

La violencia en Medellín como tema literario contemporáneo

Oscar Castro García*
Universidad de Antioquia

Primera versión recibida: 1 de octubre de 2004;

versión final aceptada: 1 de noviembre de 2004 (Eds.)

Resumen: Este artículo explora las condiciones de creación literaria en una ciudad azotada por la violencia, se describen las diferentes posiciones que varios escritores han tomado ante estos acontecimientos y se destacan los puntos de vista que han tomado ante la escritura: escribir en, desde y sobre Medellín, así como la propia experiencia de la escritura. Se analiza la presencia de la violencia en algunas obras, casi todas de carácter literario, que dan cuenta de este fenómeno en la ciudad, en especial en las últimas dos décadas; y en ellas se examinan los narradores, los protagonistas y los conflictos en que éstos participan, con el propósito de encontrar posibles sentidos en las obras a partir de sus recursos literarios sobresalientes.

Descriptores: Literatura colombiana; Violencia en la ciudad; Estudios culturales; Narratología; Medellín; *La virgen de los sicarios*; Vallejo, Fernando; *Ganzúa*; Macías, Luis Fernando; *Rosario Tijeras*; Franco, Jorge; *Los hijos de la nieve*; Porras, José Libardo; *La ciudad de todos los adioses*; Alzate Vargas, César.

Abstract: This article explores the conditions of literary creation in a city dominated by violence. It describes the various positions some writers assume in front of the events and emphasizes on their diverse points of view about writing in, from and about Medellín, as well as their own experience of writing. Several novels from the last two decades are addressed, and in all of them narrators, main characters and the conflicts they live are examined. The final purpose is to find possible meanings in the novels departing from their major literary strategies.

* Maestro en Letras —Literatura Iberoamericana— de la Universidad Nacional Autónoma de México (ocas@epm.net.co). Actualmente es profesor de la Maestría en Literatura Colombiana, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia. Este texto es un resultado parcial del proyecto de investigación "Poesía y academia", inscrito en la Maestría en Literatura Colombiana de la misma universidad. (CODI-U. de A.)

Key words: Colombian literature; Violence in the city; Cultural studies; Narratology; Medellín; *La virgen de los sicarios*; Vallejo, Fernando; *Ganzúa*; Macías, Luis Fernando; *Rosario Tijeras*; Franco, Jorge; *Los hijos de la nieve*; Porras, José Libardo; *La ciudad de todos los adioses*; Alzate Vargas, César.

La violencia en Medellín

Para Aristóteles, el 'movimiento natural' es aquel por el cual las cosas buscan ocupar el lugar que 'les corresponde' por 'naturaleza'; y el 'movimiento violento' es la desviación temporal que las cosas toman de su 'movimiento natural', aunque después retoman su cauce normal. En términos más sencillos, un diccionario de filosofía simplifica este concepto al especificar que el término *violencia* también se ha entendido como

la utilización irracional de la fuerza en los actos, en las palabras o en la expresión del pensamiento. [...] Por lo general, toda concepción moral rechaza la violencia en sí misma, justificándola sólo en circunstancias extremas o como medio para mantener un orden que se considera legítimo (Martínez y Martínez, 2001, 572).

Alejo Vargas Velásquez plantea que en la sociedad colombiana el conflicto armado "es de naturaleza social y política" y que tiene como causas o estimulantes varios factores estructurales: "una reiterada tendencia a utilizar las armas, la violencia para hacer política..."; "las características bastante excluyentes de nuestra sociedad", entre las que menciona la económica y social como "factores que contribuyen a la reproducción del conflicto"; y el narcotráfico, como el que más ha afectado a la sociedad colombiana en el corto plazo, además de influir en lo político, lo económico y lo social. Y en relación con el conflicto armado, el narcotráfico "se ha convertido en un mecanismo que ha permitido que los actores de la guerra drenen rentas hacia la reproducción de la misma", 'negocio' que genera grandes ganancias en el exterior del país (Vargas, 2001, 52-54).

Otros factores son: tendencia a solucionar los problemas en forma simbólica, es decir, sólo por medio de leyes y decretos, y al que se liga por efecto "la incapacidad disuasiva del Estado en términos de un aparato de justicia que no opera" o lo hace en forma precaria "con todo el fenómeno de impunidad que está en la sociedad colombiana"; lo que estimula la comisión de delitos, la venganza y la retaliación; y un último factor, más acentuado que los anteriores: la pérdida de la confianza, ante todo en los

“liderazgos sociales y políticos” (55). Todos estos factores atizan el conflicto y lo llevan a los estados actuales.

Carlos Enrique Londoño (2001) explica el conflicto en las ciudades colombianas en los años ochenta y noventa, décadas

en las que hubo la rápida emergencia y desarrollo de cambios en la escena internacional, que alteraron profundamente el orden de los acontecimientos, al impactar simultáneamente las estructuras política, económica, cultural y social de los países, con particulares efectos para cada uno (Londoño, 2001, 145-146).

