



1.

LA LETRA CON SANGRE ENTRA

“En Madrid hacen 1 minuto de silencio por cada muerte violenta.
En Colombia en cambio, nadie dice nada”

...

La violencia en Colombia es una constante, por eso se trata en la literatura desde diferentes perspectivas y en diferentes tonos: narcotráfico, guerrillas y guerra de partidos han sido fuente de inspiración para diversos materiales artísticos, entre ellos, literarios. A continuación, el análisis desde diferentes configuraciones contemporáneas: Gabo, Caicedo, Mario Mendoza, Vallejo y Franco Ramos ¿Cómo se ha tratado la violencia? ¿Qué ha pasado con el realismo mágico? ¿Acaso ha mutado al realismo crudo? ¿O simplemente se reitera la frase de que la realidad supera la ficción?

INTRODUCCIÓN: VIOLENCIA HISTÓRICA

“A medida que el tiempo avanza, la violencia cambia de modalidad y de espacios”

...

En un país como Colombia, la violencia es pan diario y como dice Gabo:

*Me sucedió una cosa que tenía que sucederme tarde o temprano. Fue que me olvidé todos mis demás compromisos que tenía con la literatura y me centré sólo en el compromiso político. No es que me arrepienta, en ese momento tocaba eso, pero para poder salir de eso, tuve que volver a la idea original de que el compromiso del escritor no es con su realidad política, sino con toda su realidad.*¹

Si la violencia hace parte de la realidad colombiana, entonces hace parte de lo que muestra el arte. A través de los años se ha tratado de formas diferentes, pero siempre constante. Durante el periodo literario denominado *literatura de la violencia* “hay un predominio del testimonio, de la anécdota sobre el hecho estético. En esta novelística no importan los problemas del lenguaje, el manejo de los personajes o la estructura narrativa, sino los hechos, el contar sin importar el cómo. Lo único que motiva es la defensa de una tesis”, se prima entonces la necesidad de denunciar y se aprecia una ausencia “del acontecer social como producto mediocre de una cultura dominada y dependiente -salvo unas cuantas excepciones-, [hasta llegar a un punto en que] no pudo marginarse del movimiento sísmico de la Violencia.² Así que llega un punto en que el tratamiento de la violencia va más allá de lo político, por los que se hace necesario un proceso catártico uno de cuyos catalizadores es la literatura, lo que se demuestra por estadísticas:

De la lectura de las novelas escritas entre 1949 y 1967 que abordan la violencia de diversas maneras, podemos sacar ciertas conclusiones estadísticas susceptibles de mayor precisión. De las setenta novelas conocidas que tratan de la Violencia: 54 (77%) implican a la Iglesia católica colombiana como una de las instituciones responsables del auge de la violencia; 62 (90%) comprometen a la policía y a los grupos parapolíticos (chulavitas, pájaros, guerrillas de la paz, policía rural) del caos, destrucción y muertes habidas; 49 (70%) defienden el punto de vista liberal y se atribuye la Violencia a los conservadores, 7 (10%) novelas reflejan la opinión conservadora y endilgan la Violencia a los liberales; 14 (20%) hacen una reflexión crítica sobre la Violencia, superando de seta manera el enfoque partidista. De los 57 escritores, 19 (33%) habían escrito por lo menos una obra antes de su primera novela sobre la Violencia, 38 (67%) se inician escribiendo sobre ella.³

1. Gabriel García Márquez (cien años de soledad) [on line]. Ricardofanta. 18 de noviembre de 2006. Disponible: [http://www.youtube.com/watch?v=CMJT51w_BVY]. [consultada el 10 de abril de 2009].

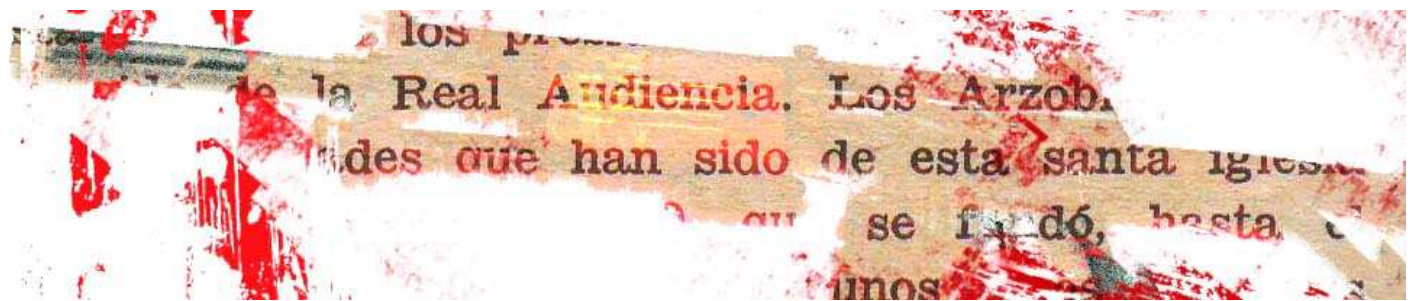
2. ESCOBAR, Augusto. La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria? [on line]. Disponible en: [http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm]. [consultada el 1 de mayo de 2009]

3. Ibíd.

2.

“La guerra se ha instalado como forma de vida y convivencia en gran parte del territorio”⁴, pero es hasta este *boom* de esta *literatura de la violencia*, en la que hay una necesidad latente de manifestar estos hechos y de consignarlos en algún formato que llegue a las masas. Porque la importancia de conocer la historia radica en que no se cometerán los mismos errores. Y en el país sucede que “la sociedad colombiana ha sido por tradición -impuesta- una sociedad olvidadiza: no se sabe si es por falta de perspectiva histórica, de coraje, o por la incapacidad para asumir la verdad”⁵, entonces los libros se convierten en esa suerte de memento, de ahí la relevancia de este registro.

Y así como cambia la historia de la violencia y las formas de la misma, también cambia la forma de contarla, porque la violencia ha hecho parte de la historia y entre literatura e historia siempre ha existido una relación de causa-efecto. Lo que significa que “las líneas entonces trazadas se han extendido y expandido para incluir la complejidad y los nuevos actores de la violencia, configurando un imaginario que marca profundamente la vida nacional, como lo hizo en su época la llamada Novela de la Violencia”⁶.



Es por esto que “a medida que la violencia adquiere una coloración distinta al azul y rojo de los bandos iniciales en pugna, los escritores van comprendiendo que el objetivo no son los muertos, sino los vivos, que no son las muchas formas de generar la muerte (tanatomanía), sino el pánico que consume a las víctimas”⁷. Es a partir de este momento cuando se generan las excusas para producir este texto. Si bien se muestra cierta afección de las víctimas en las obras que se expondrán como ejemplo, también se muestra la etapa siguiente, y es mostrar en la obra, no sólo la perspectiva de la víctima, sino también la del victimario, y éste es presentado, no como un sediento de sangre, sino como otra víctima de las circunstancias. Así surge la novela sicarial del corte de *Rosario Tijeras* de Franco Ramos y *La vírgen de los sicarios*, escrita por Fernando Vallejo; o la de un hombre asediado por sus propios pensamientos y conflictos internos que termina generando una masacre en el prestigioso restaurante Pozzeto de Bogotá en *Satanás*, la novela de Mario Mendoza. También se presenta otro tipo de violencia que es el violentarse a sí mismo, mientras se prueban distintos excesos hasta encontrarse sumido en un mundo de delincuencia juvenil en que la víctima es el mismo victimario, como lo hacen los jovencitos de Caicedo.

4. RUEDA, Maria Helena. La violencia desde la palabra. [on line]. Disponible en: [http://javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/rueda.htm]. [consultada el 1 de mayo de 2009]

5. ESCOBAR. Op. Cit.

6. RUEDA. Op. Cit.

7. ESCOBAR. Op. Cit.

3.

Todos estos escritores, encierran la violencia en las fronteras de lo urbano y los suburbios, pero con acceso ilimitado a los parajes psicológicos de los afectados. Fenómeno que empieza a presentarse después de *el bogotazo* y sigue hasta la contemporaneidad. La literatura ya no es bucólica, porque ahora se rinde culto a la ciudad hasta el punto en que ésta misma, con sus pro o sus contra, empieza a perfilarse como un personaje más que como un simple espacio donde se desarrollan los hechos.

La violencia que se trata en la actualidad va más allá de una guerra civil puesto que se ubica en una inconformidad con la falta de Estado, situación que deriva primero en la imposición de un orden alterno regido por leyes distintas que empiezan a imbricarse en rincones de la sociedad urbana que termina desembocando en el terrorismo, la guerra contra la incompetencia y/o la inconformidad con el Estado y la imposición de lo que Maria Helena Rueda⁸ llamaría la ley del des-orden o la conformación de un no-Estado. Y bajo estas condiciones, “lo que ocurre en el campo de batalla (y éste puede ser urbano o rural, público o privado) se transforma en definitorio de un determinado escenario social cuando pasa a ser texto, a través de esta verbalización se definen aliados y enemigos, objetivos y contraobjetivos, fronteras y prioridades”⁹. La literatura deja de ser neutral o de ejercer un oficio de mero registro y empieza a perfilar diferentes puntos de vista y a reconocer que “el drama está en la atmósfera de terror que genera tantos crímenes, en el alma de las víctimas como en la de los victimarios; en las vivencias de los perseguidos como en las de los perseguidores”¹⁰, dando paso al lector para tomar partido en un universo mimético donde no hay buenos ni malos, porque todos tienen dos caras y se enfrentan a situaciones extremas, causas de sus consecuencias violentas.

