



LITERATURA Y NARCOTRÁFICO EN COLOMBIA (1994-2011)

La construcción discursiva de la violencia
en la novela colombiana

Vanessa Solano Cohen



Editorial CEA ▶ Colección Tesis



cea-sociales
centro de estudios
avanzados



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Literatura y narcotráfico en Colombia (1994-2011)
La construcción discursiva de la violencia
en la novela colombiana

Vanessa Solano Cohen



Universidad
Nacional
de Córdoba

Colección Tesis

Literatura y narcotráfico en Colombia (1994-2011)
La construcción discursiva de la violencia
en la novela colombiana

Doctorado en Estudios Sociales de América Latina

Vanessa Solano Cohen

Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,
Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Adriana Boria

Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto

Coordinación Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

M. Mónica Ghirardi

Daniela Monje

Alicia Servetto

Alicia Vaggione

Juan José Vagni

Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin

Asesora externa: Pampa Arán

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diagramación de Colección: Lorena Díaz

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2020

Solano Cohen, Vanessa

Literatura y narcotráfico en Colombia: 1994-2011: la construcción discursiva de la violencia en la novela colombiana / Vanessa Solano Cohen. - 1a ed. - Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. Centro de Estudios Avanzados, 2020.

Libro digital, PDF - (Tesis)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-1751-87-7

1. Literatura Colombiana. 2. Narcotráfico. 3. Estudios Sociales. I. Título.

CDD Co860



Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5. Argentina

*A mi abuela Pilar, cantora de
cumbias esperanzadoras del pasado.*

Agradecimientos

La escritura de este libro estuvo atravesada por mis viajes entre Colombia, Chile y Argentina, lo que significó, a su vez, trazar un mapa de afectos, una ruta construida por la compañía de seres queridos, a los que quiero agradecer. A mi papá, un millón de gracias por confiar siempre en mí y por hacer de *El final del juego* el origen; a Valentina por ser mi sentido de pertenencia y por recordarme, en cada despedida en Bogotá, de dónde vengo; a mi mamá por no dejar de preguntar cómo va la “vaina”; a mis dos hermanos, Patricia y Juan Camilo, por compartir la ilusión de hacer parte de un nuevo país; a Beatriz por la motivación; y a Lina y a Diego por todos estos años.

Gracias a Esteban Yuretic y Richard Ortega, mi familia chilena y los narradores de “Vanessa tiene tres papás”; a Fernanda Stang y su corazón noble, ser su amiga es un orgullo; a María Sarella Robles y al montón de tazas de té que nos tomamos juntas; y a mi franchute favorito, Sebastien Dubè, por siempre saber estar.

Gracias a Ana Celina Puebla, mi madre sanjuanina, por sus consejos, su hospitalidad y su cariño con sabor a sal de ají; y finalmente a Gabriela Simón y a Alicia Vaggione, por su sabiduría, la compañía constante y por ayudarme a construir mi propia voz. Este trabajo no es solo para ellas, también les pertenece.

Índice

Introducción	13
Capítulo I. Diálogo de contextos: de la literatura de <i>La Violencia</i> a la literatura de la violencia del narcotráfico	21
1.1. Literatura, cartografía de la semiosis	21
1.2. ¿Si esto es un hombre? La violencia como medio	25
1.3. Una genealogía de la violencia del siglo XX en Colombia	28
1.4. De <i>La Violencia</i> a la violencia del narcotráfico: historiografía literaria	33
1.4.1. De <i>La Violencia</i> y otros demonios	34
1.4.2. De los demonios y el narcotráfico	36
1.5. Las metáforas de la violencia: diálogo entre dos contextos	38
1.5.1. Las metáforas infectadas	43
1.5.2. El Colombian dream	49
Capítulo II. Por una nosología de la narcoviencia: topos y tropos literarios de los años de la peste	53
2.1. La (narco) violencia como dispositivo de control en Colombia	55
2.1.1. Síntomas de la peste: la construcción narrativa de la narcoviencia	61
2.1.1.1. Los magnicidios: Colombia, la democracia más valiente del mundo	61
2.1.1.2. El narcoterrorismo: edificios, cuerpos y zapatos, los nuevos adornos del cielo	66
2.1.1.3. ¿De dónde vienen las balas? El conflicto interno armado contagiado	71
2.2. Narcocultura, un discurso que derrocha violencia	75
2.3. Tropos y topos de los años de la peste: hacia un análisis de la literatura del terror	81
	11

2.3.1. Figurativizaciones de la violencia: ostentación, lo humano en los límites de la violencia, el disvalor de la vida y los anticuerpos de la violencia	86
Capítulo III. La ostentación traqueta: apoteosis social del narcotráfico en Colombia	93
Primer síntoma: <i>Comandante Paraíso</i>	93
3.1. La violencia como signo de distinción	95
3.1.1. Los de la moto y las muñecas	101
3.2. Colombia, un país de parias	109
3.3. Refundando la patria	118
Capítulo IV. La muerte está viva	123
Segundo síntoma: <i>La virgen de los sicarios</i>	123
4.1. Cronotopo del horrorismo contemporáneo	126
4.2. La puesta en escena de la violencia	136
4.2.1. Retórica violenta y ausencia de sentido	141
4.2.2. Performance de la violencia	144
4.3. El olvido que seremos	146
Capítulo V. Una nación desnuda de razones	155
Tercer síntoma: <i>Delirio</i>	155
5.1. Cronotopo del vacío, la loca de la casa	159
5.2. Un grito maníaco	166
5.3. La melancolía de una confesión	171
5.4. ¿Qué hay que vivir?	179
Capítulo VI. La defensa de la vida en el corazón de la violencia	183
Cuarto síntoma: <i>El ruido de las cosas al caer</i>	183
6.1. La ominosa lógica de la vida	187
6.2. Las vidas que la violencia sana y envenena	196
6.2.1. En el odio justiciero	198
6.2.2. La vacuna del miedo	206
6.3. Somos todos escapados	214
Conclusiones	221
Bibliografía	227

Introducción

*No conocíamos el mundo sin guerra, era lo único cercano,
y la gente de la guerra era la única gente que conocíamos.
Hasta ahora no conozco otro mundo, ni otra gente.
¿Acaso existió alguna vez?
Svetlana Alexiévich*

En el 2009, Teresa Margolles presenta en la Bienal de Venecia *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, una instalación de telas impregnadas con la sangre que dejaron los enfrentamientos entre los carteles de la droga y las fuerzas armadas mexicanas, en el marco de la guerra contra el narcotráfico. La artista recolectó, durante el año 2008, la sangre en las calles de Culiacán, Sinaloa y Ciudad Juárez, para empapar las telas, mezclarla con agua y trapear el piso de la instalación. La pieza artística adquiriría sentido cuando las telas (tejidas entre sí con hilos de oro), eran primero lavadas en las playas del Lido de Venecia, limpiando simbólicamente la violencia que aqueja a México; y posteriormente, puestas en la fachada de edificio del Pabellón de los EE.UU., mayor consumidor de droga en el mundo, productor de armas y líder global de la cruzada antinarcótica. El nombre de la obra interroga la crisis social y política mexicana, es la duda frente a la barbarie y la violencia; pero sobre todo, es la pregunta por el poder del arte que cuestiona la realidad y el sentido de lo humano.

¿De qué otra cosa podríamos hablar? nos invita a pensar en la relación que se teje entre arte y violencia; y particularmente a reflexionar, situándonos en Colombia, en la relación que se ha construido entre literatura y violencia, en un país que desde hace seis décadas convive con la guerra. ¿Qué tipo de discursos narran la permanencia del estado bélico? ¿Cómo

se escribe el horror de la violencia naturalizada? ¿Qué sentidos adquiere la vida cuando la violencia gestiona las relaciones? Estos son interrogantes que señalan el punto de partida, y que orientan nuestro interés por estudiar la relación entre literatura y violencia.

Sesenta años de guerra, en los que el tráfico de drogas puede ser entendido como correlato del conflicto interno armado, han hecho de la violencia una urgencia narrativa, una imposición ética y estética en la que, desde la palabra, se ha indagado en sus sentidos y en sus efectos. En este marco, analizamos textos que escriben la violencia de un país que hizo de la tensión bélica la escritura de su reciente historia. Trabajo que nos invita a pensar en el lenguaje como fuerza y efecto, como acto que produce y cuestiona formas de vida; y que a la vez, nos lleva a preguntarnos: *¿De qué otra cosa se podría escribir? ¿De qué otra cosa se podría reflexionar?*

He aquí la violencia ¿hay sentido en ella?

Barthes nos recuerda que la literatura constituye una práctica textual, cuyo poder se sustenta en significar la realidad. Por ser un sistema significante, la literatura dota de sentido lo real, es la pregunta sin respuesta sobre la significación y la fuerza capaz de interrogar el sentido:

La interrogación de la literatura es (...) *he aquí el mundo: ¿hay sentido en él?* La literatura es entonces verdad, pero la verdad de la literatura es a la vez esa impotencia misma para responder a las preguntas que el mundo se hace sobre sus desgracias, y es ese poder de formular preguntas reales, preguntas totales, cuya respuesta no se presuponga, de un modo o de otro, en la forma misma de la pregunta: empresa en la que quizás ninguna filosofía haya triunfado, y que entonces pertenecería verdaderamente a la literatura (Barthes, 2003: 219-220).

Entendemos la literatura desde su valor interrogativo y decimos, parafraseando a Barthes, *he aquí la violencia ¿hay sentido en ella?* En esta investigación, indagamos en los modos en que la literatura tematiza y construye sentidos de la violencia en cuatro novelas colombianas contemporáneas: *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo y *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez.

Las cuatro novelas escriben el narcotráfico como (re)configurador social, económico y político. Nuestro análisis apunta a indagar en los sentidos y los rostros que fue tomando la violencia con la irrupción del tráfico de drogas. Nos interesa analizar cómo se escribe la relación entre narcotráfico y violencia; cómo y por qué esta relación alteró el ya débil orden social; por qué el narcotráfico ha significado la agudización y permanencia del conflicto; y cómo se construye narrativamente esta “nueva” violencia, que (re)articula las violencias del pasado y configura el presente histórico. Es decir, estudiar la escritura de la violencia del narcotráfico, pesquisar los modos en los que el tráfico de drogas (re)significó la historia colombiana, profundizar en los efectos de la naturalización del estado bélico implica preguntarnos, a lo largo de la investigación, por qué y cómo la violencia significa; cómo se tematiza y figurativiza.

Si la violencia ha permitido leer históricamente a Colombia, entendemos que la literatura es uno de los discursos que ha impugnado la hegemonía de la guerra. Al preguntarnos *¿hay sentido en la violencia?*, nuestro ejercicio de lectura rastrea, en el espacio de los textos, las voces de las víctimas y de los sobrevivientes, y rescata la necesidad de narrar, escribir y reflexionar sobre la condición de lugar común que ha adquirido la muerte violenta, en las últimas seis décadas.

El corpus

El trabajo de la literatura sobre el silencio que provoca el exceso de muerte y la escritura de un país atravesado por la violencia y el narcotráfico, son algunas recurrencias e insistencias en las novelas reunidas. *La virgen de los sicarios* (Vallejo, 1994), centrada en la historia de un gramático y sus amantes, compone —a partir de un lenguaje violento en sus múltiples torsiones— un escenario de Medellín, en el que el espacio de la morgue pierde sus límites para extenderse a toda la ciudad; *Co-mandante Paraíso* (Álvarez Gardeazábal, 2002), relato del ascenso social y económico de un narcotraficante, visibiliza los espacios y actores sociales configurados por el tráfico de drogas; *Delirio* (Restrepo, 2004) reflexiona, desde el aturdimiento mental de su protagonista, sobre la locura generalizada por el negocio de la muerte que trajo consigo el narcotráfico; y por último, *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011) escribe cómo la violencia educó a una generación de colombianos, que aprendió a desconfiar, para defenderse del miedo.

El corpus cifra su mirada en el escenario nacional de los años 80 y 90, consideradas las décadas más sangrientas de la historia reciente del país (Palacios, 2003). Los textos ponen el acento en el valor instrumental de la violencia y en el cambio de ética que significó la apoteosis del tráfico de drogas; y a la vez, trazan una cartografía nacional, que reconstruye el mapa geopolítico que configuró el narcotráfico. Cali, Medellín y Bogotá son los espacios donde se gesta la violencia y son escenario de las novelas del corpus.

Vallejo y Álvarez Gardeazábal narran, respectivamente, desde Medellín y Cali, las ciudades en las que se consolidaron los dos carteles de la droga que “internacionalizaron” a Colombia y su mirada se centra en los nuevos actores sociales que se configuraron con la irrupción del narcotráfico. En las dos novelas, narrar desde las “capitales” del tráfico de drogas, espacios urbanos descritos como el campo de batalla entre los carteles y el Estado colombiano, articula una visión catastrófica del país. Por otro lado, los textos de Restrepo y Vásquez narran desde Bogotá, el centro del poder estatal. Sus miradas profundizan en los efectos invisibles e inaprehensibles de la violencia del narcotráfico —el miedo, la soledad, la locura, el encierro— o escriben una visión donde la catástrofe alcanza otras formas, menos virulentas y explosivas, dejando espacio —como en la novela de Restrepo— a la promesa de un futuro en Colombia. Estas diferentes miradas dan cuenta de dos aspectos, de la complejidad y pluralidad de la violencia y de la multiplicidad de efectos (sociales, políticos, económicos, semánticos, espaciales, temporales) que trajo consigo el tráfico de drogas; y a su vez, el marcado carácter regional que adquiere la violencia; es decir, como significante que atraviesa al país, la violencia adquiere matices diferentes dependiendo de la región geográfica, y que su pluralidad de sentidos se acentúa entre más lejos esté del centro del poder.

Pese a la diversidad de miradas, inscriptas en la singularidad de lo geográfico, el corpus tematiza la violencia, insistiendo en la ausencia de sanción y la imposibilidad de reparación a las víctimas; a la vez, comparte la escritura de una historia nacional de violencias heredadas, la resignificación del silencio provocado por la permanencia del conflicto y los desplazamientos semánticos, para poder nombrar el horror que caracteriza el presente narrativo.

En cuanto a los autores seleccionados, pertenecen a dos generaciones diferentes. Álvarez Gardeazábal, Restrepo y Vallejo son escritores de

amplia trayectoria, nacidos entre los años 40 y 50, hacen parte de una generación que escribe el fracaso del proyecto moderno nacional, oponiéndose al canon establecido por el *boom* y a su construcción discursiva de verdades emancipadoras. Villena Garrido (2005) retoma a Laura Restrepo, cuando la escritora define a su generación como literatura de *Cáines*, oponente de los *Adanes* del boom, y de la que, según ella: “El mejor ejemplo es Fernando Vallejo con sus novelas *La virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero* que demuestran que los hijos oscuros se pueden rebelar con maestría y fiereza” (Restrepo en Villena Garrido, 2005: 4).

Acordamos con Restrepo, sobre la importancia de Vallejo en la literatura nacional; en su obra autoficcional, la escritura de Colombia articula la partida y los regresos de un narrador (avatar de Fernando Vallejo), que en sus viajes de ida y vuelta percibe que la violencia en el país se metamorfosea constantemente. Álvarez Gardeazábal, intelectual, periodista, profesor, político, es el autor de la primera novela (*El Divino*, 1986) que visibilizaba el impacto del narcotráfico en Colombia y su narrativa indaga las huellas de la violencia nacional en la zona suroccidental del país. Tanto en Vallejo, como en Álvarez Gardeazábal la homosexualidad es topo y lugar de enunciación, lo que nos posibilita leer en los dos escritores una literatura que cuestiona la heteronormatividad discursiva que caracteriza el estado bélico del país y que escribe la imposibilidad de futuro.

Por otro lado, Laura Restrepo hace dialogar en su obra la investigación periodística y la ficción; en su producción es posible identificar un interés por escribir la otredad –la de género– y sobre todo, por narrar los efectos de la violencia desde la voz femenina. Activa participante del mundo político del país, lo que hace tres décadas le significó el exilio, ha indagado en su obra sobre el papel de las víctimas de la espiral de violencia que caracteriza la historia nacional, cuestionando la cultura patriarcal y su relación con la permanencia de la violencia.

Por último, Juan Gabriel Vásquez pertenece a una generación de escritores que nace en los años 70, en la que se dificulta encontrar un proyecto literario en común, por la multiplicidad de intereses y universos narrativos. La trayectoria de Vásquez no es tan amplia como la de los otros tres, en la actualidad es uno de los escritores colombianos jóvenes más reconocidos a nivel internacional. En su producción es posible leer un énfasis por indagar en los modos en los que la violencia articula la historia nacional, y por cómo esa herencia histórica marca

generaciones y construye subjetividades. Pese a la diferencia generacional, Restrepo y Vásquez coinciden en el modo en que relacionan su trabajo de periodistas y escritores, al alimentar la ficción a través de la crónica; ambos configuran personajes que “rastrear” e “investigan” los hechos que narran, historias mínimas que actúan como metonimia de la historia nacional y en las que es posible leer, en comparación con la obra de Vallejo o Álvarez Gardeazábal, soluciones simbólicas a la tragedia que aqueja al país.

Nos parece importante señalar, que tanto *La virgen de los sicarios* (Vallejo, 1994), *Delirio* (Restrepo, 2004) y *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011) significaron para sus autores reconocimiento internacional (la adaptación cinematográfica de la novela de Vallejo, el premio Alfaguara para Restrepo en el 2004 y para Vásquez en el 2011, y la traducción de las obras de los tres autores a varios idiomas); lo anterior concuerda con lo que afirma el escritor colombiano William Ospina (2013), al sostener que con la novela del narcotráfico, el mundo ha podido, no solo ubicar a Colombia, sino interesarse por la magnitud de la tragedia nacional.