En ese contexto, Colombia, a pesar de su buen manejo de la deuda externa y gran confianza por parte de los organismos internacionales, no supo interpretar las señales que se sentían en otros países ni tomó medidas pertinentes, además de que pretendió sortear sola la situación de conflicto interno que vivía. Tampoco atendió a la especulación financiera que facilitó el avance de los negocios ‘subterráneos’ provenientes del narcotráfico y otros, la cual fue penetrando todos los estratos de la economía hasta llegar a la corrupción de ésta y de la política, y a hacer simbiosis con movimientos insurgentes y contrainsurgentes, “cuando pudo sumar a su estrategia de mercado y distribución la de cultivo y transformación de la droga y pagar por su protección tanto con dinero como con tráfico de armas”. Paralela a esta situación, la realidad en Bogotá, Medellín y Cali

adquiría un cariz crítico por la rápida descomposición del tejido social, producto de la segregación urbana y fruto de la fragmentación y la estigmatización de los barrios populares, cuyos sectores juveniles comenzaron a reaccionar ante la situación de marginalidad y de exclusión, por la vía de la acción delincinencial y la aparición de otras patologías sociales, a partir del sentimiento de “no futuro” que el desempleo y la baja cantidad y calidad de oferta educativa les suscitaba y los condenaba sin esperanza, además del abandono del Estado, más preocupado en sortear tanto la situación política con las guerrillas como el deterioro progresivo de la economía, que comenzaba a resentirse por la situación coyuntural internacional y así mismo la lucha frontal que el narcotráfico le planteaba, fortalecido con los carteles y con una organización “militar” ofensiva (147).

Observa Londoño cómo el narcotráfico “no subestimó el proceso de deterioro de la seguridad en los barrios populares” ya que el Estado pensó

que el camino era la represión, y “vio en esta población y en sus ambiciones y necesidades la situación más favorable a sus propósitos, por lo que terminó convirtiéndola en su ejército de ‘mulas’, guardaespaldas y sicarios”. Estas particularidades complicaron más la situación de los jóvenes, porque éstos también venían sometidos a los propósitos de grupos guerrilleros, “los cuales querían urbanizar la lucha armada valiéndose de organizaciones de tipo militar, que, como las milicias, fueron entrenadas para ese fin”; proyecto que se fue al traste porque la ausencia de formación política y el sentimiento de manipulación que los jóvenes tuvieron, llevó no sólo a que éstos se convirtieran en medios de defensa de las comunidades ante la delincuencia, sino a que después se convirtieran en delincuentes (147-148).

A lo anterior se suma la frustración de la juventud y su “necesidad de reconocimiento”, factores todos que llevaron a gran cantidad de jóvenes de los barrios populares a acciones por medio de las cuales quisieron “hacerse ver y valer” por el camino del poder sobre el territorio de sus barrios y de una lucha por los mismos. Luchas “entre bandas y combos con armas de procedencia diversa y asociada a las otras formas antedichas, incluso, según pruebas testimoniales, provistas por los mismos ‘agentes del orden’, evidentemente afectados por el ambiente de corrupción y violencia existente” (148).

Estas situaciones aparecen testimoniadas con pormenores en la investigación-testimonio *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar; y algunas de sus circunstancias se encuentran recreadas con intenciones más literarias que testimoniales en *La Virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, y con menos pretensión literaria en *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco. Éstas y otras obras de diversa naturaleza y propósito, se escriben y publican en el mismo contexto, en las que se identifican las huellas de la violencia urbana en los finales del siglo XX en Medellín; y las que también —quizá sin proponérselo— buscan respuesta a varios interrogantes que Londofio hace sobre el conflicto:

¿Qué significado tiene?, ¿quién lo genera?, ¿quién lo lidera?, ¿cómo se presentan los intereses?, ¿dónde se hace presente?, ¿cuándo?, ¿por qué?, ¿cuál es el contexto económico, social, político, cultural en que se desarrolla? (157).

Aunque las obras narrativas consideradas en este artículo no responden en forma directa a las anteriores preguntas, sí recrean mundos y personajes en situaciones específicas, y sugieren explicaciones y asociaciones que

bien pueden ayudar a un encuentro de sentidos posibles, los cuales van más allá de los meros datos de la historia y de los diferentes análisis de las ciencias humanas y sociales. En especial: *Ganzúa* (1987) de Luis Fernando Macías, *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, *Los hijos de la nieve* (2000) de José Libardo Porras y *La ciudad de todos los adioses* (2001) de César Alzate. Novelas que también contribuyen al análisis, la reflexión y la interpretación de nuestra realidad, no sólo para indagar en su verdad más ofensiva, sino también para buscar otras posibilidades para ella; para lograr que la sociedad medellinense y colombiana no siga girando alrededor del monotema de la violencia con su secuela imperdonable, y el cinismo de quienes desprecian la vida y la libertad en total impunidad.

Narradores y oyentes de la violencia

En los narradores y en los destinatarios de estas historias, el lector trata de identificar las intenciones, la ideología, los valores, las verdades y hasta los rastros personales del autor y de sí mismo. Ellos guían la historia que narran, y pueden llegar a determinar la veracidad de lo que dicen por ciertas estrategias narrativas. El lector acepta las reglas del juego, entre las que se destacan el mundo propio de la obra, la verosimilitud y la lógica del relato.

En *Ganzúa*, tres narraciones se articulan con puntos de vista diferentes, alrededor de los personajes y la historia, los cuales confluyen en una sola realidad. En primer plano, un narrador en tercera persona cuenta los hechos de manera escueta y casi distante, aunque vive los acontecimientos, todo lo conoce y permanece cerca de los protagonistas; revela la relación amistosa entre Ganzúa y Petróleo, la muerte de éste y la decisión de Ganzúa de matar al asesino de su amigo, aunque es la parte más poética de la obra, no deja de ser también dramática y fría. El segundo narrador es el protagonista Ganzúa, quien con su lenguaje desabrido se dirige al narrador anterior, al que llama 'panadero', para contarle su vida arvesada y el nacimiento de su enemistad con La Cusca, a quien está decidido a matar. Así habla de sí mismo:

Nací como soy. Antes de recordarlo soy así. Violo los límites que mi conciencia le impone a la vida. Ideas perversas recorren mi mente y mi voluntad las lleva a cabo; es entonces cuando me llega el placer y algo esencial se muere en mí. Matar o que me maten, igual que Petróleo.