VIOLENCIA URBANA: LA GUERRA DESDE LA NO-GUERRA

“Es distinto ver los toros desde la barrera”

...

En novelas como las que se mencionaron anteriormente (*Rosario Tijeras*, *La virgen de los sicarios*, *Satanás* y los particulares personajes caicedianos), se vislumbra cierta guisa de utopía, a la que se puede llegar sólo mediante la ruptura de parámetros enmarcada en “la existencia de un orden externo, al que se espera regresar, un orden que es definido precisamente por su oposición a esa exterioridad que no tiene normas ni leyes”¹¹. Todo se resume en la necesidad de generar un caos por medio del cual se regresará al orden que estaba antes. Entonces la nostalgia es el móvil; o la generación de ese caos por la necesidad de establecer otro orden, opuesto al establecido, pero también distinto al sacudón con el que pudo conseguirse. Un símil puede establecerse con una cita del libro *Trochas y fusiles* que cita Maria Helena Rueda en su trabajo sobre el tema de la violencia en la literatura:

Dice Marulanda en la transcripción del autor: Es que yo estoy buscando la paz desde hace muchos años. Me tocó inventarme esta guerra para que me oyeran a mí y a la gente que por mi boca habla, pero al gobierno no le conviene la paz porque, entonces, ¿qué hace con los militares? uno pide una cosa

y le responden que no, que no se puede porque la Constitución no lo permite, Entonces uno propone el cambio de Constitución y le responden que no, que eso es anticonstitucional. No dejan sino el camino de la guerra o el de la entrega. Y el de la entrega va a ser muy difícil porque uno tan viejo ya no está para esas. (223)¹²

8. RUEDA, María Helena. Op. Cit.

9. Ibíd.

10. ESCOBAR. Op. Cit.

11. Ibíd.

12. Ibíd.

4.

Entonces el escritor se convierte en cierto tipo de investigador, que busca y rebusca, pero sienta una posición y una perspectiva determinadas que sin embargo, son ajenas a él dado que no es el directo protagonista de la ficción. “El escritor sirve aquí de mediador entre el escenario de la guerra, la otredad a la que pertenecen quienes cuentan sus historias y el lector letrado que las recibe desde el terreno de la no-guerra”¹³. Por ende, el escritor cumple cierto rol de cronista taurino, ya que ve los toros desde la barrera “analizando de qué manera la violencia se transforma en fenómeno manejable por la sociedad desde la palabra”¹⁴, y así, desde una narración u otra, mostrar el testimonio viviente en la historia de los protagonistas a la vez que retrata la cosmovisión y los imaginarios de la sociedad emergente.

En términos de Escobar, esto sería la etapa siguiente a la *literatura de la violencia*, denominándola *reflexión crítica de la literatura sobre la violencia*, caracterizada por contar experiencias vividas o contadas por otros, donde el drama histórico “depende de la reflexión y mirada crítica sobre la violencia que actúa como reguladora y a la vez como factor dinámico. Aquí no importa tanto lo narrado como la manera de narrar, Interesa el personaje como “estructura redonda”, en su estatuto semiológico”¹⁵ e intentan, mediante procesos mentales y juegos con lo espacio-temporal, proyectar varios matices del suceso que relata.

Esto significa que la *reflexión crítica de la literatura sobre la violencia*, se interesa en contar la violencia como un fenómeno no excluyente, complejo y diverso; no como un acto, sino como un efecto dominó que explora las dimensiones de lo real y trasciende lo regional. Condiciones estas que generan, como describe Daniel Caicedo: “Obras donde se vuelca toda pasión posible, donde se testimonia el dolor de un pueblo”¹⁶, porque buscan retratos de hombres comunes en historias cotidianas, pero que condensan toda una cosmogonía de una época determinada.

La revolución de este tipo de literatura radica en que a partir de ella surgió “una nueva generación de escritores [que] deja de mirarse en el espejo europeo o estadounidense como único parámetro de la cultura, para nutrirse de todas las vertientes y particularmente, para mirarse en su propio espejo cultural”¹⁷. La literatura colombiana se encuentra en su país, empieza a retratarse y a reivindicar la importancia que tiene para sí misma y de mostrarse como una fuente identitaria en tanto que devela sus luchas, agonías, nostalgias y contradicciones, aunque se utilice como fuente principal un aspecto negativo como el fenómeno de la violencia, logra ir más allá; es de esta manera como “la literatura colombiana se levanta contra una cultura burguesa señorial, ficticia y simulada”¹⁸ reflejada antaño. Esto quiere decir que “por primera vez la literatura colombiana se integra plenamente a la realidad que la circunda; se toma conciencia de lo que implica el oficio literario y la necesidad de ahondar sobre la realidad histórica en la que se vive”¹⁹.

13. Ibíd.

14. Ibíd.

15. ESCOBAR. Op. Cit.

16. ESCOBAR. Op. Cit. Citando a Daniel Caicedo.

17. Ibíd.

18. Ibíd.

19. Ibíd.

5.

¿Y DÓNDE ESTÁ EL REALISMO MÁGICO?

“Mi problema más importante era destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico. Porque en el mundo que

trataba de evocar, esa barrera no existía. Pero necesitaba un tono inocente, que por su prestigio volviera verosímiles las cosas que menos lo parecían, y que lo hiciera sin perturbar la unidad del relato. También el lenguaje era una dificultad de fondo, pues la verdad no parece verdad simplemente porque lo sea, sino por la forma en que se diga”.

Gabriel García Márquez

Realismo mágico es un movimiento uno de cuyos precursores es Gabo y consiste imbricar lo surreal y fantástico en un ambiente costumbrista donde todo suena posible. Este estilo literario tiene seguidores y detractores de modo tal que unos escritores lo reconocen y otros no. Carlos Monsivais²⁰, por ejemplo, recalca que no está de acuerdo con esta corriente; que él reconoce la habilidad de García Márquez como escritor y admira su forma de expresión y exaltación al lenguaje, pero que eso de realismo mágico, no es una categorización seria.

No obstante, este escritor caribeño no deja de lado la violencia, pues en cada uno de sus libros, se encuentra el sello, su marca de periodista y resulta imposible ocultar la idea de que tiene una panorámica bastante amplia del país, no sólo de sus tradiciones, sino de las situaciones político-sociales que se están desarrollando

Quando Gabo escribe *Cien años de soledad*, dado que quería que en esa novela “suciedera todo (...) y que en ese ‘suceder todo’ debía estar la memoria de Aracataca con su fantasía, sus supersticiones, las angustias...”²¹ y relata todo con tal pasión y tan detalladamente que empieza a crear una epopeya, escribe el mito de la realidad del Caribe y a través de él, y de su tan arraigada localidad, empieza a hacerse continental y a retratar no sólo Colombia, sino América Latina. De hecho, uno de los episodios más importantes en la obra es la narración de la masacre de las bananeras, que Monsivais describe como “una de las obras maestras sintéticas de lo que ha sido la represión en América Latina”²², ya que se retrata con detenimiento una lucha por salir de la opresión y la explotación por parte de los extranjeros.

Además, porque trata partes importantes del conflicto, que no es sólo el conflicto en sí, sino lo que sucede con aquellos que sobreviven, como una forma de contar que la historia no sólo acontece en su momento, sino que la vida sigue, los traumas quedan y las ausencias se siguen sintiendo. Una manera de protesta en la que se presenta lo que sucede antes, durante y después. Es así como se retrata en medio de la fantasía, el dolor verídico de la realidad. No es narrar el episodio por hacer una denuncia, sino mostrar que dentro de la tragedia, hay gente.

20. Monsivais con La Adela – 100 años de soledad. [on line]. [scharfs](http://www.youtube.com/watch?v=0IYvkfbTtA&feature=related). 17 de junio de 2007. Disponible en: [\[http://www.youtube.com/watch?v=0IYvkfbTtA&feature=related\]](http://www.youtube.com/watch?v=0IYvkfbTtA&feature=related). [consultado el 12 de febrero de 2009]

21. Gabriel García Márquez (cien años de soledad) [on line]. Ricardofanta. 18 de noviembre de 2006. Disponible: [\[http://www.youtube.com/watch?v=CMJT51w_BVY\]](http://www.youtube.com/watch?v=CMJT51w_BVY). [consultada el 10 de abril de 2009].

22. Monsivais con la Adela. Op. Cit.

6.

Ya los de las primeras líneas lo habían hecho, barridos por las ráfagas de metralla. Los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazoleta, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta contra la otra oleada compacta que se movía en sentido contrario, despedida por el otro coletazo de dragón de la calle opuesta, donde también las ametralladoras disparaban sin tregua.

