

Universidad Nacional Autónoma de México



Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado



Representación estética de la hiperviolencia
en *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo,
y <<Paseo nocturno>>, de Rubem Fonseca

Tesis
que para obtener el grado
de Maestra en Letras (Letras Latinoamericanas)

Presenta
María Guadalupe Pacheco Gutiérrez

Directora de tesis
Dra. Graciela Martínez-Zalce Sánchez

Abril de 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Julián y a mis Cristinas
in memoriam

Para Zoko
*Por el camino andado
y su apoyo incondicional*

Para Graciela Martínez-Zalce
Mi afecto y mi deuda eterna

A todos aquellos
*para quienes la literatura es la vida
y la vida es la literatura*

Esta tesis fue realizada gracias al apoyo del *Conacyt*

<i>Con tinta roja...</i>	
Introducción	9
PRIMERA PARTE	
<i>Los demonios andan sueltos...</i>	
El fenómeno de la violencia y sus disfraces	15
Los poderosos y violentos dioses	16
El bien y el mal enmarañados	20
El mal como tentación estética	21
Civilización de la violencia	25
Origen y causalidad de la violencia	27
Los disfraces de la violencia	28
El rostro de la violencia urbana	31
Legitimación de la violencia	34
Estado de derecho y violencia	36
El mercado salvaje y la globalización de la violencia	38
Pacifismo o la no-violencia como utopía	40
La hiperviolencia o la sinrazón de la violencia	40
SEGUNDA PARTE	
<i>La representación de la hiperviolencia...</i>	
Entre dos ciudades y dos relatos	45
<i>En medio del estruendo y de la muerte...</i>	
El Medellín de <i>La virgen de los sicarios</i>, de Fernando Vallejo	46
Una estética inevitablemente violenta	47
El lenguaje poético como mediador de la violencia	48

Un narrador implacable	51
El lector, un partícipe más de la orgía sangrienta	52
De imágenes y transgresiones: la teología del terror	53
Medellín, la capital del odio	55
El sonido estridente de la ciudad	57
Para morir nació: los ángeles exterminadores en el filo de la navaja	58
La mirada inquisidora del personaje-narrador	60
Un mundo de hombres solos... el discurso misógino	63
El candoroso séquito de la muerte	65
Los sicarios en tiempos de globalización	67
El viaje a la desolación	69
<i>Un crujir de huesos en la selva de asfalto...</i>	
El Río de Janeiro de <<Paseo nocturno>>, de Rubem Fonseca	70
Entre la violencia y la censura	71
El que se mueve no sale vivo... esteticismo de la violencia nocturna	72
<i>Una familia de tantas...</i> Parte I	73
<i>Cita con la muerte...</i> Parte II	79
Un narrador de nombre desconocido	85
El lector como <i>voyeur</i> de la estética sanguinaria	86
<i>La sangre también nos salpica...</i>	
A manera de conclusión	89
Fuentes de consulta	95

¡Muéstrenme esa violencia que no quiero para mí!

¡Muéstrenme todos esos muertos en serie

para hacerme olvidar que somos todos mortales

condenados a lidiar con la violencia!

Olivier Mongin, *Violencia y cine contemporáneo*.

Yo te amo, ciudad,
porque la muerte nunca te abandona,
porque te sigue el perro de la muerte
y te dejás lamer desde los pies al rostro,
porque la muerte es quien te hace el sueño,
te inventa lo nocturno en sus entrañas,
hace callar los ruidos fingiendo que dormitas,
y tú la ves crecer en tus entrañas...

Gastón Baquero, *Testamento del pez*.

Con tinta roja...

Introducción

Cuando seleccionamos al espacio urbano como objeto de estudio literario, proponemos otra forma de pensar la ciudad. Sabemos de antemano que nuestra reflexión sugiere centrar la lectura en una invención humana que hace posible particulares formas de estar en el mundo. La ciudad es un artificio que puede apreciarse desde dos diferentes perspectivas: una dimensión física –conjunto urbano de casas, calles, monumentos, plazas y todo aquello que lo amuebla–; y una estructura cultural –compuesta por normas y códigos de uso, sistemas de representaciones que la imaginan y la narran–, escrituras que hablan de ella y sobre ella como lugar de utopías y de miedos. De ahí que a toda ciudad, de acuerdo con el imaginario colectivo y de forma maniquea, se le considere detentora y detonadora de los actos violentos de la sociedad.

El tema de la violencia, con sus infinitas implicaciones, desde la percepción del dolor hasta la fascinación por la muerte, es congénito a las formaciones sociales más diversas, y representa un valor dominante que a través del tiempo se ha mantenido con tal legitimidad al grado de funcionar como ingrediente decisivo en los nuevos modos de ver el mundo.

La consolidación del poder, en sus formas institucionales y jurídicas, implica ya un acto de violencia. Significa la implantación y reconocimiento de una violencia dominante, hegemónica, que se apoya en la coerción y la fuerza para imponer un orden. La violencia es, desde la perspectiva jurídico-filosófica, inherente a la constitución misma del Estado y a la organización del orden social. Hoy esta forma de violencia <<socializante>>, que reprime para regular, está siendo vulnerada por formas extremas de corrupción que subvierten las estructuras de la sociedad en sus múltiples variantes.

Desde luego, las reflexiones sobre la violencia no son nuevas ni escasas. En los últimos años, el tema ha despertado vivo interés y profunda preocupación en diversos ámbitos: político, académico, sociológico, jurídico, psicológico, literario, etc. A menudo este interés y preocupación se reviste de formas varias, como son la búsqueda de las razones de por qué los seres humanos cometen actos de violencia o la discusión de si ciertos actos de violencia pueden, o no, justificarse moralmente.

En América Latina, en particular, puede hablarse del ejercicio de la violencia <<socializante>> en diferentes épocas: prehispánica, colonialista, imperialista o nacionalista, y de la violencia impuesta por los modelos neoliberales. En todos los casos, asoma el problema central de la legitimidad y el derecho, como muros de contención que permitirían encaminar las especula-



ciones ético-filosóficas en torno a la función de la violencia dentro de la dramaticidad histórica, y su interpretación como la condición humana que define al individuo en sociedad.

La historia de las ciudades latinoamericanas puede leerse como un texto pautado por rupturas y fraccionamientos constantes, y como <<el escenario de permanentes transgresiones que revelan dinámicas ocultas pero poderosas, que el ojo complacido y doméstico de un *flâneur* no podría discernir más que como fenómenos que perturban, a veces incisivamente, el paisaje ciudadano>>. ¹

Qué duda cabe, nuestro modo de vida ha cambiado de manera drástica en los años recientes: una globalización interiorizada, un acelerado proceso de individualización, una sociedad de mercado, una cultura de consumo, la mediatización de los medios de comunicación. Consecuencia de esa transformación es la pérdida del sentido de la convivencia. Vivimos en áreas metropolitanas que no son comunidades en un sentido estricto de la palabra, sino más bien monstruosidades. Existe entonces una dialéctica entre la cultura local y la global, entre lo estético y lo vivido, y entre la ficción y la realidad.

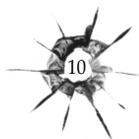
Las expresiones violentas asociadas a la ciudad y representadas por algunos autores en la literatura latinoamericana contemporánea son materia de estudio de la presente tesis. Entre sus objetivos está el evidenciar cómo se ha gestado en el espacio urbano ya no la violencia sino la hiperviolencia impuesta por el capitalismo salvaje.

Hablar tan sólo de hiperviolencia en la literatura latinoamericana contemporánea, resulta un amplio horizonte. De tal manera, y como una aproximación al estudio de este fenómeno social representado en la narrativa, mi *corpus* se limitó a la selección de dos autores y dos relatos cuyas historias se circunscriben a la gran metrópoli.

El título de la tesis “Representación estética de la hiperviolencia en *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, y <<Paseo nocturno>>, de Rubem Fonseca”, implica, desde el principio, identificar al acto violento como vínculo existente entre ambas narraciones cortas (*nouvelle* y cuento), así como observar sus convergencias y divergencias. Ambas parodias de *thriller* tienen como hilo conductor la hiperviolencia –caracterizada por la sinrazón, la muerte sin sentido, la que no causa pena a nadie, la que convierte a la muerte en una presencia cotidiana, la que se realiza con absoluta impunidad– cuyo escenario son dos ciudades latinoamericanas: Medellín y Río de Janeiro. Dos ciudades que mantienen una relación entre la realidad extratextual y la de las diégesis literarias. La violencia extrema que ocurre en ambas urbes funciona como sinécdoque de cualquier ciudad no sólo de América Latina sino del mundo.

Colombia y Brasil, Medellín y Río de Janeiro son dos países y dos ciudades amenazadas por la hiperviolencia. Los relatos elegidos reflejan una sociedad en descomposición y muestran la vida urbana con su tragedia, su agitación, su malestar, sus injusticias, sus hombres víctimas del sistema que viven la soledad del mundo contemporáneo. Porque el ser humano que habita en ciudades convertidas en complejas megalópolis pierde su espontaneidad y su individualidad, siente que no es nada ni nadie en un mundo cada vez más anónimo.

¹ Mabel Moraña, “Introducción”, en Mabel Moraña (editora), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, pp. 10-11.



Por su parte, el cine latinoamericano de años recientes también explora el tránsito de la violencia a la hiperviolencia ciudadana, impuesto por la ideología del individualismo. La literatura, adaptada al guión cinematográfico, contribuye a revelar cómo se configura el clima interior de oscuridad. Esa búsqueda de existir a través del crimen. Así lo evidencian, entre otras, las cintas, *Plata quemada*, en Buenos Aires, *La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*, en Medellín, *Ciudad de Dios* y próximamente <<Paseo nocturno>>, en Río de Janeiro. La presente tesis emprende un viaje sobrecogedor por los escenarios de las <<monstruosas>> ciudades donde ocurren los asesinatos de los dos últimos relatos.

La selección de los relatos obedece asimismo a que ambos rompen con el estigma social. Ahora el mito de la violencia tiene varias caras: los sicarios cumplen con aquello de que los asesinos en las grandes ciudades son jóvenes, del género masculino y pertenecen a la cultura de la pobreza o a la <<subclase urbana>>. Pero rompen con el esquema de que los actos violentos se realizan en lo oscuro y sin que nadie se dé cuenta. Ellos asesinan a la luz del día, en cualquier lugar y hora, y delante de quien sea. En <<Paseo nocturno>> los homicidios sí se realizan a la luz de la luna, pero el ejecutor, también del sexo masculino, ni es joven ni sufre de carencias económicas. Simplemente los protagonistas de los textos practican la gratuidad de la violencia.

Vallejo –Premio Rómulo Gallegos 2003– y Fonseca –Premio Juan Rulfo 2003– han recreado la vida cotidiana con lirismo y grandeza. Un mundo donde sus personajes reflejan las violencias no sólo de la sociedad latinoamericana, sino de la sociedad contemporánea del mundo capitalista. Ellos reflejan el caos, el desequilibrio, el terror, la angustia y, en algunos momentos, la esperanza de un mundo mejor. Asimismo ellos han sido convertidos por sus autores en la conciencia crítica de la sociedad.

Su voz desgarradora e irreverente ha convertido a Fernando Vallejo y Rubem Fonseca en los mejores exponentes de la violencia, principalmente por su dominio de la economía narrativa. Incluso ambos escritores han logrado trascender las fronteras de sus países de origen.

Fernando Vallejo, cineasta y biólogo de profesión, nació en 1942 en Medellín, Colombia, y radica en México desde 1971, donde ha filmado tres películas y escrito la totalidad de sus libros. Ha publicado dos biografías de poetas colombianos: la de José Asunción Silva: *Chapolas negras*, y la de Porfirio Barba-Jacob: *El mensajero*. En un solo volumen Alfaguara ha editado las cinco novelas de su ciclo autobiográfico *El río del tiempo: Los días azules, El fuego secreto, Los caminos a Roma, Años de indulgencia* y *Entre fantasmas*. Sus más recientes novelas son *La virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2001) y *La rambla paralela* (2002).

La virgen de los sicarios ha sido llevada a la pantalla grande por Barbet Schroeder, quien ha confesado el impacto y la emoción que le produjo la lectura de esta novela y el proceso de adaptación cinematográfica a cargo del propio escritor. <<Una excelente película en la que todos los elementos dramáticos y artísticos están asignados por la austeridad>>, afirmó la crítica.²

² El Colombiano, *La virgen de los sicarios*, <http://www.elcolombiano.com>, 11 de agosto de 2004.

Maestro de la novela negra y del cuento, Rubem Fonseca nació en Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil, en 1925. Hijo de portugueses emigrados, reside desde niño en Río de Janeiro. Es un autor relativamente tardío, ya que publicó *Los prisioneros* (1963), su primer libro de cuentos, a los 38 años de edad. Antes había estudiado la carrera de Derecho y trabajado como abogado penalista, intentando salvar del desigual sistema de justicia a los miserables. Es autor de ocho libros de cuentos y de siete novelas, así como de algunos guiones cinematográficos. Entre su obra destacan: *El cobrador* (cuentos, 1970), *El caso Morel* (novela, 1973), *Feliz año nuevo* (cuentos, 1976), *El gran arte* (novela, 1983) y *Romance negro y otros relatos* (cuentos, 1995).

Dos aspectos que actúan de manera recíproca singularizan las obras de Rubem Fonseca: la escasa difusión de que han sido objeto –a pesar de que la mayoría han sido traducidas al español– y la insuficiencia de textos críticos que sobre ellas se han escrito.

Para abordar *La virgen de los sicarios* y <<Paseo nocturno>>, de acuerdo con la teoría y crítica literarias de finales del siglo XX, se aplicó el criterio general de análisis de los textos tanto formal como de contenido, siguiendo la línea de investigación referente a Estudios sobre la Refiguración y la Configuración de la Ciudad en la Literatura, privilegiando el tema de la hiperviolencia dentro del contexto urbano.

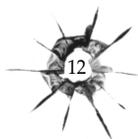
Este trabajo se divide en dos partes. El primer capítulo, *Los demonios andan sueltos... El fenómeno de la violencia y sus disfraces*, constituye un esfuerzo por plantear, sistematizar y, de ser posible, repensar algunas de las visiones, las aportaciones y los intentos por explicar la violencia y comprenderla, sin aspirar a hacer, por supuesto, un examen exhaustivo.

En el segundo capítulo, *La representación estética de la hiperviolencia... Entre dos ciudades y dos relatos*, se analizan las dos obras, objeto de estudio. Ambas historias se van desarrollando en el recuerdo del narrador en primera persona, quien escribe o monologa sus memorias. Para los protagonistas, la calle es el laboratorio donde experimentan con la vida y con la muerte. Y en la calle es donde se convierten en actores y también en víctimas de la violencia.

En ambos relatos la hiperviolencia acecha por todas partes y nadie está a salvo. Los asesinatos son algo habitual, y se ha aprendido a convivir con ello. *La virgen de los sicarios* y <<Paseo nocturno>>, a la vez que refuerzan la percepción de la violencia como algo inevitable y circunstancial a la vida de la ciudad, también nos permiten comprender el macrocosmos social.

Vemos entonces que la literatura es una ventana abierta a todos los mundos posibles e imposibles. Es el gran arte donde se desnudan los vicios sociales, donde las instituciones son revisadas de manera impúdica y sin solemnidad, donde la crítica social escapa de los esquematismos dogmáticos. De esta manera, la literatura, en su papel de intérprete de la vida por medio de la palabra, nos ayuda a vislumbrar los acontecimientos de la <<realidad>> y a ver que frente al fenómeno de la hiperviolencia, aunque puede formularse, aún carece de una respuesta efectiva.

Se dice que <<todo es iniciación cuando aceptamos entregarnos al enigma>>. Debo aceptar que al término de este trabajo de tesis me he convertido en una iniciada y detective de la violencia urbana en la narrativa latinoamericana. De aquí en adelante pretendo continuar su culto y la afiliación de nuevos adeptos, a sabiendas de que quien aumenta el conocimiento, aumenta el dolor.



PRIMERA PARTE



Los demonios andan sueltos...

El fenómeno de la violencia y sus disfraces

*La gran verdad se cifra en que
el mal en el mundo es más importante que el bien.*

El bien es la base, pero la cumbre es el mal.

Georges Bataille, La literatura y el mal.

La violencia es tan vieja como la humanidad misma. Si observamos el acontecer histórico de la civilización, vemos que no sólo ha sido la protagonista principal de todas las épocas sociedades, sino que su presencia se vuelve avasalladora durante conquistas, colonizaciones, guerras o revoluciones, y en los intentos mismos de liberación de tales perturbaciones. Asimismo la vida cotidiana del ser humano está atravesada por la violencia. Como bien lo señala el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez:

No hay, pues, dificultad alguna en admitir que la violencia ha sido [y es] en el pasado [y en el presente] una constante insoslayable en las relaciones entre los individuos, grupos o clases sociales, y entre las naciones o los pueblos. Y es tan fuerte su huella y tan insistente su crispado rostro que no han faltado filósofos que la hayan considerado como un destino humano inexorable y escritores, economistas, sociólogos, psicólogos o tratadistas de la política que la hayan visto desde el supuesto de que el ser humano se define esencialmente por y para la violencia.¹

De tal suerte que podemos reconocer al esfuerzo de contención y dominación de la violencia como un impulso esencial de la formación de la sociedad. Aunque la violencia siempre emerge de los mismos grupos sociales al fracasar el equilibrio de intereses antagónicos; es decir, sólo en la domesticación de la violencia podemos considerar a la sociedad civilizada.

La historia de la civilización también puede leerse como la historia de lidiar con la violencia. Los cultos, las religiones, el Estado y la sociedad civil, son formas de control social de la violencia. Estas formas simbolizan las fuerzas cohesivas que unen a los seres humanos, así como las agresiones que tienden a desintegrarlos. Cada intento por eliminar esta ambivalencia e inclinarse hacia un lado conduce, necesariamente, a nuevos actos violentos.

¹ Adolfo Sánchez Vázquez (editor), "Presentación", en *El mundo de la violencia*, pp. 9-10.



Los poderosos y violentos dioses

Cuando en situaciones impenetrables y peligrosas buscamos el hilo de Ariadna que nos saque del laberinto, debemos volver la mirada hacia los orígenes de este mundo tan complejo y dramático impregnado de violencia.

No podemos desligarnos del origen, y nos dirigimos a él para averiguar qué pasa con nosotros mismos. Así, el origen es un comienzo que hemos dejado detrás, o bien un principio que no cesa de comenzar. Los relatos del origen son mitos que han sobrevivido hasta nuestros días a través de explicaciones teóricas de diversas disciplinas con sugestivo valor de orientación. <<Los mitos son creaciones necesarias de la psique para una organización singular y social. Necesidad de salir del caos y poner orden a la vida humana>>.²

Los mitos de muy diversas culturas hablan en sus orígenes de la violencia y la destrucción en el inicio de los tiempos. En Grecia, el principio antes del principio es un infierno de violencia, asesinato e incesto. El mundo, según la imagen que nos ofrecen los griegos, se nos presenta desde este punto de vista como una alianza de paz, que finalmente triunfa después de una tremenda y devastadora guerra entre los dioses. Con la *Teogonía* de Hesíodo, quien reconoce que en el mundo los bienes están siempre mezclados con males, los griegos miran al abismo, recordando los horrores de los que la civilización y el cosmos han escapado.

Al principio, Gea <<Tierra>>, fecundada por Eros, parió a Urano <<Cielo>>, que a su vez la cubrió y fecundó. Fue el primer incesto. De ahí sale la segunda generación de dioses, los uránidas. Se trata de los titanes, entre ellos Océano y Cronos, así como los cíclopes y algunos centímanos. Mas a ninguno de sus primeros hijos Urano permitía que viera la luz. Los volvía a echar en el vientre de Gea. Ésta no los quiere retener en su seno y los exhorta: <<Vosotros, ¡hijos!, que habéis nacido de mí y de un iracundo [...], nos vengaremos del ultraje criminal de un padre, aunque sea vuestro propio padre, pues ha sido el primero en planificar obras vergonzosas>>³. Cronos, el más joven, asume la venganza. Cuando su padre Urano quiere penetrar de nuevo a Gea, lo castra con una hoz enorme y arroja al mar los órganos sexuales (Urano tiene varios). De la espuma que se forma nace Afrodita.

Cronos ocupa ahora el lugar de su padre. Con su hermana Rea engendra la tercera generación de los dioses, entre ellos Deméter, Hades, Poseidón y Zeus. Cronos había oído de su padre que algún día habría de perecer bajo los golpes de su propio retoño. Por eso Cronos devora a sus hijos tan pronto como nacen. Sólo se libra Zeus, pues su madre lo esconde en una gruta inaccesible de Creta. Zeus regresa y obliga a su padre a vomitar a sus hermanos devorados. Estalla una guerra terrible entre Zeus, Cronos y los titanes. Por último, Zeus sale vencedor de esta titanomaquia.⁴ Pero en lugar de aniquilar a su rival, lo recompensa y establece un sistema de división de poderes: el mar pertenece a Poseidón, el mundo inferior a Hades, y él mismo gobierna en el cielo, como el primero entre iguales. El padre Cronos puede retirarse a descan-

² Isabel Jaidar, "La violencia tejedora de mitos", en *Tiempos de violencia*, p. 64.

³ Hesíodo, *Teogonía*, vv. 132-210, pp. 5-7.

⁴ *Ibidem*, vv. 453-506, pp. 15-17.



sar en la isla de los bienaventurados, donde, aplacado, ejerce un dominio suave. Ahora Zeus no tiene que temer a nadie más, con excepción de la diosa de la noche, un titán de la generación de los hermanos de Urano. Sabe que no se puede provocar a esta diosa; hay que respetarla y por eso a veces busca su consejo. Los olímpicos son sabedores de que pertenecen a la parte clara del mundo y ya no llenan la profundidad de la noche.

Durante estas turbulencias cosmogónicas y teogónicas, hicieron su aparición los hombres. No fueron creados por los dioses, sino que nacieron de la Tierra. Se mezclaron entre la sociedad de los dioses, viviendo sin aflicción y lejos de la fatiga y del dolor. Las edades fabulosas de la historia humana fueron: la Edad de Oro, que bajo el signo de Saturno –según los antiguos romanos– representó la feliz inocencia de la humanidad primitiva; la Edad de Plata, donde los hombres aprendieron la agricultura y comenzaron a dejar de ser felices; la Edad de Bronce, en que comenzó a prevalecer el mal sobre el bien; y la Edad de Hierro, en la que ante el odio y la injusticia humana los dioses abandonaron la tierra. De momento, el proyecto de humanidad había fracasado.⁵

La información que aportan los mitos sobre cómo se llegó a un nuevo comienzo de los hombres es variada. Según una versión, los formó Prometeo con la ceniza de los titanes. Zeus no sostenía buenas relaciones con los hombres, pues Prometeo se había puesto de parte de ellos. Zeus hizo que el herrero Vulcano modelara una mujer hermosa con barro, Pandora, y la puso entre los hombres. Ella fue quien abrió la caja en la que Prometeo precavidamente había encerrado todos los males. En medio de una gran nube escapó todo cuanto desde entonces tortura a los hombres: edad, enfermedades, dolores de parto, locura, vicios y pasiones. El prudente Prometeo también había escondido en la caja la engañosa esperanza. Así, los atormentados hombres desistieron de poner fin a su sufrimiento con una muerte voluntaria. Según otra versión, los hombres se acurrucaban pasivamente en la penumbra de sus cuevas, ya que conocían la hora de su muerte. Entonces Prometeo les concedió el olvido. Desde ese momento supieron que habían de morir, pero desconocían cuándo. Y se concibió en ellos el afán de trabajo, al que Prometeo dio nuevo aliento con el don del fuego.

Prometeo ayudó a los hombres, aunque también los involucró en su disputa con Zeus, incitándolos al engaño en un sacrificio. El ardid consistió en quitar la piel al toro y conservar toda la carne en un saco, envolviendo a su vez los huesos con grasa. Se preveía que Zeus, engañado por el buen olor de la grasa, escogería los huesos y quedaría así burlado. Sucedió lo previsto, pero desde entonces este hecho se le imputa al género humano en su perjuicio.⁶

Al tenor de la imagen que ofrece la mitología griega, los hombres han abandonado sus orígenes a la manera como se escapa de una catástrofe. Pero han <<saltado>> de allí también en otro sentido: llevan consigo el sino de la violencia y la causan. En las dos epopeyas homéricas está presente. En la *Ilíada*, se describe la lucha y rudeza de los dioses. Narra la cólera de Aquiles que provoca que la muerte se ensañe frente a los muros de Troya, donde se respira el polvo de la guerra. En la *Odisea*, Ulises, quien regresa a casa después de soportar muchas calamidades,

⁵ *Las mejores leyendas mitológicas*, pp. 91-94.

⁶ *Ibidem*, pp. 137-141.



provoca un baño de sangre entre los pretendientes de Penélope. Los familiares de los asesinados practican a su vez la venganza de sangre y se perpetúa la matanza. Sólo un fallo inapelable de Zeus puede mitigar la furia de la violencia.

Puesto que ¡ahora el noble Ulises ha castigado así a los pretendientes, ¡que se renueve la alianza: permanezca el rey en Ítaca; y nosotros borraremos de la memoria del pueblo la matanza de los hijos y hermanos; que en el futuro ambos se amen entre sí como antes, y que la paz y la riqueza florezcan en el país.⁷

Al otro lado del mundo, entre los mitos de los pueblos nahuas, descuella el del dios patrono de los mexicas, el solar Huitzilopochtli. El dios había sido engendrado por el Cielo en el vientre de la Tierra <<Coatlicue>>. Pero antes de que el Sol naciera, los otros hijos de Coatlicue fraguaron la muerte de su madre y de su hermano en gestación. Ellos eran los señores de la noche: las estrellas (los guerreros Centzonhuitznáhuah) y la Luna <<Coyolxauhqui>>. Sus intentos fueron vanos y advino el parto, del que surgió Huitzilopochtli ya ataviado con los arreos de guerra y armado con la serpiente azul de su padre celeste. El recién nacido venció a los poderes nocturnos. Cayeron ante él sus hermanos estelares y Coyolxauhqui fue decapitada. Así aparece la imagen de la diosa lunar, desmembrada, frente al templo de su hermano victorioso. Los mexicas veían la reactualización del relato mítico en cada amanecer. El Sol, como águila victoriosa, ascendía al cielo para vencer a los astros de la noche.⁸

Este mito que simboliza la eterna <<batalla>> del sol con la noche, la luna y las estrellas, es elevado por el pueblo azteca a lo social y, como es bien sabido, alimentaban con sangre al dios del Sol para calmar su ira o para conseguir sus beneficios. El fondo de este mito, de aplicación religiosa en el pueblo azteca, simboliza la violencia que existió en la lucha por establecer a la Gran Tenochtitlán y en la necesidad de sostenerla por medio de la guerra.

La historia bíblica de la creación habla de otro hecho violento. El sexto día Dios había creado al hombre, y lo había hecho <<a su imagen>> (*Génesis* 1:27). Lo vio junto con el resto de la creación y encontró que todo <<era bueno en gran manera>> (*Génesis* 1:31). Pero acontece de pronto que el hombre inflige una perturbación al orden total. Con el pecado original se abre una grieta en la creación, un desgarró tan profundo que Dios, según la historia de Noé, está a punto de revocar esta creación (*Génesis* 5:30).

En el relato del pecado original aparecen algunos detalles sorprendentes. En el jardín del paraíso hay un árbol de la vida, así como un árbol de la ciencia del <<bien y del mal>> (*Génesis* 2:9). Sabemos que se prohibió al hombre comer de él. Como el hombre desoyó la prohibición, atrajo sobre sí la consecuencia de la <<muerte>> (*Génesis* 2:19). De acuerdo con este relato, el hombre ha de pensarse como un ser originalmente inmortal.

En la medida en que este árbol prohibido se halla entre los demás árboles, el conocimiento del bien y del mal ha sido concedido al hombre. Éste sabe que es malo comer del árbol del conocimiento. Por consiguiente, antes de comer de él, ha sido conducido hacia la distinción entre el bien

⁷ Homero, *Odisea*, Rapsodia XII, XIV, pp. 164-185.

⁸ Alfredo López Austin, "Los mexicas y su cosmos", en *Dioses del México antiguo*, p. 29.



y el mal. Es decir, el hombre no perdió su inocencia paradisiaca cuando comió del árbol del conocimiento, sino en el momento mismo en que se le hizo la prohibición. Como bien señala Safranski:

Cuando Dios dejó a la libre disposición del hombre la aceptación o la conculcación del mandato, le otorgó el don de la libertad. [...] De hecho, al concederle la capacidad de elegir, Dios había elevado inmensamente al hombre. Y era ni más ni menos que esta libertad la que convertía al hombre en semejante a Dios. En el paraíso comienza la carrera de la conciencia y con ello a la vez la aventura de la libertad.⁹

En todo caso, la historia del pecado original suscita la pregunta de si hay ley por causa del pecado, o más bien hay pecado por causa de la ley. Fue Pablo el que planteó esta pregunta en el contexto de su crítica al *Antiguo Testamento*. En el capítulo séptimo de la carta a los romanos aduce la siguiente consideración:

Desde la primera prohibición en el paraíso el hombre vive bajo la <<ley>>. Pero la ley incita a la transgresión: <<¿Qué diremos ahora? ¿Es pecado la ley? ¡Lejos de nosotros! Pero no conocería el pecado si no fuera por la ley. Pues nada sabría yo de la concupiscencia si la ley no hubiese dicho: <<No seas concupiscente>>. Pero entonces el pecado tomó el mandato como causa y excitó en mí toda clase de apetitos; pues sin la ley el pecado estaba muerto>> (*La epístola del apóstol san Pablo a los romanos, 7:7*).

De tal suerte que el bien no puede tener éxito porque todas las leyes que se dictan bajo su signo ofrecen otros tantos estímulos para infringirlas. Así, el bien se convierte en un ente imaginario, y el mal, en cambio, es real.

En la época del cristianismo primitivo el mal encarna al diablo, quien lucha por apropiarse del alma del hombre. Ireneo, padre de la Iglesia en el siglo segundo después de Cristo, combatió a los gnósticos y fue uno de los primeros en defender la idea de que con su muerte Jesús redimió a los hombres del poder del diablo. La lucha entre el diablo y Jesús se convierte para la creencia popular en el motivo de la doctrina cristiana de la redención.