[...] Matar a La Cusca, el que se crió conmigo y aparece a mi lado en todos los momentos de mi vida; el que jugó, soñó, vivió y mató conmigo. Aliviarme y matar a ese hijueputa (Macías, 1989, 127).

El tercer narrador es el mismo 'panadero' del inicio pero en la época de su infancia, quien cuenta el paso de la inocencia a la delincuencia: los orígenes de las rivalidades que desencadenarán tragedias después. Aunque se distancia de sus compañeros, conoce lo que éstos piensan y sienten porque, según dice, vive "esculcándolos a todos, como si la tarea que me fuera impuesta no fuera otra que la de ver y reflexionar; labor de testigo" (139).

En *La Virgen de los sicarios*, Fernando, el narrador, cuenta la historia a un extranjero, e interpreta los sucesos sin permitir el relato de otros narradores o personajes; de ahí el exceso de críticas y de explicaciones en los que se extiende a su gusto desde la primera persona omnímoda. La abundancia de detalles sobre la vida particular del narrador, engaña al lector hasta el punto de que la trama de la obra tiende a leerse como la vida del autor, quizá como estrategia de éste para acortar la distancia entre escritor y narrador, entre novela y vida, como bien lo dice: "La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que debería ir primero va luego. Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir" (Vallejo, 1994, 17).

Tal vez por esto mismo, Fernando llega a considerarse la conciencia nacional: "Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada" (21). Y cada que tiene la oportunidad, critica o desmascara la realidad negativa o vergonzosa de la ciudad, del departamento y del país. Para ello, se regodea en la ironía y la contradicción, como cuando propone: "Hay que desocupar a Antioquia de antioqueños malos y repoblarla de antioqueños buenos, así sea éste un contrasentido ontológico" (42). Todo cabe en su arca de desprecios o de críticas: comunicadores, sacerdotes, políticos, presidentes, el Papa, mafiosos, embarazadas, niños, políticos, burócratas, el vallenato, el Estado, los mimos, los defensores de los pobres, la religión católica... y, ante todo, Medellín: "Y así vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias..." (76); "aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más" (83).

En un principio, el destinatario de la historia es un extranjero a quien el narrador explica hasta el más mínimo detalle; pero esto también permite que el escritor tenga en cuenta al lector, hasta el punto de que en ocasiones

se le olvide el extranjero y extienda su voz a todos: "Ahí les dejo, para que lo piensen, el problemita" (109); o llega a identificar a su oyente con un *parcero*, es decir, alguien de la misma condición de los muchachos de la comuna nororiental (100): "Mire parcero...", "Bueno parcero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted..." (121).

En *Rosario Tijeras*, Antonio cuenta los sucesos en primera persona, pero deja que los personajes intervengan con sus parlamentos y puntos de vista; así, la historia se va tejiendo a partir de las diferentes voces que intervienen en la obra. Todo ocurre en retrospectiva, mientras Antonio espera en un pasillo de la clínica, durante un lapso indefinido, entre la noche y el amanecer, que intervengan a Rosario de cuatro heridas de bala que recibió.

Sentado en el corredor, deja que discurren los recuerdos desde cuando la conoció hasta cuando se separaron para juntarse luego en la tragedia. Pero más allá de contar lo que eran y significaban para él Rosario y demás personajes de la obra, Antonio relata su experiencia amorosa con ella. No la juzga por sus acciones violentas, criminales, delictivas o antisociales; ni la caracteriza ni aprueba su comportamiento. Simplemente, Rosario no tiene defectos para él. No obstante, en varias ocasiones se sorprende por lo que ella hace sin importarle las consecuencias.

Antonio parece contar la historia al viejo que dormita al frente suyo; o al reloj, elemento de la realidad que le indica el estatismo del tiempo; las 4:30, como un icono que reitera una situación que no cambia. Es decir: ella sigue en el quirófano, él sigue esperando, la enfermera sigue ignorando la suerte de Rosario, el viejo sigue esperando e igualmente ignorando la suerte de su hijo, el tiempo se ha detenido, la soledad es igual. De esta manera, el destinatario de esta historia, por reflejo, parece ser el lector del libro; pero, por lo monológico del discurso, es el mismo Antonio quien se dice a sí mismo la historia con un objetivo más claro aunque más íntimo: desenredar la madeja de esa vida, entender el sentido de su relación des-amorosa con Rosario, y encontrar alguna explicación lógica al sorpresivo ataque que ella padeció y la muerte inminente de su amiga.

En *Hijos de la nieve*, un narrador anónimo cuenta la historia con cierta sorna. Su estilo estereotipado crea la sensación de estar narrando algo resabido, caricaturesco o ridículo en sí mismo. Adjetivos, asociaciones, nombres, reiteraciones de los personajes, frases interrumpidas que develan inmediatamente el cliché de lo que dicen, 'etcéteras' continuos y muchos otros tics, revelan una actitud juguetona, crítica y casi irónica. Deja que los

acontecimientos se desarrollen, sin intervenir en consideraciones sobre los hechos y los personajes. Es omnisciente porque sabe todo, se mete en la conciencia de los personajes y está en todas partes y en todas las épocas.