La peste del narcotráfico

La metáfora para Susan Sontag es un modo de significación que permite comprender al mundo. En su ensayo *La enfermedad y sus metáforas*, estudia la relación especular entre patología y tropo, analizando los modos en los que la metáfora ha significado a la enfermedad; y a la vez, en cómo la metáfora patológica ha significado al mundo, particularmente cuando la enfermedad es misteriosa y su tratamiento ineficaz:

En un principio se le asignan los horrores más hondos (la corrupción, la putrefacción, la polución, la anomia, la debilidad). La enfermedad misma se vuelve metáfora. Luego, en nombre de ella (es decir, usándola como metáfora) se atribuyen ese horror a esas cosas, la enfermedad se adjetiva (...) Se proyecta sobre la enfermedad lo que uno piensa sobre el mal. Y se proyecta a su vez a la enfermedad (así enriquecida en su significado) sobre el mundo (Sontag, 2005: 61-62).

Para Sontag, la preocupación de la filosofía política por el orden ha permitido a lo largo de la historia de occidente, la identificación como epidemia del desorden civil; analogía que se sustenta en el imaginario

médico y político del equilibrio, y que señala a la enfermedad justamente como lo opuesto, como desequilibrio. Recurrimos a Sontag, porque leemos en el corpus el uso de la metáfora patológica para significar la relación entre narcotráfico y violencia. La narración del “otro” país configurado por el narcotráfico y sujetado a la violencia, nos sugiere leer, a partir justamente de este sentido de alteridad que significa a lo patológico, los temas que figurativizan la violencia como síntomas, signos de la crisis y descriptores del sentido epidémico/contagioso que adquirió –y que las novelas escriben– la violencia en los años 80 y 90.

La misma Sontag, reacia a la metaforización de las patologías, construye una metáfora al afirmar que la enfermedad es “el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara” (Sontag, 2005: 11), otro lugar que a veces debemos habitar. Recorremos los temas que figurativizan la violencia en ese “lado nocturno”, en esa “ciudadanía más cara”, en ese “otro” país que significó el narcotráfico; una operación de lectura que marca nuestro análisis y que implica indagar en los orígenes, síntomas y mecanismos de defensa ante la enfermedad, y sobre todo, en los modos en los que los textos narran la (con)vivencia de la peste.

Mapa de lectura

Este libro consta de seis capítulos; en el primero abordamos la relación dialógica entre literatura colombiana y violencia, analizamos cómo se construye históricamente esa relación y cómo se contextualizan los temas y figuras en el corpus. En el segundo capítulo, caracterizamos la (narco)violencia de las décadas de los años 80 y 90, contexto histórico inscripto y configurado en los textos, para indagar en algunos topos y tropos. Elegimos leer, en el corpus, el narcotráfico como una peste; esto es, elegimos realizar un abordaje en clave de construcción nosológica.

El primer tema que analizamos, en el tercer capítulo, es la *ostentación*, la entendemos como un *habitus* (Bourdieu, 2002) de violencia y exceso que diferencia las relaciones sociales configuradas por el tráfico de drogas, en las que el dinero y la violencia son signos de distinción. Nuestro análisis se centra en *Comandante Paraíso*, ya que consideramos que es el texto que más énfasis hace en la reconfiguración que significó el narcotráfico como acontecimiento histórico, creando, con el nuevo espacio social, actores como los paramilitares y los sicarios.

En el cuarto capítulo abordamos el segundo tema y profundizamos

en el *sentido de lo humano en los límites de la violencia*. El análisis de *La virgen de los sicarios* nos permite leer las complejidades del fenómeno social del sicariato, y comprender la difícil relación entre víctima y victimario que caracteriza a los jóvenes asesinos, cuando la muerte es un trabajo y un proyecto de vida.

El tercer tema, el *disvalor de la vida*, que analizamos en el quinto capítulo, nos sugiere leer a Colombia como un país, en el que el valor de la vida adquiere sentido de supervivencia. La novela central es *Delirio* de Laura Restrepo (2004), la locura de su protagonista escribe a una sociedad que, frente a la repetición de la violencia, vive en un estado de duelo permanente.

Por último, en el sexto capítulo abordamos el cuarto tema, los *anticuerpos de la violencia*. El análisis de *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011), nos posibilita indagar en los mecanismos de defensa que se gestaron con la naturalización del estado bélico, en el valor pedagógico de la violencia y en la construcción narrativa de un país de escapados; aspectos que leemos en la escritura de los fenómenos demográficos del desplazamiento forzado y la migración.

El orden de presentación de los temas no obedece a la cronología que traza el corpus a partir del año de publicación de los textos, ni a la intención de presentar cronológicamente los hechos narrados; nuestro interés se centra en analizar, en orden de visibilidad, los signos más ostensibles (la configuración social de un *habitus*) a los menos evidentes (el valor pedagógico que adquirió la violencia); un recorrido en el que nos preguntamos insistentemente sobre los modos y sobre los sentidos de la violencia en Colombia, tal como los construyen las novelas.

Capítulo I. Diálogo de contextos: de la literatura de *La Violencia* a la literatura de la violencia del narcotráfico

Las etapas del movimiento dialógico de la comprensión: el punto de partida es el texto dado, el movimiento hacia atrás -los contextos pasados, el movimiento hacia adelante- la anticipación (y comienzo) de un contexto futuro.

Mijaíl Bajtín

Iniciamos nuestro recorrido presentando la relación dialógica entre literatura colombiana y violencia, identificando cómo se construye históricamente esta articulación, para contextualizar los temas, tropos y topos de la violencia en las novelas reunidas. Definimos entonces, en un primer apartado, literatura como una práctica social, que posibilita interpretar las producciones de sentido de lo social. En el segundo apartado analizamos cómo la violencia, entendida como medio, ha legitimado históricamente el poder en Colombia; por lo que hacemos un breve recorrido, a modo de genealogía, por los últimos 60 años de la historia colombiana. Finalmente, en el último apartado, desarrollamos una historia literaria de la violencia en Colombia, para entender las diferencias y similitudes entre la literatura de *La Violencia* (en mayúscula y cursiva nos referimos al período histórico) y la literatura de la violencia (en minúscula, al estado de conflicto social que caracteriza a la sociedad colombiana) del narcotráfico; y cómo el decir literario ha cuestionado la violencia como medio legitimador de poder.

1.1. Literatura, cartografía de la semiosis

Bajtín (1999) en “El problema de los géneros discursivos” sostiene que las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con

la lengua; la multiformidad de su uso se desarrolla a partir de enunciados (tema, estilo, composición), que a su vez se ven determinados por la esfera social (humana) en la que se llevan a cabo. Los enunciados son denominados por Bajtín géneros discursivos, cuya característica principal es su heterogeneidad, que corresponde directamente con la diversidad y complejidad de las prácticas (esferas) humanas. Para el teórico ruso, los géneros discursivos pueden ser clasificados en dos tipos, primarios y secundarios, dependiendo de su complejidad. Los primeros son más inmediatos y menos desarrollados que los segundos; estos últimos, además, son pensados desde la dimensión ideológica del lenguaje. Es a los géneros discursivos secundarios a los que pertenece la literatura, entendida como obra de arte verbal.

Con la noción de género discursivo para conceptualizar a la literatura, Bajtín va más allá de la fórmula dicotómica de forma y contenido; su análisis trasciende la escritura, al proponer ver el mundo social a partir del concepto de género discursivo y de la interacción de las esferas humanas, a partir de los enunciados. La literatura es entonces un género discursivo de tipo secundario, complejo, desarrollado y organizado, que transforma los primarios en un hecho artístico, y que estetiza la inmediatez comunicativa para reflejar, en términos bajtinianos, la realidad y las ideologías que la construyen; a su vez, es el objeto verbal en el que confluyen la historia del lenguaje y por ende la historia social de un determinado contexto.

El material de la literatura es entonces la palabra, entendida como fenómeno ideológico; lo que hace del autor/lector un sujeto social que dialoga con las ideologías en el objeto literario que, en sí mismo, encierra una ideología estética, correspondiente a la estructura del texto.

En la representación literaria los ideologemas¹ sociales y estéticos confluyen como unidades discursivas, para posibilitar la recreación; “porque la vida social no puede pasar a la literatura sin la intermediación de estas unidades discursivas” (Altamirano y Sarlo, 1983: 35). Lo anterior invita a entender a la literatura como un material ideológico organizado, que crea y moldea realidades a partir de las ideologías sociales y estéticas, y hace del texto literario no un producto, sino un productor social; un enunciado colectivo que cobra sentido en lo dialógico y que, a su vez, produce sentido.

La literatura forma parte del entorno ideológico de la realidad como su parte autónoma, en forma de obras verbales organizadas de un

modo determinado, con una estructura específica, propia tan sólo de estas obras. Esta estructura, igual que cualquier estructura ideológica, refracta la existencia socioeconómica en su proceso generativo y la refracta muy a su modo. Pero al mismo tiempo, la literatura en su “contenido” refleja y refracta los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religión, etc.), es decir, la literatura refleja en su “contenido” la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte (Medvedev y Bajtín, 1994: 60).

La literatura, como práctica social, reconstruye el diálogo de las ideologías, visibilizando cómo producen significados. Es desde el diálogo literario, de la comunicación entendida “como medio en el que el fenómeno ideológico cobra por primera vez su ser específico, su sentido ideológico, su carácter sígnico” (Medvedev y Bajtín, 1994: 48), que es posible comprender la producción de sentido. Como discurso, la literatura funciona también como evaluador social que visibiliza la dinámica de la fuerza de la palabra; y da cuenta, desde el trabajo artístico, de los modos en que las ideologías (los signos) operan en las transformaciones sociales. Entendemos poder desde la noción barthesiana, es decir, como la pluralidad de mecanismos de intercambio social que generan la falta, y por ende, culpa a quien ha sido sancionado. Se manifiesta a partir de la lengua, es decir desde las ideologías y será el trabajo del intelectual luchar contra la pluralidad de voces del poder. En palabras de Barthes:

“Mi nombre es Legión”, podría decir: por doquier y en todos los rincones, jefes, aparatos, masivos o minúsculos, grupos de opresión o de presión; por doquier voces “autorizadas”, que se autorizan para hacer escuchar el discurso de todo poder: el discurso de la arrogancia. (...) Algunos esperan de nosotros, intelectuales, que actuemos en toda ocasión contra el Poder; pero nuestra verdadera guerra está en otra parte; está contra los poderes, no se trata de un combate fácil porque, plural en el espacio social, el poder es, simétricamente, perpetuo en el tiempo histórico: expulsado, extenuado aquí, reaparece allá; jamás perece: hecha una revolución para destruirlo, prontamente va a revivir y a rebrotar en el nuevo estado de cosas. La razón de esta resistencia y de esta ubicuidad es que el poder es el parásito de un organismo transsocial, ligado a la entera historia del hombre, y no solamente a su historia política, histórica. Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua (Barthes, 1998: 117-118).

Comprender desde la obra de arte verbal, la lucha social por la palabra, evidenciada a partir del diálogo entre los discursos sociales, vislumbra que para Bajtín la ley del lenguaje se gesta desde el enfrentamiento por el signo/ideología; a la vez hace de la literatura el oyente y hablante de esa tensión, recreando el lenguaje y la ideología que está en la frontera de esa lucha. Es decir, la literatura se enuncia en la tensión, lo que permite que su fuerza vaya más allá de la mimesis (representación) y de la mathesis (conocimiento indirecto); su valor social se centra en su actuar; lo que Barthes denomina fuerza semiótica: “la literatura que ya no puede ser ni *Mimesis*, ni *Mathesis*, sino sólo *Semiosis*, aventura de lo imposible del lenguaje” (Barthes, 1978: 76).

La fuerza social de la literatura se reafirma al ser acción, una cartografía de la semiosis que posibilita entender cómo se construye social e históricamente el hombre, y por ende cómo se enuncia y enuncia al mundo. Es decir, la literatura es una forma de conocimiento de las transformaciones de lo social, del dinamismo ideológico y de los procesos históricos que se expresan con y en el lenguaje, el acto en el que se produce el sentido. En su ensayo “El problema del contenido, del material y de la forma en la creación literaria” Bajtín afirma:

La forma artística-creadora da forma definitiva, en primer lugar, al hombre total, y luego al mundo –pero sólo como mundo del hombre, bien humanizándolo directamente, bien espiritualmente en una relación valorativa tan directa con el hombre, que pierde ante él su autonomía valorativa, convirtiéndose tan sólo en un elemento valorativo de la vida humana (Bajtín, 1989: 75).

Entender a la literatura como mapa de la semiosis que dota de sentido a los procesos sociales, implica asumir que la realidad social se construye en los textos y en la relación entre ellos (Algasi y Vanoli, 2011). Lo anterior nos permite inferir que la literatura no se define solamente desde su relación dialógica y diacrónica con la sociedad, sino como un espacio de representación de los discursos sociales. Entonces, si el texto literario es la construcción discursiva de la heteroglosia social, su estudio, plantea Bajtín, implica analizar, desde el enunciado, la producción de sentido a partir de los procesos de figurativización, de los tropos y topos que refractan el mundo, sus ideologías y sus relaciones.

La contribución de Bajtín al campo de los estudios del discurso, y que consideramos en este trabajo de investigación, apunta a considerar

el rol social de la literatura y al lenguaje como actor de la construcción de lo real –evidenciando “la naturaleza histórica del lenguaje” (López y Pérez, 2010: 89)–; actuar en el que la novela, como paradigma del texto bajtiniano, desempeña un papel fundamental al recrear, desde los discursos, el modo en el que las diferentes esferas sociales se relacionan y tejen ideologías.

“Pintar no la cosa, sino el efecto que produce”, afirmaba Mallarmé al definir la poética como la capacidad humana de poder aprehender lo absoluto, de ser absoluto en la palabra. Retomamos al poeta francés, para concluir este apartado, ya que consideramos que su propuesta de poética se basa en entender a la literatura como una acción (para Mallarmé un misterio); cuyo sentido (enigma para el poeta) debe ser develado en la comunicación entre autor/lector. La literatura como práctica social interpreta, produce y resignifica las ideologías (discursos sociales), es una cartografía de la semiosis, que a su vez abre el espacio de conocimiento de la situación comunicacional de una sociedad en un momento histórico determinado y que, en el marco de esta investigación, se corresponde a la “realidad” colombiana de los últimos 60 años.

1.2. ¿Si esto es un hombre? La violencia como medio

*Pregúntense si es un hombre
El que trabaja en el lodo
El que no conoce la paz
El que lucha por medio pan
El que muere por un sí o un no.*
Primo Levi

En 1961 Hannah Arendt viaja a Jerusalén como reportera del *New Yorker* para informar sobre el proceso de Eichmann. A partir de esta experiencia, Arendt (1999) elabora su teoría sobre la banalidad del mal, en la que, con base en las declaraciones del comandante nazi, quien nunca se hizo responsable de los crímenes imputados y se presentaba como un burócrata del terror, entenderá que es la incapacidad reflexiva, es decir, el aniquilamiento de lo humano, lo que hace de Eichmann uno de los mayores criminales de la historia: “Tal como dijo una y otra vez a la policía y al tribunal, él cumplía con su deber; no solo obedecía órdenes, sino que también obedecía la ley” (Arendt, 1999: 83).

El concepto de banalidad del mal, opuesto a lo que entendiera Kant

por el radical del mal, se relaciona con los estudios elaborados por la teórica política sobre el totalitarismo (Arendt, 2007), analizado desde el nazismo y el estalinismo, y entendido como el apoderamiento de todas las cosmovisiones e ideologías (a partir de la violencia) que se convierten después en forma de Estado. Lo que evidenciaron el nazismo y los campos de concentración es que el terror, entendido como manifestación suprema de violencia, es la esencia de los estados totalitarios; y que el exterminio sistemático de judíos es una muestra de que los seres humanos pueden ser dominados, no solo en lo público, también en lo privado.

Los gobiernos totalitarios, como todas las tiranías no podrían ciertamente existir sin destruir el terreno de lo público de la vida, es decir, sin destruir aislando a los hombres, a sus capacidades políticas. Pero la dominación totalitaria como forma de gobierno resulta nueva en cuanto no se contenta con este asilamiento y destruye también la vida privada. Se basa ella misma en la soledad de la experiencia de no pertenecer en absoluto al mundo, que figura entre las experiencias más radicales y desesperadas del hombre (Arendt, 2007: 576).

La deshumanización creada por el totalitarismo, a partir de la implementación de la violencia, que crea el absurdo, en la medida en que no existen los motivos humanos (las razones, los argumentos, la capacidad de razonar), será el punto de partida de Arendt para su análisis y diferenciación de la violencia y el poder; pero, ¿qué se entiende por violencia? La diversidad de definiciones y estudios para analizarla, ya sea como herramienta, proceso, conjunto de predisposiciones, la hacen compleja, polivalente y variada. Un indicador de lo anterior es la necesidad de agregarle un adjetivo para precisarla, ya que sus múltiples manifestaciones señalan la inmensidad de sus significaciones.

La premisa de Hannah Arendt (2006) en su texto *Sobre la violencia*, es que, como medio, la violencia puede ser justificada, pero nunca legitimada, y que la indiferencia frente a ese estatus legítimo, solo es sustentable en la ausencia de racionalidad, en el terror, en el caos. Para esta autora el terror es la forma de gobierno que existe cuando la violencia, tras haber destruido el poder, ejerce el control total:

Los medios, los medios de destrucción ahora determinan el fin, con la consecuencia de que el fin será la destrucción de todo poder.
En situación alguna es más evidente el factor autoderrotante de la vic-

toria de la violencia como en el empleo del terror para mantener una dominación cuyos fantásticos éxitos y eventuales fracasos conocemos, quizá mejor que cualquier generación anterior a la nuestra. El terror no es lo mismo que la violencia; es, más bien, la forma de Gobierno que llega a existir cuando la violencia, tras haber destruido todo poder, no abdica sino que, por el contrario sigue ejerciendo un completo control (Arendt, 2006: 75).

Pensar la violencia como medio es una invitación a juzgarla, entenderla y conceptualizarla desde su medialidad; es decir, como dispositivo de poder, en términos de Foucault, que permite entender cómo opera y afecta el poder como estrategia de lucha social. Al igual que Foucault, Arendt entiende que el poder no es violencia, el primero se articula a partir de las relaciones sociales y es inherente a lo humano: “*Poder* corresponde a la capacidad humana, no simplemente para actuar, sino para actuar concertadamente” (Arendt, 2006: 60); la segunda es un instrumento que la modernidad ha desdibujado y ha confundido con el poder mismo.