La personificación del mal, hasta llegar a convertirse en un poder autónomo más allá del hombre y de Dios, se consuma en el siglo XIII. En esa época están unificados ya todos los rasgos importantes en la imagen del diablo. El canon está enteramente formulado y los elementos particulares pueden combinarse con derroches de fantasía.

El diablo aparece en la naturaleza agitada, en las tempestades, en los terremotos, en los árboles que se rompen, en el salto de las olas. Se presenta como perro o gato negro, como cuervo y buitre, bajo figura humana con patas de macho cabrío. A veces va vestido de negro y tiene figura delgada. Puede volar y entra por la chimenea. Como súcubo yace debajo de los hombres, impidiéndoles engendrar y alejando de ellos el placer. Como íncubo yace sobre las mujeres, inyectándoles lascivia. Personifica todo lo invertido: hace que las brujas le besen el culo y reza el padrenuestro al revés.

⁹ Rüdiger Safranski, *El mal o el drama de la libertad*, p. 22.



El diablo pasa a ser el enemigo de Dios, pero reclama a su vez la fe en Dios. No se puede creer en el diablo sin creer también en Dios. Señalemos que, en cierto modo, el diablo se encuentra a mitad del camino hacia Dios. Es el adversario, y tras la muerte de Dios también desaparecerá de la escena.¹⁰

En los antiguos relatos sobre los comienzos vemos que el ser humano ha sido el causante del propio mal, con el que se tropieza a través de su larga y confusa historia.

El bien y el mal enmarañados

Georges Bataille apunta que el mal parece que puede ser captado, pero sólo en la medida en que el bien es su clave. <<Si la intensidad luminosa del bien no diera su negrura a la noche del mal, el mal dejaría de ser atractivo>>. Este sistema binario es difícil de entender, pero en realidad <<las cosas que más afectan a la sensibilidad proceden de contrastes>>.¹¹

El bien y el mal son dos elementos irreconciliables y perfectamente inseparables de la naturaleza humana. El bien se basa en la preocupación por el interés común. Pero el caos, la violencia y la destrucción no sólo son el principio de todas las cosas, sino que siguen ahí, latentes en la civilización, y todos, sin excepción, acabamos afrontando la experiencia del mal. Con respecto al comienzo del mal Safranski señala:

En la búsqueda del origen del mal las antiguas historias narran, en primer lugar, el nacimiento de la libertad, el despertar de la conciencia y con ello la experiencia del tiempo, por lo cual el mundo se convierte en objeto del cuidado. Narran en segundo lugar los embrollos dramáticos que surgen por el hecho de haber diferencias entre los hombres, por el hecho de que éstos se hagan conscientes de ellas, de que en adelante quieran diferencias y las diferencias se difundan activa y agresivamente.¹²

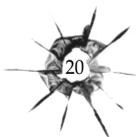
En este sentido, el Dios del *Génesis* se mantiene como el conservador de la diferencia, lo cual no nos sorprende, pues luego del pecado original había dicho en relación con Adán y Eva, la primera pareja humana, <<Y pondré enemistad entre tú y la mujer, y entre tu semilla y su semilla>> (*Génesis* 3:15).

La diferencia origina enemistad, con la carga de violencia que de ahí se deduce. Los relatos bíblicos son sangrientos y se relacionan con la lucha por la diferencia. Jacob prefiere entre sus hijos al encantador José, al que por esto sus hermanos arrojan al pozo, para venderlo luego como esclavo. Más tarde el victorioso José lleva a Egipto a su tribu, que allí crece y prospera, hasta que precisamente por eso la oprimen los egipcios. Dios envía plagas a los egipcios, pero deja inmune a la tribu de Jacob, para que se conozca <<que el Señor hace una diferencia entre los egipcios y

¹⁰ *Ibidem*, p. 28.

¹¹ Georges Bataille, *La literatura y el mal*, p. 108.

¹² R. Safranski, *op. cit.*, p. 109.



los israelitas>> (*Génesis* 37:50). Después del éxodo comienza la conquista de la tierra prometida, con la exhortación de Dios: <<Enviaré mi espanto por delante de ti, y sembraré confusión entre todos los pueblos a los que tú llegues, y te pondré de espaldas a todos tus enemigos>>.

En la medida en que Dios se alía con un pueblo entre otros pueblos, se convierte en un dios entre otros dioses. Pasa a ser un dios político, pues ya sólo conoce amigo y enemigo, bien se trate de hombres, bien de dioses. Ayuda al pueblo contra sus enemigos y el pueblo le ayuda a afirmarse frente a dioses extraños. Mientras la comunidad hacia adentro es protegida con leyes rigurosas, por ejemplo, la ley que prohíbe matar; hacia fuera, contra los enemigos, está permitido prácticamente todo. La Biblia describe la conquista de la tierra de Caná como una masacre sin igual (*Jueces*, 1:1:36), semejante a las feroces batallas ejecutadas por Agamenón en Troya, donde los campos se colman de muertos.

También la historia universal es una historia de contradicciones, que no pueden diluirse, sino que los hombres se distinguen entre sí y resuelven activamente sus diferencias a mano armada hasta la muerte.

No hace falta recurrir al diablo para entender el mal. El mal pertenece al drama de la libertad humana. Es el precio de la libertad. La conciencia hace que el hombre se precipite en el tiempo: en un pasado opresivo, en un presente huidizo, en un futuro que puede convertirse en bastidor amenazante y capaz de despertar la preocupación.

El mal no es ningún concepto; es más bien un nombre para lo amenazador; algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar. Le sale al paso en la naturaleza, allí donde ésta se cierra a la exigencia de sentido, en el caos, en la contingencia, en la entropía, en el devorar y ser devorado, en el vacío exterior, en el espacio cósmico, al igual que en la propia mismidad, en el agujero negro de la existencia. Y la conciencia puede elegir la crueldad, la destrucción por mor de ella misma. Los fundamentos para ello son el abismo que se abre en el hombre.¹³

De ahí que el mal se ha instalado en el mundo por mediación del ser humano, quien tiene que emprender la huida hacia la civilización, donde el bien y el mal dejan de ser percibidos como contradictorios, y donde el mal conlleva una acción violenta inseparable.

El mal como tentación estética

El mal fascina, tiene una suerte de aura seductora que ha ocupado la imaginación, cuando no los delirios, de muchos creadores.

Un análisis del concepto de mal revela, según Bataille, que si se hace el mal para obtener una ganancia cualquiera (robos para tener algo de dinero, eliminas a alguien porque estorba tus ambiciones de poder, por ejemplo), el mal que se perpetra es impuro, es casi un pseudomal. El mal, dice, para serlo en pureza, debe ser gratuito e inmotivado.¹⁴

¹³ *Ibidem*, p. 14.

¹⁴ Cfr. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 23.



Uno de los méritos de novelas como *Cumbres borrascosas* es que presenta el mal así, inmóvil y sin ganancia alguna, pero no por ello menos encarnizado y virulento. Emily Brontë pone al descubierto la maldad de Heathcliff y los miedos, la prepotencia y la culpa que provoca ser un hijo natural.

El Marqués de Sade, por su parte, pretendió encontrar un tipo de escritura que fuera ella misma un acto de maldad. Las fuerzas de seducción y destrucción habían de congregarse en el texto, y todo el que entrara en contacto con él tenía que contagiarse, al igual que nos infectamos con una enfermedad. Sade quería practicar su burla con ayuda de la razón, su antorcha había de iluminar al mundo oscuro de las pasiones. Con ello Sade se convirtió en un ilustrado al revés. La razón se pone al servicio de la pasión abismal. Su fantasía infernal descubre el reino oscuro de lo posible para el hombre. <<El ser más perfecto que nos podemos imaginar es aquel que más alejado está de nuestras convenciones, y que más despreciables las encuentra>>. Octavio Paz afirma:

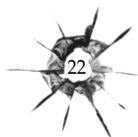
La obra de Sade no es nada más una larga invectiva contra la especie humana; también es una tentativa por despertarla y disipar los engaños que nublan su entendimiento. Por más singular que nos parezca su pensamiento y por más solitaria que sea su figura, Sade es un hombre y escribe para los hombres. Como su época, Sade cree que la civilización es el origen de nuestros males; a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, no se hace ilusiones sobre la naturaleza humana.¹⁵

Sade y san Agustín proclamaron la existencia de un solo principio. Para san Agustín, el mal es realmente la nada, el no ser; lo único que existe de verdad es el Bien. Es lo único que *es*. El Bien es el supremo Ser. Para Sade el Mal es la única realidad: no hay bien.

Los críticos han observado que el estilo de Sade es bastante convencional. Los que siguen sus huellas, los revolucionarios estéticos como Baudelaire, Poe o Rimbaud, no lo superarán en la radicalidad de sus temas, pero sí en el estilo. Cuando Baudelaire sueña líricamente con los <<cadalsos>>, cuando Poe traduce la <<pesadilla de los perversos>> a la magia lingüística, o cuando las ebrias mareas de imágenes de Rimbaud tienden a la <<confusión sistemática>> de los sentidos, todos ellos siguen las huellas del Marqués. Ellos conducen al corazón de las tinieblas o al final del mundo. El mal se convierte en tentación estética para quienes están hartos de las delicias cotidianas y, por eso, buscan lo supraterrrestre en lo infraterrestre.

Flaubert recuerda que ya de joven prefería los lugares morbosos. La sala de anatomía de un hospital le resultaba atractiva y despertó su <<hambre de caníbal>>. Se recreaba con la contemplación de los muertos. <<Cuántas cosas terribles me imaginé en la sala de autopsias>>. Más tarde ya no necesitará ninguna sala de autopsias para imaginar el mal. Le basta el infernal mundo burgués de una ciudad provinciana como la del médico Charles Bovary y su mujer, Emma. Las ambiciones por las que la protagonista peca y muere son aquellas que la religión y la moral occidentales han combatido más a lo largo de la historia.

¹⁵ Octavio Paz, *Un más allá erótico: Sade*, pp. 51-52.



La violencia impregna el texto de Gustave Flaubert, pero:

Es precisamente esa escena –señala Mario Vargas Llosa–, la más violenta del libro, aquella donde se consume, por su propia mano, la derrota de Madame Bovary, la que me conmueve más. Conozco de memoria ese capítulo que comienza con Emma avanzando en el día declinante hacia el castillo de Rodolphe, para intentar una última gestión que la salve de la ruina, de la vergüenza, del perdón de Charles que la obligaría a cambiar, y que termina al día siguiente con Emma entrando a la muerte como en una pesadilla con la visión del Ciego purulento que cruza Yonville tarareando una canción vulgar. Son páginas de una asombrosa sabiduría y de una terrible crueldad –Maître Sénard no podía perder el juicio mostrando de qué manera atroz, por medio del arsénico, quedaba castigado el pecado– que me han proporcionado simultáneamente sufrimiento y placer, que han colmado mi sensiblería y mi sadismo literarios en cien ocasiones.¹⁶

Baudelaire, no menos hostil al mundo burgués, en el poema inicial de *Las flores del mal* busca una musa fea. Su elección recae sobre un vicio que <<bostezando>> se traga el mundo, el horror del vacío, la atracción del agujero negro en el interior. <<El aburrimiento come, fatigados los ojos de lágrimas sin voluntad, piensa en cadalsos, fumando con placer su narguille; tú conoces, lector, este mórbido espantajo, tú, hipócrita lector, mi semejante, mi hermano>>.¹⁷ Ya en este poema, presenta Baudelaire los temas que le obsesionan: el aburrimiento, la muerte, el arrepentimiento, el deleite de hacer el mal sin sentir repugnancia, el triunfo de Satán en su acción de minar la fuerza de voluntad humana.

Entre 1898 y 1899 aparece *El corazón de las tinieblas*, la narración de Joseph Conrad, quien nos muestra cómo la gran aventura económica de Kurtz, o el viaje de Marlow río arriba o el relato mismo tienen un asunto en común: el de los europeos capaces de realizar actos de voluntad y de dominio imperial en África, una invocación de terrorismo y barbarie.

El corazón de las tinieblas es una obra tan persuasiva precisamente porque tanto su política como su estética son, por así decirlo, imperialistas, lo cual, en los años finales del siglo XIX, parecía constituir a la vez una estética, una política y hasta una epistemología inevitables e insoslayables.¹⁸

Stevenson en *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* desarrolla dramáticamente el conflicto que vive un científico consciente de su dualismo desgarrado entre la razón y el instinto, su humanidad y su animalidad latente, la civilización y el atavismo. En la declaración autobiográfica contenida en el último capítulo del libro, en el que se aclaran todos los misterios de su argumento, Jekyll escribe que <<todos los seres humanos son una mezcla del bien y del mal>> y se

¹⁶ Mario Vargas Llosa *La orgía perpetua. Flaubert y <<Madame Bovary>>*, p. 24.

¹⁷ Charles Baudelaire, “Al lector”, en *Las flores del mal*, pp. 23-24.

¹⁸ Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, p. 63. *El corazón de las tinieblas* fue llevada a la pantalla grande por Francis Ford Coppola bajo el título de *Apocalypse Now* (1979), en la que inescrupulosos agentes de la CIA, y oficiales locos de poder manipulan tanto a nativos como a norteamericanos bien intencionados.



refiere a <<esas dos regiones del bien y del mal que dividen y componen nuestra doble naturaleza>>, pues <<el hombre no es verdaderamente uno, sino verdaderamente dos>>.¹⁹

Del mismo modo, y a partir del siglo XIX, la violencia ha sido temática obligada en la literatura latinoamericana. Su referente extratextual se halla en los orígenes del coloniaje, la dictadura, el autoritarismo, la miseria, la injusticia, el despojo y el racismo. Ya Domingo Faustino Sarmiento en su *Facundo* (1845) reconstruye el ambiente del caudillismo y la barbarie dominadora. El plan trazado por el escritor es el de <<buscar en los antecedentes nacionales, en la fisonomía del suelo, en las costumbres y tradiciones populares>>²⁰ los elementos que le expliquen y le ayuden a explicar al lector el por qué del mal que corroe en ese momento a la Argentina, y que aqueja, por similitudes y coincidencias, a todos los pueblos hispanoamericanos.

De manera soterrada, Esteban Echeverría se refiere a la dictadura sanguinolenta a través de *El matadero* (1871). El lector, mediante la configuración descriptiva del cuento, asiste a la matanza de los animales fijándose en cada detalle como si estuviera presenciando un acto violento del <<circo romano>>, escena donde se establece la correlación entre la tiranía y la matanza de las reses.

En *Pedro Páramo* (1953), Juan Rulfo describe con fuerza conmovedora la realidad cotidiana de un mundo a la vez violento y lírico. La acción y los hechos novelados ocurren en la época de la Revolución mexicana, en el pueblo de Comala, y giran alrededor de la figura de un caudillo latifundista, especie de señor feudal, dueño de vidas y haciendas. Allí todos los personajes son ánimas, caen en la muerte-castigo porque no se retuercen en los fuegos del infierno dantesco: su infierno es la vida que vivieron. La destrucción de Pedro Páramo y la de los habitantes de Comala es producto de una venganza originada por actos de despojo.

La mala hora, de Gabriel García Márquez, ayuda a entender el proceso que ha desencadenado la violencia en Colombia. <<Usted no sabe –dijo el peluquero al juez Arcadio– lo que es levantarse todas las mañanas con la seguridad de que lo matarán a uno, y que pasen diez años sin que lo maten>>.²¹ Un estilo de narrar y recrear estéticamente la realidad hispanoamericana.

El vínculo entre los cuatro cuentos de *Agua quemada* (1981) de Carlos Fuentes es la violencia y la lucha de clases que se recrudecen en la Ciudad de México, su referente real, a partir de la masacre de Tlatelolco en 1968.

En los anteriores ejemplos literarios –en el mundo de las letras existen muchos más– vemos que pese a que el problema del mal puede formularse en el arte, parece –igual que lo vivimos en la realidad– no tener respuesta alguna, pues es en el drama humano muestra de su insatisfactoria y descontenta postura frente al destino.

¹⁹ Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, p.98 y ss. Cabe señalar que entre diciembre de 1919 y enero de 1920 se rodó en Berlín la película fundacional del cine expresionista alemán, *El gabinete del doctor Caligari*, dirigida por Robert Wiene, que mostraba los asesinatos que un feriante nómada, el doctor Caligari, hacía cometer a su médium Cesare, sometido a sus órdenes hipnóticas.

El obeso Caligari y el flaco Cesare componen un dúo en el que el primero actúa como fachada y el segundo encarna su trastienda inconfesable. Son, en pocas palabras, el doctor Jekyll y Mr. Hyde disociados. Caligari exhibe a Cesare durante el día y éste comete asesinatos durante la noche. Esta dualidad se corresponde también a una división del trabajo social entre el poder y su ejecutor. Para algunos esta complementariedad ilustraría la lógica de los contrarios, según la cual toda virtud incuba la semilla de su corrupción.

²⁰ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, p. 10.

²¹ Gabriel García Márquez, *La mala hora*, p. 169.



Si tenemos a la vista la representación del mal en el arte –escribe Safranski– y también al mal para el arte, o sea, la tribulación que los riesgos de la imaginación provocan en aquél, por el peligro de lo aniquilante y de la nada, desaparece fácilmente de la mirada lo más obvio, y se nos escapa la profunda y fundamental seguridad de que el arte está unido a la idea de lo bello. El arte es bueno, se dice, porque lleva a término el prodigio artístico de conseguir que la belleza aparezca como verdadera y la verdad como bellas.²²

Al respecto Vargas Llosa afirma:

Recuerdo haber leído, en las páginas iniciales de un libro de Merlau-Ponty, que la violencia casi siempre era bella en imagen, es decir en el arte, y haber sentido cierta tranquilidad. Tenía entonces diecisiete años y me asustaba comprobar que, pese a mi naturaleza pacífica, la violencia explícita o implícita, refinada o cruda, era un requisito indispensable para que una novela me persuadiera de su realidad y fuera capaz de entusiasmarme. Aquellas obras exentas de alguna dosis de violencia me resultaban irreales (he preferido siempre que las novelas finjan lo real así como otros prefieren que finjan lo irreal) y la irrealidad suele aburrirme mortalmente.²³

De tal suerte que no podemos sustraernos al mal, porque como quiera que sea, conserva su fuerza de atracción, aunque sólo se experimente en el sentimiento abismal de culpa y vergüenza.

Civilización de la violencia

Casi todas las modernas filosofías de la historia dan por sentado que en la prehistoria la violencia estaba al orden del día. A ese virtual estado originario de guerra de todos contra todos, ligado a una organización social primitiva de imaginarias hordas salvajes sin nombre y sin ley, seguiría luego, de manera progresiva, el sistema racional de una civilización llamada a interiorizar la violencia en el orden epistemológico y moral de la razón, y a suprimirla bajo el poder militar y jurídico del Estado constitucional moderno. Del reino primario de la violencia se pasaba al orden civilizado de la paz perpetua.

El ideal educativo de la Ilustración europea, de Lessing a Rousseau y Goethe, iba más lejos todavía. El sistema ético de la civilización estaba llamado a subordinar la violencia natural y transformarla en beneficio de la plenitud de las expresiones físicas, intelectuales y artísticas del existente humano. El concepto de civilización se oponía radicalmente al estado de violencia, así también llamado barbarie.²⁴

²² R. Safranski, *op. cit.*, p. 201.

²³ M. Vargas Llosa *op. cit.*, p. 23.

²⁴ Eduardo Subirats, "Violencia y civilización", en Horst Kurnitzky (compilador), *Globalización de la violencia*, p. 203.



Estas teorías de gobiernos perfectos y paz universal coexistían con situaciones extremas de violencia institucional. El cristianismo y más tarde la ilustración han presidido guerras religiosas y de conquista, genocidios de enormes dimensiones y las formas más brutales de opresión social que ha conocido la edad moderna. En el siglo del Imperio Cristiano, el mito mesiánico de una redención universal de la humanidad garantizaba el orden del mundo por medio de la persecución, el exterminio y la esclavitud. Los ideales ilustrados de igualdad y libertad, y los objetivos positivistas de un progreso moral de la humanidad, coinciden con guerras de expansión colonial, campos de concentración y trabajo, y la masiva destrucción de culturas históricas, desde la pampa Argentina y las islas Caribes, hasta la India y el sudeste asiático.

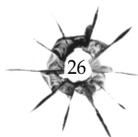
Nominalmente los conceptos de violencia y civilización se oponen entre sí. Pero un examen más atento de las interpretaciones filosóficas y teológicas del origen de la cultura y el Estado, o del sistema de normas y formas de producción que definen el concepto de civilización, pone de manifiesto más bien el papel normativo y organizador que la violencia ha desempeñado a lo largo de la historia política de Occidente.

Los términos de violencia y civilización son antagónicos. Y, sin embargo, entre violencia y civilización, y entre violencia y orden y progreso, e incluso entre la violencia y el ideal de una paz perpetua ha existido una complicidad permanente, un intercambio de significados, y una coincidencia en cuanto a fines y resultados. La civilización significa la negación y el control de la violencia bajo cualquiera de sus formas. Pero al mismo tiempo, es esta misma violencia la que ha definido una y otra vez el propio progreso de la civilización, desde las cruzadas medievales hasta el holocausto nuclear. La violencia es inherente al concepto de civilización.²⁵

Por consiguiente, nos inquietan visiones filosóficas que, como la de Sade o Nietzsche, identifican la civilización con la violencia. Preferimos atribuirle a la primera ideales sublimes como los de libertad, justicia e igualdad. Nos complace la representación de la civilización como un orden armónico. Nos sentimos más seguros al invocar la violencia como algo ajeno, cuando no radicalmente opuesto al proceso civilizador. Sin embargo, como apunta Eduardo Subirats:

La ilusión filosófica generada en el siglo de la Ilustración de una domesticación creciente de la destructividad humana a lo largo del tiempo, y de una creciente conflictividad social en el curso de la historia de la civilización parece haberse transformado hoy en su extremo contrario: exactamente como anunció Nietzsche y como temía Freud en sus respectivas interpretaciones de una cultura moderna dominada por una voluntad violenta de poder y un instinto de muerte. Aquella misma cultura que ayer debía dominar y sublimar la agresividad humana a lo largo de su progreso es la que rinde hoy pleitesía a los espectáculos de violencia real o ficticia, y la que cons-

²⁵ *Ibidem*, pp. 207-208.



truye un sistema violento de dominación tecnológica y monetaria. Nuestra civilización es violenta en cuanto a sus premisas epistemológicas y en cuanto a sus últimas consecuencias tecnológico-militares. La violencia no es el origen negativo contra el cual la civilización construye su sentido, sino el final que revela el sin sentido de sus empresas. Vivimos en una civilización de la violencia.²⁶

Origen y causalidad de la violencia

La violencia es un término que sólo se puede aplicar a actos del ser humano, porque es el único dotado de conciencia, de la facultad de distinguir entre el bien y el mal y, consecuentemente, es el único capaz de maldad, de malevolencia, de hacer el mal por el mal mismo, a la vez que de crear belleza, armonía y lo más excelso. Esta reflexión sirve de punto de partida para abordar algunas definiciones de violencia.

El término *violencia*, en su acepción más amplia, se asocia con el de *fuerza*, y en ese sentido lo mismo puede referirse a las violencias de la fuerza de la naturaleza que a la de las pasiones o acciones humanas.

Sarah García y Luciana Ramos, en su libro *Medios de comunicación y violencia*, citan a Lyle y Parker Schramm, quienes definen a la violencia como <<cualquier acción referida al uso de la fuerza física, o la amenaza de usarla, para intentar dañar físicamente a un ser o un grupo de seres vivos>>. Gerbner, a su vez, la considera como una <<expresión abierta o evidente de fuerza, con la intención de lastimar o matar>>.²⁷ Interpretación semejante nos ofrece Nieburg en su *Political Violence*. Afirma que <<la violencia se puede definir sin rodeos como la forma más directa y severa de poder físico>>.²⁸ En terminología de Sorel, existe una distinción entre fuerza y violencia. El <<objeto de la fuerza es imponer un cierto orden social en el que gobierne la minoría, mientras que la violencia tiende a la destrucción de ese orden>>.²⁹

La violencia así definida se refiere a actos o acciones de los seres humanos. Toda violencia implica la propensión a la agresión destructiva, por lo que, de acuerdo con Erich Fromm, en el ser humano existen dos tipos de agresión enteramente diferentes entre sí:

El primero lo comparte con todos los animales; es un impulso filogenéticamente programado para luchar o para huir cuando están amenazados intereses que le son vitales; esta *agresión benigna*, defensiva, está al servicio de la sobrevivencia, es biológicamente adaptativa y cesa cuando cesa la amenaza. El otro tipo es la *agresión maligna*, la crueldad y la destructividad son exclusivas de la especie humana; no están programadas filogenéticamente, ni son biológicamente adaptativas y su gratificación puede resultar un excitante lascivo.³⁰

²⁶ *Ibidem*, p. 220.

²⁷ Sarah García Silberman y Luciana Ramos Lira, *Medios de comunicación y violencia*, pp. 249 y 251.

²⁸ Nieburg, *Political Violence*, p.11.

²⁹ Georges Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, p. 195.

³⁰ Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, pp. 15 y ss.



De hecho, Fromm precisa que el sadismo, la crueldad y la destructividad son las únicas perversiones humanas. Es obvio que la sociedad humana es mucho más compleja que la de cualquier primate. En este sentido atributos exclusivamente humanos, como la cultura y el lenguaje, afectan nuestras conductas, de modo que los factores puramente biológicos cumplirían un papel meramente secundario.

Etimológicamente, *violencia* proviene de fuerza y poder. Con este criterio, toda violencia implica un ejercicio del poder, y toda manifestación de poder es violenta. Algunos autores³¹ reservan el término *violencia* para referirse a condiciones sociales de desigualdad, opresión e injusticia, y al uso de los aparatos represivos de dominación –como el ejército, la policía o el sistema carcelario– para mantenerlas. Otros³² agregan a esto las posibles respuestas sociales que tales condiciones pueden generar, como la delincuencia o distintas formas de movilización y rebeldía social.

Estos estudiosos utilizan el término *violencia* para referirse básicamente al ámbito de lo social y plantean que la violencia es una forma de abuso de poder que implica el uso de la fuerza física o instrumental, ejercida en forma organizada y con fines de dominio, es decir, con el objetivo de lograr el sometimiento de individuos, grupos o sociedades enteras. Con estas delimitaciones se incluyen formas estructurales e institucionales de control y sus posibles respuestas sociales.

Lo específico de la violencia, lo definitorio de ella, es el ser fuerza indómita, extrema, implacable, avasalladora, poder de oposición y transgresión. Es uno de los recursos de la fuerza humana, el más primitivo, impulsivo, rudimentario y brutal. Es inseparable de la agresividad, de la destrucción, y se halla siempre asociada a la guerra, al odio, a la dominación y a la opresión.

Las causas de la violencia pueden ser múltiples. En una visión de conjunto consideramos la propia conservación, el afán de distinguirse de los Otros y significarse frente a ellos, la voluntad de poder y el gusto por la violencia. Todo comenzó por el hecho de que algunos seres humanos, no contentos con la satisfacción de sus necesidades básicas, desarrollaron su capacidad inventiva: descubrieron nuevas técnicas de trabajo que aumentaron sus rendimientos y se adjudicaron el derecho de propiedad de los mismos. De lo adquirido surgió la propiedad heredada, que se defendió con el uso de la fuerza. Y donde había propiedad hubo también robo. La aspiración a la propiedad creó fronteras y dio como resultado la competencia, el poder, la jerarquía, las enemistades, la desconfianza, el juego de máscaras y engaños. En suma, la violencia es un engendro cultural.

Los disfraces de la violencia

Condenan a 80 años de prisión a un hombre con VIH por atacar sexualmente a tres niños... Arrestan al principal cabecilla del cártel de Tijuana... Aumentan los ataques antisemitas en Europa... Contraban-

³¹ Cfr. Carlos Pereyra, *Política y violencia*, México, FCE, 1974.

³² Cfr. J. Barreiro, *Violencia y política en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1974.



distas colombianos impulsan la propagación de la heroína... Perú hace públicos 20 años de violencia entre la guerrilla y el ejército... Bomba en la ciudad de Oklahoma: 168 muertos... A través del servicio de correo de Estados Unidos se distribuyen partículas de antrax... Masacre en la escuela secundaria de Columbine, baño de sangre deja más de 25 muertos... En el 2003 se registraron en México mil 596 delitos atribuibles a funcionarios públicos... En la década de los noventa se destruyeron 200 millones de bosques en el mundo... E.U., Europa, Rusia y China aumentan en un 30 por ciento su gasto para la producción de armamento...

La violencia se ha disfrazado de muy diversas formas según sus objetivos y medios, y se ejerce, con modalidades peculiares, en cada relación de poder que se establece en los intercambios sociales. Según Gilligan,³³ la violencia humana es más compleja, más ambigua y, sobre todo, más trágica de lo que comúnmente estamos dispuestos a reconocer. El sufrimiento que conlleva suele ser intenso y devastador. De ello son testimonio los menores maltratados, las personas torturadas, las mujeres violadas y millones de seres humanos que la han padecido por guerras, odios, delincuencia común y crimen organizado. De más está decir que a muchos les ha costado la vida.

Hacer una revisión detallada de todos los disfraces de la violencia carecería de sentido. Para tal efecto, aunque me parece reduccionista, retomo lo que Shrader³⁴ propone al respecto, es decir, un esquema de la clasificación de la violencia basado en los factores motivacionales subyacentes a la misma. Las tres dimensiones sugeridas no son necesariamente excluyentes entre sí, sino que representan un continuo a través del cual los actos violentos son perpetrados por razones múltiples, usualmente complejas.

- Violencia política.* Es la comisión de actos violentos motivados por la obtención o mantenimiento del poder político.
- Violencia económica.* Es la comisión de actos violentos motivados por la obtención o mantenimiento del poder económico.
- Violencia social.* Es la comisión de actos violentos motivados por la obtención o mantenimiento del poder social.