La narración fragmentaria y anacrónica se dirige a un oyente anónimo que sigue el juego del narrador, pues éste le dispone los sucesos en rompecabezas, y deja que otros personajes hablen. Pero el humor, la socarronería, los lugares comunes del lenguaje popular antioqueño, los chistes insípidos, la intercalación de canciones populares, la observación de costumbres y modos desgastados, exigen un lector crítico y cómplice. No comenta lo que narra, sólo da cuenta de lo que sabe y deja que sus personajes complementen lo que ignora. Cuando puede, detalla comportamientos personales, sociales y grupales de los personajes, en los que se observa el arribismo, la ostentación, la ausencia de principios éticos y de restricciones morales, la ambición, y la falta de justicia y de solidaridad entre ellos.

En *La ciudad de todos los adioses*, varios narradores entregan la historia. Es Andrés el que lleva gran parte del hilo conductor de la obra; cuenta en primera persona, aunque en forma limitada, lo que ve, lo que sabe y lo que le dicen; se encarga de presentar el ambiente que reina en el barrio y en el entorno social en que se mueven los otros personajes. Hasta el final del libro, está volviendo a la infancia para ampliar el pasado de los personajes con datos que no siempre son importantes ni llegan a ser decisivos para el desarrollo de los acontecimientos fundamentales. Sin embargo, sus preocupaciones, obsesiones y conflictos particulares, sirven para indagar el mundo infantil de los personajes.

Otro narrador en tercera persona omnisciente, que parece un doble del anterior, llega a identificarse como editor y escritor, y a convertirse en personaje al final de la obra, cuando se mete en los conflictos de los personajes y se enamora de Román, a quien prostituye... En varias ocasiones se menciona a este escritor o narrador, y Andrés es consciente de que hay un hombre que está escribiendo la historia que están viviendo los personajes. El tercer narrador es Román, quien en varios monólogos deja conocer sus fantasías adolescentes: heroicas o amorosas.

Para cada narrador existe un destinatario de su historia; sin embargo, parece que la intención testimonial hace de la obra un retrato para otros oyentes anónimos. Por esto mismo, no se encuentra alguna reflexión profunda sobre la violencia o la muerte, aunque los personajes, cuando niños o preadolescentes comentan que han enterrado todos a sus padres; de los cuales la mayoría

han muerto en forma violenta. La violencia urbana, sin embargo, ha llegado a sus calles con la escena patética del asesinato de una pareja de cirqueros, quienes desnudos fueron acribillados en la calle a la vista de todos. Esa violencia y las otras, se dejan sentir como obsesiones en las mentes de los niños, a manera de imágenes que vuelven periódicamente y hacen que Andrés desarrolle un gran temor y una permanente preocupación.

Los protagonistas y la violencia

En *Ganzúa* de Luis Fernando Macías se destacan Ganzúa, Petróleo y La Cusca. Tanto éstos, como los demás jóvenes de la novela, representan la conciencia colectiva, una manera de ser, de pensar y de actuar de personajes con orígenes, modos de vida y territorios similares.

No existe límite entre la inocencia y la conciencia de los actos de cada uno, puesto que Ganzúa y Petróleo desde niños fuman marihuana, roban, atracan con armas blancas y utilizan armas de fuego. Mas, no parece claro el motivo por el cual se vuelven delincuentes, como si esto proviniera de una situación social generalizada, y que se caracteriza también por el descuido de los mayores frente a las acciones y actitudes de los niños.

Ganzúa encarna la venganza, así como la lealtad y el placer. No teme a nada, es líder, atrevido y obsesivo; y sus valores son la honbría, la competencia y la amistad. Petróleo, en cambio, es temeroso y obsesivo con la muerte, débil, confiado, dependiente e incapaz de acciones propias, aunque a veces reacciona y es atrevido. Sin embargo, es leal y actúa con principios de equidad: no se aprovecha del contendiente cuando lo ve derrotado.

En *Rosario Tijeras* de Jorge Franco Ramos, Jhonefe, hermano de Rosario, se caracteriza por su eficaz puntería; es frío, decidido y no tiene reatos de conciencia; y, como casi todos los personajes de esta obra, defiende a su hermana de sus agresores. Matar es para él un oficio del que devenga la subsistencia, y con el que se venga de su infortunada existencia. En cambio, Ferney, amante de Rosario, es inexperto y tiene mala puntería pero es insuperable en el manejo de la motocicleta. Silencioso, misterioso, hermoso y perseguido, es el rival de Emilio, novio de Rosario, al que se la pasa amenazando y ofendiendo. En el corazón de los acontecimientos, Emilio vive enamorado de Rosario, a quien siempre acompaña así ignore hasta su apellido, pero necesita afianzar ese amor a través de un tercero y fortalecerse con la rivalidad de Ferney.

Antonio es el gran amigo y confidente de Rosario, intermediario entre ella, el mundo y sus amantes. Medio culto porque estudia en una universidad, alejado del ruido de las balas y espectador de los acontecimientos, no se compromete con la vida que llevan Rosario, Jhonefe y Ferney. Su eterno amor por Rosario se acrecienta a medida que más se acerca a ella, y a pesar de un solo encuentro erótico, no es amado como quiere. Sin embargo, resiste la exclusión porque conserva lo que ella niega a los demás: **confianza e intimidad.**

Rosario Tijeras reúne las características básicas del sicario que surgió en los años de la guerra entre la policía y la mafia, y entre distintos bandos de ésta. Joven, de extracción humilde, de origen e identidad inciertos, de niñez trastornada por el crimen y la violación, sin trabajo, con bellos atributos físicos, sin códigos morales y sin costumbres acordes con la sociedad establecida. Vive y se relaciona con personajes ambiciosos, desalmados y fieles al patrón del momento. Así es ella hasta que toma el mando de su propio negocio e impone esa misma ley aprendida.