Ni la violencia ni el poder son un fenómeno natural, es decir una manifestación del proceso de la vida; pertenecen al terreno político de los asuntos humanos cuya calidad esencialmente humana está garantizada por la facultad humana de la acción, la capacidad de comenzar de nuevo. Yo creo que puede demostrarse que ninguna otra capacidad humana ha sufrido hasta tal punto a consecuencia del progreso de la Edad Moderna porque progreso, tal como hemos llegado a concebirlo, significa crecimiento, el implacable progreso de más y más, de más grande y más grande (Arendt, 2006: 112).

La modernidad cuestionó el actuar humano, para Arendt la capacidad de razonar hizo que el actuar se reemplazara por el hacer, lo que explica que la burocracia sea una manifestación moderna de la violencia y que Eichmann, como asesino, “justificara” sus actos como hechos; “la burocracia o dominio de un complejo sistema de oficinas en donde no cabe hacer responsables a los hombres (...) definida como el dominio de Nadie” (Arendt, 2006: 53).

La violencia como medio es un síntoma de la incapacidad del hombre de ser actor, lo que lo condena a perder la vida en común, el espacio público, su ser político, su capacidad de consentimiento. El poder no existe sin la pluralidad y la violencia puede condensarse en un solo ser;

el poder disminuye cuando la violencia aumenta; los gobiernos poderosos son aquellos en los que se mantiene la pluralidad, la participación, el consentimiento y los argumentos humanos; la violencia es la herramienta que usa el gobernante como sustituto de poder.

Benjamin (2001) en su texto *Para una crítica de la violencia* afirma que, en toda violencia, entendida también como medio, hay un carácter de creación jurídica, ya que la tendencia del derecho positivo ha sido la de monopolizar el instrumento y excluir a la persona aislada en la práctica violenta. Lo que plantea Benjamin, en concordancia con Arendt, es que el sometimiento del otro implica siempre un triunfo de la violencia; y la conceptualización de la violencia desde la alteridad, lo que plantea es su impacto en las relaciones morales; por lo tanto, reconocer el mal en la violencia como medio, es el gesto honesto de los intelectuales, el axioma para cualquier tipo de evaluación social.

La crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia. Es “filosofía” de dicha historia porque ya la idea que constituye su punto de partida hace posible una postura crítica, diferenciadora y decisiva respecto a sus datos cronológicos (Benjamin, 2001: 44).

El texto de Benjamin es una evaluación de la violencia como medio, un instrumento que la modernidad, desde su ilusión de progreso, ha implementado para aniquilar el poder, el consentimiento público fundamentado en el actuar, en el pensar. La medialidad de la violencia anula lo humano, cuando supera al poder crea el terror, el absurdo en el que dejan de existir los motivos humanos, el raciocinio. Queda solo la pregunta de Primo Levi, si el instrumento (medio) reina y supera los fines, qué es entonces el hombre en el asesinato de su persona moral “que muere por un sí o un no”; es esto un hombre condenado al sistema del olvido, cuando la razón gesta la memoria. La violencia como medio que supera el poder y que como medio lo legitima, le da a la muerte el don del anonimato, y sin nombre, sin verbo y palabra, el hombre simplemente no es.

1.3. Una genealogía de la violencia del siglo XX en Colombia

¿Cómo abordar eso que llamamos violencia en Colombia? Históricamente este país ha sido violento, el siglo XX se abre paso con la afirmación de una cultura política bipartidista –liberales y conservadores–²,

heredada de la Independencia, y que hasta nuestros días ha anulado la inclusión política de otras voces. Es un país que tiene un periodo histórico denominado *La Violencia* (1945-1964)³, inicio a su vez, del conflicto interno armado que ha caracterizado los procesos históricos, económicos y sociales de los últimos 60 años; razón por la cual, las manifestaciones de violencia son múltiples y difíciles de explicar, y más aún, cuando entra en juego la dinámica particular del narcotráfico.

En Colombia, el conflicto armado no tiene una modalidad de violencia distintiva. Los actores armados enfrentados han usado y conjugado todas las modalidades de violencia. Todos han desplegado diversas modalidades y cometido crímenes de guerra y de lesa humanidad, haciendo a la población civil la principal víctima del conflicto. Pero no todos los grupos y organizaciones armadas practicaron con la misma intensidad y con igual grado de sevicia las modalidades de violencia, aunque todos fundaron en ella sus estrategias (CMH, 2013: 20).

Según el historiador Marco Palacios (2003), el conflicto que ha caracterizado la historia de Colombia desde los años 50 tiene su origen en la ausencia del Estado y en la incapacidad del mismo de mantener un orden democrático sin medidas coercitivas. En su libro *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*, Palacios (2003) hace un recorrido histórico entendiendo que la dicotomía entre violencia y legitimidad es lo que ha caracterizado al sistema político colombiano, y por ende la forma de hacer Estado. Para demostrar lo anterior, inicia su análisis en 1875, pasando por la guerra de los Mil Días⁴, que trajo como consecuencia no solo la pérdida de Panamá, sino el establecimiento, por 30 años, de un gobierno conservador que legitimó su poder a partir de constantes fraudes electorales. Expone posteriormente, cómo en los años 40 las políticas económicas apuntaron a reformas que perpetuaron legalmente, desde entonces, la concentración del ingreso en una sola clase social, la desigualdad económica, el aniquilamiento simbólico de las diversas etnias y el desordenado crecimiento de las ciudades.

Un aspecto relevante de este estudio es que no señala como inicio de la época de *La Violencia* el 9 de abril de 1948 con el asesinato del Jorge Eliécer Gaitán, sino pauta su comienzo en 1946 con el fraude electoral y con la ola de asesinatos de líderes políticos liberales en zonas rurales. Palacios afirma que este periodo de la historia nacional evidenció cómo la lucha bipartidista legitimaba las formas de acceso al poder, que

“la violencia es un método que se ha empleado para el ejercicio político” (Palacios, 2003: 169); y cómo los mayores índices de violencia se daban en las zonas más productivas del país, generando la difusión regional de la misma y su persistencia en el tiempo. *La Violencia* como época termina en 1964 con la instauración del Frente Nacional, una alianza en la que los líderes de ambos partidos decidieron alternarse cada cuatro años el poder, en aras de evitar enfrentamientos entre la población civil y fortalecer el “ejercicio de la democracia”.

Los años 70 se desarrollan en relativa calma, pero en la sombra se consolidaban las guerrillas, crecía la migración campesina a la ciudad y se debilitaba la maquinaria política del Frente Nacional, generando una crisis sobre el concepto de legitimidad política; es decir, la población civil en términos generales, no sabía si oponerse al gobierno, ya desprestigiado, o apoyar la formación de grupos guerrilleros, como resistencia. En medio de la debilidad democrática y del nacimiento de la insurgencia, se gesta, con la llegada de contrabandistas estadounidenses, la Colombia productora y exportadora de droga, y la instauración de nuevas dinámicas de violencia desconocidas hasta el momento:

La nueva violencia de la década de 1970 estaba motivada principalmente por el dinero. Dado que las drogas ilícitas producían cantidades de riqueza sin precedentes, generaron la mayor parte –si no toda– la nueva violencia. Como siempre ha sucedido en Colombia, el triángulo de violencia e impunidad se encontró en el corazón de la creciente ilegalidad, propiciada por el dinero de la droga. Una vez generalizada la nueva violencia, el débil Estado nacional no pudo controlarla. La incapacidad del Estado de proteger a los ciudadanos aumentaba en proporción a la nueva violencia (Henderson, 2012: 88).

Los primeros años de la década de los 80 y su supuesto establecimiento del país en el orden del desarrollo económico, señalaron la inmensa brecha social que ha caracterizado a la sociedad colombiana; y es en este espacio de desigualdad en el que se consolidó el narcotráfico, como vía de ascenso social, como patrocinador de la lucha insurgente y de grupos paramilitares. En medio de la lucha territorial entre guerrilla, paramilitares y Estado, que ocasionó el cultivo y producción de coca y amapola, se encontraba la población civil como única víctima, cuerpos desplazados del campo, que crearon cordones de miseria en las ciudades colombianas.

El 30 de abril de 1984, con el asesinato del ministro de Justicia, Lara Bonilla, inicia la guerra de los narcotraficantes contra el Estado colombiano, caracterizada por las relaciones de conveniencia entre los actores armados y la exacerbación de manifestaciones violentas. Henderson (2012) hace un análisis de esta nueva ola violenta a partir de cuatro categorías, que relacionan a los actores del conflicto con el tráfico de drogas;

(...) la primera era la guerra de los carteles contra el Estado (...) La segunda era la violencia entre traficantes (...) La tercera involucraba traficantes y guerrilleros por un lado, y a traficantes y grupos paramilitares, por otro. La cuarta era la violencia asociada con la delincuencia común, que proliferó enormemente en Colombia cuando el comercio ilegal de drogas copó la capacidad del sistema judicial (Henderson, 2012: 134).

Con el auge del tráfico de drogas se señala el ingreso de Colombia a la globalización, ese remedo de sueño y a la vez pesadilla (Martín-Barbero, 2002), que hizo de esta nación en 1986 la más violenta del mundo, y que trajo consigo la narcocultura, la narcopolítica, la narcoeconomía, la narcoguerrilla y el narcoterrorismo. Lo narco, como un discurso más de la violencia colombiana, permeó todas las esferas de la sociedad, concentrando la imagen de poder en Pablo Escobar; como afirma Hannah Arendt (2006), el uso extremo de violencia es la lucha de uno contra todos, y *El Capo* se encargó de demostrarlo, mientras el país se derrumbaba frente a su ira.

Por un asunto de fidelidad y obediencia económica, la política del Estado colombiano frente al narcotráfico ha estado siempre dirigida por los EE.UU., es decir por el reduccionismo de una lucha contra los “malos”, los otros, y que se desdibuja, como en el caso colombiano, cuando se analizan las realidades desde los diferentes puntos de vista de los actores sociales.

Quando la rivalidad simbólica cuenta con un referente social de apoyo y éste va más allá de ese ámbito y se enfrenta incluso con las armas, surge una situación que pone en juego la existencia misma de los bandos en conflicto. Esto sugiere una similitud formal entre los movimientos de guerrilla y el tráfico de drogas, pues en los dos se dan enfrentamientos con el Estado en el terreno de la violencia física y simbólica, lo cual ha dado pie para que gobiernos como el de los Es-

tados Unidos asimilen ambos fenómenos, y tiendan a tratarlos *a priori* y desde hace algún tiempo, de manera semejante. Se habla de “seguridad nacional” en ambos casos (Astorga, 2004: 35-36).

La debilidad de justificar la lucha antidroga bajo el único estandarte de la Seguridad Nacional, evidencia la incapacidad del discurso hegemónico nacional en diferenciar los actores sociales y de sustentar la lucha contra la población civil, como gesto de patriotismo. A lo anterior hay que sumar que a lo largo de toda la historia nacional la Ley ha sido usada como instrumento de negociación; lo que hace de Colombia un país donde todo es negociable, fundamentando la búsqueda de la legitimación del poder a través de mecanismos más directos y brutales: la violencia, la guerrilla, los paramilitares, el crimen organizado, el narcotráfico, la ley del más fuerte, del más violento; y al ser esta la ley, el colombiano la ha respetado.

La violencia y la exclusión social que la alimenta, posiblemente se han constituido en un mito nacional que da cuenta del origen del Estado colombiano; Colombia a comparación de otros países latinoamericanos puede tener como mito fundacional de Estado y Nación a la violencia, lo que para Pécaut justifica la tolerancia social:

Otra explicación de por qué la gente se acostumbra a la violencia es que en este país no hay mito fundador de nación unificada. Brasil tiene un mito unificador y allá el Estado es muy fuerte. Argentina y Chile tienen un mito unificador. México tiene su mito revolucionario. Colombia no tiene un mito (...) Colombia se inventó el único mito, que toda su historia ha sido violencia (Pécaut en Palacios, 2003: 351).

El origen de este mito se encontraría en la construcción discursiva de la *diferencia* que caracteriza a la representación de Colombia como nación; la misma que reconoce al hombre blanco, letrado y civilizado, concentrado en la zona Andina (Bogotá), y niega la existencia de campesinos, negros, indios y pobres. A lo anterior habría que agregar lo que la filósofa Cristina Rojas (2001) llama antagonismo, como régimen de representación del otro, en la dinámica bipartidista que caracteriza el escenario democrático del país y que criminaliza el pensamiento crítico, haciendo de la violencia una (sub)historia que, tal vez, solo pueda ser entendida míticamente.

En Colombia la violencia no es solo un síntoma, en términos freu-

dianos, de la volatilidad de la riqueza y de la desigualdad económica, ni un medio que justifica la lucha social, sino el mito en el que el Estado ha fortalecido su poder y su gobernabilidad, pero sobre todo la justificación social que mantiene los privilegios de la oligarquía colombiana, la relación de dependencia con Estados Unidos, fortalece el narcotráfico y reduce el valor de la vida humana, en una sociedad que se entregó a la ética del terror, al absurdo en el que ya no existen los motivos humanos.

En los años 70, afirma Henderson (2012), en los círculos estadounidenses de consumidores de droga era frecuente escuchar, “la cocaína es la manera que Dios tiene de decirte que estás ganando mucho dinero”. Detrás de la euforia de este comentario, ocasionada por *blasts of blow*, se esconde el delirio generado por la plata, la ausencia de un código moral al divinizar la riqueza y la banalidad de la vida reducida al poder adquisitivo; 40 años después del inicio del narcotráfico en Colombia, entendido a la vez como patrocinador y correlato del conflicto interno armado, la oración pierde el tono irónico y se anula en el dolor de las víctimas: desde 1981 al 2012, 23.154 personas fueron asesinadas selectivamente; desde 1970 al 2012, 27.000 personas fueron secuestradas; desde 1988 al 2012 se perpetraron 716 acciones terroristas en las que murieron 1.343 civiles; desde 1981 al 2012, 1.530 personas fueron asesinadas con sevicia; en todos estos años el 80% de las víctimas han sido civiles (CMH, 2013).

1.4. De La Violencia a la violencia del narcotráfico: historiografía literaria

Presentar una genealogía de la violencia en Colombia permite entender cómo esta se ha transformado a lo largo de la historia nacional para poder mantener su condición de medio legitimador de poder; y cómo se han construido las relaciones, en cuanto a dinámicas violentas, entre el período de *La Violencia* y el narcotráfico como sistema de producción. Los interrogantes que retomamos son: ¿Cómo se ha relacionado la violencia con la literatura colombiana? ¿Qué tipo de discursos la narran? ¿Cómo se tematiza el horror? Dorfman (1970) en su libro *Imaginación y violencia en América Latina* afirma que la literatura ha reflejado y recreado la violencia que ha azotado al continente americano como una opción de vida sustentada en la supervivencia, “el modo habitual de defenderse, el método que está más a mano, el más fácil, que a veces es el

único” (Dorfman, 1970: 13). Recuperamos los planteos de Dorfman, porque consideramos que la literatura colombiana, a partir de la segunda mitad del siglo XX, reflexiona también sobre esa incapacidad de escapar de la violencia, entendida a su vez, como única expresión de la existencia humana.

En este apartado presentamos características de la literatura de *La Violencia* y de la literatura de la violencia del narcotráfico, para comprender cómo se ha narrado el horror, y cómo desde la relación de las dos literaturas se ha escrito una historia literaria nacional.

1.4.1. De *La Violencia* y otros demonios

La literatura colombiana de la primera mitad del siglo XX se caracteriza por una clara tendencia a la lírica y una incipiente narrativa que se oponía a los cuadros costumbristas aún vigentes en los primeros 20 años del siglo, interpretados como expresión tardía del Naturalismo europeo. Para Jaime Alejandro Rodríguez (2001) el desarrollo de la novela colombiana en el siglo XX se gesta desde el Modernismo⁵ para llegar a una modernidad literaria, en términos de Bajtín, hacia los años 50. No es casual que las voces modernas surjan contemporáneamente a lo que se ha denominado literatura de *La Violencia*; lo que confirma, por un lado, el gran impacto de la guerra bipartidista en la sociedad colombiana, y por otro, el rol de la literatura como práctica social que cuestiona los discursos hegemónicos.

La literatura de *La Violencia* para Augusto Escobar (2000) se desarrolla desde 1948 hasta 1965 y fue la encargada de narrar la guerra entre liberales y conservadores, que tuvo como territorio geográfico el campo colombiano y como dinámica el asesinato selectivo y sistemático entre los dos bandos políticos. Para el ensayista colombiano *La Violencia* generó una tradición literaria, medible con el auge de la novela a partir de 1948, y definible a partir de sus dos categorías: la escrita hasta 1958 y más cercana a los hechos históricos y que Marino Troncoso (1987) nombra como *Narrativa en La Violencia*, y la que se escribe hasta 1965, *Narrativa de La Violencia* (Troncoso, 1987), que con la distancia temporal asume un tono más reflexivo y un mayor valor estético. El primer grupo se caracteriza por un régimen discursivo testimonial, correspondiente a la inmediatez de los hechos recreados. Son textos con poca reflexión estética y su objetivo es la denuncia, de ahí la reducción a lo anecdótico,

sin profundizar en la trama narrativa, en el lenguaje, o en la construcción de los personajes (Figueroa Sánchez, 2004).

En la segunda categoría los textos muestran un trabajo estilístico, se abandona el tono anecdótico y testimonial, y lo relevante no es el hecho histórico en sí, sino la construcción narrativa, evidenciando la complejidad de la violencia. En palabras de Escobar: “Es el ritmo interno del texto lo que interesa, que se virtualiza gracias al lenguaje; son las estructuras sintáctico-gramaticales y narrativas las que determinan el carácter pluriséptico y dialógico de esos discursos de ficción” (Escobar, 2000: 324).

