en Argentina, y trabaja en España con el partido socialista de los trabajadores. Esta es la faceta de Restrepo que presenta Noris Rodríguez al analizar, en su disertación *Política, periodismo y creación en la obra de Laura Restrepo* (2005), la creación literaria de Laura Restrepo y la combinación de técnicas periodísticas e históricas en toda su narrativa.

unos días mientras su compañero está de viaje.[150] Así lo relata Aguilar desde el inicio de la novela: "Supe que había sucedido algo irreparable en el momento en que un hombre me abrió la puerta de esa habitación de hotel y vi a mi mujer sentada al fondo, mirando por la ventana de muy extraña manera" (11). Aguilar se dedica entonces, en medio de su desesperación, a indagar sobre los eventos que acontecieron en estos días y que llevaron a su amada a tan trágico estado; en esta búsqueda salen a relucir verdades escondidas que ayudan a esclarecer las causas del estado delirante de Agustina.

La acción se desarrolla en la década de los ochenta, y presenta como trasfondo el problema del narcotráfico y la violencia que azota a Colombia. La historia principal en la novela se fragmenta en otras que, a lo largo de sesenta y seis segmentos[151] sin orden cronológico, pero con patrones cíclicos, llevan al lector a identificar diferentes períodos en la historia de la protagonista y del país. Todas las historias se van enlazando hasta que Aguilar descubre las causas de la locura de su mujer. Agustina, por su parte, vuelve a la realidad[152] y desde ella, logra reconstruir su historia, la historia de su familia y las verdades no reveladas sobre las conexiones entre su familia y el narcotráfico.

Una estructura delirante

El lector de *Delirio* se encuentra frente a varios relatos contados por diferentes narradores: Aguilar, Agustina, Portulinus y Blanca, los abuelos maternos de Agustina, y McAlister, amigo de la protagonista. La polifonía de voces es característica de la obra de Restrepo y este recurso le permite, a través de la voz de los personajes, cuestionar las verdades omitidas e impuestas por el discurso oficial. Para Laura Restrepo la literatura

---

[150] La edad no es la única diferencia entre estos dos personajes. Agustina, tal y como la describe Aguilar, ha sido medio hippie, ha fumado marihuana, odiado la política y se "ganaba la vida leyendo el tarot, adivinando la suerte, echando el I Ching y apostando al chance y a la lotería, o eso decía pero en realidad se mantenía de la renta mensual que le pasaba su familia" (142). Agustina se presenta como una continuación de la locura de su abuelo quien además es "conocedor de la alquimia y aficionado a los acertijos cabalísticos" (50). Aguilar, por su parte, se define a si mismo como "marxista de vieja data y militante de hueso colorado" (143).

[151] *Delirio* no está dividida en capítulos, sino en extensos párrafos. Para efectos de este trabajo he enumerado cada uno de ellos a los que me refiero como segmentos o capítulos.

[152] La protagonista sale del delirio cuando siente que va a perder lo único que tiene, el amor de Aguilar. Al ver amenazada la relación amorosa con Aguilar, Agustina aparece sorpresivamente en la casa de Marta Elena, la ex esposa de Aguilar. A esta casa llega Aguilar al sentir que ya no puede soportar más el ambiente de locura que ha sembrado su compañera. Aguilar alcanza a pensar en reanudar su vida con Marta, pero Agustina lo evita, sacándolo de esta casa. Con esta actitud, Aguilar entiende que Agustina aún lo quiere, lo necesita y, lo más importante, da muestras de haber salido de su estado delirante (316).

debe sacar a flote las realidades clandestinas para oponerse a la verdad oficial y las realidades institucionales y oficiales impuestas (Dossier Alfaguara n.pág.). Por esta razón en *Delirio* se identifica una clara denuncia contra las falsedades y mentiras que rodean a la clase alta, en especial, por su relación clandestina en el negocio ilícito de drogas. En la novela, la voz de Aguilar representa la visión del país frente al caos generado por el narcotráfico; la de McAlister representa la visión interna del narcotráfico; y la voz de Agustina presenta la visión del afectado que no puede salir del caos producto de la acción de otros. Las voces de Portulinus y Blanca corresponden al pasado de la familia de Agustina, y sus relatos llegan al lector a través de los diarios que ellos han dejado.

La estructura narrativa de esta novela resulta un poco compleja por la variedad de voces e historias narradas, las cuales, inicialmente, parecen no estar entrelazadas unas con otras. Las historias varían a su vez en tiempo, espacio y orden. En *Delirio*, cada narrador presenta su visión o participación respecto a los eventos relacionados con el delirio de Agustina, dejándole al lector la tarea de armar las historias, de conectarlas, para darle sentido a la narración. Esta estrategia narrativa de Laura Restrepo pretende reflejar el caos, o delirio, que relata. Restrepo hace alusión a este estilo a través de sus propios personajes: Portulinus y su esposa Blanca. En la novela, ellos dejan huella de su pasado en sus diarios personales. Mientras el estilo de escritura de Blanca es "discursivo y ordenado" que no omite líneas ni detalles, el del abuelo Portulinus

> … muestra una notoria falta de precisión en los relatos, que a veces quedan truncados por la mitad, otras veces carecen de secuencia lógica, con frecuencia son tan enrevesados que resulta imposible entender de qué se tratan, pero este completo caos en un nivel que podría llamarse literario se ve contrastado por una curiosa y obsesiva tendencia [de Blanca] a cuantificar ciertos eventos… (288)

Es claro que tanto el lector de los diarios en la novela como el lector de *Delirio* se enfrentan a una narración que tiende a ser caótica, como un rompecabezas que hay que armar. Se añade a la estrategia narrativa de Restrepo el hecho de que cada intervención de los personajes protagonistas abarca un párrafo completo, el cual se puede extender hasta diez páginas. Esta extensión hace que el lector no encuentre un momento de respiro en su lectura hasta que culmine cada segmento relatado por los narradores. Sin embargo,

estos segmentos se presentan mecánicamente intercalados a lo largo de toda la novela, disminuyendo un poco la intención de caos y suspenso original que le quiere dar la autora a su obra.

Restrepo, por otro lado, rompe con la estructura normal del lenguaje recurriendo a un uso, al parecer, incorrecto de los signos de puntuación. La escritora, en su estilo narrativo, usa las comas donde gramaticalmente no deberían existir; tampoco presenta la típica delimitación de dónde comienza un diálogo y dónde la narración.[153] En la lectura de *Delirio* el uso de las mayúsculas después de una coma o un punto y coma ayuda a reconocer el cambio de narrador o cambio de narración a diálogo entre los personajes. En el siguiente aparte se aprecia esta técnica narrativa que deja ver la intervención de un narrador omnisciente, la narración de Aguilar y, en medio de la acción, se presenta una nueva intervención, la de Agustina:

> Dice Aguilar que no quiere hablar más de la suegra porque le fastidia el tema, pero sólo por trazar un perfil del personaje se anima a contar que a raíz de esta crisis de Agustina les hizo la llamada telefónica más absurda, Mi suegra llama muy rara vez a nuestra casa y cuelga si soy yo quien le contesta, pero el otro día se dignó hablarme por primera vez en los años que llevo viviendo con su hija, y eso sólo porque Agustina se agitó muchísimo cuando supo que era su madre y se negó a pasarle al teléfono, No quiero hablar con ella porque su voz me enferma, repetía y repetía [Agustina] hasta que entró en uno de esos estados límites de ansiedad... (33)

He mencionado que en la novela se presenta un recorrido por la historia de Agustina, la protagonista, y que esta historia está narrada por cuatro voces. Pero Restrepo añade un narrador omnisciente, quien interviene para darle orden a los eventos contados. Por ejemplo, cuando la tía Sofi le cuenta a Aguilar por qué ella le pedía perdón a Agustina al sentirse responsable de la tragedia de su sobrina, el narrador deja claro cómo sabe esta información: "Le pedía perdón por unas fotos que acabaron con la familia. Cuenta Aguilar que según lo que le contó la tía Sofi, su hermana Eugenia y el

[153] Cabe notar que Laura Restrepo ha recibido críticas en cuanto a la semejanza de este estilo narrativo con el del escritor y premio Nobel de literatura 1998 José Saramago. Sin embargo, con esta técnica de romper la estructura gramatical, la obra de Restrepo diestramente logra retratar el estado de delirio en que se encuentra la protagonista, y el efecto en quienes la rodean.

marido de ella, Carlos Vicente Londoño, la invitaron a vivir con ellos cuando se mudaron al norte...” (123). Además de narrar, no evita expresar su versión sobre los eventos relatados. Se aprecia desde el inicio de la novela, cuando Aguilar se refiere al cambio en el comportamiento de Agustina, pero es interrumpido por este narrador quien, al parecer, conoce más de Agustina que el propio Aguilar: “Cuando me fui no le pasaba nada raro, o al menos nada fuera de lo habitual, ciertamente nada que anunciara lo que iba a sucederle durante mi ausencia, salvo sus propias premoniciones, claro está, pero cómo iba Aguilar a creerle si Agustina, su mujer, siempre anda pronosticando calamidades...” (11).

Además del narrador omnisciente, dos de las voces narrativas que más intervenciones presentan en la novela son masculinas y narran, desde el presente, los misterios que rodean el estado delirante de Agustina.[154] A través de estos dos narradores, Restrepo denuncia el mundo de mentiras e hipocresías que rodea a la aristocracia y, en especial, su relación clandestina con el narcotráfico. La primera voz corresponde a Aguilar, compañero de Agustina quien, en veintisiete segmentos, se torna a la tarea de investigar las causas del delirio de su amada. Aguilar indaga sobre estos sucesos porque Agustina no quiere contestarle, “o no puede hacerlo; quizá ella misma no conoce la respuesta o no logra precisarla en medio de la tormenta que se le ha desencadenado por dentro” (23). Al intentar descifrar las causas de este estado emocional, Aguilar reconoce que debe buscar en el pasado de Agustina y ayudarla a reconstruir el rompecabezas de la memoria que ella pretende olvidar. Sin embargo, su tarea se torna difícil al comprobar que el delirio “carece de memoria, que se reproduce por partenogénesis, se entorcha en sí mismo y prescinde del afecto” (85). Aguilar descubre finalmente que las causas del delirio de Agustina están en la familia y en la sociedad, pero no llega a conocer los hechos precisos que llevan a su amada al delirio en un par de días.[155]

---

[154] Al analizar la novela desde la perspectiva del amor como el camino para descubrir el pasado de Agustina, el crítico literario José Jesús Osorio señala que la voz del McAlister, narcotraficante y amigo de Agustina, corresponde al futuro. Osorio basa esta afirmación en las palabras de McAlister al inicio de la novela “Te lo voy a contar” (Osorio 75). Sin embargo, toda la narración de este personaje se encuentra en el pasado cuando le cuenta a Agustina, desde el presente y después de que ella está cuerda, todo lo que ha pasado desde el momento en que ella entra en esa etapa del delirio.

[155] Aun cuando la crítica en general apunta a la idea de que Aguilar descubre los hechos que llevan a la locura a Agustina durante sus cuatro días de ausencia, es otro personaje, McAlister, el encargado de narrar estos eventos al ser testigo de los mismos. McAlister le cuenta a Agustina lo sucedido y ella a la vez se lo transmite a su marido.

La primera de estas causas es hereditaria y se hace evidente cuando el lector conoce que el abuelo Portulinus, y la hermana de éste, sufren períodos extremos de delirios que los llevan a suicidarse. Este factor hereditario se puede ver además como metáfora de los diferentes ciclos de violencia que ha vivido Colombia a lo largo de su historia. En este país, señala Gerard Martin (especialista en el estudio de la violencia), "the heritage of violence, the social memory of very strong experiences with violence and terror, especially those from *La Violencia*, has left deep traces in society" (178). La segunda causa es consecuencia de las mentiras a las que recurren miembros de la alta sociedad para controlar, censurar y reglamentar comportamientos, y para silenciar verdades que pueden destruir la falsa armonía en que vive, en este caso, la familia de Agustina (245). En la novela las mentiras se presentan también como factor hereditario para esconder verdades y mantener el orden. Este ciclo de mentiras se inicia con Blanca quien decide que su esposo Portulinus no se ha suicidado, sino que "ha regresado a Alemania, donde se quedará no se sabe por cuánto tiempo", obligando a sus hijas Sofía y Eugenia a creer esta versión "de manera inequívoca, contundente y sin derecho a apelaciones" (310). Su hija Eugenia, por su parte, recurre a las mentiras para defender su matrimonio y mantener la reputación de su familia.[156] Esto sucede el día en que su hijo menor Bichi le muestra a su madre las fotos que revelarán el secreto de infidelidad de su propio padre con su tía Sofi. Ante la evidencia, Eugenia crea una nueva versión de los eventos:

> Recuperando la calma y ocultando cualquier señal de dolor o sorpresa, Eugenia recogió las fotos una a una, como quien recoge las cartas de una baraja, las guardó entre la bolsa de su tejido, encaró a su hijo Joaco y le dijo… Vergüenza debería darte Joaco, ¿esto es lo que has hecho con la cámara fotográfica que te regalamos de cumpleaños, retratar desnudas a las muchachas del servicio? (321)

[156] En la novela Eugenia ejerce otra forma de autoridad, apoyada por su marido, reglamentando la vida sexual de otros. Para su hermana Sofi esta forma de censura representa "la columna vertebral de la dignidad de la familia, como si por aprendizaje hereditario supieran que adquiere el mandato quien logra controlar la sexualidad del resto de la tribu" (245). Es el caso de Aminta, la empleada de servicio, quien es despedida por Eugenia cuando se entera que está embarazada y sin casarse (245). La misma Aminta recibe el perdón de su ex patrona luego que nace su hija y les pide a Eugenia y a su esposo ser los padrinos de ella. Narra la tía Sofi, que "Eugenia abrazó a Aminta como diciéndole Ya estás indultada… para ella el dar a luz era como el perdón del gran pecado" (247).

Eugenia prefiere perder a Bichi, quien huye inmediatamente de la casa, a aceptar la infidelidad de su marido o enfrentar el escándalo. Este ciclo familiar de mentiras lo continúa Joaco quien acepta responsabilidad sobre esta farsa versión: "Joaco miró a los ojos de su madre y le dijo… Perdón, mamá, no lo vuelvo a hacer" (322). Acepta además ser parte del mundo de apariencias que ha dominado a su familia por generaciones.

En las narraciones de Aguilar aparece Sofi, tía de la protagonista, y es la encargada de llevar al lector al pasado familiar de Agustina. Con su relato, ratifica los descubrimientos de Aguilar en cuanto a las mentiras y las hipocresías, desde hace varias generaciones, como causas del delirio de Agustina. Sofi es una de las voces que expone y critica el comportamiento de una aristocracia que excluye a otras clases e impone valores morales y sociales mientras vive de apariencias. Otro punto de vista se presenta con McAlister, testigo presencial del inicio del delirio de la protagonista.[157] Es McAlister quien se percata de que cada mentira es para Agustina "un martirio y que cada omisión era una trampa para tu razón resquebrajada" (263).

De otro lado, los segmentos relatados por Aguilar retratan brevemente la serie de violencias que azotan a Colombia, además de la perpetrada por el narcotráfico, y que forman parte de la cosmovisión de cada ciudadano. Este personaje comenta sobre la situación violenta por la que atraviesa el país. Por ejemplo, durante el fin de semana que pasa con sus hijos, y tiempo en el cual se enloquece Agustina, señala este personaje que las carreteras

> [s]on tomadas un día sí y otro también por los militares, los paramilitares o los enguerrillados, que te secuestran, te matan o te agraden con granadas, a patadas, con ráfagas, con explosivos, cazabobos, minas antipersonales o ataque masivo con pipetas de gas. (41)

Igualmente hay referencia a los eventos del nueve de abril de 1948, cuando estalla la violencia partidista en el país. Restrepo retrata este evento al describir los agujeros hechos por las balas que los francotiradores disparan a la gente ese día, según narra la

[157] Agustina entra en su delirio cuando presencia cómo su madre y hermano mienten ante la sociedad sobre la alegría que les produce el retorno de Bichi, el hijo menor de la familia, después de no haberlo visto por quince años. Bichi tampoco soportó las mentiras y por esto abandonó a su familia.

protagonista, y que quedan en las puertas de la casa de la niñez de Agustina (135).[158] Este es un acierto en la estrategia narrativa de Laura Restrepo al lograr retratar, en pocas líneas, la continua serie de violencias que han afectado a la sociedad colombiana.

Midas McAlister es la segunda voz que, en la novela, narra su historia en el presente. McAlister, quien todo lo que toca lo convierte en oro, "el rey Midas, el golden boy, el superstar de la sabana [de Bogotá]" (146), es un arribista e intermediario entre Pablo Escobar y la alta sociedad. Es también el ex amante de Agustina, proviene de la clase baja, conoce al hermano oligarca de Agustina en el colegio y aprende, desde entonces, que para ser aceptado en el mundo de la clase alta debe imitar su comportamiento. Igualmente reconoce que es importante tener solvencia económica, la cual se adquiere fácilmente con el negocio ilícito de tráfico de drogas. McAlister presenta a Pablo Escobar como el que va ganando la partida entre este juego de poder económico entre clases:

> [É]l, nacido en el tugurio, criado en la miseria, siempre apabullado por la infinita riqueza y el poder absoluto de los que por generaciones se han llamado ricos, de pronto va y descubre el gran secreto, el que tenía prohibido descubrir, y es que a estas alturas de su corta vida ya es cien veces más rico que cualquiera de los ricos de este país y que si se le antoja los puede poner a comer de su mano y echárselos al bolsillo. (82-83)

La clase alta, por su parte, es retratada con admiración por McAlister como una clase superior a la cual no se puede acceder fácilmente porque tienen clase, tradición, y fortunas herederas. Es la clase social de "ropón almidonado" (155), con cualidades y características que se heredan, no se ganan:

> Así te hayas ganado el Nobel de literatura como García Márquez, o seas el hombre más rico del planeta como Pablo Escobar, o llegues de primero en el rally París-Dakar o seas un tenor de todo el carajo en la ópera de Milán, en este país no eres nadie comparado con uno de los de ropón almidonado. (155)

---

[158] Agustina se enfrenta a una serie de miedos que evoca de su niñez y así lo expresa en su relato: "Va creciendo el número de los seres dañinos contra los que debemos protegernos, los leprosos de Agua de Dios, los francotiradores del Nueve de Abril, los estudiantes con la cabeza rota y llena de sangre, y sobre todo la chusma enguerrillada que se tomó Sasaima" (135). Gran parte de estos miedos corresponden a formas de violencia, habituales y cíclicas en Colombia.

En dieciséis segmentos, McAlister cuenta dos historias que se van entrelazando y que se esclarecen en los últimos capítulos de la novela. Son estas los eventos que acontecen antes de que Agustina entre en su delirio, y la cadena de desastres que lo llevan a él a esconderse de la justicia. Con la narración de McAlister, se aprecia de nuevo un manejo interesante en la técnica narrativa de Restrepo. Aun cuando el relato de McAlister ha sido denominado por la crítica como un monólogo, se puede identificar a lo largo de la novela que McAlister está contándole a Agustina su historia, que involucra tanto la aristocracia como el narcotráfico. En estos segmentos donde McAlister conversa con Agustina, ella no interviene directamente en la narración pero se reconoce su presencia de interlocutor por las preguntas que re-dirige McAlister y que son hechas por Agustina:

> Te lo voy a contar a calzón quitao porque tienes derecho a saberlo, le dice el Midas McAlister a Agustina, a fin de cuentas qué puedo arriesgar al hablarte de todo esto, si a mí ya no me queda nada… Pero antes de empezar déjame decirte que me alegra tu compañía, pese a todo siempre me ha alegrado tu compañía, la verdad es que después de todo lo que pasó eres la última persona que esperaba ver. ¿Me crees si te digo que este desastre empezó con una simple apuesta? (12)

El lector de la novela participa de este relato y solo hasta llegar al penúltimo capítulo, constata que esas palabras corresponden al presente de la acción, cuando McAlister se esconde de las autoridades y Agustina ha salido ya de su delirio. McAlister relata esta historia porque ya no tiene nada que perder, y por eso no teme contar las verdades escondidas por la alta sociedad. Agustina, por su parte, ya ha salido del delirio y busca en McAlister explicaciones sobre los eventos que la llevaron a su estado de delirio.

Al ser este narrador participe de la historia que narra, tiene autoridad para explicar, describir y criticar dos mundos, el de la aristocracia y el del narcotráfico. Como señala la crítica Vania Barraza al analizar *Delirio* desde la perspectiva de una reestructuración urbana y social, este personaje "surge como un intérprete del nuevo estado social-político y económico de Colombia y, además, puede moverse entre ambos ámbitos sociales porque conoce perfectamente cómo se rigen" (285). Por su parte Elvira Sánchez, al analizar la novela desde la dicotomía lo visible y lo invisible, ve a McAlister como "producto del resentimiento social derivado de siglos de desprecio y absoluta inmovilidad

de la sociedad colombiana" (329). En su relato McAlister le explica a Agustina detalles de la vida de Pablo Escobar y cómo este líder del narcotráfico controla a miembros de la aristocracia, entre ellos a Joaco, su hermano. McAlister ha tenido acceso a lugares privilegiados de Escobar como Nápoles, nombre desconocido para Agustina por lo que él le explica: "¿Nápoles? Nápoles es el caprichoso nombre que le puso Pablo a una de sus muchas haciendas, una que queda en el corazón de la selva y que tiene tres piscinas olímpicas y pistas de motocross y un zoológico paradisiaco, con elefantes, camellos, flamencos…" (81). Se definen también palabras o expresiones del mundo del narcotráfico que Agustina, y el lector, tal vez no entienda: "Monitos son money orders, mi vida Agustina, en la jerga del lavado les dicen así..." (119). Este personaje es a la vez la voz de la autora que desautoriza el discurso oficial, el cual no se refiere a las relaciones entre la aristocracia y el narcotráfico. Con McAlister el lector entra al mundo oscuro que la élite social y económica quiere esconder, un mundo que McAlister denomina "el catálogo de mentiras impuestas por la aristocracia"[159] y que rige las relaciones entre esta clase social y el narcotráfico.

Por otro lado, son doce los capítulos narrados por Portulinus, el abuelo de Agustina, la tercera voz en la novela. Este personaje es quien lleva al lector al pasado lejano de la familia de la protagonista; es en este pasado en donde se encuentran los orígenes de la locura de Agustina. Portulinus narra los orígenes de la familia y es la voz

[159] Casi al final de la novela, McAlister resume las mentiras que han regido a la familia de Agustina por generaciones y que este personaje ha denominado el "Catálogo Londoño de Falsedades Básicas." Esta familia recurre a las mentiras para negar verdades porque se pueden tornar peligrosas. Este Catálogo funciona además como un resumen de los principales eventos que llevan a Agustina al delirio: "…el Bichi se fue para México porque quería estudiar allá y no porque sus modales de niña le ocasionaran repetidas tundas por parte de su padre; la tía Sofi no existe, o al menos basta con no mencionarla para que no exista; el señor Carlos Vicente Londoño quiso por igual a sus tres hijos y fue un marido fiel hasta el día de la muerte; Agustina se largó de la casa paterna a los diecisiete años por rebelde, por hippy y por marihuanera, y no porque prefirió escaparse antes de confesarle a su padre que estaba embarazada; el Midas McAlister nunca embarazó a Agustina ni la abandonó después, ni ella tuvo que ir sola a que le hicieran un aborto; el señor Carlos Vicente Londoño no murió de deficiencia coronaria sino de dolor moral el día que pasó en su automóvil por la calle de los hippies y alcanzó a ver a su única hija Agustina sentada en la acera vendiendo collares de chochos y chaquiras; Joaco no despojó a sus hermanos de la herencia paterna sino que les está haciendo el favor de administrarla por ellos; no existe un tipo llamado Aguilar, y si acaso existe no tiene nada que ver con la familia Londoño; la niña Agustina no está loca de remate sino que es así" (264). Es un catálogo de mentiras que ha prevalecido en la familia por generaciones desde la abuela Blanca, que como he mencionado crea una nueva versión sobre el suicidio del abuelo Portulinus. Le sigue su hija Eugenia quien no acepta la infidelidad de su marido con su hermana creando una nueva versión para evitar el escándalo. Joaco, el hijo mayor, es el único de los tres hermanos que permanece al lado de sus padres porque acepta ser parte de ese mundo de falsedad, los otros abandonan su hogar como forma de escape. De esta manera las mentiras ayudan a mantener la reputación de esta familia ante la sociedad.

poética, la que rememora el pasado: "Dime cómo es el cielo de nuestro verano, cómo se amontonan sobre nosotras estas nubes redondas y lanudas como ovejas, cómo en lo hondo de tus ojos se apacigua, mansa, mi alma…" (20). El origen y trayectoria de la familia de Agustina se reconstruye no sólo con el relato del abuelo sino con los diarios que él y su esposa han dejado; se añaden los recuerdos de la tía Sofi, hija de Portulinus, quien aparece sorpresivamente en la casa de Aguilar para cuidar a Agustina durante su delirio. Estos recuerdos le ayudan a Aguilar a conocer parte del pasado de su amada.

Agustina, la cuarta voz en la novela, relata su propia infancia. Este personaje narra, a lo largo de once capítulos, momentos claves de su niñez y juventud. Inicialmente asume la voz de niña; esta voz narra en segunda persona con un tono que resulta en ocasiones tenebroso, reforzando la idea del delirio de Agustina: "Cada vez que el padre le pega al hermano menor tiene lugar la ceremonia, en la noche de una habitación a oscuras, con un oficiantes que es Agustina y un catecúmeno que eres tú, Bichi; tú la víctima sagrada, tú el chivo expiatorio, tú el Agnus Dei..." (45). Cuando las historias se unen en el presente de la narración, Agustina retoma su voz de mujer relatando su pasado y el lector se da cuenta que ahora Agustina le está contando a Aguilar episodios de su niñez.[160] Es interesante el juego de voces y la unión de historias que presenta Restrepo para contextualizar los relatos. Por ejemplo, el capítulo, o segmento, cincuenta y tres finaliza con la tía Sofi contando cómo el padre de la protagonista golpea brutalmente a Bichi, su hijo menor, por no actuar como hombre. El padre le dice a Bichi: "¡Hable como hombre, carajo, no sea maricón!" (249). El siguiente capítulo inicia con la voz de Agustina relatando en el pasado y en segunda persona, el mismo evento que acaba de contar la tía Sofi. Inmediatamente, aparece la voz de Aguilar quien, para sorpresa del lector, está escuchando este relato de Agustina:

> ¿Llorabas, Bichi, o suplicabas perdón? No, no llorabas, no querías decir nada, no tenías la voz de hombre que exigía el Padre para decir tus verdades sólo te incorporaste, con dificultad porque tu espalda estaba lastimada, te llevaste una

[160] Para efectos de este trabajo, no profundizo en las narraciones de Portulinus ni de la niñez de Agustina a menos que tengan una relación directa con el tema central del narcotráfico. En ambos relatos se presentan similitudes: la culpabilidad por la pérdida (muerte o caída) de un ser amado; las mentiras para suplantar la realidad o para mantener el estatus social; los ritos y supersticiones, y la locura. Todos ellos se han presentado por generaciones en la familia de Agustina; es en otras palabras un delirio genético o endémico a la historia colombiana.

> mano al lugar del Gran Golpe y alzaste del suelo la máquina, Cuál máquina, Agustina, le pregunta Aguilar, la máquina que había quedado rota, ¿Te refieres al televisor? Sí, a eso me refiero. (250)

Se evidencia en esta cita que Agustina ha salido de su delirio y está frente a Aguilar contándole detalles del día en que Bichi abandona su hogar, no por el maltrato que está recibiendo de su padre, sino porque no soporta las mentiras creadas por su madre para salvar su matrimonio y, a la vez, mantener la imagen ante la sociedad. La autora usa este recurso en varias ocasiones, uniendo relatos que se cuentan en el presente y que tienen origen en el pasado.

Con la polifonía de voces, los diálogos, las intervenciones del narrador, el caos de la estructura gramatical, el juego con el tiempo en los relatos, y el uso de un lenguaje que va de lo poético al directo y jocoso, Laura Restrepo logra darle una visión delirante a la estructura de su novela. Su estilo y el uso del delirio, como estrategia narrativa, le sirven a Restrepo para denunciar la corrupción de una aristocracia que es respetada por otras clases sociales, pero que se beneficia económicamente de los ingresos del negocio ilícito de drogas. Con la variedad de narradores y sus diferentes visiones sobre el mundo oscuro que rodea a la alta sociedad, Restrepo desautoriza el discurso oficial que no se niega a presentar a esta élite como partícipe de las violentas consecuencias del tráfico ilegal de drogas.

Delirio y narcotráfico

El delirio en la obra de Laura Restrepo funciona como recurso literario para acercarse a y comprender un aspecto de la violencia. Este delirio le permite a la escritora, como enuncia Erasmo de Rótterdam en *Elogio a la locura*, analizar y cuestionar verdades declaradas por el discurso oficial. De esta manera Restrepo denuncia la corrupción que se presenta a altos niveles de la sociedad, debido a la clandestinidad con que esta clase se involucra con el narcotráfico. Adicionalmente, la locura de la protagonista de *Delirio* ayuda a establecer un paralelo entre el delirio de este personaje, con el delirio que ha significado (con)vivir con el narcotráfico en el país, junto con los efectos de ambos delirios entre quienes conviven con ellos.

"Locura" y "delirio" son dos términos que usan indistintamente los personajes a lo largo de la novela, a pesar de su diferencia.[161] Como señala Restrepo en una entrevista con BBC Mundo, en *Delirio* no presenta una visión clínica sobre la locura. Señala la escritora que el delirio en su novela no se refiere a una visión médica, la cual "no aparece para nada, lo que aparece es gente del montón que desconoce lo que es la locura pero tiene que lidiar con ella porque la golpea de cerca."[162] Y esta afirmación se puede constatar con la visión que expresan los personajes sobre el delirio o la locura de la protagonista. Aguilar, por ejemplo, emite su juicio o percepción sobre este estado mental, en varios episodios en la novela: "Agustina estaba poseída por algún delirio que le hervía por dentro con reverberación difícil, adversa" (38); "… no soy más que un pobre diablo muerto de angustia porque se le enloqueció la mujer que ama" (74); "¿Será por culpa mía que se está enloqueciendo? ¿O será su locura la que me contagia?" (88). De otro lado, la tía Sofi deja ver su punto de vista al decirle a Aguilar: "¿Lo ves? Ahora eres tú el que delira, Aguilar, precisamente a eso me refiero cuando te digo que tu problema es que dejas que la locura te contagie…" (48). En la novela, McAlister también define el estado de Agustina: "fiel a ti misma y a tu locura optaste como siempre por el extremismo, la irracionalidad y el melodrama, te soltaste a gesticular y a proferir barbaridades" (292). Cada uno de estos ejemplos deja ver el uso ambiguo de los términos "delirio" o "locura" desde la perspectiva de quienes deben convivir con una persona delirante. Esta ambigüedad aumenta la confusión entre los personajes para lograr un mayor entendimiento del estado de la protagonista y para ahondar en las raíces de su problema.

Aun cuando Restrepo no se refiere a la visión médica de delirio, se evidencia en la novela que la escritora ha realizado un trabajo investigativo sobre sus síntomas, y busca con ellos darle credibilidad en la novela a Agustina y su abuelo Portulinus, personajes que presentan estos síntomas.[163] La protagonista de *Delirio* sufre estados de delirios, es

---

[161] Delirio y locura son dos grandes trastornos mentales orgánicos, tradicionalmente distinguidos por la psiquiatría. El primero es un síndrome mental orgánico que se presenta de un momento a otro; es de carácter reversible y generalmente de corta duración. El segundo, la locura, es crónico, progresivo y tiende a ser irreversible (Vélez, *Fundamentos de medicina psiquiatría* 125).

[162] Aparte de la entrevista a Laura Restrepo por el periodista Roger Santodomingo de la BBC. "No estamos condenados." *BBC Mundo.com*. 4 ago. 2004. Web. 21 jul. 2007.

[163] En *Delirio*, Agustina presenta varios de los signos y síntomas necesarios para diagnosticar que una persona sufre de delirio. Entre estos síntomas se encuentran: (1) la obnubilación de la conciencia, es decir,

decir, momentos en que pierde contacto con la realidad. Su delirio se manifiesta en el lenguaje, en su discurso cuando proyecta su voz "de tarro", como lo denomina McAlister, y con las interminables limpiezas con agua para purificar el ambiente.[164] Sin el apoyo de Aguilar y otros personajes, esta mujer delirante no habría reconocido su estado, ahondado en sus causas, ni salido de su delirio.

A pesar de ciertas semejanzas con síntomas clínicos, tanto el título de la novela como el epígrafe que la inicia llevan a pensar que la novela presenta una visión más poética del delirio. En el epígrafe, por ejemplo, Restrepo cita a Gore Vidal, refiriéndose a la advertencia que hace Henry James de no poner a un loco como personaje central en una novela "sobre la base de que al no ser el loco moralmente responsable, no habría verdadera historia que contar" (9). Para Restrepo la locura es "el territorio en que se pierden no sólo las personas sino las sociedades"; es un territorio de soledad donde los códigos, que permiten comunicarse con las personas, están quebrados: "Es como una lengua extranjera que tiene su propia lógica y coherencia. Una coherencia desgarradora, dolorosa para la persona que incurre en ella."[165] Este territorio es claramente una Colombia asediada por la violencia, y Agustina con su locura es la excusa para que se desarrolle la acción, para denunciar el lado clandestino de la clase alta y su relación con el narcotráfico.

Agustina se refugia en el delirio para huir de la realidad que la atormenta, en este caso, de las mentiras y el mundo falso en que vive no sólo su familia sino su sociedad.[166]

---

la disminución de la capacidad de reconocer el medio ambiente, o de cambiar, enfocar y sostener los estímulos exteriores. (2) Uso de un lenguaje de tendencia incoherente, presencia de trastornos sensoperceptivos o interpretaciones erróneas, trastornos en el ciclo del sueño o aumento-disminución de la actividad psicomotora. (3) Desorientación y trastornos de la memoria. (4) Un cuadro clínico que se desarrolla en un período breve, de horas o días, y que tiende a fluctuar de un día a otro (Vélez, *Fundamentos de medicina psiquiatría* 125).

[164] Contraria a la recuperación de Agustina, su abuelo Portulinus presenta un delirio crónico que lo lleva a suicidarse. Portulinus nos recuerda la famosa "Nave de los locos" del Renacimiento donde la sociedad embarcaba a quienes denominaban locos, como una forma de librarse de ellos y de purificación.

[165] Apartes de la entrevista con Roger Santodomingo.

[166] Al analizar los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana, la crítica Gabriela Polit señala que en *Delirio* la locura de la protagonista difiere de la locura de otros personajes como Susana Sanjuán, de la novela de Juan Rulfo *Pedro Páramo*, y Laura en "A imitação da rosa" de Clarice Lispector. Para Polit estas dos mujeres "ejercen una resistencia física para evitar doblegarse ante el sistema patriarcal que las oprime. Su locura es el lugar de un obstinado combate… [y] hay en ambos personajes un resquicio de voluntad de resistir individual" (134). La diferencia con Agustina, añade la crítica, es que "no se le reivindica el rol como mujer en su relación con el mundo de mentiras en el que vive" (135). Pero en *Delirio* Agustina no es retratada como una mujer oprimida por el sistema patriarcal; por el contrario, se muestra como una joven que desde niña idolatra a su padre al punto que soporta la brutalidad de éste hacia su hermano Bichi por

Sin embargo, al evadir la realidad, su delirio afecta a quienes la rodean, en especial a Aguilar, quien expresa en la novela cómo va perdiendo su individualidad:

> … y qué decir de mí, sobre todo de mí, que vivo con esta angustia y esta lloradera y esta manera de no entender nada, y de no tener identidad, sobre todo eso, siento que la enfermedad de mi mujer avasalla mi identidad, que soy un hombre al que vaciaron por dentro para rellenarlo luego, como un almohadón, de preocupación por Agustina, de amor por Agustina, de ansiedad frente a Agustina, de rencor con Agustina. (120-21)

Por su parte, Agustina se siente desplazada de su entorno social; ella pierde el control de sí misma cuando se ve enfrentada a las mentiras que rigen la forma de vida de su familia. La protagonista ya no acepta formar parte del mundo de apariencias que, para su familia, son más importantes que la verdad o los sentimientos; la rebeldía y los ataques de deliro son su respuesta ante esta situación. Sin embargo, su rebeldía se limita al mundo de apariencias y mentiras mas no rechaza el continuar dependiendo económicamente de su familia (142); tampoco da indicios de rechazo o aprobación al conocer que el dinero de su familia proviene del narcotráfico.

Además del recurso del delirio, Laura Restrepo recurre a referentes históricos y actos violentos perpetrados por el narcotráfico para retratar la violencia ejecutada por los traficantes de drogas. La escritora no necesita ahondar en detalles para presentar los efectos visibles de esta violencia narcoterrorista. Restrepo selecciona una serie de eventos y de actos terroristas para describir la violencia del narcotráfico, y que funcionan a la vez como telón de fondo en su novela.[167] Los eventos a los que me refiero son la expulsión del líder del cartel de Medellín, Pablo Escobar, del escenario político en 1983; el inicio del tratado de extradición de los extraditables en 1984 como respuesta del gobierno ante el terrorismo del narcotráfico; y la bomba que prácticamente destruye el edificio del Departamento de Seguridad Nacional en 1989. A pesar de ser eventos que ocurren en diferentes años, Laura Restrepo los ubica en un mismo contexto y logra, con

---

miedo a que él abandone a su familia (99). Este temor al abandono representa a la vez la inseguridad que ella siente de "quedar a merced de los terrores de afuera" (92), refiriéndose al miedo a los leprosos que ha visto por las calles y a la inseguridad en la ciudad. Para Agustina, su padre despide una luz que dispersa ese miedo que ella siente ya que él representa el orden: "Tú eres el poder, tú eres el poder verdadero y ante ti yo me doblego" (91).

[167] En el capítulo dos he presentado en detalle la trayectoria terrorista de Escobar, en especial en la ciudad de Bogotá.

esta técnica, ir más allá del contexto de una sola familia. Restrepo enfatiza en las consecuencias de la violencia y en los períodos oscuros que esta guerra entre y contra los carteles ha dejado, enfocándose en la corrupción de la clase alta.

Restrepo retoma la figura de Pablo Escobar, líder del cartel de la droga de Medellín y personaje-mito de la historia colombiana, para denunciar que la violencia perpetrada por el narcotráfico, y sus líderes, va más allá de los atentados y asesinatos. Específicamente, se centra en presentar las acciones terroristas de Escobar contra la capital, Bogotá. La crítica Raquel Azócar en "Estamos junto al abismo de la locura" (2004) señala que Laura Restrepo escoge la década de los ochenta, época del boom del narcotráfico, y los actos terroristas de los carteles de la droga, porque le interesa "captar un momento caótico de Bogotá… [p]orque la que saltaba con los bombazos era Bogotá" (n. pág.). En *Delirio* McAlister es el personaje que presenta al lector estos eventos visibles de la violencia, con un intento de explicar los motivos que llevan a Escobar a atacar con bombas esta ciudad:

> … cuando Escobar reivindicó el atentado, todos se preguntaron qué motivos tendría para romper la tregua con la oligarquía bogotana, clavando un bombazo bestial en un restaurante de ricos en plena zona residencial del norte.[168] Unos decían que estaba fúrico y ensoberbecido porque le habían echado bolas negras en el club social, o porque la DEA lo estaba apretando, o por las amenazas de extradición, o por el veto de su nombre en las listas electorales o porque el gobierno no cumplía los pactos que tenía con él, o todas las anteriores, el asunto fue que los del norte se echaron a temblar porque hasta ese momento habían creído que contra ellos no era la guerra de Pablo, pero ahí estaban los muertos y los heridos y los escombros de L'Esplanade para demostrar lo contrario. (236)

Estos actos terroristas contra la oligarquía colombiana reflejan la versión oficial que presenta a Escobar como uno de los responsables del terrorismo y la corrupción. Ratifica a la vez la mención que hace McAlister en la novela sobre Escobar y que lo muestra como responsable del caos terrorista. Dice McAlister que el terrorismo de Escobar es "la proclamación histórica de su venganza: voy a invertir mi fortuna en hacer llorar a este país" (238). Al mismo tiempo que retratan la violencia, estos actos le permiten a Restrepo

[168] La alta sociedad, tradicionalmente, ha vivido en zonas apartadas y exclusivas del norte de Bogotá.

ahondar en los eventos no relatados por el discurso oficial, que han permanecido invisibles, y que se centran en esta oligarquía: la corrupción de la clase que actúa bajo una doble moral, formando parte de la corrupción que denuncia y rechaza.

Un discurso sobre la doble moral

La locura en la novela abarca desde el delirio de su protagonista, que resulta de vivir en un mundo falso, con una familia cómplice de actividades ilícitas y regida por una doble moral, hasta la locura como pasión delirante que genera el dinero del narcotráfico, llevando a las personas al deseo de adquirir más riqueza y un ansia de poder incontrolable. En cuanto a la doble moral, es importante notar que en la realidad colombiana, el narcotráfico genera una relación cercana y contradictoria entre tres grupos nacionales: la élite, los nuevos ricos o narcotraficantes y los sectores más pobres de la sociedad. Todos ellos buscan ser, tomar parte de, o beneficiarse del dinero que produce el narcotráfico en las décadas de los ochenta y noventa del siglo veinte. Esta relación se rige por una doble moral que va a la par con la tolerancia y la pasividad ciudadana. El historiador Saúl Franco señala que tolerar la inequidad y la impunidad, y trabajar con un discurso de doble moral, contribuyen en Colombia a incrementar la violencia y reafirmar los actos violentos. Esto se refleja con el dinero del narcotráfico que pasa a ser una fuente principal de violencia, corrupción y degradación social (38).

En *Delirio* Restrepo retrata esta doble moral representada en una aristocracia que es respetada por su alcurnia, o tolerada por su poder, pero que esconde verdades que pueden llevar a la locura. La denuncia de este mundo falso llega principalmente al lector a través de la narración de McAlister. En la novela, como he mencionado, este personaje es un lavador de dólares, admirador de la clase alta, e intermediario entre Pablo Escobar el líder del cartel de Medellín, y la aristocracia colombiana.[169] McAlister se presenta entonces como la figura con autoridad para retratar estos dos mundos porque ha convivido con ellos. A través de McAlister, el lector se enfrenta a una serie de actos violentos y corruptos ligados a esta clase alta, pero que permanecen impunes o son tolerados por la sociedad. Ejemplo de ello es una masacre asociada a una de estas

[169] McAlister es además, como señala la crítica Elizabeth Montes al analizar esta novela partiendo de la relación entre el deseo y la producción social, el "prototipo del consumidor nato dominado por las estrategias mercantilistas del capitalismo y del medio social en el que crece" (254).

familias tradicionales. Según relata McAlister, esta familia, de apellido y dueña de tierras desde los tiempos de los virreyes, recurre a los paramilitares (paracos) para expulsar a indios invasores de sus tierras realengas:

> [...] nada fuera de lo normal, recurrir a los mercenarios es lo que se estila para controlar casos de invasión sólo que esta vez a los paracos se les fue la mano en iniciativa y se pusieron a incendiar los tambos de los indios con los indios adentro... (43)

La frase "Es lo que se estila," en esta cita, tiene varias implicaciones. La primera es la tolerancia a los actos violentos asociados con la aristocracia y, la segunda, indica una tradición de violencia en Colombia. Esta última, señala Gerard Martin, implica la desconfianza de los colombianos hacia el gobierno y su capacidad de administrar justicia, resultando en una tendencia a buscar la justicia privada, por ejemplo con grupos de autodefensa o paramilitares (168). Como resultado, los actos violentos encuentran justificación ante la ineficacia del gobierno para mantener el control.

Además de esta impunidad que favorece a la oligarquía, la clase alta se presenta en la novela como un sector intocable, inaccesible y oportunista gracias a la doble moral que la rige. Esta clase alta excluye a las otras clases, e inclusive a los de su misma clase, como constata Aguilar al pensar en las causas de la locura de su mujer: "la clase alta a la que pertenece Agustina no sólo excluye a las otras clases sino que además se purga a sí misma, se va deshaciendo de una parte de sus propios integrantes, aquellos que por razones sutiles no acaban de cumplir con los requisitos..." (33). Esta posición ambigua de la alta sociedad es rechazada por Agustina, quien no tolera la falsedad y el oportunismo de los suyos. Su delirio tiene raíces en la hipocresía, la mentira, el decaimiento de los valores morales y la corrupción de una sociedad controlada por la élite en cooperación con los narcotraficantes, como lo confirma, en la novela, McAlister:

> ¿Entonces de verdad crees, le pregunta el Midas McAlister a Agustina, que tu noble familia vive de las bondades de la herencia agraria? Pues bájate de esa novela romántica, muñeca decimonónica, porque las haciendas productivas de tu abuelo Londoño hoy no son más que paisaje, así que aterriza en este siglo XX y arrodíllate ante Su Majestad el rey don Pablo, soberano de las tres Américas y enriquecido hasta el absurdo gracias a la gloriosa War on Drugs de los gringos,

> dueño y señor de este pecho y también de tu hermano como antes lo fue de tu padre, ¿o acaso no cachas que las muchísimas hectáreas que heredó Joaco hoy sólo florecen los caballos de polo, las villas de recreo y los atardeceres con arreboles, porque el billete constante y sonante llega, dulcemente y por debatito, de los chanchullos con el gobierno y de las lavanderías de Pablo? (80)

En *Delirio* se denuncia de esta manera cómo la oligarquía ha dominado por siglos el país y cómo este dominio ha sido posible gracias a la complicidad tácita de la sociedad. Resalta también el afán de esta clase social por mantener su posición socio-económica, sin importar de dónde provenga. El narcotráfico, como bien señala la critica Gricel Ávila al estudiar *Delirio* desde la perspectiva de una sociedad fragmentada, "se torna en el recurso para que una sociedad elevada pueda seguir manteniendo su identidad. Y también para seguir manteniendo la división de clases" (271-72). En la novela, McAlister denomina esta decadencia económica como un espiral descendente "donde la riqueza originaria se va erosionando y de ella no van quedando sino el gesto, la pompa, el sentimiento de superioridad, el ademán de grandeza, el lagartico de la camisa Lacaste bien visible en el pecho." (203). Como resultado, el origen y la alcurnia de los de ropón almidonado pesan más que sus actos violentos, clandestinos o corruptos, o que el origen de su fortuna, y continuarán pesando mientras se tolere esta clandestinidad y doble moral.