Los 'duros', como son designados en la obra, parecen sombras. No queda claro el tipo de personajes ni lo que éstos manejan. El narrador se apoya en los imaginarios o los clisés de la prensa, pero no los describe ni los define. Al denominarlos como 'los duros' o 'los duros de los duros', deja que el lector explore las connotaciones y los significados posibles. Pero esto mismo crea una especie de vacío o de laguna en la obra, puesto que el sorpresivo ataque y la muerte posterior de Rosario exigen explicación lógica, dado el papel que ella cumple en la obra. De ahí que el nexo 'duros'-Rosario-amantes-asediadores o violadores no quede despejado para efectos de la significación de la vida y la muerte de la protagonista, enigma que tampoco puede desentrañar el narrador, otro ignorante más de la intimidad o de la profundidad de Rosario. En otras palabras, las limitaciones de información del narrador, el carácter cerrado de la narración en primera persona, y el hermetismo de Rosario y sus amigos, dejan al lector en la oscuridad.

En *Hijos de la nieve* de José Libardo Porras, Capeto o Carlos, protagonista principal, carece de ideales, es débil, incapaz de amar, ambicioso, de pocos alcances intelectuales, de doble moral y quien se acomoda a las circunstancias según le convengan. De ahí que se vaya degradando cada vez más en su modo de ser y en sus sentimientos o valores, sin cuestionarse a fondo en lo que hace, a pesar de los consejos y reproches de su padre.

Encarna el estereotipo del emergente de la época: "cocinero" y mafioso de poco vuelo. Por no escuchar consejos de amigos, es detenido, lo que da cuenta de su tozudez. Ante la violencia que ejercen sus compinches, reacciona en forma timorata: nunca actúa en defensa de los intereses del cartel, y siempre permanece al margen de las decisiones importantes. Adriana, hermana de Capeto, también toma una actitud pasiva y se deja llevar por las circunstancias. Fácilmente renuncia a lo que tiene por entregarse a Óscar, a quien siempre ve desagradable e indiferente. Adquiere independencia una vez ha quedado viuda y toma actitud reflexiva ante lo que sucede en su vida y en su familia, pero nunca cuestiona las nuevas costumbres y los principios que el negocio de la droga ha impuesto en ella, ni la violencia que rodea esta actividad.

Los amigos de Capeto: Villa, Nelson, Efrén y Óscar, son el típico cartel en miniatura, que tiene el negocio, el comercio, los contactos, el proceso y la exportación, así como el lavado y el negocio fachada; además, su grupo armado de defensa, tácticas de terrorismo y de justicia privada, retaliaciones, venganzas y espionaje. Ambiciosos, sin principios o valores humanos, despiadados, utilitaristas, extravagantes, acelerados, matones, secuestradores, aliados con narcotraficantes norteamericanos, atracadores, timadores, exhibicionistas, emergentes. No parecen amar a nadie. Los miembros de la familia: padre, madre e hijo menor, son como el tinglado de una familia emergente, en la que el padre rechaza el origen de la riqueza del hijo, la madre alcahuetea y el hijo es un desquiciado e inútil. En *La ciudad de todos los adioses* de César Alzate Vargas, Román es el protagonista más caracterizado y alrededor del cual giran los principales sucesos y reflexiones, y quien desempeña el papel decisivo en la segunda parte. Los demás personajes son poco relevantes, dado que la mayoría de ellos no aportan elementos fundamentales en el conflicto y el desarrollo de los acontecimientos cruciales de la obra. Son como un trasfondo para identificar ambientes familiares y costumbres de barrios. Tampoco tienen fuerza frente a situaciones que de alguna forma los toca, como son: narcotráfico, violencia, muerte, desempleo, pobreza y soledad. Román se presenta desde el comienzo con un dilema erótico-afectivo profundo: ama a Clara, una niña de la preparatoria, y ama a Múnera, un compañero del colegio. Todo el tiempo mantendrá esta ambigüedad, la cual le resuelve El Negro, su primo, cuando lo inicia en las prácticas masturbatorias y lo lleva hasta el límite de la relación sexual. Asimismo,

Román, se debate entre el estudio y conseguir dinero, la legalidad y la delincuencia, el amor y la prostitución. El oficio de correo de droga, que cumple en la primera parte en forma esporádica, y luego el de contrabandista en Maicao en la segunda, pierden importancia dramática ante sus conflictos amorosos.

Al final, cinco años después, regresa más viejo, sin dinero ni nada diferente. Débil y sin amor vuelve a buscar a Clara y a Germán, y hasta trata de acercarse a Andrés. Sólo encuentra a su primo, pero tan deteriorado que acaba huyéndole. Todos sus amores homosexuales de la costa sólo le dejan la herencia de una vida de prostitución y de disfrute disipado, sin nada más que el recuerdo o la nostalgia. Y el vacío al regresar y confirmar que todos se están yendo...

Algunos sentidos evidentes

Ganzúa presenta la delincuencia adolescente y juvenil, en espacios urbanos que se encuentran deprimidos tanto en lo familiar y lo social, como en lo moral, lo económico y lo cultural. Y aunque en esta novela no ocurren crímenes masivos ni destacados hechos delictivos, sí sucede una muerte violenta, la de Petróleo, la cual producirá otra muerte segura, la de La Cusca. Este solo hecho resalta lo patético de una vida, la de Ganzúa, que se consagra a la venganza y a la muerte del otro...