Estaban acorralados, girando en un torbellino gigantesco que poco a poco se reducía a su epicentro porque sus bordes iban siendo sistemáticamente recortados en redondo, como pelando una cebolla, por las tijeras insaciables y metódicas de la metralla. El niño vio una mujer arrodillada, con los brazos en cruz, en un espacio limpio, misteriosamente vedado a la estampida. Allí lo puso José Arcadio segundo, en el instante de derrumbarse con al cara bañada en sangre, antes de que el tropel colosal arrasara con el espacio vacío, con la mujer arrodillada, con la luz del alto cielo de sequía, y con el puto mundo donde Úrsula Iguarán había vendido tantos animalitos de caramelo.

Quando José Arcadio Segundo despertó estaba bocarriba en las tinieblas. Se dio cuenta de que iba en un tren interminable y silencioso, y de que tenía el cabello apelmazado por la sangre seca y le dolían todos los huesos [...]. Quienes los habían puesto en el vagón tuvieron tiempo de arrumarlos en el orden y el sentido en que se transportaban los racimos de banano [...]. Veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños que iban a ser arrojados al mar como el banano rechazado ²³.

Así como también se resalta esa represión de la que hablaba el mexicano Monsivais cuando desaparecen todo rastro de tal masacre:

La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontró el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras paraba la lluvia ²⁴.

Y dentro del realismo mágico, una tregua durante la lluvia, se puede hacer una tregua (casi) sin fin, pues “llovió cuatro años, once meses y dos días”²⁵. De igual manera esa incompetencia del Estado ya mencionada se observa también en García Márquez, o de lo contrario, ¿por qué *el coronel no tiene quién le escriba?*, pero nuevamente, por artilugios de ese realismo mágico, la violencia se ve decorada y disminuida, por eso el coronel se resigna con ilusión, esperanza y casi alegría a comer mierda. En esta literatura no se deja de lado la violencia histórica, tampoco la actual y de ella también se exploran diferentes parajes a través de diferentes personajes.

Dado que Gabo es un representante de mucho peso en la literatura colombiana, el único Nobel (hasta el momento) oriundo de estas tierras y además, el precursor de un movimiento literario y cuya producción literaria es vasta, después de él, el realismo mágico se empezó a relacionar en el mundo directamente con la literatura colombiana, casi hasta convertirse en una estrategia de marketing para difundirla. El problema era que mientras se hacía promoción a las mariposas amarillas, la literatura de Caicedo empezó a mostrar una Cali revolucionaria, donde se retrataban los antros del sur, donde la

curiosidad juvenil terminaba en prostitución, drogas y/o criminalidad y eso no era todo, de hecho, Caicedo fue sólo la punta del *iceberg*. O como diría Silvana Paternostro ²⁶ en su texto *el nuevo realismo urbano en Colombia*:

23. Cien años de soledad. Op. Cit. Pg. 358-359

24. *Ibíd.* Pg. 362

25. *Ibíd.* Pg. 368

26. *Silvana Paternostro* es una escritora nacida en Colombia residente en Nueva York que escribe en *Land of God and Man*, una publicación periódica de mujeres latinas. Actualmente trabaja en un libro sobre Colombia.

7.

La leyenda de Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad*, el libro que fácilmente trajo lectores a sus pies, ahora tiene competencia. O eso afirma Planeta, una de las más grandes editoriales distribuidoras de libros en habla hispana en los Estados Unidos, que ha introducido una nueva legión de escritores colombianos a este país. Aclamados en un *boom* postgarcíamarquiano, considerados antirrealistas-mágicos, estos escritores han dado de qué hablar en artículos de *The New York Times* y han recibido y aceptado invitaciones para hablar en conferencias internacionales de escritores ²⁷. Es así como “lentamente, los escritores se despojan de los estereotipos, del anecdotismo, superan el maniqueísmo y tornan hacia una reflexión más crítica de los hechos, vislumbrando una nueva opción estética y, en consecuencia, una nueva manera de aprehender la realidad” ²⁸. Poco a poco se va superando también el realismo mágico, a pesar del fenómeno presentado en principio por los lectores colombianos, descrito en palabras de Paternostro así:

el éxito de García Márquez ha dejado una larga sombra a lo largo del país y su tradición literaria hasta el punto en que los nuevos novelistas no eran leídos en Colombia. “Los lectores colombianos no estaban reconociendo Colombia en su trabajo”. Explica Jorge Franco, uno de los pioneros accidentales de esta nueva ola. “En lugar de escribir historias, estaban siendo existencialistas” ²⁹.

De ese existencialismo surge un universo paralelo al realismo mágico. Es cuando la estrategia de vender la literatura colombiana como mágico-realista, se cae por su propio peso ¿Cómo seguir diciendo que la literatura en Colombia es creer en hijos de primos con colitas de marrano cuando aparecen libros del corte de *La virgen de los sicarios* o *Satanás*?

El realismo mágico *fue* mayormente en Gabo, pero luego surgió otro representante de las artes en Colombia, aunque no fue artista, pero sí aparece en varias obras: Pablo Escobar. Uno de los temas principales en la producción artística y literaria de las décadas de los 80 y los 90: la violencia generada por el narcotráfico, donde reinan la coca, los sicarios y una cultura traqueta de despilfarro y excentricidades en medio de un intento por demostrar que la ostentación y el dinero pueden conquistar todo. Es como si ese fuera a ser el nuevo orden impuesto y parecía que iba a tener éxito.

REDUCCIÓN DE LA BRECHA DE CLASES:

En las novelas que se presentarán a continuación, hay un punto común que tiene que ver con la forma como la violencia se expande por todos sin distinción. Cuando se deja de lado la ciudad en la que se puede leer la Urbanidad de Carreño, los bajos mundos no empiezan a ascender, pero sí empiezan a tener acceso a ese otro ostentoso de las clases más favorecidas. Al mismo tiempo, en la juventud, sobre todo, se empieza a sentir una curiosidad colectiva por explorar aquellos lugares calientes y descubren que, a pesar de ser extraños y de verse siempre como tales, lo bajo es un mundo que les agrada.

27. PATERNOSTRO, Silvana. Colombia's New Urban Realists. [on line]. Críticas, 12/1/2003. Disponible en: [<http://www.criticasmagazine.com/article/CA337352.html>]. [consultada el 1 de mayo de 2009] .

28.ESCOBAR. Op. Cit.

29. PATERNOSTRO. Op. Cit.

8.

El narcotráfico es un factor que ayuda a reducir esta brecha. Es la razón por la que los sicarios empiezan a tener dinero, es la razón por la que empieza a hacerse popular la idea de que en las ‘discotecas bien’ de la ciudad o en las fiestas de la gente con mucho dinero aparecen estos personajes. Son comunes las celebraciones de ‘los golpes’, son comunes las putas ricas o los puticos adolescentes en las reuniones de ‘gente prestigiosa’ o incluso, los sitios concurridos son comunes para buscar la manera de ‘pegar el golpe’, de conseguir aquel que ‘dio papaya’, que pensó que se había levantado una ‘hembra’, pero en lugar de eso, le hicieron el paseo millonario o le dieron burundanga y lo dejaron sin un peso.

Es así como Fernando conoce a Alexis y empiezan una carrera de intereses personales que termina en amor. Es así como María del Carmen conoce la salsa, se mete en esa onda y pasa de ser una adolescente rebelde que escucha Rollin’ Stones y no entiende nada, pero está en lugares que frecuenta la burguesía de Cali, a una prostituta que no disfruta del sexo, pero que lo utiliza como herramienta para seguir de rumba y conseguir drogas. Es así como

Rosario se encaballa en ese triángulo amoroso con dos pela'os bien de Medellín. Y es así como la historia de una mujer hermosa que se desenvuelve como una ladrona encantadora de altos ejecutivos termina entrelazada con la de Campo Elías, el veterano de la guerra de Vietnam que, obsesionado con la dualidad del bien y del mal termina generando una masacre en un prestigioso restaurante de Bogotá.

UNA VIRGEN NO TAN SANTA:

La virgen de los sicarios (1994), novela de Fernando Vallejo, cuenta la historia de un viejo gramático homosexual, después de estar en el extranjero regresa a una Medellín que desconoce, entonces empieza a introducirse en esa nueva cultura a junto con su amante que es un sicario adolescente que le enseña la forma de imponer su propio orden matando a todo aquel que se interpone entre ellos.

Ahí se esboza un acontecimiento muy común en años venideros que también será factor común en muchas obras literarias posteriores y es el éxodo. Por ejemplo, con relación a otra novela más contemporánea, se establece una comparación del éxodo en tanto que en *En esas andaba cuando la vi*, de Fernando Quiroz sucede lo contrario: es retrato de tiempos de guerra que cuenta la historia de un hombre que por causa de la violencia sale de Colombia cuando su esposa es asesinada. Se va a Buenos Aires y cree que ha encontrado el amor de nuevo y trae a su nueva pareja de vuelta a Bogotá, pero siente la necesidad de sobreprotegerla de los carros bomba haciendo que ella se sienta más encerrada y atrapada que amada. Mientras que el narrador de Vallejo es el que regresa. Son dos tipos diferentes de extrañamiento, pero ambos marcados por la violencia.