Es con la distancia, que enuncia la reflexión creativa, que los textos de la segunda categoría de la literatura de *La Violencia*, lograron construirse a partir de una gramática más compleja (Figueroa Sánchez, 2004), donde entran en juego las significaciones de la violencia desde el punto de vista de los actores sociales, recreando la heteroglosia, la diversidad, la hibridez, la dialogicidad de los hechos históricos, reflexionando más sobre el dolor de aquellos que se quedan, que en los muertos en sí; y construyendo narrativamente las metáforas de la violencia: censura (*El gran Burundú-Burundá*, Jorge Zalamea, 1952), marginalidad (*Servo sin tierra*, Eduardo Caballero Calderón, 1954), deterioro y soledad (*La casa grande*, Álvaro Cepeda Samudio, 1962), orfandad (*El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo, 1964), mito e idealismo guerrero (*Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez, 1967), antagonismo (*Cóndores no entierran todos los días*, Gustavo Álvarez Gardeazábal, 1972) y exilio (*Años de fuga*, Plinio Apuleyo Mendoza, 1979).

Las dos categorías de la literatura de *La Violencia* resignifican el tratamiento social sobre la guerra bipartidista y el modo en que la sociedad colombiana definió a este periodo histórico. En un primer momento lo relevante era la denuncia, después el interés se centró en la representación de las manifestaciones de la violencia y en la fragmentación social del país, más allá de los dos bandos políticos, “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” (Escobar, 2000: 323). Para Maritza Montaña Gómez (2009), la principal característica de esta literatura es mostrar a *La Violencia* como parte de la historia política nacional, haciendo reconocibles las filiaciones políticas de los personajes, para recrear las diversas visiones de la brecha social y del absurdo violento. Por lo anterior, la literatura colombiana no

solo encontró en este periodo histórico la creación de una tradición literaria narrativa, sino el punto de referencia obligado para los escritores de los 30 años siguientes; “no hay autor que no pase, directa o indirectamente, por el tema; éste está siempre presente, subyacente o explícito, en cada obra” (Restrepo, 1985: 124).

1.4.2. *De los demonios y el narcotráfico*

Una de las consecuencias de *La Violencia* fue el éxodo masivo de campesinos a las ciudades colombianas. La historia oficial ha querido desvirtuar este fenómeno, entendiéndolo desde un flujo migratorio que ayudó al crecimiento de las urbes del país; detrás de esta voluntad de verdad, en términos de Foucault, se esconde la tragedia del desplazamiento forzado y la creación de los cordones de miseria en Bogotá, Medellín y Cali. Será la ciudad el nuevo escenario violento y por ende el espacio en el que se desarrollará la literatura de la violencia del narcotráfico.

La literatura nacional se encargó de representar el fenómeno del narcotráfico desde la percepción de la sociedad colombiana (Montaño Gómez, 2009) del fenómeno como tal; es decir, desde la movilidad social y económica, garantizada por el dinero fácil; la relación de la oligarquía –viejos ricos– y los narcotraficantes –nuevos ricos–; la violencia para garantizar el correcto funcionamiento del sistema de producción alrededor del tráfico de drogas; el aumento de la criminalidad y la alianza entre corrupción estatal e impunidad judicial. De telón, las ciudades devastadas por el vértigo de la violencia, calles desoladas condenando a sus habitantes al miedo y a la confusión entre las luces públicas, las metrallas y el brillo de las bombas: “La capital de este curioso lugar en la tierra se llama Angosta. Salvo el clima que es perfecto, todo en Angosta está mal. Podría ser el paraíso, pero se ha convertido en un infierno” (Abad Faciolinca, 2004: 397).

Es la preocupación sobre el cambio social que ha generado el flagelo del narcotráfico en la sociedad colombiana y la tematización de la violencia, manteniendo como hilo conductor la ausencia de sanción y la imposibilidad de reparación a las víctimas, lo que unifica el extenso corpus literario que se ha construido por más de 40 años. Los textos reflexionan sobre el origen, desarrollo y consolidación del tráfico de drogas desde la violencia: *El Divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Leopardos al sol* (1993) de Laura Restrepo, *La lectora* (2002) de Sergio

Álvarez, *Angosta* (2004) de Héctor Abad Faciolince, *Lara* (2008) de Nahum Montt; resignifican la figura del sicario, su ética y condiciones sociales: *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos; recrean a Pablo Escobar, como ídolo de los desprotegidos sociales y victimario de miles de civiles que cayeron en su guerra contra el Estado colombiano: *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez, *La mujer que sabía demasiado* (2006) de Silvia Galvis, *Happy birthday, Capo* (2008) de José Libardo Porras.

Los 20 años de *La Violencia* y los más de 40 de consolidación del narcotráfico son sin duda los momentos históricos más violentos de Colombia en el siglo XX y la literatura nacional se ha encargado de recrear las características particulares de cada contexto y de construir a través de la ficción, una relación dialógica entre los dos. *El olvido que seremos* no es solo el título de la novela de Héctor Abad Faciolince (2010) en honor a su padre asesinado por los paramilitares; es también el primer verso de un soneto atribuido a Borges, “No soy el insensato que se aferra / al mágico sonido de su nombre; / pienso con esperanza en aquel hombre / que no sabrá que fui sobre la tierra”; y una sentencia que explica lo que ha sido la violencia en Colombia: olvido.

Seenta años de manifestaciones violentas anestesiaron a la sociedad colombiana, adormecieron los sentidos, narcotizaron al país. Imposible no retomar a Barthes (1999) y su preocupación sobre la naturalización de la cultura, entendida como un gesto violento, como lo obvio y el lugar común, como “una operación discursiva que encuentra su lugar de enunciación en la doxa, palabra griega que puede traducirse como «opinión, manera de ver, creencia»” (Simón, 2010: 23). La violencia se naturalizó, como el mito transformó la historia en naturaleza y petrificó (metáfora barthesiana de la Medusa) a la memoria. En palabras de Simón:

Barthes, para referirse a la doxa, apela a la metáfora de la medusa en dos sentidos: las medusas del mar, que queman y dejan ronchas, pero de las que uno puede deshacerse mediante “detergentes” –se naturaliza la doxa mediante una mirada “profiláctica”– y la Medusa mitológica que petrifica con la mirada –la doxa domina e impone la mirada del mundo. En ambas hay un olvido en la naturalización, el lenguaje-estereotipo, el lenguaje-consolidado borra las marcas de la historia y de la cultura (Simón, 2010: 24).

¿Y cómo petrificar el olvido? Es decir, ¿cómo lograr que la amnesia no construya sentido? La literatura entonces, como práctica social, cuestiona el mito de la violencia y desnaturaliza el olvido, no permite que siga siendo el lugar común, el reduccionismo barato o el narcótico que anestesia. El diálogo de contextos, como discurso acrático, en el sentido de Barthes, es el espacio en el que se construyen la paradoja, los interrogantes sobre la permanencia de la violencia en la historia colombiana, los cuestionamientos y la redimensión del lenguaje, como lo entendiera Benjamin, en su función de salvador humano: “El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo le es dado al historiador perfectamente convencido de que ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin, 2008: 21). El poder de la palabra, la literatura, se construye también en su capacidad de cuestionar el silencio, manifestación de la violencia que aniquila los sentidos.

1.5. Las metáforas de la violencia: diálogo entre dos contextos

La casa como cronotopo literario materializa el espacio y el tiempo de la historia nacional, por lo tanto, permite condensar “los rasgos visibles y concretos, tanto del tiempo histórico como del biográfico y cotidiano que, al mismo tiempo, están estrechamente relacionados entre sí, unidos a los rasgos comunes de la época” (Bajtín, 1989: 397-398). En *La casa grande* de Álvaro Cepeda de 1962, Samudio, Colombia es un país de regiones geográficamente y culturalmente muy definidas, el imaginario reduccionista de país caribeño no hace sentido para un bogotano, un antioqueño o un llanero; y la literatura hasta mediados del siglo XX se nutrió de estas diferencias.

En su libro *Novela y poder en Colombia 1844-1987* (1991), Raymond L. Williams señala la imposibilidad de hablar de una novela nacional hasta 1960 y que la tradición novelística colombiana desde sus orígenes ha sido ideológica y ha estado relacionada con la política. Afirma a su vez, que se nutre de la cultura oral para recrear la realidad; que como género literario ha sido producido más por la clase media; y por último que la superación regional se debe a razones como la masificación de los medios de comunicación, el desarrollo urbano y la relativa paz por la que atravesaba el país. Williams omite como posible unificador literario el periodo de *La Violencia* y la narrativa que esta

gestó, entendiendo también que era la primera vez que se escribían tantas novelas en un país que, a inicios del siglo XX, se autodenominaba tierra de poetas.

Es relevante retomar a Williams (1991) porque argumenta como característica colombiana el particular valor ideológico del discurso literario y su relación con el aparato político; señala que la oligarquía escribía poesía, mientras la narrativa era escrita por las clases menos beneficiadas; sostiene a su vez, que el aparato crítico literario se constituía por intelectuales conservadores (aquellos que pautaban el canon), y la producción creativa estaba a cargo de escritores liberales. Lo anterior permite entender que el bipartidismo condicionó la relación de los discursos sociales en Colombia, y que el hecho irrefutable de que la oligarquía colombiana no escribiera novela, confirma que la verdad se enuncia en el margen, en este caso desde la literatura.

En *El orden del discurso* Foucault (2005) afirma que la verdad se dice en la exterioridad del sistema de exclusión que produce el poder, porque la constante división generada por la dialéctica del poder, entre lo falso y lo verdadero ha dado orden a la voluntad (histórica y política) de verdad; es decir a los discursos que produce la hegemonía que son propuestos como verdaderos y perpetuados en la repetición. Este es el caso del aparato crítico colombiano de principios del siglo XX, que determinaba el canon, por ende, lo que se consideraba conocimiento literario, y excluía de este la producción de los escritores liberales, situándolos al margen. En palabras de Foucault:

Pues esta voluntad de verdad, como los otros sistemas de exclusión, se apoya en una base institucional: ésta es a la vez reforzada y acompañada por una densa serie de prácticas como la pedagogía, el sistema de los libros, la edición, las bibliotecas, las sociedades de sabios de antaño, los laboratorios actuales. Pero es acompañada también, más profundamente sin duda, por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad, en la que es valorado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido. Recordemos, y a título simbólico únicamente, el viejo principio griego: que la aritmética puede muy bien ser objeto de las sociedades democráticas, pues enseña las relaciones de igualdad, pero la geometría sólo se debe ser enseñada en las oligarquías ya que demuestra las proporciones en la desigualdad (Foucault, 2005: 22).

La verdad como acontecimiento se gesta al margen de la repetición;

es un acto que se dice y se hace, y se concentra en los excluidos: los escritores. La literatura, como reflexión de la relación del hombre con el lenguaje es entonces un espacio de lo social que está al margen de los discursos hegemónicos, instaurados en la red del poder como verdad; y que, en el caso colombiano, estuvo determinado por el bipartidismo político en la primera mitad del siglo XX.

Como se expuso, la construcción social de la violencia puede ser el mito que explique la realidad nacional y que da cuenta que el periodo comprendido entre 1945 a 1967 es el contexto que prescribe los horrores del narcotráfico y sus manifestaciones violentas; por lo que es posible evidenciar la existencia de una relación histórica y narrativa entre la época de *La Violencia*, la violencia del narcotráfico y sus respectivos discursos. La movilidad que caracteriza a la violencia de estos dos contextos, en términos de Bajtín, reafirma la relación de las dos ficciones, el tejido temporal que se construye a partir de la escritura, y el análisis de la violencia como un proceso de significación.

El espacio de la escritura que da voz a los silenciados por la violencia y la crisis frente a la significación, el intento de recrear a través del lenguaje lo incomunicable son los cimientos del puente dialógico que se teje entre estos dos contextos, y que a la vez, justifican la elección del corpus. Los héroes —entendidos como totalidad de sentido (Bajtín)— de las cuatro novelas seleccionadas son herederos de la censura, de la marginalidad, del deterioro y soledad, de la orfandad, del antagonismo y del exilio. Pero el narcotráfico, como un virus en constante mutación infectó las metáforas, y la censura se hizo diatriba: “El primer atracador de Colombia es el Estado. ¿Y una industria? La industria aquí está definitivamente quebrada: para todo el próximo milenio. ¿Y el comercio? Los asaltan. ¿Y servicios? ¡Qué servicios!” (Vallejo, 1994: 45); el antagonismo se inmunizó en el despilfarro: “Pero llegó la plata de ellos y hasta los ricos viejos tuvieron que adaptar las suyas a los gustos rimbombantes” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 243); la orfandad en paranoia: “Cómo hacer para no tener miedo, o para tener una dosis razonable de miedo, la que tiene todo el mundo. Cómo se hace para seguir adelante, Antonio” (Vásquez, 2011: 67); y la marginalidad en locura:

Deme para un cafecito hermano, que el frío está berriondo, me tutea como si dos segundos atrás yo no hubiera estado a punto de cargármelo con el auto, y parece muy satisfecho él, digamos que hasta orgulloso de haber logrado su cometido pragmático y premeditado de detenerme

a la brava para poder pedirme una limosna aquí estás otra vez, demencia, vieja conocida, zorra jodida, reconozco tus métodos camaleónicos, te alimentas de la normalidad y la utilizas para tus propios fines, o te le asemejas tanto que la suplantas (Restrepo, 2004: 125).

Las cuatro novelas cuestionan los significados invisibilizados y denegados del impacto de la violencia del narcotráfico que pulverizó por completo el débil orden social en Colombia, “el poder del convencimiento lo ha tenido más un disparo bien pegado que cualquier otra cosa” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 182); son a la vez, escritura de un presente narrativo que cuestiona los efectos de esa pulverización social en la cotidianidad colombiana “la moto le daba estatus de sicario y el jeep de narcotraficante o mafioso” (Vallejo, 1994: 91); la voz de una neurosis nacional provocada por la violencia, “El miedo era la principal enfermedad de los bogotanos de mi generación” (Vásquez, 2011: 58); la representación narrativa de las contradicciones y complejidades que significaron la yuxtaposición de manifestaciones violentas: bombas, secuestros, asesinatos, sicarios, corrupción, guerrilla, ejército, exclusión, globalización, migración, nostalgia, exilio, criminalidad, silencio, exterminio político, paramilitares, ausencia, delirio, miedo, venganza y desigualdad: “ese lugar llamado Colombia hace mucho tiempo dejó de existir” (Restrepo, 2004: 290).

Alexis y Wilmar en *La virgen de los sicarios* son los nietos del éxodo campesino que llegó a las montañas de Medellín fundando las comunas, el espacio urbano en el que se gestó el sicariato:

(...) en las comunas sólo quedan niños, huérfanos. Incluyendo a sus papás, todos los jóvenes ya se mataron. ¿Y los viejos? Viejos los cerros y Dios. Cuánto hace que se murieron los viejos, que se mataron de jóvenes, unos contra otros a machete, sin alcanzarle a ver tampoco la cara cuartada a la vejez. A machete, con los que se trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de “la violencia” y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándoselos, como barrios piratas o de invasión. De “la violencia”... ¡Mentira! La violencia eran ellos (Vallejo, 1994: 83).

Enrique Londoño, el héroe de *Comandante Paraiso* nace y crece en *La Violencia*, pero su reconocimiento social se genera como Jefe del Ejército Nacional de Traquetos⁶:

Porque a mí Doctor, no me vengan con el cuento que la justicia es

recta. La justicia y la moral la imponen los que mandan y como aquí los nuevos ricos no fuimos capaces de controlar todos los hilos y lo que hicimos fue dejarnos explotar de los políticos y de los policías y de los militares, cuando los ricos viejos se dieron cuenta que estábamos cansados y que se nos había ido la mano, le echaron mano otra vez al garrote y ahí los tienen, pagando cárcel por veinte años mientras sus hijos se comen a sus hijas o viven de la plata que ellos no supieron usar para lo que era. Por eso estoy armando este Ejército Nacional de Traquetos, para que ahora los indigestados resulten siendo esos riquitos de mierda (...) (Álvarez Gardeazábal, 2002: 239).

Ricardo Laverde, en *El ruido de las cosas al caer*, es nieto de un ex-combatiente de la guerra contra el Perú y carga con el peso del idealismo combativo que la fuerza mítica destruye:

Yo voy a salir de esta vida mediocre, Elena Fritts. Yo no tengo miedo, yo voy a recuperar el apellido Laverde para la aviación. Yo voy a ser mejor capitán que el Abadía y mi familia se va a sentir orgullosa de mí. Yo voy a salir de esta vida mediocre, me voy a ir de esta casa donde uno sufre cada vez que otra familia nos invita a comer porque nos va a tocar invitarlos después. Yo voy a dejar de contar centavos como hace mi mamá todas las mañanas (...) Qué quiere Elena Fritts, yo soy nieto de un héroe, yo estoy para otras cosas. Grandes cosas, así es, lo digo y lo sostengo. Le pese a quien le pese (Vásquez, 2011: 156).

En *Delirio*, Farax y sus soldaditos de juguete –metonimia de la violencia bipartidista– irrumpe en la tranquilidad de la familia Portulinus para irse, dejando como huella el cuerpo del abuelo suicida flotando en el río, y 30 años más tarde, el alma desnuda de Agustina:

(...) pero ese día quiso la suerte que termináramos comentando el misterio que siempre había sido el paso de Farax por nuestra infancia, ¿Farax?, pregunta Aguilar, suena a nombre de perro, No, le contesta la tía Sofi, no era ningún perro, era un muchacho joven y guapo, rubio él, aprendiz de piano, se llamaba Abelito Caballero, pero lo llamábamos Farax (...) por primera vez en nuestras vidas, Eugenia y yo empezamos a acercarnos juntas a los bordes a ese pozo de misterio que es el paso de Farax por nuestra casa paterna, la forma brutal en que cambiaron las cosas entre mis padres desde que apareció Farax, su aparición misma (Restrepo, 2004: 213).

El corpus indaga en la genealogía de la violencia, desarticula el tono imaginario que justifica la realidad y construye la trama narrativa a partir de la tensión (tan humana) entre Eros y Tánatos, manteniendo como hilo conductor la impunidad y la imposibilidad de una verdadera reparación a las víctimas.