Los adultos y la autoridad no actúan; los primeros parecen formar parte de la decoración del conflicto; sólo unas tímidas preguntas evasivas, algunos comentarios inocuos o pequeñas llamadas de atención que no revelan su compromiso con la formación moral y humana de los niños y los jóvenes. Y la autoridad, ni aparece en la obra. Puede interpretarse que la violencia también proviene de oscuras o ancestrales tendencias, de la imitación, de una situación violenta generalizada en el medio, de la permisividad oficial o de destinos que siguen rutas equivocadas o las únicas posibles. Aunque no está demostrada esta hipótesis en la obra, es claro que hasta la inocencia se ha perdido, y que la poca que queda tiene sus detractores muy fuertes en el mismo personaje Ganzúa, quien responde ante la invitación de Guerrero a la novena de Navidad:

Cuál pesebre, cuál tutaina, cuáles colaciones, cuáles novenas y cuál niño dios, home [...] ¡Sí! ¿Cuál? ¡Izque pesebres, izque niño dios. Mentiras, hermano. Todo, todo eso no son sino mentiras. O ¿qué? ¿A uste-

¿Por qué les da miedo del infierno? ¡Mentiras! ¡El diablo no existe! ¡El infierno no existe! (Macías, 1989, 133).

El resentimiento anida en el corazón de Ganzúa, que no ve la hora de cumplir su amenaza y saborear la venganza, pues ni el amor de la adolescente lo redime. Esa lucha entre amor y odio se resuelve en la decisión de matar. La amistad con Petróleo no pasa de la compañía en acciones delictuosas o de vicios compartidos, pues poco le importa la situación interior de su amigo, su continua depresión y la obsesión ante la inminencia de la muerte. Incluso, se siente superior y hasta se vuelve vanidoso cuando se da cuenta de que a Petróleo le gusta la muchacha con la que él se acuesta, pero no pasa de ahí.

En *La Virgen de los sicarios* abundan las opiniones y significaciones planteadas por el narrador, lo que la convierte en una obra con más valor documental y personal que propiamente literario. Documental porque desnuda la realidad de Medellín y de Colombia, a partir del fenómeno del narcotráfico y de la violencia política, con la secuela de ejércitos de jóvenes abandonados a su suerte y a sus intenciones, y de quienes surgieron los sicarios que decidieron trabajar por su cuenta. Y personal, porque el narrador parece confundirse con el autor al tomar como suya la situación, y al referirse al contexto externo de ella con insistencia y vehemencia, lo que lleva al lector a confundir la obra de ficción con la realidad inmediata.

No obstante, muchos elementos se cruzan en la significación de la obra a pesar de la insistencia interpretativa del narrador, los cuales pueden alcanzar más interés y universalidad. Desde el título se propone la dicotomía, irónica además, de Virgen/sicarios, la cual se proyecta y prolonga en otras oposiciones o contrastes: cielo/infierno, salvación/condenación, bondad/maldad y amor/odio. En el desarrollo de los acontecimientos, estas oposiciones o contrastes se extienden en muchos casos a contradicciones de otra índole, como la social: ciudad de arriba/ciudad de abajo; la moral: asesinatos/oraciones, belleza/maldad; la simbólico-espacial: calles y parques/iglesias y cementerios; la existencial y filosófica: juventud/vejez, erotismo/muerte, muerte/vida; y la religiosa: demonio/dios.

La obra también desenmascara los valores tradicionales de una sociedad que no ha querido verse como es; y que, incluso, a pesar de verse, ignora o niega su terrible reflejo. De esta manera, disfraza de religiosidad o de compasión el mal que produce: el joven mata para eliminar lo que molesta o va contra sus deseos o imágenes del mundo; el narrador justifica

esas muertes mientras casi se hace matar por salvar a un perro ya desahuciado, y vive despotricando contra un pueblo criminal por naturaleza, lo que refuerza con su regusto por eliminar a todos los que le molestan. E ignora su responsabilidad cuando enrostra a todos, menos a sí mismo y a sus 'ángeles' —Exterminador, del Silencio—, los males, las causas de los males y los efectos de éstos.

Las reiteraciones de asesinatos cometidos por los jóvenes sicarios y amantes del narrador, permiten deducir que, entre otros recursos literarios, en la obra predomina la 'exageración' de la muerte violenta sin justificación alguna, lo que en gran medida se relaciona con la facilidad con que se mata a la gente en nuestra sociedad, y la impunidad con que se premian los asesinatos, que Fernando explica como ancestrales formas de violencia campesina trasladada a la ciudad con las invasiones y desplazamientos asentados en las laderas oriental y occidental.

La repetición es otro recurso literario de esta obra, la cual conduce a la insistencia no sólo de la muerte sino también de la religión, manifestada en las visitas a los templos católicos, aunque muchas veces con intenciones artísticas; esto manifiesta la contradicción o la paradoja, pues aunque violencia y piedad no se compadecen, han estado unidos como leitmotiv de los violentos, desde los legendarios bandidos hasta los sicarios de hoy. Así mismo, la reiteración, la cual abunda en escenas, situaciones, costumbres y rituales; y, con gran relieve, en los amantes de Fernando, en los cuales se repite casi todo: paseos urbanos, edades, aspecto físico, entrega sexual, gustos, manías, forma de matar, reacciones ante los asesinatos y la propia muerte de ambos.

En otras palabras, paralelismo de vidas y muertes de Alexis y Wilmar. De igual modo, paralelismo de templos, parques, calles, cementerios, comunas; es decir, de vidas y acciones, espacios y tiempos que no se encuentran aunque estén en las mismas coordenadas. Esto mismo reitera situaciones de la vida cotidiana de la ciudad, que por lo mismo dejan de interesar y de significar hasta convertirse en lugares comunes: se repiten, se desgastan, pierden importancia y acaban volviéndose cotidianos y sin ninguna reacción por parte de los demás.