Otro excluido por la alta sociedad es el McAlister mismo, quien pretende ingresar al mundo de la aristocracia como intermediario en los negocios ilícitos pero reconoce que es sólo tolerado por esta clase, siempre y cuando siga aumentándoles su fortuna. Pablo Escobar, por su parte, es rechazado por la aristocracia debido a su origen social. En la novela Escobar reconoce que el dinero no es la clave para acceder a este sector de la sociedad, pero que sí lo es para controlarla y, por ende, controlar al país. La pasión delirante de Escobar se concentra en la adquisición de poder, tal y como lo relata McAlister en la novela:

> ¿Y crees que Pablo recurre a tu hermano, a la Araña, a todos nosotros, porque de veras tiene necesidad del dinero nuestro? Al principio tal vez pero después ya no, corazón mío, por supuesto que no; si lo sigue haciendo es para controlarnos, esa movida se la inventó para arrodillar a la oligarquía de este país... (81)

Y cuando no puede controlar a la alta sociedad, a pesar de multiplicarles su fortuna, Escobar recurre a la violencia como nuevo mecanismo de control. Por esta razón en la novela McAlister se refiere a Pablo Escobar como "San Escobar," porque tiene un doble poder: el de convertir los pesos de la alta sociedad en dólares y multiplicar su fortuna, y el de decidir quién se puede morir: este es "el derecho que san Escobar se otorga sobre las vidas de los que se enriquecen a expensas suyas..." (73). De esta manera, como indica Gerard Martin, el narcotráfico perpetúa, potencia y fortalece la violencia a través de mecanismos de terror para controlar los diferentes sectores de la sociedad (169).

Se puede apreciar entonces que tanto la violencia como la impunidad, sumada a los efectos del narcotráfico en la sociedad colombiana, son aspectos que involucran a la clase alta y que se critican en la novela de Laura Restrepo. La escritora pretende destapar lo que ella denomina como la "clandestinidad" que se vive en todos los niveles de la sociedad colombiana. En una entrevista con Daniela Melis, Restrepo expresa cómo la ficción es su recurso para ampliar y complementar lo que el discurso oficial no ofrece. Para Restrepo, señala Melis, Colombia es un país clandestino que se debate entre la caída de la institucionalidad, el colapso de la credibilidad hacia la autoridad y una economía que se nutre de un ingreso considerado prohibido y clandestino como es el narcotráfico (117). En *Delirio* McAlister recalca la importancia del intermediario para favorecer y proteger los intereses económicos de la alta sociedad:

> … si no fuera por mí estarían quebrados, con sus haciendas que no producen y sus pendentifs de diamantes que no se atreven a sacar de la caja fuerte por temor a los ladrones y sus ropones bordados que apestan a alcanfor. Pero esto no quiere decir que me vean. Me la maman, pero no me ven. (156)

En *Delirio,* esta complicidad clandestina de la alta sociedad en cuanto a su relación con el narcotráfico, y los beneficios económicos que representa, es retratada por McAlister quien le cuenta a Agustina, con un lenguaje directo y escueto, la participación invisible de su familia en el negocio ilícito de drogas. McAlister ha hecho una apuesta con miembros de la aristocracia, entre ellos el hermano de la protagonista. Esta apuesta involucra una alta suma de dinero; McAlister sabe que la perderá pero el dinero no es su preocupación:

> [E]l dinero que me tumbaran se lo descontaría del billetal que a través de mí les enviaba Pablo Escobar y ellos ni cuenta se darían siquiera, qué cuenta se iban a dar, si aplaudían con las orejas por la forma delirante en que se estaban enriqueciendo, al mejor estilo higiénico, sin ensuciarse las manos con negocios turbios ni incurrir en pecado ni mover un solo dedo, porque les bastaba con sentarse a esperar a que el dinero sucio les cayera del cielo, previamente lavado, blanqueado y pasado por desinfectante... Así ellos, sin entrar en pleitos con la justicia ni desdorarse ante la sociedad, se convertían en orondos e invisibles inversionistas del narcotráfico y engordaban a reventar sus cuentas en el exterior. (73)

Se revelan de esta manera verdades escondidas sobre el origen de la fortuna de algunos sectores de la aristocracia, la clandestinidad con que manejan este negocio y la doble moral que los rige. Igualmente se evidencia la inmunidad con que cuenta esta clase ante la sociedad, porque no son cuestionados ni juzgados por sus actos.

Restrepo, además de presentar este rol invisible de la élite en la economía del narcotráfico, muestra cómo el dinero fácil se convierte en un verdadero delirio, en una pasión delirante que se extiende y contagia. Esta pasión delirante se refleja, por un lado, en el deseo de las personas en aumentar su fortuna, llevándolas a involucrarse con el narcotráfico sin medir las consecuencias; y, por otro lado, está el ansia de adquirir un poder incontrolable como sucede con Escobar en la novela, quien se niega a ser calificado como el rey de la coca; prefiere ser identificado como "el Padre de la Patria" (117). En *Delirio* esta pasión por enriquecerse con el dinero del narcotráfico se compara con una enfermedad contagiosa porque, como indica el McAlister, "en el instante en que te metes al bolsillo un dólar que venga de Pablo, automáticamente pasas a ser ficha suya, te conviertes en mequetrefe de su propiedad" (73). El problema radica en dejar que la locura contagie porque entrar en este mundo del narcotráfico, o ser partícipe de la doble moral con que se rige la alta sociedad, es similar a entrar a un laberinto sin salida o, aún peor, entrar a un laberinto vertiginoso en donde las opciones de salir bien librados son mínimas.

Conclusiones

Delirio presenta una historia de amor que se desarrolla en medio de una época de violencia. Laura Restrepo retoma la realidad del narcoterrorismo de la década de los ochenta del siglo XX, para abordar un tema menos visible o perceptible: el mundo falso en que se mueve la aristocracia y sus relaciones con el narcotráfico. La ficción, como señala Restrepo en entrevista con Melis, hace lícito complementar de manera ficticia algo que se siente que es real; en este caso, se refiere a los niveles de clandestinidades que se presentan en la alta sociedad: "Hay toda clase de niveles de clandestinidades: en lo moral, en lo familiar, hasta en lo político. Además, si tu le sumas que el gran ingreso nacional es toda una cosa prohibida y clandestina como es el narcotráfico" (117). Para comunicar esta corrupción y exponer el lado oscuro que esconde la clase alta, Restrepo crea el recurso narrativo de McAlister, un personaje que funciona como intermediario entre el narcotráfico y la aristocracia: el único con autoridad para recrear estos dos mundos, y quien no sale bien librado de esta relación.

Laura Restrepo no presenta un análisis de los actos violentos ejecutados por los narcos y sus sicarios.[170] La autora escribe a partir de realidades y selecciona unos eventos históricos del narcoterrorismo que le dan credibilidad a la historia narrada. Se sirve de ellos en su novela como trasfondo para recrear la violenta realidad que vive una ciudad como Bogotá y, en especial, para presentar la corrupción en las altas capas de la sociedad. Su propósito final es develar este lado invisible que rodea a la aristocracia y que no son denunciadas en el discurso oficial. El mundo del narcotráfico en la novela se asemeja al mundo laberíntico que rodea a la protagonista: uno rodeado de mentiras creadas para suplantar realidades que son oscuras y que benefician a pocos; un mundo regido por actores corruptos, pero respetados, que llevan las riendas del país. Sacarlos a

[170] Los sicarios en la obra de Restrepo tampoco son objeto directo de análisis. Tan solo se presentan para darle énfasis al ambiente del mundo del narcotráfico. El retrato de Escobar y sus sicarios en *Delirio* recuerdan los relatos que reúne el periodista Óscar Escamilla en su libro *Narcoextravagancia: Historias insólitas del Narcotráfico* (2002). Escamilla investiga y recoge testimonios sobre las extravagancias de los mafiosos a raíz de la locura que generó para ellos adquirir dinero fácil. Por ejemplo, las primas políticas de Escobar son denominadas en *Delirio* por McAlister como "narrcozorras", porque les falta estatus: "Vienen enfundadas en ropa indebida, mallas imitación leopardo, sneakers de plataforma" (97). En la novela Misterio, un portavoz de Escobar, es visto por McAlister como un "un pajarraco de mal agüero, ardiendo en fiebre de basuco y corrompiendo el aire con su aliento de chupacadáveres" (146). Y a Escobar se lo dibuja rodeado de sicarios "flotando en humo de marihuana y apercollando a unas garotas de lentejuelas y plumas que acababan de importar en otra avioneta directamente de Río de Janeiro" (81).

la luz es la intención de Restrepo. Sin embargo, su denuncia sólo llega a la presentación de actos corruptos; no concreta una solución a los problemas que expone.

En *Delirio* Laura Restrepo presenta la decadencia económica de la clase alta y cómo ésta se sirve, clandestinamente, de la bonanza económica que genera el narcotráfico para mantener su posición ante la sociedad. Esta preocupación por el estatus socio-económico la resume el personaje McAlister en el refrán popular que dice: "Bisabuelo arriero, abuelo hacendado, hijo rentista y nieto pordiosero" (203). La frase deja ver la decadencia que la clase alta pretende evitar a toda costa, inclusive si esto implica entrar en el mundo de la corrupción negociando con dinero ilícito. A lo largo de la novela, Restrepo retrata esta corrupción pero, al final, reivindica a la oligarquía.[171] Sin embargo, todo concluye en que quedan impunes los dos mundos opuestos, el del narcotráfico y el de la aristocracia. McAlister es excluido por completo y debe esconderse para no caer en manos de la justicia y los miembros de la aristocracia no son vistos por las autoridades como cómplices del narcotráfico.

Finalmente, Laura Restrepo presenta también una visión pesimista sobre el futuro de un país que vive y tolera las falsedades, la corrupción y el oportunismo. Una frase que expresa McAlister, después de perder todo lo que tiene, resume esta posición pesimista:

> [P]ara mí todos son fantasmas, actores y escenarios de una obra que ya terminó, y vinieron los utileros y alzaron con todo y ya cayó el telón, hasta el mismo Pablo un fantasma, y fantasmal por completo este país; si no fuera por las bombas y las ráfagas de metralla que resuenan a distancia y que me mandan sus vibraciones acá, juraría que este lugar llamado Colombia hace mucho que dejó de existir. (327)

La oscura participación de la aristocracia con el narcotráfico y su mundo de mentiras y apariencias queda impune y deja la impresión de que se perpetuará. El delirio de Agustina, como metáfora de la locura que el narcotráfico genera a todo nivel en Colombia, lleva a pensar que son pocos los que escapan al mundo delirante del dinero del narcotráfico. No mirar, no reconocer, no pensar, no cuestionar, es la actitud de la protagonista ante la corrupción y un mundo que se mueve con mentiras, y se extiende a la

[171] McAlister es desterrado del círculo de Escobar, por impedir el ingreso de sus primas al gimnasio que dirige y que funciona como fachada para el lavado de dólares; es al mismo tiempo rechazado por la alta sociedad que piensa que McAlister les ha robado el dinero de uno de los negocios con Escobar.

actitud de la sociedad ante la delirante situación de violencia y corrupción que rodea al negocio ilícito de drogas. Con el retrato de tres generaciones en la novela, Laura Restrepo propone descifrar el conflicto adentrándose en el pasado, buscando las causas, revelando los secretos y las mentiras. Según la novela, enfrentando esta realidad falsa se puede salir del delirio, pero no librarse de él.

Copyright © Claudia Ospina 2010

Capítulo seis: *Comandante Paraíso* de Gustavo Álvarez Gardeazábal: de la violencia al paraíso en un mundo de sicarios, traquetos y narcotráfico

Es bien conocido el violento impacto del narcotráfico en todos los estamentos de la sociedad colombiana, en especial entre las décadas de los ochenta y mediados de los noventa del siglo XX. Esta ola de violencia, calificada como narcoterrorismo, decae para mediados de la década de los noventa cuando los líderes de los carteles de la droga de Medellín y Cali gradualmente son eliminados o encarcelados. Sin embargo, al estar centrada la atención nacional e internacional en eliminar a estos dos carteles, se crea indirectamente un espacio para que se conformen o fortalezcan pequeños grupos de narcotraficantes, y para que tomen fuerza otros carteles de la droga como el del Norte del Valle.[172] Estas moléculas, como indica Elsa Fernández en *El narcotráfico y la descomposición política y social* (2002), se fortalecen con el tiempo y desatan "una oleada de homicidios y *vendettas* mucho más macabra que la de los 'viejos' grupos mafiosos; la constante tiende, pues, a repetirse: los de arriba se consolidan y se legalizan, los que vienen de abajo 'arremeten duro' para alcanzar una buena posición" (102).

Este es el caso del cartel de la droga del Norte del Valle, el cual se enfrenta al poderoso cartel de Cali hacia 1995, cuando se piensa que está desarticulado el Cartel de Cali debido al encarcelamiento de sus líderes. Señala Fernández que esta lucha se genera cuando los hermanos Rodríguez Orejuela, los líderes del cartel de Cali, revelan a las autoridades oficiales la identidad de los principales jefes del cartel del Norte. Esta actitud se debe a la estrategia de los Rodríguez de confesar sus actividades del tráfico ilegal de drogas para reducir su condena y evitar ser extraditados a Estados Unidos. Pero esta guerra regional entre carteles no dura mucho porque los líderes de los dos grupos entienden que deben enfrentar un problema mayor, como lo es la extradición. Ellos saben, indica Fernández, que deben "aprender a convivir: uno para no desaparecer y el otro para afianzarse en el mercado," evitando así el fracaso (226).

[172] El periodista Fabio Castillo en su libro *Los nuevos los jinetes de la cocaína* (1996) realiza una extensa investigación periodística sobre los nuevos narcotraficantes. Destaca las muestras de poder que dan los integrantes del cartel del Norte del Valle y su semejanza en los mismos esquemas de organización, así como la poca información que se posee de este grupo a mediados de los años noventa (84).

Este grupo de narcotraficantes del Norte del Valle es el centro de atención del escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal, quien en su novela *Comandante Paraíso* (2002) penetra en el interior del mundo del narcotráfico en Tuluá, su ciudad natal y, a la vez, una de las zonas sedes de este cartel. Desde la perspectiva de un traqueto --nombre local para el narcotraficante-- y de otros personajes del mundo del tráfico de drogas ilícitas, el escritor indaga sobre los orígenes, causas y consecuencias de este flagelo en una pequeña región del Occidente de Colombia que ha vivido y convivido con el narcotráfico. Gardeazábal denuncia además el grado de corrupción, violencia e injusticia al que puede llegar una población, y por ende una nación, ante la ausencia, o ineficiencia, del Estado y sus instituciones. El hilo conductor para presentar esta decadencia es el orgullo del personaje protagonista quien, gracias a las redes de poder que adquiere a través de una violencia inhumana, surge como nuevo líder en su región. Su sentimiento de superioridad lo hace sentirse héroe, y como tal es admirado y hasta justificado por quienes lo rodean a pesar de las barbaridades y la violencia con las que controla su entorno. Sin embargo, a lo largo de la novela se va evidenciando que es el temor ante la venganza el que regula el apoyo incondicional de la población hacia el héroe y sus actos de violencia.

El escritor colombiano Gustavo Álvarez Gardeazábal ha ejercido como docente, crítico literario, político y columnista de diarios y revistas. Es conocido en el mundo literario, y en general en toda Colombia, por su apellido materno, Gardeazábal, el cual utilizo a lo largo de este capítulo. Gardeazábal nace en Tulúa, un municipio ubicado en el departamento del Valle del Cauca, al occidente de Colombia, zona que es escenario y protagonista en algunos de sus cuentos y novelas. Desde joven se muestra como un hombre polémico y deja ver su interés por la política y la vida pública, características que lo acompañarán a lo largo de su carrera política y literaria.[173] Según reseña Jonathan Tittler, crítico literario y especialista en la obra del escritor, Gardeazábal ingresa a la universidad para estudiar ingeniería química en 1962 pero es expulsado dos años después

[173] Durante su período como catedrático, Gardeazábal enseña literatura en la Universidad del Valle, en Cali, organiza conferencias y da charlas en universidades en los Estados Unidos y México. Sin embargo, en 1980 abandona para siempre la academia "in protest of a new law that prohibited university professors from expressing political views" y declara: "I would rather sell potatoes in the market in Tuluá than ever teach again in Colombia." (Tatiana de la Tierra. "A prisoner of Hope: Gustavo Álvarez Gardeazábal" *El Andar*: Spring 2000. Web. 5 ene. 2008).

por publicar el libro *Piedra pintada*, su primer registro de una obra de ficción, donde se expresa abiertamente en contra del rector de esta universidad (20).

Gardeazábal recibe su licenciatura en Letras en 1970 en la Universidad del Valle con su monografía "Las novelas de la violencia en Colombia". Inicia su propia producción narrativa con la publicación de *La tara del papa* (1971), obra que el escritor considera como "su novela madre" porque en ella se encuentra consignado su estilo y su temática centrados en la violencia partidista en Colombia de mediados del siglo XX, la política, la religión y la corrupción.[174] Continúa su prolífera carrera literaria con *La boba y el buda* (1972), una colección de cuentos, galardonada el mismo año con el premio Ciudad de Salamanca. La novela *Cóndores no entierran todos los días* (1972), ganadora del Premio Manacor, es uno de sus mayores éxitos. En ella retrata los eventos sangrientos en Tulúa durante la violencia partidista de mediados del siglo XX a través de la historia de León María Lozano, "El Cóndor", jefe de la policía conservadora quien ejerce su poder por medio de la violencia.[175] Esta novela es llevada al cine por el director Francisco Norden en 1984. Su producción durante la década de los setenta incluye también las novelas *Dabeiba* (1973), *El bazar de los idiotas* (1974) y *El titiritero* (1977).

En la década de los ochenta publica *Los míos* (1981), finalista para el Premio Plaza y Janés; *Pepe Botellas* (1984); y *El Divino* (1986), ganadora de la Beca Guggenheim en 1984 y una de las primeras novelas del narcotráfico en la literatura colombiana. En *El Divino* narra la historia de Mauro, un homosexual que regresa a su pueblo convertido en un poderoso mafioso, y los efectos de su poder económico en su ciudad natal; *El último gamonal* (1987) cierra el ciclo de novelas en esta década. La actividad literaria del escritor se reduce en los noventa, cuando Gardeazábal se centra más en la actividad política. *Los sordos ya no hablan* (1991) es la única novela en estos años hasta el nuevo siglo, cuando publica *Comandante Paraíso* (2002) y su novela más reciente, *Las mujeres de la muerte* (2003). Otras publicaciones del autor incluyen *Piedra pintada* (1965), *El gringo del cascajero* (1968), *Cuentos del Parque Boyacá* (1979); los

---

[174] Página de Gustavo Álvarez Gardeazábal. *Biografía*. Centro Virtual Isaac de la Universidad del Valle. N.d. Web. 13 nov. 2007.

[175] Esta novela causa revuelo cuando se publica porque "denuncia con nombre propio a los principales instigadores y ejecutores de tan violentos actos." Así lo menciona el crítico literario Pablo González al publicar en Internet su ponencia 'Comandante Paraíso", leída en un congreso anual de literatura latinoamericana de *Florida International University* en Miami. N.d. Web. 23 abril 2005.

libros de ensayos *Manual de crítica literaria* (1986) y *Perorata* (1991). Las publicaciones *La novela colombiana: entre la verdad y la mentira* (2000), *Se llamaba el País Vallecaucano* (2001) y la crónica *Prisionero de la esperanza* (2000) son escritas por Gardeazábal entre 1999 y 2001, período que pasó el escritor en la cárcel cumpliendo condena por recibir dinero proveniente del narcotráfico.[176] En la actualidad, Gardeazábal es parte del equipo periodístico del programa radial "La luciérnaga" de la radiodifusora Caracol, un programa de variedades de alta sintonía a nivel nacional.

Cabe notar que muchos de los estudios sobre la obra de Gardeazábal se centran en sus novelas escritas durante 1972 y 1986. Entre estos estudios se encuentra el trabajo del crítico literario Jaime Zambrano quien en *La violencia en Colombia: la ficción de Álvarez Gardeazábal y el discurso histórico* (1997) analiza los cuentos de *La boba y el buda*, las novelas *Cóndores no entierran todos los días* y *La tara del papa*. En su libro, Zambrano presenta un marco histórico general sobre "La Violencia", entre 1948 y 1958, para explicar e ilustrar cómo en este período "se refleja y se incorpora en la narración [de Gardeazábal], principalmente a través de la repetición, el uso del lenguaje figurado, el entramado, y sobre todo en el desarrollo y las acciones de los personajes" (77). Aun cuando el estudio de Zambrano no llega a abarcar la novela *Comandante Paraíso*, a lo largo de su análisis identifica elementos, símbolos y personajes que se vuelven constantes en la narrativa de Gardeazábal como la tradición oral, la polifonía de voces, la constante religiosa, el espacio temporal de Tuluá, la inclinación política de los personajes y el relato de los actos de violencia (119-120). Algunos de estos rasgos, como se verá en este capítulo, prevalecen en *Comandante Paraíso* y ayudan a retratar los efectos de la violencia ejecutada por un líder del narcotráfico.

Por su parte, Jonathan Tittler, como he mencionado anteriormente, ha dedicado parte de sus estudios a la obra de Gardeazábal y ha publicado algunas de sus ponencias sobre el escritor en Internet. En *El verbo y el mando: vida y milagros de Gustavo Álvarez Gardeazábal* (2005) Tittler penetra más en la vida del escritor y analiza su obra política y literaria. Al reseñar este libro, el crítico literario Cristo Figueroa indica que

[176] Gardeazábal es arrestado en mayo de 1999, y en medio de un proceso controversial, es condenado a seis años y seis meses en prisión. Se le acusa de haber vendido en 1992, cuando es alcalde de su ciudad, una escultura por siete millones de pesos a un testaferro de un narcotraficante. Cumple su condena en un recinto de la Escuela de Policía Simón Bolívar, en las afueras de su pueblo Tuluá, pero ve reducida su pena tras completar tres años en la cárcel (Tittler 10).

Tittler establece varios vínculos implícitos en toda la narrativa de Gardeazábal, entre los que se destacan el vínculo entre el verbo y el poder, la escritura y la política, el espacio macro político y los espacios micro políticos, la vida social y la vida política, y la biografía y autobiografía noveladas (366). En *El verbo y el mando* Tittler inicia con la biografía del escritor a quien considera una "persona neta y natamente política" (Tittler 12), para luego analizar las diferentes formas del poder presentes en la narrativa de Gardeazábal, un poder que en general, va acompañado de violencia, y que retrata a la vez diferentes momentos en la historia colombiana.[177] Tittler añade que los textos de Gardeazábal "tienden a ser iconoclastas, criticando, satirizando o caricaturizando figuras o instituciones de la sociedad vallecaucana y colombiana" (229). Es también notorio en las novelas y cuentos de Gardeazábal el uso de personajes históricos de su región o a nivel nacional, así como personajes que sufren de algún trauma físico o psicológico, y la presencia de protagonistas homosexuales. Es importante en este aspecto señalar que Gardeazábal es un homosexual abierto y establece una nueva pauta en la cultura y la política colombiana, tradicionalmente machistas.[178]

---

[177] Al analizar doce obras de Gardeazábal, Tittler destaca diferentes formas de poder. En *La Tara del papa* (1971), señala Tittler, Gardeazábal retrata las limitaciones del poder representado en el protagonista Pedro Pablo Uribe, conocido con el sobrenombre de Papa Uribe, un liberal oligarca que pretende imponer un rígido orden patriarcal, pero que no puede controlar su mundo personal (29). En *La boba y el buda* (1972) el poder es usurpado, desfigurado y se presenta en la novela bajo formas de abuso de poder insensato y destructivo llevados a cabo por la viuda Uribe de Uribe, comunicando un resentimiento y odio por parte de los subalternos como el narrador, quien es la víctima principal de esta opresión (37, 39 Tittler); en *Cóndores no entierran todos los días* (1972) Gardeazábal presenta la subida y caída en el poder de León María Lozano, un hombre simple e ignorante, que no sabe leer mucho, pero que gracias a su extremada pasión por su partido político conservador, deja de ser el quesero del pueblo para llegar a gobernar su región controlando de forma represiva y autoritaria a la gente de su pueblo que no esté con los conservadores; ejerce el poder y ordena asesinatos a través del boleteo y amenazas (Tittler 56). *El bazar de los idiotas* (1974) explora el poder sobrenatural representado en Marcianita, una mujer que posee poderes mentales y tiene dos hijos que nacen con el poder de curar, pero son idiotas. A pesar de los maltratos y las burlas del pueblo por su joroba y por sus hijos idiotas, ella usa sus poderes sobrenaturales para sobrevivir y también para imponer orden y manejar masas (Tittler 92). De otro lado *El titiritero* (1977) presenta los diferentes niveles en el manejo del poder político, presentando un sistema político jerarquizado "donde el poder no se negocia ni mucho menos se comparte, sino que se impone de modo autocrático" (Tittler 105). *El Divino* (1987) presenta la llegada de una nueva forma de poder a la sociedad y al país, representado en el dinero del narcotráfico que consigue Mauro Quintero, el protagonista, y con el cual impone nuevos valores y tiene a su disposición a todo un pueblo (Tittler 159). *El último gamonal* (1987) encarna la figura del ejercicio del poder en forma aberrante a manos del jefe político Trujillo, quien ejerce la violencia para imponer el orden y sus intereses (Tittler 180).

[178] Como anota Tittler en su libro sobre el autor, Gardeazábal impresiona con "lo abierto con que trata el asunto" (19).

Son escasos los estudios sobre *Comandante Paraíso* a pesar de su éxito de ventas el mismo año de su publicación[179] y de que la crítica literaria la señala como una de las novelas centrales del narcotráfico.[180] En este punto es importante indicar que los artículos periodísticos y literarios, publicados en revistas o en Internet, mencionan que esta novela fue escrita durante el tiempo que pasó Gardeazábal en la cárcel, entre 1999 y 2001. Sin embargo, aunque *Comandante Paraíso* se publica en el 2002, Gardeazábal había trabajado en ella desde años atrás. En una entrevista en 1997 con el crítico literario Jaime Zambrano, Gardeazábal cuenta que está escribiendo una novela en la que ha estado trabajando por cuatro años, siendo esta su tercera versión, y que piensa titularla "Crónicas de los tiempos del perico."[181] Añade el escritor que el tema de esta novela son los capos de la droga, y que en ella relata la historia de todos los traquetos de su tierra (Tuluá) y cómo construyen su cultura; estas historias son relatos que el autor ha ido recogiendo durante su período como alcalde (Zambrano 113).[182] Dos años después de la entrevista con Zambrano, Gardeazábal es involucrado en un caso de enriquecimiento ilícito. En 1999, mientras ejerce como Gobernador, es acusado de haber recibido dinero de Miguel Rodríguez Orejuela, jefe del cartel de la droga de Cali. Esta acusación lo obliga a dejar su cargo de gobernador, lo imposibilita a volver a ejercer un puesto público y es

[179] Esta novela mantuvo en Colombia la primera posición en ventas por once semanas, además de cuatro ediciones en corto tiempo (Tittler, *El verbo* 25).

[180] Entre los críticos que mencionan *Comandante Paraíso* como novela que enfatiza la temática del narcotráfico y su efecto en la sociedad colombiana o como novela donde aparece la figura del sicario se encuentran Fredy Reyes ("Panorama de las novelas del sicariato 1980-2005" (2007) y "Migrar por la ciudad" (2006)), María Lander ("The Intelectual's Criminal Discourse in *Our Lady of the Assassins* by Fernando Vallejo" (2003) y Óscar Osorio ("El sicario en la novela colombiana" (2008). Debido al escaso material sobre esta novela, recurro a entrevistas, artículos y otras fuentes que han publicado críticos literarios especializados en la obra del escritor, como Jonathan Tittler y Jaime Zambrano; existen también algunas entrevistas periodísticas que concedió el escritor durante su condena en la cárcel. Esta información en red presenta el problema de no estar bien documentada bibliográficamente.

[181] El mismo Gardeazábal señala que el origen de la palabra "perico" viene de Cuba donde se usa desde mediados del siglo XX para referirse a las personas que hablan en exceso después de consumir cocaína. Este término se adoptó en Colombia y en el lenguaje coloquial se refiere a la cocaína (Zambrano 113).

[182] En 1988 Gustavo Álvarez Gardeazábal es elegido alcalde de Tuluá en las primeras elecciones populares y es reelecto en 1992 con una amplia votación. Durante su segundo período como alcalde de su ciudad, Gardeazábal se enfrenta al entonces presidente del país, César Gaviria Trujillo, y se opone a la ocupación norteamericana de Juanchaco, una isla en el pacífico, durante un operativo antidroga. Esta actitud le cuesta no solo la enemistad de las élites políticas tradicionales, sino también perder la visa norteamericana. En 1997 es elegido Gobernador del Departamento del Valle del Cauca, para el período 1998-2000, de nuevo con un amplio respaldo popular y sin el apoyo de los partidos políticos tradicionales. "Este hecho, aunado a la construcción de su imagen pública como político incorruptible, su prestigio como escritor, su costumbre de hablar de frente de la política nacional y las declaraciones públicas de su homosexualidad, además de asustar a las élites, las escandalizó" (Página de Gustavo Álvarez Gardeazábal. *Biografía.* Centro Virtual Isaac de la Universidad del Valle. N.d. Web. 13 nov. 2007).

condenado a seis años y seis meses de prisión, pero recibe su libertad en diciembre de 2001 y publica en el 2002 *Comandante Paraíso*.

Menciona Gardeazábal en la entrevista con Zambrano que no está seguro de publicar la "Crónica" porque le puede ocasionar problemas ya que todos sus personajes son históricos, son personajes de su pueblo --hecho que lleva a pensar que con esta novela no puede usar nombres propios porque expondría a personajes históricos relacionados con el narcotráfico. Según indica Gardeazábal en esta misma entrevista, cuando ya la novela está para revisión por la editorial decide, a último momento, eliminar la que sería la página inicial de esta edición en revisión por dos razones. La primera, porque indica que no es obra de ficción sino

> [E]l fruto de mis vivencias durante dos períodos como alcalde de Tulúa. Es el fruto de mis entrevistas en la tranquilidad de una isla caribeña con los ilusos gestores del ejército nacional de traquetos. Es el fruto de muchas entrevistas con muchos de mi tierra que hoy duermen el sueño eterno. Es el fruto de oír largas charlas de los grandes dueños del novedoso poder que se tomó el traqueto colombiano. (Zambrano 115)

La segunda razón es porque dedica el libro a las viudas y muertos que hicieron posible ese relato. Esta declaración deja entrever que estas viudas y muertos son personas que están relacionadas con el narcotráfico. De otro lado, el posponer la publicación de la novela se puede deber al hecho de que en este mismo año de la entrevista con Zambrano, en 1997, Gardeazábal está inmerso también en el mundo de la política y ha sido elegido por amplio voto popular como Gobernador del Valle del Cauca, su lugar de origen, para el período 1998-2000. Es también una época en que diferentes personajes públicos son investigados con respecto a su relación con el narcotráfico con el llamado Proceso 8000.[183]

A diferencia de las novelas del narcotráfico analizadas en los capítulos anteriores, donde la ciudad es el escenario en el cual se mueven los narcotraficantes y se aprecian las consecuencias de la violencia en la sociedad urbana, en la novela de Gardeazábal queda

[183] Como he señalado en el primer capítulo de esta disertación, el "Proceso 8000" se creó para investigar al entonces Presidente de Colombia Ernesto Samper (1994-1998), acusado de haber recibido dinero del cartel de Cali para financiar su campaña presidencial, pero que se extendió a todos los funcionarios públicos. Esta acusación toma peso cuando en 1996, durante su período presidencial, Samper se niega a extraditar a los líderes del cartel de Cali a Estados Unidos (Fernández 224).

de lado la ciudad para centrarse en el narcotráfico y sus efectos en la zona rural, situando la acción en las montañas del Valle del Cauca, un departamento al occidente de Colombia. Es en esta región donde se establecen por años los carteles de Cali y del Norte del Valle. En *Comandante Paraíso* Gardeazábal penetra en el mundo del narcotráfico, indagando orígenes, causas y consecuencias de este flagelo y la violencia que genera, desde la perspectiva de un traqueto (o narcotraficante) y sus sicarios. Este personaje protagonista, además de ser agente y ejecutor de la violencia, irónicamente se presenta a sí mismo como la solución a los problemas del país, al pretender crear un mundo guiado y dirigido por traquetos como él. La visión no oficial del conflicto en la novela se respalda con los testimonios de otros personajes que han vivido de y convivido con este negocio ilícito de las drogas. La presencia de varios narradores le permite a Gardeazábal retratar la complejidad de la violencia que acompaña el narcotráfico e indagar sobre sus orígenes para que el lector pueda analizar y comprender el impacto que ha tenido este problema en la sociedad colombiana.

En *Comandante Paraíso* varias voces, incluido el mismo protagonista, narran la historia de Enrique Londoño, un hombre de campo y de origen humilde. Su historia abarca desde su niñez, cuando debe aprender a valerse por sí mismo, hasta llegar a convertirse en líder del narcotráfico de su región y querer formar el "Ejército Nacional de Traquetos" para hacer lo que, en su opinión, el gobierno no ha logrado: darle orden y justicia al país. Enrique Londoño es un hijo ilegítimo quien descubre que su verdadero padre no es el carnicero Londoño, sino un judío asesinado durante la época de la violencia partidista de mediados de siglo, pocas horas después de haberlo concebido. Su madre Anacarsis es una mujer orgullosa de su origen humilde: ha vivido penurias y pobreza al quedar a cargo de sus padres, ya que sus hermanos han huido del pueblo para evitar ser víctimas de la violencia partidista. Desde niño, Enrique Londoño presenta gran astucia y habilidad para ejecutar cualquier oficio; es un autodidacta, trabaja como ayudante en la carnicería y hace otros oficios. Es en esta época que la gente del pueblo comienza a llamarlo Comandante, porque "hacía todo lo que le mandaban y nunca se quedaba con una vuelta ni le quitaba un peso a nadie y todo lo hacía con una astucia y una rapidez indómita" (38). De joven pasa a trabajar en una hacienda ganadera donde, gracias al apoyo del hacendado para quien trabaja, logra adquirir y administrar su propia

flota de transporte con "jeeps", el vehículo esencial en las montañas. Tras reunir suficiente dinero, decide aventurarse en el negocio de la cocaína. Llega a las selvas del Guaviare donde aprende los pormenores del procesamiento y distribución de esta droga ilícita. Sus habilidades y ambiciones, su visión del futuro y su origen medio judío le abren las puertas para ganarse el respeto en su región, para mejorar el nivel de vida de su gente y para expandir su negocio del narcotráfico en Colombia y en Estados Unidos.

La acción transcurre en Alcañiz, un pequeño pueblo ficticio en el Valle del Cauca.[184] La historia de Enrique Londoño y su pueblo representan un microcosmos de la historia del narcotráfico en Colombia, la violencia que lo acompaña y sus efectos en la sociedad. En *Comandante Paraíso* el protagonista le cuenta la historia de su vida a un periodista. Esta historia es corroborada por otros testimonios recogidos por el periodista; son relatos de personajes del pueblo y también de traquetos y sicarios al servicio del protagonista Enrique Londoño. Los relatos no se dan en un orden cronológico, pero presentan patrones cíclicos que permiten al lector formar un retrato del protagonista y quienes lo rodean, e identificar diferentes eventos relacionados con la violencia narcoterrorista en Colombia. A diferencia de la novela *La virgen de los sicarios*, donde la violencia narcoterrorista domina el espacio urbano y es ejercida por sicarios de las comunas de Medellín, o de *Delirio* que retrata los efectos del negocio ilícito de drogas en una familia de la clase alta bogotana, en *Comandante Paraíso* este escenario es rural y el lector entra a un mundo marcado por formas extremas de violencia que crece con la entrada del narcotráfico. Esta violencia se presenta como el recurso más efectivo para ejercer control y mantener el orden en la región retratada.

La complejidad del narcotráfico

Para entender el narcotráfico y enfrentarlo hay que estudiarlo en su totalidad; y esta totalidad, como indica el historiador Saúl Franco, implica considerarlo como un problema que incluye momentos de producción, procesamiento, tráfico y consumo de sustancias psicoactivas (31). Es de esta manera como Gardeazábal lleva al lector el mundo del narcotráfico: a través de personajes que han participado en todas estas etapas. Estas voces narran desde su perspectiva la historia y efectos del narcotráfico en una

[184] Alcañiz es a la vez el nombre de la finca donde vive el escritor en su pueblo natal Tuluá (Tittler 207).

remota región, representando la versión no oficial de esta problemática nacional. Gardeazábal recurre a la polifonía de voces, característica en toda su narrativa, y a través de ellas ofrece nuevas perspectivas para comprender la complejidad de este violento fenómeno del narcoterrorismo que se acentúa en Colombia en las últimas décadas del siglo veinte.

En *Comandante Paraíso* la historia de Enrique Londoño, narcotraficante y personaje central en la novela, llega al lector no sólo a través de testimonios presentados por diferentes narradores, sino también a través de cartas, monólogos, entrevistas, diálogos y apartados históricos.[185] Para el crítico Zambrano, la "combinación de narradores y fragmentación de la narración, incorporando trozos históricos mezclados con el chisme y el rumor" se presentan en todas as obras que ha analizado del escritor "para crear una nueva realidad que rebase los límites de la crónica histórica" (Zambrano 111). En *Comandante Paraíso* cada una de estas voces agrega otra dimensión a la historia del narcotráfico y su violencia, y dan paso para que el autor denuncie la falta de presencia del estado y sus consecuencias, así como la injusticia social que crece a raíz de este problema.

Enrique Londoño se conoce en la novela bajo diversos seudónimos, los cuales retratan diferentes etapas de su vida. Los sobrenombres son "patrón", "Hatoviejo" y "Comandante." Como ya he mencionado, hasta sus trece años, las personas del pueblo de Alcañiz lo llaman "Comandante" debido a su honradez y la habilidad y rapidez con que ejerce diferentes oficios. Sobre esta etapa el protagonista menciona retrospectivamente que aprende a trapear, a lavar la ropa ajena, a planchar, a cocinar y a no morirse de hambre, "a distinguir entre lo que es bueno y lo que es malo, a saber que la muerte no es sino una herramienta de la vida, que los ladrones son de dos clases: los egoístas y los generosos" (47). Sale de su pueblo para trabajar en la finca de un hacendado, don Albertino, quien pasa a ser como su segundo padre. En este lugar aprende a ordeñar vacas y cabras y tiene la oportunidad de tomar cursos de aprendizaje

[185] El uso de entrevistas se aprecia en la novela *El último gamonal* en donde don Leonardo, el protagonista, deja que un escritor lo entreviste y estos textos, como indica Tittler "constituyen una cadena de apartados que aparecen periódicamente en la novela" (185). Las cartas es otra técnica del escritor la cual se presenta, por ejemplo, en *La tara del papa* en la cual, como señala Zambrano, la historia de Colombia se revela a través de las cartas que escribe la voz del personaje María Luisa (92). El discurso epistolario en esta novela, añade el crítico, "proveen de la información necesaria acerca del estado político y social del país y de Tuluá" y se presentan como la voz oficial de la Violencia partidista de mediados del siglo XX (95).

en mecánica y cultivos. Al terminar, su patrón le regala un "willis verde oscuro" para que cambie de oficio y se inicie como transportador de mercancía de todo tipo en esta región.

Desde este momento hasta los veintinueve años, ya nadie se refiere a él como Enrique Londoño sino como "Hatoviejo", el hombre que lleva y trae cargas, monta las bodegas, surte los graneros y está listo para cualquier favor que los habitantes de las montañas o su pueblo le soliciten. Se convierte en dueño de una flota de transporte y su éxito, como él mismo relata, se debe a que nunca se niega para un favor o un transporte a nadie (117). Ser transportador de mercancía le abre las puertas a "Hatoviejo" al mundo del narcotráfico y le crea una imagen de benefactor del pueblo la cual, con el tiempo, se convierte en mito. En la novela, mientras los habitantes del pueblo y de las montañas lo llaman "Hatoviejo", los sicarios y traquetos al servicio de Enrique Londoño se refieren a él como el "patrón". En el exterior, Enrique Londoño recurre a su origen judío y usa el nombre de su padre judío Abrahán Iscariote, y el de su padrastro, Enrique Londoño, para sacar papeles de judío gringo y de judío Israel bajo el nombre Abrahán Enrique Iscariote Londoño. Menciona este personaje en la novela que es ciudadano de Israel y de Estados Unidos, y gracias a ello ha prosperado su negocio ilícito de drogas en Nueva York (134), así subrayando la extensión global de las redes del narcotráfico. Finalmente, Enrique Londoño vuelve a adoptar el apodo de "Comandante" cuando ya se ha convertido en un famoso líder del narcotráfico en Colombia, para lanzar su ideal de convertirse en el "Comandante Paraíso", el hombre que cambiará la historia de Colombia. Esta multiplicidad de nombres con que se conoce y menciona al protagonista requiere por parte del lector una participación activa para enlazar las historias relatadas sobre este personaje, para identificar las diferentes etapas en su vida y los ideales que persigue. Cada uno de estos nombres simboliza además el poder que el protagonista ha ido ganando a lo largo de su vida.

La estructura narrativa de esta novela resulta un poco compleja por la variedad de personajes e historias narradas, semejando la complejidad del narcotráfico en donde el protagonista no es sólo el narcotraficante es protagonista, sino también los sicarios y la misma sociedad. Todos estos relatos parecen ser historias sueltas, pero a medida que el lector avanza en la novela, puede identificar que están relacionadas entre sí y que cuentan

la historia no solo del protagonista, sino también del narcotráfico y de un pueblo que ha vivido de y convivido con el tráfico de drogas por años. Estos relatos, cartas, entrevistas y datos históricos se presentan a lo largo de 128 capítulos que varían en tiempo, extensión y orden. El mayor número de capítulos corresponde a un narrador histórico quien, en veintinueve capítulos cortos, presenta datos históricos y su punto de vista sobre la situación socio-política y económica del país. Le sigue el monólogo del protagonista Enrique Londoño, quien en veinticuatro capítulos resume su vida desde su niñez hasta convertirse en el Comandante Paraíso. Estos capítulos son más extensos y se identifican por el uso de comillas. Al ser Londoño el personaje principal de la novela, luego se intercalan otras voces que corroboran el perfil del protagonista. Estas voces corresponden a sicarios y traquetos que trabajan para el Comandante y se presentan en forma de entrevistas o en monólogos. Son siete las entrevistas a sicarios transcritas en la novela y realizadas por el periodista recopilador. Con ellas Gardeazábal explora las razones que motivan a los hombres de ese pueblo ficticio a ser sicarios o traquetos, y el motivo de sus acciones violentas. En veinticinco capítulos los sicarios y traquetos narran asesinatos y las dificultades del negocio del tráfico ilegal de drogas, desde su procesamiento hasta distribución. De otro lado se presentan en la novela las cartas de un presidiario preso en Kentucky y acusado de narcotráfico. Este personaje dirige quince cartas, o capítulos, a su madre, a su tía, a su patrón, quien es Londoño, y al político de su pueblo llamado Gustavo Álvarez Gardeazábal. La voz del pueblo también se da en la novela en forma de diálogos; a lo largo de dieciocho capítulos muy breves, diferentes habitantes de Alcañiz presentan su visión de Londoño, y quienes trabajan para él, como benefactor del pueblo a pesar de sus nexos con actos violentos y con el narcotráfico. Finalmente, la novela inicia con un narrador omnisciente quien, a lo largo de diez capítulos, presenta detalles de la vida del Comandante Londoño, desde sus orígenes hasta el presente de la narración.

Aun cuando se presentan como capítulos separados, los que corresponden a relatos de traquetos y sicarios son, en la novela, resultado de entrevistas hechas por un periodista quien ha sido llamado por Enrique Londoño, cuando se ha convertido en Comandante, para que escriba un libro sobre su vida. Este periodista funciona como el narrador de la novela y se presenta como el mediador entre el escenario del narcotráfico,

los personajes antagonistas y el lector de la novela. Con esta compleja estructura narrativa Gardeazábal intenta por un lado, a través de su narración y personajes, dar un perfil del colombiano, del narcotraficante, de los males de Colombia y sus causas y consecuencias. De otro lado, esta estructura refleja la dificultad que implica comprender el funcionamiento del narcotráfico, el cual semeja una extensa red que involucra diversidad de actores e intereses, y las razones que llevan a sus líderes y seguidores a usar la violencia para controlar su entorno.