1.5.1. *Las metáforas infectadas*

En marzo de 1990 Laura Restrepo escribió para la revista colombiana *Semana* un artículo titulado “La cultura de la muerte” en el que reflexionaba sobre el fenómeno del sicariato, afirmando que una generación de jóvenes de Medellín no sabía que era posible morir de viejo. De este artículo se desprenden dos hechos significativos: la familiaridad, por una parte, con la que los colombianos se habían relacionado con la ausencia de futuro, y por otra, un mensaje de Pablo Escobar:

Como el tema tuvo muy buena respuesta, la revista decidió preparar un segundo informe. Ese salió sin firma y le daba especial despliegue a la información suministrada por la Policía. Pablo Escobar lo leyó y no le gustó, y como Laura había firmado el primero, pensó que el nuevo también era de ella. Así que le envió el mensaje de que la había mandado matar. Laura le respondió que ese segundo artículo no era de ella, a lo que él dijo: “No tengo problema con el primer artículo, pero la moto ya se fue y no tiene radioteléfono”. Así que a Laura no le quedó más alternativa que irse tres meses del país. Su declaración al regreso fue: “Imposible que en ese tiempo no hayan encontrado al de la moto para decirle que ya no” (*Semana*, 2012).

Retomamos este hecho como símbolo del poder alcanzado por las dinámicas violentas del narcotráfico en los años 80 y 90. Una llamada de teléfono condenó a muchos colombianos a tener que migrar, a callar, o a ser silenciados por el traqueteo de una metralla con alas. La moto dejó de ser un medio de transporte para ser metonimia de la muerte.

El narcotráfico le cambió la vida a Colombia, para muchos fue la única vía rápida para reducir la brecha social; pero al mismo tiempo, el oropel de la coca solo significaba la ausencia de vida. El país enfrentado se vio sumido en un estado de miedo y silencio, la nación como un cuerpo sufrió la propagación del virus del dinero fácil, sus campos dejaron de sembrar comida para cosechar oro blanco y del cielo llovían

glifosato y hombres armados: la violencia del narcotráfico enfermó al país.

Susan Sontag (2005) en *La enfermedad y sus metáforas* afirma que el cáncer es la manifestación de otro dentro del cuerpo, la invasión de células extrañas que siempre son más fuertes que las naturales. En este sentido y entendiendo al narcotráfico como un virus que se propaga, muta y se fortalece, la violencia que de este se desprende solo puede ser narrada desde la otredad, desde el extrañamiento. En analogía con lo planteado por Sontag la narración se haría desde las células mutadas, es decir, desde las voces modificadas, los cuerpos atravesados por la violencia.

La otredad es una de las metáforas empleadas para la construcción narrativa de la violencia: son necesarios el extrañamiento y la diferencia (Cano, 2005). La narración en primera persona en las cuatro novelas materializa la frontera entre un ellos y un nosotros; la voz es la de ellos, los marginados, los poseedores de la verdad, los personajes privilegiados, en términos de Foucault, que hacen de la verdad un acontecimiento; son los inocentes, los locos, los sabios, por lo que su narración es el gesto simbólico de enfrentamiento con el poder. Señala Foucault:

(...) que la palabra del loco ya no está del otro lado de la línea de separación; que ya no es considerada algo nulo y sin valor; que más bien al contrario, nos pone en disposición vigilante; que buscamos en ella un sentido, o el esbozo o las ruinas de una obra; y que hemos llegado a sorprender esta palabra del loco incluso en lo que nosotros mismos articulamos, en ese minúsculo desgarrón por donde se nos escapa lo que decimos (Foucault, 2005: 17).

La alteridad es la palabra desbordada, y fielmente transcrita, de los amantes de Fernando en *La virgen de los sicarios*: “«El pelao debió entregarle las llaves a la pinta esa», comentó Alexis, mi niño, cuando le conté lo sucedido. O mejor no comentó, diagnosticó, como un conecedor, al que hay que creerle” (Vallejo, 1994: 20); es la locura de Agustina y la homosexualidad del Bichi en *Deliro*, “pero el Bichi es débil (...) se sube a su cuarto a berrear, como una nena. Ahí es cuando todo mi odio se vuelca sobre mi padre y quiero gritarle a la cara que es una bestia, (...) pero a fin de cuentas no le digo nada (...) el pánico se apodera de mí” (Restrepo, 2004: 87-88); son las cartas de los traquetos presos en Estados Unidos, condenados por su nacionalidad en *Comandante Paraiso*, “Aquí todo es peor para los colombianos. Cada mes llegan más de

los nuestros por una onza condenados a 20 años. Es terrible oírles el drama, primero los condenan por ser colombianos y después por el crimen que cometieron” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 171); es la orfandad de Maya Firtts y la disfunción (eréctil) de Antonio Yammara en *El ruido de las cosas al caer*. “Pensé que los dos estábamos solos en esa habitación y en esa casa, pero solos con una soledad compartida, cada uno con su dolor en el fondo de la carne” (Vásquez, 2011: 241).

El otro es entendido como el enemigo, la producción de una figura de alteridad sustenta el límite entre la periferia y el centro; por lo que narrar desde la exclusión puede ser interpretado, a su vez, como un cuestionamiento ético desde la voz de las víctimas. Escribe Cano:

Las personas que trabajan en el negocio de las drogas introdujeron integraciones que se consideraban impensables en la sociedad colombiana: riqueza sin tradición, clase o gusto estético (deconstruye la idea de que la riqueza se obtiene por herencia o por talento empresarial); nuevos criterios de comportamiento moral (religiosidad y menosprecio por la vida humana, o religiosidad entrelazada con el crimen); una notable deconstrucción del valor asignado al linaje y, por extensión, del significante “padre” (recordar la importancia que recibe la madre en oposición a lo paternal) (Cano, 2005: 21).

Lo que plantean las novelas al narrar desde el otro es una nueva conceptualización de la alteridad y que obedece a la particular dinámica social del narcotráfico. Por una parte, los narcotraficantes –periferia– son ese otro que habita en la marginalidad y que asciende socialmente por el dinero; la lucha del Estado –centro– se sustenta en el aniquilamiento de ese enemigo interno; y en el enfrentamiento entre centro y periferia la población civil se transforma en ese “otro” vulnerado. Las voces de la otredad en Colombia son múltiples y mixtas, lo que obliga a que las novelas seleccionadas construyan la violencia desde la hibridez discursiva.

Retomamos en el marco de esta investigación, lo que Bajtín entiende por hibridación: la mezcla de los lenguajes sociales en el enunciado de la novela, cuyo objetivo primordial es la representación de la relación del hombre con el mundo a través del lenguaje:

Se introduce la diversidad de las lenguas y de horizontes ideológico-verbales de los géneros, profesiones, castas, grupos sociales (el lenguaje del noble, del granjero, del comerciante, del campesino), de las co-

rientes, los lenguajes usuales (de los chismosos, de la charlatanería mundana, de los lacayos), etc., si bien es verdad preferentemente, en el marco del lenguaje literario escrito y hablado; además estos lenguajes no se fijan en la mayoría de los casos a ciertas personas (héroes, narradores), sino que se introducen bajo forma impersonal “de parte del autor”, alternándose (sin tomar en consideración las fronteras formales precisas) con las palabras directas del autor (Bajtín, 1989: 129).

La hibridez puede ser entendida entonces, no solo como un procedimiento de construcción discursiva, sino como metáfora de la violencia del narcotráfico, en la que dialogan voces de la otredad, cuestionando la veracidad de los discursos hegemónicos.

En *Comandante Paraíso* se yuxtaponen cuatro géneros discursivos: autobiográfico, ensayístico, epistolar y periodístico. El primero es el relato en primera persona transcrito por el autor/narrador, de la vida de Enrique Londoño, alias Comandante Paraíso, y de Gabriel, uno de los tantos traquetos colombianos presos en Estados Unidos; el segundo son los argumentos del propio Álvarez Gardeazábal sobre el fenómeno del narcotráfico; el tercero son las cartas de Gabriel a su madre y al autor, en las que narra el estigma de ser un narco colombiano en una cárcel norteamericana; el último, las entrevistas realizadas a sicarios y a Gabriel que terminan de narrar la vida del Comandante y la situación de violencia generalizada en el país. Todos estos géneros discursivizan la diversidad de los actores sociales y muestran cómo cada uno de ellos ha sido víctima del narcotráfico. El tono de todos los discursos en esta novela es diatribico, un gesto de agresividad escritural que cuestiona la sociedad colombiana y que refuerza a la hibridez narrativa como metáfora de la violencia; a la vez es la respuesta discursiva de la anomia, como el estado social generalizado en Colombia. Citamos a Álvarez Gardeazábal:

La propiedad de la tierra cambió radicalmente. Los dueños del antiguo poder de los terratenientes hoy día son los antiguos choferes, lustrabotas, los policías, los ayudantes o los mensajeros que se enriquecieron con el narcotráfico. En otras palabras, lo que no pudo la revolución cubana, cambiar de estrato social a los dueños de la tierra lo logramos en Colombia con el narcotráfico (Álvarez Gardeazábal, 2002: 299).

Vallejo, por su parte, retoma la diatriba como procedimiento narrativo, la violencia tematizada en *La virgen de los sicarios* no se ciñe ex-

clusivamente a la lista de asesinatos perpetuados por Alexis o Wilmar; la violencia es la tensión con la que se narran esos asesinatos, la fuerza tanática materializada en su amor por los sicarios, en su odio por Colombia y sus instituciones (familia, Iglesia, Estado), su rechazo a la pobreza, su misoginia y su nihilismo. La hibridación discursiva en esta novela se construye en el dialogismo entre el lenguaje “culto” de Fernando, el narrador, y el *parlache* de los sicarios, entendido como el lenguaje de los jóvenes urbanos y marginados/marginales. Hibridación que se materializa en operaciones de denominación que metamorfosean significados de diversas prácticas sociales. Se trata de un idiolecto, de una jerga, esa que trajo consigo el narcotráfico:

Esa transformación (...) que se expresa a través del parlache puede notarse en ejemplos como: un asesinato es un trabajo, un *cruce* o una *vuelta*; un robo es un *gol*; *trabajar por oficina* es pertenecer a una organización que realiza actividades ilícitas; el lugar donde se vende droga es una *plaza* a la que van a *mercar* los adictos y revendedores (Castañeda, Henao y Londoño, 2011: 13).

Si una de las fuerzas (Barthes, 1993) de la literatura es el cuestionamiento de la *doxa*, el narrador de *La virgen de los sicarios* no puede “parafrasear” lo que dicen sus amantes; por eso les da voz, porque solo ese lenguaje es el capaz de asimilar verbalmente la nueva realidad social de Medellín. “Como cuando un muchacho de allí dice «Ese toambo está enamorado de mí». Un «toambo» es un policía, ¿pero «enamorado»? ¿Es que es marica? No, es que lo quiere matar” (Vallejo, 1994: 56).

En la novela de Laura Restrepo (2004), la existencia de tres planos narrativos que se yuxtaponen, como el discurso del loco (de la exclusión), representan la otredad. Para Foucault, el loco, atesorador de la conciencia humana, cumple una función cultural en el pensamiento occidental, es “el hombre de las semejanzas salvajes” (Foucault, 2008: 65); es decir, el sujeto (no sujetado al poder) privilegiado en el que acontece la verdad; y bajo esta premisa es posible entender la función narrativa de la locura como metáfora de la violencia: “La locura, a partir de ahora, no indica más cierta relación del hombre con *la verdad*; relación que, al menos silenciosamente, implica siempre la libertad. Indica solamente cierta relación del hombre con *su verdad*” (Foucault, 1998: 636). Restrepo narra la complicidad de la sociedad colombiana con el narcotráfico y el silencio que trajo consigo la imposibilidad de denunciar. Agustina

(la angustia) y su locura son el símbolo de la lucha contra la impunidad, el deseo de saber la verdad, que se va tejiendo a partir de los tres planos narrativos. La novela inicia con el primer plano y la narración de Aguilar, el esposo de Agustina, quien le narra a la “loca” su propia vida. “Dice Aguilar: intento meter el brazo entre el lodazal de la locura para rescatar a Agustina del fondo, porque sólo mi mano puede jalarla hacia afuera e impedir que se ahogue” (Restrepo, 2004: 94). El segundo plano lo construye el Midas, testaferro de Pablo Escobar y amigo personal de la familia Londoño, quien también le narra a Agustina cómo su familia se contaminó con dinero del narcotráfico, “¿Entonces de verdad crees, le pregunta el Midas McAlister a Agustina, que tu noble familia todavía vive de las bondades de la herencia agraria? (...) aterriza en este siglo XX y arrodíllate ante su majestad el rey don Pablo” (Restrepo, 2004: 132); y por último el tercer plano, reconstruido a partir del diario del abuelo Portulinus, que presenta a la locura como una enfermedad heredada de *La Violencia*: “Nicolás se ve arrastrado por una ansiedad que se autoalimenta, anda como hechizado, no puede salir del delirio, pero además no quiere hacerlo, la relación que se ha entablado con éste es la de un esclavo frente a su amo” (Restrepo, 2004: 258).

La hibridez discursiva en *El ruido de las cosas al caer* se inscribe en la metáfora de la aviación, como la historia del país que cayó frente al poder del narcotráfico. Se construye entre el relato autobiográfico del héroe, el profesor Yammará; en los diálogos con Maya Fritts, que recrean la historia de Ricardo Laverde y Elena; en fragmentos de poemas; en alusiones a artículos periodísticos; en la relación intertextual con *El Principito* y la transcripción de la caja negra del vuelo 965⁷. En el texto de Vásquez, la yuxtaposición de voces se da en el espacio de la intimidad, por lo que el tono abandona la diatriba y la reconstrucción de la historia de una generación huérfana que creció reconociendo los ruidos de la muerte. Es imposible pensar en la orfandad sin el espacio de lo íntimo:

“Otro día volvió a llamar, trató de justificar lo que había hecho papá, me dijo que en esa época todo era distinto, el mundo de tráfico de drogas, todo eso. Que todos eran unos inocentes, eso me dijo. No dijo que *eran inocentes*, no, *unos inocentes*, no sé si se da cuenta de la distancia que hay entre una cosa y la otra. En fin, es lo mismo. Como si la inocencia existiera en este país nuestro... En fin, ahí fue cuando mi mamá decidió subirse a un avión y arreglar las cosas personalmente... (...) ... Ah ya estamos en esa parte. Cómo duele, increíble, después de

tanto tiempo”. “Mierda”, decía el piloto en la grabación. “Cómo duele”, decía Maya. “Arriba, chico”, decía el piloto. “Arriba”. “El avión se está cayendo”, dijo Maya. “Arriba”, dijo en la caja negra el capitán (Vásquez, 2011: 247).

Construir el mundo a través de la mirada del otro y a partir de lo híbrido, como procedimiento narrativo, significa que la complejidad de la violencia no puede ser narrada desde una sola voz; y que la literatura visibiliza, en términos de Foucault, lo invisibilizado desde el poder.

1.5.2. *El Colombian dream*⁸

El 2 de diciembre de 1993, en el techo de un barrio popular de Medellín, Pablo Escobar se desploma. Un cuerpo obeso, sin zapatos y camisa azul se transformó en el trofeo de la lucha antidroga liderada por el entonces presidente César Gaviria Trujillo, y el símbolo de un futuro prometedor para el país entero. Veinte años después, las promesas se quedaron bajo el peso del cuerpo de Escobar; pero la carga simbólica del narcotraficante aumentó; el Patrón, el Capo, Don Pablo, el Robin Hood colombiano es hoy un ícono cultural, un modelo a seguir que cobra sentido en el enunciado marginal: “todo vale para salir de pobre”; y que a su vez representa que la violencia, como instrumento, legitima el poder.

El dinero del narcotráfico en Colombia renombró la realidad, y de eso dan testimonio las novelas reunidas; el ícono entre esa realidad violenta y su nuevo dios no puede ser más que la figura del narcotraficante divinizado por el poder adquisitivo y humanizado por la violencia del Estado en su contra. El ícono del narcotráfico en Colombia es Pablo Escobar, y bajo su imagen se escribe el *Colombian dream*, el sueño mágico, volverse Midas y transformar todo en oro.

Si el discurso social del sueño americano prometía prosperidad económica, educación y ruptura de las jerarquías sociales a partir del trabajo, el *Colombian dream* por su parte, enuncia lo mismo, pero con la rapidez y facilidad del tráfico de drogas. El valor social que hay en el discurso del sueño mágico es la ausencia de un bien común: ser rico rápidamente y al precio que sea. Para Carlos Alberto Uribe (2006) el tráfico de drogas narcotizó a la sociedad colombiana, adentrándola en un estado de euforia y delirio colectivo, en un letargo de insensibilidad social:

(...) la narcosis y el sueño nos remiten a la vida onírica, a esa vida nocturna de no vigilancia, en la que los seres humanos cuentan de forma velada sus “verdades” más ocultas, más sublimes y más ridículas. El sueño nos conduce a lo inconsciente, lo irracional, lo inesperado, a aquello que se resiste a la razón. En otras palabras, a lo “mágico” y a la “locura”, nociones cercanas al manido realismo mágico. Después de todo, ¿no solíamos llamar “mágicos” a aquellos involucrados en el tráfico? Quizás para señalar su carácter de taumaturgos del trópico, seres dotados de extraños poderes y protegidos también por extraños poderes, algunos lindantes con lo mágico y lo brujesco, con esa habilidad de alquimistas que transformaban todo lo que tocaban en oro (o en sangre). Una promiscuación de la realidad con los estados oníricos, en la que el “mágico” departía con la reina de belleza, el político, la actriz, el futbolista, el comerciante, el sacerdote y hasta con el capitalista en problemas de liquidez y con suficiente condescendencia como para que sus hijos o hijas casaderas “lavarán” linajes y fortunas en el sacrosanto efluvio de “la moral y las buenas costumbres” (Uribe, 2006: 67).

El Capo es entonces el ícono del poder mágico, el dios del *Colombian dream* y por ende el constructor de una realidad alucinada. En el corpus Pablo Escobar no es solo un referente histórico o un personaje, es el creador de la ciudad imaginada en la que deambulan y mueren los personajes de *La virgen de los sicarios* “un asesino omnipresente de psiquis tenebrosa y de incontables cabezas: Medellín, también conocido por los alias de Medallo y Metrallo lo mató” (Vallejo, 1994: 46); el líder espiritual de la nueva religión que alimenta la idolatría, complicidad e hipocresía de las clases altas bogotanas en *Delirio*, “Esta oligarquía nuestra todavía anda convencida de que maneja a Escobar, cuando sucede exactamente al revés” (Restrepo, 2004: 73); la línea del tiempo que marcó la vida de una generación miedosa en *El ruido de las cosas al caer*, “No lo pensé en ese momento, pero esos crímenes (magnicidios, los llamaba la prensa: yo aprendí, muy pronto el significado de la palabrita) habían vertebrado mi vida” (Vásquez, 2011: 18); el referente cultural para entender el poder y la violencia que enuncia Londoño en *Comandante Paraiso*, “La justicia no la hace la mano de Dios la llevan a cabo los traquetos” (Álvarez Gardezabal, 2002: 128).