La primera se manifiesta por fenómenos como la guerrilla y asesinatos políticos, la segunda por crímenes callejeros, robo de autos y tráfico de drogas, y la tercera por violencia doméstica, ataques sexuales y racismo. Sin embargo, es menester prestar atención a los móviles de cada acción, pues mientras que un grupo guerrillero puede secuestrar a un funcionario público como manifestación ideológica (violencia política), puede asimismo secuestrar a un empresario para financiar sus acciones con las ganancias económicas del rescate (violencia económica). De la misma manera que un miembro de una pandilla puede atacar a una víctima como rito de iniciación en el grupo (violencia social), así como atacarla para robar sus pertenencias (violencia económica).

Siguiendo el orden de ideas de Shrader, agrupo en cuatro rubros las grandes tipologías o disfraces de la violencia:

³³ Citado por S. García Silberman y L. Ramos Lira, *op. cit.*, p. 23.

³⁴ Shrader, 2000, "Methodologies to measure the gender dimensions of crime and violence", World Bank Group (<http://www.worldbank.org>.)

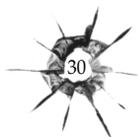


- a) Disfraz económico. Éste surge cuando de una acción ilícita se obtienen enormes recursos económicos, ya sea por transacciones ilegales, como podría ser el lavado de dinero, y la delincuencia de cuello blanco, es decir, la que realizan banqueros, financieros y empresarios bursátiles mediante la falsificación de documentos mercantiles –cheques, bonos, acciones–, la estafa, el abuso de confianza, la malversación de fondos y la revelación de secretos. Aquí también entra el secuestro, el tráfico de drogas, de armas, de vehículos robados, de indocumentados, de menores y de órganos, así como todo lo concerniente al llamado <<mercado negro>> y al robo a mano armada de transeúntes e inmuebles.
- b) Disfraz político. Cuando el dinero deja de ser la meta principal, hacen su aparición los propósitos políticos, ideológicos y religiosos, como es el caso del terrorismo con fines fundamentalistas o apocalípticos. En este sentido, existen diversas organizaciones encargadas de sembrar el terror entre la sociedad y, por medio de actos crueles, impugnar ciertas ideologías. Muchas de las veces, reflejan odio o rechazo hacia un sistema de gobierno determinado. Aquí también se contempla el terrorismo cibernético –puede realizarse anónimamente desde un lugar remoto, y además es barato–, la llamada narcopolítica y las narcolimosnas. Ello significa el involucramiento de algunos servidores públicos y de varios religiosos en el tráfico de drogas. Otros casos de violencia política son, asimismo, las guerras, las guerrillas y la tortura. Como bien dice Max Weber <<El medio decisivo de la política es la violencia>>.³⁵
- c) Disfraz social. Son actos violentos cuyas realizaciones y consecuencias difícilmente son denunciadas y anunciadas. Encontramos aquí a la violencia intrafamiliar, al vandalismo, al abuso y violación sexual, al homicidio doloso, a la brutalidad en el trato a enfermos mentales en hospitales psiquiátricos, al maltrato que se les da a los internos en centros penitenciarios y a la práctica de la discriminación racial o a cualquier violación de derechos humanos.
- d) Disfraz ecológico. Se refiere a la violencia ecológica ocasionada –ya sea por negligencia, ya sea intencionalmente– por empresas, frecuentemente transnacionales, que tienden a contaminar el agua, el aire y el suelo, y atentan contra la capa de ozono del planeta. Hablar de disfraz ecológico es referirnos a la contaminación atmosférica, a la deforestación, a la pérdida del suelo fértil, a la lluvia ácida, al recalentamiento del planeta, a la contaminación de los mares, ríos, zonas costeras, lagos y lagunas, a la emisión de contaminantes locales y al tráfico ilícito de productos y desechos tóxicos.

La violencia se realiza contra terceros y contra sí como un acto de interiorización indiscernible. Esta última se refiere a las agresiones que uno hace a su propio cuerpo, como son los tatuajes y el *piercing* o perforaciones, el corte de lengua y los implantes, la bulimia y la anorexia, el alcohol y las drogas, el sexo colectivo y no protegido, la cirugía plástica y la liposucción, hasta llegar al suicidio mismo.

Cabe añadir que la violencia puede correr a cargo de una sola persona, de parejas, bandas y organizaciones sociales sumamente elaboradas. Estas últimas, denominadas delincuencia o crimen organizado, son uno de los rasgos característicos de la sociedad actual, cuyo alcance es mundial, pues su funcionamiento delictivo dispone de enormes recursos económicos, pose-

³⁵ Max Weber, “La política como vocación”, en *El político y el científico*, Madrid, p. 115.



sión y manejo de armamento altamente sofisticado, aparatos de intercomunicación de primera línea y empleo de vehículos y aeronaves de alta tecnología.

Como se observa, la violencia se manifiesta en múltiples formas que van de las desorganizadas a las organizadas de manera intelectual y/o mediadas tecnológicamente. Al respecto, Moisés Moreno Hernández señala:

El crimen organizado ha sido conceptualizado como una sociedad que busca operar fuera del control del pueblo y del gobierno, pues involucra a miles de delincuentes que trabajan dentro de estructuras tan complejas, ordenadas y disciplinadas como las de cualquier corporación, mismas que están sujetas a reglas aplicadas con gran rigidez. Se caracteriza porque sus acciones no son impulsivas, sino más bien resultado de previsiones a corto, mediano y largo plazo, con el propósito de ganar control sobre diversos campos de actividad y así amasar grandes oportunidades (sic) de dinero y de poder real; su pretensión no es tanto el poder político, el cual le interesa más para propósitos de protección. En caso extremo, el propósito de la delincuencia organizada no es competir con el gobierno sino utilizarlo.³⁶

Evidentemente, esta situación que enfrenta la sociedad, sobre todo por el accionar de los delincuentes con la utilización de la violencia extrema, ha adquirido magnitudes de alto riesgo social, afectando al orden jurídico imperante y a la estabilidad política institucional.

El rostro de la violencia urbana

Desde una perspectiva histórica, la ciudad de la antigüedad clásica es considerada la cuna de la democracia; la ciudad de la Edad Media, símbolo de libertad burguesa; mientras que la ciudad moderna se distingue por las velocidades mecánicas. En la actualidad, en lugar de virtudes, es más fácil reconocer una larga lista de situaciones relacionadas con el malestar generado por: enajenación, monotonía, hacinamiento, contaminación, estrés, inseguridad, caos y, sobre todo, violencia extrema, calificativos vinculados con la vida urbana.

El viernes le fue diagnosticada muerte cerebral; y ayer llegó la muerte de sus órganos vitales. La encontraron en la calle, cerca de Marina Nacional, y dicen que fue arrojada desde un taxi luego de haber sido golpeada, ultrajada, torturada, probablemente asaltada después de salir de su trabajo como todos los días [...] Al llegar al hospital, le fue diagnosticada fractura de cráneo, de cadera, de fémur, además de múltiples contusiones en la cabeza y hematomas en el cuerpo. Su muerte –nos informa el forense– fue extraordinariamente violenta, una verdadera obscenidad criminal, elocuente expresión de las peores formas de vileza y de crueldad.³⁷

³⁶ Moisés Moreno Hernández, "La delincuencia organizada", ponencia en el marco de la Consulta Nacional para el Combate del Narcotráfico, p. 187.

³⁷ Ricardo Becerra, "Lizbeth: nuestra compañera de trabajo", *La Crónica de Hoy*, Sec. Nacional, p. 10.



Se trata de Lizbeth Salinas, de 26 años de edad, empleada del Instituto Federal de Acceso a la Información Pública, asesinada el miércoles 19 de mayo en la Ciudad de México. Y nadie sabe, bien a bien, por qué. Enfrentar la violencia urbana es una experiencia compartida por millones de habitantes de las megalópolis: se produce entonces la sensación de que la inseguridad se vuelve inmanejable. Carlos Monsiváis advierte al respecto:

La violencia nos obliga a teatralizar y generalizar la experiencia desagradable o trágica, nos encierra doblemente en nuestras casas, se vuelve el estado de sitio de los ricos rodeados de guaruras (esos ángeles de la guarda de las previsiones sombrías), modifica a la intuición hasta volverla depósito de miedos ancestrales, se aterra ante la propia sombra porque no se sabe si el inconsciente va armado y, por último, nos convence de que la ciudad, el campo de las sensaciones de libertad, es progresivamente de los Otros, y es cada vez más el reino del Otro y de lo Otro...³⁸

El autoexilio en la propia ciudad es una respuesta instintiva ante la reseña narrada y vivida de diferentes modos por los ciudadanos, quienes perciben el entorno urbano como un territorio poblado por espíritus del mal que amenazan diferentes órdenes de la vida social: vulnerabilidad física y moral, impunidad y descrédito de las instituciones, y empoderamiento de nuevos actores como narcotraficantes, secuestradores, vendedores de armamento y grandes consorcios transnacionales, entre otros. De ahí surge la inevitable inercia de percibir como equivalentes ciudad y violencia, términos indisociables en el imaginario colectivo.

Ante esta problemática no debemos perder de vista los discursos que sobre la violencia urbana construyen los medios de comunicación, en particular la televisión. La respuesta del público al miedo que se le siembra propicia su repliegue al mundo privado: restringe su circulación en espacios públicos, evita salidas nocturnas, visitas a ciertos barrios, incremento de urbanizaciones cerradas con vigilancia propia, uso indiscriminado de teléfonos celulares como garantía de la propia seguridad y adquisición de armas con propósitos de autodefensa.

El fantasma de la violencia también cambia el diseño urbano al proliferar el cierre de manzanas, enrejados y condominios -muchos optan por vivir en departamentos y ya no en casas. Aumenta el gasto en seguros contra robo, pago de agencias de vigilancia, adquisición de alarmas y artículos de protección física. Las actividades comerciales tienden a concentrarse en grandes centros o *malls*, entre otras cosas porque allí supuestamente se está a resguardo de asaltos y accidentes. Esta <<estética epidemiológica>> privilegia la seguridad y soslaya el contacto entre los individuos; seguridad que se transmuta insospechadamente en mercancía y crea la llamada cultura de la protección.

La violencia urbana opera, además, generalizando la discriminación y estigmatización social. El joven, varón y de bajos ingresos, encarna la posibilidad de una agresión o de un robo. Padece el contagio de un fenómeno en el que está pasivamente involucrado por coincidencias

³⁸ Carlos Monsiváis, "De no ser por el pavor que tengo, jamás tomaría precauciones". Notas sobre la violencia urbana", *Letras Libres*, p. 39.



socioeconómicas y de género. Es como un juego de espejos donde su imagen individual se ve proyectada como prototipo general. En este sentido, Pedro Lemebel nos recuerda que la agenda pública de la comunicación dominante sobre la delincuencia exige un reenfoque que la desplace del núcleo burgués de su discurso. Discurso que percibe esa violencia simplemente como amenaza a la seguridad de los privilegiados y que castiga a los pobres con el estigma de <<la delincuencia virtual>>. ³⁹

La desconfianza creciente en las instituciones de seguridad ocupa un lugar exclusivo en el espacio urbano. Roto el lazo entre autoridades estatales y ciudadanos, se genera un vacío y una inversión de sentido. Policías y políticos asumen en la narrativa social la forma de demonios que, al amparo de una supuesta legalidad, son percibidos como agentes importantes del deterioro y cómplices de una delincuencia que avanza, incontenible, no sólo sobre la institucionalidad, sino sobre los ciudadanos que experimentan la vida cotidiana como caótica, donde las violencias son indiferenciables. El policía, el delincuente y el narco a menudo son la misma persona: guardián irremplazable del orden que condiciona el ejercicio de la libertad es, al mismo tiempo, una amenaza para dicha práctica. Se ha convertido en encarnación de una violencia temible por <<legítima>>.

Cuando la gente ya no puede discernir entre la fuerza del orden y los delincuentes, se rompe el ecosistema de la ciudad, las creencias se fracturan y la ciudad se transforma en escenario de sobrevivencia.

A la violencia urbana [apunta Monsiváis] la estimula la sensación prevaleciente: es la injusticia la que define la aplicación de la ley. Según la conseja popular, los magistrados y los agentes del Ministerio Público son corruptos casi de por sí, los policías atracan o son venales, los poderosos lo compran todo, la tortura es la traducción cotidiana del Código Penal. Si a eso se añade la feudalización de la ciudad, las zonas hurtadas al simple patrullaje policiaco, el caciquismo en gremios y colonias populares, se entiende la feroz resistencia a lo que intenta pasar por “orden”. El axioma de los que se arman es vibrante: “Si la justicia es injusta y corrupta, nos toca a nosotros enderezarla; si el gobierno es la más poderosa de las bandas en activo, y es fundamentalmente eso, tenemos el derecho a resistir”. ⁴⁰

La fisonomía de la violencia urbana no es sorprendente sino previsible. Sus razones no son meramente económicas, sino de la cultura segregada que se produce en un medio donde el horizonte de expectativas es precario. Los pobres no salen a delinquir. Los que salen a delinquir son los que viven en una cultura desestabilizada, entre otros factores, por la desocupación y la inequidad. La violencia urbana no está, por supuesto, ligada sólo al delito. La encontramos en el fútbol, en las diversiones de fin de semana, dentro de las familias, contra las mujeres y los niños, en el interactuar cotidiano en la calle y entre bandas o tribus juveniles.

³⁹ Pedro Lemebel, “Las amapolas también tienen espinas”, en Tomás Moulián, *Chile actual. Anatomía de un mito*, p. 134.

⁴⁰ C. Monsiváis, *art. cit.*, p. 37.



Lo peor de todo es que la frecuencia y brutalidad con la que acontecen los actos de violencia –tanto en la realidad como en el espectáculo– nos hace cada vez más indiferentes ante el crimen. Cuando los individuos se acostumbran a esto, cuando ya no se indignan, entonces la violencia pasa a ser parte de la cotidianidad de la misma comunidad. La descomposición que sufre la sociedad urbana a fuerza de repetirse una y otra vez la criminalidad, a fuerza de quedar impune, a fuerza de ser exhibida, a fuerza de ser silenciada, ha introyectado el escepticismo en la mentalidad de la gente.

Indiscutiblemente la noción actual de ciudad se asocia con peligro; el factor miedo ha crecido de manera inusitada, polarizando la idea de seguridad e inseguridad. Ella es la sede de la masa anónima y despersonalizada, abigarrado hormiguo en torno a los sitios de trabajo o de diversión, indiferente al dolor ajeno. Sumarse a la multitud es algo más que estar solo: supone experimentar la frialdad de los demás, enfrentar la aglomeración y padecer o favorecerse del anonimato para ejercer la violencia. Las calles de la ciudad han dejado de ser lugares de encuentro para convertirse en lugares de tránsito.

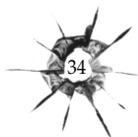
Legitimación de la violencia

Quienes poseen y ejercen el poder, justifican la violencia por el principio del orden, esto es, por la necesidad de preservarlo. Este orden puede ser legal, pero no necesariamente legítimo. Para los grupos dominados, las minorías contestatarias, la violencia se justifica por la justicia. Por su parte, para las mayorías silenciosas, la violencia es deplorable y así se inclinan hacia uno u otro lado por un sentimiento de miedo. De este modo, a veces aceptan la violencia institucional que las protege, y otras, la violencia contestataria que de alguna forma refleja varias de sus demandas.

En general, la violencia se acepta desde una pretendida legitimidad sociojurídica o según el cristal con que se mira: para unos se justifica y para otros va en contra de los derechos humanos, por mencionar sólo algunos, tenemos el ejercicio del racismo, la pena de muerte, el castigo corporal en escuelas y centros de readaptación social, la guerrilla, el terrorismo, la guerra y la tortura a prisioneros de contienda.

De hecho, en el siglo XX se ha puesto de manifiesto que no fueron los estados democráticos los que comenzaron las guerras. Pero la idea de nación, que también es un producto de la época democrática, ha sonsacado una imprevisible movilización de masas al servicio de la guerra. A la fecha se ha hecho patente que los pueblos dan su pleno consentimiento a la guerra si creen estar en su derecho, aunque sólo sea el derecho del más fuerte, y si pueden contar con que saldrán victoriosos de la contienda.

Observemos el caso del 11 de septiembre del 2001. Ese día se perpetró en los Estados Unidos de América un conjunto de actos terroristas, absolutamente injustificables y ampliamente condenados por la opinión pública y los gobiernos de la gran mayoría de los países. Estos hechos consumados en la ciudad de Nueva York, sobre los edificios de las <<Torres Gemelas>>, y Washington, sobre el <<Pentágono>>, sede administrativa de las Fuerzas Armadas norteamericanas, causaron millares de víctimas: muertos, heridos y desaparecidos, así como



cuantiosos daños materiales, y suscitaron una vigorosa reacción política, social y jurídica que se tradujo en la adopción de normas para el enjuiciamiento de los responsables.

Estados Unidos había sido afectado en dos de las fibras más sensibles y representativas de su vida nacional: el centro financiero por excelencia del capitalismo interno mundial y su complejo militar, del cual dependen diversas y laboriosas misiones militares en todo el mundo. Además, el atentado puso en evidencia la vulnerabilidad del sistema de inteligencia y de seguridad, pues presumían de tener uno de los espacios aéreos más seguros del mundo; sólo que sus mecanismos de prevención apuntaban contra objetivos militares enemigos, pero nunca a aeronaves civiles.

De tal suerte que el mundo fue empujado por el presidente George W. Bush a la polarización: <Estás conmigo o en mi contra>> en cuanto al combate al régimen iraquí de Saddam Hussein. Estados Unidos está en todo su derecho de combatir al terrorismo. Lo injusto es que los países del mundo tuvieron que competir para demostrarle quiénes eran sus mejores aliados. Resuelto este asunto, y con el apoyo de más del 90 por ciento de sus ciudadanos, Estados Unidos no se contentó con su papel de víctima y volvió –sin que le costara ningún trabajo– a colocarse su piel de victimario: declaró la guerra al actor que les infligió ese acto de violencia extrema.

Cuando el Estado impugna a su enemigo político en nombre de la humanidad, eso no es una guerra de la humanidad, sino una guerra a favor de la cual un determinado Estado intenta usurpar un concepto universal, lo mismo que se puede abusar de los conceptos de paz, justicia, progreso y civilización con el fin de reivindicarlos para sí y sustraerlos al enemigo. “Humanidad” es un instrumento ideológico especialmente utilizable para la expansión imperialista y, en su forma ético-humanista, es un vehículo específico del imperialismo económico.⁴¹

El gobierno estadounidense justificó su ataque militar a Irak en marzo de 2003, denunciando que el régimen iraquí contaba con armas de destrucción masiva (fundamentalmente químicas y biológicas)⁴² que suponían un peligro para la seguridad internacional. En el mes de diciembre fue capturado Hussein. Posteriormente, la guerra de Irak llegó a Madrid. El pueblo español se vio sacudido el jueves 11 de marzo de 2004 por el más terrible atentado terrorista de su historia. Diez bombas en cuatro trenes dejaron un saldo de 202 muertos y mil 400 heridos.

Más adelante se dieron a conocer espeluznantes detalles de las torturas inflingidas a prisioneros iraquíes en Abu Graib, antigua prisión del régimen de Saddam Hussein, ante los ojos lascivos y la burla de soldados estadounidenses y británicos que muestran a los prisioneros como *souvenirs* o trofeos de guerra.

⁴¹ R. Safranski, *op. cit.*, pp. 131-132.

⁴² Existen cuatro tipos de armas de destrucción masiva: químicas, biológicas, nucleares y de radiación. Su empleo en una guerra total podría potencialmente aniquilar toda la vida humana sobre la Tierra.



Las palabras de Iván Karamazov –en la novela de Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*– nos recuerdan que quienes emplean la tortura no tienen problemas con justificarla: ése es el precio, se implica, que deben pagar algunos escasos sufrientes para garantizar la felicidad del resto de la sociedad, la enorme mayoría que recibe la paz y la seguridad a cambio de lo que ocurre en algún sótano oscuro, algún túnel remoto, alguna estación de policía abominable. No seamos ingenuos; todo régimen que tortura o deja que sus aliados torturen, lo hace en nombre de la salvación, algún objetivo superior, la promesa de un paraíso venidero. Llámese comunismo, llámese mercado libre, llámese mundo libre, llámese fascismo, llámese venerable líder, llámese civilización, llámese servicio de Dios, llámese la necesidad de obtener información, llámese lo que se quiera, el costo del paraíso, la oferta de alguna variante de ese paraíso, Iván Karamazov nos sigue susurrando, siempre será el infierno simultáneo para alguna persona lejana en algún lugar vecino.⁴³

Es así como los soldados estadounidenses y británicos en Irak, como los torturadores en otros tantos sitios, no se consideran a sí mismos como malvados, sino más bien como guardianes del bien común, pues están convencidos de que sólo la violencia que hace sufrir al adversario tiene sentido.

Cualquiera puede constatar que la violencia tiene su propia lógica y se alimenta de sí misma: el violentador ejerce su acción contra el objeto de su violencia, luego éste reacciona, y, por último, el violentador original responde con más violencia. Esto es lo que se conoce como <<efecto de espiral>>, donde la violencia adquiere el carácter de antídoto. Y es justamente lo que ha pasado en el mencionado conflicto.

Sin embargo, los medios violentos como la tortura y el terrorismo ya sea individual, ya sea de Estado, por su perversidad intrínseca, no pueden, en modo alguno, aunque apelen a fines nobles, justificarse. Y menos aún puede justificarse el dudoso fin de hacer frente a la violencia con violencia.

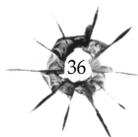
Múltiples son las razones por las cuales la violencia es condenable. Pero múltiples son también los argumentos que defienden su significado positivo. Por ello resulta interesante la dicotomía planteada por Carlos Pereyra: <<Violencia y legitimidad son términos contrarios; donde una domina por completo, la otra está ausente. Violencia y poder son términos complementarios; cuando éste flaquea, aquélla se dispone a respaldarlo”.⁴⁴ Sólo el hombre es capaz de ejercer la violencia en uno u otro sentido.

Estado de derecho y violencia

El concepto de Estado de derecho surge de los liberales fundadores de la economía moderna, cuyo eje es el “interés general”. Es un cuerpo jurídico para la protección de los bienes funda-

⁴³ Ariel Dorfman, “La tentación de Iván Karamazov”, *Proceso*, pp. 38-39.

⁴⁴ C. Pereyra, *op. cit.*, p. 20.



mentales de la sociedad civil: libertad, igualdad, seguridad y propiedad. Pero ahí comienzan los problemas. ¿Cómo preservar estos bienes cuando cualquier sistema de poder puede destruir o al menos oprimir la libertad e igualdad de los demás? Sí: bajo la ley todos los ciudadanos somos iguales; pero –como dijo George Orwell– algunos son más iguales que otros.

La violencia contra el Estado de derecho consiste en que el acto antijurídico, el delito, no viola propiamente la norma de derecho porque está previsto en ella. Lo que sí la viola es no imponerle al infractor la sanción que marca la ley; es decir, la impunidad. Como señala Rafael Ruiz Harrell:

Hay violencia contra el Estado de derecho cuando no se aplican las sanciones estatuidas en él. Hay violencia contra el Estado de derecho cuando los responsables de identificar y procesar, detener, aprehender y castigar al autor de un delito no cumplen con su obligación... La forma más eficaz, y por desgracia usual, de violentar el orden jurídico es permitir o alentar la impunidad... Pero claro, no es la única. Aparte de esta violencia directa hay algunas otras indirectas que logran el mismo resultado por otras vías. Así ocurre con las leyes y las estructuras administrativas que protegen y solapan a las autoridades incumplidas o corruptas. Así sucede también con las reformas legales que, con el supuesto propósito de darle más libertad de acción a las fuerzas del orden, lo único que hacen es encubrir su ineptitud; de la misma manera que la noción –hoy en día por desgracia tan en boga– de que la única manera de abatir la delincuencia es oponerle a la violencia de la delincuencia una violencia mayor; en lugar de oponerle la severa pero tranquila fuerza de leyes equitativas que coincidan con los valores sociales.⁴⁵

Queda claro entonces que la impunidad viola directamente el Estado de derecho. Y si a ésta le sumamos la corrupción existente en los diversos organismos responsables de la impartición de justicia, es evidente que ambos factores tienen una consecuencia muy grave: el hecho de que la gente, con toda razón, deje de creer en la ley.

No hay ningún método que nos permita distinguir cuál es el peso específico de todos esos factores (la irresponsabilidad, la ineptitud, la corrupción, el desgano), puesto que todos influyen en un resultado final: la desesperanza ante la ley, el desgano para acudir a las autoridades, la desconfianza hacia ellas, la mordida, el cohecho, el saber que los tribunales pueden venderse, el llegar como acusado y finalmente ser torturado... Ésta es la violencia general contra el Estado de derecho.⁴⁶

Un caso espeluznante de impunidad, que ha hecho temblar a la ciudadanía mexicana, principalmente a las mujeres, es el trágico asesinato de más de seiscientos jóvenes en Ciudad Juárez,

⁴⁵ Rafael Ruiz Harrell, “Violencia contra el Estado de derecho”, en H. Kurnitzky (compilador), *op. cit.*, p. 72.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 73.



hecho que ha venido ocurriendo desde 1993. De esto se ha hablado mucho y se han hecho demasiadas especulaciones, pero hasta la fecha no hay nada. <<Un muerto puede ser un acontecimiento gigantesco [señala Carlos Monsiváis], así las conclusiones sean tan irrelevantes como el caso Colosio, pero tres o cuatro centenas de mujeres asesinadas afantasman la monstruosidad del fenómeno>>. ⁴⁷ El caso de Ciudad Juárez ejemplifica la indolencia y la falta de actuación por parte de las autoridades locales y federales; la impunidad en la que permanecen los homicidios provoca que éstos se sigan cometiendo.

Debemos recordar que la impunidad y la corrupción son dos estimulantes de la violencia que la autoridad permite. De los dos, el más fácil de combatir es la impunidad, porque resulta del todo evidente que la brutalidad no está recibiendo el castigo legal que se impone. Sin duda alguna, el desintoxicante de todo esto es la imposición de un Estado de derecho racional y objetivo, pues tiene que entrar en acción el poder de las instituciones estatales para que la humanidad no se hunda en un caos asesino.

El mercado salvaje y la globalización de la violencia

El neoliberalismo es la teoría económica que actualmente rige a casi todo el mundo. Se trata de programas que se imponen desde el poder económico con el espejismo de que ordenada la macroeconomía por el conjuro casi mágico del imperio del mercado, los beneficios se sentirán tarde o temprano en los bolsillos de la población. Dos hechos irrefutables contradicen día con día tan extraordinarios augurios: el incremento cotidiano del número absoluto de personas que viven en la pobreza y la agudización de las desigualdades sociales, factores íntimamente relacionados con la violencia. Esta violencia, junto con problemas como la violación a los derechos humanos, el crimen organizado y las protestas masivas contra las políticas económicas, refleja la fragilidad de la vida democrática. Como apunta Horst Kurnizky:

Liberar a la economía de la tutela del Estado quiere decir liberar a la economía del primado de la política. Con ello se cancela la democracia, el contrato social, el Estado de derecho y los derechos humanos y quedan abolidas las conquistas de la Revolución Francesa. Porque con la Revolución Francesa no solamente se derrumbó la monarquía absoluta sino que su conquista histórica fue también hacer de la sociedad la dueña de su propia casa, hacer que los representantes elegidos por sufragio universal fueran los que decidieran sobre las formas de convivencia social con base en un contrato social; crear un Estado de derecho en el cual la sociedad decidiera sobre las formas de su economía... La sociedad es el sujeto; el mercado, su sustento, su medio. Si no se ponen límites al mercado, la relación se voltea y el *free market* domina y destruye a la sociedad como una fuerza de la naturaleza. Si no se construyen diques contra el *free market*, éste

⁴⁷ C. Monsiváis, "El femicidio y la conversión de Ciudad Juárez en territorio de la impunidad", en <<Las muertas de Juárez>>, *Metapolítica (Fuera de Serie/2003)*, p. 15.



va a arrasarse con toda la civilización... Donde solamente vale el principio de la competencia, donde se desencadena la lucha de todos contra todos, la democracia y el Estado de derecho se diluyen.⁴⁸

En la sociedad neoliberal sólo domina el derecho del más fuerte. Con la cancelación del contrato social desaparece también la diferencia entre legitimidad e ilegitimidad, y las instituciones que regulan la convivencia social quedan subordinadas a la arbitrariedad del poder económico. Con esto se justifica cualquier violencia y se deroga cualquier conciencia del derecho.

La globalización de la economía neoliberal va acompañada de la globalización de la violencia. Comoquiera que sea, la violencia es la extrema consecuencia del principio de una economía para la cual sólo vale el éxito. <<Exterminar para no ser exterminado>> parece ser el lema de la violencia destructiva bajo el cual se resuelve la lucha global por el poder. Hacer de la libre competencia el regulador de la sociedad, significa hacer de la violencia el medio universal de las confrontaciones sociales. El hombre es el enemigo del hombre: éste es el fundamento del concepto de la economía neoliberal: un mundo lobo.

La globalización económica [afirma René A. Jiménez Ornelas] ha fomentado el desarrollo del crimen organizado, caracterizado actualmente por la presencia de las bandas criminales nacionales e internacionales. En cuanto a la reaparición aguda de factores acumulados destaca en especial la impunidad y la corrupción en todas las capas sociales, que no es exclusiva de los países en vías de desarrollo o del Tercer Mundo, pues la droga o los autos robados en México, llegan sin grandes dificultades al mercado de los Estados Unidos, Europa, Rusia, Asia, África, etcétera. La corrupción forma parte indisoluble de las estrategias globales del crimen organizado y en muchos casos de las mismas estructuras financieras de un gran número de países del Primer Mundo, es decir, de los beneficiarios de los esfuerzos mundiales.⁴⁹

Luego entonces estamos viviendo tiempos anticivilizatorios en los cuales, en vez de buscar una domesticación de la violencia mediante el equilibrio de intereses antagónicos, impera el llamado a la violencia como ideología neoliberal. Desde el escolar que realiza a su manera el neoliberalismo en el patio de la escuela con una navaja o arma de fuego, hasta los chantajes y las guerras del sistema internacional. La libre competencia de intereses económicos particulares está finalmente sustituyendo todas las formas de convivencia social.

⁴⁸ Horst Kurnitzky "Una llamada a la violencia: la concepción socialdarwinista de la economía neoliberal", en H. Kurnitzky (compilador), *op. cit.*, p. 108.