Para el viejo gramático, la historia se inicia cuando habla de los recuerdos de una ciudad que ya no existe y por la que no debe preocuparse, porque no es suya. Él se encuentra desubicado, porque salió de un lugar que no era su hogar, para llegar a otro que tampoco lo es. Y lo hace mediante un recurso muy común en estos 'nuevos escritores' y es el de hablar directamente al lector, hacerle preguntas y contarle sus pensamientos; porque los personajes empiezan a ser conscientes de que se están dirigiendo a una audiencia y la aprovechan. "¿Pero por qué me preocupa a mi Colombia si ya no es mía, es ajena?"³⁰.

30. VALLEJO, Fernando. La virgen de los sicarios. Alfaguara. Bogotá: 1995. Pg. 19

9.

A partir de ese momento se establece una división entre el orden conocido y el des-orden por conocer. E inmediatamente después se inicia una nueva historia que cae en un ciclo de amor y muerte. El protagonista conoce a Alexis e inicia con él una relación. Alexis quiere mostrarle a Fernando (el gramático) cómo es posible imponer su orden y por eso, a razón de que él esté feliz, va matando a todo aquel que le genera el más mínimo fastidio. Esto parece resultar y los dos andan por Medellín tranquilos, como quienes salen impunes de cuanta fechoría puedan cometer, porque hay cierto permiso para cometerlas, hasta que Alexis es asesinado, lo que causa a Fernando un terrible dolor y por medio de éste alcanza a salir un poco de su involucramiento melancólico. Hasta que conoce a Wilmar y lo convierte en su nuevo amante, pero luego se entera de que éste fue el asesino de Alexis.

El narrador de Vallejo entonces, no se interesa en lo más mínimo por la reforma (tomando ésta como llegar al buen camino) de sus amantes, sino que es él quien se va haciendo al mundo del sicariato: "En su perspectiva el orden de la civilidad está ya irremediamente perdido y la única opción es acomodarse y aprender a manejar la nueva ley del des-orden"³¹.

En los recorridos que continúa haciendo por la ciudad, ya se le siente otro semblante, pues ha comprendido que la ciudad pertenece al sicariato (o a quienes se sirven de ello) y se adapta entonces a esa novedad inesperada haciendo de los sicarios sus escudos, sus ángeles protectores y su herramienta para imponer su orden, pero es un orden personal, que no va mucho más allá de sí mismo. No busca cambiar el mundo, tampoco quiere que Medellín regrese a lo que fue, sino que quiere estar tranquilo en una relación de pareja que parece estable y se llena de momentos de exploración entre un mundo y otro (del orden y el des-orden, de su condición de letrado y de la condición de rebusque del sicario).

Y el papel del lector en un éxtasis confuso que produce la novela, pues los sicarios no son más pintados como los malos de la historia, sino como personajes que en el camino se enamoran, tienen familia y también los lloran, queda sentado por Maria Helena Rueda de la siguiente manera: La novela sin embargo convoca al lector a distanciarse con respecto al punto de vista del narrador, quien de hecho sitúa a sus lectores en un espacio ajeno al universo del relato, mediante interpelaciones directas en las que le habla de su ignorancia sobre el contexto de los hechos narrados. Ese espacio puede ser el reverso de lo presentado en la novela, es decir el de un orden cívico existente en la realidad, o al menos en el deseo.

31. RUEDA. Op. Cit.

10.

LOS BESOS DE LA MUERTE DE ROSARIO TIJERAS

"La venganza es un plato que se sirve frío"

Kill Bill vol. 1

“No le echés la culpa a Medellín. No mata. Somos nosotros los que la estamos matando”

Rosario Tijeras

En los años 80, el narcoterrorismo y la campaña de Pablo Escobar por prevenir la extradición en Colombia hace de Medellín, una ciudad abatida y altamente emocional. Medellín reacciona a impulsos, no piensa. Algo le molesta y dispara. Le gusta la plata bien o mal ganada, es tetona, es puta, es sexual, es curiosa, es ganosa, es violenta. Es el escenario de la vida de Rosario Tijeras.

Rosario crece en las comunas de Medellín, en una familia disfuncional, donde es abusada por su padrastro hasta que ella no aguanta más y lo castra con las tijeras de costura de su madre. De ahí su sobrenombre. A partir de ese momento, Rosario debe salir de su casa y empezar a valerle por ella misma. La única persona que sigue a su lado es su hermano Johnefe, quien se dedica al sicariato, a partir de ahí, Rosario sigue la cadena, porque se da cuenta de que es una manera de ganarse la vida. Lo único que debe hacer es respresatar sus favores cuando la llamen ‘los duros’. Así vive de manera acomodada. Ella se mantiene inconforme con la vida que le tocó vivir, porque le parece muy dura. Se convierte en una mujer hermosa, pero calculadora y vengativa, porque su vida no ha sido justa. Es independiente. Come de manera ansiosa, mata y come para olvidar, se engorda y adelgaza constantemente. Vive movida por el odio contra todos quienes la han traicionado, e incapaz de mostrar sus sentimientos, Rosario Tijeras hará de la venganza su forma de vida.

El mismo Franco define la atmósfera de la novela cuando proclama: “En ese tiempo era más seguro quedarse en la casa, ¿pero quién quiere hacer eso cuando es joven?”³². Dentro de este contexto, conoce a Emilio y Antonio. Dos parceros bien de Medellín. Acomodados, sobre todo Emilio. La trama resulta en que ambos se ‘vuelven mierda’ por Rosario. Emilio porque está obsesionado, Antonio porque se enamora. Pierden los tres.

Es ese drama juvenil en el que se unen los dos mundos porque encuentran en común la perdición. Emilio tiene mucha plata y le encantan las drogas, le fascina la rumba. Se la pasa con Antonio. Rosario, donde la tengan bien, se queda, pero sólo hasta que se tenga que ir y eso sí: que nadie le pregunte a dónde va, ni a qué va, ni cuándo va a llegar.

Franco Ramos es un escritor más bien melodramático. Su proyecto de Rosario es más bien modesto y fácil de leer. Su vía de la violencia se encuentra más bien por el narcotráfico. Pero es más bien discreto. Franco Ramos no devela nombres, no se inmiscuye en la política, se concentra en la historia de amor. Sin embargo, las relaciones de Franco con la violencia del narcotráfico están implícitas y eso es lo fascinante de su novela; que deja un legado a Colombia que todos los colombianos pueden entender. Es como un código cifrado que sólo el contexto en el que se han revolcado los colombianos puede desenmarañar. Jamás menciona a Pablo Escobar, pero el lector sabe de quién está hablando cuando lo insinúa. Rosario, Johnefe y Ferney (exnovio de Rosario) son sicarios los tres. Rosario también es puta. Pero eso queda casi a interpretación del lector. Franco es lo más parecido a la cultura colombiana: todos saben qué pasa pero nadie dice nada, porque todos prefieren volcarse en historias amorosas o evadirse con otros placeres. “El relato se acoge, en fin, a un imaginario nacional creado en torno a ese episodio de la historia nacional y a partir de él elabora su universo narrativo”³³. Rosario se convierte en un símbolo de la violencia, no sólo porque es violenta, sino porque es violentada.

32. PATERNOSTRO. Op. Cit.

33. RUEDA. Op. Cit.

11.

La novela de Franco empieza cuando Rosario llega a la clínica agónica porque le acaban de pegar un tiro. Antonio la lleva y se queda en la sala de espera todo el tiempo, mientras espera que Rosario salga ilesa y le digan que todo fue mentira. Por eso se sienta mientras mira el reloj y recuerda paso a paso cuál fue su historia. Cómo la conoció, qué le contó de su vida, qué vivió con ella a solas, qué vivió con ella y con Emilio... y cómo murió. Rueda hace una analogía con respecto a esta historia en la que afirma que

La historia narrada gira en torno al sacrificio de un personaje femenino que podría servir para convocar a la nación en torno a su memoria, la cual se convertiría así en memoria colectiva sobre un episodio emblemático de la vida nacional. Esa memoria colectiva es lo que le da sentido a los hechos narrados en la novela, que sin ella pierden todo contexto y significado (...)Esta mujer representa la ley de la violencia (el des-orden) reinante en el submundo de los barrios marginales de Medellín: lleva siempre un revólver consigo y lo utiliza con frecuencia para imponer su ley y su justicia. Su irrupción en la vida de los dos personajes de clase alta constituye un motivo de fascinación y des-orden, les lleva a distanciarse de sus familias, a entregarse a la droga dura, a entrar en contacto con personajes de los bajos fondos, les incapacita para organizar sus vidas de acuerdo con los parámetros heredados. (...)Al final muere y suponemos que con ello la vida de los otros protagonistas vuelve a la normalidad: su entierro puede constituir el cierre del ciclo de Pablo Escobar y su época de terror, en la imaginación de los colombianos que no reconocen en la guerra actual las situaciones y personajes que en el ciclo anterior aprendieron a identificar.