Es en la pluralidad de significados que encierra su imagen que cobran sentidos los temas que figurativizan la violencia en las cuatro novelas: ostentación, como el *habitus* (Bourdieu) del exceso; lo humano en las fronteras de la violencia, es decir la imposibilidad de delimitar

víctimas y victimarios en la narcotizada sociedad colombiana; el disvalor de la vida, al asumir el narcotráfico como un virus se cuestiona el valor y funcionalidad de la existencia humana, retomando el interrogante de Primo Levi; y por último los anticuerpos de la violencia, entendiendo que los colombianos aprendieron a vivir bajo el poder del miedo. El análisis de estos temas que será desarrollado en los siguientes capítulos, tendrá como contexto el valor icónico de Pablo Escobar, el tropos y topo por excelencia de la violencia del narcotráfico en Colombia, la parábola de la marginalidad, el rey de la ostentación, Cronos, el creador del tiempo descrito con magnificidios y el dios de los excluidos en Colombia, que hacen de su tumba, cada 2 de diciembre, el templo del *Colombian dream*.

Notas

1 Los ideologemas son para Bajtín el cuerpo ideológico concreto que permiten la representación. Altamirano y Sarlo (1983) afirman que el concepto de ideologema es la herramienta narrativa que permite articular la conciencia social, lo que reafirma la equivalencia bajtiniana entre signo e ideología.

2 Los conservadores son el partido del orden, sus consignas son la defensa de la “civilización”, la lucha contra la “barbarie” del cambio, y una estrecha alianza con la Iglesia católica; en cambio los liberales pretendieron ser el representante político del pueblo, a través de doctrinas de libre comercio, circulación de la propiedad territorial y la secularización del Estado. Es una característica meramente colombiana la ausencia de grupos socialistas de magnitud importante que logren expresar los intereses del proletario, los pequeños grupos que han surgido en la historia política nacional han creado alianzas con el partido liberal. En la actualidad el bipartidismo en Colombia ha perdido un poco su connotación, aunque estos dos partidos tradicionales siguen vigentes.

3 Entendemos *La Violencia* (mayúscula y cursiva) el período histórico comprendido entre 1945 y 1967. Este se divide en cuatro fases (Palacios, 2003), que aparte de testimoniar la historia del país, pone de relieve cómo los cambios sociales y políticos influyeron en las diversas manifestaciones de la violencia como fenómeno social: 1) la del sectorismo tradicional 1945-49, que tiene como momento crucial el asesinato del líder político liberal Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, el llamado “Bogotazo”; 2) la que abre la abstención liberal a fines de 1949 y cierra el gobierno militar en el segundo semestre de 1953; 3) la de los Pájaros, de 1954 a 1958; y la 4) que inicia con la caída del general Rojas Pinilla, y finaliza en 1964. Se calcula que solo en 1950, en el país habían muerto 50.235 personas, elevando la tasa de mortalidad a 446 por cada 100.000 personas (Henderson, 2012).

4 Colombia inicia el siglo XX en medio de la guerra de los Mil Días (1899-1902), una guerra civil que se fundamentó en una lucha bipartidista, entre el Partido Liberal y el Partido Conservador, para ese entonces al mando del país. Si bien es cierto que los últimos años del siglo XIX se caracterizaron por constantes enfrentamientos entre los dos

partidos, lo que singularizó la guerra de los Mil Días, no fue solo su duración (de ahí el nombre), sino que trajo como consecuencia la pérdida de Panamá, región que se declaró independiente con el apoyo económico y político de los EE.UU., además de evidenciar la gran disputa de poder y de territorio que ha caracterizado la lucha armada en Colombia hasta nuestros días.

5 Recordamos que el Modernismo fue el primer movimiento literario latinoamericano, con una clara influencia de la poesía simbolista y parnasiana francesa.

6 Traqueto en Colombia significa narcotraficante. Geoffrey Kantaris (2008) en su artículo “El cine urbano y la tercera Violencia colombiana” expone dos posibles explicaciones etimológicas de la palabra. La primera señala como origen el ruido de las ametralladoras; la segunda, y para Kantaris más precisa, viene de la expresión antioqueña “¡trac!”, para explicar la rapidez con lo que sucede algo.

7 El 20 de diciembre de 1995 el vuelo de American Airlines 965, proveniente de Miami y con destino Cali, se estrella contra una montaña, cercana a la ciudad de Buga. En el siniestro murieron 160 personas y las causas fueron adjudicadas a un error de los pilotos.

8 El título de este apartado alude a la película colombiana *El Colombian dream* (2006) de Felipe Aljure.

Capítulo II. Por una nosología de la narcoviencia: topos y tropos literarios de los años de la peste

El momento de la peste es el del relevamiento exhaustivo de una población por un poder político, cuyas ramificaciones capilares llegan sin parar hasta el grano de los individuos mismos, su tiempo, su vivienda, su localización, su cuerpo.

Michael Foucault

En “Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico”, el académico alemán Jochen Hörisch, expone que *Hamlet* presenta a la melancolía como la gran enfermedad del siglo XVII, época en la que el tiempo y el espacio, según el autor, habían perdido el juicio. El texto de Shakespeare en el análisis de Hörisch es el punto de partida para afirmar que la literatura es un discurso social que tiende “a la tematización de enfermedades/épocas” (Hörisch, 2006: 52), y a la escritura de las patologías particulares de un determinado contexto histórico. Para Hörisch la literatura, como discurso social, es patognóstica ya que permite conocer no solo la enfermedad de una época, sino a la enfermedad misma (gnoseología) y por ende cómo es percibida y descrita socialmente. La pregunta que se construye al entender a la literatura como saber patológico y gnoseológico, no es cuáles y cuántas son las enfermedades de una época, sino “por qué una determinada enfermedad se percibe públicamente (...) y se la tematiza en (...) la literatura” (Hörisch, 2006: 56). Retomamos a Hörisch para relacionarlo con lo que ya sostuvimos en el Capítulo I, al exponer que la violencia del narcotráfico en los años 80 y 90 enfermó a la sociedad colombiana y transformó el modo en que el país se narraba a sí mismo. Comprender al narcotráfico y sus manifestaciones violentas como una peste que contaminó (contamina) a Colombia, implica analizar sus significaciones, sus temas y sus figuras en

el corpus, teniendo como punto de partida la pregunta de Hörisch: ¿Cómo y por qué se tematiza y figurativiza la violencia del narcotráfico? ¿Por qué y cómo la violencia significa?

La respuesta de los dos interrogantes implica exponer los orígenes y los síntomas del narcotráfico como enfermedad, es decir presentar una nosología¹ de la peste, para indagar en los tropos y topos de la violencia del narcotráfico. Por lo anterior, este capítulo tiene como objetivo explorar en algunos temas y figuras de la violencia en Colombia en las décadas de los 80 y 90, contexto histórico construido por los textos, y que en esta investigación y en concordancia con la descripción de tipo nosológico, llamaremos los años de la peste. La hipótesis central de este segundo capítulo es que el narcotráfico como sistema de producción y sus manifestaciones culturales son símbolo y síntoma de la ausencia del Estado; por lo que, en un primer momento presentamos la relación “morboza” entre narcotráfico y violencia que se reconstruye narrativamente en el corpus, para caracterizar lo que llamamos narcoviencia y entenderla como una epidemia² que irrumpió históricamente en la cotidianidad urbana colombiana (principalmente en Bogotá, Cali y Medellín). A continuación, presentamos qué entendemos por narcocultura, el impacto de la maquinaria narco (Reguillo, 2011) en la sociedad colombiana, y que a su vez confirma que el narcotráfico es condición de producción y dispositivo de producción (Verón, 1996) de la literatura analizada en este trabajo.

El último apartado presenta, como síntomas de la peste, los cuatro temas que figurativizan a la violencia en el corpus seleccionado, que permiten entender las significaciones de la narcocultura en los textos y que serán desarrollados en los siguientes capítulos: a) la ostentación, entendida como un modo de afirmación en el mundo a partir del poder adquisitivo; b) lo humano en las fronteras de la violencia, es decir la complejidad ética en un escenario en el que es imposible plantear tajantemente los límites entre víctimas y victimarios, dinámica simbolizada en la figura del sicario; c) el disvalor de la vida, confirmando la metáfora de la narcoviencia como peste, que transformó el valor de la existencia humana; y por último, d) los anticuerpos de la violencia, la construcción discursiva sobre la anomia, el silencio, el olvido e impunidad como herramientas de la normalización (Foucault, 2011) de la sociedad colombiana.

2.1. La (narco) violencia como dispositivo de control en Colombia

Alicia Vaggione en su libro *Literatura/enfermedad* considera la emergencia del sida como un acontecimiento discursivo que permite reflexionar sobre el presente histórico, entendiendo al acontecimiento como “aquello que surge de improvisto, que irrumpe insospechadamente, que trastoca la temporalidad dejando por un momento todo desajustado” (2013: 29). Las palabras de Vaggione son el punto de partida de este apartado, ya que consideramos al narcotráfico como un acontecimiento histórico que irrumpió en los años 70 en la sociedad colombiana, desbarajustando el débil orden social, generando nuevas formas de relaciones entre los actores del conflicto armado, que se encargaron de instrumentalizar la violencia haciéndola expresión del poder territorial y económico, y a la vez, un medio de negociación con el gobierno colombiano.

Si el narcotráfico como virus enfermó al país y como acontecimiento cambió la historia nacional, el interrogante que plantea este apartado es: ¿Cómo se manifestó socialmente dicha peste? La respuesta apunta a la relación que se gesta entre violencia y narcotráfico, y a la implementación de la primera como dispositivo de control social (Foucault); es decir la justificación del abuso de la violencia contra y entre los narcotraficantes, guerrilleros y paramilitares que posibilitó una apropiación colectiva de diversas modalidades violentas como instrumento coercitivo.

Foucault en *Los anormales* retoma la diferencia entre los dispositivos disciplinarios y los de seguridad como modelos occidentales frente a la enfermedad vista desde lo social. Los primeros, bajo los preceptos de la disciplina que marcan la diferencia entre lo normal y lo anormal, anulan el contagio a partir de la exclusión; por ejemplo, el tratamiento y trato dado a los leprosos, expulsados de la comunidad y por ende marginados jurídica y políticamente. Por otra parte, los dispositivos de seguridad controlan la circulación de la enfermedad a partir de la inclusión del infectado, lo que Foucault ejemplifica a partir de las ciudades en cuarentena a causa de la peste, y que tienden al sometimiento y control del cuerpo. En el caso colombiano, es el cuerpo social el que se ve sometido al control de la violencia, que “organiza” las nuevas relaciones de poder, gestadas con la irrupción del tráfico de drogas. Como señala Foucault:

La ciudad en estado de peste –y con ello les menciono una serie de

reglamentos, por otra parte absolutamente idénticos unos a otros, que se publicaron desde fines de la Edad Media hasta principios del Siglo XVIII– se dividía en distritos, estos, en barrios, y luego en ellos se aislaban calles. En cada calle había vigilantes; en cada barrio inspectores; en cada distrito, responsables de distrito; y en la ciudad misma, o bien un gobernador nombrado a esos efectos o bien los regidores que, en el momento de la peste, habían recibido un poder complementario. Análisis del territorio, por lo tanto, en sus elementos más finos; *organización*, a través de ese territorio así analizado, de un poder continuo en dos sentidos (Foucault, 2011: 55).

Si el narcotráfico puede ser considerado como un virus que infecta a Colombia, cuyo factor de contagio se simboliza en el dinero fácil y rápido, la violencia sería el dispositivo de seguridad que normativizará las relaciones; lo que permite afirmar que “las interacciones cotidianas están sometidas a rituales fundados sobre la violencia” (Pécaut, 2001: 124). El miedo es entonces el mediador de las relaciones sociales, los narcos, los pobres, los jóvenes sicarios, la Policía, los paramilitares y guerrilleros enuncian en sus acciones la amenaza frente al otro, construyendo el estado patológico en el que se manifiesta la narcoviencia, y entendiendo al Estado (Foucault, 2011) como la base anormal que permite el desarrollo de dicha enfermedad.

Vivir con miedo, significa aniquilar la posibilidad de un futuro y sujeta al hombre a un presente de incertidumbre, en el que el otro siempre representa la arbitrariedad de la violencia (Sofsky, 2006). El miedo, como una de las significaciones que adquiere la narcoviencia, teje las relaciones sociales, y por ende, marca la vida de los colombianos que “sobreviven”. La sospecha tejida bajo la gestión social del miedo, reconstruye la narración de Antonio Yammara en *El ruido de las cosas al caer*, testigo y sobreviviente de la violencia del narcotráfico, al sentir que su vida está regida por el terror. El héroe de la novela percibe que el miedo regula su relación con el mundo y que los efectos de dicha dialéctica, literalmente, lo enferman:

Las noches. Recuerdo las noches. El miedo a la oscuridad comenzó en esos últimos días de mi hospitalización, y sólo desaparecería un año después: a las seis y media de la tarde, la hora en la que cae la noche súbita en Bogotá, el corazón me empezaba a latir con furia, y al principio se requirió el esfuerzo dialéctico de varios médicos para convencerme de que no estaba a punto de morir de un infarto (Vásquez, 2011: 56).

La narcoviolenencia que azotó al país y que se expresó a partir de magnicidios, ataques terroristas, asesinatos, exterminios políticos, masacres y secuestros, resignificó el sentido de la existencia humana y por ende de la muerte; cuestionó la ética nacional alrededor del poder del dinero; cambió la percepción del espacio público instaurando nuevas dinámicas que encerraron en/a las ciudades a la población civil, generando otras configuraciones cognitivas sobre la experiencia urbana, en la que el temor compartido era el gran gestor social. La ciudad, como lugar geográfico del narcotráfico, es entonces el nuevo espacio de la muerte violenta, como máxima expresión social de lo narco, el escenario en el que se gesta y cobra sentido la falta de horas sin muertos; “el lugar donde la muerte violenta *se produce (...) se codifica*: demarca territorios y se ritualiza (...) *se significa*, esto es, se dota de sentido y de significación” (Blair, 2004: 85). Aunque sea la novela de Vallejo la que mejor da cuenta de esa ausencia de vivos, en los cuatro textos la ciudad es representada como un espacio en el que la violencia deja huellas, no solo en las ruinas generadas por los atentados terroristas o por los barrios que simbolizan la desigualdad social; los cuerpos de los sicarios y el oropel de la casa de los narcotraficantes son, a su vez, huellas que recrean la narcoviolenencia urbana. Desde los cuerpos/cadáveres de los sicarios es representada Medellín, *Medallo/Metrallo*, como un intersticio espacial en el que la muerte violenta (se) naturaliza:

Hay un sitio en las inmediaciones de la Avenida San Juan que se llama “Mierda Caliente”: un atracadero, un matadero. Con esos siguió el ángel. Yo le decía que no, que mejor burócratas de la Alpujarra o monseñor obispo, el cardenal López T. antes de que se nos escapara a Roma impune con las joyas que se robó, pero estando como estábamos en nuestro apartamento, ese sitio nos quedaba más a la mano. En la noche borracha de chicharras bajó el Ángel Exterminador, y a seis que bebían en una cantinucha que se prolongaba con sus mesas sobre la acera, de un tiro para cada uno en la frente les apagó la borrachera, la “rasca” (Vallejo, 1994: 67).

El economista colombiano Alejandro Gaviria, en su estudio “Cambio social en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX” señala que entre 1978 y 1992 se produce un aumento del número de homicidios; para 1991 la tasa era de 380 muertos por cada 100.000 habitantes y el asesinato era la principal causa de muerte en el país. Gaviria señala como factor determinante de esta “epidemia homicida” al narcotráfico, concen-

trando en Bogotá, Cali y Medellín el 50% de las tasas de homicidio a nivel nacional y haciendo de la narcoviolencia un asunto de salud pública que modificó a la familia colombiana, puso en peligro a los hombres jóvenes y aumentó la brecha poblacional entre los dos sexos. Dice Gaviria:

Las consecuencias sociales de la violencia de fin de siglo fueron múltiples. El homicidio se convirtió en la principal causa de muerte del país. La expectativa de vida para los hombres disminuyó significativamente. Los hogares con jefatura femenina aumentaron de manera rápida. La muerte se convirtió en un suceso rutinario para muchas comunidades urbanas. (...) En fin, el narcotráfico no sólo transformó profundamente la sociedad colombiana; al mismo tiempo, produjo una epidemia violenta cuyas secuelas sociales se sentirán por mucho tiempo (Gaviria, 2010: 33).

Consecuencia inmediata de esa epidemia fue la indiferencia frente al hiperbolismo de la narcoviolencia. Si Colombia es el país de la desmesura artística, ya sea desde la obesidad figurativizada en los cuadros de Botero, o en el tono hiperbólico de los textos de García Márquez (Blair, 2004), su violencia también es excesiva, y al ser excepcional, pareciese que fuera tan real como la desproporción de los cuerpos del pintor colombiano, o como las mariposas amarillas que llegaban con los pasos de Mauricio Babilonia. Lo que afirma Blair en *Muertes violentas. La teatralización del exceso* es que el desmán de muertos cuestionó la realidad y la respuesta por parte de la sociedad fue denegar, es decir, naturalizar los hechos (las tasas de homicidio, la aparición de sicariato, los magnicidios, las bombas, las masacres, etc.) e invisibilizar a la violencia. Citamos a Blair:

Pareciera que, efectivamente, en esta 'lógica' el exceso de muertes violentas las vuelve improbables. Es la misma argumentación que encontramos en De Souza Santos cuando afirma que un "exceso de realidad se parece a una falta de realidad" (...) La primera constatación del exceso está sin duda en las cifras. Un país varias veces clasificado como el más violento del mundo, con cifras que sobrepasan, con mucho, los índices de países vecinos y en general de la región, y una presencia sistemática de la muerte violenta en la cotidianidad de la sociedad, en todos los espacios físicos y de la vida social, que atraviesa todas las instituciones, vulnera a todos los sectores sociales, e incursiona en todos los lugares, en fin, excesiva. Algo así como lo que podríamos llamar una "ausencia de días sin muertos" (Blair, 2004: 7).