⁴⁹ René A. Jiménez Ornelas, "La dimensión demográfica en la causalidad de la violencia social", en Marcia Muñoz (coordinadora), *Violencia social*, p. 60.



Pacifismo o la no-violencia como utopía

Quiérase o no, convivimos con la violencia. El problema está en cómo salir de ella si advertimos, en principio, que toda organización política es violenta, en su origen o en su ejercicio, y ni siquiera el Estado democrático de derecho podría aspirar a la <<abolición>> de la violencia, toda vez que ésta resulta inseparable del poder. Se debe entender el fenómeno ejercido por el Estado, como paradigma de la violencia social, puesto que aquellos encargados de proteger e imponer la ley son justamente quienes detentan un poder mortífero.

Exactamente igual que existen aquellos que emplean la violencia *per se*, están también los que se pronuncian por el uso de métodos no violentos. Ellos piensan en el pacifismo como negación absoluta y principal de la violencia en cualquiera de sus formas. Al respecto, Mahatma Gandhi señala: <<...No hay salida para ninguno de nosotros sino a través de la verdad y la no violencia. Yo sé que la guerra es injusta, es un mal redomado; también sé que ha conseguido ir adelante. Creo firmemente que la libertad conseguida con derramamiento de sangre o fraude no es libertad>>. ⁵⁰

A los hombres de las democracias les gusta creer que su mundo está en vías de pacificación y que allí la violencia se está absorbiendo lenta pero progresivamente. Ésta aparece entonces como cuestión de algunos individuos peligrosos, de enfermos potencialmente criminales, incluso de sectores de la población insuficientemente aculturados o asimilados. Para un demócrata, no existe la menor duda de que la violencia está en vías de eliminarse y que se conseguirá ponerle límite o controlarla. Esto no es más que un pensamiento utópico.

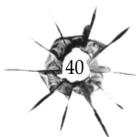
La no-violencia como utopía contempla que el destino último del hombre está relacionado felizmente con la erradicación final de la violencia de la faz de la Tierra. Sin embargo, la cruda realidad nos demuestra día con día que la violencia es inevitable y nuestra vida no es más que un simple transcurrir entre varias formas de violencia y nada más. No hay un fuera de la violencia, todo es violencia, y cualquier intento de salida de la violencia se reduce al proyecto de una utopía o <<posición reduccionista>>.

La hiperviolencia o la sin razón de la violencia

La historia nos ha demostrado que la extrema violencia y la muerte prematura han acompañado al hombre de una forma siempre creciente. Pero las recientes olas de terrorismo y otros tipos de crímenes, las insurrecciones y la contaminación ambiental vuelven a hacer que nos sobresaltemos, otra vez demuestran que la fértil imaginación y habilidad del hombre sigue encontrando nuevos motivos y métodos para matar al prójimo y para destruir el planeta que habitamos.

Antiguamente la violencia y la codicia tenían consecuencias trágicas, principalmente para las personas involucradas en sucesos históricos, sus parientes cercanos y sus vecinos. Sin em-

⁵⁰ Andrews, *Mahatma Gandhi's Ideas, Including Selections from His Writings*, p. 143.



bargo, no amenazaban la totalidad de la especie humana y no representaban un peligro para el ecosistema de la Tierra. Esto cambió radicalmente a lo largo del siglo XX. El rápido avance de la tecnología, el crecimiento de la producción industrial, la explosión demográfica y el descubrimiento y desarrollo de la energía atómica, han alterado para siempre la ecuación.

Hay crímenes que han existido desde los primeros tiempos. El asesinato predomina entre ellos. Pero la esencia fundamental del crimen parece haber cambiado con el devenir histórico, y ahora nos vemos rodeados por todo tipo de violencia, a veces inconcebible. Las madres ahogan o queman a sus hijos. La Iglesia católica oculta numerosos casos de pedofilia. Los estudiantes disparan contra sus compañeros y maestros en la escuela. Desde la infancia, hombres y mujeres aprenden a suicidarse en nombre de su dios, valiéndose de aviones como letales bombas. En lugares públicos hay fanáticos que se hacen volar en pedazos buscando matar a varias personas. Hombres que secuestran, violan, prostituyen y asesinan a niños. Mientras que empresarios de corporaciones perpetran fraudes multimillonarios y destruyen los ahorros de cientos de millones de empleados y accionistas de las empresas a su cargo. La violencia avanza como pandemia y afecta prácticamente a todas las culturas y a todos los individuos.

La violencia existía, pero no estaba con nosotros todo el tiempo o potencialmente a la vuelta de la esquina, como hoy. De ahí que en este trabajo de tesis se entenderá por hiperviolencia a la exacerbación de la violencia o violencia dura. Es decir, la hiperviolencia se caracteriza por la sinrazón, por el homicidio sin ton ni son, por mera perversión. Esto ocurre porque el ser humano ha llegado a un punto en que la violencia es la característica que lo define, debido a su penetrante agresividad, culto a la individualidad y creciente intolerancia.

La falta de credibilidad en las instituciones, la escasez de oportunidades, la absoluta impunidad, la serie de homicidios sangrientos que noche tras noche están presentes en nuestra recámara a través de la pantalla chica, han producido un vacío en donde la violencia puede amplificarse sin límites hasta llegar a la hiperviolencia. La manera en que se plantea el problema de la hiperviolencia no ha conducido a un avance en su solución; al contrario, todo parece sugerir que la celeridad de la dinámica en la que crece y afecta la vida de los individuos es tal, que resulta imposible imaginarse siquiera las estrategias de solución.

Cabe reconocer que el mundo se encuentra sumergido en un proceso de peligrosa involución civilizadora. Mientras que *King Kong* (*King Kong*, Cooper y Schoedsack, 1933) mostraba a una bestia que se enamoraba y deseaba humanizarse, los monstruos violentos actuales son personajes en vías de animalización.



SEGUNDA PARTE



La representación estética de la hiperviolencia...
Entre dos ciudades y dos relatos

*Resulta más difícil amar a Dios que creer en él.
Por el contrario, para la gente de este siglo,
es más fácil creer en el diablo que amarlo.
Todo el mundo lo siente y nadie cree en él.
Sublime sutileza del diablo.
Charles Baudelaire, Las flores del mal.*

Entre las narrativas fundacionales que identifican al caos con desorden y violencia están los relatos bíblicos, donde el caos antecede al orden, esto es, designa aquello a partir de lo cual toma forma el cosmos, o sea el mundo. Siguiendo esa narrativa del Génesis, la ciudad aparece ligada a Caín y a Babel. Caín, asesino de su hermano menor, Abel, ha sido condenado por Dios a llevar en su frente una misteriosa señal que, al mismo tiempo que identifica su carácter de asesino, impide que él sea asesinado, y de igual modo es condenado a vagar errante antes de ser el constructor de la primera ciudad.

Más adelante los seres humanos intentarán construir una ciudad que llegue hasta el cielo pero, condenándolos por su soberbia, Dios confunde sus lenguas para obstaculizar su edificación que de todos modos se erigirá y tendrá por nombre Babel, que significa *confusión y dispersión*. Los mitos fundadores de la ciudad en la Biblia no pueden ser más expresivos, mientras el de Caín designa la violencia, el de Babel el desorden pero, como el caos, ambos son también aquello a partir de lo cual emerge la sociedad que encuentra forma en la ciudad.

Como ocurriera con las ciudades bíblicas algunas urbes de hoy parecieran también estar maldecidas por los dioses, al menos por la abundancia de huellas criminales que las pueblan y lo mucho que tienen de confusión: Medellín y Río de Janeiro son dos metrópolis sumidas en una crisis económica, política y social de graves consecuencias para sus pobladores. Dos ciudades atravesadas por conflictos violentos que se remontan a diversos momentos históricos, pero agudizados en la actualidad por las fuerzas mercantiles de la globalización. Rasgos característicos que, en mayor o menor medida, Colombia y Brasil comparten con los países de toda la región latinoamericana.

La situación de violencia en ambas repúblicas ha llegado a niveles extremos. En las páginas de los diarios de todo el mundo aparecen periódicamente noticias sobre asaltos de grupos guerrilleros y paramilitares a poblaciones de inofensivos campesinos, atentados, masacres, asesinatos en plena calle, secuestros y desapariciones. Actos donde la mayoría de las víctimas pertenece a la población más desprotegida.

La literatura contemporánea, tal vez más que nunca, se ha encargado de revelar ese infierno de desolación que es la vida humana, condenada de antemano a sucumbir en medio del derrumbamiento y la ausencia de futuro. Y en particular algunas novelas colombianas y brasileñas de final del siglo XX han encarado con firmeza, desde diferentes ángulos, la representación de ese infierno en que se ha convertido la cotidianidad.

Dos de los escritores que con mayor énfasis y talento expresivo han logrado poner al desnudo las entrañas de la vida urbana de sus respectivos países, con un lenguaje descarnado y brutal, pero al mismo tiempo cargado de poesía, son el antioqueño Fernando Vallejo y el brasileño Rubem Fonseca, poseedores de una amplia bibliografía como narradores y cinematografistas. Ambos, en su impecable ficción, cuestionan con actitud crítica la problemática existencial del hombre en las sociedades de hoy, y nos muestran que la única literatura capaz de perturbar el sueño de los lectores es aquella que se enfrenta con la realidad en una lucha cuerpo a cuerpo.

En medio del estruendo y de la muerte...

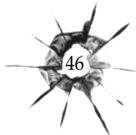
El Medellín de *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo

Medellín, su ciudad, y Colombia, su país, constituyen el sagrado infierno de Fernando Vallejo, el espacio de su narrativa, que en su conjunto significativamente se llama *El río del tiempo*, y que como Proust, acude a la evocación de la infancia como manera de recuperar el tiempo pasado y nombrar el presente. Y quizá sea *La virgen de los sicarios* donde mejor se condensa esta forma tan peculiar de revelar la realidad y presentar una visión del mundo signada por el desarraigo y la soledad.

A finales de la década de los ochenta, en Colombia, el sicario cobró especial visibilidad. Pocos años antes, el gobierno había conseguido una negociación de paz con la guerrilla que culminó poco después con el asesinato, por mano paramilitar, de casi todos los reintegrados. Pero la violencia parecía haberse desplazado del ámbito de lo estrictamente político hacia otro campo: el país se había convertido en el centro mundial de los cárteles del narcotráfico y, por presión de los Estados Unidos, en 1989 el gobierno declaró una guerra contra las drogas.

La violencia, que antes se atribuía tan sólo a los conflictos políticos, se convirtió en un fenómeno que atravesaba a toda la sociedad. Esto se hizo palpable en los grupos de jóvenes asesinos a sueldo de los barrios marginales de Medellín. Conocidos a través de los medios y en el imaginario popular como <<los asesinos de la moto>>, los sicarios se habían convertido en los ejecutores por excelencia de la violencia por encargo, asesinando a políticos y sindicalistas, jueces y policías, o actuando en las *vendettas*¹ de las mafias del narcotráfico. Es así como el problema del sicariato ha devenido en temática.

¹ Vendetta: venganza derivada de rencillas entre familias, clanes o grupos rivales. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, p. 2280.



En 1994 se publicó en Bogotá *La virgen de los sicarios*, breve novela con la que Fernando Vallejo se consolidó en la literatura latinoamericana, a través de la cual narra de manera descarnada la violencia que afectó a Medellín durante el auge del cártel dirigido por el narcotraficante Pablo Escobar.

Una estética inevitablemente violenta

Antes de adentrarnos a la crítica literaria de *La virgen de los sicarios*, conviene echar un vistazo a la función paratextual de la portada del libro que incide en la lectura y significación del texto. La fotografía de Rudolf Schrimpf muestra el busto de un apuesto joven en actitud de oración: la cabeza inclinada hacia adelante y las manos unidas a la altura del pecho. El espacio que queda entre las palmas de sus manos le permite sostener la cacha de un revólver que apunta hacia su frente. Del cuello cuelga un escapulario con la imagen mariana en su advocación de María Auxiliadora. En la mano izquierda una modesta cuerda sujeta otros dos escapularios, uno de la Virgen y otro del Sagrado Corazón de Jesús. El joven viste una camiseta blanca sin mangas que permite ver un cuerpo frágil, femenino.²

Se trata de un sicario portando todos los emblemas que lo han convertido prácticamente en una figura de culto: la pistola, obviamente, y las imágenes religiosas que lo protegen, le garantizan buena puntería cuando ejecuta a sus víctimas y le aseguran el pago que le han prometido los que lo contratan. La imagen es la estetización y estilización de uno de los síntomas más notables no sólo de la violencia en Colombia, sino de la confusión imperante sobre el significado de lo que es una catástrofe sin antecedentes en esta sociedad.

La virgen de los sicarios es una novela sobre el regreso de un gramático a su ciudad natal, Medellín, después de muchos años de ausencia, y del encuentro con una metrópoli compleja, caótica, violenta, moderna, que ya no es ni la sombra de lo que él conociera al partir: un presente tan fugitivo como el pasado que busca recuperar. También es una novela sobre el amor, la soledad, el desarraigo, la muerte, un diálogo intertextual con la literatura y la historia, una crítica despiadada del pasado y del presente. Al respecto, Claude Michel Cluny, destacado escritor francés, expresó en *Le Figaro*: <<[...]es el más bello, el más delirante canto de amor y de condenación arrancado a la literatura en mucho tiempo>>.³ Se trata de una novela que posibilita una lectura totalizadora de la realidad, que hace de la realidad extratextual una ficción literaria y que como obra literaria es una revelación problemática del mundo.

En esta narración el recuerdo, como forma individualizada y descolectivizada de la memoria, crea el contraste con un pasado que, si no era mejor, por lo menos ofrecía promesas de futuro, ante un presente fragmentado. El tiempo mismo de la novela es difícil de precisar: no se sabe cuál es el momento del relato ni cuál el de los sucesos, no queda claro cuánto tiempo transcurre; todo fluye en un presente de violencia, cada momento es una pequeña variación

² Todas las referencias que se hagan a la novela, corresponden a la edición 2002 de Alfaguara. Las páginas se indicarán después de las citas respectivas.

³ Guillermo Samperio, "(H)ojeadas. Los vivos muertos del novelista Vallejo", *La Jornada Semanal*, p. 13.



del anterior, sin cambio visible. El manejo temporal de la novela, en la que los actos violentos se suceden sin justificación, causa o propósito alguno, produce el mismo efecto de fragmentación que logran los medios masivos con la difusión cotidiana de masacres, asesinatos, secuestros, extorsiones y torturas, donde no hay un discurso que ordene o articule los eventos dentro de un relato que les otorgue significación.

En su aspecto formal, la obra está estructurada como un largo monólogo del protagonista principal, a través del cual se revelan las voces de otros personajes, en especial las de sus amantes, los adolescentes sicarios Alexis y Wilmar. Con una voluntad autorreferencial deliberada –quien narra se llama Fernando, es gramático, ha vivido muchos años fuera de Colombia, hijo de familias respetables, homosexual, iconoclasta, anticlerical–, la novela de Vallejo es un alegato contra los falsos mitos de nuestra identidad cultural, las instituciones religiosas, políticas, sociales, mediante una voz en primera persona que reprende con severidad y arrasa furiosamente con todo.

El lenguaje poético como mediador de la violencia

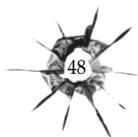
El estilo de la obra que nos ocupa es el mismo que utiliza Vallejo en las novelas que conforman *El río del tiempo*: narración escueta, realismo, referentes históricos precisos, tanto de los espacios como de las personas, breves digresiones a manera de ensayo, evocaciones infantiles, ensoñación poética y un cuidadoso trabajo de lenguaje que integra de manera talentosa la oralidad al contexto, para lograr plenamente la verosimilitud como obra de arte.

Por una parte, a las descripciones de hechos violentos se contraponen las evocaciones de la infancia del protagonista, por lo general referidas al ambiente natural, como el río Cauca: <<[...].el río de mi niñez que tiene una “u” en medio. Ese río es como yo, siempre el mismo en su permanencia yéndose...>> (p. 31). La reconstrucción poética refuerza la sensación del desmoronamiento presente, pues hace más profunda la distancia entre la placidez inocente del ayer y el infierno cotidiano del ahora.

Estas evocaciones algunas veces se hacen a manera de plegarias con una carga lastimera en busca del tiempo ausente de la infancia: <<Virgencita niña de Sabaneta, que vuelva a ser el que fui de niño, uno solo. Ayúdame a juntar las tablas del naufragio’>> (p. 31). La niñez representa en el recuerdo la unicidad del ser aún no perturbado por ese sentido de ruptura, tan propia de la modernidad. El presente, es decir, la vejez, es un rescoldo sin expectativa, sumido en el desarraigo: <<’Yo ya no soy, Virgencita niña, tengo el alma partida’>> (p. 32).

Aparte de la infancia también se evocan algunos elementos de la naturaleza. Los pájaros, las montañas, el viento, el cielo de Medellín, continuamente son contrastados con la agresividad y la violencia del presente, de tal forma que funcionan como núcleos simbólicos que se evocan para conferir al relato un particular acento poético.

Los gallinazos, por ejemplo, son presentados en la belleza de su vuelo en círculo, como símbolos de la pureza y <<de la existencia de Dios>>, ellos que como el demonio han sido estigmatizados por la tradición como presagios funestos de la muerte:



¡Mírenlos sobre el cielo de Medellín planeando! Columpiándose en el aire, desflecando nubes, abanicando el infinito azul con su aleteo negro [...] vuelan los gallinazos con sus plumas negras, con sus almas limpias sobre el valle, y son, como van las cosas, la mejor prueba que tengo de la existencia de Dios (p. 47).

La imagen del gallinazo planeando sobre el cielo de Medellín fascina a Fernando como símbolo de la libertad en la muerte, por el color negro de su cuerpo contrastando contra el azul. En la libertad del vuelo del gallinazo, que se alimenta de carroña y limpia la tierra de impurezas, se condensa el anhelo del protagonista y de sus ángeles exterminadores, de sus niños sicarios, que cumplen la terrible misión de arrasar con la vida humana. Al final de la novela, cuando el narrador llega a la terminal de transporte para emprender su viaje a ninguna parte, esa imagen adquiere de nuevo una gran expresividad simbólica, al relacionarse con el destino último al que aspira este hombre atormentado por la vida e imperturbable ante la muerte: <<Yo pienso que es mejor acabar como una ave espléndida surcando el cielo abierto que como un gusano asfixiado>> (p. 120).

Por otra parte, luego de alguna acción despiadada o grotesca se presenta la mediación de la palabra poética para neutralizar el sentido absurdo de la existencia. Alexis decide <<matar>> al presidente de la república, quien habla por la televisión, vaciándole los cinco tiros del tambor de su revólver, y el televisor callará entonces para siempre, como lo hizo cuando destrozaron la casetera, para que retorne el silencio, la paz que anhela el narrador en el espacio semivacío de su apartamento: <<... Después silencio, silencio en mis noches calladas que están cantando las cigarras, arrullándome el oído con su eterna canción, que oyó Homero>> (p. 36).

Asimismo, en la novela se revela el dominio y la plasticidad del lenguaje literario que funciona en su plurisignificación, sin pretensiones academicistas ni retóricas. Por el contrario, se busca insistentemente la alteración de los cánones tradicionales, mediante artificios narrativos bien logrados: la oralidad proveniente del tono coloquial en que está contada la obra con la ensoñación poética, la crítica virulenta a la retórica gastada del <<bien decir>> con la procacidad del lenguaje de las comunas de Medellín, la introducción de colombianismos del argot sicarial con la explicación contextual de su significado para el lector no avezado, como si se tratara de una lección pragmática del lenguaje que está dictando entre líneas el protagonista, gramático de profesión -Vallejo es autor de un notable libro de gramática- y conocedor de los trucos verbales de la ironía lingüística.

Anota, por ejemplo, <<verraco>> como es, con ve chiquita, se enfurece con los errores de la televisión, y al fin de cuentas escribe con fluidez y naturalidad, dejándose llevar alternativamente del cinismo a la sensibilidad, oscilando entre lo conmovedor y lo agresivo. Un punto fundamental de la novela, como afirma Ricardo Cayuela, <<es la correspondencia entre caos social y caos lingüístico [...] la descomposición social se transforma en descomposición del lenguaje>>. ⁴ Sirvan tres palabras como muestra: *ferro* (por arma), *basuco* (cocaína impura fumada) y *gonorrea* (el insulto más popular y de grueso calibre. En las altas esferas significa extrema confianza).

⁴ Ricardo Cayuela Gally, "Condena general", *Letras Libres*, p. 95.



A comienzos de los años ochenta, cuando en Medellín se aceleraron las contradicciones sociales y su mapa urbano quedó partido en dos –un sur privilegiado y un norte marginado– en este último se empezaron a escuchar ciertos terminachos raros; palabras nuevas nacidas en las esquinas, que viajaban en boca de los muchachos [...] el fenómeno se acentuó... y se extendió a otras esferas de la ciudad, incluso salpicó a los estratos sociales altos.⁵

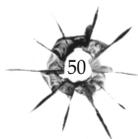
En *La virgen de los sicarios* es precisamente la reflexión sobre el lenguaje, que se va contaminando del habla del Otro a lo largo del relato, la que abre un lugar de significación particular a la forma parcialmente cerrada del relato. En ese espacio delimitado por la tradición del pacto de lectura es posible encontrar algún nivel de significación que, si no consigue liberarnos de la incertidumbre, restituye de alguna manera la capacidad del lenguaje para construir sentidos.

Es lo lúdico del lenguaje literario lo que refuerza la virtualidad del mundo que nombra al tiempo que dialoga con la tradición, hace alusiones intertextuales y revela un sentido oculto de las palabras en sus contextos: <<De los ladrones, amigo, es el reino de este mundo y más allá no hay otro>> (p. 20). Para enfatizar la placidez del silencio, que es tan ajena al personaje por la algarabía de la ciudad, acude al empleo de la diéresis que alarga el sonido de la vocal y produce la sensación de alargamiento fónico: <<¡Qué delicia viajar entre el rüido en el silencio! El süave rüido de afuera entraba por una ventanilla del taxi y salía por la otra purificado de agresiones personales, como filtrado por el silencio de adentro>> (p. 50).

Para referir la muerte del célebre capo del narcotráfico, Pablo Escobar Gaviria, emplea giros idiomáticos arcaicos, como si quisiera teñir de un exquisito color un hecho importante de la historia reciente:

Al Sumo Pontífice o capo de los capos o gran capo, para protergerlo de sus enemigos, los otros capos, esta ocurrencia que tenemos de presidente [César Gaviria] le construyó una fortaleza con almenas llamada La Catedral, y pagó para que lo cuidaran, con dinero público (o sea tuyo y mío, que lo sudamos), un batallón de guardias del pueblo de Envigado que el gran capo escogió: “Quiero a éste, a aquél, a aquel otro. A ese de más allá no lo quiero porque no le tengo confianza”. Así fue escogiendo a sus guardianes o guardaespaldas. Un día, harto de la catedral y de jugar fútbol con tres compinches en el patio, con sus propias paticas el gran capo fue saliendo, dejando a su batallón comiendo pollo. Y se les perdió año y medio durante el cual el lorito gárrulo ofreció para el que lo encontrara, por televisión, una recompensa en dólares, en billete verde de los que aquí fabricamos o lavamos, grandísima, como de la revista Forbes, y puso veinticinco mil soldados a buscarlo por cuanto hueco había, menos en los del Palacio de Nariño donde él vive. Yo decía que estaba allí, encaletado, en cualquier resquicio del presupuesto. Pero no: 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,

⁵ Ricardo Aricapa, *Medellín es así. Crónicas y reportajes*, pp. 240-241.



listo, don Pablo se desplomó con su mito. Lo tumbaron en un tejado huyendo, como a un gato en desgracia. Dos tiros tan sólo le pegaron, por el su lado izquierdo: uno por el su cuello, otro por la su oreja. Se despanzurró como el susodicho gato sobre el “entejado”, su tejado caliente, quebrando, entre él y sus veinticinco mil perseguidores, más de un millón de tejas en la persecución. La recompensa no me la gané yo, pero estuve a tres cuadras (pp. 60-61).

Un narrador implacable

Estamos frente a un narrador homodiegético que se pasea sin rumbo por las calles de Medellín, al lado de sus amantes sicarios, quienes van matando, como forma de entretenimiento y de manera espontánea, a aquellos que les resultan incómodos, con frialdad y puntería de tiro al blanco. Se trata de un texto que combina constantes reflexiones sobre la Colombia actual –su falta de respeto por el Otro, su concentración demográfica y la ineptitud y corrupción de sus autoridades– con situaciones puntuales que afectan a un protagonista que se empeña con interesante pedagogía en enseñar al lector, como si fuera un trotamundos, su ciudad, con una mezcla de cariño y crítica férrea.

Vallejo, como lo hace en toda su narrativa, aquí también acude al pacto autobiográfico, el cual marca la estructura cíclica y asfixiante del relato:

Es bien sabido que en cada uno de sus libros se reflejan épocas de la vida de Vallejo, y a su vez en ellas, se pueden indagar los temas recurrentes del artista: el amor, la sexualidad, la ciudad, la degradación social, el narcotráfico, el sicariato, para resumir: el desmoronamiento de una sociedad, de un pueblo, de toda una Colombia agotada y rendida ante la violencia y la corrupción.⁶

El lenguaje mordaz y el tono enfurecido con los que el narrador de *La virgen de los sicarios* desafía al lector dentro del espacio de la novela están encarnados en la figura de un personaje. Pero ¿qué sucede cuando el autor mismo se presenta públicamente como este personaje?: <<Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas>>, ha señalado Vallejo en diversas entrevistas. Convertido en figura pública, el autor ha asumido ese tono de odio permanente, de misoginia rampante, de exaltación en un ambiente atravesado en todas sus instancias por la violencia. Diluida la frontera entre <<autor>> y <<personaje>> en tanto recurso literario, a la manera de Borges, no tiene nada de perturbador en sí, sólo es parte del juego.

⁶ Álvaro Bernal, “Cultura urbana e identidad sexual en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo: el desarraigo de un intelectual ante la realidad desesperanzadora de su nación”, *Brújula* 1, p. 64, citado por Tabea Alexa Linhard, “Entre vírgenes y cadáveres: Laura Restrepo y Fernando Vallejo”, en Graciela Martínez-Zalce, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella (eds.), *Escrituras en contraste. Femenino / masculino en las literaturas de América*, (en prensa).



De igual manera es la perspectiva del personaje-narrador la que domina en toda la novela, su discurso es nuestra única fuente de información. Estamos frente a un relato extremadamente autoritario, pues como manifiesta Luz Aurora Pimentel:

[...] será el narrador quien describa los lugares, objetos y personas del mundo narrado; él quien decida cuándo interrumpir el relato para narrar segmentos temporales anteriores o posteriores al relato en curso, o bien para dar cuenta de otras líneas de la historia; será él quien narre sucesos y actos, quien dé cuenta incluso de los pensamientos y discursos de los personajes pero haciéndolos pasar por el filtro de su perspectiva. Él opinará, corregirá y matizará [...]⁷

El alter ego de Fernando Vallejo no logra traspasar el nivel de lo puramente deíctico y en cada frase nos recuerda que la vida contemporánea en su país está atrapada en un presente perpetuo y asfixiante. El relato se centra en los sujetos que deambulan como zombies por la capital de Antioquia, porque <<vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida de muerto [...] 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, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre>> (p. 76). La realidad que relata es habitada por hombres que se convierten en seres de ultratumba, en muertos vivientes y en fantasmas. <<Las realidades representadas por Vallejo están sujetas a la gravedad terrestre, por eso la suma de sus realidades es aplastante>>.⁸

El lector, un partícipe más de la orgía sangrienta

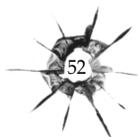
Vallejo recurre a un narrador que llega de otra parte, el gramático, quien seguramente conoce un mundo en donde la violencia desenfrenada no es la constante de la vida cotidiana. E interpela permanentemente al lector como el portador de una racionalidad y una lógica que permitan ver el escenario de muerte y violencia. Desde la aceptación tácita de la violencia como parte de la cultura, como una invasora de todo, este relato tiene que apelar a otras miradas para hacerla visible.

Pero si el lector cree que el mundo que se describe en la novela es algo alejado y ajeno a su realidad, muy pronto el narrador lo desengaña. El lenguaje de la novela va involucrando al lector en ese mundo. La historia de la hiperviolencia en Medellín lo convierte en un cómplice más, en autor intelectual, como lo es el gramático. Nadie puede lavarse las manos:

Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos,

⁷ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 114.

⁸ G. Samperio, *art. cit.*



más muertos. Ésta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomén nota⁹ (p. 83).

Y a lo largo del relato, el narrador no pierde oportunidad de dirigirse directamente al lector, unas veces en plural y otras en singular, previniendo que la lectura no fuera un acto individual: <<Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario>> (p. 9). [...] <<vaya a la Catedral o Basílica Metropolitana para que vea rufianes fumando marihuana en las bancas de atrás>> (p. 11). <<Le voy a explicar a usted porque es turista extranjero>> (p. 38). En este sentido, Guillermo Samperio afirma:

Por metástasis nos incluye en la obra, y si consideramos la sugestión, la connotación, al universo, a Dios y al Dios que está detrás de Dios. El inframundo también es nuestro mundo. La crueldad y la violencia desprovistas de piedad son un efectivo sacudidor de las conciencias. En ese infierno interactúan asesinos, brujas, prostitutas, embarazadas, niños barrigones y piojosos, borrachines, hijeputas, perros sarnosos, desempleados, mendigos. La intención no es la de gozar con las voluptuosidades de la crueldad, ni deleitarse ante el sufrimiento, sino mostrar la realidad cruda y desgarradora, nombrarla en una especie de exorcismo.¹⁰

De imágenes y transgresiones: la teología del terror

En medio del estruendo y de la muerte, el relato está cargado de connotaciones simbólico-religiosas. Al principio del relato la imagen de violencia y sangre se relaciona con el icono religioso católico del Corazón de Jesús: el corazón desgarrado de Jesús representa la sangre derramada por la violencia en una sociedad que parece condenada a devorarse a sí misma. Paradójicamente, por razones de poder y de Estado, la nación colombiana está consagrada a esta imagen:

A él está consagrada Colombia, mi patria. Él es Jesús y se está señalando el pecho con el dedo, y en el pecho abierto el corazón sangrando: goticas de sangre rojo vivo, encendido [...] es la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre, por los siglos de los siglos amén (pp. 7-8)

En cuanto a las iglesias de Medellín, el personaje-narrador no sólo las enumera sino describe brevemente algunas de ellas, a las que acude insistentemente para hacerlas conocer a sus amantes sicarios: muestra no sólo la belleza de sus imágenes, sus altares y sus naves silenciosas, sino la profanación paulatina en que han ido cayendo estos lugares por parte de mendigos, traficantes de drogas, vagabundos y ladrones.