La voz principal en *Comandante Paraíso* es la del protagonista, Enrique Londoño. Sus intervenciones son las únicas que se escriben entre comillas, una técnica que usa Gardeazábal para darle mayor credibilidad a este relato sugiriendo que el periodista no ha interferido en este testimonio. Londoño quiere que el periodista publique un libro sobre su vida para que el país sepa quién es el futuro Comandante del Ejército Nacional de Traquetos:

> Yo he leído mucho después que me di cuenta de la pendejada de no haber sido capaz de ir a la escuela, pero no soy capaz de sentarme a escribir una carta. Por eso lo llamé a usted, doctor, porque usted ha sido un verraco para escribir, para aconsejarlo a uno, para decir lo que piensa y yo sé que usted le va a decir a todos esos riquitos de mierda de toda la vida quién soy yo, quién es el hijueputa Comandante Paraíso. (59-60)

Aun cuando Londoño reconoce su falta de habilidad para escribir su propia historia, intenta dar orden a su relato narrando los eventos de su vida en forma organizada, desde su niñez y posterior trabajo con un hacendado y como transportador de mercancías hasta llegar a ser líder del narcotráfico. En ocasiones pierde el hilo cronológico en su narración, pero este personaje es conciente de ello y así se lo da a entender a su interlocutor: “Pero vea donde vamos ya y apenas si estaba en Alcañiz trapeando el piso de la cantina de Cristina o lavando y planchando de ajeno” (49) o “Pero bueno, me estoy corriendo y usted ya tiene desespero de irse doctor” (291). Este interés del protagonista por mantener el orden en su relato semeja a su vez su afán por mantener el control sobre cualquier situación o personas que lo rodean.

Al ser estos monólogos un relato de su vida, el lector debe pasar por diferentes épocas para ir a la par con la historia de Londoño. Su primera intervención en la novela

se refiere a su niñez, cuando descubre que es en realidad hijo de un judío, lo cual explica que esté circundado. Este descubrimiento es paralelo a sus primeras experiencias sexuales y a su rechazo a los principios de la Iglesia católica y a la religión (91). Por su propio relato, el lector conoce detalles de su vida privada, como enorgullecerse de su gran falo (87) y su preferencia por los hombres (88) --aunque no deja de tener relaciones con mujeres y hasta con animales-- y su rechazo a los hombres que esconden o disfrazan su homosexualidad:

> A mí nunca me había gustado Pedro Púas. Era un viejo marica y amanerado y a mí esa gente me fastidia. Otra cosa es que yo haga el amor con hombres y hasta me haya enamorado de algunos, pero maricas no los soporto y ese viejo remilgado, que se casó para tapar sus meneitos de mujer, se creyó la conciencia del pueblo. (164)

Londoño no sólo condena esta actitud de Pedro Púas, un comerciante en la región, sino que llega a sentenciarlo a muerte, acusándolo de traición. En la novela, Pedro Púas denuncia a Londoño como el responsable de la matanza de policías en un día de elecciones presidenciales (163). Al actuar como juez, Londoño decide asesinarlo y justifica esta violenta acción con su propio código de justicia al expresar: "Yo maté a Pedro Púas y lo hice con gana, por sapo y por metiche" (165). A pesar de que asesina a Pedro Púas, paradójicamente para Londoño el amor es la solución a todos los problemas de violencia en el mundo y recuerda a los hippies de los sesenta que promulgaban la paz y el amor en el mundo en vez de las guerras; por esto no duda en decir, con humor, que "El día que todos nos pusiéramos a culear se acaban las guerras. O dígame, doctor, ¿usted cree que uno después de una catreada queda con ganas de salir a ahorcar a alguien?" (47).

En *Comandante Paraíso* Londoño no esconde su condición de narcotraficante, y se presenta a sí mismo como uno de los más antiguos en este negocio. En sus monólogos Londoño se compara con líderes históricos de los carteles de la droga, como Pablo Escobar en Medellín, Gonzalo Rodríguez Gacha en Cundinamarca o los hermanos Rodríguez Orejuela en Cali, todos ellos conocidos a su vez por la violencia con que se enfrentaron no sólo entre ellos sino contra todo el país. Para Londoño, estos capos de la droga "se llenaron de plata y se retiraron o los mataron o se están pudriendo en la cárcel a

donde fueron a parar por creerle a los políticos" (59). Su propio éxito, añade este personaje, se debe a no haberse expuesto públicamente ni haber derrochado el dinero como nuevo rico, a no haber intentado ingresar las ganancias de la venta de cocaína al país, a no haber lavado el dinero del narcotráfico con importaciones ficticias, sino por el contrario, haber invertido su dinero en Nueva York, con negocios de la bolsa (48). Esta comparación que realiza el protagonista abarca el poderío económico pero no el uso de la violencia para lograrlo.

En la novela el mismo Londoño enfatiza su vida llena de altibajos, su paso de comerciante honesto a líder del narcotráfico logrando que el lector sienta asombro hacia este personaje antagonista y protagonista de uno de los problemas más grandes que ha enfrentado el país, como lo es el narcotráfico. Sin embargo, esta otra faceta del traqueto que presenta Gardeazábal no logra borrar la imagen del hombre que a través de la violencia ha mantenido el control en su región. Como bien lo describe el crítico Tittler, Londoño encarna el poder absoluto "libre de frenos políticos, económicos, legales o morales… Es un líder nato, carismático, valiente, atrevido y capaz de concebir complicadísimas estrategias para cultivar, fabricar, transportar y distribuir la droga" (208), pero con la habilidad y seguridad de poder trastocar todos los valores morales para ejercer su poderío. El súper héroe al que se enfrenta el lector es en realidad un hombre que edifica su imperio a través del miedo y la violencia.

Según relata el narrador omnisciente, Enrique Londoño es concebido durante el ambiente de violencia partidista de mediados del siglo XX. Como he mencionado anteriormente, Londoño es hijo ilegítimo y su madre Anacarsis ha vivido penurias y pobreza desde niña, siendo su preocupación desde joven evitar ser violada en Alcañiz, un pueblo en el que "solo unos pocos resistieron las oleadas caprichosas de la chusma conservadora que subía y bajaba recogiendo angustias y sembrando la muerte" (10). Es una época en la cual muchos habitantes de Alcañiz, incluidos los hermanos de Anacarsis, huyen antes de la llegada de la violencia, mientras los que quedan siembran "el orden o el desorden, el amor o el estupro" (11). Con el tiempo, este pueblo pasa de sobrevivir la violencia partidista a recibir los beneficios del dinero del narcotráfico que llega a través de Enrique Londoño. La imagen de benefactor de este personaje llega al lector a través de los relatos de los habitantes de Alcañiz, entre ellos el de su madre. En la novela, el

narrador omnisciente presenta a Anacarsis como una mujer de principios, justa con sus vecinos, que nunca deja de ser la campesina de siempre a pesar de las comodidades que le ofrece su hijo con el dinero del narcotráfico. Aun cuando conoce el origen del dinero y las acusaciones sobre los actos violentos de su hijo, Anacarsis justifica sus actos:

> Nunca dejó de esperar lo mejor de su hijo y cuando las noticias de televisión y de los periódicos lo mostraban como un monstruo o lo condenaban sin haberlo oído, ella siempre esperaba que su hijo había hecho todo lo que decían porque tenía una justificación. Siempre creyó que las cosas había que hacerlas antes que otro las hiciera. (55)

Según presentan Alonso Salazar y Ana María Jaramillo en *Medellín: las subculturas del narcotráfico*, esta actitud responde al sentimiento ambiguo de la madre hacia el hijo delincuente: "Generalmente no comparten lo que hacen, pero los protegen y están con ellos hasta el final. Cuando las actividades del hijo implican ingresos económicos para la familia, el nivel de tolerancia aumenta" (131). Indirectamente, Anacarsis está protegiendo la figura de líder protector que ha adquirido su hijo al mantener una imagen de mujer justa, con su propia filosofía de la vida en la cual solo trabajando se puede vivir tranquilamente (54).

Enrique Londoño es el Comandante Paraíso, un hombre único y, al parecer, admirado por su pueblo; él ha logrado escapar de las persecuciones y traiciones porque sus pasos, nos dice el narrador, son los de un comandante:

> Todos los medía, todos los daba convencido de tumbar la presa de un solo manotazo. A sus empleados los esclavizó con el soporte de la esperanza y los estallidos de generosidad. Para cada quien tenía un método, para cada ocasión un nuevo plan. Con la misma facilidad con que remendaba botones o pantalones rotos en la oscuridad de la manigua amazónica, tejía la red de sus intrigas, el afán de sus pasiones o se inventaba los recursos para sobrevivir. (242)

Pero esta generosidad es deliberada porque el Comandante sabe que el miedo, más que la lealtad o admiración, es la base de su poder y éxito: aquel que no le ofrezca lealtad es eliminado (201). Por esta razón el acercamiento a la gente y la capacidad de dar esperanza y generosidad hacen que el protagonista sea visto como un hombre que protege a los suyos con la violencia y llegue a ser un mito temido. En el recorrido sobre la

historia de Enrique Londoño se destacan dos perfiles de este personaje --el de gamonal y el de narcotraficante-- logrados gracias a su liderazgo nato, a su aparente preocupación por su pueblo y su visión del futuro como líder absoluto. En la novela este personaje es presentado como benefactor y justiciero, quien no le niega un favor a nadie y conoce las debilidades o necesidades de su gente (117). Londoño se presenta como la figura mítica del cacique, la cual ha sido tradicional en la historia de violencia en Colombia. El crítico literario Ken Hall, al analizar el rol del gamonal en diferentes novelas y películas latinoamericanas, señala que estas figuras históricas son típicas en países con tradiciones de violencia o falta de justicia: adquieren cualidades míticas, legendarias y propagandísticas, representando diversas tendencias históricas y populares (43). Aunque Hall no analiza la obra de Gardeazábal, sí menciona que en la narrativa de este escritor colombiano la figura del cacique o gamonal se relaciona con la violencia criminal y la corrupción política la cual ha tenido una larga tradición en Colombia (48). En *Comandante Paraíso* Londoño es, para sí mismo y para quienes lo rodean, una figura mítica, un personaje que ha llevado prosperidad al pueblo gracias al esfuerzo de su trabajo. Como ser superior, no recibe críticas directas de sus subalternos o de los habitantes del pueblo, ya que ha edificado su imperio a base del miedo, tal y como él mismo se lo confirma al escritor periodista en la novela: "…yo soy el autor intelectual de no sé cuántos crímenes. Yo nunca los he desmentido ni lo voy a hacer. Esa clase de contabilidades no las llevo yo pero sus saldos sí los he usado para que la gente no me robe, no se meta conmigo y me tenga miedo" (152). Se ha creado entonces, en la memoria colectiva de este pueblo ficticio, una leyenda acerca de este personaje que justifica y explica cualquier evento violento en que esté involucrado, o cualquier asociación sobre la procedencia de la fortuna que los favorece a todos. Así lo confirma el narrador omnisciente:

> Nadie de esas épocas recuerda tan siquiera un accidente desagradable, un acto de villanía o alguna picardía de "Hatoviejo", más aún, son muy pocos los que tienen en su memoria la muerte de los policías que se vendieron para hacerle perder las elecciones a la Anapo… su generosidad arrolladora borró cualquiera de las huellas que hoy rebuscan con desespero quienes le atribuyen con certeza inaudita

crímenes y desmanes y no encuentran signos en el pasado que justifiquen el accionar que hoy le construyen. (185-86)

Durante su época como transportador de mercancía, Enrique Londoño se gana la confianza de la gente de su región al prestar sus servicios incondicionalmente como levantarse "a la media noche a transportar al hospital a una parturienta, en salir muy madrugado a llevarle la carga de plátano al que quería llegar de primero a poner el precio en la plazuela, a bajar por el remedio del enfermo" (117). Ya como Comandante y líder del narcotráfico usa su dinero ilícito para realizar obras sociales que ni los políticos ni los ricos del pueblo han efectuado hasta el momento. Londoño dota al pueblo con un puesto de salud, pavimenta las únicas tres calles de Alcañiz y monta el acueducto, alcantarillado y alumbrado público (285). Lleva riquezas y modernidad a su región, un pueblo que debe asumir "una realidad que nunca creyó que podía romper" (287). A pesar de su solvencia económica, este narrador omnisciente indica que Enrique Londoño se distingue de los otros narcotraficantes en que no ostenta del poder o el dinero que posee, pero no menciona que ha recurrido a la violencia y corrupción para mantener este poderío económico. Londoño, según este narrador, invierte el dinero ilegal construyendo en los ancianatos, casas en Alcañiz o barrios en Tuluá (240). La imagen de Londoño como benefactor le ayuda a prosperar durante su época como transportador de mercancías pero, a sus veintinueve años, la ambición por el dinero fácil y el poder para controlar destinos son más fuertes que llegar a ser un reconocido hacendado o uno de los dirigentes transportadores de más prestigio de la zona cafetera (191). Por esto decide convertirse en líder del narcotráfico.

La intervención final de este narrador omnisciente coincide con la última vez que el pueblo de Alcañiz ve en público a Londoño, durante el entierro de su madre Anacarsis. Esta imagen de Londoño es la de dueño absoluto de esa tierra quien aparece rodeado "por todos los hijos y los nietos de los que el negocio fue dejando en los cementerios y por miles y miles de gentes que de una manera u otra han cambiado su situación económica y su futuro por trabajarle a él o a sus empresas" (336). Señala este narrador que al momento de la muerte de Anacarsis, Londoño todavía no ha montado el Ejército Nacional de Traquetos con el que aterroriza a civiles y uniformados en el tiempo real en la novela.

Señala el crítico literario Steven Bell, al analizar la violencia en algunos cuentos de Gardeazábal, que la "característica más destacada del pueblo tulueño como colectividad es la apatía y el silencio que el miedo provoca" y en donde pocos son los personajes o narradores que se atreven a denunciar la violencia (Bell 10). Este silencio, indica Zambrano, se representa con la carencia de diálogo entre los personajes y el miedo, se explica por el temor a "expresar sentimientos de inconformidad por temor a las represalias vengativas (107). Contrario a la escasez de diálogos presente en muchas obras de Gardeazábal del siglo XX, en *Comandante Paraíso* los personajes interactúan entre sí y con el escritor periodista que los entrevista. Con sus relatos los personajes enfatizan en las características positivas del protagonista Londoño, e irónicamente, en su capacidad de impartir justicia, sin juzgar sus actos como violentos. Este apoyo se aprecia en la época en que Londoño es conocido como Hatoviejo, durante su tiempo como transportador de mercancía. El siguiente diálogo se refiere a las controvertidas elecciones durante el último período del Frente Nacional[186] en donde sale ganador el representante del partido conservador Misael Pastrana (1970-1974) derrotando al general Gustavo Rojas Pinilla por el partido de la ANAPO. Tras la derrota algunos seguidores de la ANAPO se unen y forman el grupo guerrillero M-19, iniciando una guerra entre éstos y las fuerzas militares:

> – Están diciendo que "Hatoviejo" mandó matar los policías –.
>
> – No crea, debe haberlos matado él mismo. Verraquitos como él, pocos.
>
> – Y como se le robaron los votos al general Pinilla…
>
> – Es que él no permite robos a nadie. ¿Usted ha visto a alguien más honrado que "Hatoviejo"? (142)

Las acciones de "Hatoviejo" encuentran justificación en su gente al ser consecuencia de la guerra política que vive la nación. Más adelante, esta voz colectiva rememora el mismo evento añadiendo que Londoño es un hombre justo, líder de su pueblo por su honradez y entrega y que las acusaciones en su contra se deben más a la envidia: "– Puro cuento, como es tan bueno con todo el mundo, quieren arruinarlo" (147). El sentimiento de envidia es confirmado por el mismo Londoño cuando expresa que son los policías y soldados quienes lo hacen aparecer a él "como el culpable de los crímenes que ellos

[186] Ver "Del Bogotazo al Frente Nacional" en el capítulo "Colombia: una historia de violencias".

comenten miserablemente" (276). Eliminar a las autoridades es además una forma de imponer respeto para este personaje (275).

El apoyo incondicional del pueblo toma otro rumbo desde que Londoño inicia sus pasos como líder del narcotráfico. Su liderazgo en el negocio ilícito de drogas empieza a tomar fuerza, pero sus raíces se están formando en el miedo que sienten sus subalternos ante las represalias de Londoño. En su afán de expandir y mejorar su negocio del transporte y venta de la pasta de cocaína, el Patrón desea que los intermediarios --los Carrillo-- que llegan a la pista clandestina donde se encuentran, lo contacten directamente con los Uscátegui, pero ante la imposibilidad de obtener esta información Londoño opta por la violencia:

> – Patrón, la avioneta de los Uscátegui debe arrimar de hoy a mañana
>
> – Necesito hablar con uno de ellos
>
> – Esos apestados de los Carrillo no nos dejan hablar con nadie….
>
> – Entonces habrá que quedarse con la pasta, los dólares y la avioneta.
>
> – ¿Y los Carrillo?
>
> – Los bajamos.
>
> – ¿Y la gente que trabaja con ellos?
>
> – Los ponemos a trabajar para nosotros o los mandamos río abajo con un tiro en la nuca. (247)

La solución para Londoño es simple: eliminar a quienes obstaculizan sus metas o tenerlos bajo sus órdenes a cambio de sus vidas, logrando de esta manera ese apoyo incondicional del que se ufana cuando ya es líder en su región. El asesinato de los policías o de los transportadores y dueños de las rutas de la droga son relatados por otros personajes en la novela, y luego por el mismo protagonista. En el primero se aprecia un pueblo que justifica los actos de violencia como forma de ejercer justicia por un personaje que es visto como honrado y con gran capacidad para entender a su gente. En el segundo aparte, hay evidencia de la convivencia con el narcotráfico como forma de vida para los habitantes de este pueblo. Se justifica la violencia como mecanismo para no fracasar en un negocio que puede llevar al protagonista a edificar su imperio y, por ende, ofrecer prosperidad a los habitantes de su región. De esta manera, Gardeazábal presenta una visión interior de la violencia desde sus propios protagonistas, dejando ver que la

superioridad y liderazgo nacen del silencio y miedo. La protección que ofrece Londoño y la obediencia y admiración que expresan quienes lo rodean se presentan porque no existe para ellos otra alternativa que seguir a su líder para evitar ser eliminados. Es a la vez una denuncia a las consecuencias que vive una población ante la ausencia o poca presencia de entes oficiales que restablezcan el orden y den apoyo a la comunidad.

Las cartas son otra técnica narrativa que usa Gardeazábal en su novela para darle voz a aquellos que son protagonistas del narcotráfico, involucrados o afectados por este conflicto y su violencia, pero que no están presentes en Colombia por cumplir condenas en el exterior. Estas cartas son escritas por Gabriel Ángel Romero, un habitante de alcañiz, quien está preso con cargos de narcotráfico en una cárcel norteamericana en Ashland, Kentucky.[187] Este personaje, a pesar de estar pagando condena por ingresar cocaína a ese país, continúa dirigiendo sus negocios ilícitos desde la cárcel (110). Sus cartas, fechadas desde el 27 de mayo de 1988 al 31 de octubre de 1995, van dirigidas a su patrón, a su madre, a su tía Leonor y al político de su región Gustavo Álvarez Gardeazábal, una autoreferencia, como lo refiere en una de sus cartas dirigida al patrón:[188]

> Ayer que llegué de Atlantic City encontré que Gardeazábal me había enviado los periódicos y una cartica de la alcaldía diciéndome que mientras estuviera aquí metido no solo me seguirán llegando sino que está a la orden. El man, como le dije es un bacán y solo uno aquí metido, pudriéndose en su propia mierda es que entiende gestos como el de ese hombrecito. Ojalá le vaya bien gobernando ese

[187] En la entrevista con Zambrano, cuenta Gardeazábal que durante su período como alcalde de su ciudad natal Tuluá, envía semanalmente periódicos del pueblo a los tulueños condenados en cárceles del extranjero por negocios con el narcotráfico. Entre las cartas que recibe como agradecimiento selecciona las de un preso quien, constantemente, le escribe con "alguna noticia muy grave de Colombia, por las navidades y por el cumpleaños" (114). De esta manera, Gardeazábal retoma un aspecto de la realidad del momento y la transforma en ficción al hacer que las cartas no sean enviadas a él como personaje real, sino a personajes ficticios como la madre o el patrón del preso.

[188] Son constantes las auto referencias del escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal en estas cartas. De las quince cartas que escribe Gabriel Ángel, dos van directamente dirigidas a Gardeazábal y en tres más menciona al escritor cuando ejerce su cargo de alcalde de su ciudad. En la novela, Gabriel Ángel está preso en Estados Unidos en el mismo año en que Gardeazábal inicia su trabajo como alcalde de Tuluá, en 1988. Coincidencialmente, la primera carta de este preso dirigida directamente al escritor está fechada el año en que Gardeazábal es alcalde por segunda vez en Tuluá en 1992. Se añade el detalle de la dirección en esta carta la cual es la dirección real de correo del escritor en Tuluá (Tittler 215). La segunda carta del preso a Gardeazábal está fechada el día en que el escritor cumple 50 años, el 31 de octubre de 1995 y fecha en la que el preso saldrá libre tras cumplir su condena.

> pueblo tan cagada y que nos escriba una novela para contarnos todas las cagadas de la gente allí. (41)

La novela que menciona este personaje es la misma que el lector tiene en sus manos. De otro lado, en las cartas Gabriel Ángel relata las penurias que sufren los colombianos en cárceles de Estados Unidos, en especial aquellos presos con cargos de narcotráfico. Comenta también sobre varios aspectos que van desde los eventos políticos en Colombia, los actos violentos ejecutados por la guerra entre y contra los carteles de las drogas, las consecuencias sociales y económicas para los traquetos, hasta la extradición de colombianos por narcotráfico y la necesidad de implementar su prohibición con la nueva constitución (211). Estas cartas, indica el crítico Pablo González, expresan una acusación a la doble moral de las autoridades estadounidenses, "que por una parte combaten el cultivo, el narcotráfico y el consumo de drogas, pero por otra parte se inmiscuyen en el negocio colaborando con los narcos, siempre que les paguen altas sumas de dinero" (González n. pág.). Gardeazábal crítica a la justicia norteamericana que castiga a los narcotraficantes pero que no hace nada para parar el consumo de drogas en su país, y denuncia que el negocio ilícito de drogas ha permeado conciencias no sólo a nivel nacional sino internacional, complicando el encontrar una solución a este flagelo.

En *Comandante Paraíso* Gabriel Ángel trabaja para Londoño cuando éste ya es considerado uno de los "duros" o líder del narcotráfico, y se refiere a él como el patrón. Las conexiones de Gabriel Ángel con el Comandante continúan a pesar de estar preso e inclusive le ofrece al político Gardeazábal la protección de los mafiosos en una de sus cartas cuando se entera que el político ha ganado por segunda vez las elecciones municipales: "Que Dios los proteja y cuídese de todos esos malandrines y ya sabe que no tiene problema con nadie, nosotros y nuestros amigos cuidarán de que a usted no le pase nada y que ninguno ni nadie lo joda" (249). Esta protección refleja el poder que tienen los narcotraficantes en regiones remotas como la retratada en la novela, y su visión de proteger, implicando métodos violentos para lograr su propósito.

El penúltimo capítulo de la novela presenta un diálogo entre varios habitantes del pueblo comentando sobre el regreso de Gabriel Ángel tras cumplir su condena en el extranjero. Ante la felicidad de unos y la sorpresa de otros, se conoce que recibirán a este preso como un héroe, dejando ver de nuevo la influencia que ha producido el negocio del

narcotráfico en este pueblo. Así lo indica uno de estos habitantes: "Cómo cambia la vida, ahora los que regresan triunfantes no son los vencedores sino los vencidos… cómo cambia la vida" (341).

Los relatos de sicarios, la voz colectiva, las entrevistas y cartas tienen la intención de presentarle al lector diferentes perspectivas de la vida del protagonista, e incluso se añade la misma voz de este personaje para ratificar estas versiones, y la de un narrador histórico que representa la voz oficial en la novela. El recurrir al discurso histórico para darle credibilidad a los relatos es característica en la narrativa de Gardeazábal. Al respecto señala Zambrano que el narrador histórico analiza y narra "la historia desde una perspectiva diferente, tomando en cuenta no lo que una persona en particular siente, sino lo que la historia ha juzgado importante en la vida de los individuos de una cultura" (83).[189] Esta visión oficial se presenta a lo largo de la novela; por ejemplo, en el evento de la matanza de policías, tras las elecciones presidenciales que he mencionado anteriormente, el narrador presenta los eventos históricos que llevan a la matanza de policías y relata cómo a partir de ese momento se genera un caos nacional cuando los habitantes de zonas rurales protestan y acusan al gobierno tradicional de robar las elecciones. Las medidas que toma el nuevo presidente son drásticas, según este narrador:

> … el estado de sitio, las tropas acantonadas y los toques de queda aplacaron la protesta de los analistas, hubo regiones enteras en las cuales la batalla continuó, la rebelión se fue volviendo cosa diaria y la furia convertida en uniformados muertos. Se declararon zonas en estado de guerra, se les complicó la existencia a quienes vivían en ella y comenzó el rosario de injusticias y atropellos de siempre. Solo hay cifras exactas de los policías y los soldados muertos…. en ninguna parte quedaron registrados los civiles que murieron. (143)

Con esta combinación de voces y relatos, Gardeazábal intenta en su novela representar la exacerbación de la violencia desde ambos lados. Presenta la visión de aquellos que han vivido de y convivido con el narcotráfico en medio de un ambiente de violencia y lucha por el poder, así como la versión oficial basada en datos históricos y análisis que provee

[189] Zambrano señala que en *La boba y el buda* el "discurso histórico tiene un afán más explicativo, ya que trata de razonar y analizar los hechos desde un punto de vista impersonal y objetivo" (84) En *La tara del papa*, de otro lado, este narrador provee "detallada información sobre las masacres y los genocidios así como la crueldad patética de las torturas y los infanticidios" (94).

el narrador histórico sobre los eventos relatados. Sin embargo, algunas de estas voces no son tan fiables, ya que responden por un lado a la obediencia que exige el trabajar para el hombre más poderoso de la región, y por otro, al miedo ante sus métodos de venganza. En el primer caso, uno de los sicarios le cuenta al escritor periodista acerca de los asesinatos que cometió en su juventud cuando disparaba como parrillero desde una moto, ante lo cual el periodista le pregunta:

– De verdad, ¿usted lleva la cuenta de todos los que ha bajado?

– Hace rato la perdí…

– A alguien debe usted contar lo que hace…

– Generalmente no, salvo que me lo mande el patrón, como con usted. (29)

Seguir las órdenes del patrón es esencial para mantener su confianza y continuar con la fama que han adquirido trabajando para él. Cumplir efectivamente con sus órdenes de asesinar a alguien es sentirse protegido ya que ven en Londoño "el manto" que los va a cubrir (15). Lo importante es obedecer al patrón sin preguntar por qué (14). En otros casos la obediencia surge del miedo ante las posibles represalias del protagonista con sus violentos actos de venganza cuando siente que puede perder el control, como sucede con los policías que asesina o con el comerciante Pedro Púas que intenta denunciar sus actos violentos. Londoño encuentra que el poderío y liderazgo que quiere mantener se logran induciendo el temor entre quienes lo rodean. Este personaje no duda en expresar que "la lealtad viene por añadidura y el que no la ofrezca se pierde" (201), o "imponer el respeto debido" que se merece (276) aun cuando este respeto nazca de la violencia. A pesar de los continuos testimonios que lo retratan como hombre bueno, justo y honrado, este personaje ha creado nuevos valores morales basados en la violencia. Él impone la justicia a través de la injusticia como mecanismo para remediar los males, pero el resultado es que los perpetúa. Con esta técnica narrativa Gardeazábal presenta al lector diferentes perspectivas sobre la historia y el alcance del narcotráfico en regiones y muestra que esta historia es compleja y profunda. Por esta razón las respuestas para entender este problema y soluciones para combatirlo no serán ni fáciles ni sencillas.

Voces del narcotráfico

En *Comandante Paraíso* la visión no oficial de la violencia del narcotráfico llega al lector en la forma de monólogos y diálogos producto de una serie de entrevistas hechas por un escritor periodista quien, en la novela, ha sido llamado por Enrique Londoño, cuando éste ya se ha convertido en el Comandante y se encuentra preparando su Ejército Nacional de Traquetos, para que escriba un libro sobre su vida:

> … me puedo dar el lujo de ser el único al que no han cogido, al que no van a coger y al que cuando usted publique este libro y cuente todo lo que me ha oído y lo que ha andado preguntándole a la gente y a los muchachos, menos que van a tocar porque entonces, y ojalá saque el libro rapidito, doctor, yo ya seré el comandante supremo del Ejército Nacional de Traquetos, el Comandante Paraíso. (292)

Este escritor ejerce la labor de periodista y entrevista no sólo al protagonista sino a varios sicarios y traquetos que trabajan para el Comandante. Su presencia se reconoce por las dos técnicas que usa Gardeazábal para hacerlo partícipe en la novela. La primera se da por las varias interpelaciones que hacen los personajes en sus monólogos sobre él y su labor periodística y la segunda, por su aparición directa al transcribir las entrevistas. En el primer caso, se puede apreciar su presencia como interlocutor cuando uno de los sicarios le cuenta al periodista sobre su experiencia al probar introducir cocaína como "mula", es decir, ingiriendo la cocaína y midiendo el tiempo que se necesita para que no estalle en su estómago mientras la droga llega a su destino final. Esta forma de transporte de droga no funciona, y el sicario no teme decírselo al entrevistador: "Y no es una infidencia, porque yo se lo he dicho a él y usted, como es tan amigo de él, debe saberlo" (150). En el segundo, el escritor periodista aparece entrevistando a los sicarios, y puede hacerlo porque Londoño autoriza a su gente para hablar con él. Este permiso para relatar sus historias deja ver la influencia del protagonista sobre sus subalternos, restándole fiabilidad a los testimonios que se presentan en la novela. A esta obediencia se refiere Maritza, una sicaria al ser entrevistada:

> – ¿Maritza, a usted por qué le dicen La Cruel?
>
> – Porque no dejo que los hombres me miren, ellos son los que yo escojo.
>
> – Pero la gente dice otra cosa.

– Ustedes los hombres son todos iguales, primero averiguan quién es uno y después tratan de ponernos la cascarita. Ni se sobrepase caballero que aunque venga muy recomendado del patrón. Aquí le jala al respetico.

– Los periodistas tenemos que averiguar y de usted se dicen tantas cosas no solo en este pueblo sino por fuera… por eso he venido a hacerle la entrevista. (207)

En la novela Maritza justifica sus asesinatos como su forma de vengar el asesinato de su marido causado por envidia de quienes lo rodeaban, y como medio para subsistir económicamente (209). De esta manera, las entrevistas le ofrecen al lector conocer, de primera mano, el testimonio de sicarios sobre su forma de vida como asesinos a sueldo y las razones de su actuar. La visión del sicario en cuanto a la serie de asesinatos que comete se destaca en el siguiente diálogo entre el personaje periodista y un sicario:

– ¿Se arrepiente de los muertos que tiene a sus espaldas?

– Uno no se puede arrepentir del oficio….

– ¿Hasta cuando va a seguir disparando?

– Como oficio, ya lo dejé. Tengo 40 años y yo soy el abuelo de todos esos gorriones. A esta edad no se mata, se vive.

– ¿Usted le enseñó a muchos el oficio?

– Esto no se enseña, se aprende….

– ¿Se lava las manos después de disparar?

– ¿Acaso hago cochinadas? Que se las lave el acariciador, yo no. (30)[190]

El acariciador, en este aparte, se refiere a un hombre contratado por el "patrón" para que torture a las personas quienes, a su parecer, son sospechosas de estar traicionándolo. El temor a perder el control que ha alcanzado lleva a Londoño a recurrir a métodos inhumanos para mantenerlo. Su sentimiento de superioridad y capacidad de dominar el destino de otros explica la manera tan bárbara de ejercer justicia a través de la injusticia. Sorprende además la actitud de quienes lo rodean al no actuar en contra de estos actos violentos, sino por el contrario dar la impresión de apoyo a su héroe. Como se aprecia en

[190] En la novela se relatan las atrocidades que comete Jaime Serna al torturar personas. Este hombre trabaja para el "patrón" y es descrito por el narrador del relato como un ser cruel pero no por maldad sino por gozo y quien encuentra satisfacción en lo que hace sin importar los resultados. Añade este narrador que es su ayudante y no se arrepiente de haber sido el ayudante del torturador por que para ellos es un trabajo profesional (310). Este capítulo es extenso y presenta en detalle la crudeza con que tortura a hombres, mujeres y, en especial, a un agente de la DEA enviado por los del cartel de Cali.

la entrevista, el sicario establece una diferencia entre asesinar y torturar, siendo la primera parte de su trabajo u oficio, como él lo denomina. Pero queda la duda de si esta actitud responde al temor por parte del sicario o el acariciador, de sufrir el mismo tratamiento si traicionan al patrón. Así mismo el protagonista en esta novela justifica la tortura que lleva a cabo y denuncia además a la Iglesia comparando, de forma sarcástica, sus técnicas con los métodos usados durante la inquisición y heredados en los países conquistados:

> ¿Quién, sino ellos, los curas, fueron quienes trajeron las torturas? ¿Por qué ahora vienen a convertir en delito las caricias que uno tiene que mandar a hacer para sacarle la verdad a tanto faltón que existe en este negocio? Si quienes nos enseñaron a torturar fueron los curas dizque para sacarle el demonio a la gente, por qué me acusan a mí de torturador por estar sacándole el demonio a todos los que me persiguen. (320)

En *Comandante Paraíso* el sicario se ve a si mismo no como un asesino a sueldo, sino como un hombre que considera el asesinato un oficio, una profesión que requiere de habilidades ya que es un trabajo competitivo en el cual, como señala otro personaje en la novela, "la puntería, la velocidad, la capacidad de huir y sobre todo el cinismo con que se haga tienen mucho que ver con el futuro en esta profesión" (13). Es por esto que ellos cobran por sus servicios negociando los asesinatos y el precio a cobrar por el trabajo. El costo, relata en la novela un traqueto, depende de la importancia de la persona que se va a asesinar y añade que la "manera más fácil de duplicar la cifra pactada es presentándose ante la víctima escogida para anunciarle cuánto se le va a pagar por bajarlo" (139). En pocas palabras, se denuncia en la novela el asesinato como un mercado macabro, un negocio en donde gana el mejor postor. La superioridad y poder que proyecta Londoño se convierte en la imagen a seguir de sus subordinados, quienes a su vez ven la violencia y el poder como el camino de ascenso en un mundo donde no existen o no funcionan los mecanismos legales de justicia.

Otro aspecto que se destaca en estos relatos es el lenguaje. Los testimonios en la novela presentan al lector el argot del sicario, un lenguaje frente al cual el entrevistador, y por ende al lector, no está familiarizado, pero queda explicado en el contexto:

– Uno enamorado, metido en la selva, al pie de un horno microondas, quemando pasta. La caga de fijo…. Todos recordamos a Manuso, por andar botando la baba por esa negra de la chichería, quedó tronado.

– ¿Tronado?

– Elevado y enamorado que andaba el hombre y cuando tenía que combinar ácido con pasta lo combinó con acetona y el humo lo elevó para siempre. (95)

Incorporar la jerga del sicario en la costa occidental colombiana deja ver que este fenómeno de asesinos a sueldo al servicio del narcotráfico no es exclusivo de la región de Medellín, ciudad que ha sido retratada en diferentes novelas como el centro del sicariato, sino que se ha extendido por todo el país. La visión del sicario del mundo del narcotráfico se narra con un lenguaje escueto y directo, sin adornos; se presenta una narración cruda y detallada de los actos violentos que han ejecutado, aún antes de la llegada del narcotráfico a la región.[191] La violencia, parece indicar el narrador, ha sido un mal endémico en esta región y sólo se ha extendido y reforzado con las oportunidades que ofrece este negocio ilícito.

Hay también en esta novela una denuncia sobre la corrupción que hay en altos estamentos de la sociedad al usar a estos antagonistas para ejecutar acciones viles. Ejemplo de esto es el relato sobre una magistrada que contrata a un sicario para que mate a su marido, labor que el sicario ejecuta a cabalidad. Son asesinatos que, a la luz del sicario en la novela, le ayudan "a la gente a quitar estorbos de por medio, ellos son los que más nos buscan para hacerles el trabajito de limpieza" (217). Se denuncia de esta manera cómo la violencia que ha acompañado al negocio ilícito de drogas se ha

---

[191] En la novela un sicario recuerda la época de la violencia entre liberales y conservadores a mediados del siglo XX y le cuenta al periodista de una masacre donde descuartizan a las víctimas, después de dispararles a la cabeza, y presenta las razones para actuar de esta manera:

– ¿Y de verdad sí los serrucharon?

– Uno a uno y de acuerdo a las instrucciones.

– ¿Y para qué los serruchaban?

– Para que no los identificaran por una parte, por eso se les cortaban las manos, los pies y la cabeza. Por otra, para que se hundieran rapidito en el Cauca y no fueran a salir sino en los torrentes, donde nadie los agarra. (51-52)

Este relato se asemeja a los eventos reales de esa época de violencia por la barbarie con que se enfrentaban liberales y conservadores, por los asesinatos, torturas y la horrenda muerte que sufría la población civil. Como narra Bert Ruiz, especialista en la historia y política de Colombia, en *The Colombian Civil War* (2001), es una época caracterizada por la barbarie con que se enfrentan liberales y conservadores y en donde las víctimas de la violencia sufrían muertes horrendas, "[s]ome were chopped up into pieces, scalped and decapitated" (Ruiz 58).

expandido y ha pasado a ser parte del diario vivir en la región representada, sin mecanismos legales efectivos para controlar esta nueva situación.

Otro grupo de protagonistas del narcotráfico son los narcotraficantes o traquetos, quienes retratan para el lector otra cara del negocio ilícito de drogas, desde su producción y procesamiento, hasta su distribución. Estos personajes son parte de la red de poder que se está tejiendo en esta región, en medio de la violencia y la corrupción. Para presentar la voz de los traquetos, Gardeazábal recurre a monólogos de traquetos de la región ficticia de Tuluá, quienes narran pormenores de sus vidas en el pueblo y su relación con el narcotráfico. En estos relatos es evidente la presencia del interlocutor o periodista que ha recogido testimonios. Aun cuando el lector desconoce quiénes narran estos monólogos, hay referencias a los habitantes de Alcañiz, su juventud antes de pasar a ser narcotraficantes, sus inicios en el negocio de la cocaína, las penurias que pasan en las selvas del Guaviare para adquirir tierras y la pasta de coca, los peligros al procesar la cocaína y los riesgos en el transporte y el éxito o fracaso en la exportación de esta droga.[192] Estas voces también relatan la situación del narcotraficante en Colombia frente a la lucha contra la droga realizada por el gobierno, las diferencias entre carteles y, finalmente, la corrupción en diferentes estamentos de la sociedad colombiana con el dinero ilícito.[193]

---

[192] La violencia, corrupción y el tráfico de drogas que acompañan al narcotráfico se presentan como telón de fondo en estos monólogos. En ellos se narran tragedias en la recóndita selva cuando estallan los laboratorios donde estas personas procesan la coca y los peligros que presenta el trabajar con químicos que purifican la base de coca (183). Se relata además el éxito o el fracaso en el transporte y entrega de la droga en Estados Unidos, como el fracaso denominado "los damnificados de los Ángeles" porque cae un cargamento de droga de gran magnitud usando la ruta de los mexicanos. El efecto es negativo para la economía de la zona ya que en el envío han invertido su dinero más de cien productores. Con este evento el lector se entera además de la red de transporte del narcotráfico para el transporte de la coca y de las relaciones entre los mexicanos o "señores de Tijuana" que se alían con los federales de Estados Unidos para defender los territorios de transporte y venta de la droga (114). El narcotráfico ha pasado a ser parte del diario vivir de esta región que busca beneficiarse de esta forma de enriquecimiento fácil.

[193] Son varias las historias relatadas sobre habitantes de de Alcañiz en la novela. Rodrigo maneja los computadores de su patrón, nunca ha usado un arma; pero es asesinado por sicarios de Medellín contratados por su novia en un momento de celos (22). La "arañita" es un traqueto que intenta entrar al mundo de la política y de la alta sociedad pero es denunciado por esta misma sociedad y extraditado a los Estados Unidos (80). Camilo, otro personaje pacífico en cuanto al uso de armas, se ve involucrado en el negocio de drogas dinero con el cual le compra una casa a su madre, es asesinado por Romero, un habitante del pueblo, sin justificación alguna. Romero se encuentra en la cárcel de Ashland en Kentucky, delatado a la DEA por el hermano de Camilo para vengar su muerte (104). Lucho, el hermano de uno de los más duros, refiriéndose al cartel de Cali, no tiene pinta de traqueto pero efectúa lavado de dinero a través de una cadena de hamburguesas. Es una persona que "se volvió imprescindible para muchos y en oportunidad para cerrar los negocios con la plata sucia" (168) Su error es meterse en el bando del hermano durante la

De otro lado se evidencian en la novela cambios aparentemente positivos a nivel socioeconómico como consecuencia de la economía del narcotráfico representado en un proceso de movilidad social en los habitantes del Alcañiz, que se da en medio de un ambiente de violencia y corrupción. Este es el caso del personaje negro Ovidio, quien pasa de ser un agente de policía, que recibe un salario muy bajo, a uno de los "capos y duros" de la droga (199). Este ascenso a nivel social y económico lo logra este personaje al montar un retén para dejar pasar la droga procesada, vendiendo información a los traquetos sobre la presencia del ejército en la zona. Pero son la corrupción y la violencia los mecanismos que usa este personaje para alcanzar su objetivo. A la par con el ascenso social se da una contrarreforma agraria que cambia la propiedad de la tierra en forma radical. Al respecto señala Franco que los traficantes llevan a cabo una reforma agraria "regida no por los intereses del campesinado o de una política de redistribución de la propiedad y racionalización de los cultivos, sino por sus intereses mercantiles, de poder y de lavado de riquezas" (Franco 33). Para uno de los traquetos en la novela, este cambio es beneficioso y no cuestiona que se haya logrado por la moral del dinero que reina en el pueblo:

> Los dueños del antiguo poder de los terratenientes hoy día son los antiguos choferes, los lustrabotas, los policías, los ayudantes o los mensajeros que se enriquecieron con el narcotráfico. En otras palabras, lo que no pudo la revolución cubana, cambiar de estrato social a los dueños de la tierra lo logramos en Colombia con el narcotráfico. (299)

Tanto la movilidad social como la reforma agraria han llegado a Alcañiz y reflejan el alcance del dinero ilícito en la sociedad colombiana, con cambios logrados trastocando valores en pro del beneficio económico.[194] Sin embargo, la satisfacción que causa entre

---

guerra entre los carteles de la droga de Medellín y Cali y aceptar "contactar a los vendedores de armas y aviones sofisticados para dizque librar la batalla contra Pablo en las oscuras noches antioqueñas" (168) Pero cae en una trampa y se encuentra en Fort Worth en Estados Unidos pagando condena. Rodrigo Franco, chofer de "Hatoviejo" experto en los caminos entre montañas, de carácter dominante, abusivo, pretencioso y arrollador "volvió de las selvas del Guaviare rico, atronador y pendenciero" con un toyota "signo del poder y de la riqueza" (232).

[194] Estos lujos recuerdan las crónicas sobre excentricidades de los narcotraficantes presentadas por el cronista Óscar Escamilla en su libro *Narcoextravagancia: Historias insólitas del narcotráfico* (2002). En *Comandante Paraíso* afirma un traqueto en su relato que si "alguna cosa cambió en este pueblo con la plata nueva fueron las fiestas de quince años y los entierros" (243). Cuenta este personaje sobre una fiesta con tarjetas de invitación electrónicas, orquestas, comida y bebida de reyes, donde rifan desde computadores y

los habitantes el ingreso del dinero ilícito pronto se convierte en experiencia negativa por la violencia que va a la par con esta economía ilegal. Al comenzar los tiempos del perico, como menciona en su relato un traqueto, los entierros se vuelven peligrosos porque "cuando el muerto es a bala, son muy pocos los que van en este pueblo a los entierros" (228), refiriéndose a la serie de masacres que ocurren durante los entierros producto de venganzas y en donde mueren inocentes, amigos, socios y hasta la familia del difunto. Se denuncia de esta manera cómo el narcotráfico puede destruir una región, ofreciéndole oportunidades y comodidades pero imponiendo justicia con violencia.

De otro lado, al penetrar en la interioridad de un traqueto, el lector puede acceder al mundo de desafíos que se presentan en la selva para montar la infraestructura mínima requerida por aquellos que quieren iniciarse en el tráfico de drogas; reconocer la calidad de la hoja de coca para iniciar su procesamiento; comprar tierras y las rutas para el transporte de la cocaína; ejercer la violencia que acompaña a este negocio ilícito; y finalmente puede también acceder al mundo de corrupción, injusticia, poder y doble moral de las entidades sociales y estatales al querer tomar partido de los ingresos de este negocio. Este proceso es para Londoño un aprendizaje a sangre y fuego, donde debe conquistar los mercados internacionales, comprar a las autoridades nacionales y burlar a las autoridades norteamericanas (215).