Lo que sucede en esa época literaria e histórica es esencial. Todo gira en torno a la pérdida de valores o a la imposición de unos nuevos que son muy relajados, que exigen una mente abierta y una moral un poco roída. En el centro está el consumo de drogas y el narcotráfico, como cuando a Rosario le dicen: “No te ves nada bien, mujer. Parecés más vieja que yo. Nosotros no nos metemos lo que vendemos”. Colombia de los 80 tiene un aire ostentoso en el que los intentos por ser excéntrico siempre parecen apocados, pero no importa, porque quien muera en el intento, ha tenido una muerte paga. Para

eso, para todo eso y más hay dinero a manos llenas.

DESTINITOS FATALES: O CAER EN PICADA A SER UN ETERNO ADOLESCENTE

Luis Andrés Caicedo Estela es otro esforzado en unir el mundo del norte y el sur. El de la burguesía y la criminalidad. Siempre es más interesante estar abajo y bailar salsa, tener un ritmo salvaje en un sonido bestial, que encontrarse con las 'tías coloretudas' a que den abrazos y hablen de cosas aburridas, o incluso que estar con los pela'os fumando porro y escuchando rock. La salsa vibra y se entiende. Hay muchos más riesgos, hay mucho más ritmo, hay mucho más sonido, hay más volumen y menos calma. Hay más ciudad y esta de abajo es más auténtica y más real.

Leer a Andrés es un intento de comprender la filosofía del desencanto y del dilema que representa el pasado luminoso, donde todo parecía prometer y la cuneta oscura que muestra ahora el futuro, porque hay demasiada rumba, hay crimen y peor aún: hay sed de ambas cosas.



En Caicedo se perdona el hecho de tocar fondo, aunque quizá piense como Danielito Bang uno de sus personajes de *El pretendiente*: “puede que no haya fondo”³⁴, entre sus personajes llega un punto en que sabe que está mal y lo asume, sin embargo, ha sido tarde, a María del Carmen Huertas, protagonista de *¡Que viva la música!*, se le hace imperdonable. Huertas hablando de sus tiempos anteriores explica:

Soy rubia. Rubísima. Soy tan rubia que me dicen: “Mona, no es sino que aletee ese pelo sobre mi cara y vera que me libra de esta sombra que me acosa” (...) Alguien que pasara ahora y me viera el pelo no lo apreciaría bien. Hay que tener en cuenta que la noche, aunque no más empieza, viene con una niebla rara. Y además que le hablo de tiempos antes que... bueno, la andadera y el maltrato le quitan el brillo hasta a mi pelo³⁵

Además de su pelo brillante y hermoso, *La Mona* tenía su aire intelectual, pues le encantaba el Capital de Marx y lo leía en reuniones con amigos. No sabe nada de música, pero “nadie sabe lo que son los huecos en la cultura”³⁶. No es una niña fácil, pero parece prometer, hasta que la ciudad de Cali se le presenta como nadie nunca se la hubiera podido narrar (sólo ella lo logra, cuando escribe sus memorias al final de su historia, la misma novela de Caicedo: sólo ellos son capaces de narrarla, porque son ellos quienes la han vivido de esa manera).

La obsesión de Caicedo son los adolescentes, o más que ellos, la adolescencia, por eso sus personajes viven la juventud tan frenéticamente, porque prefieren vivir en ese momento toda su vida. Muy al estilo de Kurt Cobain: “Es mejor quemarse en una llama que irse apagando lentamente”. *La Mona* vive el mismo proceso de quedarse jovencita, envuelta en la decadencia:

Tú, disimula el olvido. Aprende a contemplar inmovible toda génesis. Si te tienta la maldad, sucumbe: terminaréis por rodar juntas del mismo brazo. Come todo lo que sea malo para el hígado: mango viche y hongos y pura sal, y acostúmbrate a amanecer con los gusanos. Créete Ceiba, que también cria parásitos.

Tu, no te preocupes. Muérete antes que tus padres para librarlos de la espantosa visión de tu vejez, y encuéntrame allí donde todo es gris no se sufre [y luego muestra un esbozo generacional de una juventud desbocada:]. Somos muchas. Incomunica el dato³⁷.

Realidad y ficción caicedianas están marcadas por la autodestrucción y el desencanto; es el atacarse a sí mismo hasta no poder más. Es una testarudez empecinada en aprovechar los mejores años de la vida para caer. Y su personaje principal: la ciudad de Cali es la experta en mostrarse como la perfecta alcahueta para lograrlo.

34. CAICEDO ESTELA, Luis Andrés. *El pretendiente*. En: *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. Norma, Colección Cara y cruz. Bogotá: julio de 1997. ISBN: 958-04-3201-5 Pg. 48

35. CAICEDO, Andrés. 2001. Pg. 11

36. *Ibíd.* Pg. 11

37. CAICEDO, Andrés. 2001. Pg. 205 - 206

¡Qué importa! Total es la juventud, la época en que se llega a la cumbre del desarrollo de la filosofía de: *nadie me quita lo baila'o*. Lo que les da licencia para caer de nuevo, hasta que se sumen en un ciclo donde reluce el encogimiento, pero por medio de adicciones tan diversas como la fiesta, las drogas, el cine, la literatura y el deseo un modo de remontar su propia desesperación, hasta el punto tal que *La Mona* termina desechada por ella misma en un cuartucho del centro de la ciudad prostituyéndose aún cuando nunca disfrutó el sexo, motivada por dos cosas: la rumba y la adicción.

Bajo, bajo, cuando van a llegar al fondo, dilucidan un trocito de aquello que una vez los vio en sano juicio y prometedores, como Maria del Carmen: Supongo que los marxistas [donde ella empezó: en el debate intelectual] ven las fotografías y pensarán: “Observen ustedes lo bajo que puede llegar la burguesía”.

[E inmediatamente se cierra:] Qué bajo pero qué rico, no me importa servir de chivo expiatorio, yo estoy más allá de todo juicio y salgo divina, fabulosa en cada foto (...). Yo seguiré de frente, porque la rumba no es como ayer, nadie la puede igualar, sabor, la rumba no es como ayer, nadie la puede controlar. Tu enrúmbate y después derrúmbate. Échale de todo a la olla que producirá la salsa de confusión. Ahora me voy, dejando un reguero de tinta sobre este manuscrito. Hay fuego en el 23³⁸.

Esa es Cali, tan pasional y revolucionaria como Medellín. Cada una con sus elementos propios. Luego también llegarán a Cali los carteles.

YO ESTUDIÉ CON ‘SATANÁS’

Satanás, de Mario Mendoza es un drama psicológico basado en la masacre del restaurante italiano *Pozzeto* y muestra cómo el violento también es violentado. Cómo las pequeñas acciones hacen que a un psicótico se le rebose la copa y su catalizador sea disparar sin importar a quién le pegue la bala. Mendoza hace un recorrido por una serie de historias paralelas que como la afluyente de los ríos, desembocan todas en una fecha histórica en Bogotá: el 5 de diciembre de 1986, cuando Campo Elías Delgado, de 52 años de edad mató a 26 personas en *Pozzeto*, el restaurante italiano ubicado en la localidad de Chapinero.

Mario Mendoza, cuando tenía 22 años y era estudiante de literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá, estudiaba con Campo Elías Delgado, con el que si bien, no tenía una fuerte amistad, sí se intercambiaban textos y comentaban cosas acerca de la carrera. El proyecto de grado de Mendoza establecía una comparación entre Poe y Carlos Fuentes; mientras la de Delgado trataba sobre el doctor Jekyll y mister Hide. Una vez ocurrida la tragedia, los demonios de Delgado se convirtieron en la obsesión de Mendoza y a partir de ese momento empezó todo un viaje para escribir esta novela en la que la dualidad entre el bien y el mal es tan débil que alcanza a cruzar la línea. “Teniendo esa información sobre Campo Elías asechándome, cuando las noticias se concentraban sólo en la parte de Vietnam, mientras yo me concentraba en sus obsesiones literarias”. Afirmó Mendoza.

Aquí, el hecho violento no se centra en una masacre, sino en la forma en que factores externos afectan al ser hasta el extremo. Todos los personajes tienen una parte oscura en la que violentan las leyes de su propio orden. Una mujer que hermosa e ingenua se dedica a robar ejecutivos, un padre que se enfrenta a un exorcismo en el barrio La Candelaria y que a su vez mantiene una relación con la mujer que le ayuda en la iglesia y que no le permite cumplir con su voto de célibe y la de un hombre que se ve sometido a cierto tipo de rechazo que no puede soportar, además de esto con una madrehistérica que no le deja desprenderse de sus traumas y le recalca esa condición de fracasado que él empieza a tomar como cierta.

38. CAICEDO, Andrés. 2001. Op. Cit. Pg. 206 - 207

13.

CHOQUE CON EL PANORÁMICO

La literatura tiene un compromiso con la realidad política, sociocultural y religiosa de su contexto. Allí existe una realidad simbiótica que desemboca en una fuente identitaria de un pueblo, sea este real o imaginario siempre contrasta con alguna parte del imaginario colectivo.

En la literatura de la violencia, así sea de manera incipiente, se muestra una ansiedad por volver al orden establecido, como si se rigiera bajo la premisa de que todo tiempo pasado fue mejor, por eso, los personajes siempre mantienen un dejo de nostalgia consigo.