⁹ El subrayado es mío.

¹⁰ G. Samperio, *art. cit.*



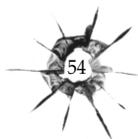
Como si quisiera ampliar el simbolismo mismo del título, que remite a la imagen de María Auxiliadora presente en la iglesia de Sabaneta, a donde acuden los sicarios a pedirle que los ayude a salir bien librados de sus espeluznantes crímenes –un contrasentido desde el punto de vista sacro y por eso tan fuerte su carga transgresora y blasfema–, la novela muestra esa belleza perdida en el silencio y el abandono de estos sitios tan estimados antaño por la feligresía y hoy casi siempre cerrados por temor a los sacrilegios y la depredación. De este modo, las iglesias representan el recogimiento, la soledad, el lugar del rito para sentir con pesadumbre el vacío de Dios en medio de la catástrofe social, pues allí va siempre Fernando abrumado por la violencia pero cómplice con su inanidad.

Los rituales de la confesión y la oración tienen igualmente un sentido simbólico. Irónicamente se plantea lo paradójico de la noción del pecado para los sicarios, en un mundo donde la vida humana ha perdido su valor y las fronteras morales y religiosas se han enrevesado y confundido al extremo: los sicarios son devotos de la virgen de Sabaneta y van en tumultuosas peregrinaciones los martes a orar y pedirle que los socorra en sus asesinatos. Se confiesan avergonzados porque se acuestan con la novia, pero no de sus homicidios, porque consideran que este pecado únicamente lo comete quien manda matar. Ellos se perciben y justifican sólo como intermediarios. Se refugian en las iglesias para agradecer por sus crímenes. Se cuelgan escapularios en el cuerpo –el corazón que siente, el brazo que dispara, el pie que corre y se apoya en la moto– como talismanes para la buena suerte.

En el oleaje de la multitud, entre un chisporroteo de veladoras y rezos en susurros entramos al templo. El murmullo de las oraciones subía al cielo como un zumbido de colmena. La luz de afuera se filtraba por los vitrales para ofrecernos, en imágenes multicolores, el espectáculo perverso de la pasión: Cristo azotado, Cristo caído, Cristo crucificado. Entre la multitud anodina de viejos y viejas busqué a los muchachos, los sicarios, y en efecto, pululaban. Esta devoción repentina de la juventud me causaba asombro (p. 15).

Destaca así el vínculo entre delincuencia y devoción. En medio de las prácticas más significativas que explican también el nombre de la novela se encuentra la de orar y sumergir las municiones en agua bendita, invocando la protección de la virgen para que los disparos, parte del paisaje y la rutina diaria, sean certeros. Al respecto explica el gramático:

Las balas rezadas se preparan así: Pónganse seis balas en una cacerola previamente calentada hasta el rojo vivo en parrilla eléctrica. Espolvóreense 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 fe del carbonero: “Por la gracia de San Judas Tadeo (o el Señor Caído de Girardota o el padre Arcila o el santo de tu devoción) que estas balas de esta suerte consagradas den en el blanco sin fallar, y que no sufra el difunto. Amén” (p. 63).



Es la expresión escueta de una desfachatez moral que se ha gestado en la confusión de valores, la brevedad de la vida, la teología del terror, con una especie de neutralidad gris del asesino frente al <<confort metafísico>> que pueda brindar la ejecución del mal con la protección divina. Si Alexis, Wílmor y los demás adolescentes sicarios padecen de <<vacío existencial>> es por la angustia irracional de la permanencia en el instante, pues no hay mañana posible, o si lo hay, es absolutamente incierto. De allí que este vacío busque llenarse con la música, el ruido, el aturdimiento, la muerte. La muerte es el regreso a ese vacío que se ha hecho realidad en la vida y con la vida: las oraciones no alcanzan a Dios, se quedan apenas en el murmullo de la iglesia de Sabaneta.

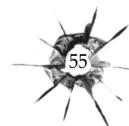
Medellín, la capital del odio

La ciudad, emblema por excelencia de la modernidad, es el espacio principal de *La virgen de los sicarios*, una novela dedicada en cada una de sus páginas, en cada uno de sus párrafos a trazar la lastimosa cartografía de Medellín, la cual en su carga semántica soporta el desprestigio de su nombre. En ella el autor-narrador expresa que esta ciudad de Antioquia es <<el abrazo de Judas>>, porque allí se funden de manera explícita dos realidades: la ciudad de abajo y la de las comunas, la del valle y la de las laderas, la que parece dormir tranquila y la diurna agitada, metropolitana, violenta, turbulenta, irredenta. La ciudad es el espacio narrativo mayor, lugar de la desesperanza y del amor, de Dios y del Diablo, que abre y cierra sus brazos apocalípticos, dejando que la vida y la muerte transcurran incesantes, de ida y vuelta.

En este sentido, *La virgen de los sicarios* es una intensa obra sobre la ciudad de Medellín, la cual cuenta con un referente extratextual cuya <<nomenclatura, de entrada, le ofrece al lector una ilusión de realidad “autorizada” por un referente “real” fuera del texto y/o por una realidad “compartida” que sólo hay que *reconocer*>>.¹¹ Por ello, el nombre propio de la ciudad es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto.

[...] mi Medellín, la capital del odio, corazón de los vastos reinos de Satanás [...] Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan (pp. 81-82).

¹¹ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 26.



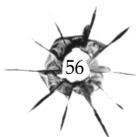
Medellín es un símbolo neutro, como su nombre, que la obra nos recuerda, no es masculino ni femenino. A ella ha venido Fernando a morir, con ganas de morir, para ver morir, sintiendo que todo lo que mira y nombra de tan real parece inverosímil. El país entero, pero sobre todo su ciudad, padece del cáncer acelerado de la muerte, que todo lo engulle con la eficacia del canibalismo colectivo. ¿Qué otra cosa podía esperarse, de acuerdo con el planteamiento explícito de la novela, de una sociedad hipócrita y embustera? La requisitoria en lo político, ideológico y social es contundente, sin que queden títeres con cabeza, sin miramientos ni concesiones, porque el discurso pretende y logra revelar las raíces más profundas de este desquiciamiento del cual todos son cómplices, víctimas y verdugos.

En la narración, todas las referencias a Medellín son de hechos delictivos, lo que da la sensación de que se trata de una ciudad extremadamente violenta, porque violencia hay en todas partes. Y es la violencia la que imprime su ritmo a la vida urbana mediante un desfile de crueldades: los sicarios protagonizan batallas campales en la vía pública; en barrancos y cañadas de los alrededores de la ciudad se exhiben letreros que prohíben arrojar cadáveres; las madres se mantienen en un estado de gravidez interminable, pariendo hijos que más tarde se convertirán en delincuentes, y el ciclo no parece tener fin.

A la descomposición social de una ciudad de suyo empobrecida y azotada por el crimen organizado, hay que añadir la declaración de guerra del capo Pablo Escobar a la policía, cuando el presidente de la república, Virgilio Barco, decidió aprobar la ley de extradición para los narcotraficantes. <<Escobar ofreció quinientos dólares por policía muerto y en las comunas que rodean a Medellín los sicarios se turnaron para acercarse al guardia más próximo y descargarle una pistola por la espalda>>. ¹² La demencia homicida se apoderó de la ciudad. Ésa es la atmósfera de la novela.

El gramático recorre la actual Medellín o Medallo –como la llaman sus jóvenes amantes– buscando el pueblo que ya no existe. Dentro de su discurso condenatorio, el gramático cuenta también la vida en Medellín y su campo antes de la orgía de sangre, y vuelve inevitable la nostalgia: los abuelos que murieron en una tierra donde el significado de la palabra sicario era desconocido y cuando Envingado era conocido por su campo fértil y no por la cárcel a la medida que Escobar se mandó construir como condición para entregarse. En este sentido, junto con Fernando y sus parejas, la ciudad se convierte en un personaje más del relato. La ciudad que emerge de la novela aparece como una utopía frustrada: no un cuerpo orgánico, sino una compleja pluralidad de conflictos, un mundo de soledad y desdicha. En esta ciudad destruida, donde lo bello queda en la remota y casi idílica infancia, el bien y el mal se confunden, y la vida y la destrucción son lo mismo.

¹² Ricardo Cayuela Gally, *art. cit.*



El sonido estridente de la ciudad

El gramático camina con el peso de los recuerdos y con los ojos abiertos para descubrir lo que ha pasado con la ciudad que a la distancia siempre lo ha acompañado. A su paso encuentra circunstancias que lo fastidian, que se vuelven agobiantes y que son parte del deterioro real de una ciudad que cambió irremisiblemente. Una ciudad estrepitosa: las balas que cruzan cerca de la piel, los taxistas –<<Treinta y cinco mil taxis había en Medellín [...]>> (p. 48)– que llevan en la radio de sus autos el ritmo de los vallenatos a volúmenes infernales, los jóvenes sicarios que se desviven por el equipo de sonido para escuchar el ruido ensordecedor del rock pesado. Ante lo real inhabitable, sólo queda replegarse sobre uno mismo y refugiarse en la moda de los decibelios, como afirma Lipovetsky:

Neutralizar el mundo por la potencia sonora, encerrarse en uno mismo, relajarse y sentir el cuerpo al ritmo de los amplificadores, los ruidos y las voces de la vida se han convertido en *parásitos*, hay que identificarse con la música y olvidar la exterioridad de lo real.¹³

El uso que hacen los sicarios de los medios tiene que ver más con la obsesión por la información y la expresión cuyos mensajes subjetivos producen el vacío y el anonimato. Entre telenovela y telenovela escuchan los noticiarios para corroborar que sus conductores están desactualizados, porque la muerte viaja más rápido que la información. Fernando, además de comprarle el televisor a Alexis, se encarga de describir cómo éste se pasa el día cambiando de canal y girando la antena parabólica al son de su capricho, sólo para detenerse en los dibujos animados, aunque no comprenda el idioma en que están producidos.

El flujo televisivo estaba exigiendo el *zapping*, ese control remoto mediante el cual cada uno puede nómadamente armarse su propia programación con fragmentos o “restos” de noticieros, telenovelas, concursos o conciertos. Más allá de la aparente democratización que introduce la tecnología, la metáfora de *zappar* ilumina doblemente la escena social. Pues en pedazos, restos y desechos, como buena parte de la población arma los cambuches en que habita, teje el rebusque con que sobrevive y mezcla los saberes con que enfrenta la opacidad urbana.¹⁴

Los taxis que circulan por Medellín y las casas de los sicarios se ensordecen día y noche con el sonido de la radio que se desgañita en vallenatos y partidos de fútbol. La potencia sonora es hacia dentro para no escuchar hacia afuera. <<La felicidad [dice Fernando a Alexis] no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol>> (p.14). En su casa los sicarios no están consigo mismos ni con el mundo que tratan de dominar. Su instinto social está atrofiado, viven aislados, fragmentados y en la desazón.

¹³ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, p. 75.

¹⁴ Beatriz Sarlo, “Zapping”. *Escenas de la vida postmoderna*, p. 57.



La contaminación por ruido afecta tanto al gramático, que toma un carísimo sistema de sonido que adquirió para Alexis, uno de sus amantes, y lo lanza desde el balcón de su apartamento. Irónicamente pregunta si alguien abajo murió asesinado.

La belleza de la ciudad ha sido golpeada por tanto ruido y tanto derramamiento de sangre. Fernando, lejos de su discurso pacifista, comienza a ver que algunas de las muertes evitaron la suya. Por eso vacila y reniega, pero le compra, o mejor le consigue con un oficial conocido, más balas a su amigo, quien lo defiende hasta del ruido que lo mortifica.

En *La virgen de los sicarios* los ruidos forman parte de la construcción del mundo narrado, un mundo donde impera el <<ruido infernal>> (33), donde <<el tormento del infierno es el ruido. El ruido es la quemazón de las almas>> (57). El infierno aparece como marco fundamental para la escritura de ambientes oprimidos y violentos.

Para morir nació: los ángeles exterminadores en el filo de la navaja

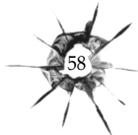
Sin futuro y sin esperanza los sicarios están abocados a sobrevivir en el filo de la navaja. A lo largo del relato estos jóvenes matan y se matan en una danza impulsiva, irreflexiva, carente de sentido. Criaturas de la ficción de Vallejo que no saben vivir, pero lo intentan; no quieren morir, pero matan; no saben morir, pero mueren. La violencia ocurre como exacerbación de lo masculino.

Un dato importante es la combinación que se da en América Latina entre una alta tasa de aumento de la población de las metrópolis, y a la vez una pirámide de edades con muy alta concentración de jóvenes. Esto es relevante porque la violencia delincuencial en la región se concentra (tanto en víctimas como en victimarios) en la población joven, masculina, de las grandes ciudades.¹⁵

En Medellín, el gramático vive dos romances apasionados, sustituibles y trágicos, primero con Alexis y más tarde con Wilmar, cuyos nombres extravagantes es lo único que sus padres les pueden heredar <<para arrancar en esta mísera vida a sus niños, un vano, necio nombre extranjero o inventado, ridículo, de relumbrón>> (p. 9). Jóvenes que andan por la vida con el revolver a la cintura, dispuestos a remediar a tiros cualquier desencuentro con sus semejantes. Ambos sicarios no están solos ni son una rareza en Colombia. Los narcotraficantes emplean a miles de ellos como mano de obra barata y eficiente para deshacerse de sus enemigos. Los chicos han adoptado esta forma de vida –y de muerte– permanente. Para ellos Medellín es un lugar donde la muerte es un dato tan cotidiano como la salida del sol cada día, lavarse la cara o recorrer la ciudad para pasar el tiempo hasta que una bala les altere el programa para siempre.

Alexis y Wilmar, los jóvenes coprotagonistas de *La virgen de los sicarios*, tienen varios crímenes en su haber. Ellos son personajes elementales, imprevisibles, viven apresuradamente porque habitan un mundo provisional y demasiado desprovisto a la vez, porque es apenas una

¹⁵ Martín Hopenhayn, "Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana", en Mabel Moraña (editora), *op. cit.*, p. 81.



nube que pasa. Fernando desafía los sentimientos piadosos del lector y hace un balance detallado de los asesinatos cometidos por sus amantes:

Después de los dos sicarios de Aranjuez con moto ¿quién siguió? ¿Siguió la empleada grosera, o el taxista altanero? Aquí sí ya no sé, con esta memoria cansada se me empiezan a embrollar los muertos [...] Como el orden de los factores no altera el producto, que pase primero el taxista altanero (p. 47).

El recuento de los asesinatos cometidos por los sicarios es prácticamente imposible, sobre todo si se considera que la profesión de sicario propiamente dicha, termina con la muerte de los narcotraficantes. Sin trabajo fijo se dispersan por la ciudad y se dedican a secuestrar, a atracar y a robar. Y sicario que trabaja solo, por su cuenta y riesgo, ya no es sicario. A falta de fuentes de empleo aumenta la violencia. Choferes, mendigos, policías, ladrones, médicos, abogados, niños, mujeres, sacerdotes y hasta ellos mismos están en la mira de cualquier *ángel exterminador*, pues la muerte trae otra muerte y otra y otra. En la mayoría de sus crímenes no hay una planeación previa, son espontáneos, a la luz del día y delante de quien sea, y <<nadie ve nada>>. La gente aunque no tenga qué comer tiene algo qué contar y, por lo menos los asesinatos llenan su vida, porque la profundidad de la vida se revela por entero en el espectáculo que tienen ante sí.

La presencia *reiterada* del acto violento en los discursos sociales remite, por un lado, a su banalización, y por otro a la necesidad psicológica de sobrepasar el trauma permitiendo su asimilación como experiencia [...] Lo cual significa que en el acto mismo de *domesticación* de la violencia, esto es de su control psicológico y de su habituación, de su conversión en *habitus*, la sociedad colombiana vive un profundo deterioro de la calidad de la convivencia ciudadana [...] ¹⁶

De esta manera, la muerte habita en todo lo que los protagonistas emprenden. La muerte carece ya de significación. Se mata porque la vida no vale nada. Esta tragedia es la que lleva a Fernando a reflexionar: <<La fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esta prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol>> (p.39). Y el delincuente se considera beneficiario de las esferas de la impunidad. Si tantos mueren en circunstancias violentas, uno más no importa.

Los ángeles exterminadores pertenecen a ese país desolado que sobrevive a punta de instinto, que lucha sin respaldo ni apoyo, sin subsidios, sin educación, en medio de una violencia enfermiza que enfrenta a todos contra todos, un país abandonado por el Estado, carcomido por el caos y la corrupción política y que se hunde cada vez más en el despeñadero del pauperismo y la indigencia.

¹⁶ Jesús Martín-Barbero, "La ciudad que median los medios", en Mabel Moraña (editora), *op. cit.*, p. 22.



Pero Fernando y los sicarios también tienen sus ratos emotivos. Llama la atención cómo el gramático, crítico severo de las causas políticas, en su trato con los animales despliega una piedad casi franciscana. No soporta ver sufrir a un perro moribundo que cayó en un arroyo, al cual debe matar de un tiro porque Alexis es incapaz de hacerlo. Actitud que contrasta con la insignificancia que se le otorga a la vida humana, al nombrar <<muñecos>> a los sujetos que asesinan y al arrojar los cadáveres en cualquier basurero. Es así como los protagonistas han construido una forma particular de espiritualidad, según su perspectiva. Ellos deciden qué es lo que está bien y lo que está mal, y terminan por fabricarse una ética a su medida.

La mirada inquisidora del personaje-narrador

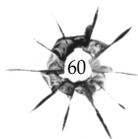
La trama de la novela corresponde a la acumulación lineal de incidentes reiterados en los que se muestra a dónde ha llegado la matazón en Medellín, cómo son los sicarios, cómo son las comunas -imperio del sálvese quien pueda-, que el autor dice adivinar más bien que conocer, cómo son las estrechas relaciones de odio y violencia que forman parte de la vida de todos y que transmutan lo que tocan. Pero esa trama, aparentemente sencilla, es sin duda efectiva y va definiendo un trasfondo contra el que resalta el discurso del moralista satírico.

Nadie escapa de la lengua afilada del personaje-narrador, quien se encarga de cuestionar todo con un radicalismo sin aliento, pues se asume como conciencia crítica de la sociedad desde la perspectiva del nihilismo, haciendo énfasis en la Iglesia, los políticos, los pobres, las mujeres, los falsos valores morales y religiosos, las costumbres, las creencias, en fin, todo aquello que puede configurar lo que denomina la identidad cultural colombiana. Y lo hace sin concesiones, con un verbo encendido y furioso, como recurso narrativo para enfatizar la posición ideológica y existencial del personaje protagónico respecto de la tradición y del presente de su país:

Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud, cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia. Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora. Ganas con ganas a ver cuál puede más (p. 28).

La novela, en este sentido, es de igual modo un crudo ensayo sobre la realidad antioqueña que en algunos aspectos pareciera tomar los matices del testimonio por la precisión y concreción de los referentes históricos. Las clases sociales, los partidos políticos, los presidentes y expresidentes, los cardenales, las preferencias populares, todo lo que de una u otra forma presente el *establishment*, está en la mirada inquisidora del gramático.

Por ejemplo, los campesinos, los desplazados, los marginales, los pobres, con una fuerte dosis clasista en ese manto nihilista, son vistos desde una excluyente condición infrahumana, como hordas que sólo buscan reproducirse para engrosar los cordones de miseria. <<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>> (pp. 83-84).

La calidad de pedinche que endilga el gramático al campesinado, se ve reforzada y ampliada en la novela *Satanás* del también colombiano Mario Mendoza, cuando uno de los protagonistas escribe en su diario:

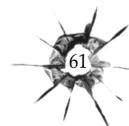
Pero que [sic] se puede esperar de un país donde todo el mundo tiene mentalidad de limosnero. Los políticos piden contribuciones a sus electores, los sacerdotes son unos vagos que viven del bolsillo ajeno, los colegios piden una ayuda extra cada año a los padres de familia, los hospitales suelen inventarse pretextos para mendigar tales como “el día del niño diferente” (un eufemismo que se refiere a tarados mentales, mongólicos y oligofrénicos), “el día del cáncer” o “el día de la poliomelitis”, y hasta el mismo Presidente de la República se la pasa como un indigente rogando que las naciones desarrolladas le tiren unos cuantos pesos. Los noticieros de televisión nos informan cada mes que “el señor Presidente se entrevistó con el Banco Mundial para concretar la ayuda para Colombia”, o que “el señor Presidente está de visita en Madrid para recordarle a España la importancia de sus donaciones al problema del narcotráfico”. Qué ejemplo recibe una nación que ve a su principal mandatario de rodillas suplicando unas cuantas monedas. Colombia no es un país, sino una orden mendicante.¹⁷

Para Fernando la gente de Medellín es <<[...] esa gentuza agresiva, abyecta, esa raza depravada y subhumana, la monstruoteca [...]>> (p. 65), que le incomoda hasta lo indecible por su pobreza, y propone: <<Mi fórmula para acabar con ella no es hacerles casa a los que la padecen y se empeñan en no ser ricos: es cianurarles una vez por todas el agua y listo [...]>> (p. 68); es decir, hay que organizar un genocidio eficaz. Los ancianos son también un lastre, y como <<La vejez es indigna, indecente, repulsiva, infame, asquerosa, y los viejos no tienen más derecho que el de la muerte>> (p. 88), se justifica fácilmente su exterminio.

La comunidad antioqueña, esa que tanto ha sido contada por la retórica regional en calidad de forjadora del progreso, el trabajo y el valor, es presentada como falaz porque ha vivido del engaño, y como una concepción metonímica de la nación colombiana.

Españoles cerriles, indios ladinos, negros agoreros: júntelos en el crisol de la cópula a ver qué explosión no le producen con todo y la bendición del papa. Sale una gentuza tramposa, ventajosa, perezosa, envidiosa, mentirosa, asquerosa, traicionera y ladrona, asesina y pirómana. Ésa 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 (p. 90).

¹⁷ Mario Mendoza, *Satanás*, pp. 121-122.



De esta manera afirma que el obrero es un explotador de sus patrones, un abusivo, la clase ociosa:

Que uno haga la fuerza es lo que quieren, que importe máquinas, que pague impuestos, que apague incendios mientras ellos, los explotados, se rascan las pelotas o se declaren en huelga en tanto salen a vacaciones [...] ¿Yo explotar a los pobres? ¡Con dinamita! Mi fórmula para acabar con la lucha de clases es fumar esta roña (p. 96).

Y de paso se duele de que el Estado no cumpla sus obligaciones de aniquilar cualquier brote de inteligencia, porque <<El Estado está para reprimir y dar bala. Lo demás son demagogias, democracias. No más libertad de hablar, de pensar, de obrar [...]>> (p. 100).

Vallejo ha condensado en 120 páginas de *La virgen de los sicarios* un ideario racista y clasista: <<[...] el gen de la pobreza es peor, más penetrante: nueve mil novecientos noventa y nueve de diez mil se lo transmiten, indefectiblemente, a su prole. Por razones genéticas el pobre no tiene derecho a reproducirse [...]>> (pp. 103-104).

Y sin siquiera pensarlo, Alexis y Wilmar contribuyen con sus asesinatos a reducir el sufrimiento de la ciudad maldita de Medellín y a contrarrestar la furia procreadora de los antioqueños, productora de más y más pobreza y de más y más sufrimiento:

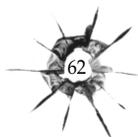
Mi señora Muerte pues, misiá, mi doña, la paradójica, es la que aquí se necesita. Por eso anda toda ventiaada por Medellín día y noche en su afán haciendo lo que puede, compitiendo con semejante paridera, la más atroz. Este continuo nacer de niños y el suero oral le están sacando canas>> (p. 56).

Porque una raza con las virtudes de los <<paisa>> necesita control:

Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Ésta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad. La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminar a la niñez (pp. 27-28).

Pasado, presente y futuro; infierno y paraíso; Dios y el Diablo son uno y lo mismo en esta novela marcada por el nihilismo atroz del narrador:

Hace dos mil años que pasó por esta tierra el Anticristo y era él mismo: Dios es el Diablo. Los dos son uno, la propuesta y su antítesis. Claro que Dios existe, por todas partes encuentro signos de su maldad. Afuera del Salón Versalles, que es una cafetería, estaba la otra tarde un niño oliendo sacol, que es una pega de zapateros que alucina. Y que de alucinación en alucinación acaba por empegotarte los pulmones hasta que descansas del ajeteo de esta vida y sus sinsabores y no vuelves a respirar más smog. Por eso el sacol es bueno. Cuando vi al niño oliendo el frasquito lo saludé con una sonrisa. Sus ojos, terribles, se fijaron en mis ojos, y vi que me estaba viendo el alma. Claro que Dios existe (p. 74).



Dios es <<el gran criminal>> que crea, como el doctor Frankenstein, criaturas que no puede controlar. Satanás se presenta entonces como el redentor, él viene a poner orden al caos generado por su oponente.

Fernando Vallejo nos lleva a inferir que su personaje-narrador es un ser desengañado y escéptico, convertido en fiscal del mundo, quien de acuerdo con su utopía pretende acabar con todos los pobres, con los del mundo entero si le fuera posible. Con esta quimera metafórica de alguna manera lo percibido ya por Henry Miller:

Ya debería ser evidente para todo el mundo, sea fascista, comunista o demócrata, todo el veneno que contienen nuestras nociones parciales sobre el progreso, la eficiencia, la seguridad y todo eso. Es muy alto el precio que debe pagarse por las comodidades aparentes y los adelantos que ofrece el mundo occidental. Dicho precio es la muerte, pero no en pequeña escala sino al mayoreo. Se trata de la muerte de los individuos, de las comunidades y del planeta entero, esa es la promesa que se oculta tras las palabras lisonjeras de los exponentes del progreso.¹⁸

Un mundo de hombres solos... el discurso misógino

El protagonista asume gradualmente el papel de misionero del nihilismo, y su actitud profundamente religiosa, de modo negativo, se ve resaltada por su frecuentación de las iglesias. Sobre los gritos que denuncian al Dios inexistente se yergue la imagen de la virgen de los sicarios, la madre comprensiva que santifica con su silencio la labor de los niños asesinos. Esa mujer intangible y ausente, en este mundo de hombres solos. Los amores entre el gramático y los dos jóvenes sicarios se desarrolla bajo la tutela espiritual de la virgen. El gramático rechaza la procreación y odia a las madres aunque ama a sus hijos.

Nada ni nadie se salva en la novela de Vallejo, desde la Iglesia, el gobierno, el pueblo, los colombianos y los extranjeros. Pero sí es importante destacar que lo femenino en su relación con lo maternal adquiere características monstruosas y refleja una asociación que, tal como lo explica Braidotti, poco tiene de nuevo:

La asociación de mujeres con monstruos se remonta a Aristóteles, quien, en su *Generación de Animales*, presenta la norma de lo humano en lo que se refiere a la organización del cuerpo a través de un modelo masculino. Así, al hablar de reproducción, cuando todo sigue la norma, se produce un niño, una niña sólo sería el resultado cuando algo sale mal o no ha ocurrido en el proceso reproductivo. La hembra es una anomalía, una variación en las formas de la humanidad. [...] La idea de que ser mujer es un signo de anomalía, también de diferencia y una marca de inferioridad, ha permanecido como un elemento constante en el discurso científico occidental.¹⁹

¹⁸ Henry Miller, *Reflexiones sobre la muerte de Mishima*, p.19.

¹⁹ Rosi Braidotti, *Sujetos nómades*, p. 79.



Cuando en la antigua Grecia se impuso la escuela lógica, animada por Aristóteles, sobre los cínicos y los sofistas, entre otras escuelas filosóficas, se marcó el sentido del mundo de manera dicotómica total: izquierda, derecha; arriba, abajo; bueno, malo. No hubo matices, los términos medios quedaron rezagados y todo lo que no se explicara partiendo de esa actitud, lo que no fuera explicable de esa manera, caía en el terreno de lo especulativo, en los casos que forman las excepciones y confirman la regla. Sin duda la mujer, considerada como vehículo del demonio por muchos escritores, es parte sustancial de este pensamiento.

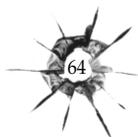
En este contexto es necesario observar la vehemencia con la que Fernando, el narrador, habla de la maternidad, incluso llega a afirmar que <<la vida crapulosa está derrotando a la muerte>>, justamente porque <<surgen niños de todas partes, de cualquier hueco o vagina como las ratas de las alcantarillas cuando están muy atestadas y ya no caben>> (p. 71). La misoginia es más evidente cuando sostiene lo siguiente:

El vandalismo por donde quiera y la horda humana: gente y más gente y más gente y como si fuéramos pocos, de tanto en tanto una vieja preñada, una de estas putas per-ras paridoras que pululan por todas partes con sus impúdicas barrigas en la impunidad más monstruosa (p. 64).

Los personajes masculinos de *La virgen de los sicarios* comparten el espacio urbano con las mujeres –en calles, tiendas, ómnibus– pero no conviven con ellas. Estamos frente a una obra de hombres, pero a pesar del arrebato con la que Fernando habla de las madres, aparecen en la novela sólo dos figuras femeninas que merecen su compasión y su complicidad. La primera es la madre de Alexis, mujer que conoce después de la muerte del sicario y cuya presencia le inspira uno de los poquísimos y también brevísimos momentos de compasión en el texto: <<Sentí una inmensa compasión por ella, por sus niños, por los perros abandonados, por mí, por cuantos seguimos capotando los atropellos de esta vida. Le di algo de dinero, me despedí y salí>> (p. 87).

La otra figura femenina, al igual que la primera, es una madre que ha perdido a su hijo: se trata por supuesto de María Auxiliadora, virgen de los sicarios, que también otorga el título a la novela. La presencia de la misma refuerza todavía más la naturaleza cíclica del texto. La novela comienza con una peregrinación a Sabaneta: no es sólo el lugar donde se encuentra la virgen, también es el pueblo donde el único personaje de la novela que sí tiene pasado, y por lo tanto, memoria, pasó su infancia. Sólo que María Auxiliadora, la que Fernando conoció de niño, ya es la virgen de los sicarios.