Londoño se describe con ciertos rasgos de estilo y de carácter para no ser identificado como el típico capo de la droga que se ha enriquecido y ha fracasado al estar muerto, encarcelado o extraditado. Se enorgullece de ser el único traqueto que no está en la lista de personas buscadas por Estados Unidos y acusadas de narcotráfico. Esto se debe al uso de su apellido judío que ha usado desde que maneja negocios desde Nueva York (34). Londoño se presenta a sí mismo como un hombre que ha estado rodeado de toda clase de gente, desde pobres y poderosos, hasta bandidos y honrados y se ufana de ser el capo más antiguo en ese negocio por ser un gran trabajador. Reconoce las

---

carros japoneses hasta viajes a Cancún; como recuerdo los hombres reciben un reloj Sandoz enchapado en oro y las mujeres una pulsera culebra de dos cabezas con esmeraldas en cada punta y, entre los choferes, se rifa un campero y cada uno recibe una propina de cien dólares (302). De otro lado cuenta el traqueto que a los entierros se les va añadiendo un nuevo elemento según "la categoría del muerto, las circunstancias de la agonía o la angustia y la sed de venganza de los deudos" (243). Este narrador describe el entierro del Golondrino a cuya ceremonia llevan catorce elefantes del Circo Gasca, bandas de música tocando aires marciales, mariachis, el grupo de niñas de la escuelita del pueblo aparecen en procesión, la misa es cantada por el polifónico de Cali además de los sesenta y cuatro clarines y trompetas para la marcha final (245).

dificultades que conlleva el procesar la droga en las selvas del Guaviare y transportarla hasta llegar a su destino final: "Todos creen que coronar un viaje de cocaína o de heroína es fácil y que no exige mucho trabajo y mucho cráneo. Si fuera así, este negocio lo estaría haciendo todo el mundo" (59). Este personaje presenta una serie de valores esenciales para triunfar en el narcotráfico, pero se basan en el temor que infunde a través de la violencia. Su gran sentido de superioridad, como he mencionado, se alimenta de la admiración que recibe de quienes lo rodean y que logra mantener por la fuerza.

En la novela Londoño denuncia un mundo corrupto, social y políticamente, y del cual irónicamente él ha sido partícipe. En cuanto a los ricos, señala este personaje que la oligarquía tiene envidia de los narcos y no los quiere porque consiguen "más plata y poder que ellos haciendo venias y trampas en los ministerios y tomando té a las cinco de la tarde" (136).[195] Se refiere también a la ayuda económica que el mismo Londoño ha dado a senadores, representantes, diputados, alcaldes, gobernadores y hasta presidentes para sus campañas. Los dibuja como seres que reciben su dinero, pero que no dejan ingresar en la alta sociedad a los nuevos ricos, y tampoco llevan a cabo las obras sociales prometidas durante sus gobiernos, en especial en zonas apartadas como el pueblo ficticio de Alcañiz. Para Londoño, a los políticos no "les alcanzan las manos para robarse la plata del pueblo. Por todo piden comisión, por todo hay que darles cuota" (132). La denuncia refleja una realidad histórica del país, donde se han llevado a cabo tantas investigaciones a miembros de la política colombiana por recibir dinero del narcotráfico para su campaña.

La posición de Londoño frente a la corrupción se explica con el perfil de pícaro y bandido con que retrata al colombiano a lo largo de la historia, y que parece ser un mal endémico nacional, que está "en la sangre" de los colombianos: "Así ha sido siempre porque en este país todos aspiramos a ser pícaros y bandidos alguna vez y es una pendejada que sigamos ocultando ese carácter. Siempre queremos sacar ventaja indecente de todo lo que nos llega a las manos" (73). Señala este personaje que en Colombia todo tiene precio, todo se compra en este país (308). Sin embargo, este personaje establece una diferencia entre la corrupción en los estamentos de la alta sociedad que busca beneficiarse con el ingreso de dinero para beneficio propio y con la corrupción a nivel

[195] Las palabras de este personaje nos refieren a la denuncia del mundo oscuro, la hipocresía, la complicidad y la doble moral de la clase alta retratada en *Delirio* de Laura Restrepo, novela estudiada en el capítulo anterior.

social bajo. Ejemplo de este contraste es el grupo de monjas que acepta transportar la cocaína por las peligrosas selvas del Chocó a cambio de beneficios para su comunidad y la gente pobre. Ellas transportan la droga en lanchas por dos años, hasta que es asesinado el candidato a la presidencia en 1990, Luis Carlos Galán. A cambio, los narcos les dan para la misión ropa, mercado, medicina y electrodomésticos. Se benefician además con la inversión que hacen los traquetos para los conventos y colegios, el ancianato y el restaurante de los viejitos de la calle (273). Para el traqueto que relata esta hazaña, este acto representa un triunfo del narcotráfico: "en este pueblo hemos sido tan verracos que hasta a las monjas las pusimos a traquetear" (271). La imagen de benefactor de Londoño que se presenta a lo largo de la novela se evidencia con esta doble percepción que tiene de la corrupción: si es para beneficio propio, es mala, pero si abarca a toda una comunidad es necesaria y justificada. Aun cuando el dinero ilícito favorece a esta comunidad religiosa, se cuestiona en la novela la falta de presencia y ayuda gubernamental en regiones necesitadas que buscan salida recurriendo a otras formas de ingreso, aunque estas sean ilegales. Denuncias sobre corrupción política y social abundan en la novela como los policías que venden marihuana y sirven a los traquetos (136); los militares, fiscales y alcaldes que le cobran cuotas a los narcos para dejar pasar la cocaína (204); la influencia de estos narcos en el reinado nacional de belleza, comprando a los jueces para que su candidata gane el concurso (306); las conexiones entre la guerrilla de las FARC, nombre del grupo guerrillero más antiguo en Colombia, y el narcotráfico a través de la venta de armas (253).

De otro lado, se presentan en la novela la serie de valores y la moral que rigen a los narcotraficantes y sus sicarios: "La avaricia desbarata cualquier cosa. La generosidad puede abrir agallas de avivatos. La venganza, limpiar caminos o hacer levantar barreras que nunca podrán tumbarse" (157). En la novela, Londoño expone que la justicia y la moral la imponen quienes mandan en el país por eso la necesidad de crear el ejército de traquetos, para reconquistar el poder que los nuevos ricos no fueron capaces de controlar durante el boom del narcotráfico (239). A este personaje le interesa más la capacidad de sus trabajadores que la lealtad, porque sabe que aquel que no lo siga o apoye debe ser eliminado (201). Su visión de la muerte, en un negocio tan fatídico como este, es que la muerte es sólo una herramienta de la vida (239). Estos valores resaltan la imagen de un

hombre que se ve a sí mismo como un ser superior con la capacidad de reconocer las necesidades de su gente y ofrecerle oportunidades. Su superioridad y éxito, sin embargo, se basan en la eficacia para ejecutar sus planes sembrando el miedo a su alrededor a través de la violencia.

En la novela, es Londoño quien expone la doble moral e impunidad que ha regido en los estamentos oficiales y privados de la sociedad. Presenta un Estado que ha perdido credibilidad y que para él, se ha doblegado ante las presiones de países como Estados Unidos; por esta razón, Londoño se convierte en el Comandante Paraíso, porque pretende formar su Ejército Nacional de Traquetos para imponer el orden y justicia --según su propia cosmovisión-- que el Estado no ha lograd. Como Comandante de este ejército, expresa el protagonista, "le habré puesto orden a este país y los gringos tendrán que hablar conmigo de tú a tú como hablan con cualquiera de esos generales antillanos que ellos ponen en las presidencias de las islas…" (293). Este es su ideal, llegar a imponer el orden, llegar a ser presidente del país (116) y que los traquetos sean los "padres de la patria nueva" y más importantes que el Libertador Simón Bolívar (50), un proyecto bastante pretencioso y que sólo puede lograrlo por el camino de la violencia. En el presente de la novela, el Comandante Londoño es dueño absoluto del poder en su región y se encuentra escondido en las montañas mientras forma su ejército para iniciar la "gran marcha al poder" (305). Con los monólogos de Enrique Londoño, Gardeazábal penetra en la vida de un narcotraficante presentándolo como un ser humano con debilidades, aspiraciones, logros y en especial, los motivos que lo llevan a ser traqueto. En la novela se expone cómo Londoño se propone edificar su propio imperio para contrarrestar la doble moral, injusticia, corrupción e impunidad que denuncia. Este personaje encuentra que el poder es el camino para alcanzar su meta y el narcotráfico, el medio para lograrlo. La ironía se presenta cuando recurre a formas inhumanas de violencia para conseguir su propósito. En *Comandante Paraíso,* este narco es un héroe para los suyos y tiene ideales de progreso, justicia y orden, aun cuando estos se logren a través de la violencia, de la corrupción o con una economía ilegal y se gane la lealtad de su gente a través del miedo y amenazas.

Violencia y narcotráfico

Alcañiz se presenta en la novela como un pueblo que nunca ha estado en guerra pero en el cual la gente se ha matado a bala por diferentes razones, como por celos, para cobrar deudas o por venganza. Para los habitantes de este pueblo "el poder de convencimiento lo ha tenido más un disparo bien pegado que cualquier otra cosa" (182) y, al parecer, ha desarrollado una tradición de violencia y de imposición de la justicia por la venganza, que se intensifica con el ingreso del narcotráfico a la región. Esta tradición, explica Gerard Martin, es la aparente adaptabilidad en la sociedad colombiana, al uso de la violencia y la venganza, como formas de expresión ante la impunidad frente a un estado débil; esta violencia se presenta de manera intensa, bajo diferentes motivaciones y distintas épocas (Martin 178).

La tradición de violencia en el país es retratada en *Comandante Paraíso* a través de su protagonista y también con la voz de un narrador que investiga sobre la historia de la violencia y el narcotráfico en Colombia. Este narrador recurre a eventos históricos y los analiza buscando la respuesta a los orígenes de la violencia en el país. Tanto Londoño como el narrador histórico exponen su teoría sobre la violencia y ubican sus orígenes con la conquista del nuevo mundo por el imperio español. Al respecto indica este narrador que en Colombia se mata desde antes de ser nación, por la violencia con que se explota a los indios durante la conquista y por la población negra guerrera traída al país como esclavos desde África (111). Los colombianos, desde este punto de vista, han heredado la violencia y con ella la guerra, la venganza, la codicia y la corrupción, valores que han predominado desde entonces:

> En Colombia, los colonizadores siempre vinieron en busca de hacerse ricos no por el trabajo de la tierra, como los calvinistas del norte y sur América sino por la manera más rápida posible, encontrándose la guaca llena de oro, el tesoro oculto o, en su defecto, la mina que pudiera cambiarles de la noche a la mañana de pobres a ricos. (43)

Ubicando al lector en un contexto actual, este narrador continúa con el paso del tiempo hasta llegar al siglo XX cuando el narcotráfico entra a formar parte de y a perpetuar la violencia, como la forma más fácil de enriquecerse y a la vez tener poder:

> Ese afán por la riqueza inmediata, por la riqueza no trabajada, conlleva muchas posibilidades de violencia. La que se ejerció contra los indios para obtener de ellos o la información sobre los tesoros ocultos o la noticia exacta de la fuente de oro. La que se ejerció en las guerras civiles para apoderarse de los hilos del poder y enriquecerse con la victoria. Hacerse ricos de la noche a la mañana coronando un viaje a Estados Unidos con cocaína apenas si fue una continuación de esta tendencia. (43)

Desde la visión del narrador en la novela, el origen, el deseo de poder, el afán de riqueza y la violencia con que se ejerce, explican la tradición de violencia. A esto se añade el intento en la novela de dibujar el perfil de los narcotraficantes. Este perfil sigue la visión del protagonista y del narrador histórico en cuanto a este origen genético y sociocultural de sus protagonistas. Para el narrador la mayoría de los narcotraficantes, y sus sicarios, provienen de generaciones que han vivido en el campo o de las clases medias bajas. Así lo confirma este narrador cuando expresa que en este origen se puede encontrar "la explicación a la habilidad, a la astucia y al cinismo y la valentía, tal vez la crueldad, con que manejan muchas de las relaciones" (195). Enfatiza además en el carácter violento e individualista con que estas personas buscan enriquecerse y, la forma como juzgan a los demás por sus habilidades y su utilidad en el negocio. Concluye este narrador que a los narcotraficantes no les "importa la persona o su calidad humana sino el margen de eficiencia como instrumento o herramienta en la meta a conseguir" (234). De esta forma en *Comandante Paraíso* se intenta explicar por qué surge el narcotraficante, cómo funciona su imperio de la cocaína, su interés por el poder y cómo siempre han usado la violencia y la corrupción para controlar.

En cuanto al negocio del narcotráfico, el narrador histórico se presenta bien documentado en lo referente a la información histórica que le presenta al lector, como ubicar los inicios del narcotráfico en Colombia durante la década de los sesenta del siglo XX con la marihuana. Señala este narrador que hay demanda por el consumo de marihuana en Estados Unidos y Colombia pasa a ser el proveedor ya que se han erradicado los cultivos en México (54). Al auge de la marihuana le sigue la era de la cocaína y en la novela el lector presencia paso a paso el funcionamiento del narcotráfico en el país. El narrador histórico le explica al lector de dónde sale la cocaína, cómo se

procesa en los laboratorios clandestinos, cómo se han modernizado en el procedimiento de secado, enfriamiento y manejo de químicos (161); señala además que el éxito en el tráfico de drogas depende del grado de sofisticación o de pobreza con que se ingrese al negocio (200). El boom del narcotráfico, concluye este narrador, se presenta "como una tromba que se metió por entre las venas del país., Nadie planificó su manejo, nadie escribió metodologías. Todo se fue haciendo en la marcha con un acelere espantoso" (206). Es un negocio de velocidad para procesar y traficar la droga y en donde solo los valientes y atrevidos pueden progresar. La presencia de un narrador histórico en la novela aporta una perspectiva que se presenta como fiable al documentar, de manera objetiva, la historia de violencia en Colombia y la historia del narcotráfico. Su visión de los hechos ayuda a darle contexto y credibilidad a las voces del narcotráfico representadas en sicarios y traquetos.

De otro lado, Martín indica que existen en la memoria social fuertes experiencias de terror vividas durante la denominada violencia política partidista de mediados del siglo XX. Esta violencia cuenta con un simbolismo universal, y deja huellas profundas en la sociedad. Sin embargo, señala Martin, existe una diferencia entre esa violencia política y la del narcotráfico. El narcoterrorismo se presenta como un fenómeno de mímesis en cuanto a la práctica de la violencia en Colombia durante las dos últimas décadas del siglo XX, pero difiere del universo simbólico y cultural original:

> The brutalities as they present themselves in the 1990s are less symbolic, more instrumental, and they represent, more than anything else, typical practices of *dirty wars*. They retake typically forms of torture and dehumanization, as we find them elsewhere in other contexts where terror reigns (torture, rape, cutting off heads, disappearing bodies), the possibilities of innovation being relatively restricted in this field. (182)

En la novela se detallan estas prácticas descritas por el crítico Martin en cuanto a torturas macabras por un personaje al servicio del narcotráfico. El objetivo es mostrar el grado de inhumanidad heredada de estos personajes quienes aceptan la tortura como una parte natural de sus vidas, e irónicamente, como el mecanismo ideal para llevar paz a la región y brindar justicia a sus habitantes. La justicia o la venganza son ejecutadas en el pueblo ficticio de Alcañiz, por sicarios y traquetos. Estos personajes del narcotráfico son los

encargados de imponerla; así lo indica uno de los traquetos en la novela: "La justicia que no hace la mano de Dios la llevan a cabo los traquetos. Para eso vinieron al mundo, para poner orden y castigar la injusticia" (128).

Finalmente, aun cuando la historia del Comandante Londoño es ficticia, el lector puede identificar eventos y personajes históricos relacionados con la violencia que se ha presentado en el país durante siglos porque son parte de la realidad histórica nacional.[196] Cabe notar que en estos capítulos históricos se evidencia la trayectoria periodística de Gardeazábal y su trabajo de investigación para presentar datos y documentar la historia presentada en su novela *Comandante Paraíso.* Así lo menciona el escritor en la entrevista hecha por el crítico literario Zambrano al contar que: "Primero estudio, con estadísticas, con conocimientos históricos sobre el problema en que me voy a meter a ver cómo le busco salida" (116).

Al presentar a un narrador histórico que investiga, analiza y aporta datos a su narración, Gardeazábal logra darle credibilidad al discurso no oficial expresado en la novela y representado en las voces de sicarios y traquetos. Esta veracidad la logra el autor

---

[196] Ejemplo de ello en la novela es la entrevista que hace el narrador periodista a un sicario que relata un evento histórico nacional. Se trata del asesinato del candidato a la presidencia por el partido político Alianza Democrática del M-19 Carlos Pizarro Leongómez, asesinado en abril de 1990, en pleno vuelo y durante la campaña presidencial del mismo año:

> – Me dicen que usted fue el que verdaderamente disparó contra Pizarro, el del M-19 en el avión?
> – ¡Qué va! Yo apenas iba en el avión y ese man se descuidó.
> – ¿Pero usted disparó?
> – Contra Pizarro, ni loco. Ese hombrecito me caía bien. Pinta y que tal.
> – ¿Entonces sí disparó?
> – Claro, contra el man que había matado a Pizarro. Ese era el plan, no se podía correr el riesgo de que los escoltas lo pillaran vivo.
> – Pero a la prensa se le dijo que eran los escoltas de Pizarro los que habían dado de baja al asesino.
> – Claro, yo era escolta.
> – Pero infiltrado, por supuesto.
> – ¡Qué vaaa! Es que a ese hombrecito le trabajamos.
> – ¿Por cuenta de quién?
> – Moscas doctor. El trato es que hablemos pero sin nombres… ¿vale? (35-36)

El asesinato ejecutado por el sicario es relatado sin remordimiento de conciencia y refleja la cultura del sicario que ve el asesinato como un oficio para el cual ha sido contratado; se aprecia además su lenguaje que es directo y económico en palabras. Cabe notar que constantemente se hacen referencias en la novela a la diferencia entre los sicarios de la ciudad de Medellín y los del Norte de Valle. En la realidad colombiana los primeros son actores principales de la ola de violencia desatada durante las dos últimas décadas del siglo XX por el narcotráfico. En la novela, los sicarios del Valle no se exponen en forma tan abierta como los de Medellín quienes, para el sicario entrevistado, siempre dejan rastro. Irónicamente en la novela, habitantes del Norte del Valle contratan a sicarios de Medellín para cometer asesinatos. En general, los dos grupos presentan rasgos similares en cuanto a la forma de contratación: consignar dinero en la cuenta de la madre del joven sicario porque la probabilidad de salir con vida no es alta (66).

al presentar diferentes versiones de eventos, a lo largo de la novela, y que son retomados por la voz del narrador histórico. En la novela hay énfasis en el terror vivido en Colombia durante las dos últimas décadas del siglo XX debido al auge del narcotráfico y los actos terroristas que ejecutan sus líderes. Al narrador histórico le corresponde la tarea de guiar al lector para que identifique esos momentos claves en la historia de país. Los capítulos de este narrador en la novela son muy cortos y retratan un perfil de Colombia y su gente, de la violencia, y del narcotráfico y los traquetos. Con este narrador, el lector se enfrenta a un ambiente de corrupción, codicia y violencia producto del afán de enriquecimiento que ha perdurado por años en la nación.

Las redes del poder

Gustavo Álvarez Gardeazábal se ha hecho conocer a través de dos mundos, el literario y el político. Al analizar su vida y su obra, el crítico literario Tittler lo dibuja como una persona "neta y altamente política", destinado a manejar el poder por la palabra y a gobernar, de forma independiente, con inteligencia e imaginación (12). Gran parte de la narrativa y cuentística de Gardeazábal presenta esta fascinación del escritor por el poder y las figuras del poder. Al respecto expresa Gardeazábal en una entrevista con Jaime Zambrano:

> Escribí diez u once novelas describiendo distintas facetas del poder. Hice mi pregrado en el ejercicio del poder, mi maestría en el ejercicio del poder, y saqué mi doctorado en fórmulas de poder. Después de estudiar el poder, ejercí el poder; por eso me fue tan bien. (117)

Como lo menciona el escritor, no sólo ha explorado las facetas del poder en su novelística sino que también ha tenido la oportunidad de ejercerlo, con los cargos públicos de alcalde y después como gobernador de su región. En el campo literario Gardeazábal explora los alcances y limitaciones del poder, así como los abusos, imposiciones o el ascenso y caída de quienes lo ostentan. Para ello recurre en su narrativa a personajes que representan diferentes niveles en la sociedad y que ejercen en su narrativa el poder de manera aberrante en muchos casos, llevando a diferentes formas de violencia. En *Comandante Paraíso*, las facetas del poder se encuentran retratadas en especial en los protagonistas del narcotráfico. Las voces de traquetos y sicarios aportan una perspectiva desconocida

para el lector quien, a lo largo de la novela, siente asombro al conocer que los actos de violencia y visión del poder que exponen estos actores del conflicto responden a una lógica de terror y de miedo como únicos recursos para mantener el control y brindar justicia.

En *Comandante Paraíso* la figura del poder está representada en el protagonista, un hombre que asciende social y económicamente y cuya meta final es formar un Ejército Nacional de Traquetos para combatir los males que afligen a la nación. Con este ejército busca darle una nueva cara a Colombia, y dar así solución a los problemas que han prevalecido por siglos en este país. Inicialmente la meta de Londoño no es acceder al poder para cambiar al país sino lograr, a través del trabajo honrado, estabilidad económica. Desde niño debe valerse solo para sobrevivir; luego pasa a ser ayudante de un hacendado y logra ahorrar dinero suficiente para crear su propia flota de transporte. Como transportador tiene contacto con personas que se están iniciando en el negocio ilícito del tráfico de cocaína y no duda en aprovechar esta oportunidad, dejando de lado todo lo que ha logrado hasta ahora:

> Si yo me quedo allá, haciendo viajes, revisando choferes, consiguiendo repuestos a menos precio y buscando más gente para ayudarle con la vueltica o el mandado, hasta habría podido volverme rico y ser uno de los dirigentes transportadores más prestigiosos de la zona cafetera. Pero cogí la ruta donde era y cuando era y me metí en el paraíso. (191)

Londoño, efectivamente, tiene éxito con el narcotráfico porque llega a ser uno de los líderes de la droga. En la novela se aprecia que su vida ha sido un proceso de aprendizaje y es consciente de la importancia de crear lazos no sólo con su gente, sino también con aquellos que ostentan el poder social, político y económico del país. Con estos lazos puede cumplir su sueño de controlar el país y hasta llegar a ser el presidente del mismo. Por esta razón Londoño crea redes de poder las cuales, hasta el presente del relato, han sido efectivas gracias a la prosperidad que ha llevado a su gente con el dinero ilegal, y a su fama de benefactor desde joven, logrando el apoyo incondicional de quienes lo rodean.

Daniel Pécaut, filósofo, sociólogo y analista de la violencia en Colombia, trabaja en su libro *Violencia y política en Colombia: Elementos de reflexión* (2003) la noción de redes de poder, sus actores y conformación. Pécaut se refiere con “redes de poder” al

grupo de actores que usan la coacción para ejercer control sobre determinados recursos económicos de una región o sobre una base territorial. Estos actores pueden ser ilegales o legales, o también aquellos que tienen comportamientos y acciones en ambos sentidos (84). Adicionalmente, las redes de poder existen en zonas donde se presenta un vacío de poder tradicional y, como consecuencia, estas redes "pueden desempeñar funciones no tan diferentes de las que ejercían las antiguas élites o los políticos tradicionales, como por ejemplo, el control del empleo, la presión para utilizar de tal o cual manera los recursos públicos" (Pécaut 85). La ausencia de estas élites puede generarse por su desgaste o porque la violencia les impide estar presente. Finalmente afirma Pécaut que una red de poder se puede subdividir en otras redes, como en el caso de un cartel de la droga, en donde existe cierta coordinación a fin de controlar no sólo un recurso económico sino también a quienes participan en este proceso (Pécaut 85).

En *Comandante Paraíso* el protagonista Enrique Londoño ejemplifica esta red de poder que busca no sólo controlar el mercado de la droga y a quienes están involucrados en ella, sino también llenar ese vacío de poder político y económico en su región. En la novela, Londoño ha ayudado a elegir políticos a todo nivel pero, ante la ineficiencia de estos personajes, se siente en la obligación de llenar este vacío. Ejemplo de ello son las obras que lleva a cabo en su pueblo como la construcción del ancianato y de escuelas, la instalación de la red de acueducto y alcantarillado y hasta la pavimentación de carreteras. Estas obras sociales son necesarias ya que, dice Londoño, "ningún alcalde ni gobernador ni ministro ni senador ni presidente que he ayudado a elegir ha sido capaz de pavimentar" (72). El comportamiento de Londoño semeja el de un líder que busca imponer cambios a través de un movimiento social. Sin embargo, señala Pécaut, cuando se consolida la red de poder a través de la coacción, los cambios realizados responden sólo a la necesidad de crear en la zona de conflicto una forma de identidad y de unidad entre la población. Esta unidad es temporal y responde usualmente a una relación puramente instrumental. En este sentido, ya no se puede hablar de movimiento social (Pécaut 86-87).

El uso de la violencia para imponer el orden es también característico de las redes de poder. A lo largo de la novela, los relatos de Londoño, y de otros personajes, dejan ver la ausencia del gobierno en una región montañosa. Ante la falta de presencia de las élites políticas y económicas tradicionales que impongan un orden y contrarresten la

impunidad y la corrupción, Londoño usa su red de poder y el respaldo de su comunidad para, como lo menciona el personaje, cumplir "con el deber patriótico, que no hizo el gobierno, de limpiar la zona de guerrilleros explotadores y quitar del medio a tanto colaborador ensotanado" (Gardeazábal 321).[197] Su imposición del orden y justicia se da a través de la violencia porque no cree que exista una sola justicia, la del gobierno. Para este personaje lo importante es poner las cosas en su sitio y que el orden se respete:

> Cuando todo esto pasa, ¿por qué uno no puede entonces también ejercer su justicia y eliminar a los que la justicia del gobierno ni toca ni se atreve a investigar? … Cuando este Ejército Nacional de los Traquetos esté funcionando, vamos a perseguir no solo a los empleados públicos que piden comisión por todo lo que compran o contratan. Vamos a buscar a todos esos que pagan el porcentaje para que les den contratos. Tienen que ser juzgados los unos y los otros porque son tan sinvergüenzas los que trabajan con el gobierno como los demás." (324)

Su visión de la justicia lo lleva a pensar en eliminar cualquier elemento de la sociedad que sea, en su opinión o visión, corrupto o que atente contra los intereses de la comunidad. Este comportamiento, como indica Pécaut, responde a una visión prosaica de la violencia. Es decir, para los actores de la violencia y los individuos ubicados en zonas de conflicto, la violencia responde a un conjunto de intereses y de estrategias que giran alrededor de esos intereses (Pécaut 88).

En *Comandante Paraíso*, aunque varias redes de poder ejercen la violencia para controlar un territorio --como las de la guerrilla y los paramilitares-- las del narcotráfico van ganando la batalla en esta pugna por imponer orden y justicia. Los sicarios y los traquetos en la novela se refieren constantemente a su capacidad de poner orden y castigar la injusticia. Son los "héroes" llamados a llenar este vacío y así lo refiere el narrador histórico en la novela cuando dice:

> Han sido ellos, los narcos, quienes han pretendido en los últimos años hacer justicia por su propia mano reemplazando al estado en esas funciones. Si los

[197] He mencionado en el capítulo dos de este estudio cómo el fenómeno de limpieza social se asocia con los sicarios al servicio de los líderes del cartel de Cali. Estos sicarios usan la violencia para eliminar a los que, según la visión de estos capos de la droga, son indeseables para la sociedad. Curiosamente, Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios* retoma esta idea de limpieza social y la usa para justificar los asesinatos que comenten sus jóvenes amantes. Como se aprecia en el capítulo anterior, Fernando --el personaje-protagonista—presenta esta violencia como la solución para contrarrestar los males que afectan su ciudad, ejecutando una forma de violencia privada necesaria para imponer el orden.

> guerrilleros lo están haciendo desde hace años gobernando territorios enteros, actuando de ordenadores de regiones perdidas de la patria donde no llega la mano del estado, los narcos, más poderosos, más organizados, mejor armados, estaban en mora de hacerlo. (284)

En esta lucha por el poder para imponer el orden en el país, Londoño ha logrado el liderazgo.[198] Su posición como líder de una red de poder lo lleva a analizar los errores cometidos por otros capos de la droga y por el gobierno. Sabe que no debe cometer los mismos errores, porque puede perder la batalla final que piensa llevar a cabo con su Ejército Nacional de Traquetos. Este personaje aprende de las debilidades y fortalezas que acompañan a quienes siempre han tenido el poder. Se compara con los narcotraficantes que han caído por abusar del poder, y busca la manera de no llegar a ser como otros capos de la droga, o como los políticos corruptos, que sólo buscan dinero y poder para beneficio propio. Para Londoño el narcotráfico es la única respuesta para eliminar los males de la sociedad.[199] Piensa que hasta el momento este ideal ha fallado por el comportamiento de otros narcos que han querido ingresar a la alta sociedad y a la política, abusando del dinero: "Ellos fueron los que se cagaron este negocio, los que nos hicieron echar como asesinos y bandidos y como gente indeseable. No supieron manejar la plata y darse los lujos de a poquitos, Se los dieron todos juntos" (237). Es el vértigo de la plata el responsable del fracaso de muchos.

La respuesta para el gran cambio, según la visión del personaje protagonista en *Comandante Paraíso*, es no aspirar a ser parte de quienes tradicionalmente tienen el poder, es decir la aristocracia y del gobierno. Para imponer un orden y ofrecer el paraíso, es importante crear una red de poder como la que ha formado Londoño en su pueblo natal. En la novela, Londoño ha implementado cambios para mejorar el nivel de vida de sus habitantes. Y si lo ha logrado a baja escala, no duda en que puede lograrlo a gran escala. No se trata sólo de modernizar una región, en este caso el pueblo de Alcañiz, sino de haber creado una conciencia colectiva para salir adelante en un ambiente en el cual él

---

[198] A diferencia de Londoño, en *La virgen de los sicarios* Fernando fracasa en su intento de imponer el orden desde su privilegiada posición de intelectual, la cual irónicamente se respalda en la violencia de los sicarios.

[199] Mientras en *Comandante Paraíso* Londoño presenta el poder del narcotráfico como la solución para eliminar los problemas sociales, en *La virgen de los sicarios* Fernando propone la violencia, más que el dinero ilícito, para lograrlo.

es respetado, o en el peor de los casos, temido. Su estrategia final es crear y dirigir el Ejército Nacional de Traquetos en un país en donde sólo es posible ganar la guerra con misiles (176). Responder fuego con fuego ha sido la estrategia de este protagonista y ha tenido éxito porque ha logrado controlar su entorno con el miedo y la violencia. Este temor a enfrentar al ser superior que los domina se expresa en la novela con la diversidad de voces que cuentan su punto de vista de los eventos relatados, previa orden o autorización de Londoño. Las diferentes voces no niegan ni cuestionan la superioridad de Londoño, dando paso al lector a cuestionar los métodos e ideales promovidos por el personaje protagonista.

Conclusiones

En *Comandante Paraíso* Gardeazábal recurre a un personaje protagonista de la violencia narcoterrorista para penetrar en su mundo interior y darle voz a este personaje antagónico en la historia de violencia de finales del siglo XX en Colombia. Al presentar esta interioridad del traqueto, Gardeazábal logra humanizar a este antihéroe y también denunciar la corrupción que se presenta a todo nivel y alrededor del mercado de la cocaína. En su novela, Gardeazábal presenta una lucha de poder realizada desde una posición subalterna, donde un narcotraficante quiere llegar a controlar el país a través de la violencia como único mecanismo para imponer el orden en un país en caos. Presenta además historias "en plan de testimonio" para darle credibilidad a la historia central que cuenta con la perspectiva de múltiples personajes que son o han formado parte del narcotráfico y que, por lo tanto, son testigos y partícipes de los eventos relatados.

En esta novela, Gardeazábal humaniza al protagonista-antagonista de esta historia mostrando su vida, sus relaciones familiares y amistades. Para ello recurre a diferentes voces representadas en personajes cercanos al protagonista como su madre, los sicarios, traquetos y el mismo pueblo de Alcañiz. Estas voces no sólo retratan la vida de Londoño sino que justifican sus ideales y modo violento de actuar. Gardeazábal presenta a Londoño como el autor intelectual, y a la vez ejecutor, de la violencia que acosa al país, violencia que lleva a cabo este personaje a través de métodos terroristas e inhumanos con el único propósito de darle orden al país. En el tiempo presente de la novela, Londoño está en las montañas planeando formar su ejército de traquetos para darle otra cara al

país. Esta fuerza armada se llamará el Ejercito Nacional de los Traquetos, indicando que sólo se logrará un cambio en el país con la intervención de los narcotraficantes.

De otro lado, como vimos en *Delirio* de Laura Restrepo, Gardeazábal denuncia la corrupción que se da en los sectores importantes de la sociedad que quieren acceder a las ganancias del negocio de la droga, pero sin involucrarse públicamente. Es una denuncia sobre la oscura participación en el narcotráfico de la aristocracia, los políticos, hombres de la iglesia y los norteamericanos. Esta corrupción va acompañada del abuso del poder, en especial en regiones pequeñas y apartadas a donde no llega la justicia. Antes esta ausencia de élites políticas y económicas tradicionales, que impongan el orden a través de mecanismos legales, se crea en la novela la necesidad de buscar una nueva forma de dar orden y de eliminar la corrupción y doble moral que rigen a ciertos estamentos de la sociedad. Para lograrlo, se presenta a un protagonista que crea redes de poder para ganarse el favor de su gente y que impone nuevos valores que difieren de los valores tradicionales de la sociedad. Sin embargo, este orden propuesto se ejecuta bajo mecanismos violentos en un país, como se menciona en la novela, que tiene una tradición de violencia.

Gardeazábal reconstruye en *Comandante Paraíso* la cultura del narcotraficante y deja ver la complejidad del flagelo del narcotráfico a través de los diversos narradores que presentan su versión de una misma historia, la del narcotráfico en una región. Cada relato da más coherencia a la historia principal del protagonista Londoño. Estos relatos son contados por traquetos y sicarios y la voz colectiva; llegan también a través de cartas de un preso en el exterior. Son voces que representan la voz no oficial del discurso ya que son parte de una comunidad que vive de y convive con el narcotráfico. Con esta técnica de perspectivas Gardeazábal logra dar voz a aquellos que son protagonistas de la violencia narcoterrorista y permite al lector acceder al mundo interno del narcotráfico.

Adicionalmente, se incorporan en la novela datos históricos y entrevistas con diversos personajes. Gardeazábal recrea el mundo de un traqueto usando diálogos que le dan mayor veracidad al relato. Además de las notas históricas, se aprecia una posición que se puede calificar como voz oficial, con un narrador que presenta datos históricos y estadísticos sobre la situación del narcotráfico y la violencia en Colombia. Como he mencionado, el trabajo de sacar a la luz esta versión no oficial de traquetos, sicarios y su

mundo, le queda a un escritor periodista quien, en la novela, escucha al protagonista Londoño relatando su vida, paso a paso, y entrevista a diversos protagonistas de la violencia narcoterrorista. La estructura narrativa que presenta Gardeazábal logra retratar ese mundo complejo del negocio ilícito de drogas y que abarca no sólo a sus protagonistas, traquetos y sicarios, sino también retrata todo el proceso que forma parte del narcotráfico como son la producción, el procesamiento y la distribución de la droga.

En general, el retrato que percibe el lector al leer la novela es de un pueblo que celebra la entrada del dinero del narcotráfico porque conlleva beneficios para la región, los cuales no se han logrado a través de los representantes de las entidades oficiales. Los habitantes del pueblo, los sicarios y traquetos no se ven a si mismos como partícipes o responsables de la violencia o de participar del mundo corrupto del narcotráfico. Para esta comunidad, la venganza es la forma más eficaz de justicia ante la ausencia de mecanismos legales. De otro lado, el dinero recibido por el tráfico de drogas beneficia a la comunidad, y sus proveedores son personas que han hecho algo positivo por el pueblo. El narcotráfico ha sido aceptado por este pueblo como parte del diario vivir de la comunidad. De esta manera Gardeazábal presenta una faceta escondida de estos personajes, presentándolos como seres humanos que tienen necesidades y expectativas, y así logra que el lector sienta asombro hacia ellos. Sin embargo, queda una amarga sensación para el lector al ser testigo del decaimiento de una comunidad que ha sucumbido al dominio del narcotráfico y su violencia. Irónicamente esta comunidad acepta este destino como medio para lograr la soñada paz, justicia e igualdad necesarias para el bienestar de la misma comunidad, y por ende del país.

Finalmente, hay que notar que el título de esta novela de Gardeazábal, *Comandante Paraíso*, es irónico porque usa dos conceptos opuestos para proponer un nuevo orden. El mismo sobrenombre que usa el protagonista –Comandante-- lleva al lector de inmediato a identificarlo con un guerrillero o paramilitar que busca un cambio social con el fin de crear un paraíso de igualdad y justicia. Sin embargo, el cambio que presenta el personaje principal de la novela es a través de las armas, proponiendo una nueva guerra en donde los líderes son narcotraficantes. Los alcances del narcotráfico y el futuro que le depara se concentran en las últimas palabras que expresa el protagonista al final de la novela, cuando dice:

Ahora se consigue la perica más barata no porque haya exceso de oferta sino porque la estamos vendiendo nosotros en todas las esquinas. Nos volvimos una multinacional y como nadie sabe ahora quienes son los verdaderos capos del negocio o quienes los que trabajan, esto va para largo. Publique entonces todo lo que ya tiene listo, todo lo que ha recogido, todo lo que le he contado, pero deje la puerta abierta, las crónicas de los tiempos del perico no se han acabado todavía. Habrá mucho, pero mucho más que contar antes que ganemos el Paraíso. (343)

Copyright © Claudia Ospina 2010

Capítulo siete: Cine y literatura

El objetivo de este capítulo es analizar la adaptación de dos novelas al cine: *La virgen de los sicarios* (1994) del escritor Fernando Vallejo y su versión cinematográfica *La Virgen de los sicarios* (2000) del director Barbet Schroeder, y *Rosario Tijeras* (1999) del escritor Jorge Franco y su versión cinematográfica *Rosario Tijeras* (2005) del director Emilio Maillé. Para este análisis recurro al acercamiento sobre la adaptación de obras literarias al cine que presenta el crítico literario y cinematográfico español José Luis Sánchez Noriega en su libro *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (2000).[200] Con su propuesta sobre adaptaciones, se pueden identificar similitudes, innovaciones, alteraciones o exclusiones que de los textos literarios han llevado a cabo los directores de estos filmes, teniendo en cuenta el argumento, los personajes, escenarios, procedimientos de síntesis, las técnicas cinematográficas usadas como el registro sonoro, la perspectiva visual y el manejo de la cámara, la aproximación al tema de la violencia del narcotráfico y el resultado final que presencia el espectador de estos filmes, para determinar de qué manera abordan los cineastas la temática de la violencia del narcotráfico retratada en estos textos literarios.

Antes de entrar a la propuesta de Sánchez y al análisis de las dos novelas llevadas al cine, presento brevemente un panorama sobre las producciones fílmicas colombianas más destacadas que han abordado el tema del sicariato y del narcotráfico en este país. Este panorama ayuda a trazar un contexto temático y técnico para la presente discusión. Al igual que la narrativa sobre el narcotráfico, surgen en Colombia varias producciones audiovisuales que retratan las etapas de la compleja red del narcotráfico.[201] Este

[200] No es la intención de este capítulo explorar los diferentes estudios y teorías sobre las relaciones entre el cine y la literatura, del cual existe un corpus bastante amplio al respecto. Además de ofrecer un esquema para el análisis de adaptaciones, Sánchez incluye en su libro modelos de análisis que abarcan adaptaciones al cine de obras teatrales, relatos breves y novelas de origen hispano.

[201] Para apreciar más en detalle esta producción audiovisual, el lector se puede dirigir a ediciones actuales sobre el cine colombiano realizado por diferentes entidades como *Proimágenes en movimiento: Fondo mixto de promoción cinematográfica*, que presenta en su página Web una brevísima sinopsis de largometrajes y documentales colombianos, así como su respectiva ficha técnica. *Cuadernos de cine colombiano* de la Cinemateca Distrital ha puesto al servicio del público, en su página Web, las series de cuadernos publicados que recogen la historia del cine colombiano. Por su parte, la *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano* presenta un extenso volumen sobre no sólo la historia del cine en Colombia sino también la ficha técnica de las producciones nacionales, en "Largometrajes colombianos en cine y video 1915-2006" (2006), disponible en Internet.

panorama ayuda a trazar un contexto temático y técnico para la presente discusión. El primer grupo de películas que presento se centra en el sicariato y la ciudad de Medellín, sede del Cartel de la droga de Medellín y una de las regiones más azotadas por la violencia narcoterrorista; el segundo grupo se enfoca en la estructura interna del narcotráfico con sus líderes y tácticas para la producción, procesamiento y transporte de la cocaína. En general, todas estas producciones retratan diferentes aspectos del narcotráfico desde diversos acercamientos y técnicas fílmicas, para abordar la violenta realidad que ha afectado por décadas la vida social, política, cultural y económica de los colombianos.

Sicarios, violencia y narcotráfico en el cine colombiano

Los niños y jóvenes de las comunas de Medellín forman parte de un mundo de violencia que ha prevalecido por décadas en varias de las dieciséis comunas de esta ciudad. Cada nueva generación marginal ha formado parte ya sea de bandas de sicarios, de milicias populares o de grupos paramilitares.[202] Tanto la narrativa como la

[202] En su libro *Medellín: Las subculturas del narcotráfico* (1992), Salazar y Jaramillo señalan que las milicias surgen en 1988 durante el apogeo de la violencia del narcotráfico en Medellín para defenderse de la delincuencia que azota las comunas. Están conformadas por jóvenes que tienen "cierta estructura militar y un discurso político similar al de la guerrilla, pero presentan características flexibles que posibilitan una mayor vinculación con la población" (148). Funcionan como sistemas de justicia privada y de limpieza social, expulsando o eliminando a cualquier persona que sea considerada un peligro para la comunidad como los ladrones, los viciosos, y los sicarios y sus bandas. Estos grupos se desmovilizan en 1994 tras la muerte de Pablo Escobar, pero de nuevo, al quedar sin trabajo, los jóvenes son reclutados, esta vez por grupos paramilitares que continúan con este sistema de justicia privada y limpieza social. Dos largometrajes documentales retratan esta época: *Diario de Medellín* (1998) dirigido por Catalina Villar, y *La sierra* (2004) dirigido por Dalton Scott y Margarita Martínez. En el primero, un profesor les pide a sus estudiantes que escriban en un diario sus experiencias, iniciando con la historia de sus padres, para indagar por qué han salido del tranquilo y sosegado campo hasta llegar a las comunas. El común denominador en estos testimonios es el origen de las personas mayores, quienes abandonaron el campo por la violencia partidista; la ausencia de la figura paterna en las familias; la condición de extrema pobreza y, en especial, la situación de violencia que no ha cambiado porque siguen muriendo jóvenes en estas comunas, pero ya no por la violencia narcoterrorista, sino a manos de las milicias populares. Por otro lado, *La sierra* lleva al espectador a apreciar en detalle el papel de las autodefensas en las comunas y cómo estos jóvenes crean una organización de 'limpieza social' con criterio propio, eliminando o expulsando a quienes no quieran corregir malos comportamientos que afectan a la comunidad. *La sierra* se centra en las vidas de Edison, Jesús y Cielo, jóvenes que viven en las comunas y forman parte del grupo paramilitar Bloque Metro. La cámara registra de cerca la rutina de estos jóvenes en el mismo momento en que la viven, con su lenguaje y valores propios, llevando al espectador a formar parte del drama y ser partícipe de la vida de estos jóvenes que no piensan en el futuro sino en el presente, porque saben que pueden morir en cualquier momento. Ellos pertenecen a una generación de familias que ha vivido de guerra en guerra; para los pocos que han sobrevivido más allá de los treinta años, es el momento de retirarse, de buscar horizontes. En general expresan su deseo de vivir sin guerras, pero al mismo tiempo queda claro que esta violencia no va a tener fin; se evidencia con el hijo de Cielo, cuando expresa su decisión de vengar la muerte de su padre cuando

cinematografía han retratado estos fenómenos sociales que se inician en la décadas de los setenta y se incrementa en los ochenta y noventa con niños y jóvenes de las comunas que forman parte activa durante la violencia narcoterrorista. De igual manera, la crítica en general se ha centrado en estudiar cómo esta población joven ha sido excluida por la sociedad, y por ende sus motivos para recurrir a la violencia como opción fácil para salir de la pobreza. Las películas *Rodrigo D. no futuro* (1989) y *La vendedora de rosas* (1998) --tanto como las obras *Ganzúa* (1990), *No nacimos pa'semilla* (1990), *El pelaíto que no duró nada* (1991), estudiadas en el capítulo dos de este trabajo-- retratan el paso de estos niños a jóvenes, muchos de ellos hijos de una generación de desplazados del campo a la ciudad, que se enfrentan a un mundo que no les ofrece oportunidades ni futuro, y que pasan a ser denominados "desechables" por la sociedad. Las novelas sobre el sicariato, *La virgen de los sicarios*, *Morir con papá* (1997), *Rosario Tijeras*, *Hijos de la nieve* (2000) y *Sangre ajena* (2000), como se aprecia en el capítulo tres del presente estudio, presentan el momento en que la nueva niñez y juventud se vuelven protagonistas de la violenta guerra del narcotráfico, de la cual forman parte como asesinos a sueldo. A nivel fílmico *La virgen de los sicarios* (2000) y *Rosario Tijeras* (2005), adaptaciones de novelas, presentan una visión del mundo del sicario durante la época del narcoterrorismo.