La obra llama la atención sobre la realidad que el narrador Fernando detesta y que quiere ver arrasada; así, el lector se da cuenta de que, en verdad, la realidad está casi arrasada en su esencia y en su significación: ¿cómo vivir y sobrevivir en una sociedad de esta clase? ¿Hasta dónde la

muerte es un juguete en manos de niños? ¿Dónde está la seguridad ciudadana, dónde la autoridad, dónde la convivencia? ¿Qué modales tiene la gente? ¿Qué valores cultiva y practica? ¿Cómo se comportan hombres y mujeres como individuos, como ciudadanos y como humanos? ¿Qué sucede con los animales y el medio ambiente? ¿Qué hace cada uno con su vida y su espacio, con los niños y las mujeres y los ancianos...?

Rosario Tijeras es reiterativa de una situación histórica claramente vivida y sufrida por los habitantes de Medellín y de muchos otros lugares del mundo, puesto que el narcotráfico, el crimen, el sicariato, la impunidad y demás lacras de una sociedad descompuesta y corrupta, no son patrimonio de Colombia ni de Medellín ni de los barrios populares de esta ciudad, pero sí han sido o, quizá, siguen siendo su característica social más destacada o más visible. Destacada por intelectuales, periodistas, investigadores sociales, cineastas, artistas y literatos; visible, porque es lo que se nota con más evidencia a la hora de balances y de contrastes.

Se puede pensar que la obra tampoco sugiere ni permite una búsqueda de sentido que trascienda lo que denota; o más existencial, si se quiere, dadas sus pocas referencias a un mundo más íntimo en el sentido de la reflexión o de la concepción del mundo y de la vida. Parece el testimonio escueto, sin una clara jerarquía de valores, entregado por un testigo excepcional. Pero esto se explica por las limitaciones culturales, intelectuales, morales y humanas de Antonio, la única voz que determina el hilo de los acontecimientos; así como por la de los otros que intervienen en los cortos y cortantes diálogos de la obra, en los cuales no se plantean más que lugares comunes sobre la vida, el amor, la muerte, los otros, la ciudad, el mundo, el crimen, la justicia, la droga, la amistad y la familia. La ausencia de relieves, fisuras, diferencias y conflictos entre visiones del mundo y actitudes ante éste, deja la sensación de inutilidad de la historia. Se diría que la vida es así para muchos, aún hoy en día.

En *Hijos de la nieve*, Adriana expresa muy bien que ella, Carlos y Juan "Somos hijos de la nieve" (Porras, 2000, 207). Metáfora manida para referirse a la coca. Pero el libro deja ver cómo tras ese título albo, pulcro y filial, es decir, relumbrante, tierno y dependiente, se enmascaran verdades que duelen y perturban a la tradicional familia antioqueña, tan ufana de la unidad, de la moral y de los valores tradicionales, entre éstos el trabajo honrado, la religiosidad católica y otros conocidos y proclamados.

Esta obra también permite adentrarse en los sentidos que reiteraciones, contrastes, paralelismos y elipsis suscitan en el lector, los cuales se pueden sintetizar en los siguientes: familia unida en el trabajo y en la vida modesta del barrio de clase media baja, en oposición a familia desunida o dispersa pero emergente, en un barrio de clase media alta. Mientras la primera vive en un medio natural o adecuado, la segunda es rechazada y se aburre en el nuevo hábitat.

Personas con aspiraciones y con ideales fundados en la tradición de un hogar constituido, pierden su norte embaucados por el dinero fácil, aunque trabajado en la ilegalidad, la clandestinidad, el riesgo, la persecución, la competencia desleal y el deterioro personal. Todas las características 'positivas' de esa nueva vida, contrastan con la pobreza interior de los personajes, de la soledad en que terminan y de la pérdida de muchas ilusiones y esperanzas. Los jóvenes parecen ignorar el concepto del amor o el sentimiento del afecto. Todo es goce efímero, exceso y depresión. La soledad de Capeto en la cárcel es la imagen clara de estas ausencias, así como la soledad de su hermana, llena de ilusiones y recuerdos que nada le dejan; a ellos se suma el deterioro moral de Juan, el hermano menor.

Es evidente que todo esto se sostiene por medio de una gran dosis de violencia acompañada de excesos de todo tipo. Violencia que deja ver la manera como se sostiene una familia de clase media, en una sociedad que lentamente se enferma por la ambición del dinero fácil y la pérdida paulatina de los valores que sustentaban la unidad familiar y que presentaban las posibilidades de un futuro honesto, útil a la sociedad y satisfactorio para todos, aunque posiblemente no pujante.

En *La ciudad de todos los adioses*, la violencia está presente en un segundo plano y sólo al final se deja sentir con fuerza. La muerte es un asunto más interior que exterior: Andrés y Román viven obsesionados por la muerte; pero Román también se obsesiona por el amor y el sexo, en una ambivalencia erótico-afectiva que se trasciende en la constante lucha entre la vida, el amor y la muerte. Pero la violencia y la muerte permanecen como fuerzas ineludibles en una ciudad que vibra de contradicciones en sus barrios, en las calles de Manrique arriba o en el centro. Dice el narrador omnisciente y anónimo:

En la ciudad se peleaba una guerra callada... se luchaba sin pretender la gloria y a los criminales más sanguinarios se los veía como héroes. No existía una causa clara. Las bajas se producían aquí y allá, sobre

todo en las calles del norte populoso. No se declaraba de dónde provenían las balas, pero la gente sabía que entre sus enemigos más sucios se contaban las fuerzas oficiales del Estado (Alzate, 2001, 319).