Cuando regresé a Colombia allí la encontré entronizada, presidiendo la iglesia desde el altar de la izquierda, haciendo milagros. Un tumulto llegaba los martes a Sabaneta de todos los barrios y rumbos de Medellín adonde la Virgen a rogar, a pedir, a pedir, a pedir que es lo que mejor saben hacer los pobres amén de parir hijos. Y entre esa romería tumultuosa los muchachos de la barriada, los sicarios (p. 10).



¿Qué es lo que piden los sicarios? Sin duda no la expiación por los muertos que cargan en su conciencia, porque una vez aniquilado el futuro, la conciencia ha perdido toda razón de ser. Fernando, por lo tanto, también se pregunta: <<¿Qué pedirán? ¿De qué se confesarán? [...] ¡Cuánto daría por saberlo y sus exactas palabras! Saliendo como una luz turbia de la oscuridad de unos socavones, esas palabras me revelarían su más profunda verdad, su más oculta intimidad>> (p. 52).

Lo cierto es que esta verdad nunca será revelada. Hacia el final de la novela, Fernando, ahora acompañado de Wílmor, hace un nuevo peregrinaje a Sabaneta. Ambos encuentran a María Auxiliadora sola, sin la compañía de los sicarios ni de los peregrinos. <<Encontré a Sabaneta más bien fría de fieles, desangelada. La plaza desahogada, sin congestionamientos de buses ni atropellamientos de peregrinos. Y los puestos de estampitas y reliquias de María Auxiliadora sin un cliente>> (p. 95). La virgen es abandonada por sus hijos terrenales, situación que induce a Fernando a prometerle: <<Virgencita mía, María Auxiliadora que te he querido desde mi infancia: cuando estos hijos de puta te abandonen y te den la espalada y no vuelvan más, cuenta conmigo, aquí me tienes. Mientras viva volveré>> (p. 95).

María Auxiliadora se convierte en el depósito de la memoria de Fernando y éste es la memoria de su país.

El candoroso séquito de la muerte

El gramático, intelectual viejo y respetable, es al mismo tiempo un *dandy* con una perversa afición por los jóvenes delincuentes. A su regreso a Medellín conoce, por medio de un viejo amigo, a un hermoso joven sicario, uno de los asesinos a sueldo, los asesinos de la moto, que sembraron el terror en la ciudad bajo las órdenes del capo Pablo Escobar.

“Aquí te regalo esta belleza –me dijo José Antonio cuando me presentó a Alexis–, que ya lleva como diez muertos”. Alexis se rió y yo también y por supuesto no le creí, o mejor dicho sí. Después le dijo al muchacho: “Vaya lleve a éste a conocer el cuarto de las mariposas”. “Éste” era yo, y “el cuarto de las mariposas” un cuartico al fondo del apartamento [...] (p. 10).

En ese cuarto minúsculo no hay mariposas, es tan sólo un eufemismo para designar el lugar donde se llevan a cabo relaciones homoeróticas. Relaciones para las que el gramático, a lo largo del relato, guarda discreción en demasía: <<Alexis empezó a desvestirme y yo a él; él con una espontaneidad candorosa, como si me conociera desde siempre, como si fuera mi ángel de la guarda. Les evito toda descripción pornográfica y sigamos>> (p. 12). El sexo no es parte importante dentro de la trama, lo que acontece en la intimidad lo construye el propio lector.

Luego de aquel encuentro, el gramático se lleva a vivir con él al sicario:



...ahora Alexis, mi niño, me acompaña. He dejado de ser uno y somos dos: uno solo inseparable en dos personas distintas. Es mi nueva teología de la Dualidad, opuesta a la de la Trinidad: dos personas que son las que se necesitan para el amor; tres ya empieza a ser orgía (p.54).

Ahora sólo existe para el gramático el cuerpo de Alexis. Se trata de una sexualidad carente de compromiso, falta de amor, aunque el término lo tergiverse y utilice machaconamente Fernando. Sus encuentros físicos son alarde del disfrute y utilización mutua.

Dicha relación romántica se agota ante la falta de proyectos en una sociedad desahuciada. Para evitar que el tedio mate su <<amor>>, recorren las calles de la ciudad en un peregrinaje que los lleva a las diferentes iglesias, y van haciendo limpieza social: matan taxistas porque escuchan radio; mujeres embarazadas porque reproducen una raza degenerada; jóvenes y ancianos porque incomodan. Dieciséis asesinatos cometen en pocos meses, ejecutados por el sicario bajo la autoría intelectual del gramático, quien justifica sus actos con diatribas de odio contra el país, el gobierno, la raza.

Entre Alexis y el gramático, el contrato sexual mantiene su jerarquía de subordinación. En el joven sicario se reproducen diversos oficios tradicionalmente asociados con el orden de lo femenino subordinado: el consumismo, la ignorancia, la pasividad, la dependencia económica, la trivialidad, la belleza física, la disponibilidad sexual. Mientras que el narrador-personaje ocupa el papel canónico del proveedor y del enamorado. Una gran diferencia, sin embargo, es la violencia misma: el oficio de Alexis no es la reproducción, sino su contrario, el homicidio. La pareja va acumulando no hijos sino muertos. Alexis muere no en un parto, como las esposas jóvenes románticas, sino en la forma equivalente en este universo paralelo masculinizado, un asesinato.

Parece una historia normal. Una cita fortuita, un adulto mayor con un joven adolescente, el eterno Tasio de *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, una convivencia difícil, un final súbito y el principio de un nuevo amor. La muerte de Alexis, que al desplomarse llama a Fernando despidiéndose de la vida, significa el derrumbe definitivo, y las dulces lastimeras frases de amor se escurren como lágrimas al narrar la manera como se esfuma su vida:

“¡Cuidado! ¡Fernando!” alcanzó a gritarme Alexis en el momento en que los de la moto disparaban. Fue lo último que dijo, mi nombre, que nunca antes había pronunciado [mismo que el lector conoce hasta ese momento]. Después se desbarrancó por el derrumbadero eterno, sin fondo. Jirones de frases y colores siguieron, rasgados, barridos en el instante fugitivo [...] mi niño se desplomó: dejó el horror de la vida para entrar en el horror de la muerte. Fue un solo tiro certero, en el corazón. Creemos que existimos pero no, somos un espejismo de la nada, un sueño de basuco (pp. 78-79).

Luego del asesinato de Alexis, Fernando conoce a Wílmur. Con uno y otro vive una desesperada historia de eso que él llama <<amor>>, único momento de luz, incluso de ternura, en un panorama plagado de sangre y cadáveres. Sin embargo, en el primer encuentro con Wílmur



queda claro que los muchachos son prácticamente intercambiables: <<Yendo por la carrera Palacé entre los saltapatrases, los simios bípedos, pensando en Alexis, llorando por él, me tropecé con un muchacho. Nos saludamos creyendo que nos conocíamos>> (p. 91). Pero Wílmur es más que el asesino de Alexis, es la repetición siniestra del mismo, tal como indica la escritura de Vallejo: <<Estábamos frente a la iglesia de San Antonio, que no conocía. ¿O sí? ¿No la había visto pues en sueños con Alexis vuelta un cementerio en brumas? Le dije a Alexis, perdón, a Wílmur, que entráramos>> (p. 92). Más adelante se observa asimismo esta transposición <<¿De qué le estaría dando gracias Alexis, perdón, Wílmur a la Virgen? >> (p. 95).

La banalización de la muerte se pone de manifiesto con la reacción del personaje-narrador al descubrir que Wílmur es el asesino de Alexis. Este último era a su vez el responsable de la muerte del hermano de Wílmur. En este juego de espejos confrontados siempre hay un crimen previo que justifica el presente: la venganza. Tremenda escena en la cual, lleno de odio contra el asesino de su amante, el gramático se siente tentado de matar a Wílmur. Antes de dispararle, le pregunta <<¿Por qué mataste a Alexis?>> (p. 115). Y la respuesta desvela el misterio que paradójicamente lo lleva a soltar el arma y rendirse ante el dolor y la impotencia, sobre todo al percibir que para estos jóvenes de Medellín la muerte es un asunto necesario. La idea de preguntar ¿por qué? antes de actuar, de matar, de pensar en matar o de mandar matar, y de escuchar al menos una respuesta y pensar acerca de ella, por terrible que sea, plantea una salida, un camino para acabar con tanta matazón: <<Sólo hay un medio seguro de evitar la impureza, es decir, el contacto con la violencia, el contagio de esta violencia, y es alejarse de ella>>. ²⁰

Al final Fernando ha convencido a Wílmur para que deje Medellín y se vaya con él. El joven sicario acepta, no sin antes llevarle a su mamá una nevera. Pero nunca llega a su destino, Wílmur es baleado en el camino. Luego de la muerte de su segundo amante, Fernando acepta la futilidad de la humanidad y lo inevitable de la muerte, no como una condición humana sino como una experiencia que está presente en la cotidianidad del Medellín de los sicarios, y decide marcharse de allí en soledad. Así, la novela termina de manera circular: cierra con la soledad del escritor igual que como inició. Fernando, quien intentó establecerse para morir en Medellín, tuvo que seguir de largo, evocando la imagen milenaria de Heráclito: nadie puede bañarse dos veces en el mismo río. El final lleva al punto de partida: nada que perder, nada que ganar, sólo nada.

Los sicarios en tiempos de globalización

El sicariato no es sólo la condensación de las violencias sociales, económicas, políticas, históricas y estructurales de Colombia. Medellín es apenas un escenario de lo que se anuncia para muchos otros lugares del planeta en tiempos de globalización: el vaciamiento de sentidos, el cierre de horizontes, el desencanto de un mundo que predica el consumo como única forma de pertenencia ciudadana.

²⁰ René Girard, *La violencia y lo sagrado*, p. 35.



Medellín es la consecuencia inevitable de un capitalismo tardío, donde su inserción en la economía globalizada a través del narcotráfico ha producido una parodia grotesca de éxito económico que puede únicamente ser sostenido mediante la violencia con alta tecnología. De ahí que la fantasía más grande de Alexis sea la de poseer una moto y una metralleta mini-Uzi: <<Por esos días de tanto fuego se empeñó Alexis en que le comprara una mini-Uzi. “Por ningún motivo, ni lo sueñes, una mini-Uzi jamás. Eso es muy visible, nos pone muy banderas” >> (p. 49). Y más adelante, pese a su más profundo deseo de complacer a su amante, afirma el gramático: <<Tampoco le compré la moto>> (p. 50).

En *La virgen de los sicarios* la enajenación consumista se hace evidente hacia el final del relato. Cuando el gramático conoce a Wilmar, lo invita a almorzar y le pide escriba en una servilleta de papel lo que espera de la vida:

Con su letra arreesada y mi bolígrafo escribió: Que quería unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirlpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave [...] (p. 91).

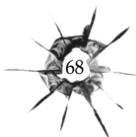
Dentro del fetichismo de las mercancías, las personas, en este caso los sicarios, están conscientes de cómo son las cosas en realidad, saben muy bien que la mercancía-dinero no es más que una forma establecida de las apariencias de las relaciones sociales, es decir, que <<tras “las relaciones entre cosas” hay “relaciones entre personas” –la paradoja es que, en su actividad social, actúan *como si* no lo supieran, y siguen la ilusión fetichista>>. ²¹

Los sicarios son también parte de ese sector de la población mundial que ya no es incorporable a un mercado de trabajo, el cual se reduce cada vez más, son los sobrantes sociales, <<los desechables>>. En consecuencia, su proyecto de vida se traduce en una lista de compras. La globalización no sólo reconfigura nuestros hábitos de consumo, permitiéndonos adquirir en cualquier lugar del mundo las mercancías que se producen en cualquier otro. También las pobrezas y las violencias que ella produzca estarán a disposición de todos.

El marginado que habita en los grandes centros urbanos, y que en algunas ciudades ha asumido la figura de sicario, no es sólo la expresión del atraso, la pobreza o el desempleo, la ausencia del Estado y una cultura que hunde sus raíces en la religión católica y en la violencia política. También es el reflejo, acaso de manera más protuberante, del hedonismo y del consumo, de la cultura de la imagen y la drogadicción, en una palabra, de la colonización del mundo de la vida por la modernidad. ²²

²¹ Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, p. 126.

²² F. Giraldo, “La metamorfosis de la modernidad”, en F. Giraldo y F. Viviescas (comps.), *Colombia: el despertar de la modernidad*, p. 206.



El viaje a la desolación

Si aceptamos que viajar es moverse, ir de un sitio a otro, volver, irse, *La virgen de los sicarios* es una novela también sobre el viaje: el de la muerte y la desolación. El personaje viene a la ciudad de su infancia, Medellín, a morir ya viejo y cansado; pero no muere físicamente aunque sí espiritualmente, y es testigo de toda clase de asesinatos, miserias y depredaciones. Al final de la novela y para enfatizar en la idea del viaje, Fernando regresa a la estación de buses, revelándonos una imagen abierta del deambular para ninguna parte, cuando ya ha perdido todo el interés por la vida con la muerte de su segundo amante, Wílmor, a quien ha dejado en el anfiteatro.

Este viaje a la desolación personal permanente se ilumina a veces a través del amor, pero tiene la misma intensidad y transitoriedad de sus amantes, que mueren muy rápido, dejándolo solitario pero también dispuesto a nuevos encuentros, porque se trata de agotar la vida en el exceso, en la plenitud del disfrute sin sentido de los sentidos aquí y ahora, ya que mañana es el silencio.

Porque poco importa si las aventuras de Fernando Vallejo [sic] con los jóvenes sicarios son autobiográficas o no, lo que refleja la novela finalmente no es otra cosa que el trauma colectivo de un futuro perdido y un pasado que no se puede recuperar. Lo verdaderamente atemorizador en la novela, por lo tanto, no es ni la misoginia, ni el clasismo, ni el racismo del narrador, ni tampoco su odio que no perdona a nada ni a nadie, sino la falta absoluta de futuro y esperanza en un presente que es una repetición siniestra de lo mismo.²³

El testimonio lastimero del gramático, evidencia a Medellín como una ciudad descorazonada que requiere fuertemente de discursos que la interpreten y acciones que la rescaten. Lejos de ocuparse de la reflexión de un conflicto que está acabando con el país, Vallejo parece coincidir con su personaje: <<¿Tiene este problemita solución? Mi respuesta es un sí rotundo como una bala: el perdón>>(p. 29). Cabe preguntarse si Vallejo, y en parte su novela, no se están convirtiendo en armas de la misma violencia.

²³ Tabea Alexa Linhard, *op. cit.*, s/p.



Un crujir de huesos en la selva de asfalto...

El Río de Janeiro de <<Paseo nocturno>>, de Rubem Fonseca

Ubicado dentro de la tradición de los grandes novelistas urbanos, como Balzac, Dickens y Dostoievsky, y manteniendo un fuerte eslabón literario con los escritores de ficción detectivesca, Rubem Fonseca se ocupa en sus relatos de la gran ciudad, en particular de Sao Paulo y de Río de Janeiro, que fuera durante dos siglos la capital del país. Utiliza el escenario del Brasil urbano para cuestionar la problemática existencia del ser humano en las sociedades modernas.

La violencia áspera e intensa que se vive en Brasil no es diferente a la de México o el resto de América Latina. Es, finalmente, una violencia caracterizada por el abuso de poder del Estado, uno de sus componentes esenciales. Haber tomado a la violencia como *leitmotiv* de su obra es muy relevante en Fonseca.

Críticos de su país, como Dionísio da Silva, José Edson Gomes y Elizabeth Lowe, coinciden en señalar aspectos característicos de la importante producción literaria del autor brasileño: el realismo desnudo y estrujante, el erotismo, el ejercicio del poder, la transgresión del orden establecido, la dimensión moral, la presencia de personajes pertenecientes a diferentes clases sociales y, sobre todo, el ambiente ciudadano.²⁴

La parodia del género policial ha sido desarrollada por Fonseca, quien en su obra cuenta con un gran número de novelas y cuentos que siguen de cerca los preceptos teóricos del género. Al respecto señala Vargas Llosa: <<El brasileño Rubem Fonseca autor de *A grande arte* (Río de Janeiro, 1983) es uno de esos escritores contemporáneos que han salido de sus bibliotecas a hacer literatura de calidad con materiales y recetas hurtados a los géneros de gran consumo popular>>.²⁵

En los relatos fONSEQUIANOS encontramos un eficaz manejo de los recursos narrativos al servicio de historias atractivas e interesantes que vigorizan los esquemas rígidos del relato policial, y, paradójicamente, lo hace transgrediendo esos recursos por medio de la parodia. La actitud paródica no obedece sólo a una intención lúdica. El juego siempre está presente, pero acompañado de una visión crítica de la sociedad brasileña actual.

En toda su obra, Fonseca plantea la idea de que el discurso literario es una indagación acerca de la realidad, indagación cuya finalidad no es resolver ningún tipo de problemas sociales. En todo caso, nos recuerda que la vida social es en sí misma un asunto problemático, rico precisamente por su ambigüedad, con lo que sus historias se separan de cualquier discurso que pretenda dar respuesta a la complejidad de la existencia de manera simplista y esquemática. De tal suerte que el escritor brasileño <<pertenece a esa minoría creciente de la literatura latinoamericana que ha dejado de creer en la novela intimista, la novela épica o la novela negra, para adoptar el único género donde la violencia es el espejo donde cobran su debida dimensión los hechos>>.²⁶

²⁴ Véase Norma Alejandra López Guevara, "Introducción", *Violencia y literatura en el cuento El Cobrador de Rubem Fonseca*, Tesina de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, pp. 1-6.

²⁵ Mario Vargas Llosa, "El gran arte de la parodia", *Revista de la Universidad de México*, p. 4.

²⁶ Carlos Monsiváis, "El crimen, si evidente, dos veces ambiguo", *Nexos*, p. 71.



Entre la violencia y la censura

<<Paseo nocturno>> forma parte del libro de cuentos *Feliz año nuevo*, publicado en Río de Janeiro en octubre de 1975. Pese a que ya para entonces Fonseca era reconocido como uno de los más importantes renovadores de la moderna literatura brasileña, este volumen fue censurado por la dictadura que entonces gobernaba Brasil (1964-1985), por considerarlo <<un atentado a la moral y a las buenas costumbres>>. En diciembre de 1976, y con 30 mil ejemplares vendidos, fue recogido de la circulación por el Departamento de Policía Federal, por orden del ministro de Justicia Armando Falcão. De su colección de cuentos y de la polémica que se desató, dijo entonces Fonseca: <<Es como si condenaran a Richter por un terremoto. Yo sólo mido la violencia>>.²⁷

En abril de 1977 el escritor inició un proceso para rescatar su libro, pleito que duró doce años. Las autoridades se ampararon en expresiones moralinas: el senador Dinarte Martiz dijo: <<Suspender *Feliz año nuevo* fue poco. Quien escribió aquello debería estar en la cárcel y quien le dio acogida también. No conseguí leer ni una página. Bastaron media docena de palabras. Es una cosa tan baja que el público ni siquiera debía conocerlo>>. Por su parte, el ministro Falcão comentó: <<Leí muy poco, tal vez unas seis palabras, y eso bastó>>.²⁸

Esto se explica porque en *Feliz año nuevo* Fonseca expresa su preocupación por los temas centrales de su obra: la violencia, el crimen y la pornografía. Se trata de un libro de cuentos medular en la obra del escritor: obra primigenia donde nos muestra de manera inequívoca que el hecho de abordar estos asuntos no es el resultado de las obsesiones de una mente enferma, sino de intentar desmitificarlos de acuerdo con lo que Foucault llamó <<el discurso del poder>>.²⁹

Hay en este libro algunos cuentos admirables, en los que predominan la parodia y la ambigüedad, dos formas del discurso en las que la narrativa ha alcanzado siempre su tono mayor. Sobresalen los relatos <<Feliz año nuevo>>, que da título al texto, <<Paseo nocturno>> e <<Intestino grueso>>. En los dos primeros el tema principal es la violencia urbana, actitud sin dueño, que lo mismo puede ser ejecutada por un grupo de hombres marginales (en <<Feliz año nuevo>>), como por un industrial (en <<Paseo nocturno>>). Por su parte, <<Intestino grueso>> es un cuento estructurado a manera de entrevista entre un escritor y un periodista, donde el interés está puesto en las opiniones del primero respecto de la violencia, la pornografía y la censura.

Quizá la alarma creada por *Feliz año nuevo* a los funcionarios de las instituciones oficiales en 1976, se debió precisamente a la claridad con que se descalifica en el libro cualquier forma de coacción, porque se pone en entredicho precisamente la supuesta necesidad de la censura, y no porque atentara contra las buenas costumbres y los ideales de la paz social. La respuesta más

²⁷ José Brú (compilador), *Acercamientos a Rubem Fonseca*, http://www.fil.com.mx/cultura/fonsec_dis.asp, 5 de noviembre de 2004.

²⁸ Sierra, Sonia, *Dos hombres de letras, García Márquez y Rubem Fonseca*, http://www.fil.com.mx/prensa/pren_bo1011203_bus.doc, 1 de diciembre de 2004.

²⁹ Véase Michel Foucault, *Las redes del poder*, trad. Heloísa Primavera, Buenos Aires, Alamagesto, 1992.



eficaz de Rubem Fonseca a semejante actitud no fue el pleito legal que inició, sino la publicación, en 1979, de un nuevo libro de cuentos, <<El Cobrador>>:

Varios de los cuentos que aparecen en este volumen son verdaderas obras maestras del género, pero además, ahora sí se hace evidente la actitud expresa de violentar el orden establecido y la tranquilidad de los lectores, pues en ninguno de estos textos Fonseca se permite la posibilidad de hacer concesiones al buen gusto o al sentido común, sino que nos presenta historias sólidamente armadas, que confirman el ejercicio de la violencia como vía privilegiada para sublimar el espíritu en el mundo contemporáneo.³⁰

Feliz año nuevo es un libro divertido y mordaz, pero también cruel y violento: muestra la realidad inquietante de un mundo amenazadoramente destructivo y corrupto.

El que se mueve no sale vivo... esteticismo de la violencia nocturna

En <<Paseo nocturno>> se observan los rasgos estilísticos del cuento fonssequiano: eficacia narrativa, diálogos breves y contundentes, exclusión de todo aquello que resulte prescindible para la anécdota, concisión y efectividad en la presentación de los personajes, manejo sorprendente de la narración en primera persona, dosificación precisa de la intensidad, ritmo vertiginoso del discurso, y, descripciones sintéticas y precisas de situaciones. Todo ello contribuye a reforzar la atmósfera de violencia que predomina a lo largo del relato. <<Entonces vi a la mujer, podía ser ella, aunque una mujer fuera menos emocionante, por ser más fácil>> (p. 172).

Es imposible resumir la anécdota del cuento, pues hacerlo es empobrecerla, ella vale tanto por la forma en que está contada, como por sus incidentes. Como dice Lucien Goldman: <<El valor artístico de una obra hay que juzgarlo de acuerdo con la riqueza y la unidad del universo que crea y conforme al hecho de haber encontrado la forma más adecuada a la expresión de este universo>>.³¹

El título del cuento es el centro de la narración y abre perspectivas sobre los imaginarios urbanos. En este caso, <<Paseo nocturno>> nos centra en un acto violento que se realiza por la noche. Efectivamente, el narrador es una <<criatura de la noche>>, como metáfora de lo invisible y de ruptura de la norma. En el relato se ha privilegiado la ciudad de los seres de la noche que la recorren bajo la protección de las sombras, porque la noche es tiempo de reposo, pero también tiempo de inseguridad, de misterio y de crimen. Y esta escenografía configurada por la ciudad y la nocturnidad aparece impregnada por una fascinante ambigüedad moral,

³⁰ Romeo Tello Garrido, "Prólogo", en Rubem Fonseca, *Los mejores relatos*, p. 18.

³¹ Lucien Goldman, "Creación literaria, visión del mundo y vida social", en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, vol. I, p. 292.



antimaniquea y antiejemplar, opuesta frontalmente a la ideología de la seguridad. Tal y como lo versifica Charles Baudelaire en su poema <<El ocaso>>, en *Las flores del mal*:

He aquí la deliciosa noche, amiga del criminal;
viene como un cómplice, con andares de lobo; el cielo
se cierra lentamente como una gran alcoba,
y el hombre impaciente se convierte en fiera.³²

El cuento se divide en dos momentos –Parte I y Parte II–, breves pero al mismo tiempo intensos, llenos de acontecimientos significativos. El protagonista-narrador es un hombre rico, empresario, quien vive en una casa lujosa, sin carencias materiales de ningún tipo. Su familia está integrada por la esposa y dos hijos: un varón y una mujercita, la descendencia ideal de todo matrimonio convencional. Una familia que se reúne todas las noches para compartir la cena, antes de que el hombre de la casa realice su acostumbrado paseo nocturno.

El espacio en el que se desarrolla la historia es Río de Janeiro. Aunque en el relato la ciudad no se describe, está ahí nombrada e incita a pensarla: ciudad de carnaval y de violencia. De inseguridad y de corrupción. De ricos y de pobres. De playa y de ahogo. Pero de este *locus* nos enteramos casi al final del cuento, cuando el protagonista deja a Ángela un poco antes de su casa: <<Soy casado. El hermano de mi mujer vive en tu edificio [...] No me gustaría que él me viera. Conoce mi carro. No hay otro igual en Río>> (p. 176). En el relato no se insiste en la monumentalidad de la ciudad, sino más bien en algunas de sus calles y avenidas. El tiempo de la narración es la instantaneidad y la inmediatez. Y si el lugar es la urbe, el tiempo preferido es la oscuridad nocturna, momento en que el espacio urbano es más inquietante e inseguro.

Una familia de tantas... Parte I

La familia podría parecer prototípica para cualquier observador que sólo viera a la esposa y los hijos superficialmente: la señora permanece en su casa mientras el esposo trabaja, se dedica a ver programas televisivos y se encarga de supervisar que la cena esté lista a la hora acordada. Los hijos, por su parte, cenan todas las noches con sus padres. La mujercita estudia modulación de voz en su recámara. El hijo, también en su habitación, escucha música.

Sabemos de las actividades que cada uno realiza a través de la voz del narrador, quien hace énfasis en la soledad en que cada uno se refugia: viven juntos pero todos se ignoran. Esto pone en evidencia la desintegración familiar en la que coexisten. Así inicia la primera parte del cuento:

Llegué a casa con el portafolios lleno de papeles, informes, estudios, investigaciones, propuestas, contratos. Mi mujer, jugando solitario en la cama, un vaso de güisqui en la mesita de noche, dijo, sin quitar los ojos de las cartas, tienes un aire cansado. Los

³² Charles Baudelaire, "El ocaso", *Las flores del mal*, en *Obras selectas*, p. 154.



sonidos de la casa: mi hija en su cuarto ensayando modulación de voz, la música cuadrifónica del cuarto de mi hijo. ¿No vas a dejar esa maleta?, preguntó mi mujer, quítate esa ropa, bébete un güisquito, necesitas aprender a relajarte (p. 171).³³

Ya desde este primer párrafo destacan varios aspectos que dan cuenta de la relación familiar existente: se hace hincapié en la carga abrumadora de trabajo del protagonista. Se presenta a la esposa jugando solitario, una mujer que prescinde de los demás para tal efecto, quien lo saluda y, sin preocuparse siquiera por tener contacto visual con él, afirma mecánicamente: <<tienes un aire cansado>>. El narrador, por su parte, tampoco presta mayor atención a lo que realiza su mujer, se interesa sólo por identificar los ruidos de la casa, los cuales le revelan otras presencias ausentes, porque en esa casa se puede ser una presencia sin necesidad de estar presente. Por último, la mujer le dice con desenfado que se relaje.

El narrador hace caso omiso y se dirige a la biblioteca, <<el lugar de la casa donde me gustaba quedar aislado y como siempre no hice nada. Abrí el volumen de investigaciones sobre el escritorio, no vi las letras ni los números, sólo esperaba>>. Una voz lo interrumpe en su no hacer nada: <<No paras de trabajar, apuesto que tus socios no trabajan ni la mitad y ganan lo mismo, [...]>> (p. 171). Es la esposa quien habla, únicamente por decir algo, palabras huecas, alejadas de la realidad: ni siquiera se percata de que él está inactivo. Su entrada triunfal termina con la pregunta acostumbrada: <<¿ya puedo mandar que sirvan la cena?>> (p. 171).

Cuando el narrador-personaje describe la cena, el lector se entera de que <<la camarera servía a la francesa>> (p. 171), que los hijos ya eran unos jovencitos y los padres un par de gordos, muestra de la sociedad de la sobreabundancia, ideología clasista que reafirma Fonseca en <<El Cobrador>>, otro de sus relatos, cuyo protagonista señala: <<En la playa todos somos iguales, nosotros los jodidos y ellos. Y nosotros incluso quedamos mejor, porque no tenemos esos barrigones y el culazo blando de los parásitos [...]>>.³⁴

El narrador-protagonista sólo funge como el clásico proveedor, único rol que desempeña dentro de la familia, así lo reconoce con humor corrosivo: <<Mi hijo me pidió dinero a la hora del café, mi hija me pidió dinero a la hora de los licores. Mi mujer no pidió nada, teníamos cuenta bancaria conjunta>> (p. 171). Al respecto del rol doméstico del hombre, apunta Marina Castañeda:

En una sociedad machista, se establece una jerarquía entre los roles del hombre y la mujer en el hogar. El hombre de la casa es el jefe, sea como padre, esposo o hermano, y teóricamente desempeña varias funciones “masculinas” en la familia. Tradicionalmente, las principales han sido tres: debe mantener a su familia, protegerla y fungir como autoridad máxima.³⁵

³³ A pesar de contar con el texto original, emplearé la traducción de <<Paseo nocturno>> realizada por Romeo Tello Garrido, pues la versión al <<castellano de América>> permite una mejor apreciación de los diferentes matices de violencia percibidos a través del léxico del narrador-protagonista, porque <<cada cultura y cada literatura (re)formulan la traducción y sus variantes a su manera>> (José Lambert, “La traducción”, en Marc Angenot, *et al.*, *Teoría literaria*, p. 175).