El impacto de esta generación marginal en la sociedad y su representación a nivel literario y fílmico es objeto de estudio de críticos literarios y cinematográficos entre los que se destacan Carlos Jauregui, Juana Suárez y Jorge Ruffinelli. Jauregui y Suárez analizan en "Profilaxis, traducción y ética: la humanidad "desechable" en *Rodrigo D. no futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*" (2002) cómo se ha retratado la juventud desechable –calificativo usado para referirse a los gamines o niños de la calle, prostitutas, mendigos, homosexuales y drogadictos y que se extiende a los jóvenes sicarios–, en especial en los filmes de Víctor Gaviria *Rodrigo D.* y *La vendedora de rosas*. Para estos críticos, Gaviria va más allá del carácter moralizador, de redención social y de diagnosis socio-cultural de los sicarios que presenta Alonso Salazar en su libro *No nacimos pa'semilla*, o de la repugnancia hacia el desecho humano de las

---

crezca. Este documental cierra con la muerte de Edison y la reintegración del resto del grupo a la sociedad, al entregar las armas en una ceremonia nacional que conmemora el fin del paramilitarismo en esta región. Suárez critica el trabajo de Dalton como director y periodista al limitarse a instalar la cámara en las comunas, y "busca afanosamente ser protagonista de los hechos… más interesado en la aventura del margen que en el material a documentar" (*Cinembargo* 113).

comunas, la continua traducción de la jerga del sicario, la nostalgia por la ciudad de antaño y el deleite erótico hacia estos jóvenes que se proyecta en *La virgen de los sicarios*, novela y película (387). Con sus películas, señalan Jauregui y Suárez., Gaviria busca por un lado "hacer explícitas y cruzar las fronteras internas de la ciudad entre el ciudadano pleno y el habitante de los espacios urbanos del desecho donde han prosperado las comunas" y, por otro, "promover una morada-encuentro con el *desecho humano* borrado de la escena ciudadana, del imaginario de la ciudad y –a menudo– de la vida" (369). Para ello, Gaviria incorpora en sus filmes la experiencia diaria de esta población "desechable" representada por los mismos protagonistas –rasgo del cine neorrealista– sin alterar ni traducir su lenguaje, música o su concepción de la vida –información que ha obtenido tras recoger testimonios de estos mismos personajes– logrando de esta manera darle visibilidad a esta juventud que ha sido ignorada y hasta borrada por la sociedad (372).

Por otro lado, en "Los estragos de la euforia; Dinámicas urbanas en *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas* y *Sumas y restas*" (2003), Suárez estudia cómo la economía del narcotráfico afecta el dinamismo urbano en Medellín desestabilizando la familia, pilar y centro de cohesión social sobre el que se cimienta la sociedad de esta ciudad (33). En su análisis Suárez estudia por separado cada película encontrando particularidades en la trilogía de Gaviria: *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas* y *Sumas y restas* se desarrollan en Medellín –en las comunas, el centro, y varios puntos de esta ciudad respectivamente– la ciudad más afectada por la violencia narcoterrorista; Gaviria filma *in situ* e incorpora actores naturales cuyos relatos pasan a ser parte de la historia a contar, y expone la problemática que vive la sociedad al tratar de sobrevivir dentro del nuevo orden social que dicta el narcotráfico con su economía y tácticas ilegales (35). La ruptura familiar, la ausencia de la figura materna, la crisis de valores, la deslealtad y pérdida de respeto por el otro, la economía del secreto y la clandestinidad son aspectos que se presentan en los tres filmes, dejando ver el impacto del narcotráfico tanto en la institución familiar como en la economía nacional (47). Para Suárez, estas particularidades "complementan las premisas de representación del sujeto en este ámbito urbano y la atención que Gaviria presta al círculo familiar y la inclusión de formas de habla y gestos propios de sus actores naturales" (34). La trilogía fílmica de Gaviria

también es objeto de estudio del crítico cineasta Jorge Ruffinelli, quien presenta en "Víctor Gaviria" (2003) --volumen dedicado al cineasta por su impacto a nivel nacional e internacional en el cine colombiano--[203] detalles sobre la vida de Víctor Gaviria en el mundo del cine y analiza sus producciones cinematográficas que representan la época en que se trastrocaron los valores tradicionales de la sociedad antioquena con el impacto del narcotráfico. Aun cuando la obra de Gaviria no es objeto de análisis en este capítulo, se debe mencionar que la trilogía *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas* y *Sumas y restas* retratan la violencia y la marginalidad de la juventud de las comunas de Medellín, la cultura del consumo de drogas entre la juventud, y el impacto del narcotráfico en esa sociedad respectivamente, temas estudiados a nivel narrativo a lo largo de esta disertación. Las técnicas cinematográficas usadas por Gaviria –filmar *in situ*, recurrir a actores naturales protagonistas del conflicto, mantener el registro lingüístico de sicarios y traquetos-- influyen en la producción de películas relacionadas con esta temática del narcotráfico, como se verá más adelante con la adaptación al cine de *La virgen de los sicarios*.

Finalmente, se destaca la reciente publicación de Juana Suárez: *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura colombiana* (2009).[204] A lo largo de ocho ensayos temáticos apoyados en diferentes disciplinas y el contexto histórico colombiano –así como la violencia como mal endémico que ha caracterizado a este país y su producción cinematográfica–, Suárez presenta un análisis crítico sobre la historia del cine y la cultura colombiana, centrándose en largometrajes que recorren desde los años del cine mudo hasta la época actual pasando por el cine neorrealista, el experimental y el género negro, entre otros, aun cuando incluye algunos documentales que han dejado huella en la producción fílmica colombiana. En palabras de la misma autora,

[203] Con *Rodrigo D. No futuro* Víctor Gaviria recibe el premio por Mejor Adaptación Cinematográfica en el Concurso Nacional de Guiones de FOCINE en 1986; la Mano de Bronce a Mejor Película en el 6º Festival Latino de Nueva York en 1990; en Cuba, el Premio Glauber Rocha en el 12º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en 1990. *La vendedora de rosas* cuenta con diversos galardones en Colombia, Chile, Puerto Rico, Cuba y Bolivia. Es nominada en el Festival de Cannes en 1998, y recibe ese mismo año en el Festival de Cine de Viña del Mar los premios a mejor director, mejor actriz y mejor película. *Sumas y restas* recibe premios aún antes de ser estrenada en Colombia en el 2005; se destaca en el 2003 el premio Cine en construcción en el Festival de Cine de San Sebastián, España. El premio 'Garza de Oro' en el Festival de Cine Latino de Miami, 2005 y tras ser estrenada en Colombia recibe en el Festival de Cine de Cartagena premios por mejor director, película y actor de reparto.

[204] Ganador de la Beca de Coedición Proyectos Editoriales sobre Cine y Audiovisual Colombiano del Ministerio de Cultura en el 2009.

Cinembargo cuestiona "la operación de la representación de raza, género y clase social en relación con los dispositivos de poder como demarcadores de la construcción de identidad y alteridad para analizar cómo se articula el cine colombiano dentro de los contextos sociales e históricos específicos" (11). Suárez parte del interrogante sobre si existe o no una industria colombiana del cine, identifica una serie de factores que han afectado la existencia, continuidad o fortalecimiento del cine en este país, y reconoce que no hay una gran industria cinematográfica a nivel de contenido o estético en Colombia (10).[205]

En cuanto al tema de este trabajo, la violencia del narcotráfico, Suárez dedica varios de sus ensayos a las producciones fílmicas que se han centrado en las diversas formas en que se ha abordado la violencia a lo largo de la historia colombiana y sus consecuencias en la sociedad –como los desplazamientos del campo a la ciudad, el crecimiento de una población calificada como "desechable", la marginalidad y la miseria. Para la crítica, "la constante de la violencia se ha hecho un elemento penetrante en la misma definición de la nación colombiana" (11), pero su representación en los filmes en muchos casos no logra plantear un discurso político o social claro. Entre los filmes que reseño más adelante sobre el sicariato y el narcotráfico, Suárez destaca el trabajo de Víctor Gaviria, su frecuente uso de actores naturales provenientes de los sectores marginales de Medellín, su técnica de grabar *in situ*, el no alterar el lenguaje –parlache– de estos actores, el acercar al espectador a la realidad inmediata de las comunas, y la insistencia del cineasta en "representar las cicatrices del país" en sus películas, así generando polémica a nivel nacional (30). En *Rodrigo D. No futuro* se explora la problemática de la marginalidad joven, la naturaleza cerrada de las pandillas que se enfatiza con el uso exclusivo del parlache, y el carácter anónimo de los jóvenes que

[205] Entre ellos se encuentran el reconocimiento internacional de una industria fílmica basándose en una serie de películas que han tenido apoyo económico y directores –y hasta elenco-- extranjeros (9); el tema de la violencia histórica que "parece ser un derrotero de identificación de lo que se conoce como 'cine colombiano'" (10); la falta de conocimiento de los cineastas sobre la producción fílmica colombiana y por lo tanto, el repetir los errores pasados (11); la propaganda nacionalista encabezada por gobernantes del país en su afán por proyectar una imagen positiva de Colombia o restaurar la "buena imagen del país", imagen apoyada por sectores de la crítica y hasta cineastas (11); el interés del cine nacional e internacional por la temática basada en la realidad inmediata como el narcotráfico y el sicariato, dejando de explorar otros temas de interés nacional (17); el apoyo o rechazo del público a las producciones nacionales (30); en algunos casos, como en las películas que se centran en el tema de la violencia bipartidista, la censura juega un rol importante al considerar estos filmes como "apología a la violencia" (67); y muchas veces, una producción superficial que se centra más en la anécdota que en plantear un discurso ideológico.

representa para Suárez una "metáfora de la pérdida de identidad del individuo, la desintegración del ser y la reificación de la existencia" (99). *La vendedora de rosas***,** indica Suárez, enfatiza en el decaimiento de la estructura familiar y desarrolla la complejidad de la religión sin dejar de lado la juventud marginal que ahora se traslada a la ciudad, en medio de un ambiente de violencia (105). En esta película Gaviria se enfoca en el ambiente de drogas y violencia que rodea a un grupo de niñas que han escapado de sus hogares donde la madre se presenta hostil. Los protagonistas de estos dos filmes –Mónica y Rodrigo– son seres que sobreviven a la sociedad de consumo pero que, para Suárez, "son incapaces de conciliarse con su realidad", siendo ésta una denuncia de los efectos de la economía del narcotráfico en Medellín (108). En estas dos películas, añade Suárez, se muestra el impacto de la violencia en esta juventud mientras en *Sumas y restas*, que cierra la trilogía de Gaviria, la violencia es una representación de "cómo sirvió de mecanismo de defensa y ataque para quienes, por medio del rentable negocio del narcotráfico, fueron construyendo un país por fuera de la ley" (100). Con este filme, el espectador se acerca más a la euforia que causó el narcotráfico en Medellín ofreciendo una prosperidad económica aparente y cierto proceso de movilidad social, así como el encuentro de dos clases sociales representadas en el traqueto y el ingeniero: los une el dinero ilegal, pero los separa la percepción de la importancia de la lealtad y la familia (188).[206] En general, se puede identificar en la trilogía de Gaviria un acercamiento a la preocupación por la transformación que ha sufrido la ciudad de Medellín como consecuencia de la economía del narcotráfico, las estrategias económicas de supervivencia legal o ilegal a las que recurren sus habitantes, y la rearticulación del orden familiar dictado ahora por el narcotráfico (98).

A diferencia del trabajo técnico y de campo que identifica la cinematografía de Gaviria, señala Suárez, *La virgen de los sicarios* es una película dirigida por un director extranjero, con ayuda de capital extranjero, y con una perspectiva de la marginalidad que no sale de las comunas sino que proviene de un "outsider", quien recorre las peligrosas calles de Medellín con sus jóvenes amantes sicarios.[207] Este filme se asemeja al de

[206] Cardona, el traqueto, es de origen campesino y familia desplazada del campo a la ciudad durante la violencia partidista y Restrepo, el ingeniero, proviene de una familia educada y solvente.

[207] Suárez aclara que durante la escritura de su libro, pensó en la posibilidad de no incluir este filme --una versión fiel a la novela del mismo nombre--, dirigido por Barbet Schroeder, pensamiento sugerido además

Gaviria en presentar a sicarios y en el retrato que hace de la ciudad, pero el acercamiento al habla de estos jóvenes difiere cuando el narrador-*fláneur* intercede al traducir para el espectador el español marginal al normativo (111). Otra gran diferencia entre la trilogía de Gaviria y *La virgen de los sicarios* para Suárez es el acercamiento al otro: en la obra de Vallejo el narrador tiene un "acercamiento profiláctico al otro, mientras que Gaviria promueve una estética de la representación en la cual 'el desecho humano' ocupa momentáneamente un lugar de hegemonía para producir una 'mirada-encuentro'" (112). Suárez menciona brevemente el filme *María llena eres de gracia* el cual, al igual que *La virgen de los sicarios*, abrió espacio a la cinematografía colombiana en el exterior, específicamente "la curiosidad de la academia estadounidense por el cine colombiano" (14).[208] Con la temática de las mulas, o personas que transportan sustancias ilícitas en sus cuerpos, *María llena eres de gracia* ilustra "el intricado sistema de movilidad de mercancías en las economías transnacionales y globales" (20). Según Suárez, el tema de la violencia siempre estará presente en el cine colombiano; el desafío es buscar acercamientos a esta temática que vayan más allá de lo anecdótico o comercial –que han convertido la violencia en un espectáculo que atrae la coproducción internacional, refiriéndose a la adaptación de novelas al cine (220).

Como señala Ruffinelli, las películas de Gaviria están inspiradas en historias reales: *Rodrigo D. no futuro* parte de una crónica periodística publicada en 1984 sobre un joven disuadido por una mujer para que no se suicide (21); *La vendedora de Rosas* está inspirada en Mónica Rodríguez, una niña de la calle que conoce a Gaviria y le cuenta su vida pero que, al momento de filmar esta película, ya es adolescente y pasa a entonces ser su asistente, hasta que es asesinada (43); y *Sumas y restas* en una historia que le sucede a un conocido de Gaviria involucrado en el mundo del narcotráfico (45). Estas historias llevan a Gaviria a realizar un trabajo intenso de campo, que se asemeja a la narrativa testimonial en cuanto graba conversaciones con los protagonistas reales, y con ellos va

---

por varios lectores que consideraron esta obra "una producción que se agotó muy pronto" (110). Aunque no lo menciona o explica, su libro prescinde también de la película *Rosario Tijeras* (2005) del director Emilio Maillé.

[208] Suárez reconoce que este filme ha tenido gran aceptación en los Estados Unidos, específicamente en la academia, al tratar el tema de las mulas con mujeres jóvenes que buscan una salida fácil a sus problemas económicos. Se debe añadir el 'fuerte montaje publicitario por la nominación de Catalina Sandino al premio Oscar como mejor actriz en un papel protagónico" (20).

creando el guión para sus películas. La crítica cinematográfica ha identificado rasgos innovadores en sus filmes, como lo refiere Ruffinelli:

> …él descubrió la existencia de otra cultura, que tenía códigos propios (de lenguaje, de acciones, de movimientos, de vestimenta); una praxis (la violencia); un horizonte de expectativas (morir jóvenes); una estética musical (rock pesado, en los años ochentas) y, ante todo, su conciencia de vivir en situación de guerra. (28)

Además de estos rasgos, Gaviria presenta filmes con técnicas del neorrealismo, es decir, dentro de un ambiente natural, con actores naturales o no profesionales, y conviviendo con ese mundo que quiere retratar al recoger diferentes testimonios, para rescatar la figura del ser marginado invisible para la sociedad. Jáuregui y Suárez señalan la importancia de este uso de actores naturales porque ellos representan "un personaje acudiendo a la experiencia vital de su propia vida que guarda alguna similitud o cercanía socio-cultural con la de los sujetos representados" (374). En la adaptación de *La virgen de los sicarios*, como se verá más adelante, incluir actores naturales con sus gestos, lenguaje y expresiones le dan mayor verosimilitud y realismo a esta película.

Rodrigo D. No futuro, la primera de esta trilogía de Gaviria, despierta polémica nacional e interés internacional al reconstruir el drama social de los jóvenes excluidos por la sociedad y que viven en comunas.[209] A pesar de ser filmada durante la época más violenta del narcotráfico y sus sicarios, este filme no se centra en los sicarios ni en la situación de violencia actual, sino que se enfoca en retratar el mundo en que vive la juventud marginal expuesta a muchos peligros urbanos. Rodrigo, el personaje principal, está pasando por un período de depresión tras la muerte de su madre. Ni el apoyo moral de su padre ni el de sus amigos llenan este vacío. Rodrigo intenta formar su propia banda punk como última alternativa y esperanza, pero la ciudad y su sociedad le cierran todas las puertas. Mientras Rodrigo decide suicidarse al no encontrar un rumbo en su vida, sus amigos mueren en medio de un ambiente de violencia juvenil. Está claro, al

[209] Esta película causa conmoción nacional cuando se exhibe por primera vez y se califica el estilo Gaviria como 'pornomiseria' o "el producto de un deleite morboso de la cámara en la abyección, las imágenes de la indigencia y la basura" (Jáuregui y Suárez 373). Por otro lado, expresa Ruffinelli, el rechazo se debe a que "La ciudad visible se hizo saber que no le perdonaba la visión que había dado de su sociedad" (9). A pesar de ello, es hoy una de las películas más analizadas por la crítica literaria y cinematográfica.

final, que esta violencia va a aumentar en la región con la llegada de los narcotraficantes, y estos grupos juveniles pronto serán los excluidos por la sociedad.

En "Los estragos de la euforia..." Suárez señala que Gaviria hace uso de su cámara "haciendo que las comunas se conviertan en un espacio de resistencia respecto al espacio dominante para hacer visible la historia de estos jóvenes condenados al 'no futuro'" (39). A excepción de Rodrigo, en la película desfilan jóvenes y niños consumiendo drogas, bebiendo alcohol, cometiendo robos y hasta asesinatos entre ellos mismos. Su hombría y estatus se miden con las armas y motocicletas que poseen. Con estas imágenes el espectador conoce el drama y la incertidumbre por la que atraviesa una juventud que se expresa con el característico parlache, y con el fanatismo que les produce la música punk, la cual emite mensajes que refuerzan su actuar violento, repitiendo frases como "dinero, angustias, dinero, problemas, sistema" o "mátate amigo". Las imágenes nocturnas, la cámara recorriendo los elevados caminos de las comunas con planos cortos, medianos y largos, la música punk, y los diálogos donde prevalece la jerga de los jóvenes en *Rodrigo D. No futuro*, hacen del espectador partícipe de esta producción que, como bien señala la crítica Juárez en "Rafagazos de imágenes: jóvenes y violencia en relatos fílmicos de Medellín", retrata un mundo violento, lleno de vértigo, frenetismo y alienación, que no ofrece alternativas ni oportunidades para una juventud que vive en medio del consumo de drogas y la violencia (n. p.).

Este efecto es similar al que se presenta en la segunda película de Gaviria, *La vendedora de rosas*, en la cual muchas de las escenas son nocturnas, en especial en una calle principal llena de discotecas a donde acude la juventud que convive en una misma ciudad: Medallo, la ciudad violenta que consume droga y otros alucinógenos para evadir su dura realidad y Medellín, el paraíso tropical de la gente culta. *La vendedora de rosas* está basada en el cuento de Hans Christian Anderson *La vendedora de cerillas* (1846). [210]

[210] En el cuento de Hans Christian Anderson, *La vendedora de cerillas*, una niña pobre vaga descalza por calles llenas de nieve en una Nochebuena. Al atravesar una calle corriendo para que no la atropellen los carruajes, la niña pierde los zapatos, que eran de su madre y le quedaban grandes. Esta niña es vendedora de cerillas pero no ha vendido nada y teme volver a su casa por no llevar dinero, y para evitar el maltrato de su madrastra. Decide acurrucarse en un rincón entre dos casas y comienza a encender una por una las cerillas de una caja para calentarse. Cada vez que enciende una cerilla tiene visiones, y en una ve a su abuela, la única persona que había sido buena con la niña, y le pide que la lleve con ella. La abuela la toma del brazo y las dos se elevan hacia el cielo, un lugar donde no se siente hambre, tristeza o frío. *Bibliotecasvirtuales*.com: Comunidad virtual literaria. 2005. "La vendedora de cerillas." *Bibliotecasvirtuales.com.* N.d. Web. 14 mayo 2009,

Más de un siglo y medio después, Víctor Gaviria realiza una adaptación que es fiel al argumento y espíritu del cuento alemán y lo amplía con diálogos, nuevos personajes y acciones hasta presentar un nuevo texto fílmico, enmarcado en el mismo ambiente de pobreza, pero ahora dramatizado con la violencia y falta de oportunidades para una población infantil urbana. En la película se pueden apreciar claramente estos aspectos mencionados y que resumen en general la trama de la versión fílmica: Mónica es una joven de la calle de trece años que vende rosas. Un día, un borracho le regala a Mónica un reloj que marca la hora con dibujitos animados; poco después El Zarco, otro joven de la calle, le quita el reloj y a cambio le da uno viejo. Una noche de Navidad, Mónica debe huir porque El Zarco se ha dado cuenta que el reloj es una baratija, y amenaza con matarla si no le devuelve el otro; pero Mónica lo ha vendido para comprar pólvora. Cuando ella huye, pierde los zapatos grandes que lleva puestos y que eran de su abuela. Mónica se esconde entre los muros de lo que fue la habitación de su abuela y, mientras enciende una tras una las luces de bengala que ha comprado para celebrar la Navidad con sus amigos, comienza a inhalar de su bolsa llena de sacol y a tener visiones. El Zarco la encuentra pero en ese momento él es perseguido por miembros de su banda que le disparan a matar, por considerarlo ahora un peligro para todos. El Zarco muere y Mónica, que ha quedado herida de muerte en medio de la balacera, se va alejando de este mundo mientras tiene una visión donde aparece su abuela; la niña le pide que la lleve con ella. La cámara de Víctor Gaviria captura estos detalles del cuento en su película, pero los elementos icónicos adquieren un nuevo significado en el contexto actual, al retratar el desamparo de la niñez que vive entre las drogas, los robos y la prostitución.

Las dos películas de Gaviria presentan la ausencia de esperanza y oportunidades para esta juventud destinada a continuar una vida callejera, o en último caso a morir. Irónicamente este mensaje de "no futuro" se presenta en la vida real de gran parte de los actores de estos dos filmes porque, con el transcurso de los años, varios de ellos mueren de forma trágica o violenta, similar a la representada en estas películas.[211] Cabe notar que en *La vendedora de rosas* Mónica, al igual que sus amigas, ha huido de la violencia

[211] La excepción es Ramiro Menesses, quien interpreta a Rodrigo en *Rodrigo D.*, y pasa de ser un 'desechable', a un actor popular de la televisión colombiana y llega a dirigir un documental. Por su parte Leidy Tabares, *La vendedora de rosas*, recibe en el 2003 una condena a 26 años de cárcel por complicidad en el asesinato de un taxista.

familiar, pero se presenta una nota de esperanza con tres de esas chicas. Ellas escapan de un trágico futuro al volver con sus familias y Mónica, aunque muere, encuentra en sus últimos momentos la felicidad que añoraba cuando, en medio de alucinaciones, imagina que va al cielo con su abuela.

De otro lado, a nivel del narcotráfico, su estructura interna, sus líderes y tácticas para la producción, procesamiento y transporte de la cocaína se destacan las películas *El Rey* (2004), *María llena eres de gracia* (2004) y *Sumas y restas* (2004). Cada una de ellas representa diferentes regiones del país, así como una diversidad de temas relacionados con el negocio ilícito de drogas. Estos filmes no están basados en novelas pero sí presentan aspectos que la narrativa sobre el narcotráfico ha retratado por décadas. Por ejemplo, vemos el surgimiento de los nuevos ricos en la sociedad como hemos visto en la novela *Delirio* (2004) de Laura Restrepo; la compleja red del narcotráfico, que incluye desde el proceso de la producción de la coca hasta su llegada al mercado, se ha presentado en *La mala hierba* (1982) de Juan Gossaín y en *Candelaria* (2000) de Germán Castro Caycedo; el ingreso de individuos de la clase media en el tráfico de drogas y su consecuente deterioro y autodestrucción, se lee en *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo; y finalmente el cine retoma el rol de las mulas del narcotráfico con que se cierra la novela de Gossaín.

El Rey, del director Antonio Dorado, cuenta la historia de Pedro Rey, un hombre con historial de delincuencia a nivel bajo; él tiene en alquiler un bar-billar nocturno en la ciudad de Cali, pero al no ser tan rentable, busca la forma de aliarse con la gente del narcotráfico.[212] Esta oportunidad llega cuando conoce a Harry, un norteamericano que trabaja para los Cuerpos de Paz; Rey. En asocio con Harry y "El Pollo" (amigo de Rey) Rey logra crear en poco tiempo un imperio de la droga en el Valle del Cauca. Sin embargo, la ambición de Rey por más dinero y poder lo lleva a imponer un orden a través de la violencia, llevándolo a un final trágico. La película inicia en 1960 con una voz en off, la cual se escuchará a lo largo del filme:

[212] En una entrevista con Cristina Silva Gómez y publicada en Internet cuando se exhibe *El Rey*, el director Antonio Dorado cuenta que este filme es el resultado de un proceso de investigación de siete años que él ha realizado sobre el narcotráfico en el Valle. Inicialmente pretende presentar una historia que comprende los años 30 a los 70, pero decide simplificar este período. "Antonio Dorado: El hombre detrás de 'El Rey'." Entrevistas. *Colombia.com.* Nov. 2005 Web. 17 mayo 2009.

> Dicen que fue el primero, era un tipo brillante, pudo haber sido político, abogado, economista o algo que fuera menos peligroso…Antes de Pablo Escobar estuvo Pedro Rey, lo que encendió su pasión fue la ambición, la droga y la muerte, el me dejó su testimonio para contarles a ustedes cómo empezó todo.

El espectador identificará más adelante que esta es la voz del periodista, un conocido de Rey y personaje en la película, a quien Rey le cuenta su historia tras sufrir un atentado del que se salva milagrosamente. Mientras que el periodista inicia su narración, se proyectan una serie de imágenes que enmarcan los momentos claves de esta historia. Este inicio impacta por el juego de imágenes y sonidos en donde se mezcla la escritura con la violencia: sobresale la imagen de una persona escribiendo rápidamente en una máquina de escribir, y el sonido que ésta produce es simultáneo al de una balacera y a las imágenes de Rey atacado por sicarios. La banda sonora también juega un rol importante en esta película. Se usan los boleros para las escenas románticas o de expresión de sentimientos, mientras que la salsa se toca durante las escenas del ambiente delirante de las drogas, y también cuando se ejerce la violencia –incluida la doméstica contra su esposa–; un momento ejemplar es la música de salsa en una escena donde la cámara muestra en un primer plano los pies de gente bailando salsa, alternado con medios planos de unos hombres golpeando a patadas a los que atentaron contra la vida de Rey.

Como observa la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano en la sinopsis de esta película, *El Rey* "tiene como telón de fondo la doble moral económica y política en Colombia, la descomposición de las utopías revolucionarias y la ingerencia norteamericana en el origen del negocio ilícito del narcotráfico" (Fundación 219). En la película, el periodista cuenta que él es testigo de estos cambios, donde la violencia es tan sólo un elemento más que se une a la doble moral que invade todos los sectores de esa sociedad: "ante mis ojos vi como este hombre [Pedro Rey] estaba transformando la ética y la voluntad de empresarios, políticos y jueces que estaban dispuestos a dejarse corromper." La corrupción aflora en la población que es partícipe de las actividades del narcotráfico, pero también se retrata el miedo a las represalias del narcotraficante ante la deslealtad en el negocio. Como lo anuncia la voz en off, "Si [Rey] quería ser alguien, tenía que hacerse respetar" y el asesinar a Caliche por traición, amigo de Rey y distribuidor de la droga, con un balazo en la cabeza o a balazos a su amigo y aliado El

Pollo, es el único medio para lograr este respeto. Estos momentos que capta la cámara con planos medios deja ver la frialdad con que se ejecuta esta violencia; el ruido de los disparos funciona como sonido ambiente. El filme ahonda también en el impacto de la llegada de las multinacionales en los años sesenta, indicando que éstas generan desempleo; en contraste, la cocaína y el imperio que forma Rey crean empleo para los desempleados, pobres, prostitutas y campesinos desplazados.

De otro lado, esta película presenta las drogas como un problema nacional e internacional que se está expandiendo porque mientras haya consumidores, habrá productores. En la película, Rey no se conforma con los mercados y rutas nacionales del tráfico de drogas, sino que se extiende hasta México, Estados Unidos y Europa. Su meta es crear una multinacional de la cocaína y, con su ingenio, lleva a cabo toda clase de astucias: usa mulas para sacar la droga del país; exporta libros que promueven el turismo en Colombia, pero con cocaína camuflada en ellos; intenta bajar la calidad de la cocaína, pero se da cuenta que "no podía cambiar la calidad, sino cambiar al comprador", y este aprendizaje lo lleva a viajar para buscar compradores menos exigentes. Su ambición no tiene límites y usa eventos internacionales como el Mundial de Fútbol en México en 1970 para hacer contactos y crear rutas, los Juegos Panamericanos en Colombia en 1971 para sacar la droga en los trofeos de los ganadores, y los Juegos Olímpicos en Munich en 1972 para establecer rutas a Europa, como relata la voz en off y que se evidencia con tomas rápidas de estos lugares. Esta ambición del protagonista da paso en la película para mostrar las etapas del narcotráfico, desde el procesamiento en las "cocinas" –donde predominan los primeros planos– hasta el transporte y su distribución, y el efecto que este comercio está produciendo en la sociedad. Rey comienza a perder control en el negocio y muere a manos de su amigo, un policía corrupto. La película cierra con la procesión del pueblo que sigue el féretro de Rey en medio del llanto porque han perdido a su protector, y con mariachis cantándole al Rey. Con su filme, Dorado así retrata los inicios del narcotráfico desde la década de los sesenta y sus efectos en la población costera retratada, aspecto que difiere de otras películas donde el escenario es Medellín, ciudad fuertemente afectada por el narcotráfico. A pesar de la diferencia geográfica, se aprecia en esta película cómo la corrupción, la deslealtad y la doble moral social, política y económica se fortalecen en cualquier espacio ante la presencia del dinero, al igual que la

complicidad de una población que con su silencio apoyan la existencia de este flagelo. El protagonista, Pedro Rey, nos recuerda al narcotraficante Pablo Escobar no sólo como líder de su cartel y el que ejerce el poder a través de mecanismos de represión y violencia, sino también como protector de los pobres que la sociedad y el Estado han abandonado. Esta película sugiere a la vez el ciclo repetitivo de la violencia que acompaña al narcotráfico y el destino fatal de quienes se involucran con este negocio ilegal de drogas, aun cuando deja un halo de esperanza con un jefe de policía quien no se presta a la corrupción y está decidido a combatir este problema a toda costa.

Un filme que explora a fondo el riesgo y drama de quienes se ofrecen como "mulas" es *María llena eres de gracia* (2004) dirigida por el estadounidense Joshua Marston y filmada en Ecuador.[213] En la película dos jóvenes -- María Álvarez, de diecisiete años, y Blanca, su amiga -- trabajan en un cultivo de flores en la sabana de Bogotá. Ellas no viven en extrema pobreza, pero tampoco tienen oportunidades para mejorar su situación económica. En su afán de vivir una vida mejor, encuentran que trabajar como mulas para el narcotráfico es una opción rápida para ganar dinero, y por ello deciden viajar a Nueva York, transportando cocaína en sus estómagos. Sin embargo este viaje no es exitoso para María, Blanca y otras dos chicas que viajan con ellas. Una de las mujeres es capturada y la otra, Lucy, muere cuando se le rompe una cápsula de coca y su cuerpo es abierto por quienes la cuidan para sacar el resto de cápsulas. Por su parte María es interrogada en el aeropuerto de Nueva York, pero queda libre al no poder tomarle Rayos X ya que está embarazada. Después de ver que Lucy es asesinada, María y Blanca huyen con la droga para evitar la misma suerte de Lucy, y se enfrentan a una ciudad desconocida. Las dos chicas devuelven la droga y reciben su dinero, Blanca retorna a Colombia como se ha planeado, y María por su parte decide quedarse en busca del sueño americano para ella y su futuro bebé.

El filme enmarca esta historia trágica además de presentar el riesgo que deciden tomar algunas personas para salir de una realidad socio-económica que no les favorece. Señala el crítico Eduardo Cano, en su reseña de la película, la inversión de roles que se

[213] Para la crítica Suárez, resulta contradictorio el hecho de que esta película, filmada en el extranjero, "ponga en la esfera de la discusión de lo transnacional las condiciones de trabajo desiguales en los viveros de flores" (*Cinembargo* 22). Cabe notar que las escenas en los viveros son pocas en este filme y se presentan al inicio como punto de partida para posicionar a la protagonista en un escenario de trabajo que no desea o no le favorece.

presenta con María y su novio Juan, donde ella se muestra "fuerte, grande, valiente, altiva, endiosada" frente a un Juan acobardado y minimizado, refiriéndose a la escena donde María se sube a una casa en construcción, pero él se niega a seguirle el juego (224). Esta escena deja ver cierto grado de frialdad en la joven que no repara en que puede perder a su bebé si se cae, y se refuerza cuando ella decide prestarse como mula a riesgo de que se le explote alguna de las cápsulas de cocaína, lo cual mataría a su bebé. Estos detalles le restan dramatismo a la película en su intento de representar el sufrimiento por el que pasan las mulas. Es sólo hacia el final de la película que María parece tener conciencia del ser que lleva en sí, y por quien decide quedarse. Su decisión se refuerza en la película cuando camina dentro del aeropuerto y al fondo se ve una inscripción en la pared que dice "It's what's inside that counts", y con la frase "aquí empieza todo lo que soy" de la canción que cierra con los créditos.

Además del interés por la retribución económica que lleva a estas jóvenes a servir como "mulas" para el transporte de drogas, se destacan en el filme momentos de tensión que retratan la incertidumbre de lo que pasará, y que están bien captados por el lente de Marston en cuatro escenas dramáticas que visualizan paso a paso este proceso de transporte de drogas. Son ellas María viendo cómo preparan las "pepas" e ingiriéndolas; la travesía si son capturadas en el aeropuerto; el momento cuando ellas deben expulsar de sus cuerpos esta droga; y la tragedia esperada cuando muere Lucy al estallarle una de las cápsulas. Estas cuatro escenas se caracterizan por la ausencia de música, los silencios y diálogos cortos, y las tomas en primer plano que van llevando al espectador a vivir estas secuencias. Son escenas que impactan y aumentan el dramatismo ante la delicada situación de la protagonista. Finalmente, la connotación religiosa que se intenta dar al filme con el título *María llena eres de gracia*, y con la carátula donde se ve a María en posición de comulgar, recibiendo no una hostia sino una cápsula de cocaína, crea expectativa en el espectador familiarizado con el fanatismo religioso que acompaña a sicarios y narcotraficantes. Sin embargo, aparte del título, son casi nulas las referencias a la religión en este filme, ya sea a través de símbolos o ideas, aspecto que sí se aprecia en la narrativa sobre el narcotráfico y en películas como *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*. Marston aporta con su película una visión a un aspecto de la problemática del narcotráfico como son las "mulas" y su participación indirecta –y en ocasiones con un

final trágico– en este negocio ilícito. Sin embargo, no ahonda en las razones que llevan a estas personas a prestarse para el transporte de la droga, como pueden ser la pobreza o la ausencia de valores morales fuertes en medio de una estructura familiar estable los cuales, como se ha visto a lo largo de este trabajo, se ven afectados por el ingreso del dinero ilícito en la sociedad.

Una visión sobre los efectos del narcotráfico a nivel familiar, social, urbano y económico se presenta con el filme *Sumas y restas* (2004) del director Víctor Gaviria. El cineasta recurre de nuevo a actores naturales para los papeles protagónicos de este filme: Santiago, el ingeniero, es representado por un publicista y Gerardo, el capo, por un taxista. La acción se centra en Medellín en los años ochenta cuando Santiago Restrepo, profesional de la clase media y de familia trabajadora en el cultivo del café y cría de ganado, se une temporalmente al narcotraficante Gerardo Cardona para superar su crisis económica actual. Su idea es salirse de este negocio en cuanto reúna el capital que necesita. Sin embargo, Santiago se ve envuelto en un mundo violento y corrupto donde el concepto de traición se castiga severamente. Al no asistir al entierro del hermano de Gerardo, Santiago es sentenciado por este capo quien planea el secuestro del ingeniero, sacándole todo el dinero a su familia. Al verse traicionado, Santiago entrega a Gerardo a otro traficante que lo busca por haberlo estafado. Santiago lo pierde todo, y Gerardo muere a manos de sicarios. La muerte del traqueto representa, para Suárez, una metáfora donde se restaura el orden del "pudiente industrial" mientras se "sofoca la consolidación de economías alternas" (*Cinembargo* 191).

Gaviria retrata en su película el impacto del narcotráfico en la familia y la economía a través de imágenes donde el lujo, la ambición y el derroche en que viven los narcotraficantes, y todos aquellos que se unen a ellos, son los valores que establecen un nuevo orden social basado en una economía donde la cocaína, según un personaje, "es lo más parecido que hay a plata". Santiago Restrepo es un hombre débil que cae fácilmente en las redes del narcotráfico y sus acciones; no es capaz de actuar a pesar de ser testigo de la violencia e injusticias que se llevan a cabo. Este personaje se debate entre volver a su familia o seguir en la red ilusoria de felicidad que le brindan los dólares que circulan por todas partes. Se aprecia en varias escenas, como la de su amigo Leonardo que, por estar drogado, se queda encerrado por error en una habitación protegida por rejas. En su

delirio Leonardo piensa que está en la cárcel, dejando ver que ser encarcelado es el mayor miedo de los narcos. En la película, el simbolismo de la prisión juega como un preaviso para Santiago de lo que vendrá si se involucra en negocios ilícitos, pero no tiene efecto en él. La cámara de Gaviria capta bien este momento al presentar un primer plano de la cara de Santiago, hasta acercarse a sus ojos, en momentos en que este personaje parece reflexionar sobre el peligro al que se puede enfrentar si continúa trabajando con traquetos, pero su deseo por el dinero fácil es fuerte y él opta por continuar asociado a Gerardo. Frente a la debilidad de Santiago, el filme presenta a Gerardo como un hombre determinado y seguro de sus acciones y decisiones. La escena más diciente de su carácter se da después del entierro de su hermano, cuando llega Santiago a visitarlo. Partiendo de un plano general, la cámara se dirige al rostro de Gerardo, dejando ver la mirada penetrante, fría y rápida del capo que expresa el fin de su amistad, y el inicio de la tragedia que vivirá Santiago.

Gaviria presenta una película ambiciosa que abarca dos clases sociales opuestas que tienen en común su ambición por el dinero y el poder. Como señala la crítica Suárez al estudiar el efecto de la economía del narcotráfico en la dinámica urbana de Medellín y el nuevo orden social que dicta en esta ciudad, estos cambios se presentan en el filme con la inversión de roles de los protagonistas: el ingeniero Santiago es quien cae en el vicio de la droga y en la trampa del dinero ilícito mientras Gerardo, sin títulos, "se convierte en el gran ingeniero y artista para la producción y distribución de la cocaína" ("Estragos" 49). Sin embargo, queda también claro en la película que esta inversión es temporal, ya que Gerardo muere y Santiago se reintegra a su familia. De otro lado, en la película se aprecian diversas facetas del narcotráfico con sicarios, drogas, secuestro, masacres, venganzas, y lugares como pistas de aterrizaje clandestinas y fachadas de establecimientos, que esconden lugares para el procesamiento de la droga. Además se incorpora el lenguaje fuerte que caracteriza a los capos de la droga para reafirmar su masculinidad, y la creación de nuevas palabras para mantener la clandestinidad que necesitan en ese oficio, como denominar "la oficina" al taller de mecánica que usa para dirigir sus negocios o llamar "la cocina" al trapiche donde se procesa la droga. Son pocas las escenas que muestran directamente la violencia en esta película, y no son necesarias para Gaviria al demostrar "cómo la violencia en cine es más un proceso mental del

espectador que una irrupción gráfica" (Ruffinelli 40). La escena del asesinato del hermano de Gerardo por sicarios, y la de la muerte de Gerardo también asesinado brutalmente por sicarios, son los únicos momentos en que el espectador presencia actos violentos. Con su filme, Gaviria retrata la ilegalidad y clandestinidad del tráfico de drogas, la imposibilidad de salir bien librado si se ingresa al narcotráfico, y las consecuencias con las que se pagan la deslealtad y la traición.

Todos estos filmes y documentales sobre el sicariato y el narcotráfico generan aplausos, al abordar un tema de injusticia y violencia reciente en la sociedad colombiana, pero también generan rechazos al dejar al descubierto una realidad que ha sido tomada como alegoría nacional. Como se puede notar en estas producciones, la temática sobre el narcotráfico es amplia y abarca la violencia individual y social; la marginalidad de la niñez y la juventud; la falta de comunicación dentro de una débil estructura familiar; la búsqueda de nuevos valores que compensen aquellos que no satisfacen las ideas o necesidades propias; el impacto del negocio de la droga en el individuo que se pierde al perseguir a través de ella poder social y económico; el trauma de las "mulas" y de un sector consumista de esta droga. En estos filmes se lee el mensaje de que a nivel de la ilegalidad, la amistad no cuenta; es la lealtad la que define el futuro de las personas. Este cine pretende mostrar de forma directa, sin sentimentalismo ni romanticismo, la realidad a la que ha llegado toda una nación a causa del tráfico de drogas. Las producciones que he reseñado no pretenden dar solución al conflicto ni fomentar la imagen de narcos o sicarios, sino presentar desde diferentes perspectivas la realidad y el impacto del narcotráfico que ha estado presente en Colombia por muchos años. Aun cuando estos filmes no son adaptación de novelas, ofrecen diferentes perspectivas de cómo se ha abordado a nivel visual la temática del narcotráfico. *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, por el contrario, ya cuentan con el referente temático al ser adaptaciones de novelas; de ahí la importancia de estudiar cómo cuentan estas historias los directores que se han dado a la tarea de proyectarlas en la pantalla grande. La adaptación de novelas relacionadas con la violencia y el narcoterrorismo al cine no es un campo nuevo en Colombia; como presento a continuación, existe un corpus amplio sobre obras que muestran el impacto de la violencia en la sociedad colombiana.

El narcotráfico y los trasvases culturales colombianos

En su libro *De la literatura al cine* (2000), José Luis Sánchez Noriega parte de la noción de los trasvases culturales o los procesos en que "una forma artística deviene en otra, la inspira, desarrolla, comenta", sin olvidar que son creaciones que tienen raíces en textos previos (23). Estos trasvases reciben diferentes nombres dentro del lenguaje cinematográfico; son ellos transposiciones, recreaciones, versiones, comentarios, variaciones, traslaciones o adaptaciones, siendo este último el más usado. Sánchez agrupa estas formas artísticas en varias categorías entre las que destaco los trasvases de la novela a la serie televisiva, de la música al cine y viceversa, y de la novela al cine y viceversa (23).[214] Añade Sánchez la necesidad de distinguir entre los trasvases generales, los cuales dan como resultado una obra nueva, y las adaptaciones que son necesariamente subsidiarias de la obra original (24). En cuanto a las diferentes posibilidades de trasvases culturales generales en Colombia y la temática sobre el narcotráfico, se encuentran varios ejemplos. El primero de ellos es el trasvase de novela a serie televisiva que se presenta con las series *El Divino* y *El cartel de los sapos*, adaptaciones que llegan al televidente en diferentes épocas y las cuales, a pesar de la temática y la violencia que retrata la segunda, tienen gran aceptación del público.

La novela *El Divino* (1986) del escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal llega a la pantalla chica en 1987, con adaptación del mismo autor y dirigida por Kepa Amuchastegui.[215] Esta serie logra gran audiencia y aceptación a nivel regional, como indican los resultados de una encuesta realizada por la socióloga Nora Segura en mayo de 1987, tiempo durante el cual se transmite este seriado. En este estudio sobre los hábitos de la familia de la ciudad de Cali frente a la televisión, los encuestados expresan su satisfacción con esta serie por ser diferente y chistosa, por los personajes, la calidad de los autores, el horario de transmisión, y porque "en la actuación se relevaron caracteres locales tanto en los personajes como en el habla" (Segura 16). No se mencionan reacciones sobre el tema del narcotráfico que ha empezado a permear en la sociedad –y el cual es el tema en la novela, donde se retrata el inicio del narcotráfico en un pueblo y su

[214] Indica Sánchez que el teatro, la novela, la serie televisiva, el cine, el ballet, el musical, la ópera, los dibujos animados, la pintura y la música son las opciones que se pueden combinar para crear una nueve serie de trasvases culturales (Sánchez 23-24).
[215] Ver la discusión sobre esta novela del narcotráfico en el capítulo dos del presente estudio.

capacidad de trastornar los valores en una sociedad tradicional–, sino la satisfacción de un público que se ve identificado con la cultura propia y que destaca el "carácter divertido o el humor como rasgos de la telenovela, con lo cual se establece una distancia entre la 'vida real' y la 'ficción'" (Segura 31). El recurso del humor y de representar estereotipos en esta adaptación parecen llenar las expectativas del público frente a un momento de tensión social en que el narcotráfico ha comenzado a tomar fuerza con asesinatos a figuras públicas. Esta decisión del director se adecúa al "malestar endémico" de la cinematografía colombiana de centrarse en "caricaturas y estereotipos" cuando se trata de acercar a temas sociales (Suárez, *Cinembargo* 219).