Pero la violencia siempre vuelve. Y como afirmaría Escobar: “En muchas regiones donde parece muerta, la violencia sigue viva en forma latente, lista a expresarse por cualquier motivo, como las brasas que al revolverse llegan a encenderse”³⁹.

II

Los billetes del centenario

De cuando Silva reemplazó a Nuñez

Un primer homenaje se hace a un prócer de la Patria con el billete de más alta denominación: cinco mil pesos oro con la cara de Rafael Núñez. Al pasar el tiempo, aparecen 'las indias de diez mil' y 'los Garavitos de veinte mil'. Entre la aparición de uno y otro, la cara del ex presidente se disuelve y resurge el valor entre la barba de José Asunción Silva.

Rafael Núñez y José Asunción Silva fueron contemporáneos en el siglo XIX en la escena del panorama cultural colombiano. Incluso, Silva es descrito con palabras encantadoras por Núñez: "Es una obra estatuaría de perfecta carne viva". Una buena impresión del uno hacia el otro. Núñez como poeta y gobernante de la Patria y Silva como un poeta excéntrico, un dandy latino. Ambos figuras de una época modernista y ambos futuras figuras prominentes de la moneda de Estado.

Durante el siglo XIX, figuras excéntricas de la talla de José Asunción Silva estarían sueltas por las calles de la recatada (y desde el punto de vista de Silva, inculta) Santa fe de Bogotá. Y a la par, otras figuras intelectuales de corte constitucional, como Rafael Núñez. Era una época en la que la urbanidad de Carreño se debatía en las calles con personajes como Silva; quien parecía contrariar todo pronóstico dado que se contoneaba por la ciudad de la siguiente manera:

Tenía tantos zapatos "que hubieran bastado para veinte pies descalzos", algo insólito para la sobria y patriarcal Bogotá de entonces; fumaba cigarrillos egipcios con boquilla dorada que ofrecía exhibiendo una lujosa petaca de plata martillada; y su habitación, tanto en Bogotá como en el hotel de Caracas, era lujosa "con pequeños detalles de exotismo placentero". Todos coinciden en que era un gran conversador, sociable, le gustaban las fiestas, tenía fino sentido del humor y una actitud indolente, bebía muy poco y solo vino, fumaba como una chimenea [40](#).

La historia de Silva es la historia de un excéntrico que estaba adelantado a su época y cual Vincent Van Gogh, sólo se aprecia la magnitud y la importancia de su obra de manera póstuma. Van Gogh muere en la miseria. Silva, a pesar de que aún residía en su casa ubicada en la calle 24 con carrera 3 de la ciudad de Bogotá y a pesar de que todavía se pavoneaba con sus pintas excéntricas, solo le quedaban los 10 pesos que le encontraron en la billetera y 52 ejecuciones judiciales pendientes sobre su cabeza.

A pesar de su situación de incomprendido, la poesía colombiana puede dividirse en antes y después de Silva, y no sólo eso, sino de la poesía latinoamericana, ya que su obra es comparable con la de Rubén Darío, el poeta nicaragüense, precursor del modernismo.

Como casi todo gran artista: a la talla de un Rimbaud que desaparece con tan sólo 37 años, un Poe que muere sumido en el alcoholismo o un Wilde que muere acabado después de su gloria, Silva se suicida a los 31 años por razones aún desconocidas (aunque no poco especuladas) y termina enterrado en un campo no-santo y con unos pocos amigos llevando el féretro a son de blasfemias y maldiciones por parte de la hermana de su madre, quien quedaría responsable de responderle a los acreedores. El 24 de mayo de 1896 se acaba la vida de Silva, pero empieza el mito.

Sólo dos años antes el cuatro veces presidente de Colombia, Rafael Núñez, también conocido como "El Regenerador", la muerte había sorprendido al prócer que lejos de sucumbir, aspiraba a su quinto periodo presidencial. Núñez tiene dos obras cumbres: la primera es el Himno nacional de la república de Colombia, vigente hasta hoy y la segunda es la Carta Magna de 1886, que se conservó hasta el gobierno del presidente César Gaviria, quien la reemplazó en el año de 1991.

A puertas del primer centenario de la constitución de 1886 (en 1984), se instaura un billete con nueva denominación en el que sale el rostro del célebre Núñez como motivo principal en un excelente trabajo de grabado, acompañado de una viñeta que muestra la Ermita del Cabrero, el epitafio redactado por Caro el cual fue grabado en el mausoleo de Núñez y las reproducciones en microimpresión de la primera hoja del texto original de la Constitución y del artículo 41, título XV del Acto Legislativo n° 3 de 1910. Por el reverso aparece la reproducción de una escultura de don Miguel Antonio Caro, la lista de los Estados Unidos de Colombia 1863 - 1886, el emblema del banco y un motivo ornamental precolombino [41](#).



39. ESCOBAR. Op. Cit.

40. CARRANZA, Maria Mercedes. Cien años después. [on line]. En: Revista semana, lunes 23 de octubre de 1995. Disponible en <http://www.semana.com/noticias-especiales/cien-anos-despues/44030.aspx>. [consultada el 23 de abril de 2009]

41. Billetes de Colombia. [on line] En: Banco de la República. Disponible en: <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/casademonedas/imprenta2.htm>

[consultado el 24 de abril de 2009]

14.

En el año de 1989 empezó a circular el billete púrpura con de Núñez, pero lamentablemente, en octubre de 1994, el robo de los billetes “sin emitir” a la sucursal del banco de Valledupar, dejó como consecuencia, para el homenaje de la obra de Núñez, consecuencias importantes en el manejo de los billetes en circulación, por tanto, el Banco de la República decide cambiar lo más pronto posible el diseño de los billetes.

Para ese momento, se aprovecha la coyuntura y en 1996, se celebra el centenario de la muerte del poeta modernista José Asunción Silva y justo para la fecha, el billete de cinco mil tiene una cara nueva que data de la misma época que Núñez. Ya no hay políticos en los billetes, porque ahora se homenajea la literatura conmemorando su imagen y una alusión a uno de sus más famosos poemas: el III Nocturno. Dedicación del poeta cuando su hermana Elvira muere.

Elvira fue un personaje determinante en la vida del poeta, dado que era la única persona por la que se sentía comprendido y entre los dos había una cierta complicidad, tan especial que al morir Elvira, se observan en Silva llantos históricos y una depresión que, según algunos biógrafos, rayaban en lo que parecía la pérdida del cónyuge; por lo que también se considera esta una de las principales razones para el suicidio de Silva, en la que lo acusan de una relación incestuosa con su hermana.

Nocturno III es un poema cargado de romanticismo y deseo. Y es la pieza elegida para honrar a Silva en el billete. Un fragmento del poema se reproduce, “en microimpresión, en una cara del mausoleo que aparece en la viñeta del reverso”⁴², sobre el pedestal de la urna; y el diseño hace referencia a diferentes estrofas del poema.

La viñeta central alude a la estrofa del nocturno que dice:

*...Por la senda florecida que atraviesa la llanura
caminabas.
Y la luna llena
por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca ...*

El Nocturno III se desarrolla en una atmósfera sombría que se refleja en la viñeta posterior, cuando sólo se vislumbra la luz de una luna inmensa, que está llena, cuando la soledad invade el cuerpo de una sola figura. He ahí la urna, he ahí el retrato del nocturno.

*por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
y tu sombra
fina y lánguida
y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada
sobre las arenas tristes
de la senda se juntaban.
Y eran una
y eran una
¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!*

Esta viñeta se encuentra encerrada entre dos plumas, que simbolizan el escritor que fue José Asunción. Las plumas como herramientas de escritura del poeta.

En la otra cara del billete, se encuentra la cara de José Asunción Silva, inspirada en cuando el poeta tenía 29 años de edad y se encuentra rodeado por otros elementos que, al igual que en el anverso del billete, hacen referencia al Nocturno III:

A la derecha de Silva, aparece “una luciérnaga reposando sobre unas lajas”⁴³, y las luciérnagas hacen su aparición en el cuarto verso del poema: “...una noche en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas...”. Y al lado izquierdo, la rana sobre unas plantas, que también se intercala con los versos 32 al 35 del poema y se cierra en el verso 39:

*por la senda caminaba,
y se oían los ladridos de los perros a la luna,
a la luna pálida
y el chillido
de las ranas,
sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba*

*tus mejillas y tus sienas y tus manos adoradas,
 ¡entre las blancuras níveas
 de las mortuorias sábanas!*

En complemento al diseño del billete, “la ornamentación se realizó con diseños multicolores del estilo *Art-Nouveau* vigente a finales del siglo XIX, época que fue testigo de la brillantez del gran poeta” [44](#).

Los rostros de los billetes sólo los llenan aquellos que se han convertido en un mito, tal como José Asunción, que, aunque tarde, se reconoció la magnitud de su obra y la relevancia que tuvo ésta en la literatura, no sólo nacional, sino latinoamericana

42. *Ibíd.*

43. *Ibíd.*

44. *Ibíd.*

15.