Así, pues, la obra revela las grandes oposiciones amor/muerte, vida/muerte, deseo/represión, pasado/presente, amor homosexual/amor heterosexual, las cuales se resumen en la gran lucha vida/muerte que manifiestan las acciones de grupos organizados para ejercer la violencia con el objetivo expreso de mantener y agrandar su poder, su dinero y su territorio de dominio y de influencia.

En esa lucha cae primero Doctor Corazón y luego Román. Pero esta muerte de un personaje perdido en sus amores paradójicos, refleja la incertidumbre y la inestabilidad de una juventud que se entrega a lo primero que pueda ofrecerle cierta estabilidad económica y cierto poder, la oportunidad de ser alguien, al menos por poco tiempo. Román cae víctima de su desconcierto, de su enredo mental, pues aunque en la realidad se estrella contra un carro huyendo de la muerte, en verdad no está preparado para enfrentar el peligro, la vida y el amor. Por esto, al morir recuerda sus mejores momentos de la existencia, sobre todo a los doce años, cuando vivía la vida sin preocupaciones. Esa conciencia de la muerte lleva al narrador a escribir, después de reflexionar sobre la muerte de Román:

Lo sé hoy: la mañana de mi último día estará empañada de nubes y el muchacho que me acribille estará vestido como los amigos de ayer. Moriré como deben morir los hombres, abaleado en una calle, y lloverá sobre mi tumba cuando me entierren. ¿Quién llorará por mí? (354).

En fin...

Ganzúa de Luis Fernando Macías, es la historia de una venganza a muerte, de la negación de la posibilidad del amor y de la lealtad en la amistad, rodeada de delincuencia infantil, escepticismo y obsesión por la muerte y el pesimismo.

La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo, es la patética revelación del corazón de los sicarios, en los cuales no reina tanto el odio como la satisfacción personal, el utilitarismo y la fascinación por el uso de las armas; además de la indiferencia frente al mundo y la expresión de los propios sentimientos de poder, en los que la vida es efímera y el porvenir no existe.

Rosario Tijeras de Jorge Franco Ramos revela en forma escueta el otro lado de la realidad que se entrega al narcotráfico, la delincuencia y las secuelas de estos dos delitos. Muestra la cara femenina del crimen, condensada en la sicaria Rosario Tijeras, quien se venga de la sociedad en medio del anonimato, el desamor, el cinismo y el crimen. Los demás son como mequetrefes a su lado, tanto en el amor como en la violencia.

Los hijos de la nieve de Libardo Porras, es el espejo que muestra la otra cara de quienes deslumbrados por el dinero y el poder renuncian a sus valores tradicionales, sin importarles los efectos que esto trae en la descomposición familiar, psicológica, afectiva y social de sus miembros. Y dura es la paga de la empresa: la soledad, la cárcel y el rechazo.

Por último, *La ciudad de todos los adioses* de César Alzate Vargas revela el mundo interior de los adolescentes afectados por la situación económica precaria, sin padres, sin oportunidades de empleo, tentados por el atractivo del dinero fácil y el poder de las armas; pero, a la vez, atormentados por sus conflictos interiores, en una etapa de grandes transformaciones físicas, psicológicas y sociales. Esta obra se opone a las anteriores —salvo *Ganzúa*, en la que Petróleo vive una crisis interior—, pues en ellas los personajes actúan como autómatas, rápidamente se suben al carro de la violencia y la droga, y nunca se cuestionan sobre lo que les sucede ni manifiestan sus conflictos psicológicos, sexuales, afectivos, espirituales e intelectuales.

Si algo se espera de la literatura es que deje en la memoria una idea de la vida que se infiere en el sentido humano; es decir, en el sentido de la posibilidad o del otro drama que se vive tras las apariencias de las cosas. No importa que esto suene picassiano, pero la mentira que la obra de ficción encierra debe trascender a la verdad que ella enmascara. Dice Pablo Picasso:

Todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender. El artista debe saber el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras. Si en su trabajo sólo muestra que ha buscado y rebuscado el modo de que le creyeran sus mentiras, nunca conseguiría nada (Picasso, 1972, 403).

Bibliografía

Alzate Vargas, César. *La ciudad de todos los adioses*. Medellín: Universidad de Antioquia/Cámara de Comercio de Medellín para Antioquia, 2001.

- Castro García, Óscar. "Escribo para no morir, en una ciudad estigmatizada y amada", en: *Yesca y Pedernal*, 2, 7. Medellín, marzo, 2004, 65-78.
- Franco Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Norma, 1999.
- Londoño, Carlos Enrique. "Evaluación de procesos de negociación con y entre actores armados urbanos en la ciudad de Medellín en la década del noventa", en: Monsalve Solórzano, Alfonso y Eduardo Domínguez Gómez (ed.). *Colombia: democracia y paz*. Tomo III. Medellín: Universidad de Antioquia y otros, 2001, 145-183.
- Macías, Luis Fernando. *Ganzúa*. Medellín: Concejo de Medellín, 1989.
- Martínez Echeverri, Leonor y Hugo Martínez Echeverri. *Diccionario de filosofía*. Bogotá: Panamericana, 2001 [1996].
- Picasso, Pablo. "El arte es una mentira que nos hace ver la verdad", en: Sánchez Vázquez, Adolfo. *Textos de estética y teoría del arte. Antología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, 403-406.
- Porras, José Libardo. *Hijos de la nieve*. Bogotá: Planeta, 2000.
- Salazar J., Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular, 1998 [1990].
- Vallejo, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1998 [1994].
- Vargas Velásquez, Alejo. "El conflicto y la negociación", en: Monsalve Solórzano, Alfonso y Eduardo Domínguez Gómez (ed.). *Colombia: democracia y paz*. Tomo III. Medellín: Universidad de Antioquia y otros, 2001, 52-71.