Veinte años después, en junio del 2008, la productora de televisión Caracol TV lanza en horario triple A la serie *El cartel*, dirigida por Luis Alberto Restrepo y basada en *El cartel de los sapos*, novela publicada ese mismo año y que rápidamente se convierte en un best seller.[216] Escrita por Andrés López López, un ex narcotraficante del Cartel de la droga del Norte del Valle, la novela relata su historia y la de este cartel, desconocido para muchos pero que se consolida en la época conocida como narcoterrorismo, cuando se enfrentan los líderes de los carteles de Medellín y de Cali. En la vida real, en la novela y en la serie televisiva, Martín (alias que usa el protagonista), tras vivir un período de gran violencia como miembro del cartel y tener que elegir entre su familia o su riqueza, decide entregarse a las autoridades norteamericanas cambiando "las balas por dardos de información e inteligencia" (López 47). *El cartel* incluye un elenco nacional y es grabada en diferentes locaciones a nivel nacional e internacional. Con esta serie, los televidentes reviven uno de los períodos de más derroche económico y a la vez de gran violencia a causa de la guerra entre líderes del tráfico de drogas que buscan, como indica López en su novela, "libertad, poder, dinero, impunidad" (López 125). Por otro lado, en su entrevista con el periodista Rafael Baena, el director de *El cartel* señala que esta serie despierta controversia entre los entes estatales y "un sector de la tele audiencia, sacudida por la extraordinaria semejanza entre los personajes de ficción de *El cartel* y algunos protagonistas de la historia reciente de un país permeable a la corrupción del narcotráfico" (49). A pesar del aspecto controversial y el exceso de violencia proyectada,

[216] El éxito de este seriado televisivo y de la novela, a nivel nacional e internacional (en Estados Unidos con *Telemundo*, Ecuador y México), es tal que Caracol TV abre el 2009 con una segunda temporada.

la serie logra gran éxito nacional e internacional, y llega a su segunda temporada como serie televisiva. Esta serie televisiva catalogada de drama y acción presenta una visión cercana a la realidad del impacto del narcotráfico en la sociedad de la zona costera colombiana, su esplendor y decaimiento. Los inicios del protagonista en el narcotráfico que de cocinero pasa a líder de un cartel, la lucha por el dinero y el poder, la lealtad y la violencia, así como la importancia de la familia son varios de los temas que se desarrollan en esta serie. Son todos estos temas que ha desarrollado la narrativa y la cinematografía colombiana a lo largo de los años. Cabe preguntarse por qué esta serie de televisión gana la aceptación pública frente a otros filmes sobre la violencia del narcotráfico que no lograron ese interés o aprobación por parte del espectador. Se podría decir que su horario estelar de emisión atrae a más televidentes, sumado al hecho que la violencia narcoterrorista ya no existe y, finalmente, y al interés del público en conocer más de cerca el mundo de los narcotraficantes.

En 1999 sale a la luz pública la novela *Rosario Tijeras* del escritor Jorge Franco. Esta novela del sicariato llama en especial la atención de los lectores y la crítica por presentar a una mujer como protagonista. Cinco años después Juanes, famoso cantante colombiano, incluye en su álbum *Mi sangre* la canción titulada *Rosario Tijeras* de su autoría e inspirada en la protagonista de esta novela; más tarde, esta canción cierra la versión fílmica cuando se ruedan los créditos. La canción, otro ejemplo de trasvase cultural, resume fielmente la historia de la protagonista de la novela: el miedo que ella impone con su presencia, "con su pistola en la mano / siempre lista pa matar". Juanes incluye además la tragedia de su niñez al ser violada como el inicio de su soledad y carácter fuerte, así como la venganza contra el violador que es castrado por ella con unas tijeras. El verso más cantado de esta canción reza: "Era Rosario Tijeras / la de pistola, espejito y labial / en su cartera siempre llena de vicio / sexo, balas, placer y dolor / la de las mil y unas vidas / pam, pam, pam / Rosario)".[217] Sensualidad, belleza, balas y violencia describen a esta sicaria tanto en la novela y la película como en la canción. Este trasvase deja ver el impacto de este personaje ficticio en el público colombiano a pesar de representar la violencia con que los sicarios, al servicio de narcotraficantes, atentaron contra la sociedad colombiana.

[217] La lírica de esta canción la he transcrito de la misma película.

Finalmente, un caso de trasvase del cine a la literatura es el libro *"Leidy Tabares, la niña que vendía rosas"* del periodista Édgar Domínguez. En esta obra Domínguez reconstruye en veinte capítulos y un prólogo la vida de Leidy Tabares, protagonista de la película *La vendedora de rosas*. Inicia cuando Leidy se pierde a los cuatro años en las calles de Medellín, es llevada a orfanatos y regresa a su casa tres años después para reencontrarse con su madre. Desde niña ha vendido rosas en las calles, se une a otros niños delincuentes para no estar en su casa bajo el maltrato de su madre alcohólica, y conoce con los niños de su edad el mundo de la delincuencia y el de las drogas. A diferencia de la película, la Leidy de la novela expresa que no le gusta inhalar el pegante o "gale" al ver cómo sus amigos "se pegaban unos viajes todos raros y alegaban con las paredes y gritaban. Se enloquecían" (51) ya que, explica Domínguez, este producto contiene un componente químico altamente volátil y narcótico. En el libro se narra cómo Leidy gana fama tras su actuación en la película, los continuos viajes al exterior, su retorno a las calles y a la delincuencia que la llevan a la cárcel acusada de ser cómplice del asesinato de un taxista. En la actualidad, con dos hijos, Leidy Tabares cumple su condena en la cárcel. Los trasvases culturales que he presentado apuntan al impacto que el narcotráfico ha tenido a todo nivel en la sociedad colombiana, y a la vez abre espacios para crear nuevas formas de expresión textual o visual relacionadas con este tema.

De otro lado, José Luis Sánchez elabora una tipología de las adaptaciones de la literatura al cine, objetivo central de este capítulo. Sánchez parte de su definición de "adaptación":

> …el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta de imágenes (supresiones, comprensiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones (sic), sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (47)

Tras la adaptación, traslación o transposición, términos que Sánchez usa indistintamente, el texto fílmico es el resultado de la interpretación que un cineasta hace de una obra original, ofreciendo una visión de la misma, combinando el elemento escrito con

registros visuales y sonoros. Sánchez propone cuatro tipologías para estudiar las adaptaciones novelísticas: 1) según la dialéctica fidelidad/ creatividad en la cual "se tiene en cuenta el mayor o menor grado de similitud entre los personajes y los sucesos de los textos literario y fílmico" (63); 2) según el tipo de relato, siendo éste clásico o moderno; 3) según la extensión, ya sea por reducción, equivalencia o ampliación del texto original; y 4) según la propuesta estético-cultural. La primera de estas tipologías está a la vez subdividida en cuatro tipos de adaptaciones que son de interés para este estudio, ya que ayudan a identificar el tipo de adaptación realizado por los directores de las dos novelas seleccionadas.

El primer tipo de adaptación es la ilustración que se describe también como literal, académica y pasiva: es rigurosamente fiel a la historia narrada en el texto, a sus personajes y acciones; no presenta mayores transformaciones y suele transcribir los diálogos por completo. Señala Sánchez que su valor es más comercial o de divulgación que estético; no lleva una propuesta cultural y no representa una obra fílmica al no ser autónoma respecto al texto original (64). El segundo tipo es la adaptación como transposición, la cual "implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria" (Sánchez 64). Esta adaptación se conoce a la vez como traslación, traducción o adaptación activa, y puede presentar transformaciones, equivalencias o ampliaciones al ser trasladada al lenguaje fílmico, pero mantiene las cualidades culturales estéticas e ideológicas expresadas por el autor del texto literario. El tercer caso de adaptación se denomina interpretación —o apropiación, traducción, lectura, crítica— en la que se "crea un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario", pero se mantiene el espíritu y el tono narrativo de la obra original (Sánchez 65). En este tipo de adaptación hay transformaciones importantes, ya sea en la historia o en los personajes, cambios que dejan ver la autoría y punto de vista del cineasta. Finalmente se encuentra la adaptación libre, la cual se aleja notoriamente de la fidelidad del texto literario: prácticamente se reescribe la historia, su ambiente y temática. Esta adaptación, denominada variación, transformación, digresión o reelaboración, se efectúa por varias razones: para recrear mitos literarios, para reducir la extensión y naturaleza del relato, por las diferencias histórico-culturales y por el deseo más comercial que analítico (67).

En los siguientes análisis busco identificar el tipo de adaptación que de novela a cine han realizado dos directores, partiendo del texto literario hasta llegar al producto final luego de la adaptación, para determinar así cómo se presenta la violencia del narcotráfico en estos filmes. Para ello tengo en cuenta qué se altera, innova, añade o excluye en cuanto a la temática, la estructura narrativa y temporal, los espacios y personajes. No se trata de comparar si la novela es o no es mejor que la película o viceversa, ya que cada una posee riqueza en su propio lenguaje; además, es claro que una película necesita acción y debe dramatizar aspectos de la obra literaria para lograr su fin. El primer análisis corresponde a la novela del escritor Fernando Vallejo *La virgen de los sicarios* (1994) llevada al cine en el año 2000 por el director iraní Barbet Schroeder, y el segundo, a la novela del escritor Jorge Franco *Rosario Tijeras* (1999) y su versión cinematográfica en el 2005 por el director mexicano Emilio Maillé.

La virgen de los sicarios

En el cuarto capítulo de este trabajo he presentado un análisis de la novela *La virgen de los sicarios* del escritor colombiano Fernando Vallejo. Cabe recordar que en la obra se retrata la figura del sicario tras el período de gran violencia en la ciudad de Medellín, a causa de la guerra entre carteles de la droga y la declarada por el cartel de esta ciudad al gobierno, entre 1990 y finales de 1994. En el texto literario se encuentran referencias directas a estos eventos y las consecuencias para los sicarios al morir el líder del cartel de Medellín, Pablo Escobar. Un aspecto importante en esta novela es la violencia del sicario que emana en cada página. Se destaca además la fuerte crítica al Estado y a la Iglesia, entre otros sistemas, y se muestra la degradación del narrador-protagonista en cuanto a su lenguaje y su forma de ser. Seis años después de publicada la novela, se estrena con gran éxito su versión fílmica bajo la dirección de Barbet Schroeder. El guión de la película *La virgen de los sicarios* fue escrito por el mismo Fernando Vallejo. La versión fílmica, por su parte, presenta al espectador una versión menos violenta que la retratada en la novela, pero sin alterar los eventos, personajes y lugares que hacen parte del texto literario. Al reducir este tono violento se proyecta en este filme una imagen del sicario como víctima de una sociedad que lo abandona en medio de condiciones económicas adversas con las cuales debe sobrevivir.

La producción fílmica obtiene en el 2000 varios reconocimientos: recibe la "Medalla de Oro de la Presidencia del Senado italiano"; es nominada al premio "León de Oro" durante el Festival de Venecia; también es galardonada como la mejor película de un "Director no Latinoamericano sobre un tema latinoamericano" en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.[218] Este éxito a nivel internacional, como señala la crítica Suárez, se debe en parte a ser una producción dirigida por un extranjero y con capital extranjero (*Cinembargo* 112). A nivel nacional, por el contrario, añade Suárez, esta película sufre la censura al no responder a la "buena imagen" que se quiere proyectar del país en el exterior (30).

Como hemos visto en el cuarto capítulo del presente estudio, en su novela, Fernando Vallejo presenta un viejo gramático homosexual, Fernando, quien regresa a su ciudad natal de Medellín luego de treinta años de ausencia para morir en paz, pero se encuentra ante una ciudad que ha cambiado no sólo físicamente sino en sus valores y principios y en la cual no existen el orden social ni leyes ni tradiciones. Fernando conoce a Alexis, un joven sicario que ha perdido su empleo tras la muerte de Escobar. Fernando relata su historia de amor con Alexis mientras transitan por las calles de la ciudad, hasta que Alexis muere a manos de Wílmar, otro joven sicario. Luego de meses de encierro por la muerte de Alexis Fernando conoce a Wílmar e inicia relaciones amorosas con él sin saber que es el asesino de Alexis. Esta historia de amor con los sicarios se convierte en la repetición de un ciclo de violencia y venganzas. Wílmar es asesinado por otros sicarios, y Fernando opta por abandonar su ciudad e iniciar un nuevo viaje sin rumbo y sin esperanza.

En esta novela corta Fernando, el narrador-protagonista, establece un antes y un ahora, siendo el "antes" un pasado que no se pude recuperar y el "ahora", la ciudad que pertenece a la violencia, controlada ya no por el letrado, sino por el narcotraficante y sus sicarios. La violencia, la intolerancia, la indiferencia, el hambre, lo grotesco y la falta de oportunidades son parte del diario vivir de cada uno de los personajes, y reflejan, para Vallejo, la situación socio-política y económica de la sociedad urbana de Medellín.

---

[218] En la ficha técnica para la película señala Radomiro Spotorno en su libro *50 años de soledad: De los olvidados (1950) a la Virgen de los sicarios (2000) Infancia y juventud marginales en el Cine Iberoamericano.* (2001), que ésta fue grabada con cámara digital y sonido directo en las calles de Medellín, escenario y personaje a la vez (190).

La versión fílmica corresponde al tipo de "adaptación por transposición"; es decir, es fiel al argumento de la novela. Sin embargo, una serie de transformaciones en la puesta en escena matizan el carácter violento de una ciudad que se mueve entre el caos y el miedo por las acciones terroristas de narcotraficantes como Pablo Escobar, y los jóvenes sicarios a su servicio.[219] Schroeder realiza cambios en las acciones de los personajes, en sus historias y en los espacios donde ocurren eventos importantes que se repetirán a lo largo de la película. Schroeder introduce en la primera escena a los protagonistas de esta película (a excepción de El Difunto y Wílmar que aparecen más adelante), y la temática que va a prevalecer en la película: el mundo romántico de un grupo de homosexuales y sicarios que comparten una ciudad violenta, la cual se debate entre lo moral y lo amoral, la superstición y la religión, el erotismo y el amor, la matanza entre banda de jóvenes y la injusticia social. Inicia así la primera secuencia con la imagen de un hombre que camina hacia un edificio de apartamentos. Su figura se ve reflejada en vidrios que muestran además, una ciudad nocturna y en movimiento, con el transitar de buses y carros (0:01). Las secuencias que siguen detallan la llegada de Fernando al apartamento de su amigo, desde donde se escucha música romántica. Este es el primer cambio que se aprecia en el filme porque ubica al protagonista en un lugar y tiempo específico dándole orden a la historia, a diferencia de la novela que inicia con recuerdos del protagonista quien lleva tiempo en la ciudad antes de conocer a Alexis, su futuro amante.

En el texto literario la narración, en tiempo pasado, se limita al relato de Fernando, el narrador-protagonista, quien recurre al flashback para entrelazar la

[219] En su artículo "*La Virgen de los sicarios:* entre el encanto literario y la frustración fílmica" el crítico literario Edwin Carvajal Córdoba estudia la adaptación de esta novela al cine y señala que el filme capta las partes centrales de la obra escrita, reproduciendo textualmente diálogos, escenarios, personajes, asesinatos y el trágico fin de los amantes del protagonista, siendo los planos fantasmagóricos lo único nuevo que se presenta en este filme (57). Carvajal centra parte de su análisis en el estudio detallado de la serie de planos que usa la cámara de Schroeder al filmar esta película –siguiendo el modelo de "transferencia y adaptación" propuesto por Brian McFarlane– para identificar los cambios que se producen en la versión fílmica, su grado de incidencia y la lectura final; concluye que en ella "predomina el punto de vista denominado ocularización, pues se enfoca en la relación existente entre lo que muestra la cámara y lo que se supone el personaje ve", dando prioridad al punto de vista del personaje principal (58). Carvajal critica además el uso de actores naturales en esta película ya que su actuación parece fingida y expresa que el carácter ficcional y documental del filme es una estrategia que resulta elemental, artificial, monótona (75). Concluye el crítico que "el relato fílmico no logra captar esa cadencia narrativa de la obra literaria capaz de transformar las situaciones descritas y de prender al lector en ese universo ficcional que supera con creces la realidad cotidiana que se recrea" (77).

nostálgica historia de su vida, antes de dejar el país, con la historia de su convivencia con dos jóvenes sicarios, a su regreso. El lector de la novela tiene que armar el relato a medida que avanza en su lectura ya que no existen capítulos. En contraste, el espectador del filme se encuentra frente a una historia de noventa y ocho minutos presentada en forma cronológica y lineal. Como he indicado, este es el primer cambio que se nota en la estructura temporal de la versión fílmica, donde Fernando vive la misma historia, pero en presente, y sin apelar al flashback sino a sus recuerdos que evocan la ciudad de su niñez, para reorganizar los eventos de manera cronológica. De lo contrario, tendría que explorar otras técnicas fílmicas para visualizar los flashback del protagonista. Se debe añadir que en la producción de Schroeder se usan algunos de los mismos diálogos y eventos que pertenecen a la novela, pero se asignan a diferentes personajes sin alterar el argumento del texto. Es así como se presentan escenas que en la novela corresponden a Wílmar pero que en la película se le asignan a Alexis; por ejemplo, en el texto escrito Wílmar es el que mata al asesino del jeep (116) y es quien escribe en una servilleta lo que espera de la vida (107), pero en la película estas acciones se le atañen a Alexis. Esta inversión de roles que realiza Schroeder no altera el contenido original del texto literario ni la percepción que del sicario tiene el lector o el espectador, ya que la misma narrativa y los medios de comunicación han creado un estereotipo que identifica a la población juvenil en las comunas: el lenguaje de Alexis, sus intereses y preferencias, la violencia a que recurre para solucionar problemas o situaciones amenazantes, y su comportamiento protector hacia Fernando son los mismos que caracterizan a Wílmar o por extensión, a cualquier otro joven que pertenezca a esta subcultura del sicario.

Existe una escena interesante que añade Schroeder relacionada con el pasado del protagonista. En ella, Fernando y Alexis están en un centro comercial, edificio que fue en el pasado el Seminario Mayor. Allí le pregunta Alexis a Fernando de dónde ha sacado tanto dinero, a lo que responde que lo heredó de su hermana Gloria, quien estaba casada con un mafioso. Fernando aclara que ella lo había matado al empujarlo por el balcón cuando estaba borracho, y que sus hijos derrocharon la fortuna metiendo coca, para ser después asesinados por desconocidos. En esta misma escena Fernando aclara que alcanzó a quitarles algo de esa herencia (0:18). Con esta transformación, el director de la película decide ubicar a Fernando no sólo en el contexto del narcotráfico, donde cualquier

involucrado con este negocio ilícito está destinado a un final trágico, sino también como partícipe indirecto del dinero ilegal. Pienso que con esta inserción Schroeder intenta justificar el origen de la solvencia económica que tiene el protagonista, la cual no se menciona en el texto literario.

En la versión fílmica José Antonio, el amigo homosexual de Fernando, es quien presenta al espectador a los personajes protagonistas, y es en su apartamento donde se inicia la historia de amor entre Fernando y Alexis. Con este cambio, Schroeder de nuevo ubica cronológicamente al espectador en la historia proyectada y da paso para que se incluyan referencias sobre Fernando Vallejo, el personaje histórico, que no se encuentran en el texto literario. La primera de ellas ocurre al inicio de la película cuando un hombre que se encuentra en este apartamento le pregunta a José Antonio "¿Y ese quién es? y este responde: "Hombre, es Vallejo el escritor" (0:06). Más adelante en un bar nocturno, "Patio del tango", el mismo Fernando reitera su profesión "Soy dizque escritor" (0:54). Cabe recordar que el guión fue escrito por el mismo Vallejo, quien deja plasmada esta inclusión o auto-referencia en el filme, aunque resulta un poco irónico o cómico que él mismo asocie al protagonista con el dinero que posee y proviene del narcotráfico. También podría leerse como un intento por proyectar el impacto de la economía del narcotráfico, que puede afectar a cualquier miembro de la sociedad colombiana. Volviendo a la primera escena, cabe notar el enfoque de la cámara que se dirige hacia los objetos y personajes que se encuentran en este lugar, enfatizando el ambiente erótico-homosexual que prevalecerá en la película: sólo hay hombres, algunos jóvenes sicarios y otros homosexuales, rodeados de relojes, espejos, esculturas de desnudos y varios objetos de connotación sexual (0:01 y 0:06). Además, el apartamento cuenta con "el cuarto de las mariposas", asignado a invitados especiales como Fernando para que se inicie allí una relación amoroso-sexual. Ubicar a estos jóvenes en un contexto diferente al de la violencia le sirve al director para proyectar una imagen más humana de los sicarios, además de ser el punto de encuentro de dos clases sociales –o "el margen dentro de la ciudad" como lo denominaría Suárez ("Rafagazos n. pág.).

Schroeder introduce un cambio significativo en esta escena que corresponde a la llegada de Fernando a Medellín, y al momento en que José Antonio le "regala" un joven a Fernando. Coinciden los dos textos en los treinta años de ausencia pero, mientras en la

película Fernando acaba de llegar a la ciudad, en la novela ya lleva una temporada, tiempo en el cual ha recibido como regalos a la Plaga y a El Difunto, jóvenes sicarios. En el texto literario la Plaga, a sus trece años, ya ha sido amante de Fernando: el gramático lo conoció en "el cuarto de las mariposas" pero este amor no prosperó. Además es la Plaga quien le cuenta a Fernando en un salón de billares la historia de Alexis, único sobreviviente del exterminio de su banda (72), pero en la película José Antonio es quien asume este relato (0:02). El director del filme cambia estas historias y presenta a Fernando como un recién llegado, que busca consuelo en el amor, y evita así que el espectador rechace a Fernando por haber entablado una relación sexual con un chico tan joven. De ahí la importancia en la versión fílmica por mantener la "inocencia" de Fernando, al no mostrarlo como un pervertido de menores, sino como un adulto desamparado que solo busca compañía para apaciguar su soledad. Este mismo efecto se aprecia con los eventos violentos que aparecen matizados en la versión fílmica, como expongo más adelante.

Para continuar humanizando la figura tanto de Fernando como del sicario, Schroeder le impone un tono de humor y romance a la relación de Fernando con sus amantes. Este tono no aparece en la novela; en su lugar, el narrador relata cómo José Antonio le "regala" a Alexis y le dice al joven: "Vaya lleve a éste a conocer el cuarto de las mariposas, y Alexis me llevó riéndose" (12). En la película el encuentro entre Fernando y Alexis está lleno de humor negro. Allí Fernando es presentado como un marica: "¿Marica yo?" responde éste, y continúa "¡Qué va! Marica vos y el Presidente. Cómo va a ser marica un tipo que se ha acostado con más de mil muchachos, yo lo que soy, es un berraco, ¡o no!" (0:02). Este humor añadido por el director tiene la intención de buscar empatía entre el espectador y la historia de asesinatos y homosexualidad que se va a iniciar. A partir de este instante, y a lo largo de sesenta minutos, el espectador comparte los momentos que vive Fernando con Alexis, hasta que éste es asesinado. En adelante, tanto en el texto como en el filme, se reitera la idea del sicario, no como ser individual sino como una colectividad que se reproduce constantemente y cuya historia se repite hasta llegar a su fin trágico e inevitable: el morir a manos de sicarios. En la película, tras la muerte de Alexis y luego de conocer a Wílmar, Fernando tiende a confundir a los jóvenes porque sus acciones y forma de pensar son similares; se aprecia

cuando Alexis y Wílmar dicen “Vacío” al entrar al apartamento de Fernando por primera vez (0:16 y 1:18); a ambos se les cae el revólver cuando se desnudan o visten frente a Fernando (0:40 y 1:21); la primera noche de amor de Alexis con Fernando sucede un lunes y al día siguiente visitan a la Virgen en Sabaneta (0:08) mientras que con Wílmar van a la Iglesia de San Antonio en cuanto se conocen (1:17); tienen los mismos gustos por la ropa de marca y por la música; y ambos portan tres escapularios. Esta repetición –no evidente en la novela– reitera la idea cíclica de la violencia y del destino inevitable de la juventud marginal que permanece aún en esta ciudad a pesar de haber disminuido la época de violencia narcoterrorista que vivieron los habitantes de esta ciudad y en la cual estos jóvenes servían como asesinos a sueldo y al servicio de narcotraficantes.

De otro lado, entre las escenas que Schroeder cambia, existe una que refuerza la idea de la película como una versión romantizada de la novela; se trata de la canción “Senderito de Amor”. Aunque varios personajes en la película se asocian con su propio motivo musical --como El Difunto y la música de muerte, los taxistas y el vallenato como símbolo del ruido y ambiente festivo en medio de la violencia-- “Senderito de amor” es el tema musical que se escucha en los dos momentos de crisis de Fernando: cuando muere Alexis y el protagonista llora desconsoladamente por esta pérdida, y cuando Fernando decide abandonar la ciudad al final de la película. Esta canción se encuentra al final de la novela, con los siguientes renglones:

> Un amor que se me fue, otro amor que me olvidó, por el mundo yo voy penando. Amorcito quién te arrullará, pobrecito que perdió su nido, sin hallar abrigo muy solito va. Caminar y caminar, ya comienza a oscurecer y la tarde se va ocultando... (114)

En este momento de la novela, Wílmar ve cómo Fernando empieza a llorar y a recordar la muerte de Alexis (114). Sin embargo, en la película Fernando llora al inicio cuando viaja a Sabaneta y entra a la vieja cantina “El Bombay”, uno de los pocos lugares que quedan de su ciudad de antaño. En esta escena, Fernando le dice a Alexis que llora porque “se me vino el tiempo encima” (0:11) y porque en este lugar había escuchado por primera vez esa canción, en compañía de la familia que ahora no existe. Con este cambio se da un significado de mayor nostalgia a la canción, nostalgia por el pasado que no se puede recuperar y que no renacerá por la violencia y caos que rondan por la ciudad. La

canción suena de nuevo al final de la versión fílmica cuando muere Wílmar, reforzando de nuevo el tema recurrente de la violencia cíclica donde las víctimas siguen cayendo. Schroeder realiza un nuevo cambio para darle mayor dramatismo al final de su filme. En la novela, el protagonista sale de la morgue, camina por el puente peatonal que prácticamente lo conecta con la terminal de buses intermunicipales, se despide de su interlocutor, y le informa que tomará cualquiera de los buses sin importar su destino. Cierra la novela con unos versos que expresan indiferencia ante la suerte del otro.[220] Pero en el filme, mientras suena la canción "Senderito de amor" Fernando camina desolado por un puente peatonal, hacia su apartamento, solitario, logrando conmover al público espectador. Así en la película se quiere transmitir a la audiencia el estado anímico de Fernando ante la tragedia que ha querido evitar: la soledad.

El tono más romántico de la versión fílmica se presenta a la vez con las escenas donde Fernando sostiene relaciones sexuales con los jóvenes sicarios. Como indica el crítico de cine Brian McFarlane en *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996), el rol de la audiencia es importante para el éxito o fracaso de una película, ya que, si han leído la novela, "they are interested in comparing their images with those created by the film-maker" (7). Para lograr la aceptación de escenas entre homosexuales, Schroeder recurre a efectos visuales especiales con su lente. Mientras en la novela el narrador relata elípticamente que, en el cuarto de las mariposas, "Alexis empezó a desvestirme y yo a él; él con una espontaneidad candorosa, como si fuera mi ángel de la guarda. Les evito toda descripción pornográfica y sigamos" (13), en la película Schroeder va más allá del texto: le quita ese tono amoroso al encuentro, y añade un toque de sexo que, sin embargo, no llega a ser pornográfico. En la película Fernando, sin preámbulo, le indica a Alexis que se quite la ropa; la cámara sigue los movimientos del joven cuando éste se desnuda, mostrando los tres escapularios que lleva en su cuerpo y un arma, el tote o fierro, que se le cae (0:04). En seguida, la cámara enfoca a Alexis desnudo, recostándose en la cama y a Fernando en el fondo desvistiéndose. Esta escena la vive el espectador indirectamente a través del lente de la cámara que se dirige a un espejo, y muestra a la pareja haciendo el amor desde un ángulo donde apenas se ve la

[220] Se lee en la novela: "Y que te vaya bien / que te pise un carro / o que te estripe un tren" y corresponden a la letra de una canción titulada "Adiós, que te vaya bien" la cual volvió a tener popularidad con la interpretación por el grupo de rock colombiano "Aterciopelados".

imagen opacada de dos cuerpos desnudos. Estas escenas difieren de las tomas con detalles participativos y con tomas desde diferentes planos del acto sexual entre heterosexuales a las que está acostumbrado el espectador, dejando ver la discreción por parte del director en proyectar encuentros entre hombres que pueden afectar la actitud de un público que esté en contra del acto homosexual. Igual sucede con las escenas de amor entre el protagonista y Wílmar las cuales no se presentan en el filme, pero se deducen cuando se les ve en la cama, mientras el chico acaricia a Fernando en sus momentos de crisis al recordar a Alexis (1:20), o cuando comparten la ducha mientras deciden el plan del día (1:21). El espectador se encuentra de nuevo frente a tomas indirectas y el manejo sutil de la cámara que usa Schroeder para matizar la respuesta del espectador ante el acto sexual entre hombres y que pueden resultar un poco chocantes para una audiencia que no comulgue con este tipo de relaciones sexuales o que las considere un tabú. Con estos efectos Schroeder logra suscitar no sólo la simpatía del espectador hacia el protagonista homosexual, sino también conectarlo con sus sentimientos sin crear la distancia o el rechazo que podría causar el proyectar encuentros homosexuales en su película.

Aparte del acto sexual, la figura del homosexual en *La virgen de los sicarios*, otro ser marginado de la sociedad, se representa similarmente en el texto y en la novela. Como lo he discutido, en la versión de Schroeder se presenta más abiertamente la homosexualidad del protagonista, acompañado de escenas donde la desnudez y el acto sexual representan momentos de ternura y amor de pareja. En el filme no se presenta una autocensura hacia la audiencia, lo que indica que el espectador está presenciando parte de la realidad del sicario y del homosexual para conocerla y entenderla como aspecto esencial del carácter de estos protagonistas.

En cuanto a la violencia y el caos retratados en la novela de Fernando Vallejo, se presentan en la versión fílmica transformaciones donde esta violencia se minimiza, se transforma o se elimina para darle mayor fuerza a la figura humanizada que Schroeder quiere proyectar del sicario, como seres con sentimientos pero atrapados con el sino de la violencia. En la novela hay referencias directas a eventos violentos que llegan al lector a través del narrador, quien relata cómo los noticieros de radio y televisión anuncian a diario asesinatos cometidos por sicarios (12); este narrador se refiere también a asesinatos de personas que han caído en desgracia con los narcotraficantes y deben ser eliminados

(51), de personalidades como un senador de la República (38), del candidato liberal a la presidencia muerto a bala por estos jóvenes en una tarima (46) y de otro candidato asesinado en los pasillos del aeropuerto (106). Pero en la película se elimina toda referencia a estos eventos históricos y, por ende, la actitud sarcástica del protagonista novelesco ante estas muertes que le causan "dicha en el corazón" (106). Se mantiene, sin embargo, la idea de la naturaleza violenta del sicario, ahora no dirigida hacia la sociedad, como se presenta en la novela, sino proyectada hacia los enfrentamientos entre bandas y las continuas venganzas entre ellos.[221] En la novela Fernando presenta a los sicarios como "los cobradores de las deudas incobrables, de sangre o no" (104), que han quedado sin empleo tras la muerte de Pablo Escobar, el "contratador de sicarios" o "Sumo Pontífice o Capo de los capos" (70), pero que están a la espera de otros narcos que los contraten (69). El resultado de la muerte de Escobar, expresa Fernando en la novela, es que los sicarios "[s]in trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar" (39). Este personaje del texto conoce la historia de Pablo Escobar, su captura y estadía en una cárcel edificada al gusto del capo, y su muerte, de la cual él mismo ha sido testigo al oír los disparos ya que sucedió a una cuadra de su casa (71). En la película, por el contrario, Fernando parece no tener idea de quién es Pablo Escobar; es Alexis quien le informa sobre este líder del narcotráfico y su relación con los sicarios: "esos manes trabajaban con él de sicarios y ahora que lo tumbaron, todo mundo se quedó en las comunas sin trabajo" (0:15). Al conocer la historia del capo, Fernando lamenta la desaparición de "un gran empleador del pueblo" (0:15). Con estas variantes, la película toma otro giro al presentar a un Fernando más inocente, eliminando la serie de comentarios sarcásticos que se presentan en el texto por parte del personaje-protagonista en contra del gobierno, y a favor del capo.

Esta nueva imagen de Fernando en la película se refuerza con los comentarios que él hace ante los asesinatos de los que es testigo. Si quien es asesinado ha presentado

[221] Un ejemplo de enfrentamientos entre sicarios en la versión fílmica se presenta al inicio de la película y difiere del relato en el texto literario. En la novela Fernando va caminando por las calles huyendo del ruido en su apartamento y se encuentra en medio de una balacera, pero su dignidad no lo deja agacharse para protegerse de las balas (27). En la película Fernando se encuentra con Alexis cuando sucede el enfrentamiento pero el escritor es el único que no se protege, a pesar de los gritos del joven para que se proteja (0:14).

signos de agresividad, como sucede con el taxista que amenaza a Fernando con un machete (0:38), la reacción del protagonista es justificar esta muerte porque se ha eliminado a una persona "envenenada por la ira", comentario que refuerza Alexis en esta escena al replicar que "esa gonorrea no merecía vivir" (0:39). Sin embargo, si el asesinato es resultado de un comentario suyo, el cual se aprecia cuando Fernando le expresa a Alexis su deseo de acabar con el punkero (y luego Alexis lo mata), la reacción de Fernando es de preocupación y de reproche. En el primer caso le dice a Alexis: "¡Ay niño, por Dios, qué hiciste… Matar a ese pobre muchacho por nada, ¿Cómo pudiste?" al sentirse culpable por este trágico evento (0:33); inmediatamente Fernando le reprocha su incapacidad de distinguir entre el pensamiento y la acción: "Lo que va de una a la otra es esto que se llama civilización" (0:33)". Pero para Alexis este razonamiento no funciona porque simplemente hace realidad un deseo expresado por su amante. De esta manera la película ofrece al espectador una explicación lógica para los asesinatos cometidos por este joven quien no ha contado con educación, quien ha sido corrompido por la violencia que lo rodea y quien mata según lo dicta su impulso de querer agradar a su amante.

En contraste, la novela retrata tanto a Alexis como a Wílmar como máquinas asesinas que recorren la ciudad, eliminando sin motivo a cuanto transeúnte se cruce por su camino. En el texto se pueden contar treinta y cuatro asesinatos que ha cometido Alexis y de los cuales Fernando es testigo.[222] Entre los muertos se encuentran niños, mujeres, soldados y peatones; pero Schroeder selecciona para su versión cinematográfica sólo los asesinatos que corresponden a venganzas entre sicarios o a aquellas personas agresivas que de alguna manera alteran el ambiente de paz que busca Fernando. Es así como el punkero es asesinado por Alexis como castigo por haber interrumpido la tranquilidad de Fernando en las noches (0:32); el hombre que silba en la calle muere a manos de Wílmar tras el comentario de Fernando del irrespeto al tratar de "usurpar el

[222] En la novela **Alexis** asesina al atracador del jeep por silbar en la calle, el punkero por hacer ruido en la noche, tres soldados por intentar requisar a Fernando, un transeúnte por nada, dos sicarios que los iban a matar, la empleada grosera del restaurante muere de un tiro en la boca, el taxista altanero, un gamín –o desechable- y un policía que discuten, otros dos sicarios y de paso una mujer embarazada por una bala perdida, un mimo, un ciudadano, seis borrachos, un sicario guardián del cementerio, dos niños que jugaban a pelearse y sus cuatro acompañantes, otros dos sicarios, un carretillero y el taxista testigo del asesinato. **Wílmar** no se queda atrás, él asesina a "Basuqueros, buseros, mendigos, policías, ladrones, médicos y abogados, evangélicos y católicos, niños y niñas, hombres y mujeres, públicas y privadas, de todo probó el Ángel, todos fueron cayendo fulminados por la su mano bendita, por la su espada de fuego" señala Fernando en la novela (121).

sagrado lenguaje de los pájaros" (1:24); los taxistas mueren por no bajarle el volumen a la radio cuando Fernando así lo pide (0:38). En este último caso, Schroeder suaviza la escena más brutal del texto literario, donde Alexis asesina a un taxista y el carro, al quedar sin control, atropella a una señora embarazada que va con dos niños, para luego chocar contra un poste y explotar. En la novela, tanto Fernando como Alexis celebran este desastre a pesar de la muerte de la mujer, e incluso se acercan al vehículo para "ver cómo ardía el muñeco" (56). En contraste con esta frialdad, el director cinematográfico se cuida de justificar cada asesinato que cometen Alexis y Wílmar para no oscurecer la imagen que quiere proyectar del sicario. En esta versión fílmica Alexis, el "Ángel Exterminador", y Wílmar, el "enviado de Satanás", asesinan sólo para proteger a su amante o como mecanismo de defensa para evitar ser asesinados por otros sicarios que buscan venganza, aunque esto crea un ciclo interminable de guerra entre bandas. De esta manera Schroeder pretende humanizar la figura del sicario, y lo presenta como ser que sólo mata a aquellos que no son beneficiosos para la sociedad. Pero con este cambio se deja de lado la idea presentada en la novela de exponer la situación social del sicario como jóvenes insensibles sin pasado ni futuro, emblema de la degradación y violencia en una sociedad que los ha aislado.

Es interesante notar en la película, dentro de esta serie de asesinatos, un cambio que introduce Schroeder para darle mayor actualidad y autenticidad a su versión fílmica. Se trata de un escenario donde ocurre una matanza. En la novela, Wílmar transita con Fernando "en uno de esos buses atestados en el calor infernal del medio día" (118). En este bus una señora va con dos niños, el uno llorando y el otro brincando, ruidos que le molestan a Fernando. Wílmar decide solucionar este problema y, como relata Fernando en el texto, "saca el Santo Rey el tote y truena tres veces. ¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Una por la mamá, y dos por sus dos redrojos" (118); también muere el conductor por no abrir la puerta del bus de inmediato. Schroeder cambia el escenario y los muertos, otra vez para suavizar un poco la brutalidad de la escena novelesca. Schroeder presenta esta escena violenta, ya no en el bus sino en el nuevo Metro de Medellín,[223] cuando Fernando recorre la ciudad con Alexis, no con Wílmar. Allí el escritor le reprocha a una señora, al dejar

[223] En noviembre de 1995 se inauguró el servicio del Metro en Medellín, un año después de publicada la novela.

que su hijo se pare sobre los asientos nuevos, porque los ensucia; ella retira al niño sin decir nada, pero dos hombres le reclaman a Fernando, en medio de insultos propios del lenguaje de las comunas, el meterse con esta mujer. Ante el atropello al lenguaje Fernando intenta explicarles qué es el "proverbo", pero Alexis decide defender a su amante y asesina a estos hombres agresivos (0:41). De nuevo el espectador se enfrenta a una transformación en la actitud de Fernando, ante los asesinatos cometidos por sus amantes. Contraria a la reacción de Fernando en la novela, quien justifica la matanza acusando a la sociedad de ser "permisiva y alcahueta" (119), en la película Fernando muestra preocupación por este acto y le pide a Alexis que recapacite antes de actuar cuando le dice: "Todos estos muertos niño, se me suman a mi natural tendencia a la desintegración" (0:42).

El cambiar de escenario y los muertos se repite a lo largo de la versión fílmica, en especial cuando son mujeres o niños las víctimas de la violencia en la novela original. Con estos cambios Schroeder aprovecha para dejar ver la actitud de rechazo que Fernando tiene frente a la violencia. En la película, por ejemplo, se elimina enteramente el episodio de la novela cuando Alexis asesina a la empleada de una cafetería con un tiro en la boca porque los ha tratado mal cuando Fernando le pide una servilleta entera (57); se elimina por lo tanto la actitud fría de Fernando que comenta cómo Alexis "Guardó su juguete y salinos de la cafetería como si tales, limpiándonos satisfechos con un palillo los dientes" (57). La película mantiene la historia de la servilleta y la indiferencia de la empleada grosera, pero cuando Alexis se dispone a sacar su arma para asesinarla, un Fernando más sensible lo detiene y le dice "No vale la pena niño" (0:44). Aunque Alexis y Wílmar asesinan sin motivo a mujeres y niños en el texto original, la presencia de estos asesinatos es casi invisible en la versión fílmica ya que generarían el rechazo del espectador ante la impresión que podría causarle ser testigo del asesinato de seres indefensos o mujeres. Schroeder selecciona cuidadosamente los actos violentos que proyecta en su película; no los elimina por ser la esencia de la novela, pero escoge en muchos casos aquellos eventos donde el agredido o la víctima ha mostrado algún indicio de ira, intolerancia o violencia.

Las escenas de enfrentamientos entre sicarios, o de los asesinatos que comenten tanto Alexis como Wílmar, son bastante realistas. Esto se debe en gran parte a que la

película fue filmada totalmente *in situ*, con personajes y peligros reales.[224] Indica Jaime García Saucedo, en su *Diccionario de literatura colombiana en el cine*, que para el papel de los sicarios adolescentes Schroeder recurre a actores naturales:[225] Alexis es "un joven de quince años que se ganaba la vida vendiendo incienso y participando en algún atraco con la banda del barrio.... El segundo sicario, Wílmar, era de otro barrio marginal de Medellín, acostumbrado a la ley de la muerte que ronda la ciudad" (123). Además de incluir a estos personajes y espacios reales, Schroeder introduce algunos efectos de sonido y visuales que le dan un tono fantasmagórico y surrealista para reafirmar el carácter irreal o alucinante de ciertos eventos que de otra manera le restarían credibilidad ante el público. Schroeder aprovecha la presencia de El Difunto en la novela, y realiza algunos cambios al texto original para lograr el efecto esperado. En la novela, El Difunto fue asesinado a balazos pero resucita durante su velorio cuando, relata Fernando, un grupo de parceros borrachos deja caer el ataúd y sale el muerto pálido; Schroeder mantiene el rol de informante que juega este personaje al advertirles a Fernando y a Alexis sobre inminentes atentados contra sus vidas (50). Schroeder retoma este aspecto fantasmal del personaje en la novela y lo presenta en su filme como el ser "se les aparece" oportunamente, como un ángel de la guardia, para informarles del peligro que acecha: cada vez que El Difunto entra en escena, parece salir de la nada y lo acompaña el sonido de música de suspenso y terror. Alexis se espanta al verlo porque sabe que éste personaje es portador de malas noticias. En una de estas ocasiones, El Difunto se "aparece" en el billar donde están Alexis y Fernando. La cámara, que enfoca a la pareja jugando, comienza a moverse y dirige su lente hacia la puerta de entrada de este lugar, y comienza a sonar la música terrorífica que identifica la llegada de El Difunto. De pronto surge de la nada este ser fantasmal, caminando en dirección a los amantes; les da su mensaje de que van a ser asesinados con "balas rezadas", y se retira (0:56). A esta aparición sigue el relato de Alexis explicándole a Fernando lo que significa "bala

[224] A estos peligros se refiere Fernando, el narrador de la novela, cuando expresa que en Colombia no se puede tener cine porque "al que le da por filmar le roban las cámaras" (67).

[225] Como he discutido en las primeras páginas de este capítulo, el director y cineasta Víctor Gaviria se presenta como pionero de esta técnica que presenta rasgos neorrealistas al incluir actores no naturales en sus filmes y grabar *in situ*.

rezada".[226] Schroeder reproduce estos eventos narrados por Fernando en el texto literario, pero añade acción y drama para mantener la atención del espectador y crear suspenso ante la violencia que el público está a punto de presenciar.

El segundo efecto surrealista se logra con los "sueños-pesadilla" de Fernando antes y después de la muerte de Alexis. Estas escenas se logran gracias al uso de tres cámaras que hacen tomas desde diferentes ángulos y crean la sensación de pesadilla (García 123). En la novela, después de la muerte de Alexis, Fernando sueña con la iglesia de San Antonio (vuelta un cementerio de tumbas). Fernando nunca ha entrado allí por superstición ya que cree que ese será el día en que muera (109), pero entra a visitarla en compañía de Wílmar y constata que todo lo que ha visto en sueños es real: La iglesia cuenta con dos entradas; en la fachada de una de las entradas se lee "Domus Dei Porta Coeli"; la otra entrada lo lleva a unas bóvedas góticas, y se atraviesa por una cripta de osarios; hay un Cristo a la entrada (108-9). En la película, Schroeder presenta esta escena en varias secuencias y en cada una de ellas, añade nuevos detalles: luego de una noche de amor y pasión con Alexis sueña con una iglesia que tiene un letrero que dice "Domus Dei Porta Coeli" y aparecen los dos sicarios que Alexis ha asesinado ese día (1:00); después de la muerte de Alexis sueña que se ve a sí mismo dentro de esa iglesia, recorriendo pasillos mientras pasa a drogadictos y mendigos dentro del lugar (1:04); vuelve a tener este sueño luego de una noche de amor con Wílmar y ve a Alexis cuando es asesinado (1:20). En estas escenas Schroeder mezcla el tema musical que acompaña la aparición de El Difunto con las pesadillas de Fernando, dándoles a las escenas un significado supersticioso.

En la versión fílmica el movimiento de la cámara es esencial para darle el carácter surrealista a la escena.[227] La visión de Fernando de la iglesia, el sicario, Alexis y un reloj

---

[226] En la novela de Vallejo, Fernando es quien le explica al lector en detalle sobre las balas rezadas: "Las balas rezadas se preparan así: Pónganse seis balas en una cacerola previamente calentada hasta el rojo vivo en parrilla eléctrica. Espolvoréense luego en agua bendita obtenida de la pila de una iglesia, o suministrada, garantizada, por la parroquia de San Judas Tadeo, barrio de Castilla, comuna noroccidental. El agua, bendita o no, se vaporiza por el calor violento, y mientras tanto va rezando el que las reza con la fé del carbonero…" (74).