El exceso de cadáveres, los cuerpos como narradores de la deshumanización, el olvido y la abulia crearon una topografía de la muerte (Blair, 2004) en Colombia y la posibilidad de interpretar al país desde esta manifestación de violencia, transformando la relación entre los vivos y los muertos. Se configuró un espacio simbólico que evoca a Comala y en el que se empezó a gestar una taxonomía que describió lo que quedaba de una vida (Giorgi, 2012)³: exiliados, desaparecidos, muertos anónimos, bajas de los actores del conflicto armado, sicarios, muertos políticos y testigos inocentes; voces reconstruidas desde los textos seleccionados, que permiten comprender las significaciones del fenómeno social de la narcoviolencia en la sociedad colombiana. Por ejemplo, Álvarez Gardeazábal recrea cómo los rituales de la muerte se resignificaron, los entierros con la llegada del narcotráfico se transformaron en espacios de enfrentamiento por el poder:

Pero cuando comenzaron los tiempos del perico, los entierros se volvieron peligrosos. Al pie del cadáver, en los velorios casi siempre, en los cementerios, tras, llegaban las balas que pudieron encontrar cuerpo por atravesar y hacían barrida con los amigos, los socios y hasta la familia del difunto. A más de uno lo han matado oyendo las mismas canciones que el finado obligaba a que tocara mientras sus amigos bajaban el ataúd al hueco, porque en las venganzas caen todos, faltones y bandidos, nadie se salva o es menos responsable (Álvarez Gardeazábal, 2002: 228).

Bogotá, Cali y Medellín se transformaron en el espacio simbólico del desarraigo, de la pobreza y la exclusión social. La capital será el escenario de los magnicidios, de los muertos políticos y de las bombas, el símbolo de una ciudad sitiada por el terror de la violencia del narcotráfico y de la que dan cuenta los textos de Restrepo y de Vásquez, que como escritores capitalinos, centran la tensión en la imposibilidad de prever el inicio y el fin de los ataques terroristas; es decir en la construcción narrativa del valor fantasmagórico/gaseoso que adquirió la violencia como dispositivo de control:

(...) tengo una cosa destartalada que a duras penas se puede llamar carro pero que te llevará sana y salva hasta tu casa. Ahora me hace gracia recordar con cuánta seguridad le dije esta última frase, cuenta Aguilar, porque por poco no se cumple, quiero decir que con Anita en el asiento del copiloto tomé hacia el sur por la carrera 30, que a

esa hora tenía poco tráfico, y cuando íbamos a la altura del Estadio Nemesio Camacho nos sacudió un cimbronazo brutal (...) Una bomba, una berraca bomba putamente grande, debió estallar cerca de acá, te lo advertí, señor Aguilar, te lo advertí que esta noche iba a pasar algo espantoso (Restrepo, 2004: 162).

Cali y Medellín narradas en *Comandante Paraíso* y *La virgen de los sicarios*, respectivamente, se encargan de enterrar jóvenes y condenar inocentes al anonimato; mientras en el campo colombiano, geografía del conflicto, desaparecen cuerpos, caen guerrilleros, paramilitares y soldados. Así el narcotráfico funciona como dispositivo de escritura de una Colombia “enferma”, como una sociedad contagiada por un virus autoinmune, que se sustenta en la ausencia de Estado y en el abandono de la legalidad democrática. La pregunta que atraviesa la construcción narrativa de la narcoviolenencia en el corpus, es por qué y cómo la violencia significa, y las respuestas se gestan en la representación de un país carente de Estado y con una democracia pobre⁴ que sustenta la desigualdad.

La guerra contra el Estado, liderada por Pablo Escobar, extendida hasta 1993, manifiesta la función de la narcoviolenencia como dispositivo de control social, haciendo de El Patrón el ícono de dicho dispositivo; es a la vez un síntoma claro de la permisividad gubernamental, al dejar que la violencia fuese el medio para negociar la extradición. “Preferimos una tumba en Colombia, que una cárcel en Estados Unidos”⁵, fue el lema “patriótico” de los llamados extraditables, una frase que enuncia la instrumentalización de la violencia en su máxima expresión, y la preferencia de la muerte ante la posibilidad de someterse a una condena penal.

Para Henderson (2012) la larga tradición histórica de negociación del gobierno colombiano con los sublevados señaló el camino a los narcotraficantes, que entendieron que haciendo sufrir al pueblo lograrían ser perdonados. La historia confirmó que los extraditables tenían razón, el 19 de junio de 1991 El Patrón decide entregarse a las autoridades colombianas para ser encerrado en una cárcel diseñada por y para él, después de esperar que la Asamblea Constituyente, encargada de redactar una nueva Constitución, no aprobara el Tratado de Extradición con Estados Unidos. La Catedral, prisión en la que Escobar siguió delinquiendo y de la que se escapará un año después, puede ser leída como símbolo de la laxitud de la justicia colombiana, una burla al sistema penitenciario nacional y un triunfo de la violencia como instrumento mediador. Es desde el poder simbólico de ilegalidad que representó La

Catedral, que Fernando Vallejo, dándole voz a su avatar autobiográfico, describe cómo la prisión con nombre de templo católico se convirtió en el refugio del narcotráfico, confirmando el imaginario social de divinidad construido alrededor de *El Capo*:

Al Sumo Pontífice o capo de los capos o gran capo, para protegerlo de sus enemigos, los otros capos, esta ocurrencia que tenemos de presidente 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 otro. A ese de más allá no lo quiero porque no le tengo confianza” (Vallejo, 1994: 60-61).

Con la muerte de Pablo Escobar no terminaron las crónicas del perico⁶, ni disminuyeron las modalidades de violencia del conflicto armado. Lo que sucede a partir de 1993 es que la narcoviencia se expresó y reconoció a partir de asesinatos selectivos, ataques e inyección de fondos, por parte de los carteles, a la guerrilla y paramilitares. Analizar en el corpus seleccionado la construcción narrativa de los fenómenos de la narcoviencia (magnicidios, terrorismo y financiamiento del conflicto), entendidos como síntomas de los años de la peste, es el objetivo del siguiente apartado; confirmando, por un lado, que la violencia al convertirse en un dispositivo de control se profesionalizó, y por otra parte, que el dinero se convirtió en el vector de transmisión, contaminando todas las instituciones nacionales y naturalizando en la cotidianidad el discurso bélico, que polariza a la sociedad colombiana hasta el día de hoy.

2.1.1. Síntomas de la peste: la construcción narrativa de la narcoviencia

2.1.1.1. Los magnicidios: Colombia, la democracia más valiente del mundo⁷

El 11 de marzo de 1984, la Policía Nacional, apoyada por la DEA, allanó y destruyó Tranquilandia, el complejo de producción de cocaína más grande de América Latina hallado hasta ahora: 15 laboratorios, cuatro avionetas, un helicóptero, armas, 15 toneladas métricas de base de coca y cuatro de cocaína ya procesada (Henderson, 2012). La magnitud del hallazgo, valuado en más de 1.000 millones de dólares, evidenció la

capacidad de producción de cocaína en Colombia, y el poder económico de los carteles, aspectos subestimados años antes por la sociedad colombiana. Un mes más tarde, el 30 de abril de 1984, el entonces ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla es asesinado en Bogotá por dos menores de edad; hace 30 años el país supo, por primera vez, qué es un sicario y se reconoció públicamente el poder pulverizador de la violencia del narcotráfico. El primer asesinato de un ministro de Justicia en la historia de Colombia, eliminado por liderar una campaña de denuncia sobre la intromisión de dineros “calientes” en la política nacional, señala simbólicamente el inicio de la devastadora guerra del narcotráfico contra el Estado colombiano, que se extenderá hasta finales de los años 90 y que tendrá como acción constante el magnicidio (uno al año en promedio), sobre todo de líderes políticos, que representaban un peligro para los narcotraficantes.

Los asesinatos selectivos, según Blair (2004), han sido una práctica de la violencia en Colombia que se incrementó con la irrupción del narcotráfico y que tuvo en los años de la peste el objetivo de defender los intereses de los narcotraficantes: establecer una relación “legal” y por ende socialmente aceptada entre el narcotráfico y el ejercicio político; anular el Tratado de Extradición; y eliminar los partidos de izquierda, en los que veían no solo la representación política de la guerrilla, sino una muestra de debilidad por parte del Estado, al darles cabida en la vida democrática del país⁸.

En la contienda electoral por la presidencia que se desarrolló entre 1989 y 1990, tres de los 12 candidatos fueron asesinados. La muerte de Luis Carlos Galán⁹, Bernardo Jaramillo Ossa¹⁰ y Carlos Pizarro¹¹ pueden ser leídas como símbolos de la relación que se estableció entre muerte violenta y ejercicio político; es decir, representar una amenaza para los intereses del narcotráfico, significaba, en cierta medida, una condena a muerte. Los magnicidios desbordaron los límites del ejercicio democrático y generaron, según Laura Restrepo (1990), una transformación en el sentido de los lugares comunes, configurando una nueva apropiación del espacio público; por ejemplo, los velorios de los candidatos presidenciales en el Capitolio Nacional fueron interpretados como una forma de movilización social, frente a la incapacidad del Estado de garantizar el derecho a la vida.

Los desplazamientos interpretativos sobre los lugares comunes y, en cierta medida, sobre el territorio nacional (entendido como un espacio

habitado por muertos) son operaciones y construcciones de sentido propias de la narcoviolenencia, de las que da cuenta el corpus. Los límites modernos establecidos a partir de la relación dicotómica entre civilización y barbarie, normal y anormal, entre otros, se desdibujan en los intersticios (espaciales, interpretativos y epistemológicos) que produce la emergencia narco, reconstruidos en las cuatro novelas, que narran desde diferentes perspectivas sociales, la capacidad de la sociedad colombiana de convivir con la muerte violenta.

Tanto en *La virgen de los sicarios*, como en *Comandante Paraíso*, el uso de una gramática antinacional (Ludmer, 2010) expresa el sentimiento de rechazo a las instituciones colombianas. En la primera, y acorde al tono de diatriba¹² que caracteriza a Vallejo, el narrador adjudica al olvido, una endemia nacional que a su vez posibilita la ilegalidad, la capacidad de sobrellevar la muerte al estado de amnesia y anomia que describe a la sociedad narcotizada:

La fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esa prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol. Así, de partido en partido se está liquidando la memoria de cierto candidato a la presidencia, liberal, muy importante, que hubo aquí y que tumbaron a bala de una tarima unos sicarios, al anoecer, bajo las luces dramáticas y ante veinte mil copartidarios suyos en manifestación con banderas rojas. Ese día puso el país el grito en el cielo y se rasgaba las vestiduras. Y al día siguiente ¡goool! (...) La tumbada de la tarima le dio la vuelta al mundo e hizo resonar el nombre de la patria. Me sentí, tan pero tan orgulloso de Colombia (Vallejo, 1994: 40).

Por su parte, Álvarez Gardezabal en *Comandante Paraíso*, al darle voz a los narcotraficantes en las narraciones de Londoño y Gabriel, describe la utilidad de la muerte de Galán en la lucha de los extraditables contra el gobierno, en aras de garantizar en primer lugar, sus relaciones con las instituciones políticas del país, y en consecuencia la no firma del Tratado de Extradición. Enrique Londoño, avatar de Pablo Escobar, afirma que Galán “ha sido el mejor muerto que ha tenido este país” (Álvarez Gardezabal, 2002: 175), ya que su asesinato garantizó la caída del tratado; mientras que Gabriel, preso en Estados Unidos, en una carta a su madre afirma que el estado de sitio decretado por el presidente Barco y la persecución generada por la muerte

del candidato presidencial, complica la situación de los narcos en las cárceles norteamericanas:

Estamos muy aterrados con las noticias que llegan de Colombia. En todos los noticieros de la televisión y en los periódicos se habla de lo que está pasando allá desde el día que mataron a Galán. Eso es una locura, desde lejos, se siente mucho peor (Álvarez Gardeazábal, 2002: 145).

Los dos textos atacan a los bienes nacionales supremos, Iglesia y Estado, y a su vez narran cómo el narcotráfico en los años 90 se institucionalizó en el país. La voz antipatriótica (la necesidad del olvido y la utilidad de la muerte de un político) se dirige también al nuevo bien nacional y a su ejercicio de paralegalidad (Reguillo, 2010), descrito a partir del uso de la violencia; lo que sustenta el tono de diatriba reflejado en el cuestionamiento a la identidad nacional. El ataque a la institución del narcotráfico confirma que Colombia es un país contaminado por un virus autoinmune que se destruye a sí mismo; Vallejo lo enuncia desde la apropiación del *parlache* y Gardeazábal lo hace desde el tono performativo de la narración de Londoño, pero los dos textos representan la tolerancia frente a la muerte violenta como expresión social del tráfico de drogas. El ataque, la violencia verbal, el cinismo profanador (Ludmer, 2010), la recreación de la homosexualidad desde las relaciones sociales tejidas en la narcoviolencia (desde la misoginia) representan, en una parte, la posición de los autores en el panorama literario colombiano, cuestionadores de la tiranía del discurso heterosexual característico de la sociedad nacional; y a la vez, los textos son cuestionadores de la narcocultura y sus relaciones sociales definidas desde lo patriarcal.

La desolación y orfandad política son otras de las significaciones de la narcoviolencia que construyen los relatos de los personajes/héroes de *El ruido de las cosas al caer* y de *Delirio*. Yammara, el narrador de la novela de Vásquez, reconoce que los magnicidios marcaron su existencia, tejiendo su historia personal, y que como bogotano que creció en los años 80, puede reconstruir eso que se llama “vida” a partir del (sin) sentido histórico generado por los magnicidios y en el que se reconoce una generación completa de colombianos:

Yo tenía catorce años, esa tarde de 1984 en que Pablo Escobar mató o mandó a matar a su perseguidor más ilustre, el ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla (dos sicarios en moto, una curva en la calle 127).

Tenía dieciséis años cuando Escobar mató o mandó a matar a Guillermo Cano, director de *El Espectador* (a pocos metros de las instalaciones del periódico, el asesino le metió ocho tiros en el pecho). Tenía diecinueve años y ya era un adulto, aunque no había votado todavía, cuando murió Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia del país, cuyo asesinato fue distinto o es distinto en nuestro imaginario porque se vio en televisión: la manifestación que vitoreaba a Galán, luego las ráfagas de la metralla, luego el cuerpo desplomándose sobre la tarima de madera, cayendo sin ruido o su ruido oculto en el bullicio del tumulto y por los primeros gritos (Vásquez, 2012: 1819).

En *Delirio* la representación de una Colombia como cuerpo social huérfano, sin futuro y sin memoria, se construye a partir de la descripción de la enfermedad mental de Agustina, personaje que simboliza el estado de locura de la sociedad colombiana en los años de la peste. Uno de los narradores del delirio es Aguilar, que comprende que la principal causa de la falta de razón de su mujer es la ausencia de recuerdos y la posterior construcción de un futuro sin pasado; “es que el delirio carece de memoria, que se reproduce por partenogénesis, se entorcha en sí mismo y prescinde del afecto, pero sobre todo que carece de memoria” (Restrepo, 2004: 75).

Las vidas que cobran sentido, que significan y se reconocen a partir de los magnicidios y la imposibilidad de reconstruir la vida nacional son algunos de los temas que construyen la violencia en las novelas de los dos autores bogotanos, Restrepo y Vásquez; una narración desde la intimidad que se contrapone a la gramática antipatriótica de Vallejo y Álvarez Gardeazábal. La oposición de las dos construcciones narrativas sobre los magnicidios, particularmente el de Galán, se fundamenta por una parte en las posturas que tienen los escritores en la literatura nacional. Vallejo y Álvarez Gardeazábal enuncian un discurso distópico que rompe la hegemonía cultural fundamentada en la heterosexualidad y en el centralismo nacional condensado en Bogotá; es posible afirmar que los magnicidios, al perpetrarse en su mayoría en la capital, tuvieron más impacto en sus ciudadanos, fueron los bogotanos los que salieron a la calle a protestar por los “héroes caídos” en la guerra contra el narcotráfico, y quienes se movilizaron para acompañar a los cuerpos en el Capitolio Nacional.

Hoy el monumento a Lara Bonilla, la tumba de Galán o de Pizarro rememoran el impacto político del narcotráfico y su capacidad de do-

blegar al sistema judicial, al lograrse la no aprobación del Tratado de Extradición en la Constitución de 1991¹³. Si la tumba de Pablo Escobar puede ser considerada el templo del *Colombian dream*, el monumento a Lara y las tumbas de los candidatos presidenciales condensan los alcances de la narcoviolenencia; pero la relación entre todas las muertes evidencia que como epidemia histórica (Foucault, 2011), el narcotráfico contaminó violentamente al país.

2.1.1.2. *El narcoterrorismo: edificios, cuerpos y zapatos, los nuevos adornos del cielo*

Hannah Arendt (2006) afirma que lo ocurrido en los campos de concentración alemanes, más que un genocidio, significa el asesinato administrativo en masa bajo el funcionamiento de una maquinaria totalitaria que tenía como objetivo la dominación del mundo. El aniquilamiento de la condición humana bajo el abuso de la violencia como instrumento, que tuvo como símbolo la implementación de los campos de exterminio para la eliminación burocrática de toda una raza, tiene como máxima la cancelación histórica de las víctimas, la negación de su condición y por ende de su paso por el mundo.

En *Sobre la violencia* (2006), Arendt pone como opuesto del poder político (colectivo y público) a la violencia (instrumental), que implementada como medio en la ausencia de poder, lo sustituye, generando el terror que deshumaniza, silencia al hombre, alejándolo de su capacidad de comunicar. La instauración del terror es el símbolo de la victoria de la violencia sobre el poder, “la forma de Gobierno que llega a existir cuando la violencia, tras haber destruido todo poder, no abdica sino que por el contrario, sigue ejerciendo un completo control” (Arendt, 2006: 75).