³⁴ Rubem Fonseca, “El Cobrador”, en *Los mejores relatos*, p. 213.

³⁵ Marina Castañeda, *El machismo invisible*, p. 195.



El narrador cumple con lo establecido por el canon, principalmente con la tarea de abastecedor, pero como figura paterna ya no es una presencia, sino una ausencia. Al finalizar la cena, el narrador invita a su mujer a dar un paseo, sabiendo de antemano que ella no aceptará porque es la hora de la telenovela: <<No sé qué gracia le encuentras a pasear en carro todas las noches [...]>> (p. 171), respondió ella sin imaginar lo que acontecía en cada una de las salidas nocturnas de su marido.

De tal suerte que el personaje central llegó a casa, se percató de los ruidos acostumbrados, cenó, dio dinero y ya está de nuevo listo para salir, huyendo de la relación superficial y deprimente que mantiene con su familia. Esto lo sabemos a través de la habilidad narrativa del protagonista, quien sin emitir un solo juicio de valor explícito, logra transmitir el desmoronamiento de la institución familiar. Ya con anterioridad el propio Fonseca ironiza, en voz de uno de los personajes del *O caso Morel* (1973), sobre la concepción de la <<bonita familia>>:

El casamiento institucionaliza la ideología burguesa de la seguridad, corrompiendo la vida emocional de las personas. No conozco un matrimonio feliz, ni uno siquiera. Conozco a los hipócritas constructores de la fachada-que-queda-bien, infelices que de noche se acuestan juntos como viejos compañeros de una miserable hospedería, e ignoran o desdeñan los tormentos que afligen al otro. Estos matrimonios tienen un solo objetivo: comprar cosas, ser respetables, eficientes, influyentes, todas las formas secretas u ostensibles de la corrupción. [La traducción es mía]³⁶

El matrimonio en <<Paseo nocturno>> se presenta como una relación desgastante, donde los afectos han disminuido y la necesidad de cumplir con las normas se reafirma, al grado de convertirse en una relación ceremoniosa y grotesca de la que los participantes pretenden huir, porque <<la pasión y el matrimonio son por esencia incompatibles>>.³⁷ El matrimonio, tal y como se concibe en Occidente, es objeto de crítica en el relato de Fonseca, quien lo niega y desmitifica al igual que la idea de familia.

El automóvil se ha convertido en un miembro más de la familia y, de hecho, tiene una prioritaria ubicación en el lugar de la casa. El protagonista sale y se encuentra con que los autos de sus hijos obstruyen la salida: <<Saqué el carro de los dos, los puse en la calle, saqué el mío, lo puse en la calle, metí nuevamente los dos carros al garaje, cerré la puerta, todas esas maniobras me pusieron ligeramente irritado, [...]>> (p. 171).

Llama la atención el hecho de que sólo hasta la última línea citada reconozca una leve irritación, aunque está claro que es él quien no quiere dar lugar a la ira. Se conforma con registrar de manera mecánica la descripción de las maniobras que tiene que realizar para poner su auto en la calle.

Hasta aquí el protagonista se muestra como un hombre prudente. Él –al igual que su esposa e hijos– ha aprendido a frenar sus sentimientos y a hacer de lado la euforia pasional. Pero, a

³⁶ Rubem Fonseca, *O caso Morel*, p. 153.

³⁷ Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, p. 279.



pesar de la actitud indiferente que muestra ante lo que ocurre en su casa, se ve agobiado por su vacío, el gran vacío existencial. Él desea mantener vivo el placer y su abismo interior se calma sólo cuando sale a dar su paseo nocturno, en busca de una oportunidad que le permita sublimar su espíritu.

Es importante considerar la actitud del personaje ante su automóvil, porque es el vehículo quien lo pone a salvo de la irritación súbita que ha experimentado al realizar las operaciones arriba descritas:

[...] todas esas maniobras me pusieron ligeramente irritado, pero al ver las defensas salientes de mi carro, el refuerzo especial doble de acero cromado, sentí el corazón latir acelerado de euforia. Metí la llave en el arranque, era un motor poderoso que generaba su fuerza en silencio, escondido en el capó aerodinámico (pp. 171-172).

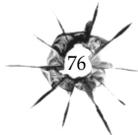
El auto es el objeto que lo libera, es el sustituto de su carencia de afectos. Su admiración se vuelca más hacia la máquina que hacia las personas. Dentro del coche se siente a salvo, al mismo tiempo que poderoso e invulnerable. Asimismo, su vehículo es una herramienta eficaz y decisiva para establecer su extraña manera de acercarse a los Otros, con quienes se relaciona intensa, brutal y fugazmente.

Hasta este momento del relato el lector no sabe a ciencia cierta qué es lo que hará el protagonista. Al jugar con el suspenso, Fonseca hace un guiño a la novela policíaca, pues el suspenso es una de las principales características del género. El narrador-protagonista no tiene un lugar específico al cual acudir, cualquier calle de la ciudad es buena, sólo debe estar desierta:

Llegué a una calle mal iluminada, llena de árboles oscuros, el lugar ideal. ¿Hombre o mujer? Realmente no había gran diferencia, pero no aparecía nadie en condiciones, empecé a ponerme tenso, eso siempre ocurría, hasta me gustaba, el alivio era mayor (p. 172).

Desde que el hombre sube al coche, su estado de ánimo va cambiando paulatinamente de la indiferencia a la euforia, y va en busca de un alivio intenso a las frustraciones cotidianas.

Estamos frente a un personaje ambivalente. Un ser inteligente como narrador y como revisor de las actividades y actitudes de su familia que lo llevan a optar por la soledad: <<Fui a la biblioteca [...] donde me gustaba quedar aislado>>, esto por una parte. Por otra, ve la situación con frialdad, como si no hubiera un solo aspecto que saliera de su control, porque para él todo se ha vaciado de significado. Hace de la biblioteca su guarida, un refugio para ponerse a salvo de los demás miembros de la familia y, también, para ponerlos a ellos a salvo de él, pues dada la situación descrita, podría explotar en algún momento. Y sí, estalla, pero fuera de su casa, lejos de las apariencias, donde la única solución es la búsqueda inmediata de un chivo expiatorio. Como señala René Girard:



La violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio. Sustituye de repente la criatura que excitaba su furor por otra que carece de todo título especial para atraer las iras del violento, salvo el hecho de que es vulnerable y está al alcance de su mano [...] La sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima "sacrificable", una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros [...] Godfrey Lienhardt, y Víctor Turner reconocen en el sacrificio una auténtica operación de *transfert* colectivo que se efectúa a expensas de la víctima y que actúa sobre las tensiones internas, los rencores, las rivalidades y todas las veleidades recíprocas de agresión en el seno de la comunidad.³⁸

El parabrisas de su vehículo sirve de pantalla: a la vez que le permite ver el exterior, lo protege de la adversidad, puede atacar y matar sin ser visto. Por fin da con una persona: una mujer que camina por la acera rápidamente, con un envoltorio de pan o verduras a cuestas. El protagonista observa que cada veinte metros hay árboles sobre la banqueta, lo que demanda una gran dosis de pericia. Ante tal reto la ocasión se hace más emocionante. Calcula la manera de acercarse a ella, y con rapidez y precisión describe el procedimiento:

Apagué las luces del carro y aceleré. Sólo percibí que me le echaba encima cuando oyó el sonido de la goma de los neumáticos golpeando en el bordillo. Golpeé a la mujer arriba de las rodillas, exactamente en medio de las dos piernas, un poco más sobre la izquierda, un golpe perfecto, oí el ruido del impacto partiendo los dos huesos, di un giro rápido hacia la izquierda, pasé como un cohete rozando uno de los árboles y me deslicé con los neumáticos cantando de vuelta hacia el asfalto (p. 172).

La descripción de lo ocurrido sugiere que el protagonista, para lograr su objetivo, puso sus cinco sentidos al máximo. El golpe asestado a la víctima es percibido por una sensibilidad aguda, escucha, inclusive, el crujir de los huesos al partirse. Con esta acción ha logrado el alivio, de manera tan intensa como efímera, lo que se asocia con la consecución de un placer orgásmico, con una eyaculación onanista, el placer solitario en el que se puede prescindir del Otro. Se trata de una violencia explícitamente erotizada, de una alternativa a los placeres frustrados de la relación marital.³⁹

³⁸ René Girard, *op. cit.*, pp. 10, 12 y 15.

³⁹ Este placer perverso me recuerda la controversial película *Crash* (1997), de David Cronenberg, basada en la novela homónima de J. G. Ballard (1973), con su ceremonia del dolor, su ritual de carne y acero, de sexo y coches destrozados, de prótesis y onanismo, como si se tratara de una necrofilia barroca. Pero anterior a la publicación de Ballard, casi medio siglo antes, Fritz Lang, en su filme *Metrópolis* (1927), da cuenta, a través de Freder, hijo del amo de Metrópolis, del amor del hombre por su vehículo, la mecanización del erotismo, la personificación del objeto. Freder es ingeniero y ha construido un vehículo volador. Como el joven ya está enamorado de María, teme que la máquina lo note y tenga celos: <<Nada en la tierra es más vengativo que los celos de una máquina que se juzga desdeñada [...] Un pensamiento que se aleje de ti, e inmediatamente lo adviertes y te vuelves perversa>>. Ver Pilar Pedraza, *Fritz Lang, Metrópolis. Estudio crítico*, p. 95.



En esta parte del relato no hay un solo detalle acerca de las reacciones que pudiera tener la víctima, a quien ni siquiera le fue posible ver el rostro de su agresor. A él tampoco le importó verle la cara. No le interesa saber nada de ella, la ha nulificado, despersonalizado por completo, al convertirla en objeto y no en sujeto de su disfrute. Gilbert Tordjman señala al respecto: <<Gracias al dolor que inflinge o que se inflinge mediante un acto violento, el hombre puede al fin sentirse vivo>>. ⁴⁰

Precisamente esto le ocurre al narrador: recobra su carácter humano, enaltece su espíritu y se reconcilia con la sociedad atentando contra ella, intentando destruirla. Su familia ha quedado a salvo, pero no el orden social que se ve amenazado por la presencia de un personaje que resuelve su misantropía deshaciéndose de los demás, quien se afirma a sí mismo negando a los Otros.

Sus víctimas generalmente son anónimas, desconocidas, con lo cual la amenaza se vuelve más peligrosa, pues el personaje no agrede a causa de una venganza personal, no necesita una razón que <<justifique>> la agresión hacia alguien en especial, sino que selecciona al azar a sus víctimas, de tal suerte que las sustitutas del *flâneur* del siglo XIX son ahora las víctimas en potencia. A cualquiera le puede tocar la mala suerte de convertirse en objeto de la hiperviolencia. Esto reivindica el ejercicio de la violencia por la violencia misma.

Además ha encontrado en su automóvil un objeto con el que mantiene una relación más intensa que con las personas, y sugiere que el coche no es sino una prolongación de su cuerpo, un fetiche.

El fetichismo se da precisamente en la cotidianidad como expresión de la incomunicación entre la persona y la realidad. No se relaciona ya el sujeto con la realidad sino con aquello que la representa. Dada la constancia del fetiche, éste cumple el cometido de la operatividad rutinaria, cual es el ser siempre el mismo, no sorprender. ⁴¹

Luego de cometer el homicidio reflexiona: <<Motor bueno el mío, iba de cero a cien kilómetros en nueve segundos. Todavía alcancé a ver que el cuerpo todo descoyuntado de la mujer había ido a parar, lleno de sangre, encima de un muro, de esos bajitos de casa de suburbio>> (p. 172). Ante esta afirmación, pareciera que para él es más importante la velocidad en alcanzar lo deseado que la meta en sí misma, una apoteosis de la superficialidad.

Y al llegar a su casa añade: <<Examiné el carro en el garaje. Corrí orgullosamente la mano con suavidad por las salpicaderas, las defensas sin marcas. Pocas personas en el mundo entero igualan mi habilidad en el uso de estas máquinas>> (p. 172). Jactancia atribuible al narcisismo que aflora en el criminal satisfecho de su obra. Además, hace alarde de la nueva religión urbana que se centra en el culto a Su Majestad el automóvil, uno de los más obsesivos símbolos de estatus, la propiedad más entrañable del hombre moderno. El Jaguar negro –de cuya marca nos enteramos hasta la segunda parte del cuento–, triunfalmente cromado, es el personaje encargado de ejecutar exitosamente la acción mortal.

⁴⁰ Gilbert Tordjman, *La violencia, el sexo y el amor*, p.53

⁴¹ Carlos Castilla del Pino, *La incomunicación*, p. 81.



En este contexto el término jaguar nos obliga a leerlo en su doble acepción: como la marca del vehículo del protagonista, por un lado. Por otro, como el mamífero carnívoro que habita en terrenos pantanosos, a orillas de los ríos y en los linderos de las selvas americanas. Aunque raras veces ataca al ser humano, no deja de hacerlo si lo encuentra desprevenido. Su ferocidad corre pareja con su enorme fuerza y su rugido posee un tono bajo y profundo. El jaguar se encuentra generalmente solo y mata una sola presa cada vez.⁴² De esta manera, la máquina y su conductor son asimilados metafóricamente con las cualidades del felino.

Al entrar a su casa, todo vuelve a la indiferente normalidad de la que el narrador ha logrado ponerse a salvo por un tiempo. Para la familia, el hombre ha cumplido con su peculiar costumbre de salir a pasear en auto para tranquilizarse. La esposa y los hijos desconocen la forma como consigue alcanzar el sosiego, pero tampoco les interesa indagarlo porque su mundo está seguro y colmado de satisfactores: televisión, equipos de sonido, camarera, automóvil para cada quien y un padre que da dinero cuando se le pide. El cuento termina de la siguiente manera:

La familia estaba viendo la televisión. Diste tu vueltecita, ¿ahora estás más tranquilo? Preguntó mi mujer, acostada en el sofá, mirando fijamente la pantalla. Voy a dormir, buenas noches a todos, respondí, mañana voy a tener un día terrible en la oficina (p. 172).

Esta primera parte se cierra de la misma forma que empezó. Estamos ante un relato en espiral: la familia metida en sus cosas, el narrador con su obsesión por el trabajo, nada ha cambiado. En la segunda parte del cuento el ambiente familiar continúa sin la menor variedad, como consecuencia de una relación monótona, rutinaria y vacía, en la que el diálogo y los planes compartidos brillan por su ausencia. Lo único que seguirá manteniendo a flote al personaje serán esos momentos de excepción en los que echa a andar la válvula de escape.

Cita con la muerte... Parte II

La segunda parte del relato inicia cuando el narrador va conduciendo por una avenida de regreso a casa, luego del trabajo. En un momento en que se detiene, una mujer, desde otro auto, le toca el claxon con insistencia. Él baja el cristal, ella le pasa un pedazo de papel y se va sin esperar respuesta alguna: <<Guardé el papel en el bolsillo. Al llegar a casa fui a ver lo que tenía escrito. Ángela, 287-3594>> (p. 173).

No es gratuito que la mujer se llame así. El término ángel nos remite a una persona con cualidades propias de los espíritus angélicos, es decir, bondad, belleza e inocencia.⁴³ Efectivamente, Ángela se considera a sí misma una mujer bella. También es una persona que peca de ingenua, como se encargará de demostrarlo el narrador a lo largo del cuento.

⁴² Véase "Jaguar" en *Enciclopedia ilustrada Cumbre*, tomo 7, p. 5.

⁴³ Véase Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, tomo I, p. 153.



Al localizarla telefónicamente, mantiene un breve diálogo con ella: <<Soy el tipo aquel del jaguar negro, dije>>. Es en este momento cuando descubrimos la marca del vehículo que nos lleva a inferir también la personalidad y el estatus del personaje. La pequeña conversación sugiere ya la conducta que el protagonista mantendrá durante el encuentro con Ángela. Su fuerza radica en que él decide cómo, cuándo y en qué terreno va a comunicarse o no con la mujer: <<Te recojo a las nueve para que cenemos, dije>> [...] <<¿Cuál es tu dirección?>>. Pero ahí no termina todo. Al final de la charla nos informa el protagonista: <<Vivía [Ángela] en Lagoa, en la curva de Cantagalo. Un buen lugar>> (p. 173). Cabe preguntarnos: ¿<<un buen lugar>> porque se trata de una zona residencial o un lugar propicio para que el narrador actúe sin contratiempo?

La conversación, que ocurre en el auto cuando van rumbo a un restaurante, la conocemos a través del exclusivo punto de vista del narrador, quien hace comentarios valorativos sobre la mujer y lo que dice: <<Pregunté dónde quería cenar. Ángela respondió que en cualquier restaurante, siempre que fuera fino. Estaba muy diferente. Usaba un maquillaje pesado, que volvía su rostro más experto, menos humano>> (p. 173).

Más adelante hace otra apreciación dirigida también a situar a la mujer en la confusa zona de las mentiras que se enuncian para no ser creídas. Lo que ella dice parece siempre una falsedad:

Eres actriz, ¿verdad?

Sí. De cine.

Me gusta mucho el cine. ¿Qué películas has hecho?

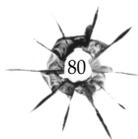
Sólo hice una, que ahora está en fase de montaje. El título es medio bobo, *Las vírgenes chifladas*, no es una película muy buena, pero estoy empezando, puedo esperar, sólo tengo veinte años.

En la semi-oscuridad del carro parecía tener veinticinco (p. 174).

Entre ambos el ambiente se torna tenso porque el diálogo se origina en intereses distintos: Ángela pretende conquistarlo, obligarlo a que la reconozca como una mujer atractiva, deseable, para así obtener algún beneficio. El narrador, por su parte, conducirá el diálogo a su terreno, el de la ausencia de sentimentalismos innecesarios. Él tiene muy claro el porqué ha asistido a la cita.

Una de las intervenciones de Ángela consiste en preguntarle qué pensó cuando le dio el papelito en la calle. Al parecer espera que el narrador le siga el juego y le diga que no pensó nada <<malo>> acerca de ella, pero el protagonista responde que existen dos hipótesis: en la primera se puede suponer que debido al carácter agresivo de ella, al verlo no pudo resistir el deseo de conocerlo y escribió de prisa, con mala letra, el recado. Entonces ella se interesa por la segunda hipótesis, a lo que él responde:

Que eres una puta y sales con una bolsa llena de pedazos de papel escritos con tu nombre y tu teléfono. Cada vez que encuentras un tipo en un carro grande, con cara de rico e idiota, le das el número. Por cada veinte papelitos distribuidos, unos diez te telefonan.



¿Y cuál es la hipótesis que escoges?, Ángela dijo.
La segunda. Que eres puta, dije (pp. 174-175).

Quizá el poder más importante que tengan los hombres es el de etiquetar a las mujeres según su propio deseo. Como afirma la psicoterapeuta Marina Castañeda:

El problema en todo esto es que la clasificación que los hombres hacen de las mujeres depende enteramente del gusto y de las necesidades de ellos, y no de las características reales de ellas. Se trata de una proyección, más que de un acercamiento real, en donde, una vez más, las mujeres son objetos, no sujetos con existencia propia.⁴⁴

A partir de que el protagonista ha puesto sobre la mesa su percepción sobre Ángela, el diálogo entre ellos se convierte en una disputa por ver quién acabará controlando la situación: ella en su afán de seguir engañando o él quien de manera más explícita está dispuesto a mostrarle que aquella situación es sólo transitoria, ni siquiera merece la pena indagar si hay o no verdad en lo que se pueda decir. Como apunta Enrique Rojas:

Hoy a muchos no les interesa para nada la verdad, ya que cada uno se fabrica la suya propia, subjetiva, particular, sesgada según sus preferencias, escogiendo lo que le gusta y rechazando lo que no le apetece. Una verdad a la carta, sin que implique compromiso existencial [...]⁴⁵

Para Ángela es fundamental crear un ambiente de veracidad, aunque sólo sea un discurso que no tiene relación con la realidad, porque <<nadie se preocupa ya de la realidad; todos cifran su esencia en la apariencia>>.⁴⁶ Por ello repite sin cesar frases como: <<¿Y si te jurara que [...]>>, <<hablando en serio>>, <<dime la verdad>>, <<¿Es verdad?>>. A la pregunta <<¿Y si te jurara que la primera hipótesis es la verdadera? ¿Lo creerías?>>, el narrador responde con rudeza: <<No. O mejor, no me interesa, dije>> (p. 175). Ante tal indiferencia, Ángela se concreta a beber un martini tras otro.

Nunca fui tan humillada en mi vida. La voz de Ángela sonaba ligeramente pastosa. Si yo fuera tú no bebería más, para poder quedar en condiciones de huir de mí, cuando sea necesario, dije.
Yo no quiero huir de ti, dijo Ángela vaciando de un trago lo que quedaba del vaso. Quiero otro.
Aquella situación, ella y yo dentro del restaurante, me aburría. Después iba a ser bueno. Pero platicar con Ángela no significaba nada para mí, en ese momento interlocutorio (p. 175).

⁴⁴ M. Castañeda, *op. cit.*, p. 232.

⁴⁵ Enrique Rojas, *El hombre light. Una vida sin valores*, p. 28.

⁴⁶ Rüdiger Safranski, *op. cit.*, p. 149.



El sádico narrador se complace al humillar y ridiculizar a Ángela. El diálogo anterior evidencia que ambos personajes se han reunido buscando placeres distintos. El asunto es que el narrador sí lo sabe: se alimenta del dolor ajeno, y ella no. Mientras él piensa que esa circunstancia es sólo un trámite, la cuota que debe pagar antes del <<veredicto final>>, ella no comprende lo que pasa, pero tampoco intuye que él no ha asistido a la cita para cortejarla antes de llevarla a la cama. De esta manera, cuando él le advierte: <<Si yo fuera tú no bebería más, para poder quedar en condiciones de huir [...]>>, ella ni siquiera imagina lo que le espera. Esto sólo lo sabemos los lectores y el narrador.

Ángela es un chivo expiatorio que, sin saberlo, se ha entregado a la ceremonia ritual del sacrificio. Lo único que le ofrece al protagonista es la posibilidad de experimentar una forma distinta de acercamiento a la víctima. Por eso no le interesa saber nada de ella, cancela toda posibilidad de comunicación. Prefiere que el Otro siga siendo un ser anónimo, como él mismo lo es para Ángela y los lectores:

¿Y qué haces tú?

Controlo la distribución de tóxicos en la zona sur, dije.

¿Es verdad?

¿No viste mi carro?

Puedes ser industrial.

Escoge tu hipótesis. Yo escogí la mía, dije.

Industrial.

Fallaste. Traficante. Y no me está gustando este foco de luz sobre mi cabeza. Me recuerda las veces que estuve preso.

No creo ni una sola palabra de lo que dices.

Ahora yo hice una pausa.

Tienes razón. Todo es mentira. Mira bien mi rostro. Ve si consigues descubrir alguna cosa, dije (p. 175).

Este es uno de los aspectos que en el cuento se revela como alarmante: la imposibilidad de conocer con certeza quiénes son los Otros, qué los mueve a actuar de una manera determinada. Una de las pocas verdades que pueden sostenerse es que <<Todo es mentira>>, como afirma el narrador. Ambos personajes concluyen que no saben quiénes son. Se reconocen como perfectos desconocidos. Esto nos remite a que algún intento de conocimiento de los Otros tiene que partir de la idea de que todos somos unos perfectos desconocidos.

Ángela me tocó levemente la mandíbula, levantando mi rostro hacia el rayo de luz que bajaba del techo y me miró intensamente.

No veo nada. Tu rostro parece el retrato de alguien haciendo una pose, un retrato antiguo, de un desconocido, dijo Ángela.

Ella también parecía el retrato antiguo de un desconocido (p. 176).



Este mínimo acercamiento con Ángela es importante. Sólo a ella le ha permitido observarlo con detenimiento. Ni siquiera su familia lo conoce. Carece de identidad porque repite el rol despersonalizado de <<ser marido>>, <<ser padre>>, <<estar cansado del trabajo cotidiano>>. Al parecer a él no le interesa romper esa imagen ni ante su familia ni ante la colectividad. El narrador ha encontrado un camino sustituto para entregarse con euforia al disfrute de sensaciones intensas sin romper las reglas sociales.

El reconocimiento físico que realizan los personajes responde a la estrategia narrativa del autor, cuya ambigüedad esconde la historia secreta del relato. Pues no es lo mismo reconocer a alguien físicamente que tener acceso a su personalidad moral. De esta manera, las apariencias juegan un papel importante a lo largo del relato porque activan las formas en que interactuamos en sociedad.

De igual manera la soledad es intrínseca al personaje, por ello busca un placer individual. No le interesa saber quién es el Otro, tampoco el placer que le pueda proporcionar, sino su exclusivo disfrute. El protagonista convierte su paseo nocturno en la grotesca alegoría de relacionarse con los demás. Únicamente de esa manera puede expresar sus deseos respecto a los Otros y obtener placer de ello. Por eso también llega a la conclusión de que si el Otro es un ser anónimo, lo único que se puede hacer con él no es entablar una charla para conocerlo, sino negarlo de manera radical, destruirlo. En el caso de Ángela, nada más conoce su nombre, o sea, nada.

El relato llega a un punto culminante cuando Ángela observa al narrador con intensidad. Para el protagonista la situación ha llegado al límite: está violando sus propias reglas. Lo único que puede hacer es terminar con la charla y con la cena, y refugiarse en su hábitat: el automóvil. Cuando se acercan a la casa de Ángela, el protagonista ya sabe cómo va a terminar con esa situación. Le dice a la mujer que la va a dejar antes porque un cuñado suyo vive en el mismo edificio que ella.

En ese momento el narrador tiene ya la certeza de que todo saldrá bien. Inclusive bromea cuando Ángela le pregunta si volverán a verse. << Me parece difícil>> (p. 176), le responde. El lector entiende a lo que se refiere: el narrador está por consumir el rito central de su paseo nocturno. Ángela, por su parte, toma tal respuesta como un desaire, se irrita y señala: <<Tu carro es mejor que tú>>. Curiosamente aquí coincide con el narrador anónimo al personificar al objeto, le está dando vida. <<Uno completa al otro, dije>> (p. 176), esta respuesta confirma lo antes dicho.

Bajó. Fue andando por la acera lentamente, demasiado fácil, y encima mujer, pero yo tenía que ir en seguida para casa, ya se estaba haciendo tarde.

Apagué las luces y aceleré el carro. Tenía que golpearla y pasar por encima. No podía correr el riesgo de dejarla viva. Ella sabía mucho respecto de mí, era la única persona que había visto mi rostro, entre todas las otras. Y conocía también mi carro. Pero, ¿cuál era el problema? Nadie había escapado (p. 176).

Aunque el desenlace es predecible, no por ello menos sorprendente. Ésta es la primera vez que el protagonista tiene plena conciencia de que va a asesinar a una persona. El ritual ha pasado a un nivel distinto: el golpe brutal y la huida eufórica son insuficientes, ahora no puede

correr el riesgo de dejarla viva, <<Ella sabía mucho respecto de mí [...]>>. La decisión de pasarle el auto encima deja en claro lo que se intuye desde el inicio del relato: el narrador ha establecido como ritual su paseo nocturno porque quiere escapar del mundo de la indiferencia, en el que no se le permite ningún tipo de relación afectiva intensa con nadie. Por ello resulta comprensible que ante la amenaza que representa Ángela para su anonimato decida asesinarla, sólo ella lo ha conocido, sólo ella ha podido ingresar, aunque sea por un momento, a su refugio: el automóvil.

Paradójicamente el vehículo representa una combinación de lujo y seguridad óptima para el conductor, pero también representa la inseguridad total para el peatón, un arma mortal que, como cualquier arma moderna, desvía las inhibiciones y empatías naturales del cara a cara. El asesinato de Ángela es descrito hábilmente por el narrador, cuyas palabras traslucen su sensibilidad:

Golpeé a Ángela con el lado izquierdo de la salpicadera, arrojando su cuerpo un poco adelante, y pasé, primero con la rueda delantera -y sentí el sordo sonido de la frágil estructura del cuerpo despedazándose- y luego atropellé con la rueda trasera, un golpe de misericordia, porque ya estaba liquidada, sólo que tal vez aun [sic] sintiera un distante resto de dolor y perplejidad (p. 176).

La detallada descripción del narrador se traduce en su extraño disfrute al cometer el asesinato de Ángela. Esto se advierte, sobre todo, cuando señala entre guiones: <<-y sentí el sordo sonido de la frágil estructura del cuerpo despedazándose->>. Esta acotación evidencia el regocijo del narrador al escuchar el crujido de los huesos y, sobre todo, perpetuar el goce al convertirlo en palabras. De esta manera, para el narrador, la violencia se traduce en una estética de la misantropía.

En la actualidad, como afirma Lipovetsky, sólo importan <<los estremecimientos subjetivos de la aventura, el sentimiento de autoafirmación victoriosa, la intensidad de las sensaciones íntimas provocadas por experiencias límite en las que entran el riesgo y la relación con la muerte>>. ⁴⁷

Al final el cuento se cierra, al igual que en la primera parte, en espiral. Pero lo interesante del recurso literario es que dado el relato que se ha venido contando, la amenaza para los individuos que transitan por las aceras en la noche es interminable, el principio del desafío permanece:

Cuando llegué a casa mi mujer estaba viendo la televisión, una película en colores, doblada.

Hoy tardaste más. ¿Estabas muy nervioso?, dijo.

Estaba. Pero ya pasó. Ahora voy a dormir. Mañana voy a tener un día terrible en la oficina (p. 177).

⁴⁷ Gilles Lipovetsky, *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, p. 70.



Todo sigue igual, la sociedad, sus instituciones y la familia del narrador. Nada se ha alterado: la mujer permanece conectada al televisor, que alienta su individualismo y la evade de su monótona realidad, el diálogo entre ellos es breve y desinteresado, como siempre. Todo está bien. El narrador vuelve a la cotidianidad, pero asumiendo el futuro como una estéril pero confortable repetición de lo mismo. Mañana será como hoy. Su vida es vivida rutinariamente. Literalmente, la vida transcurre siempre por la misma ruta. Sólo las calles de la ciudad reservan impresiones hondas y dolorosas para los transeúntes. En cualquier momento puede surgir el horror de entre la oscuridad.⁴⁸

Un narrador de nombre desconocido

Desde el punto de vista existencial, en <<Paseo nocturno>> el narrador en primera persona y el personaje objeto de su narración son el mismo. El narrador homodiegético es un personaje masculino, un protagonista anónimo, y todo lo que se dice en el relato es expresado exclusivamente por él, puesto que <<quien narra en “yo”, por definición, no puede tener acceso a otra conciencia que no sea la suya>>.⁴⁹ El recurso narrativo en primera persona le proporciona al narrador una atmósfera que no le da la convencional tercera persona: la libertad, pensada como una dimensión existencial y expresiva que se ajusta perfectamente a la estructura de la ambigüedad, cuyo diseño es, contra lo que pudiera pensarse, riguroso y crítico.