[227] Debo anotar que en el proceso de investigación sobre esta película se destaca cómo la crítica se ha centrado en el análisis temático de esta película, más que en el técnico. El artículo de Edwin Carvajal, como he mencionado anteriormente, analiza la adaptación cinematográfica de *La virgen de los sicarios* y menciona que Schroeder recurre a una estrategia que combina el carácter documental con el ficcional, sin embargo no analiza esta escena que cabría dentro de su propuesta de lo ficcional.

marcando la medianoche, se presenta en forma de montaje, como fantasmas, e inmediatamente la cámara pasa a ser los ojos de Fernando quien entra a la iglesia, ve la imagen del Señor Caído, recorre pasillos tenebrosos que muestran tumbas por todos lados, pasa por el "Santo sepulcro", y baja las escaleras hasta llegar al muro lleno de osarios. En este muro, el lente va enfocando poco a poco en los nombres de los osarios hasta llegar al número 48, que tiene inscrito el nombre de Fernando Vallejo, y la fecha 1943-2000. Al salir de este laberinto, el lente vuelve a ser la mirada de Fernando recorriendo la iglesia y constatando la veracidad de su sueño. Al salir de la iglesia él busca el letrero que ha visto anteriormente, lo encuentra y lee "Casa de Dios, Puerta del Cielo" (1:05-1:07). Esta secuencia ha sido bien lograda por Schroeder, haciendo que el espectador participe del miedo y superstición que ha experimentado Fernando en sus pesadillas. Schroeder añade esta escena para reafirmar el deseo que expresa el protagonista, en varias ocasiones en el filme, de morir cuando siente que la vida no tiene sentido para él.

De otro lado, cabe destacar en la versión el montaje de crítica política y religiosa que vemos plasmada en diversas páginas del texto literario y que se mantiene en la adaptación fílmica. El director necesita sólo una escena específica para resumir/encapsular el odio que siente Fernando hacia el Estado. Este efecto se da cuando entra Fernando al apartamento y Alexis está escuchando el discurso del Presidente César Gaviria. Fernando le dice al joven: "Apagá a ese marica que ya no aguando más ruido", e inmediatamente Alexis busca su revólver y dispara contra el televisor, asesinando figurativamente al Presidente César Gaviria, y cumpliendo a la vez el deseo de su amante (0:27). En la novela, Fernando llega a su apartamento quejándose del ruido de las calles, de los taxistas con sus radios prendidos a todo volumen y le pide a Alexis su revólver para matarse, pero el joven decide vaciarlo contra el televisor en el momento en que el presidente --no se menciona cuál-- se dirigía al país (42).

De otro lado, el rechazo contra la Iglesia se resume en la película cuando Fernando critica directamente al Papa por estar en contra del homosexual. Para Fernando esta política es errada porque "sin sexo no se puede vivir, sin sexo, la humanidad se enloquece" (0:36). En la novela, a lo largo de dos páginas, Fernando ataca directamente a dos representantes de la iglesia católica en Colombia: el Padre García Herreros y el

Cardenal López (76-77). Y su crítica a la nación la centra en la figura de El Libertador, al que le grita "cobardón, maricón. La única vez que pudiste cruzar tu espada con alguien saliste huyendo, te escapaste por un balcón" (0:36). Schroeder utiliza tales escenas cortas e impactantes, con rasgos de humor por parte de Fernando, para presentar la fuerte crítica que se da a lo largo de la novela, pero sin perder en la película la empatía que crea tan cuidadosamente hacia este personaje.

Finalmente, Schroeder no quiere dejar de lado el carácter violento que se vive en la ciudad; por ello da énfasis a las secuencias en donde hay muertes, usando la cámara como testigo de la intolerancia del ser humano. En la novela Vallejo subraya que la violencia no es nueva en este país; ha sido parte del ser humano que ha heredado ese carácter violento, siglo tras siglo, sin que el Estado ni la Iglesia ni nadie intente hacer algo al respecto. En la película, Fernando expresa que la única diferencia entre la acción y el pensamiento se llama civilización; el problema radica en que esta civilización ha avanzado sólo al compás de la violencia. Además, en palabras del narrador en la novela, Colombia desde hace más de medio siglo ha perdido la vergüenza, es un país damnificado y 'medicante', es decir, que sólo sabe mendigar y pedir (80).

En conclusión, el guión de esta película, escrito por el mismo Fernando Vallejo, y la puesta en escena por el director Schroeder dejan ver el deseo de eliminar aquellas partes del texto literario que muestran al sicario como un joven feroz y degradado, que mata por matar, para replantear la situación de estos jóvenes hijos y víctimas de la violencia; se enfatiza en el lado humano de estos chicos para que el público conozca el interior de estos personajes y las condiciones de vida que debe soportar la juventud de Medellín.

Rosario Tijeras

La novela *Rosario Tijeras* (1999) del escritor colombiano Jorge Franco, reseñada en el capítulo tres de este trabajo, narra la historia de Rosario Tijeras, una joven que sale de la pobreza cuando se inicia como sicaria al servicio de los grandes capos de la droga de su ciudad natal, Medellín. A pesar de su carácter dominante, violento y agresivo, ella logra un acercamiento entre dos clases sociales gracias a sus encantos y al dinero del narcotráfico. En la novela, Antonio, amigo de Rosario, cuenta la historia mientras espera

en la sala de urgencias de una clínica, luego que ella ha sido baleada a muerte por desconocidos en una discoteca. Es además la historia de un triángulo amoroso donde Emilio, el mejor amigo de Antonio, cae en las redes seductoras de Rosario, sin saber que Antonio también se ha enamorado de ella. Drogas, sexo y asesinatos rodean la relación de estos tres chicos, en medio del ambiente de violencia que ha invadido a Medellín por las acciones terroristas de los narcotraficantes y sus sicarios. En la sala de espera, Antonio revive varias etapas del pasado trágico de Rosario, reflexiona sobre sus sentimientos hacia la joven, y recuerda cómo, obsesionado con la chica, él había decidido dejar su vida, que ya había tomado un buen rumbo, para iniciar una nueva al lado de esta mujer. Previamente Rosario le había propuesto que se uniera a ella para iniciarse en el negocio del tráfico de drogas y salir así definitivamente de la pobreza. Sin embargo, esta unión se frustra con la muerte de la joven.

Seis años después de publicada la novela, se estrena su versión fílmica bajo la dirección del mexicano Emilio Maillé, con guión elaborado por el escritor y guionista argentino Marcelo Figueras. Esta producción colombo-mexicana se estrena en Colombia en el 2005 y obtiene gran éxito de taquilla, el más alto en este país.[228] Como sucede con la película *La virgen de los sicarios,* el éxito internacional del filme *Rosario Tijeras* se debe en parte al hecho de ser una producción dirigida por un extranjero, actores profesionales nacionales y extranjeros, y con capital extranjero. En el 2005, *Rosario Tijeras* es nominada al Premio Goya como mejor película extranjera. La película corresponde al tipo de adaptación que el crítico Sánchez denomina como interpretación; es decir, el filme se aparta del texto literario adoptando un nuevo punto de vista, pero sin dejar de ser deudor de aspectos esenciales de la obra original (65). En esta forma de adaptación se presentan transformaciones relevantes, ya sea en la historia y los personajes, aunque manteniendo aspectos como el espíritu, tono o temática del texto literario. Mientras la adaptación de *La virgen de los sicarios* se presenta bastante fiel a la obra original, con *Rosario Tijeras* el espectador presencia un filme que mantiene aspectos

[228] Según las cifras publicadas en el artículo "Espectadores y taquilla del cine colombiano 1996 / 2007" la película colombiana más exitosa es *Rosario Tijeras* con un total de 1,053,030 espectadores en el 2005 frente a los 247,125 que ven ese mismo año *Sumas y restas*. Son 630,000 los espectadores de *La vendedora de rosas* en 1998, 390,000 los de *La virgen de los sicarios* en el 2000, 373,000 de *El Rey* el 2004 y el mismo año 150,000 espectadores asisten a *María llena eres de gracia*. *Proimágenes en movimiento del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica*. 2007. Web. 18 abril 2009.

esenciales de la novela pero que acentúa el aspecto romántico donde el amor y los celos son los motivos que acercan a dos clases sociales –al marginal y al rico. Para lograr este nuevo punto de vista se elimina prácticamente cualquier evento relacionado con la violencia del narcotráfico. Sin embargo, como en la novela, el amor que surge como esperanza para iniciar una vida estable se desvanece a causa de los celos y la violencia que éste puede generar.

De esta manera, el espectador de *Rosario Tijeras* es testigo de una historia de amor donde sus protagonistas viven grandes momentos de pasión y dolor en un ambiente de ocio y drogas, pero con la esperanza de un futuro mejor. En vez de abrir con el escenario de la clínica, la película inicia en la discoteca en el momento en que un hombre le dispara a Rosario. Antonio, que ha llegado a encontrarse con Rosario, presencia esta tragedia y la lleva de inmediato a una clínica. Mientras espera noticias sobre la salud de Rosario – como en la novela –, Antonio comienza a recordar momentos claves de su relación con la joven, desde que se conocieron hasta la última vez que la vio. Su último recuerdo lo lleva un año atrás, cuando rememora su única noche de amor con Rosario en la finca que ella usa para esconderse de sus enemigos. Este momento romántico se rompe cuando ella es arrestada por la policía. Lo que parecía ser el inicio de una relación fuerte y estable entre estos dos mundos opuestos, llena de prometedores cambios, se desvanece ahora definitivamente, con la muerte de la joven.

En este filme se realizan dos transformaciones importantes para presentar al espectador una nueva visión del texto literario. Son ellas expandir el triángulo amoroso expuesto en la novela, y eliminar prácticamente todo indicio de violencia relacionada con el narcotráfico.[229] En el primer caso, se revive a un personaje que ya está muerto en el texto literario. Se trata de Ferney, sicario y ex novio de Rosario quien, aunque obsesionado con la joven, se convierte en su protector, al punto que Rosario indica que él nunca se atrevería a herirla (103). Los recuerdos de Antonio en la novela relatan momentos claves de su muerte: cuando Ferney, una semana antes de morir, se para día y

[229] Comenta el mismo escritor Jorge Franco, luego de asistir a la presentación de la película para los medios de comunicación y antes del estreno nacional, que para él queda clara la separación amistosa entre cine y literatura: "Lo que más me preocupaba era que prevaleciera el alma de la historia y creo que ahí está." Añade Franco que siempre coincidió con Maillé en que "se trataba de una historia de amor, no de narcos ni de sicarios". Entrevista publicada en la versión virtual de El Tiempo. "Rosario Tijeras, con una Flora Martínez delirante y dramática". *Eltiempo.com*. 20 julio 2005. Web. 20 mayo 2009.

noche, casi sin comer, frente al apartamento de la chica (155); el día que Antonio y Emilio se enteran por una noticia en el periódico que Ferney está muerto (165); y el relato de Rosario sobre la cantidad de balas disparadas a su amigo (183), aunque no queda claro en el texto quién lo ha hecho. En la versión cinematográfica, Ferney es el hombre quien, al inicio de la película, asesina a Rosario. Lo hace en el momento en que la abraza e intenta darle un beso que no es bien correspondido (0:01). Esta misma escena se presenta de nuevo al final de la película, pero con más detalle, mostrando a los dos personajes y el momento en que entra Antonio a la discoteca para encontrarse con Rosario (1:48). El filme deja ver que el acto de Ferney es por amor; es el resultado de los continuos rechazos que éste ha sufrido desde que Rosario se convierte en la novia de Emilio. Esa noche en la discoteca ella lo rechaza de nuevo, y Ferney decide asesinarla y recurre al mismo método que caracteriza a Rosario cuando asesina hombres: dispararle a su víctima mientras le da un beso. De esta manera Maillé efectúa un cambio clave: elimina el trágico final al que están destinados los jóvenes sicarios, ya sea por venganza, riñas entre bandas, o en enfrentamiento con las autoridades, y presenta una historia de amor donde la esperanza de iniciar una relación de pareja estable se desvanece.

Para enfatizar esta historia de amor, Maillé transforma las relaciones entre Rosario y Antonio. Tanto en la novela como en la película, Antonio se presenta como el confidente y amigo incondicional de Rosario, y como el intermediario entre Emilio y Rosario, cuando estos enfrentan situaciones difíciles. En la novela, Antonio se refiere constantemente a su amor frustrado por Rosario: “mi silencio fue del mismo tamaño del amor que padecí” (109). La única noche de amor de Antonio con Rosario es producto de los tragos, de un momento de pasión desesperado luego que él le ha declarado su amor, de un instante que pasa “intempestivamente del amor al odio” (193), y que muere esa misma noche. Por el contrario, en la película este momento es clave para los dos personajes ya que es Rosario quien le expresa su amor a Antonio -- “Tú me diste lo que nadie me dio” (1:40) -- y él se da cuenta que su sueño de estar con ella se ha hecho realidad. La decisión de Rosario es incondicional, porque ella está dispuesta a sacrificar su libertad y a dejarse arrestar por la policía que está rodeando la finca (1:43). Se insinúa en la película que con esta actitud, Rosario espera comenzar una nueva vida al salir de la cárcel, idea que se refuerza cuando ella sale de prisión y llama a Antonio para que se

encuentren (1:45). Emilio ya no es un impedimento porque este noviazgo ha terminado tiempo atrás. Maillé recurre entonces al personaje de Ferney para que sea éste quien elimine a Rosario, y no un desconocido, cerrando así la historia de amor que está en primer plano en la película.

En la película, se proyecta además una imagen más sensible de la protagonista para que sea creíble y patética esta historia romántica de una sicaria a quien todos temen. En la novela, Rosario se presenta como una mujer agresiva y violenta, que usa sus encantos para lograr lo que quiere. Aunque cuenta con estabilidad económica con el dinero del narcotráfico, ella anda peleando con la vida que le ha tocado (138); para lograr una salida a sus problemas, decide meterse en el negocio del narcotráfico, enviando droga al extranjero (180). En contraste, Rosario aparece en la película como una mujer sentimentalmente frágil quien, a pesar de su fuerte carácter y de trabajar para narcos, busca una salida no sólo al mundo violento que acompaña su oficio de sicaria, sino también a los conflictos sentimentales que vive al tener que estar disponible para hombres del narcotráfico. La solución a sus problemas es la estabilidad que le ofrece iniciar una relación seria con Antonio, no el futuro económico que le ofrece el tráfico ilegal de drogas.

Para mantener el tema del amor en su película, Maillé realiza transformaciones en la historia personal de Rosario, y su ingreso al mundo del narcotráfico. En la novela, desde niña, Rosario ha cometido actos violentos de los cuales se siente orgullosa, como el rayarle la cara a una profesora con unas tijeras (21), o secuestrar a otra profesora luego de "cortarle el pelo a tijerazos locos" (29). Por sus actos es expulsada de colegios e incluso de su hogar. Su ingreso al mundo del narcotráfico se presenta cuando Rosario y su amiga Deisy acompañan a su Johnefe y a Ferney a Bogotá para cumplir una complicada misión asignada por "La Oficina", refiriéndose a líderes del narcotráfico. La tarea es asesinar a un político importante que les está complicando la vida a los "patrones"; tras cumplirla deben encontrarse en una finca en Melgar, un lugar de veraneo (77). Esta operación es un éxito total y motivo de celebración. Al llegar a la finca, las jóvenes quedan impresionadas por el lujo de la mansión con "varias piscinas, canchas de tenis, caballos, cascadas, meseros" (80). Admiran además la música, el vicio y la pólvora con que se

celebra el asesinato del político. Es en este lugar, relata Antonio en la novela, donde Rosario conoce a la cúpula de los narcos o "duros":

> – ¿Y es muchacha tan bonita quién es? – había dicho el más duro de todos. – Tráiganme para acá a ese bizcochito.
>
> Y como el "bizcochito" sabía de quién se trataba, ni corta ni perezosa se dejó llevar, y seguramente cambió el caminado como cuando quiere mostrarse, y seguramente lo miró como cuando quiere algo, y le sonrió, seguramente, como me sonrió a mí esa noche en que quiso algo. (159)

Johnefe, por su parte, no se involucra en la decisión de su hermana. En la película, por el contrario, Rosario parece más atrapada por sus circunstancias; es una joven que se siente obligada a responder a los deseos de su hermano y entregarse a los narcos. Este encuentro con el mundo de la mafia se realiza en la discoteca *Acuarius* donde Johnefe la presenta al dueño del establecimiento:

Johnefe:	Contenta (indicándole a Rosario la actitud que debe mostrar)
Dueño:	¿Quién es la muchachita?
Johnefe:	Mi hermana, patrón.
Dueño:	¡Ah!, la hermana
Johnefe:	Sí, Rosario, mi hermana
Dueño:	Y no hay complicaciones…
Johnefe:	No, no, Pa nada. (0:14)

Johnefe le indica a Rosario con la cabeza que siga al patrón, mientras la cámara se enfoca en Rosario mostrando su reproche al introducirla en ese mundo (0:14). Ella ya se presenta como víctima inocente, tirada a fuerzas a ese mundo tan peligroso. Desde este momento y a lo largo de la película, se añaden escenas que refuerzan la imagen de Rosario como una joven que sufre cada vez que tiene que pasar la noche con narcos (0:11), o compartir días con ellos (0:27). Difiere a la versión de la novela donde, como relata Antonio, la joven pasa gran parte de su tiempo entre ellos sin que se vea rechazo a su rol de acompañante: "Eran las cientos de veces que Rosario se fue con los duros de los duros, los que le dieron todo, los que ponían la plata y por eso se podían dar el lujo de tenerla sin condiciones" (72). Es así como el espectador de esta película puede sentir más empatía con Rosario, víctima de una sociedad que no la protege, circunstancias que la

llevan a buscar una forma de vida, aunque sea a través del dinero ilegal y la violencia. Al matizar el carácter violento de los jóvenes sicarios Maillé, al igual que Schroeder, logra darle un nuevo rumbo a sus filmes, enfatizando el lado humano de los personajes y logrando cambiar la percepción del público espectador acostumbrado a ver a estos jóvenes como amenaza para la sociedad.

Otra transformación que se aprecia en la película, y que refuerza esta nueva imagen de la protagonista, es la omisión casi completa de los asesinatos que, en la versión novelada, esta joven comete impulsivamente y a sangre fría. En la novela, por ejemplo, en medio de una orgia, Rosario asesina sin motivo a un joven de una secta satánica, de la cual son parte los dos, mientras ella le da un beso (88); más adelante, un desconocido muere de un balazo cuando ella frena en seco su carro y el hombre se dirige hacia ella para solucionar este problema (121). En el texto Antonio confirma esta naturaleza violenta de Rosario al expresar: "Varias veces me tocó verla gorda, las mismas veces que se metía en un problema de gran tamaño, las tantas veces que sincronizó un beso con un balazo" (43). Contrario a estos inexplicables asesinatos, en la película los asesinatos, mucho menos numerosos, se justifican como defensa a una afrenta personal, o simplemente como parte de su trabajo como sicaria. En el primer caso, Rosario asesina a Patico, el amigo de Ferney, cuando éste le reclama el regalarse a los ricos y abandonar a Ferney (0:34). Ella quiere imponer respeto ahora que puede defenderse, y por eso asesina al joven; es una forma de sentar precedente ante futuros agravios similares.[230] En el segundo caso, ella asesina a un narcotraficante cumpliendo una orden de sus superiores, no sin antes decirle a su víctima que a pesar de haberla tratado bien, , hay otro que la trata mejor (1:19). Cumplir esta misión afecta mucho a la joven y la lleva al encierro. En la novela, cada vez que Rosario asesina, entra en un período de crisis que la lleva a comer hasta engordarse (20); con el paso del tiempo esta obsesión por la comida cambia y se dedica a consumir droga. En la película, en contraste, ese sentimiento de culpa se indica gráficamente con el número de cicatrices que tiene en su brazo, y que corresponden a cada muerto que lleva en su conciencia (1:20). Estas imágenes impactan al mostrar el sufrimiento de Rosario por haber asesinado, mientras la cámara enfoca el momento en

[230] En la novela el narrador se refiere a la balacera que se produce en la discoteca cuando Rosario asesina a Patico, el amigo de Ferney, luego que éste le reclama a la joven regalarse a Emilio y a los de su clase. El enfrentamiento es entre sicarios (47).

que ella usa una cuchilla de afeitar para hacerse la nueva cortada, así auto-castigándose; este instante la lleva al pasado y se ve a sí misma, en el momento de trauma inicial, usando un arma por primera vez para defenderse de sicarios de otras bandas.

El espectador de esta película puede apreciar momentos claves y trágicos en la vida de Rosario, desde su niñez hasta el día que muere. Al mantener ciertas escenas del texto literario, Maillé enfatiza el conflicto interno que vive este personaje protagonista, y los motivos que la llevan a presentar un comportamiento violento. En este aspecto, la versión cinematográfica recurre a flashbacks manteniendo varias ideas expresadas en la novela, y añadiendo o eliminando detalles que no afectan el sentido final. Por ejemplo, Maillé presenta dos secuencias que llevan al espectador al pasado de Rosario, donde cada secuencia corresponde a una época distinta de su trágico vivir. En la primera, Rosario está en la discoteca y el dueño la lleva a conocer a un extranjero muy importante en el negocio de las drogas; la tarea de Rosario es ser su acompañante (0:25). Pero al ver su cara, Rosario recuerda otra época de trauma, en que ella fue violada por su padrastro, quien físicamente se parecía al extranjero. Ella vuelve al pasado y al momento cuando el padrastro le mira a la joven Rosario, de ocho años, y mientras la mira, acaricia la yema de un huevo, hasta que lo penetra con los dedos (0:26). Por el relato subsiguiente de Rosario y de su madre, el espectador se entera que esta violación continúa por mucho tiempo hasta que el padrastro se va de la casa.

Además de esta escena de la traumática niñez de Rosario, Maillé recurre a otra etapa de la vida de Rosario para que el espectador simpatice aun más con la protagonista. En la novela, Rosario, a los 13 años, es atacada una noche por dos hombres, miembros de la banda de Mario Malo. Uno de ellos, “el Cachi”, la viola. Seis meses después Rosario se encuentra con él y ejecuta su venganza cuando lo invita a su casa, lo seduce y le corta los testículos con tijeras (39); de ahí el apellido de Tijeras con que se conoce a la joven en las comunas. En la película esta escena es relatada por Rosario luego de la muerte de Johnefe, cuando la joven se desahoga frente a Antonio. Sólo cambia la edad (en la película es aun más joven – y por eso más inocente), y Maillé hace que haya un solo hombre presente durante el ataque (1:13). Tanto en el texto como en la película, la reacción de Rubi, la madre de Rosario, es de rechazo total al encontrar su casa manchada de sangre y, como consecuencia, echa a su hija de la casa. Al presentar estos momentos

traumáticos y eliminar aquellos en que la protagonista actúa con fría violencia, el director logra proyectar la imagen de una joven herida que busca ansiosamente amparo y consuelo. Su forma de ser es consecuencia del ambiente que la rodea; es víctima de una sociedad que la rechaza y no le ofrece oportunidades.[231]

La segunda gran transformación que lleva a cabo Maillé, en esta adaptación de novela a cine, se presenta con la violencia y el ambiente de caos que rodea a la ciudad de Medellín. Este ambiente desaparece en la película, aunque se mantiene la época que se quiere retratar, como se indica al inicio del filme: "Colombia 1989" (0:01). Cabe recordar que en este año se evidencia el aumento de la influencia del dinero del narcotráfico en la economía de esta ciudad; por otro lado, se incrementa la ofensiva terrorista ejecutada por líderes del tráfico ilegal de drogas para evitar su extradición, recurriendo a sicarios para ejecutar sus planes violentos. Se pueden leer en la novela diferentes referencias históricas al caos vivido en Medellín durante la época narcoterrorista, siendo una de ellas los continuos asesinatos a policías, como estrategia de líderes del narcotráfico para imponer su orden. En la novela, por ejemplo, Rosario le cuenta a Antonio sobre la gran demanda por contratar sicarios para que efectúen este trabajo, a cambio de una suma considerable de dinero ofrecida por "La Oficina" (74). Se hace a la vez referencia a continuas reseñas en los periódicos sobre "los cientos de muchachos que amanecían muertos en Medellín" (174). Como he notado en el capítulo

[231] Esta nueva visión de la personaje se aleja del rol de heroína latinoamericana que le atañe a la protagonista Aldona Pobutsky en su ensayo "Towards the Latin American Action Heroine: The Case of Jorge Franco Ramos'*Rosario Tijeras*" (2005). Para Pobutsky este filme retrata la relación entre la mitología de la cultura global y las circunstancias locales con una heroína, Rosario Tijeras, un proyecto híbrido transcultural a nivel social y colectivo quien con su actitud responde a la creciente interacción entre la cultura, lo popular y lo masivo (17). Añade Pobutisky que la protagonista se presenta con una heroína que actúa fuera de la ley, es renegada y una amenaza para la sociedad, es sexy y vulnerable pero logra con los estereotipos existentes sobre género al trasgredir las reglas de la conducta femenina impuesta por siglos por el sistema patriarcal al no expresar sentimientos de remordimiento ni espera perdón por sus violentas acciones (30). Por su parte el crítico Héctor Fernández presenta su artículo "From Rodrigo to Rosario: Birth and Rise of the *Sicaresca*" (2008) la evolución que ha presentado la cinematografía colombiana con cuatro filmes que van desde el experimento neorrealista de Gaviria hasta la "full-blown commodification" de *Rosario Tijeras.* Estos filmes autentican una nueva práctica de exploración en el cine latinoamericano con implicaciones importantes en el contexto de identidad nacional y representan y examinan, añade Fernández, las circunstancias de los jóvenes sicarios que parecen "broader consequences for their actions and lifestyle in the context of contemporary Colombian and Latin American Culture" (544). En cuanto a *Rosario Tijeras*, señala el crítico que este filme retrata una mirada idealizada del sicario con imágenes que se centran en la protagonista Flora Martínez quien, con su cuerpo cargado de sexualidad y su agresión, se convierte en el vehículo perfecto para la ratificación de la mirada y fantasía sexual masculina (555). Sin embargo, esta visión invalida la construcción de una identidad nacional en este filme, el cual responde a intereses comerciales al ser una producción más extranjera que nacional.

dos de este trabajo, durante esta época de guerra sorprende en Colombia el número de asesinatos cometidos por niños, y también el incremento de muertes de menores de edad. En la novela se evidencia esta realidad cuando la enfermera le indica a Antonio que es normal la llegada de jóvenes heridos a bala (12, 18); En esta misma sala se encuentra un hombre mayor quien espera saber algo de su hijo que ha sido baleado (62). Cuando conversan, el hombre se entera que Rosario es la joven por la que sufre Antonio. El hombre se sorprende al oír que Rosario no está muerta, como lo había escuchado, y Antonio se sorprende más al saber que ella es tan conocida en las comunas (113). Finalmente, es Antonio quien explícitamente relata en la novela el terrorismo que se vive en su ciudad:

> Era cierto que la ciudad se había 'calentado'. La zozobra nos sofocaba. Ya estábamos hasta el cuello de muertos. Todos los días nos despertaba una bomba de cientos de kilos que dejaba igual número de chamuscados y a los edificios en sus esqueletos. Tratábamos de acostumbrarnos, pero el ruido de cada explosión cumplía su propósito de no dejarnos salir el miedo. Muchos se fueron, tanto de allá como de acá, unos huyéndole al terror y otros, a las retaliaciones de sus hechos. (81)

En la película, en contraste, se eliminan todas estas referencias a eventos violentos que afectan a la nación; en su lugar se protagoniza una mujer joven quien lucha por dejar atrás un pasado oscurecido por los abusos que ha sufrido desde niña, y por los conflictos que le ocasiona el ser forzada al servicio del narcotráfico. Se elimina, además, la referencia del texto literario en cuanto al impacto de Rosario Tijeras en la población femenina de las comunas, con jóvenes que quieren ser como ella (90), ya que esta imagen representa más a un ídolo que está a la par con el poderío y terrorismo que caracteriza a Pablo Escobar, líder del cartel de Medellín. Se mantiene, sin embargo, el carácter misterioso de Rosario, de quien no se conoce su edad y cuya vida ha generado varias historias. Tanto la novela como la producción fílmica presentan el carácter de leyenda que existe sobre la figura de Rosario Tijeras; la película sigue de cerca el diálogo de la novela entre Rosario y Antonio sobre las historias que se tejen en torno a la joven: el número de personas que ha aniquilado; la gran suma de dinero que cobra por tener relaciones sexuales y por matar; las operaciones que se ha hecho para mantenerse bella;

el ser la amante de Escobar y jefa de todos los sicarios (91, 0:51). Son historias que no se pueden corroborar, y por lo tanto, no afectan la imagen que se quiere retratar de Rosario en la película.

La única referencia a asesinatos cometidos por sicarios se presenta en este filme con la escena donde Ferney va en motocicleta por una calle y su parrillero, Johnefe, es el encargado de disparar al objetivo, un hombre con guardaespaldas (0:40-0:43). Maillé aprovecha este momento para mostrar al espectador la cultura religiosa del sicario. Las imágenes de Ferney y Johnefe van alternadas con la de Rosario rezando las balas que va a usar su hermano, mientras le pide a la Virgen que lo proteja: "A ver pues mami, cómo me va a cuidar a Johnefe. Yo veré que no me le vaya a pasar nada. ¿Oye? Que todas lleguen donde tienen que llegar, que mi niño me llegue bien, yo veré mami, que usted nunca me falle" (0:40). Inmediatamente, Rosario le pone a su hermano los tres escapularios: uno para proteger el corazón; otro en el tobillo, para que no lo agarren si lo persiguen; y el último en la mano, para tener buena puntería (0:41). Esta escena ratifica la complejidad de la importancia de la iconografía religiosa para los jóvenes sicarios, la cual ha sido retratada por la narrativa, se ha visto proyectada en *La virgen de los sicarios* y ha sido objeto de estudio en diferentes campos. Como he anotado en otros capítulos, Salazar y Jaramillo estudian este fenómeno religioso que es eje de la personalidad de los antioqueños, se convirtió en el principal medio de control social en esta región, y está relacionada con el aspecto económico (*Subcultura* 114). Para los estudiosos, la religiosidad y creencias populares se convierten en pretexto para justificar comportamientos aunque éstos sean violentos: "Se reza, se peregrina y se ofrecen promesas a cambio de un favor que Dios ha de dar" (115). Bajo esta perspectiva, se entiende que los jóvenes sicarios se abracen a una creencia donde la Virgen los puede proteger ante los momentos más difíciles. Esa noción explica el nerviosismo que expresa Rosario cuando nota que su hermano ha olvidado ponerse los escapularios. En ambas obras, el no portarlos en su debido lugar invita la muerte: en la novela es Ferney quien decide ponerse los tres escapularios en la mano para mejorar su puntería, pero muere (183) pero en la película es Johnefe quien no lleva el escapulario en el pie cuando muere (0:57). En el primer caso, la muerte responde a un acto voluntario al no portar debidamente los escapularios como lo dicta la creencia popular, mientras que en la

película, es un descuido involuntario el que lleva a la muerte al joven sicario. Con este cambio de personaje y motivo, Maillé matiza de nuevo la violencia que rodea la muerte del personaje y presenta a una Rosario preocupada por la suerte de su hermano. Hay también escenas sobre los ritos que cumplen los sicarios cuando uno de los suyos muere. La película detalla tal momento con la muerte de Johnefe, iniciando con el velorio en su casa, el tour por los lugares que más frecuentaba el muerto, y la música de mariachi que acompaña la procesión fúnebre (1:09-1:11). Esta música no se menciona en la novela, pero le da oportunidad a Maillé para enfatizar el carácter dramático y amoroso que le da a su filme. La selección de la canción "Tu retirada" reitera el sentimiento de dolor y pérdida ante un ser amado.

También, la devoción del sicario a la Virgen que está presente en la novela se proyecta en la película cuando Rosario vive la peor de sus crisis por la muerte de su hermano. Pero esta escena que presenta Maillé difiere completamente del contexto presentado en la novela. En la versión de Franco, Rosario, tras cuatro meses de ausencia y cuando los dos jóvenes ya la creían muerta, se dirige a Emilio y a Antonio. En este reencuentro, Rosario les pide que la escuchen porque necesita de su ayuda para hacer algo que va a borrar definitivamente ese pasado difícil que le ha tocado:

> —Yo sé que ustedes no están de acuerdo con muchas de las cosas que yo hago —continuó—, y que muchas veces les he prometido que voy a cambiar pero que siempre vuelvo a lo mismo, eso es verdad, pero lo que yo quiero que entiendan es que no es culpa mía, cómo les dijera, es como algo muy fuerte, más fuerte que yo y que me obliga a hacer cosas que yo no quiero. (178)

E inmediatamente Rosario les propone que se unan a ella para traficar droga (180), una propuesta que rechaza Emilio, pero que queda en la mente de Antonio. En la película, en contraste, luego de la crisis por la pérdida de su hermano, Rosario le ofrece flores a la Virgen en un altar, construido en las escalinatas hacia las comunas, y le pide ayuda:

> … necesito mamita que, que me ayude y que me dé fuerzas, porque así como yo no quiero hacer lo que tengo que hacer, pues lo tengo que hacer, porque si no lo hago, entonces ¿qué hago? ¿Sí me entiende? Entonces, si usted me ayuda, pues yo trato de cambiar, y de ser mejor. Pero si a usted le hubiera tocado como a mí me tocó, entonces usted entendería. (1:16)

Para un espectador que no ha leído la novela, la actitud de Rosario frente a la Virgen inspira una mayor empatía hacia la joven, ya que está expresando sus más profundos sentimientos y el deseo de cambio frente a uno de los símbolos religiosos más importantes de la cultura colombiana. Con esta escena conmovedora, se puede decir que Maillé ha logrado su objetivo de llevar al público una historia romántica, profundizando en los sentimientos de los protagonistas, en especial los de Rosario y Antonio.

De otro lado, y en contraste con esta protagonista inocente, se destaca en la película el presentar a Antonio y a Emilio como partícipes del lenguaje del sicario y del mundo de drogas. Mientras en la novela la transformación ha sido todo un proceso que ocurre mucho después que los dos conocen a Rosario, en la película se los muestra desde las primeras escenas usando esa jerga típica del sicario (0:05) y consumiendo drogas, sin haber conocido aún a Rosario. Este cambio es importante porque desde el inicio de la película Maillé hace que el espectador no asocia a Rosario, la joven sicaria de las comunas que trabaja para narcotraficantes, como responsable de la entrada al mundo ilícito de las drogas de estos dos jóvenes de la alta sociedad. En cuanto a los escenarios, el director de la película mantiene los espacios presentados en la novela, pero realiza ciertos cambios para enfatizar la nueva imagen de Rosario y la procedencia de su dinero, y realzar el aspecto romántico de la película. En una entrevista con el periodista colombiano Diego Guerrero, publicada en la edición virtual del periódico *El Tiempo*, indica Maillé la importancia de trabajar con espacios interiores, ya que ésta es una película intensa, de encierros. Ante la sugerencia de mostrar más exteriores, decide meter planos de la ciudad "al servicio de una dramaturgia. Así vuelvo poético y se hace parte integral de un momento de la película. Así se muestra a Medellín".[232] Al decidirse por espacios interiores, Maillé deja de lado la mirada al margen y su encuentro con la ciudad para centrarse en la historia romántica que quiere proyectar. Se aprecia un efecto contrario en el filme *La virgen de los sicarios* donde, como bien señala la crítica Suárez,

[232] Tanto en la novela como en la película, gran parte de las escenas ocurren en espacios interiores como la discoteca *Acuarius*, la sala de espera de una clínica, una finca en las afueras de la ciudad y el apartamento de Rosario. En esta entrevista indica Maillé que se construyen dos escenarios, uno en la azotea de una casa en las comunas, para las escenas de la niñez y adolescencia de Rosario. El otro está en una bodega donde se reconstruye la discoteca ya que necesitan dos pisos para mostrar "la división de grupos sociales distintos, el dominante y dominado y ver cómo se van invirtiendo los papeles". Entrevista con Diego Guerrero. "*Rosario Tijeras* está lista para edición y su director espera poderla estrenar a fin de año. *Eltiempo.com.* 9 mayo 2004. Web. 25 mayo 2009.

Schroeder provee una "revisión de la cartografía de Medellín" por la que se "cuela una nostalgia por el orden colonial de la hacienda, que parece ser el estado al que Fernando quisiera volver a restituir" (*Cinembargo* 111). Los sentimientos del protagonista están asociados con su lugar de origen y así se lo hace saber a sus jóvenes amantes, pero en *Rosario Tijeras* este sentido de nostálgica por la ciudad no existe. En el texto literario Emilio ha alquilado una finca en las afueras de la ciudad. Este lugar, indica el narrador, es ideal para "fumar y beber tranquilos, para llevar mujeres y amanecer con ellas" (108). Con el tiempo, la finca se convierte en el espacio para consumir drogas con Rosario; es también el lugar donde tanto Emilio como Antonio pasan su primera noche con Rosario. Por el contrario, en la película la finca se presenta como propiedad de los narcos; es el espacio asignado a Rosario y del cual ella dispone para esconderse cuando ha cometido un asesinato y necesita desaparecer un tiempo mientras se calma la situación. Es también el lugar donde Emilio y Rosario rompen su noviazgo, dando paso a la relación entre Antonio y la chica ya que allí comparten su primera gran noche de amor. La finca adquiere así un nuevo doble significado: pasa a ser el escenario romántico desde el mismo momento en que Rosario se da cuenta que puede comenzar con Antonio una relación estable, real y duradera con Antonio, pero también es el inicio del sino fatal que le espera a Rosario, cuando en poco tiempo será asesinada.

La serie de transformaciones realizadas por Maillé en su versión cinematográfica responden al deseo de presentar una historia de amor, dejando de lado el trasfondo de violencia tanto de los personajes como de la ciudad donde viven. Igualmente pasa a segundo plano la relación que se ha ido forjando entre dos clases opuestas y dominantes, la sociedad aristocrática con Emilio, perteneciente a "la monarquía criolla, llena de taras y abolengos" (60) y los nuevos ricos con sus sicarios a sueldo, expuesta en la novela, como lo expresa el narrador:

> La discoteca fue uno de tantos sitios que acercaron a los de abajo que comenzaban a subir, y los de arriba que comenzábamos a bajar. Ellos ya tenían plata para gastar en los sitios donde nosotros pagábamos a crédito, ya hacían negocios con los nuestros, en lo económico íbamos a la par, se ponían nuestra misma ropa, andaban en carros mejores, tenían más droga y nos invitaban a meter –ese fue su

> mejor gancho–, eran arriesgados, temerarios, se hacían respetar, eran lo que nosotros no fuimos pero en el fondo siempre quisimos ser. (33)

Maillé retoma esta idea este encuentro entre clases, centrándose en *Acuarius*, la discoteca que comparten los ricos tradicionales y los nuevos ricos, y el lugar donde Emilio conoció a Rosario. Se retrata en el filme el poder adquisitivo de los narcotraficantes al posesionarse del segundo piso de este lugar, usualmente reservado para los VIP y rodeados de exuberantes mujeres, y con una escena que presenta a todos los que se encuentran en la discoteca vestidos de blanco, como imagen metafórica al color de la cocaína y dominio de los narcos (0:25); esta vestimenta blanca desaparece pronto, dejando entrever que el poderío de los nuevos ricos está terminado. Pero en el filme, más que mostrar el poderío de los narcos, se presenta la discoteca como el espacio donde inician y terminan los romances de la protagonista. Es desde el primer piso, desde abajo, que Emilio conoce a Rosario e inicia su romance: ella ocupa el lugar al que ahora Emilio, a pesar de su riqueza y alcurnia, no puede acceder. Además de ser el lugar de encuentro entre dos clases sociales, es en este espacio donde muere Rosario cuando regresa después de más de un año para encontrarse con Antonio y reiniciar una nueva vida con él.

Otro aspecto que destaca en la película el tema del amor al que añora llegar la protagonista se presenta con el contraste entre la complicada relación de pareja de Emilio y Rosario, y el único momento de pasión verdadera de Rosario con Antonio. La relación entre Emilio y la joven está basada principalmente en la atracción que existe entre los dos y que se reitera constantemente en la película con los encuentros sexuales de esta pareja. Son muchas las escenas que muestran en detalle el acto sexual entre Emilio y Rosario, con tomas que captan desde diferentes planos y acercamientos estos momentos extremos de pasión. Por el contrario, el único encuentro sexual de Rosario con Antonio se basa en un amor honesto producto del respeto y apoyo incondicional que Antonio siempre le ha demostrado a la joven. La decisión de Rosario al final de la película de iniciar una relación estable con Antonio representa el cambio de vida que ella siempre ha buscado y que irónicamente no es con el dinero y el lujo que le ofrece el narcotráfico, ni con su intento de acceder a una clase social alta y tradicional, sino con el deseo interno de superarse gracias al amor incondicional que le ofrece Antonio. La imagen de mujer erótica y fatal, que asesina sin contemplación y que no se interesa por el otro proyectada

en el texto literario, se minimiza en este filme para presentar a una mujer fuerte, capaz de enfrentar a aquellos que atenten contra su dignidad, pero a la vez una joven con sentimientos, vulnerable, que sufre al sentirse rechazada o usada por otros, y que busca dejar de lado la violencia y los problemas que la rodean por el sólo hecho de pertenecer a la clase marginal. Maillé logra su propósito de presentar un filme romántico, lleno de drama, tensión y pasión al cambiarle el tono a esta adaptación y enfatizar en Rosario no como sicaria sino como mujer que finalmente encuentra el significado del amor en Antonio, su siempre amigo incondicional.

Conclusiones

A lo largo de la primera parte de este capítulo he reseñado las producciones audiovisuales más destacadas que presentan diferentes facetas de la violencia vivida en Colombia a causa del narcoterrorismo, desde las dos últimas décadas del siglo XX hasta hoy. En sus producciones, los directores han plasmado, tanto en la pantalla grande como en la chica, esta problemática con documentales ficcionales, películas de ficción o la adaptación de destacadas novelas sobre el narcotráfico. En ellas se evidencia el interés de los cineastas por llevar al público una visión más realista sobre los eventos que acontecieron en esta época, sin llegar a convertirse en apología al terrorismo y caos impuesto por narcotraficantes en este país. Al mirar en conjunto las producciones fílmicas reseñadas anteriormente, se identifican varias similitudes al abordar la temática de la violencia, así como en las técnicas de la puesta en escena. A lo largo del desarrollo de este género fílmico, los directores recurren a situaciones, ambientes y personajes que se aún encuentran en el imaginario popular. Un primer aspecto que se destaca en varias de estas películas -- documentales y ficcionales -- es el uso de actores naturales, muchos de ellos protagonistas de la historia que se retrata. Al respecto señala el mismo director Víctor Gaviria, en entrevista con el crítico literario Carlos Jáuregui, que estos actores naturales, aunque tendenciosos y subjetivos, son testigos y partícipes de la historia que se quiere contar (224). En este sentido, la presencia de estos actores, como señala el crítico de cine William Ospina, refiriéndose a *La virgen de los sicarios* y la decisión de su director Schroeder de presentar sicarios reales, es que "hace crecer hasta el vértigo la dosis de realidad de la obra." (27). Igualmente se presenta la filmación *in situ*, en

escenarios reales, creando para el espectador un efecto de cercanía, de ser partícipe de esa realidad proyectada. Estos escenarios y actores dan mayor autenticidad y sensación de realismo a la producción; como señala la crítica cineasta Lourdes Pérez en su libro *Cine y literatura: entre la realidad y la imaginación* (2002), pueden significar a la vez "una diferencia de clase, de cultura o de ideología" (Pérez 54).

En estas producciones, la cámara se dirige a mostrar el cordón de miseria en que viven jóvenes de las comunas de Medellín, donde se puede apreciar el alcance que tuvo Pablo Escobar, específicamente con las casas y las canchas de fútbol construidas por este líder durante el período que se lanza como político. Sólo basta mencionar el nombre de "Pablo" en las películas para reconocer este alcance y su posición como benefactor, o en palabras de la crítica Juana Suárez, verlo como un modelo a imitar, "como sustituto de la ley y de un Estado que, instaurado en un régimen de segregación de clase social desde los tiempos de la colonia, reclama valores de una juventud que no tiene nada que agradecerle ni esperar del mismo." ("Estragos" 43). Impacta también la figura de Escobar como hombre que, de la nada, surge como uno de los hombres más ricos del mundo gracias al dinero obtenido con el tráfico de drogas. Los personajes protagonistas representan al ciudadano común que puede ser víctima y/o victimario en el negocio ilícito de drogas y, a través de ellos, entender las posibles causas que llevan al país a posicionarse como uno de los más violentos del mundo. Los filmes presentan una visión del ser humano que cae en estas redes bajo diferentes circunstancias y en diferentes ciudades, dejando ver que el narcotráfico no es un problema regional, como el caso de Medellín, y que los sicarios y narcotraficantes no son exclusivos de Medellín.

En su novela *El cartel de los sapos* (2008), el ex narcotraficante López expresa que el "mundo del narcotráfico sataniza, maldice, amenaza y elimina a los delatores. El gremio del narcotráfico no maneja principios y la amistad vale muy poco" (310). Se trata del "ostracismo", que es definido por el crítico cineasta Jorge Ruffinelli como "la pertenencia del individuo al grupo y luego su expulsión por la colectividad" (Ruffinelli 37). La expulsión puede llegar a extremos y concretarse con la muerte, como forma definitiva de eliminar a ese otro que ya no puede formar parte del grupo. Esta noción se puede aplicar a las diferentes producciones audiovisuales aquí reseñadas, cuya temática en común es la violencia y el narcotráfico. En ellas, los protagonistas involucrados en el

negocio ilícito de drogas establecen sus propias normas y valores, castigando violentamente la deslealtad.