*Una noche
 una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,
 Una noche
 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,
 a mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
 muda y pálida
 como si un presentimiento de amarguras infinitas,
 hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
 por la senda que atraviesa la llanura florecida
 caminabas,
 y la luna llena
 por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
 y tu sombra
 fina y lánguida
 y mi sombra
 por los rayos de la luna proyectada
 sobre las arenas tristes
 de la senda se juntaban.
 Y eran una
 y eran una
 ¡y eran una sola sombra larga!
 ¡y eran una sola sombra larga!
 ¡y eran una sola sombra larga!*

*Esta noche
 solo, el alma
 llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,*

*separado de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia,
por el infinito negro,
donde nuestra voz no alcanza,
solo y mudo
por la senda caminaba,
y se oían los ladridos de los perros a la luna,
a la luna pálida*

*y el chillido
de las ranas,
sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba
tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,
jentre las blancuras niveas
de las mortuorias sábanas!
Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
Era el frío de la nada...*

*Y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada,
iba sola,
iba sola
¡iba sola por la estepa solitaria!
Y tu sombra esbelta y ágil
fina y lánguida,
como en esa noche tibia de la muerta primavera,
como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de
llágrimas!...*

16.

III

Dos lecturas, dos miradas y dos contextos inconfundibles⁴⁵.

Adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez al cine, bajo la dirección de Arturo Ripstein

*“La literatura te sugiere,
El cine te precisa”
Tomás Gutiérrez Alea*

*“La novela es un mundo que se organiza como relato
Y el cine es un relato que se organiza como mundo”
Jean Mitry*

APARTE PRIMERO: INTRODUCCIÓN

El cine es llamado el séptimo arte porque “capta los dos lugares en que vive el hombre: tiempo y espacio. Haciendo una fusión con las otras artes. Las que capturan el tiempo: música, danza y literatura y, las que capturan el espacio: pintura, escultura y arquitectura”⁴⁶.

La literatura por su parte, tiene una historia y una tradición; es un arte milenario que se derivó de la oralidad generando a su vez, una estructura narrativa que utiliza también el cine; lo que remite a un fuerte vínculo entre ambos y a cierta dependencia del uno hacia la otra. Sin embargo, vale la pena resaltar que cine y literatura son dos géneros que, a pesar de encontrarse muy próximos y de tener la capacidad de establecer un ameno diálogo, pueden funcionar de manera individual. Cada uno tiene su propio lenguaje y maneja su propio ritmo.

Es innegable que en la actualidad nos manejamos como sujetos inmersos en una cultura audiovisual. Si se tiene en cuenta que la literatura es meramente verbal ya empieza a quedar de un lado. No obstante, hay que tener en cuenta que estas artes, conservan un público dinámico y fiel, razón fundamental para que se sigan produciendo películas y publicando libros o, que cada una tenga ‘su propio culto’ (festivales de cine y ferias del libro).

Los guiones cinematográficos, se han considerado literatura, incluso se han vendido como libros. En paralelo y como una manifestación de gusto y un homenaje a la obra literaria, se han hecho ajustes de éstas a la pantalla grande. Ejemplo: la adaptación al cine que dirige Arturo Ripstein en el año de

1999 de la novela que Gabriel García Márquez escribe en la buhardilla del Hotel de Flandre, en París, en el año de 1957 y que publica en 1961: *El coronel no tiene quien le escriba*.

APARTE SEGUNDO: ¿HAY COMPETENCIA ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA?

Cine y literatura son dos artes que funcionan en codependencia o de manera individual; como definiría Ángel Nemesio Barba Rincón, director del Cineclub Cuartoscuro de la Universidad Autónoma de Bucaramanga:

“No hay una competencia; son dos maneras de narrar, cada una con su lenguaje, con su formato, con sus estilos, con sus formas. Ambos se inspiran en la vida, en cuestiones muy particulares, ambos se pueden inspirar en el mismo punto que les puede servir de referencia”⁴⁷.

De la misma manera que surge otro argumento que complementa el anterior del profesional en estudios literarios y ex decano de la facultad de letras de la misma universidad, Rymel Serrano Novoa:

“Cada obra funciona dentro de su género. Hay la posibilidad de moverse a los otros, que es válido e interesante. Es un problema, que el público adopta a veces, una actitud ante cada género que siempre presenta confusiones extrañas. Alguien puede ir a buscar en una película el libro; pero la película es la película y el libro es el libro”⁴⁸.

46. Versión revisada de la ponencia presentada en el año 2006 en el III ENEL (Tercer Encuentro Nacional de Estudiantes de Literatura y Afines), organizado por REDNEL (Asociación Red Nacional de Estudiantes de Literatura y Afines) en la ciudad de Bogotá en el marco de la Feria Internacional del libro en Corferias.

46. Silva Romero, Ricardo (columnista de la revista Semana, crítico de cine y profesional en estudios literarios de la Universidad Javeriana). Entrevista personal. 3 de marzo de 2006.

47. Barba Rincón, Ángel Nemesio (Director del Cineclub Cuartoscuro de la UNAB). Entrevista personal, 8 de marzo de 2006

48. Serrano Novoa, Rymel (ex-Decano de la Facultad de Letras de la UNAB). Entrevista personal, 7 de marzo de 2006.

17.

Surge entonces un común acuerdo en la afirmación inicial que se convertirá en triada unánime con el punto de vista del crítico de cine Ricardo Silva Romero, quien añade a este acuerdo, un concepto sobre la adaptación de la literatura al cine:

“Para hacer una adaptación, lo primero que hay que tener en cuenta, es que no hay debate entre el cine y la literatura. El cine es el cine y no le debe a nadie nada, la literatura tampoco. Se pueden nutrir, dialogar y hablar, como se pueden hablar con otros artes, como la música, pero ahí no hay ningún conflicto. Una película no es ni mejor ni peor que un libro, es otra. Puede partir de un libro y puede ser respetuosa con el libro o no. Eso no es la virtud de una adaptación. La virtud de la adaptación es que logre ser una buena película valiéndose de un pretexto. El que vaya a ver el libro que tanto le gustó, va a salir decepcionado porque es otra cosa”⁴⁹.

La razón es simple: los lenguajes son distintos aunque las estructuras narrativas puedan ser similares y la historia sea la misma de tal manera que no pueden competir porque no se rigen bajo los mismos parámetros.

APARTE TERCERO: LA ADAPTACIÓN

Presentar una adaptación es como hacer una traducción de una obra hasta convertirla en otra. Lo que en música se llama una transposición: toma una pieza originalmente escrita para un instrumento y la ejecuta en otro. Eso requiere unas transformaciones para hacerlo posible, de la misma manera que la traducción de un idioma a otro. Entonces resulta obvio que pasar una obra literaria al cine supone ese cambio, pero que implica a su vez, tener que crear de nuevo la obra bajo otras condiciones y en un género distinto, por tanto es así como se debe tomar: como una obra diferente. A pesar de que haya ciertas expectativas de una obra con respecto a la adaptación.

Puede suceder que el personaje que hay en la mente es o no, el que está en la pantalla (claro que ideal sería si en verdad se parecieran), pero lo que se va a ver, no es más que la interpretación de un grupo de personas que se puso de acuerdo en el proceso de realización. Partiendo de esto, surge una pregunta, ¿A quién pertenece la historia narrada primero en libro y luego en cine?

El problema lo resolvió con notable lucidez Jean Jacques Annaud cuando estaba adaptando *El amante* (1993), de Marguerite Duras, y por amabilidad dejó que la escritora rondara su trabajo. La Duras era una anciana hermosa y desolada que gustaba de controlar todo y tras declararse inconforme con ciertos aspectos de la película intentó enderezar la adaptación a su medida. Annaud la contuvo con una aclaración certera: “Es tu libro y es mi película. Yo leo de nuevo tu libro, y es mi lectura lo que voy a mostrar”⁵⁰.

49. Silva Romero, Ricardo (crítico de cine de Semana). Entrevista personal. 3 de marzo de 2006.

50. Alzate Vargas, César. Cine y literatura: incesto perpetuo y no siempre feliz. <http://www.elcolombiano.com/publicaciones/literariodominical/cineyliteratura.htm>, marzo de 2006.

18.

En la adaptación, no es medible el grado de la transformación, pero se debe tener en cuenta un cierto respeto por el texto, no por cuestiones de fidelidad (lo que desembocaría en un tratado ético-moral), sino para que al ver la película, sea reconocible la influencia del texto. Para identificar de manera un poco más clara lo que se va a encontrar en la pantalla, se utilizan especificaciones como “una adaptación de”, “una versión libre de” o “inspirado en”, utilizados para denotar el grado de compromiso de una manera formal, que existe entre texto y película. En la obra de Ripstein se menciona: “adaptación libre de la novela de Gabriel García Márquez” lo que dota de autonomía a la película para hacer comentarios propios, incluir o excluir personajes y/o transponer situaciones de espacio, tiempo o contexto político y/o socio-cultural.