El narrador tiene una gran habilidad para contar, lo que se traduce en una creciente intensidad del relato. También reúne tres características fundamentales: violento, hedonista y misántropo.

El personaje defiende una propuesta vital propia que se traduce en la necesidad de negar a los Otros, al orden establecido y sus instituciones. El narrador se reconoce en una sociedad en la que el diálogo que pudiera llevar al conocimiento de los demás ha sido eliminado. De esta manera evita a toda costa dar explicaciones racionales que justifiquen sus impulsos. El mutismo es su signo, pues todas sus respuestas están formuladas con los argumentos de la violencia.

El narrador-personaje realiza sus crímenes sin sentimientos de culpa. La ausencia de este rasgo en su carácter es uno de los elementos que lo hace ver como salvaje. Pero hay que tener en cuenta que los sentimientos de culpa nacen porque somos conscientes del juicio que pueden ejercer los Otros, por ello es que cuanto más íntimos son los juegos de los placeres tiende a desaparecer la culpa.

⁴⁸ La actitud del narrador-protagonista me recuerda la de Patrick Bateman, el personaje principal de *American Psycho*, de Bret Easton Ellis, quien no es un rebelde ni un paria, al contrario, se mueve por las calles de Nueva York como cualquier joven de éxito y, sin embargo, es capaz de violar, torturar y asesinar a hombres y mujeres, práctica que se sintetiza en su remarcada necrofilia. El asesino en serie, luego de cometer sus crímenes, se va de copas con la misma soltura; y eso es lo que llena al lector de desasosiego. Bret Easton Ellis, *American Psycho*, trad. Mariano Antolín Rato, México, Ediciones B México, 2000 [1993].

⁴⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 106.



El personaje es un hombre poderoso que ejerce la violencia con absoluta impunidad, va por la vida sin preocuparse demasiado por la justicia. Él, como muchos otros asesinos, resulta ser ante los demás un sujeto ordinario.

El lector como *voyeur* de la estética sanguinaria

La economía de recursos con que se escribe el relato le da gran intensidad a lo que se cuenta, de manera que cada una de las situaciones a las que se alude merece toda la atención del lector. El narrador establece una estrategia característica: el lector mira como a través de una ventana –uno de los espacios clásicos de la narrativa– y termina observando al personaje que a su vez mira y espía a sus víctimas a través del parabrisas de su carro. Es decir, el personaje principal es a la vez objeto y sujeto de la mirada.

El relato crea un conflicto en el lector: al tiempo que tiende a fascinarle, lo obliga a tomar distancia, pues lo descarnado de la anécdota y el cinismo del personaje funcionan como una agresión hacia él. De igual modo, lo obliga a seguir con simpatía las acciones y reflexiones del narrador, obligación que se establece debido al eficiente desarrollo del discurso literario.

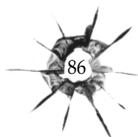
Nunca a lo largo del cuento el lector conoce el nombre del narrador, tampoco cuál es su ocupación, porque a fin de cuentas el tipo de información que maneja no dice nada que permita conocer a nadie, de tal manera que todo puede ser cierto, como todo puede ser una mentira. Pero lo que sí advierte el lector es cómo se multiplica la posibilidad de convertirse él mismo en una víctima más de este tipo de agresor social. Pues cabe evocar los momentos cotidianos en que uno necesariamente se vuelve transeúnte nocturno de la ciudad.⁵⁰

<<Paseo nocturno>> exige la confrontación de la conciencia ética del lector, debido a que la carga ideológica del discurso del personaje no está amparada por conceptos absolutos de lo bueno y lo malo: el bien y el mal son dos conceptos que se presentan como relativos. Los límites entre estas dos orillas del código moral se diluyen constantemente. No existe un arrepentimiento ni un autocuestionamiento por parte del protagonista, como sí sucede en el escenario de la perpetua lucha entre el bien y el mal manifiesta en *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Ante los poderes de Hyde, el Dr. Henry Jekyll se obsesiona por un solo pensamiento: <<el horror de mi otro yo>>.⁵¹

La amenaza que el cuento plantea es clara y subversiva, ya que se rompe el esquema maniqueo del bien y el mal, y se rompe también con la explicación elemental de que el mal sólo

⁵⁰ Esto activa en mi memoria el cuento de Cortázar <<Continuidad de los parques>>, donde el protagonista volvió a la novela que había empezado días antes para leer los últimos capítulos. Se arrellana en su sillón preferido, de terciopelo verde y alto respaldo, que miraba hacia el parque de los robles. La anécdota de su lectura trata de la pasión secreta entre una pareja, que intenta deshacerse del marido de ella. Al final, el asesino entra a la casa del susodicho: <<[...] el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela>>. La amenaza al protagonista de la novela, que se extiende al lector del cuento, fue concebida originalmente como un artificio literario, y ahora ese presagio para nosotros lectores se convierte en posibilidad real. Julio Cortázar, "Continuidad de los parques", en *Cuentos completos*, vol. I, p. 292.

⁵¹ Robert Louis Stevenson, *op. cit.*, p. 121.



habrá de generarse entre individuos que se pueden identificar con facilidad como indeseables: criminales, malos por naturaleza, perversos degenerados a los que hay que castigar para que aprendan dónde está el bien y quién lo administra. La subversión que propone Fonseca en <<Paseo nocturno>> se vuelve más peligrosa aún, pues el ejecutor de la violencia no sólo escapa al control del Estado, sino además es presentado como un empresario serio y responsable que cumple con todas sus obligaciones sociales de manera puntual.

<<Paseo nocturno>> es un texto central para comprender el ejercicio individual de la violencia como fin en sí mismo, porque es la única posibilidad que el personaje ha descubierto para expresar sus emociones más íntimas.

El lector tiene la posibilidad de convertirse en sujeto de crítica y en objeto de dogma, pues se le exige una respuesta ética profunda ante situaciones siempre ambiguas, que no son resueltas del todo por el escritor. En <<Paseo nocturno>> no encontrará el lector respuestas, sino incertidumbre. Es claro que para Fonseca tiene más valor el individuo que la sociedad en abstracto; el placer que las obligaciones; la subversión de valores que el orden.

El narrador es un asesino en serie, un ciudadano anónimo que actúa en la sombra sin dejar literalmente huella alguna. En su estrategia de dominio dispone del espacio público: la ciudad, que a fin de cuentas puede ser cualquier ciudad. El asesino en serie es una figuración literal de la industria del exterminio, producida por la misma sociedad <<engendradora de monstruos>>.



La sangre también nos salpica **A manera de conclusión**

¿Hasta dónde convergen *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y <<Paseo nocturno>> de Rubem Fonseca? Son dos relatos que sobrecogen, pues recrean lo que ocurre a diario en cualquier ciudad de Latinoamérica y del mundo. Las ciudades de Medellín y de Río de Janeiro constituyen el escenario donde se mueven los personajes, ciudades con señas de identidad propia: calles, avenidas, comunas, restaurantes, centros comerciales, entre otras. El equipamiento urbano extratextual de las dos ciudades se entrelaza y da sentido a los espacios diegéticos de las historias en el acto de narrarlas y representarlas.

Ambas narraciones funcionan como una caja de resonancia de lo que está sucediendo en el mundo. Retratan nuestra vecindad con el mal, la de todos los hombres y mujeres que vivimos en sociedades desiguales, acumulando frustraciones y resentimiento, padeciendo los abusos de Otros o sufriendo la política del Estado que sólo se encarga de administrar la violencia y validarla o perseguirla. Es una advertencia paródica de los cambios que experimenta hoy la sociedad, en la cual los valores funcionan a la carta: se traiciona por necesidad, se miente por lealtad, se delata por bondad y se asesina sin razón. Los discursos y las verdades universales ya no nos vinculan con los Otros, al contrario, permiten exhibirnos como dueños de una razón egoísta que busca imponer complicidad y culpa a los demás. Una sociedad donde la permisividad, el vacío y el culto por el instante transitorio están a la orden del día.

De acuerdo con el desarrollo del presente trabajo de tesis, se evidencia cómo la hiperviolencia, impuesta por el capitalismo salvaje, se asocia con las grandes ciudades –como Medellín y Río de Janeiro– cuyas expresiones violentas son reconocidas por el imaginario colectivo. *La virgen de los sicarios* y <<Paseo nocturno>> son dos historias donde ángeles y demonios padecen o ejecutan actos violentos. Se alcanza así un grado plus de violencia mediante los tratamientos de las representaciones que pueden considerarse hiperrealistas.

La intención de Vallejo y Fonseca no es hacer una literatura local o latinoamericana, destinada a presentar el ambiente regionalista. Obedece más bien a la necesidad de recrear problemas característicos de los habitantes de cualquier megalópolis. Las flores del mal crecen en todos los terrenos. Los relatos se desarrollan en un ambiente urbano, en un territorio en el que emerge un individualismo inédito, cuyos contrastes entre poder económico y desigualdad so-



cial no necesitan exagerarse para ser estrujantes. Ambos autores ostentan una suerte de poética del infierno: el infierno, según el dogma, es un lugar de castigo eterno ubicado en un sitio distinto al de los elegidos. Ese lugar, en *La virgen de los sicarios* y <<Paseo nocturno>>, son Medellín y Río de Janeiro, aunque realmente nos hacen saber que el infierno se halla en el mundo de los vivos.

Apoyados en el dinamismo de la reiteración, la violencia es el *leitmotiv* de ambos relatos. La violencia es un asunto tan viejo como el mundo, plantea problemas de conducta a nivel de Estado, de las colectividades, de los individuos. Estamos en un callejón sin salida, donde el antídoto es la violencia misma. *La virgen de los sicarios* y <<Paseo nocturno>> narran una sociedad donde el pan nuestro de cada día es el homicidio, el terror, un mundo ya no de posibilidades malignas, sino de realidades malignas. La violencia no sucede sólo en la ficción. No son imaginaciones ajenas a la realidad del mundo, por el contrario, muestran la metamorfosis de los comportamientos violentos.

Vallejo y Fonseca son escritores representativos de la narrativa corta. Ésta permite una lectura rápida, está hecha ex profeso para la vida contemporánea, al tiempo que refleja rasgos de la literatura y la condición social imperante. *La virgen de los sicarios* y <<Paseo nocturno>> son ejemplo del dominio de la economía narrativa, y sus protagonistas obligan al lector a asumir el papel de espectador directo. Éste se ve forzado a dialogar con los textos, porque le impiden ser indiferente y lo exhortan a reconsiderar las frágiles bases sobre las que está fundada la seguridad social.

Ambas narrativas revelan que ni las desigualdades de clase social ni la formación educativa son factores determinantes para el ejercicio de la violencia criminal en el espacio urbano. Para Fernando, narrador de *La virgen de los sicarios*, los pobres son los que practican la violencia. Para él, si un pobre se reproduce es sinónimo de duplicación y ésta, a su vez, se convierte en una plaga. Por el contrario, el industrial de <<Paseo nocturno>> es un asesino en serie, quien se encarga de eliminar a los Otros sin importar si son hombres o mujeres, ricos o pobres. Lo importante es sentirse bien consigo mismo.

Los personajes de los dos relatos nos hacen saber que vivimos en la era de la indiferencia. El hombre indiferente no se aferra a nada, no tiene certezas absolutas, nada le sorprende, y si los Otros le estorban, simplemente los elimina. Paradójicamente hoy concebimos a la metrópoli como máxima expresión de la civilización –la cual nos ofrece mejores condiciones de vida–, pero al mismo tiempo como manifestación de su decadencia. Términos como <<civilización>> y <<barbarie>> no son más que una y la misma cosa. Vivimos tiempos anticivilizatorios.

La desinstitucionalización de las formas de control de la violencia propicia que la criminalidad ejercida por los personajes de *La virgen de los sicarios* y <<Paseo nocturno>> se domestique, haciéndola invisible a la sociedad y a las autoridades policíacas, porque en las grandes ciudades son mínimas las posibilidades de ser reconocidos y arrestados. Los criminales han quedado incólumes porque la impunidad, lo mismo que la corrupción, son un *continuum*. A través de estas escenas violentas se expone la ruptura del orden social y las perversiones de su lógica reguladora. Si son las instituciones de poder las que se han vulnerado, cabe preguntarse, ¿quién transgrede a quién?



El lector puede apreciar a dos escritores que muestran la realidad como un fenómeno problemático y no como una síntesis dogmática. En *La virgen de los sicarios* y <<Paseo nocturno>> los protagonistas no están al servicio de la ideología institucionalizada, por el contrario, reaccionan en oposición a las múltiples manifestaciones del poder.

Al observar a los homicidas Alexis y Wílmur en *La virgen de los sicarios*, y al industrial anónimo en <<Paseo nocturno>>, vemos que vacilan entre el deseo de esconderse y el de mostrarse al ejercer la violencia. Mientras a los sicarios no les importa ser vistos porque matan a la luz del día, el industrial siempre busca actuar de noche, esconderse, permanecer de incógnito. Sin embargo, para los unos y el otro sólo existe la violencia que se ejerce fatalmente contra los demás, la vida ya no se respeta y la muerte se convierte en *performance*. Los criterios del peligro y la prudencia desaparecen, así se instala la banalización del crimen.

Los escritores crean una atmósfera violenta que rebasa la anécdota y sale de la obra para imponerse al lector, gracias a la eficacia descriptiva del ambiente sangriento. Armas como el automóvil en <<Paseo nocturno>> y la pistola en *La virgen de los sicarios* son sustitutos de las carencias emocionales de los personajes, una prolongación de sus cuerpos y un medio para acercarse a los Otros, con quienes se relacionan de manera brutal. La violencia tiene género, y es masculino.

El modelo cultural de las ciudades obedece a una pauta masculina que ha confinado a las mujeres al espacio privado. Es <<natural>> que quienes hacen uso del espacio público sean actores de una violencia que reinterpreta elementos tribales en el contexto del deterioro urbano. La diferencia de género en el acto homicida no requiere de mayor discusión, las estadísticas demuestran que las mujeres son las menos. En el imaginario colectivo, el asesinato se asocia más a los hombres jóvenes, como son los sicarios. Sin embargo, las circunstancias cambian en el caso del narrador anónimo.

Otro aspecto de la diferencia de género es la crueldad ejercida hacia las mujeres. Para el narrador-protagonista de <<Paseo nocturno>> ésta funciona como detonador del placer sexual. Mientras la misoginia expresada por el gramático y los sicarios desterritorializa a las mujeres de su mundo monosexual.

Tanto en *La virgen de los sicarios* como en <<Paseo nocturno>> los narradores son al mismo tiempo protagonistas. Ambos relatos están focalizados por ellos. Y es este principio de selección y restricción el que rige la perspectiva narrativa de los textos. Es mediante este filtro de conciencia que sabemos cómo es la forma de vida de los sicarios en Medellín y la del industrial anónimo en Río de Janeiro.

Mientras que Fernando nos da cuenta de la cartografía de la ciudad, con sus innumerables iglesias, parques, comercios, y de su sector marginado, como las comunas donde habitan sus amantes; el industrial no nos describe a Río de Janeiro, pero la ciudad está ahí nombrada, incitándonos a pensarla. Ambas voces narrativas atraviesan lo público y lo privado, y nos hacen creer en su mundo: en sus ciudades la hiperviolencia se consume a una velocidad vertiginosa, y el simple hecho de salir a la calle representa ya un alto riesgo para la preservación de la vida.

De igual manera se trata de dos protagonistas misántropos que crean ante el mundo una barrera desde la cual se pertrechan para lanzar sus ataques contra todo lo socialmente establecido, ya sea la moral, ya sea la propiedad privada, ya sean las relaciones con el Estado, ya sea la libertad y aun la seguridad de los Otros. Su papel es el de reivindicar todo aquello que pueda desintegrar a la sociedad, que la ponga en peligro, pues sólo de esta manera pueden aspirar a identificarse como seres íntegros.

En tanto los sicarios fungen como *ángeles exterminadores*: son contratados por los capos del narcotráfico, son los cobradores de las deudas incobrables. Matan sin remordimiento. Matan porque la estructura social a la que pertenecen no les permite otra opción. El narrador protagonista de <<Paseo nocturno>> asesina simplemente por catarsis, para liberar las tensiones y para satisfacer una sexualidad reprimida. Es en la metrópoli donde se halla el mayor repertorio de dramas humanos. Y la ciudad parece negar a los protagonistas la experiencia requerida para su redención.

El personaje de *La virgen de los sicarios*, quien llegó a la ciudad de su infancia, Medellín, a morir ya viejo y cansado, no muere físicamente aunque sí espiritualmente. Al final de la novela, luego del asesinato de su segundo amante, Fernando se traslada a la estación de buses para partir hacia ninguna parte, cuando ya ha perdido todo el interés por la vida. En cambio, para el industrial de <<Paseo nocturno>> todo sigue igual. El narrador vuelve a la cotidianidad, asumiendo al futuro como una estéril pero confortable repetición de lo mismo.

Tanto la novela corta de Vallejo como el cuento de Fonseca cumplen con la antítesis de la estética del dulce desenlace. Son obras donde no hay esperanza ni respiro, cuya escritura es un mundo poblado de personajes extraídos de la realidad más sórdida, quienes ejercen una violencia sin sentido, porque sólo importa la inmediatez. A ellos no les preocupa la justicia, saben de antemano que su administración es una soberana tomadura de pelo.

Cuestionamiento, humor irónico y actitud crítica, son algunas de las características de la prosa de Fonseca y Vallejo; éstas dan lugar a la compleja y ambigua contienda entre el bien y el mal: en los relatos estudiados vemos que cualquier habitante de las grandes ciudades puede ser víctima y victimario, porque criminales somos todos.

Sin temor a equivocarme, puedo afirmar que el objetivo de Vallejo y Fonseca se ha cumplido cabalmente: henchir los corazones de miedo, decir lo que no debe ser dicho, decir lo que nadie quiere decir, decir lo que nadie quiere oír. Esto constituye su verdadera poiesis. Dos posturas ideológicas ante la vida que punzan, que abren una grieta.

A través de este acercamiento se comprueba que más que divergencias hay coincidencias entre los textos. Quizá su coincidencia fundamental sea que sus autores logran transmitirnos con su estética de la violencia el relato de vidas y formas de ver el mundo que ya imaginábamos, aunque desconocíamos a profundidad. Dos relatos perturbadores de la conciencia, cuyas anécdotas no trascienden la realidad, pero funcionan como una transfusión sanguínea que nos alienta y nos invita a vivir de otra manera, a establecer una cultura de vida, donde la utopía sirva para darle dirección a nuestro camino.

Detrás de este estudio no existe ningún supuesto maniqueo sobre la violencia. Ésta se entiende pero no se justifica. Y aunque su conocimiento propicia conflicto, la literatura ayuda a



comprender el fenómeno. No tenemos las herramientas, la economía y la infraestructura para combatir la violencia, sólo nos queda la conciencia para defendernos del culto a la destrucción. Hay un Mr. Hyde en cada uno de nosotros, lo importante es impedir que se den las condiciones para que ese monstruo salga a la superficie.

Se dice que las ficciones no se imponen al público, sino se proponen. Su destino es fecundo o estéril. En este caso *La virgen de los sicarios* y <<Paseo nocturno>> se han consolidado. Fue placentero estudiarlos. Pongo punto final a este trabajo sabiendo de antemano que la exploración de la hiperviolencia en la literatura latinoamericana contemporánea no empieza ni termina aquí, pero contribuye al esclarecimiento de este alarmante fenómeno que tiene en jaque a la humanidad.

Bibliografía directa

Fonseca, Rubem, *O caso Morel*, Río de Janeiro, Artenova, 1973.

-----, *El Cobrador*, trad. Basilio Losada, Barcelona, Bruguera, 1980 [1979].

-----, *Feliz ano novo*, Río de Janeiro, Artenova, 1975.

-----, *Los mejores relatos*, trad. y ed. Romeo Tello Garrido, México, Alfaguara, 1998.

-----, *Los prisioneros*, trad. Xosé Ramón Fandiño, Madrid, Ediciones Júcar, 1989 [1963].

-----, *Lucía McCartney*, trad. Xosé Ramón Fandiño, Madrid, Ediciones Júcar, 1990 [1967].

Vallejo, Fernando, *La Rambla paralela*, México, Alfaguara, 2002.

-----, *La virgen de los sicarios*, México, Alfaguara, 2002 [1994].

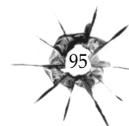
-----, *El desbarrancadero*, México, Alfaguara, 2002 [2001].

-----, *El río del tiempo*, Bogotá, Alfaguara, 2003[1998].

Bibliografía indirecta

Andrews, *Mahatma Gandhi's Ideas, Including Selections from His Writings*, New York, Macmillan, 1930.

Angenot, Marc, *et al.*, *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI, 1993.



- Aricapa, Ricardo, *Medellín es así. Crónicas y reportajes*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2000.
- Bataille, Georges, *La literatura y el mal*, trad. Lourdes Ortiz, Madrid, Taurus Ediciones, 1981.
- Barreiro, J., *Violencia y política en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1974.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Madrid, EDAF, 1985.
- , *Obras selectas*, trad. Enrique López Castellón, Madrid, Edimat Libros, 2000.
- Braidotti, Rosi, *Sujetos nómades*, trad. Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Castañeda, Marina, *El machismo invisible*, México, Grijalbo, 2002.
- Castilla del Pino, Carlos, *La incomunicación*, Barcelona, Ediciones Península, 1969 [1970].
- Cortázar, Julio, "Continuidad de los parques", en *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 1994, vol. I, pp. 291-292.
- Dioses del México antiguo*, México, UNAM-Conaculta-DDF, 1995.
- Easton Ellis, Bret, *American Psycho*, trad. Mariano Antolín Rato, México, Ediciones B México, 2000 [1993].
- Enciclopedia ilustrada Cumbre*, tomo 7, México, Cumbre, 1959 [1958].
- Foucault, Michel, *Las redes del poder*, trad. Heloísa Primavera, Buenos Aires, Alamagesto, 1992.
- Fromm, Erich, *Anatomía de la destructividad humana*, México, Siglo XXI Editores, 1975.
- García Márquez, Gabriel, *La mala hora*, México, Ediciones Era, 1966.
- García Silberman, Sarah y Luciana Ramos Lira, *Medios de comunicación y violencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Giraldo, F. y F. Viviescas (comps.), *Colombia: el despertar de la modernidad*, Bogotá, Foro, 1991.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1998 [1972].
- Hesíodo, *Teogonía*, introducción Paola Vianello de Córdova, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1986.
- Homero, *Odisea*, prólogo de Manuel Alcalá, México, Porrúa, Sepan Cuantos N° 4, 1960.
- Kurnitzky, Horst (compilador), *Globalización de la violencia*, México, Colibrí-Instituto Goethe de México, 2000.



La Santa Biblia, México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.

Las mejores leyendas mitológicas, selección de José Repollés, Barcelona, Óptima, 2002.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Barcelona, Anagrama, 2000 [1986].

-----, *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, trad. Rosa Alapont, Barcelona, Anagrama, 2004 [2003].

López Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce, *Manual para investigaciones literarias*, México, UNAM-Campus Acatlán, 2000 [1996].

López Guevara, Norma Alejandra, *Violencia y literatura en el cuento El Cobrador de Rubem Fonseca*, Tesina de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2000.

Mann, Thomas, *Muerte en Venecia*, trad. Edhasa, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1999.

Martínez-Zalce, Graciela, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella (eds.), *Escrituras en contraste. Femenino / masculino en las literaturas de América*, México, Aldus-UAM, (en prensa).

Mendoza, Mario, *Satanás*, Barcelona, Seix Barral, 2002.

Miller, Henry, *Reflexiones sobre la muerte de Mishima*, trad. José Vicente Anaya, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

Moraña, Mabel (editora), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2002.

Moulián, Tomás, *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago, Arcis-Lom, 1997.

Muñoz de Alba Medrano, Marcia, (coordinadora), *Violencia social*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, 2002,

Nieburg, H. L., *Political Violence*, New York, St. Martin's Press, 1969.

Paz, Octavio, *Un más allá erótico: Sade*, México, Vuelta, 1993.

Pedraza, Pilar, *Fritz Lang, Metrópolis. Estudio crítico*, Barcelona, Paidós, 2000.

Pereyra, Carlos, *Política y violencia*, México, FCE, 1974.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, UNAM-Siglo XXI Editores, 2001.



- , *El relato en perspectiva*, México, UNAM-Siglo XXI Editores, 1998.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, tomos I y II, vigésima segunda edición, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- Rojas, Enrique, *El hombre light. Una vida sin valores*, México, Planeta Mexicana, 1999 [1998].
- Rougemont, Denis, *El amor y Occidente*, trad. Antoni Vicens, Barcelona, Kairós, 1997 [1978].
- Safranski, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad*, trad. Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets Editores, 2002 [2000].
- Said, Edward W., *Cultura e imperialismo*, trad. Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y marxismo*, vol. I, México, Ediciones Era, 1978.
- (editor), *El mundo de la violencia*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM-Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Sarlo, Beatriz, "Zapping". *Escenas de la vida postmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo*, introducción y notas Emma Susana Speratti Piñero, México, UNAM- Dirección General de Publicaciones, 1972.
- Sorel, Georges, *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.
- Stevenson, Robert Louis, *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, trad. Carmen Criado, Madrid, Alianza Editorial, 2001 [1978].
- Tiempos de violencia*, México, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación, UAM Xochimilco, s/a.
- Tordjman, Gilbert, *La violencia, el sexo y el amor*, Barcelona, Gedisa, 1981.
- Torrallba Navarrete, Erika, *La virgen de los sicarios, dos miradas y una sola oración: la violencia*, Seminario Taller Extracurricular de licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán- UNAM, 2004.
- Vargas Llosa, Mario, *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, México, Seix Barral, 1981.
- Weber, Max, *El político y el científico*, Madrid, Alianza Editototial, 1984.
- Zizek, Slavoj, *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI Editores, 1999.



Hemerografía

Becerra, Ricardo, "Lizbeth: nuestra compañera de trabajo", *La Crónica de Hoy*, México, D. F., 24 de mayo de 2004, Sec. Nacional, p. 10.

Cayuela Gally, Ricardo, "Condena general", *Letras Libres*, Año I, N° 9, México, septiembre 1999, p. 95.

Dorfman, Ariel, "La tentación de Iván Karamazov", *Proceso*, N° 1436, México, D. F., 9 de mayo de 2004, pp. 38-39.

"Las muertas de Juárez", *Metapolítica (Fuera de Serie/2003)*, México, D. F., Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de la Frontera Norte-Cepcom-Jus, 2003.

Monsiváis, Carlos, "'De no ser por el pavor que tengo, jamás tomaría precauciones'. Notas sobre la violencia urbana", *Letras Libres*, Año I, N° 5, México, D. F., mayo de 1999, pp. 34-39.

-----, "El crimen, si evidente, dos veces ambiguo", *Nexos*, núm. 160, México, D. F., abril de 1991, pp. 70-73.

Samperio, Guillermo, "(H)ojeadas. Los vivos muertos del novelista Vallejo", *La Jornada Semanal*, México, D. F., 9 de mayo de 1999.

Sierra, Sonia, "Dos hombres de letras, García Márquez y Rubem Fonseca", *El Universal*, México, D. F., 30 de noviembre de 2003.

-----, "Rubem Fonseca dialoga con mil jóvenes sobre la literatura", *El Universal*, México, D. F., 2 de diciembre de 2003.

Vargas Llosa, Mario, "El gran arte de la parodia", *Revista de la Universidad de México*, núm. 431, México, D. F., diciembre de 1986, pp. 3-6.

Documento

Moreno Hernández, Moisés, "La delincuencia organizada", ponencia en el marco de la *Consulta Nacional para el Combate al Narcotráfico*, México, Procuraduría General de la República, 1993.

Cibergrafía

Brú, José (compilador), *Acercamientos a Rubem Fonseca*, (http://www.fil.com.mx/cultura/fonsec_dis.asp), 5 de noviembre de 2004.



Discurso de Fernando Vallejo al recibir el Premio Rómulo Gallegos, Caracas, 2 de agosto de 2003, (<http://www.cafrosario.Oguita.com.ar/index.html>), 7 de marzo de 2004.

El Colombiano, La virgen de los sicarios, (<http://www.elcolombiano.com>), 11 de agosto de 2004.

Fonseca y su obra, (www.yahoo.com.es) 5 de noviembre de 2004.

Shrader, 2000, *Methodologies to measure the gender dimensions of crime and violence*, World Bank Group (<http://www.worldbank.org>), 24 de octubre de 2004.

Sierra, Sonia, *Dos hombres de letras, García Márquez y Rubem Fonseca*, (http://www.fil.com.mx/prensa/pren_bo1011203_bus.doc), 1 de diciembre de 2004.

Toibero, Emilio, *Un amor entre ruinas*, (<http://www.otrocampo.com/index.html>), 15 de abril de 2004.

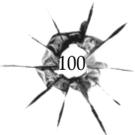
Filmografía

Ciudad de Dios, Fernando Meirelles, director, Matheus Nachtergaele y Alexandre Rodrigues, protagonistas, Brasil, Buena Vista Home Entertainment, 2002, 130 minutos.

Crash, David Cronenberg, productor y director, James Spader y Holly Hunter, protagonistas, Estados Unidos, New Line Home Video, 1998, 90 minutos.

La vendedora de rosas, Víctor Gaviria, director, Leidy Tabores y Martha Correa, protagonistas, Medellín, Producciones Filamento, 1998, 90 minutos.

La virgen de los sicarios, Barbet Schroeder, director, Germán Jaramillo y Anderson Ballesteros, protagonistas, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2001, 90 minutos.





Composición de texto con tipografía Book Antiqua y Palatino.
Formación tipográfica por Lourdes Valeriano.
mlvaleriano@netscape.net
México D.F., Abril 2005