En la segunda parte de este capítulo he estudiado la adaptación de dos novelas al cine, *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*. La primera responde al tipo de adaptación como transposición, fiel al argumento y forma del texto literario, aun cuando presenta variaciones que afectan el espíritu original del texto. Por su parte, *Rosario Tijeras* representa una adaptación como interpretación, creando un nuevo texto fílmico que responde a los intereses que quiere proyectar su director. En común, estas dos adaptaciones enfatizan el aspecto romántico o de nostalgia que se encuentra en el texto literario, y disminuyen la representación de la violencia que caracteriza a los personajes protagonistas y el ambiente de caos que los rodea las novelas originales. Son películas donde sus protagonistas buscan una salida a través del amor como forma de redención: Fernando, en *La virgen*, busca huir de la soledad, y Rosario, en *Rosario Tijeras*, quiere dejar el mundo amoroso e inestable en que vive.

En su artículo "Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea" (2007), la crítica Camila Segura identifica varias situaciones melodramáticas clásicas presentes en la novela *Rosario Tijeras*: "el amor no correspondido y a la vez impedido; el sufrimiento; la dinámica separación física/reencuentro; la enfermedad agonizante; el binomio melodramático secreto/ revelación y la desigualdad social" (67). Su función, añade Segura, es abrir un camino inteligible a la crisis de la violencia colombiana y proponer salidas o soluciones morales a la situación de conflicto retratada (73). Sin embargo, en la versión fílmica de la novela, estos mismos elementos melodramáticos sirven otro propósito: ayudan a dejar de lado la temática de la violencia narcoterrorista que acompaña a los personajes, la época narrada y la ciudad representadas en el texto literario. Como he señalado anteriormente, en *Rosario Tijeras*, la película, la salida redentora es el amor donde este personaje rechaza su relación con su novio Emilio ya que él no le ofrece salidas: "Por vos, soy capaz de seguirte hasta el infierno" dice Emilio en la película (0:50) y Rosario recuerda este momento cuando le dice a Antonio: "¿Sabes qué me dijo Emilio una vez? Que por mí iría hasta el infierno, nunca entendió, yo quería seguirlo a él al cielo" (1:25). Esta frase resume el mundo que busca la protagonista, uno lejos de su profesión de sicaria y de la violencia que éste trabajo le genera.

En cuanto a la novela de Vallejo, Camila Segura indica que su protagonista, Fernando, se presenta "como el antihéroe y la antivíctima melodramática: no es protagonista de hazañas loables, no busca justificaciones ni virtudes morales"; este personaje no se siente culpable por los asesinatos cometidos por sus jóvenes amantes (70). Como hemos visto, la versión fílmica proyecta a un personaje más consciente de los actos violentos cometidos por Alexis y Wílmar, e incluso invita a estos jóvenes a reflexionar sobre estos asesinatos sin razón de ser: cuando Alexis asesina al punkero, Fernando le dice: "Matar a ese pobre muchacho por nada, ¿cómo pudiste?" (0:32); o cuando Alexis asesina a los dos hombres en el metro, Fernando le reprocha al joven: "Antes de disparar recapacita, cuenda hasta diez" (0:42). Fernando, en la película, se presenta como un hombre solitario, cansado de la vida, y resistiéndose a vivir en una ciudad que ya no es la de su infancia (0:11). Su temor a la soledad, o la tristeza por la pérdida de su amado, lo lleva a pensar en el suicidio como solución a sus problemas. Con estos rasgos y estas acciones se presenta en la película una visión más dramática y humana que la del personaje principal de la novela, sin dejar de lado los cambios a nivel de ciudad, sociedad e individuo, que surgen con el narcotráfico.

En *La virgen de los sicarios* Schroeder ha recurrido a actores naturales, con Alexis y Wílmar representando a los sicarios amantes de Fernando. Ellos se mueven en espacios reales, y la cámara los va acompañando en sus recorridos por el centro de la ciudad, las zonas aledañas e inclusive, las comunas. Se conservan rasgos de la subcultura del narcotráfico y en especial del sicario en cuanto a sus creencias religiosas y su afán por adquirir los bienes que la sociedad de consumo les ofrece. Hay esfuerzos en esta versión cinematográfica por incluir efectos visuales para darle suspenso a las acciones, como las pesadillas de Fernando y la entrada fantasmagórica de El Difunto; o para matizar escenas que pueden chocar al público espectador, como los encuentros romántico-sexuales de Fernando y los dos sicarios. Por el contrario, en la versión cinematográfica de la novela de Franco los espacios son construidos, los protagonistas son representados por actores profesionales, y las escenas de sexo son directas, donde la cámara enfoca a los personajes en pleno acto sexual, contrastando con los efectos mencionados en la película de Schroeder.

Tanto *La virgen de los sicarios* como *Rosario Tijeras* cuentan con gran publicidad desde su producción hasta su estreno y producen un boom literario al crearse un interés por leer estos textos llevados al cine. Los directores Maillé y Schroeder ofrecen producciones que responden, de cierto modo, a intereses comerciales; predominan en sus filmes rasgos melodramáticos o románticos y se elimina en gran parte el trasfondo violento por el que vive la ciudad de Medellín por décadas. Sin embargo, cabe preguntarse qué efecto habrían tenido estas dos películas si no se hubiera eliminado el contexto de la violencia. El éxito a todo nivel de la serie de televisión colombiana *El cartel*, basada en la novela *El cartel de los sapos*, deja ver que el público está preparado para producciones donde la violencia del narcotráfico es la protagonista. Esta serie ya ha pasado por su segunda temporada, un fenómeno nuevo en Colombia al presentar una serie por temporadas. Los cambios que realizan los dos escritores extranjeros en sus filmes responden al interés por vender sus proyecciones a nivel internacional, con temas más universales y al "estilo Hollywood", lo cual no lograrían si se centraran sólo en la problemática de la violencia del narcotráfico en Colombia, tema que requiere de un conocimiento más profundo por parte del público espectador. Esto explica el efecto que quieren lograr con sus adaptaciones: el de acceder a un público más amplio y lograr reconocimiento en el ámbito cinematográfico, como se evidencia también con el éxito internacional del filme *María llena eres de gracia* del estadounidense Joshua Marston. Por otro lado, es claro que los mensajes de las películas difieren de los textos literarios. En el primer caso, se trata de humanizar la figura de jóvenes que sembraron el terror en las calles colombianas al ejecutar actos violentos por dinero entre los grandes capos de la droga. Maillé y Schroeder logran impactar al público con sus producciones, despertando al mismo tiempo el interés de ese público por leer el texto literario y compararlo con su versión fílmica. A nivel crítico, como sugiere Juana Suárez tras analizar la historia del cine colombiano: "La pobreza, la violencia y el margen están a la orden del día para el corpus de la cinematográfica de esos vampiros de la miseria" (*Cinembargo* 112), pero se necesita un cine más comprometido con la realidad nacional que no tenga como prioridad el interés comercial.

Copyright © Claudia Ospina 2010

Capítulo ocho: Conclusiones

A lo largo de este estudio he analizado novelas y filmes que presentan la violencia como un mal endémico, que aumenta con la entrada del narcotráfico en el escenario nacional. La época de caos vivida durante dos décadas en Colombia con el narcoterrorismo es el centro de interés de escritores y cineastas quienes han dejado plasmada en sus obras una gran preocupación por el grado de tolerancia al que ha llegado la sociedad ante la corrupción y la doble moral. Se identifican, en las novelas analizadas, personajes que intentan adaptar el sistema social, político y económico existente a sus intereses privados, siendo el poder, el dinero y la violencia los mecanismos para lograrlo. Al posicionar a estos personajes antagonistas como nuevos héroes y líderes de su entorno, se presenta una visión apocalíptica de hasta dónde puede llegar una nación si los diferentes estamentos de la sociedad, y la ciudadanía, no actúan. Las consecuencias de un mal ejercicio del poder, basado en una economía ilícita, se aprecian con el rompimiento y colapso de la estructura familiar, la corrupción de los entes gubernamentales, los cambios en el lenguaje, los valores y las metas del individuo quien, en medio de un ascenso temporal, inicia un proceso de degradación que lo puede llevar, en última instancia, a la muerte.

En *La Virgen de los sicarios,* la violencia que retrata el escritor Fernando Vallejo sobrepasa la realidad histórica. En la novela Fernando, el narrador-protagonista, surge como la única figura de poder que puede dar orden al caos que ha dejado el narcotráfico con su dinero y violencia. Por haber estado ausente del país por treinta años, este personaje letrado no se siente contaminado por la violencia y los efectos del narcotráfico. Por ende, cuenta con la autoridad para criticar, denunciar y juzgar los eventos y personajes que considera causantes de la violencia en su ciudad. Pero su solución de llevar a cabo un plan de limpieza o exterminio social, con la ayuda de sus amantes sicarios, se sale de cualquier perspectiva viable. Su plan de reajuste social llega al extremo de subvertir valores morales, religiosos y sociales tradicionales, y de presentar la muerte, a través del sicario, como la única escapatoria al caos existente. Vallejo resalta en su novela los efectos que ha dejado el narcotráfico en la sociedad, en especial en la juventud, y plantea la dificultad de salir adelante con esta problemática si no existe un

verdadero cambio y compromiso, empezando con las instituciones mismas. Su visión profética no ha sido tan errónea. Colombia sigue siendo el primer productor de cocaína en el mundo y, tan sólo en el 2009, se registraron en Medellín 1.081 homicidios, ejecutados por sicarios, en medio de un ambiente de guerra entre bandas de narcotraficantes y delincuencia organizadas, que buscan llenar el vacío que quedó tras la caída o encarcelamiento de los grandes capos de la droga.[233] La inseguridad que se retrata en la novela de Vallejo es similar a la vivida en la actualidad en las principales ciudades colombianas.

Mientras *La virgen de los sicarios* abre las puertas al lector para ingresar al mundo del sicario de la ciudad de Medellín, desde la visión de un intelectual, en *Delirio* Laura Restrepo presenta el cerrado espacio de la aristocracia bogotana y sus vínculos clandestinos con el narcotráfico. El poder económico y el social entre la aristocracia y los nuevos ricos están en pugna en esta novela. Se evidencia el decaimiento económico de la clase alta y cómo sus integrantes se sirven del dinero ilegal para no perder su posición de autoridad y prestigio en la sociedad. El alcance del narcotráfico en *Delirio* se asemeja a una red que atrapa a los individuos y que produce en ellos un estado de delirio ya sea por ascender en la escala social o por mantenerse en ella. Restrepo retrata esta locura que produjo el narcotráfico a través de varias voces que representan diferentes clases sociales afectadas o envueltas en esta problemática social. En la novela, el estado de delirio de la protagonista es la excusa para presentar una denuncia contra la doble moral, la corrupción, las complicidades y mentiras que rodean a la clase alta que busca beneficiarse, en forma clandestina y a cualquier costo, de la economía del narcotráfico. Por otro lado, la voz del personaje McAlister, mediador entre la clase alta y el narcotraficante Pablo Escobar, ayuda a retratar el carácter efímero, de ilusión y frenesí que produce el enriquecimiento ilícito. McAlister se expresa con las mismas palabras del universalmente conocido Segismundo, personaje del drama español: "todo en la vida es sueño, y los sueños, sueños son" (327). Sus sueños se han derrumbado, McAlister se ve abandonado por las clases sociales a las que sirvió, y perseguido como criminal por la justicia, aunque él no ha tomado parte activa en la violencia narcoterrorista que se presenta como trasfondo en esta novela. Restrepo presenta así una nueva faceta del

[233] "Oleada de sicarios." *Eltiempo.com.* El Tiempo. 13 ago. 2009. Web. 16 oct. 2010.

narcotráfico, dando a entender que no sólo las clases menos favorecidas son responsables de la violencia y corrupción que acompañan esta economía ilegal, y por ello es necesario indagar más sobre las causas de este problema nacional.

De otro lado, en *Comandante Paraíso*, se retrata cómo la llegada del narcotráfico a una región remota de la costa colombiana inicia una lucha por el poder entre los estamentos sociales y oficiales tradicionales y un hombre de origen humilde, dispuesto a acceder a ese poder, aunque éste se dé por medios ilícitos. En la novela, el protagonista, Enrique Londoño llega a construir su propio imperio gracias al dinero del narcotráfico y a las redes de poder que crea a su alrededor. En esta novela, vemos de nuevo que la economía y violencia del narcotráfico se añaden a la doble moral y la corrupción existente entre las figuras políticas y las clases favorecidas. Ante la ausencia de líderes que ofrezcan verdaderas soluciones, Londoño surge como figura populista, como el héroe que lleva prosperidad a su gente. Pero el delirio que producen el dinero y el poder lo llevan a adaptar el sistema social, político, jurídico y económico de su región a sus intereses, creando nuevos valores. En *Comandante Paraíso*, Londoño recurre a extremos inhumanos de violencia para perpetuar su liderazgo, mantener el orden y ejercer justicia. Con este personaje y la multiplicidad de voces que aparecen en esta novela, Gustavo Álvarez Gardeazábal plantea la complejidad de los alcances y las limitaciones del ejercicio de un poder, los cuales resultan peligrosos cuando se evidencia la ausencia, o ineficiencia, del Estado y sus instituciones. El exceso de poder, o el poder en manos erróneas, sólo crean más corrupción, violencia e injusticia si no se controlan a tiempo. Gardeazábal deja entrever que hay un enemigo más fuerte que el narcotráfico y lo presenta con Londoño, el Comandante de esa región remota que se asemeja más a un líder guerrillero o paramilitar, ahora que vive del dinero del narcotráfico.

La narrativa del narcotráfico y el sicariato, en especial las tres novelas que he analizado, presentan una continua reflexión sobre los efectos negativos, y a la vez contradictorios, del tráfico ilegal de drogas en todos los estamentos de la sociedad colombiana. Muchas de estas obras indagan sobre las causas de tanta violencia, y encuentran la respuesta en las raíces históricas de esta nación. Esta narrativa retrata cómo la violencia ha formado parte de Colombia desde sus inicios y, por lo mismo, la dificultad de erradicarla. En estas obras se identifican eventos y figuras históricas de la

época narcoterrorista, aspectos que le dan mayor credibilidad a los relatos. También se identifica una narrativa que incorpora el lenguaje, o jerga, característico de sicarios y narcotraficantes, así como el uso de una diversidad de voces para explorar diferentes perspectivas sobre los eventos relatados. En muchos casos, se retrata la inhumanidad y la frialdad con que sicarios y narcotraficantes ejecutan actos violentos para sembrar el miedo en las ciudades, intimidar al país y, a la vez, para ganar control y lealtades entre los suyos. Es evidente también en estas novelas la existencia de una denuncia a la doble moral de la ciudadanía, la corrupción social y política existente por décadas en esta nación, así como la falla de los estamentos oficiales en presentar soluciones a estos conflictos. Al igual que la narrativa, los filmes sobre el narcotráfico se respaldan en eventos históricos y retratan los efectos negativos que ha generado el narcotráfico en diferentes regiones del país, abordando este tema desde diversos acercamientos y recurriendo a una variedad de escenarios y técnicas fílmicas.

En cuanto a las dos novelas llevadas al cine, *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tineras*, se destaca la similitud de estos dos filmes en presentar una versión menos violenta que la de los textos. Estas dos producciones minimizan el carácter violento del sicario y el ambiente de caos que se vive en Medellín por los actos terroristas del narcotráfico, y se enfocan en el lado humano-romántico de estos personajes protagonistas de la violencia. Como he mencionado en el capítulo siete de este estudio, estos cambios parecen obedecer más a un interés comercial, de trabajar con temas más universales, ya que los directores de estas películas, además de ser extranjeros, buscan vender sus producciones a nivel internacional. A pesar de dejar de lado la problemática de la violencia del narcotráfico en Colombia en sus películas, tanto Schroeder como Maillé logran presentar una imagen más humana de los sicarios quienes, en estos filmes, parecen querer salir del mundo violento que los rodea.

Ha pasado ya un cuarto de siglo desde el momento en que el narcotráfico inició su guerra terrorista contra el Estado con el asesinato del Ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla, en abril de 1984. En esa década, causó gran impacto en la sociedad conocer que los asesinos eran jóvenes menores de dieciocho años, sicarios al servicio de narcotraficantes como Pablo Escobar. Fue una era de terror, de extrema violencia que disminuyó considerablemente con la muerte de Escobar, casi diez años después, y la

muerte, encarcelamiento o extradición de los miembros de los principales carteles de la droga. El miedo a salir a las calles por temor a la explosión de una bomba ha cesado, pero ha quedado una huella que parece imborrable: la presencia de sicarios en las principales ciudades del país, en especial, en Medellín. Los menores de edad siguen siendo protagonistas de la violencia hoy día, y el impacto que causó años atrás esta trágica realidad ha disminuido considerablemente. En el nuevo milenio, los motivos para asesinar varían desde vendettas entre narcotraficantes, hasta "deudas pendientes, infidelidades, malos negocios, desmovilizados y venganzas", según reseña *Caracol Radio* en su página en Internet.[234] Este hecho deja ver la clara la influencia que tuvo Pablo Escobar, quien fue visto como modelo, mito y leyenda por sus seguidores. Como se ha expuesto en este estudio, el fenómeno del sicariato despertó interés en algunos escritores colombianos, así como en la crítica nacional e internacional. Sin embargo, el carácter de denuncia presentado en la narrativa del sicariato parece no haber generado el impacto que se esperaba, pues el sicariato continúa siendo un problema social, y parece no tener fin.

De otro lado, la época narcoterrorista ha quedado atrás y, en la actualidad, el narcotráfico se revive, a través de varias producciones televisivas. "Cansados de la melancolía eterna que destilan las telenovelas latinoamericanas, los colombianos decidieron hacer del narcotráfico que azota a su país, un tema perfecto para contar historias," reza el encabezado de una noticia sobre farándula titulado "Narconovelas disparan los ratings y las críticas", publicada por *El nuevo día*.[235] En este artículo, se destaca que la clave para atraer al público es mostrar el mundo desconocido de lujos y de poder ilimitado que rodea a los narcotraficantes, con historias dramáticas que no caen en el melodrama. Se presenta además la división del público frente a este tipo de historias que pueden llegar a ser apología del delito. La televisión se ha convertido en el medio más fácil para acceder de forma inmediata a temas que son realidades del momento. Por

[234] "El sicariato se resiste a morir en Colombia." *Caracol.com.* Caracol Radio. 4 sept. 2008. Web. 17 oct. 2010.

[235] Entre las producciones televisivas de mayor rating se encuentran *El cartel de los sapos* (emitida en el 2008), basada en la novela de su mismo nombre y año, escrita por el ex narcotraficante Andrés López; *Las muñecas de la mafia* (emitida en el 2009), basada en la novela *Las fantásticas* (2009) de Andrés López; *Sin tetas no hay paraíso* (emitida en el 2006), basada en la novela del mismo nombre y año, del escritor y periodista Gustavo Bolívar; *El capo* (emitida en el 2009) y basada en la novela *El capo* (2008) de Gustavo Bolívar. "Narconovelas disparan los ratings y las críticas." *Elnuevodia.com.* El Nuevo Día. 14 mayo 2010. Web. 21 oct. 2010.

otro lado, la atención del público colombiano se ha vuelto a la exitosa lucha del gobierno contra la guerrilla, en especial contra las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC.

La violencia se ha alejado de las ciudades, y como tal, parece ser percibida como un mal ajeno para los citadinos. Colombia, quien fuera el país más feliz del mundo entre 112 otras naciones durante los años 1990 y 2000, continúa siendo uno de los más felices. Según el último reporte de World Database of Happiness, entre el 2000 y 2009 Colombia se ubica en el doceavo lugar entre 146 países como una de las naciones del mundo donde la gente se siente más feliz y satisfecha con la vida.[236] Las décadas de miedo y terror han quedado atrás; los trágicos eventos que vivieron los colombianos se rememoran ahora a través de los medios de comunicación. Aunque resulta paradójico que ahora los colombianos quieran revivir esta época de terror y caos con las producciones televisivas sobre el narcotráfico.

El tremendo impacto que causó la violencia narcoterrorista colombiana a nivel internacional, parece también no haber dejado huella en otros países sobre las consecuencias que conlleva para una nación, vivir este problema. Se evidencia con la guerra entre carteles de la droga de México, país que en estos momentos presenta una cifra alta de asesinatos asociados a la violencia del crimen organizado y el narcotráfico: veintidós mil setecientos muertos desde diciembre de 2006 hasta marzo de 2010.[237] La situación de Colombia fue aun más devastadora; Colombia sintió la muerte de candidatos presidenciales, jueces, policías, políticos, periodistas, terratenientes y de ciudadanos, además de la imposición de un ambiente de caos a través de secuestros, sobornos y atentados con bombas afectando profundamente a la población civil. México parece vivir una violencia similar; pero no tienen un Pablo Escobar, ni parece evidenciarse un juego de poder social, económico y político como el vivido en Colombia. He mencionado al inicio de este trabajo el análisis que hace el historiador Saúl Franco sobre la violencia en Colombia. Señalaba Franco que "la violencia ocurre porque existe un juego cruzado de

---

[236] El primer país es Costa Rica con un promedio de 8.5 sobre 10, seguido por Dinamarca con 8.3. Colombia obtiene 7.7 en esta escala de medición de satisfacción con la vida. El promedio de años de vida en Colombia es 72.3 comparado con 78.5 de Costa Rica. *World Database of Happiness*. "Happy Life Years in 146 Nations 2000-200." N. d. Web. 15 oct. 2010.

[237]La violencia narcoterrorista sigue en aumento desde la publicación de esta noticia. "Oficial: más de 22 mil 700 muertos por violencia." Eluniversal.com. El Universal. 13 abril 2010. Web. 17 oct. 2010.

poderes e intereses, que constituye buena parte del entramado social, y en este juego unos intentan, mediante la fuerza, inclinar la violencia a su favor" (7). Frente a esa realidad, los textos y filmes del país no pueden sino inventar nuevas técnicas artísticas, para representar el vaivén constante que la gente vivía, entre la vida y la muerte.

Copyright © Claudia Ospina 2010

Obras citadas

Abad Faciolince, Héctor. *Fragmentos de amor furtivo*. Bogotá: Alfaguara, 1998.

---. "Estética y narcotráfico." *Revista de Estudios Hispánicos* 3 (2008): 513-518.

Agier, Michel y Odile Hoffmann. "Pérdida de lugar, despojo y urbanización. Un estudio sobre los desplazados en Colombia." *Desplazados, migraciones internas y reestructuraciones territoriales.* Fernando Cubides y Camilo Domínguez. Eds. Bogotá: CES, Universidad Nacional de Colombia, 1999.

Alape, Arturo. *Sangre ajena*. Bogotá: Planeta, 2000.

Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *Cóndores no entierran todos los días*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.

---. *Comandante Paraíso*. Bogotá: Grijalbo, 2002.

---. *El divino*. Bogotá: Plaza & Janés, 1986.

---. "El oficio del escritor ante la violencia." *Revista de Estudios Colombianos* 14 (1994): 3-4.

Alvarado, Harold. "Conversando con Antonio Caballero." *Arquitrave.com*. N.d. Web. 13 dic. 2009.

Arenas Díaz, Ángel. *Reflexiones en torno a Noticia de un secuestro de Gabriel García Márquez (La 'historia' y sus límites).* Kassel, Pfannkuchstraβe: Editions Reichenberger, 1998.

Aristizábal, Alonso. "Alonso Aristizábal: una lectura." 58th Annual Kentucky Foreign Language Conference. Lexington, Kentucky. 22 abril 2005. Lecture.

Ávila, Gricel. "La mimesis trágica: acercamiento a la fragmentación social." *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Bogotá, Colombia: Taurus, 2007. 261-72.

Azócar Escamilla, Raquel. "Estamos junto al abismo de la locura." *Plumas Libres*. Chile. 20 mayo 2004. Web. 5 abril 2007.

Baena, Rafael. "El jefe de 'El Cartel'." *Revista Credencial* 260 (2008): 48-52.

Barraza, Vania. "La reestructuración y el desplazamiento social en el espacio urbano de Bogotá." *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Bogotá, Colombia: Taurus, 2007. 273-91

Bell, Steven M. “Hacia el Apocalipsis: la violencia en los cuentos de Álvarez Gardeazábal.” *Critica Hispánica.* 3.1, 1981. 3-16.

Bergquist, Peñaranda y Sánchez. Eds. *Violence in Colombia: 1990-2000*. Wilmington, Del.: SR Books, 2001.

--- . *Violence in Colombia: The Contemporary Crisis in Historical Perspective*. Wilmington, Del.: SR Books, 1992.

Bushnell, David. *The Making of Modern Colombia: A Nation in Spite of Itself.* Berkeley: University of California Press, 1993.

Caballero, Antonio. “Drogas: la guerra de la dependencia.” *¿Qué está pasando en Colombia?: Anatomía de un país en crisis.* Bogotá: El Áncora Editores, 2003. 118-40.

---. *Sin remedio*. Bogotá: Seix Barral, 1996.

Cabañas Bravo, Miguel. “El sicario en su alegoría: la ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX.” *Taller de Letras* 31 (2002): 7-20.

Camacho Álvaro y Álvaro Guzmán. “La violencia urbana en Colombia: teorías, modalidades, perspectivas.” *Nuevas visiones sobre la violencia en Colombia.* Bogotá: Fundación Friedrich Ebert de Colombia, 1997. 13-55.

Cano, Eduardo. “*María llena eres de gracia.*” *Chasqui* 34.1 (2005): 222-25.

Cano, Luis C. “*Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez: entre el cuento popular y el reportaje.” *Revista Iberoamericana* 207 (2004): 419-30.

Cardona López, José. “Literatura y narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo.” *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX*: 2 (2000): 378-406.

Carvajal Córdoba, Edwin. “*La Virgen de los sicarios*: entre el encanto literario y la frustración fílmica.” *Estudios de Literatura Colombiana* 15 (2004): 51-78.

Carvalho, Susan. “García Márquez Transcribes: The Genre of the Nonfiction Novel (*Relato de un náufrago, La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile,* and *Noticia de un secuestro).*” *Revista de Estudios Hispánicos* 35 (2001): 447-66.

Castillo, Fabio. *Los jinetes de la cocaína*. Bogotá: Documentos Periodísticos, 1987.

--- *Los nuevos jinetes de la cocaína*. Bogotá: Oveja Negra, 1996.

Castro Caycedo, Germán. *Candelaria.* Bogotá: Planeta, 2000.

---. *La Bruja. Coca, política y demonio.* Bogotá: Planeta, 1994.

Castro García, Óscar. "Escribo para no morir, en una ciudad estigmatizada y amada." *Yesca y Pedernal* 7 (2004): 65-78.

---. "La violencia en Medellín como tema literario contemporáneo." *Estudios de Literatura Colombiana* 15 (2004): 79-97.

Colombia. Presidencia de la República. *La lucha contra el narcotráfico en Colombia.* [Bogotá]: Impr. Nacional de Colombia, 1988.

Collazos, Oscar. *Morir con papá.* Bogotá: Seix Barral, 1997.

Concha-Eastman, Alberto. "Urban Violence in Latin America and the Caribbean: Dimensions, Explanations, Actions." *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*. New Jersey: Rutgers, 2002. 37-54.

Cortés Tique, Jaime. "*Noticia de un secuestro* entre la mentira política y la ficción mercenaria". *Poligramas* 30 (2008): 269-301.

De la Tierra, Tatiana. "A Prisoner of Hope: Gustavo Álvarez Gardeazábal." *El Andar*. Spring 2000. Web. 5 ene. 2008.

Diario de Medellín. Catalina Villar. JBA Production, 1998.

Díaz Ortiz, Oscar. "Álvarez Gardeazábal: construcción del ícono ideológico, su transgresión y castigo en *El Divino*". *Revista de Estudios Colombianos* 16 (1996): 24-34.

---. "*La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. El carácter grotesco del cuerpo social." *Humanística* 55 (2003): 69-79.

Domínguez C., Edgar. *Leidy Tabares, la niña que vendía rosas*. Bogotá, Intermedio Editores, 2003.

"Dossier Alfaguara sobre Laura Restrepo." *Alfaguara.santillana.es.* Alfaguara, 2004. N. pág. Web. 4 ago. 2007.

El Rey. Dir. Antonio Dorado. Xenon Pictures, 2004.

Escamilla, Óscar. *Narcoextravagancia: Historias insólitas del narcotráfico.* Bogotá: Aguilar, 2002.

Fernández Andrade, Elsa M. *El narcotráfico y la descomposición política y social*. México: Plaza y Valdés, 2002.

Fernández, Héctor. "*La Virgen de los Sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo." *Hispania* 83 (2000): 757-67.

---. "From Rodrigo to Rosario: Birth and Rise of the *Sicaresca*." *Revista de Estudios Hispánicos* 42 (2008): 543-57.

Figueroa, Cristo. "Reseña de *El verbo y el mando. Vida y milagros de Gustavo Álvarez Gardeazábal* de Jonathan Tittler." *Tabula Rasa* 3 (2005): 353-56.

Franco, Jean. *The Decline & Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

Franco, Jorge. *Rosario Tijeras.* Bogotá: Plaza & Janés, 1999.

Franco, Saúl. *El quinto: no matar*. Bogotá: Tercer Mundo, 1999.

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. *Largometrajes colombianos en cine y video. 1915-2006.* Bogotá: Ministerio de Cultura, 2006.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad.* Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1982.

---. *Noticia de un secuestro*. México: Editorial Diana, 1996.

---. *Relato de un náufrago*. Barcelona: Tusquests Editor, 1970.

García Saucedo, Jaime. *Diccionario de literatura colombiana en el cine.* Bogotá: Panamericana Editorial, 2003.

Gaviria, Víctor. *El pelaíto que no duró nada*. Bogotá: Planeta, 1991.

Giraldo, Luz Mary. *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995.* Bogotá: CEJA, 2000.

Gómez de González, Blanca Inés. "Testimonio y género." *Universitas Humanística.* 55 (2003): 41-51.

Gómez, Enrique. "Esto somos en el fondo." *Boletín Cultural y Bibliográfico. Biblioteca Luis Ángel Arango* 27 (1991): n. pág. Web. 15 dic. 2008.

González, Pablo. 'Comandante Paraíso." *Gardeazabal.com.* N.d. Web. 23 abril 2005.

---. "Narcotráfico y novela. "*Hijos de la nieve*." Diskette. *Con-textos: Revista de Semiótica Literaria* 10.29 (2002). Web. 12 julio 2006.

Gossaín, Juan. *La mala hierba.* Bogotá: Plaza y Janés, 1982.

Hall, Ken. “Gangsters in the New Eden: Literary and Cinematic Mythifications of Criminality.” *Southeastern Latin Americanist*. 44.4 (2001): 43-50.

Hoyos, Juan José. *El cielo que perdimos*. Bogotá: Planeta, 1990.

---. *Tuyo es mi corazón*. Bogotá: Planeta, 1984.

Jaramillo Agudelo, Darío. *Cartas cruzadas*. Bogotá: Santillana, Alfaguara S.A., 1995.

Jaramillo, María Mercedes. “Fernando Vallejo. *La Virgen de los sicarios*.” *Revista de Estudios Colombianos* 16 (1996): 43-46.

Jáuregui, Carlos. “Violencia, representación y voluntad realista. Entrevista con Víctor Gaviria.” *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina.* Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (2002): 223–36.

Jáuregui, Carlos y Juana Suárez. “Profilaxis, traducción y ética: la humanidad “desechable” en *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios.*” *Revista Iberoamericana* 199 (2002): 367-392.

Kline, Carmenza. “Darío Jaramillo Agudelo, *Cartas cruzadas”*. *Revista de Estudios Colombianos* 17 (1997): 46-49.

La Sierra. Dir. Margarita Martínez y Scott Dalton. First Run, 2004.

La vendedora de rosas. Dir. Víctor Gaviria. Producciones Filmamento, 1998.

La virgen de los sicarios. Dir. Barbet Schroeder. Vertigo Films, 2000.

Lander, María Fernanda. “The Intellectual’s Criminal Discourse in *Our Lady of the Assassins* by Fernando Vallejo.” *Discourse* 25.3 (2003): 76-89.

Livingstone, Grace. *Inside Colombia: Drugs, Democracy and War.* New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

López, Andrés. *El cartel de los sapos.* Bogotá: Planeta, 2008.

Macías, Luis Fernando. *Ganzúa*. Medellín: Editorial El Propio Bolsillo, 1990.

María llena eres de gracia. Dir. Joshua Marston. Fine Line Features y HBO Films, 2004.

Martin, Gerard. “The ‘Tradition of Violence’ in Colombia: Material and Symbolic Aspects.” *Meanings of Violence: A Cross Cultural Perspective.* Ed. Göran Aijmer y Jon Abbink. New York: Berg, 2000. 161-91.

Martín-Barbero, Jesús. “The City: Between Fear and the Media.” *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2002. 25-33.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Melis, Daniela. “Una entrevista con Laura Restrepo.” *Chasqui* 34.1 (2005): 114-29.

Molano, Alfredo. *Siguiendo el corte: Relatos de guerras y de tierras*. Bogotá: El Áncora Editores, 1989.

Montaña, Jaime. “Y de nuevo el silencio, que es como la muerte.” *Narratio Libris Revista Electrónica. Pontifica Universidad Javeriana* (2006): n. pág. Web. 10 dic. 2009.

Montenegro, Armando. *Dos ensayos especulativos sobre la violencia en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.

Montes, Elizabeth. “Deseo social e individual.” *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Bogotá, Colombia: Santillana, 2007. 253-60.

Montoya, Pablo. “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana.” *Estudios de Literatura Colombiana* 4 (1990): 107-115.

Moreno García, Jaime. *Tras la baranda*. Bogotá: Panamericana, 1996.

Muñoz, Eugenia. “Tradición religiosa y cultura de la violencia en *Noticia de un secuestro* y *La Virgen de los sicarios*.” *MIFLC Review* 8 (1999): 99-112.

Ortega, A.J. *Camino Norte al Infierno*. Bogotá: North’n South Publishing Co. Inc., 1997.

Ortiz, Lucía. “Voces de la violencia: narrativa testimonial en Colombia: Alfredo Molano, Alfonso Salazar, Sandra Afanador.” *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX. Volumen III*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 339-377.

Osorio, José Jesús. “El laberinto de los delirios en búsqueda del amor.” *Ensayos sin frontera (Estudios sobre literatura hispanoamericana)*. New York, NY: Sin Frontera (2005): 74-89.

Osorio, Óscar. “El sicario en la novela colombiana.” *Poligramas* 29 (2008): 61-81.

Ospina, William. “Ils ne veulent pas mourir mais ils tuent.” *Cinaemas d’Amâerique-latine* 9 (2001): 26-29.

Palacios, Marco y Frank Safford. “La violencia política la segunda mitad del siglo XX.” *Colombia. País fragmentado, sociedad dividida: Su historia*. Bogotá: Editorial Norma, 2002. 629-75.

Pantalla Colombia. *Proimágenes en movimiento: Fondo mixto de promoción cinematográfica.* Abril 3-10, 2009. Web. 15 julio 2009.

Parra, Mauricio. “La coexistencia de lo irreconciliable: espacios urbanos en la narrativa colombiana contemporánea.” *Alba de América: Revista Literaria* 22 (2003): 378-99.

Patiño, Otti. “Amenaza contra los derechos humanos en el Valle del Cauca.” *Vicepresidencia de la República*. N.d. Web. 15 abril 2006.

Pécaut, Daniel. *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Planeta, 2001.

---. *Violencia y política en Colombia: Elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2003.

Pérez Villarreal, Lourdes. *Cine y literatura: Entre la realidad y la imaginación.* Abya Yala: Quito, 2000.

Piedrahita, Ignacio. “Hijos de la nieve: una novela de José Libardo Porras”. N.d. Web. 12 julio 2006.

Pineda Botero, Álvaro. “Juan José Hoyos: *El cielo que perdimos.*” *Revista de Estudios Colombianos* 9 (1990): 61-63.

---. “Tipología del héroe abyecto.” *Boletín Cultural y Bibliográfico. Biblioteca Luis Ángel Arango* 32 (1993): n. pág. Web. 21 feb. 2005.

Polit Dueñas, Gabriela. “Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana.” *Hispanic Review* (Spring 2006): 119-42.

Porras, José Libardo. *Hijos de la nieve.* Bogotá: Planeta, 2000.

Pobutsky, Aldona Bialowas. "Towards the Latin American Action Heroine: The Case of Jorge Franco Ramos' Rosario Tijeras." *Studies in Latin American Popular Culture* 24 (2005): 17-35.

Reguillo, Rossana. “The Social Construction of Fear: Urban Narratives and Practices.” *Citizens of Fear. Urban Violence in Latin America*. 2002. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002. 187-206.

Restrepo, Laura. *Delirio.* Bogotá: Alfaguara, 2004.

---. *El leopardo al sol.* Bogotá: Norma, 1997.

Reyes Albarracín, Fredy Leonardo. "Panorama de las novelas del sicariato 1980-2005." *Hojas universitarias, Universidad Central* 59 (2007): 189-194.

Richani, Nazih. *Systems of Violence, The Political Economy of War and Peace in Colombia.* New York: State University of New York Press, 2002.

Riego, Rafael. "El narcotráfico y el presidente colombiano." *Eltiempo.com.* 17 nov. 2005. Web. 26 mar. 2006.

Rotker, Susana. Ed. "Cities Written by Violence: An Introduction" *Citizens of Fear. Urban Violence in Latin America*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2002. 7-22.

Rodrigo D. No futuro. Dir. Víctor Gaviria. Focine, 1989.

Rosario Tijeras. Dir. Emilio Maillé. Manga Films, 2005.

Rodríguez, Jaime Alejandro. "Pájaros, bandoleros y sicarios. Para una historia de la violencia en la narrativa colombiana. (Un enfoque desde la Historia de las Mentalidades)." *Cuadernos de literatura* 15 (2002): 143-65.

Ruffinelli, Jorge. Víctor Gaviria. *Cuadernos de cine colombiano. Nueva época 5.* Cinemateca Distrital, 2003.

Ruiz, Bert. *The Colombian Civil War*. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc.: 2001.

Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla.* Bogotá: Cinep, 1990.

---. *Drogas y narcotráfico en Colombia*. Bogotá: Planeta, 2001.

---. *La génesis de los invisibles: Historias de la Segunda Fundación de Medellín.* Bogotá: Programa por la Paz de la Compañía de Jesús, 1996.

---. *La parábola de Pablo: auge y caída de un gran capo del narcotráfico.* Bogotá: Planeta, 2001.

Salazar, Alonso y Ana María Jaramillo. *Medellín: Las subculturas del narcotráfico.* Bogotá: Cinep, 1992.

Samper, Daniel. "Secuestros, literatura, amor y sexo." Columna. *Eltiempo.com*. N.d. Web. 15 mar. 2010.

Sánchez, Gonzalo y Donny Meertens. *Bandoleros, gamonales y campesinos: El caso de la violencia en Colombia.* Bogotá: El Áncora Editores, 1983.

Sánchez-Blake, Elvira E., y Julie Lirot. *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Bogotá, Colombia: Taurus, 2007.

Sánchez-Blake, Elvira. "La frontera invisible: razón y sinrazón." *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Bogotá, Colombia: Taurus, 2007. 325-35.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación.* Barcelona: Paidós, 2000.

Sanín, Javier. "'Pobre Gardel. Y pobres de nosotros.' De *Tuyo es mi corazón* a *El cielo que perdimos*: literatura, sociedad y política en Juan José Hoyos." *Literatura colombiana hoy; imaginación y barbarie*. Madrid: Iberoamericana, 1994. 163-79.

Santodomingo, Roger. "No estamos condenados." *BBC Mundo.com*. 4 ago. 2004. Web. 21 jul. 2007.

Segura Bonnett, Camila. "Kinismo y melodrama en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*". *Estudios de literatura colombiana* 14 (2004): 111-36.

---. "Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea." *América Latina Hoy:* 47 (2007): 55-76.

Segura Escobar, Nora. "La familia frente a la televisión: hábitos y rutinas del consumo en Cali. *Documentos de Trabajo* 8. CIDSE, Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica, Universidad del Valle: Colombia. Mayo 1991.

Shaw, Donald. "Darío Jaramillo's Cartas cruzadas (1995) as a Post Boom Novel." *New Novel Review* 1.5 (Fall 1998): 19-35.

Shouse-Corey, Tourino. "Medellín at the Movies: Film Narrative and the Crisis of National Lettered Culture in Colombia." *Caribe* 7.1 (2004): 43-58.

Sims, Roberto L. "El molino a secuestro: narración, violencia y fictualidad [sic] en *Noticia de un secuestro* de García Márquez y *¡Secuestrados! La historia por dentro* de Juan Vitta." *Revista de Estudios Colombianos* 19 (1999): 54-68.

Spotorno, Radomiro. *50 años de soledad: De Los olvidados (1950) a La Virgen de los sicarios (2000) Infancia y juventud marginales en el Cine Iberoamericano.* Fundación Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura colombiana.* Cali: Universidad del Valle, 2009.

"Los estragos de la euforia: Dinámicas urbanas en *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas* y *Sumas y restas." Cinemateca Nacional de Venezuela*: 11.9 (2003): 32-53.

---. "Rafagazos de imágenes: jóvenes y violencia en relatos fílmicos de Medellín." *Bad Subjects*: 61 (2002): n. pág, Web. 18 ene. 2009.

Sumas y restas. Dir. Víctor Gaviria. Latin Cinema Group, 2004.

Taborda Sánchez, Juan Fernando. "Oralidad y escritura en *La Virgen de los sicarios."* *Estudios de Literatura Colombiana* 3 (1998): 50-56.

Titler, Jonathan. *El verbo y el mando: vida y milagros de Gustavo Álvarez Gardeazábal.* Tulúa: Universidad Central del Valle del Cauca, 2005.

---. "Cinismo y contradicción." *Boletín Cultural y Bibliográfico. Biblioteca Luis Ángel Arango* 8 (1986): n. pág. Web. 15 mar. 2009.

Tokatlian, Juan. *Globalización, narcotráfico y violencia: Siete ensayos sobre Colombia.* Bogotá: Norma, 2000.

"U.S. Intelligence Listed Colombian President Uribe Among 'Important Colombian Narco-Traffickers' in 1991." *Gwu.edu. The Nacional Security Archive.* 2 ago. 2004. Web. 20 abril 2006.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Santillana, 1994.

---. *"La virgen de los sicarios:* El sagrado infierno de Fernando Vallejo." *Utp.edu.co. Ciencias Humanas* 26 (2000): n. pág. Web. 1 mar. 2005.

Vásquez-Zawadzki, Carlos. "*Sangre ajena* en el corazón de lo prohibido por las leyes de la ciudad. Entrevista al pintor y escritor colombiano Arturo Alape." *Laplumanalitca.com*. n.d. Web. 15 mar. 2006.

Vélez Hernán A., Jaime Borrero, Molia Restrepo. *Fundamentos de medicina psiquiatría.* Medellín: Editorial Servigráficas, 1984.

Veloza, Gustavo. *La guerra entre los carteles del narcotráfico.* Bogotá: G.S. Editores, 1988.

Vergara, Isabel. "*Noticia de un secuestro*: la historia como horror apocalíptico." *Memorias XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica; '<u>Cien años de soledad</u>, treinta años después*. Bogotá: Universidad Nacional, 1998. 75-83.

Villegas Gómez, Oscar. *"La Señora": Una mujer en el narcotráfico.* Bogotá: D.H.G. Impresos, 2002.

Villoria Nulla, Maite. "(Sub)culturas y narrativas: (re)presentación del sicariato en *La Virgen de los sicarios.*" *Cuadernos de literatura*: 15 (2002): 106-14.

Walde, Erna von der. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia." *Iberoamericana* 3 (2001): 27-40.

---. "La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina." *Nueva Sociedad* 17 (2000): 222-227.

Weakely, Riahna. "*Sangre ajena*: el testimonio de un sicario." *Estudios de Literatura Colombiana* 16 (2005): 143-60.

Wolfgang, Luchting. "Entrevista con Gustavo Álvarez Gardeazábal." *Revista de Estudios Colombianos* 8 (1990): 63-65.

Yablonski, Lewis. *Gangsters: Fifty Years of Madness, Drugs, and Death on the Streets of America.* New York: New York University Press, 1997.

Zambrano, Jaime. *La violencia en Colombia: La ficción de Álvarez Gardeazábal y el discurso histórico*. New York: Peter Lang, 1997.

---. "Gustavo Álvarez Gardeazábal." *Hispamérica* 76-77 (1997): 113-124.

VITA

Claudia Ospina
Julio 1965, Bogotá, Colombia

1993	M.A. Spanish Ohio University, Department of Modern Languages. Athens, Ohio.
1991	M.A. International Affairs: Latin American Studies Ohio University, Department of International Studies. Athens, Ohio.
1988	B.A. Social Communicator Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia. Thesis:"La información estatal y su difusión en la prensa nacional" Represented the Pontificia Universidad Javeriana in the Colombian National Journalism Award, CPB. Bogotá, Colombia, 1988-1989.
2006-Present	Spanish Lecturer Wake Forest University, Department of Romance Languages
2005-2006	PTI Graduate Student Instructor, University of Kentucky
2001-2005	Graduate Teaching Assistant University of Kentucky, Department of Hispanic Studies.
1992 -1994	Graduate Teaching Assistant Ohio University, Department of Modern Languages. Athens, Ohio.