CUARTO APARTE: TRANSFORMACIONES

Uno de los recursos más comunes de la adaptación, son las transformaciones, que se puedan presentar de tiempo, lugar, personajes o acciones. La principal razón es que la película se toma la anécdota de la obra literaria y la convierte en la columna vertebral del filme: El coronel que espera su pensión que nunca llega, está en la ruina, su hijo fue asesinado hace pocos meses y le ha dejado un gallo como herencia. Ripstein toma estos pequeños tramos de la novela que conforman la estructura y a partir de ésta, inicia su narración audiovisual-personal.

Se reduce entonces el argumento, para cumplir con los parámetros de tiempo de la película: 118 minutos que cuentan 85 páginas. Sin embargo, puede presentarse el caso de que unos pocos planos puedan resumir varias páginas del texto. La razón para que esto suceda, es que “el tratamiento de [la] obra en el cine no goza de este matiz de realismo que el [autor] le adjudica a sus utopías. Las palabras de un guión tienen la obligación de contribuir a un proyecto y no a la poesía del texto”⁵¹. Las figuras literarias se presentan en una simbología distinta; la metáfora no se dice, se demuestra, se hace vívida en la pantalla; no se relata que “el aire estaba seco [ni que] el betún de las calles empezaba a fundirse con el calor”⁵² simplemente se reemplaza por un personaje que se está limpiando el sudor con un pañuelo.

“Cuando miramos la producción cinematográfica en conjunto percibimos que esa magia del creador para encabalar los sucesos con imágenes colmadas de sorpresas verbales se transfiguran en una rígida sintaxis de encuadres y secuencias”⁵³. Las caras largas de un pueblo desolado, la espera inacabable, la ilusión marchita de un hijo muerto, el idealismo encarnado en el coronel y las ganas de su mujer de que éste ponga los pies en tierra, son descripciones alucinantes de la prosa de García Márquez que se convierten en secuencias de imagen y planos conmovedores de Ripstein.

En el texto es posible rumiar la palabra escrita, leerla, releerla; repararla cuantas veces sea posible y convertir el libro en un medio también audiovisual (aunque mental). Hacerse a su propia ambientación, su propia banda sonora y su propia caracterización de imágenes, personajes y locaciones. En la película, por el contrario, no hay oportunidad a todo esto porque se recibe en un sólo paquete toda la información. Va en un solo cuadro reunido el audio —del ambiente como del diálogo— y la parte visual que reúne expresiones faciales o corporales además de vestuario, escenografía y tiempos en que se mueven los actores de un lugar a otro del espacio como de la obra misma. Así se disfruta entonces de dos géneros diferentes que en dos lenguajes distintos pueden contar la misma historia. Son dos formas de apreciar la misma anécdota recibéndola de dos fuentes distintas. “En la novela vemos porque recordamos, en la película recordamos porque hemos visto. Ambas son dos experiencias individuales”⁵⁴.

García Márquez esboza un Coronel como veterano de la guerra de los mil días que vive en Macondo, recuerda frecuentemente al célebre Coronel Aureliano Buendía. Los años no le han tratado con delicadeza: está acabado, en la ruina y su hijo fue asesinado hace poco tiempo. Conserva el gallo que él le ha dejado y lo trata como quien vela un tesoro. Este es un hombre que espera su pensión hace varios lustros, cada viernes va a buscarla en una triste ceremonia, esta carta nunca llega.

Ripstein, por su parte, caracteriza al Coronel que vive en un pueblo sin nombre, pero con características similares a las de Macondo: retrato de la miseria latinoamericana que se encuentra en pueblos recónditos, pequeños, poblados de chismes y fantasmas, alejados de toda vasta capital. Este Coronel no conoce Macondo, no sabe de la existencia de Aureliano Buendía ni conoce la guerra de los mil días, porque ha luchado contra la curia y peleado por la revolución. Es víctima de un gobierno diferente.

La muerte de Agustín, hijo de el coronel y su señora, se sabe que ha sido en la gallera, pero que en la película se empieza a definir un poco como una riña de por mujeres (una prostituta), más que por cuestión de gallos y apuestas.

51. Hunter, James. La estética de lo posible, cine y literatura. Bogotá: ECRAN EDITORES, 2002. p. 130

52. García Márquez, Gabriel. El coronel no tiene quien le escriba. Colección Cara y Cruz, Bogotá: edit. Norma, 1998. p. 25

53. Hunter, James. La estética de lo posible, cine y literatura. Bogotá: ECRAN EDITORES, 2002. p. 130

54. Frase de H. Marcus

19.

Transformaciones como estas son válidas y son posibles, gracias a que se conserva la esencia de la historia. Aún podemos ver la producción de Ripstein y encontrar el amor infinito que le prodiga el Coronel a su mujer, la nobleza de este hombre partido por los años y acongojado por sus circunstancias, a pesar de su resignación. Los cuidados que imparte a un gallo que parece ser la viva representación de su hijo muerto y la esperanza infinita que

resguarda en su corazón, que es como una caja de Pandora, donde todos los males han salido y sólo queda albergada la esperanza que produce un brillo extraño en sus ojos y hace olvidar por momentos que “nacían hongos y lirios venenosos en sus tripas”⁵⁵, lo que cambia por otro discurso, hilo conductor de su pensamiento: “El que ha esperado mucho, espera lo poco. Si todavía no nos hemos muerto de hambre, duraremos hasta enero”⁵⁶.

En las dos obras el coronel es ese hombre idealista. Aquel que dejó de entender el manejo del mundo para enfrascarse en el manejo de las ilusiones, porque es más fácil pensar en un universo propio en el que se está enamorado, en el que un gallo es como un hijo y en el que llegará una recompensa, aunque más tarde que temprano, que entender un mundo en el que el Estado no le va a reconocer sus días de lucha nunca, en que su hijo está muerto y no volverá, en que el gallo no representa más que una forma de salir de esa miseria que los está carcomiendo y en el que él y su mujer son un par de viejos a los que ya no les queda nada más que esa ilusión que alberga el coronel, para sobrevivir. Lo que curiosamente desemboca (el hecho de vivir de la ilusión) en una forma de estancamiento que no les permite usar lo poco que tienen para vivir mejor.

En ambos se aprecia también el asma de su mujer, que funciona como un regulador de su genio y de su carácter fuerte, que se deja impresionar por el cine, que retrae su triste realidad en la pantalla y que contrario a su marido, piensa que el gallo ha sido la perdición del hijo y no su representación en el mundo de los vivos después de haberse ido. La avaricia de don Sabas, no se siente variada en ninguna de las dos obras: un sujeto que, a pesar de estar seriamente afectado por su enfermedad no detiene los negocios ni siquiera durante sus consultas con el doctor.

En las dos versiones se comparte la miseria, en ambas casas, la del Coronel ‘enletrado’, como la del Coronel audiovisual tienen el piso de tierra que se humedece con el agua que riega de la olleta donde prepara el café con óxido de lata. En ambas hay un silencio ceremonial, de luto, de espera y de respeto por un hombre acabado, de glorias perdidas. Ambas son una protesta contra el Estado, tanto en México como en Colombia se trata de una forma sutil y con una serie de eufemismos como de indirectas (que son muy directas en realidad), la despiadada violencia político-social; juntas representan la delicada línea que puede fundir el arte con la protesta política, confirmando así la sentencia de Hemingway: “La obra literaria es como el ‘iceberg’: la gigantesca mole de hielo que vemos flotar, logra ser invulnerable, porque debajo del agua la sostienen los siete octavos de su volumen”⁵⁷.

55. García Márquez, Gabriel. El coronel no tiene quien le escriba. Colección Cara y Cruz, Bogotá: edit. Norma, 1998. p. 7.

56. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. El coronel no tiene quien le escriba Colección Cara y Cruz, Bogotá: edit. Norma, 1998. Pg. 52.

57. Zuluaga Osorio, Conrado. La espera del viejo combatiente. A propósito de Gabriel García Márquez y su obra. Colección Cara y Cruz, Bogotá: edit. Norma, 1998. p.26

BIBLIOGRAFÍA

- García Márquez, Gabriel. El coronel no tiene quien le escriba. Colección Cara y Cruz, Bogotá: edit. Norma, 1998.
- Hunter, James. La estética de lo posible, cine y literatura. Bogotá: ECRAN EDITORES, 2002.
- Zuluaga Osorio, Conrado. La espera del viejo combatiente. A propósito de Gabriel García Márquez y su obra. Colección Cara y Cruz, Bogotá: edit. Norma, 1998.
- <http://www.canalok.com/cine/elcoronelnotienequienleescriba.htm>
- <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n46/ccervantes.html> razón y palabra primera revista electrónica en América Latina especializada en tópicos de comunicación
- http://www.cineismo.com/criticas/coronel_no_tiene_quien_le_escriba_el.htm
- <http://www.elcolombiano.com/publicaciones/literariodominical/cineyliteratura.htm>
- http://www.escuelai.com/spanish_culture/literatura/garciamarquez-biografia.html
- <http://www.tdx.cesca.es/TDX-0728105-142452/>
- <http://www.zinema.com/pelicula/1999/elcorone.htm>
- <http://193.146.228.30/congresoV/ponenciasV/jose%20luis%20panero.pdf>