El horror de los Estados totalitarios, para Arendt, radica en que transforman las cosmovisiones e ideologías sociales a través de la violencia, en una forma de Estado en la que el terror es la esencia misma, al legitimarse el derecho al asesinato. Los campos de concentración y su sistema administrativo de asesinato (exterminio) demostraron históricamente que los seres humanos pueden ser dominados a través de la muerte de la persona moral, reducida a la voluntad violenta del otro, condenada al sistema del olvido, a causa de la invisibilización de los cuerpos y al anonimato como característica de la muerte. Es el silencio

de las cámaras de gas, lo que evidencia para Arendt (2007), que la violencia es muda, y si el hombre es palabra y se hace en el lenguaje, el terror deshumaniza: “Se basa ella misma en la soledad, en la experiencia de no pertenecer en absoluto al mundo, que figuraba entre las experiencias más radicales y desesperadas del hombre” (p. 576).

El terror, entendido como la forma de gobierno que se establece cuando la violencia ejerce total control, genera una crisis de sentido en la que ya no existen los motivos humanos (el lenguaje) y en la que la pregunta sobre qué es un hombre se deshace en la reproducción (técnica) de cuerpos para el sacrificio. Los cadáveres anónimos de los campos de concentración, la indiferencia de los nazis al caminar por las ruinas adornadas por la ausencia de vida, los muertos a quienes nadie llora, porque su identidad fue aniquilada, transformaron al mundo occidental y evidenciaron la dificultad de abordar, interpretar y analizar dicha perversidad.

Rosana Reguillo establece similitudes entre la actual narcoviolencia en México y la crisis humanitaria generada por la guerra contra las drogas en el sexenio de Felipe Calderón, y la violencia que caracterizó al nazismo; ya que las dos comparten el establecimiento del terror como forma de gobierno, la disolución de la persona (identidad), el cuerpo/cadáver leído como un índice degenerado (Reguillo, 2011)¹⁴, la unidireccionalidad de la violencia misma que aparece como una presencia fantasmagórica, en la que es imposible determinar el inicio y el fin, y cuyo patrón de conducta es incompresible. En la actualidad se habla de una colombianización de México (Durán Martínez, 2010) para referirse a la irrupción del narcotráfico en este país centroamericano y la(s) violencia(s) que describen al norte fronterizo. Lo anterior propone un desplazamiento epistemológico para poder comprender e interpretar la nueva realidad mexicana, haciendo referencia a lo que pasaba en Colombia en los años de la peste, generado analogías, ya que dicha brutalidad no había sido vista aún en el país centroamericano; y en segundo lugar, confirma que el narcotráfico, al igual que el nazismo, instrumentaliza la violencia como dispositivo de control, sometiendo a la población al terror como forma de gobierno.

La presencia de la narcoviolencia en la sociedad colombiana trascendió a la muerte (como pasó en los campos de concentración nazistas) y procuró borrar el rastro de las víctimas con la proliferación de masacres y bombas, modalidades de violencia que reflejaron la profesionalización

de la violencia misma. En la noche del 18 de agosto de 1989, después de confirmarse la muerte de Luis Carlos Galán, el presidente Virgilio Barco declara el estado de sitio, ordena confiscar todas las propiedades de los narcotraficantes a nivel nacional y llama públicamente a los EE.UU. para que ayude a encontrar a los asesinos de Galán (Henderson, 2012). La respuesta de la narcomáquina fue el terror, dando inicio a lo que históricamente ha sido llamado la ofensiva narcoterrorista.

Este período histórico puede ser dividido en cuatro fases (Bagley y Tokatlián, 1990) que se superponen y que ejemplifican las manifestaciones de violencia implementada como dispositivo de control. La primera es la campaña de violencia en Medellín durante los primeros tres meses después de la muerte de Galán, las principales víctimas fueron policías y población civil; la segunda, que tiende a nacionalizar el ataque a partir de la modalidad explosiva, en el lapso de agosto de 1989 a enero de 1990 explotaron 263 bombas en todo el país, a la vez que empiezan a incursionar las masacres como mecanismo amedrentador en zonas de inversión económica de narcotraficantes; la tercera, contra el Congreso y las negociaciones que adelantaba el gobierno con el grupo guerrillero M-19, a través del soborno de parlamentarios y del asesinato de líderes políticos de izquierda; y por último, los narcos, reconocidos por condenar la práctica del secuestro por parte de la guerrilla, se transformaron en secuestradores de integrantes de familias de la oligarquía colombiana, usándolos como seguro de vida. En este apartado profundizamos en la reconstrucción narrativa de la implementación de las bombas como modalidad de violencia que usaron los narcotraficantes bajo el liderazgo de Pablo Escobar, confirmando lo que afirma Arendt, que “la extrema forma de violencia es la de uno contra todos” (Arendt, 2006: 57).

El narcoterrorismo es construido narrativamente en dos textos del corpus, *Delirio* y *El ruido de las cosas al caer*, de modo específico en la novela de Vásquez, que con el título como designador narrativo, plantea desde el inicio la interpretación sobre un país que se acostumbró al sonido de las cosas que caían: aviones, cenizas, personas, objetos, edificios, zapatos, es decir, al ruido de la muerte. Los atentados perpetrados contra las instalaciones del DAS (policía secreta colombiana), los periódicos *El Espectador* y *Vanguardia Liberal*, la Plaza de Toros de la Macarena, el Centro Comercial 93 y el avión de Avianca HK-1803, entre otros, pueden ser leídos como escenificaciones (Reguillo, 2010) del narcotráfico; es decir actos de violencia expresiva, que no solo enuncian el poder del

narcotráfico, sino su capacidad de controlar y disciplinar a la población a partir del terror. En estas escenificaciones cobran sentido los síntomas que analizaremos en los siguientes capítulos: la ostentación de poder a través de la violencia expresiva (explosiva), los sicarios como instrumentos de la narcomáquina, el delirio generado a partir de la yuxtaposición entre vida y muerte que generaban las bombas, y los mecanismos de defensa desarrollados por la población civil.

Los síntomas del terror se manifestaban en la paranoia permanente y expectante de un siguiente ataque que no se podía prever, el miedo como controlador de las relaciones sociales gestó un estado de conmoción interior que endurecía la lucha antiterrorista, y simultáneamente a la violencia expresiva. El delirio de Agustina (Restrepo, 2004), como metáfora de la locura nacional provocada por la emergencia de lo narco, se intensifica con el ruido de las bombas; el temor de Aguilar frente a un posible estado de conmoción emocional de su esposa, significa la imposibilidad de comprender las consecuencias mentales de los actos terroristas en la locura de su mujer, es decir, la dificultad de comprender los nuevos sentidos que adquiriría la violencia como instrumento de poder paralegal. Escribe Restrepo:

(...) el estallido habría despertado a Agustina aterrorizándola, si es que acaso la onda explosiva no había alcanzado a reventar las ventanas de mi apartamento, y se me vino a la mente la imagen de ella levantándose de la cama en estado de conmoción y pisando los vidrios rotos (Restrepo, 2004: 162).

Lo que caracteriza la construcción narrativa del narcoterrorismo en el texto de Vásquez es la oposición entre la resignación de saberse vivo y el estallido de la muerte. El momento en que Ricardo Laverde, acompañado por Antonio, va a la Casa de Poesía Silva para escuchar la grabación de la caja negra del avión en el que murió su esposa, puede ser interpretado como el detonante narrativo para la recreación de la historia de la violencia del narcotráfico a partir de la reconstrucción de la vida de Laverde, metonimia de esa sombra larga y fantasmagórica en la que se transformó la violencia en la sociedad colombiana, donde los motos eran el vehículo de la muerte:

Y cuando empezó a sonar el Nocturno, cuando una voz que no supe identificar –un barítono que rozaba el melodrama– leyó ese primer

verso que todo colombiano ha dicho en voz alta alguna vez, me di cuenta de que Ricardo Laverde estaba llorando. *Una noche toda llena de perfumes*, decía el barítono sobre un fondo de piano, y a pocos pasos de mí Ricardo Laverde, que no estaba oyendo los versos que oía yo, se pasaba el dorso de la mano por los ojos, luego la manga entera, *De murmullo y de música de alas*. Los hombros de Ricardo Laverde comenzaron a sacudirse; bajó la cabeza, juntó las manos como quien reza. (...) Pensé *Y era una sola sombra larga*, absurdamente el verso volvió a la cabeza; y en ese mismo instante vi una moto que había estado quieta hasta ahora en la acera (...) la última imagen que tengo sigue bastante clara en mi memoria: es la de mi cuerpo (...) junto a Laverde, como una sombra junto a otra, dejando en la carrocería una mancha de sangre que a esa hora, y que con tan poca luz, era negra como el cielo nocturno (Vásquez, 2012: 48-50).

Los textos de los dos escritores bogotanos reconstruyen cómo la incursión narcoterrorista tuvo como objetivo primordial la capital, al estar centralizadas todas las instituciones del Estado en Bogotá; a su vez que la violencia expresada a partir de bombas anulaba la dinámica selectiva de los asesinatos, y exponía a toda la sociedad civil a una condición de víctima en una guerra declarada entre los carteles del narcotráfico y el gobierno colombiano. Tanto Restrepo como Vásquez configuran, desde las historias de vida de sus personajes, al narcoterrorismo como un fenómeno que desarticuló al país, enloqueciéndolo (como a Agustina) o haciéndolo disfuncional (como Antonio Yammara). Las dos novelas figurativizan este síntoma de los años de la peste desde los efectos de la violencia en la cotidianidad; por ejemplo, a partir de la imposibilidad de definir qué significa ser persona en medio del terror, del disvalor de la vida humana, y de los anticuerpos generados, como la locura y la incapacidad de amar, agentes de esta enfermedad autoinmune que destruye al país.

Es importante señalar que la ausencia de recreación de la oleada narcoterrorista en *La virgen de los sicarios* se justifica en que el propósito de Vallejo es narrar el impacto de la muerte de Pablo Escobar en la cotidianidad colombiana simbolizada en los sicarios, que sin patrón se dedicaron a la prostitución: “Con la muerte del presunto narcotraficante que dijo arriba nuestro primer mandatario, aquí prácticamente la profesión de sicario se acabó” (Vallejo, 1994: 34). Por su parte, Gustavo Álvarez Gardeazábal, aunque construya al personaje de Londoño a partir de la figura de Pablo Escobar, la narración de la violencia del narcotrá-

fico en *Comandante Paraíso* se enuncia desde la historia del Cartel de Cali, que no fue responsable directo del narcoterrorismo y que optó por negociar legalmente con el gobierno: “Eso será en Medellín. Nosotros acá no somos tan pendejos para dejar rastro. Somos lo que somos, no historiadores” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 29).

La incursión de la técnica explosiva demostró la implementación de nuevas tecnologías que profesionalizaron a la violencia, y mientras el país explotaba, los medios daban a conocer los comunicados de los extraditables, en los que no solo se adjudicaban los atentados, sino que insistían en un posible cese de actividades terroristas si el gobierno decidía negociar con ellos. El Estado finalmente cedió y el 19 de junio de 1991 fue aprobado el Art. 35 de la Constitución, en el que se prohibía la extradición. Al día siguiente Pablo Escobar se entrega, dando fin a la ofensiva terrorista con una declaración en la que admitía haber ayudado solamente a traficar 400 kilos de coca a Europa y Medio Oriente y nunca declaró su responsabilidad frente a un juez de ninguno de los actos terroristas que se le habían adjudicado. Son los efectos de esta yuxtaposición entre paralegalidad y legalidad, entendidos como manifestaciones de violencia, los que construyen la tensión narrativa de las cuatro novelas y que hacen sentido en las palabras del Midas: “Voy a invertir mi fortuna en hacer llorar a este país, así me había dicho Pablo, Agustina bonita, y su fortuna debe ser la más grande del mundo, y si por cada dólar el hombre consigue arrancarnos una lágrima, calcula cuánto nos falta por llorar” (Restrepo, 2004: 211). El corpus describe ese espacio social paralelo que se construyó con la emergencia del narcotráfico, que con códigos y reglas propios, evidenció los quiebres (ausencia) del Estado colombiano, haciendo llorar a la población civil.

2.1.1.3. *¿De dónde vienen las balas? El conflicto interno armado contagiado*

El informe elaborado por el Centro de Memoria Histórica (2013) expone que el dinero del tráfico de droga ha alimentado la lucha insurgente y ha financiado la formación de grupos de autodefensas que protegen los intereses de terratenientes, ganaderos y narcotraficantes, sustentando una dinámica de guerra en la que tanto la guerrilla como las autodefensas se sostienen económicamente por el tráfico de drogas. Para Pécaut (2001) es imposible separar la permanencia histórica de la

guerrilla colombiana del narcotráfico, ya que para el autor las dos ilegalidades se refuerzan mutuamente. A su vez afirma que el auge y estabilidad de los grupos paramilitares no puede ser analizado fuera del contexto del tráfico de drogas, ejemplificando dicha relación con la formación del primer grupo de autodefensa en 1981, el MAS (Muerte a Secuestradores), que contó con el apoyo de numerosos militares del Ejército Nacional y de la mirada benévola de las élites colombianas. Lo “morbo” de la interacción entre guerrilleros, paramilitares, narcotraficantes y Fuerza Pública es lo que Pécaut entiende por interferencias; es decir las relaciones de cooperación y enfrentamiento que se construyeron, a partir de la dinámica de ilegalidad del narcotráfico:

Es el caso de las relaciones entre guerrillas y organización de narcotraficantes. Según las regiones, cambian de un extremo al otro. En las zonas de cultivo o transformación de la droga prevalece la cooperación. (...) A la inversa, en las regiones de agricultura comercial, guerrillas y narcotraficantes están en situación de permanente enfrentamiento. (...) Implícitamente ocurre lo mismo en las relaciones entre todos los protagonistas. La fuerza del orden se ha apoyado en el cartel de Cali para combatir al cartel de Medellín. Los grupos paramilitares pasan a veces de la alianza con la Fuerza Pública al enfrentamiento. Las guerrillas combaten a menudo a los grupos de delincuencia organizada, pero a veces apelan a ellos para llevar a cabo los secuestros (Pécaut, 2001: 139).

El narcotráfico ha permitido la interacción comercial de los actores y a la vez el enfrentamiento por territorio. En medio de estas interferencias en las que debería mediar el Estado, la población civil es la única afectada. Con el enfrentamiento entre guerrillas, autodefensas y Fuerza Pública, Colombia se ha visto sometida a una guerra económicamente sostenida por el tráfico de drogas, lo que explica la permanencia del conflicto.

Las interferencias alrededor del tráfico de drogas entre los actores, símbolo de la pérdida de valores y de cómo el dinero es y ha sido un factor de contagio, son construidas en *Comandante Paraíso* a través de las confesiones que Londoño hace al autor/narrador. El líder supremo del Ejército Nacional de Traquetos reconoce la relación cómplice entre guerrilla y narcotráfico, cuando afirma que “los guerrilleros comenzaron a cobrar el gramaje y a brindar protección para los laboratorios y a poner orden en el pueblo y en las montañas para que la gente no se enloqueciera

bebiéndose todo lo que le pagaban por raspar coca” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 267). La yuxtaposición narrativa, característica de esta novela, y que obedece a la necesidad de reproducir la nueva heteroglosia social que se gestó con el narcotráfico, permite que el tono ensayístico sea el encargado de exponer la posición del autor frente a dicha realidad; que al igual que Vallejo, construye su discurso a partir del cinismo y la diatriba.

Con la inyección del dinero del narcotráfico, como factor de contagio, y de la rentabilidad del negocio, en Colombia se han desarrollado diversas modalidades de violencia, implementadas por todos los actores armados, traspasando las zonas rurales y llegando a los barrios marginales de algunas ciudades colombianas. Es en la migración de esta modalidad de violencia en la que crecen los personajes de Fernando Vallejo; las comunas son a partir de los 80 espacios de barbarie, herederos de *La Violencia*, en la que el control por el microtráfico de droga será una de las causas de la muerte entre sicarios:

Dos, tres, cuatro... ¿Esto es la guerra de Bosnia-Herzegovina o qué, una masacre? Y he aquí otro ejemplo de lo hiperbólico que se nos ha vuelto el idioma en manos de los “comunicadores sociales”. ¿Una masacre de cuatro? Eso es puro desinflamiento semántico. ¡Masacres las de otros tiempos! Cuando los conservadores decapitaban de una a cien liberales y viceversa. Cien cadáveres sin cabeza y descalzos porque el campesino de entonces no usaba zapatos. ¡Ésas sí son masacres! Ustedes muchachitos de hoy en día no han visto nada, les está tocando muy bueno. ¡Masacres! (Vallejo, 1994:51).

Las masacres pueden ser entendidas en el marco de la narcoviencia como la máxima expresión de crueldad por parte de la narcomáquina. En esta modalidad violenta los muertos no son actores del conflicto, son civiles desarmados que se deben enfrentar a la libertad expresiva y absoluta de la violencia misma. Aunque el enfrentamiento sea la principal característica de la guerra, como afirma Sofsky (2006), el combate como tal no es el gesto violento, es la masacre contra indefensos el símbolo de la aniquilación total¹⁵. En palabras de Sofsky:

Es el sentido de la destrucción, es la destrucción misma, no la tabula rasa para un nuevo comienzo. Nada debe quedar en pie, nada debe recordar a los hombres y sus moradas. Todo es arrasado, pues todo debe ser borrado de la memoria. Cultura y sociedad son reducidas a

la nada (...) son un buen instrumento del poder ordenador, mas también constituyen un ejemplo para el poder revoltoso, para la rebelión, para la nueva libertad (Sofsky, 2006: 177).

La consecuencia de las masacres perpetradas en los años 50 en medio de la guerra bipartidista, y a partir de los años 80 por los guerrilleros y grupos de autodefensas ha sido la proliferación de fosas comunes (como en los campos de concentración) en todo el territorio nacional. El cuerpo abandonado se ha convertido en un signo de impunidad y un índice degenerado que se refiere, por un lado, a la tortura, y por otro lado, a la imposibilidad de reconocimiento de las víctimas. El anonimato connotado en la fosa evidencia que en la masacre, el terror es el que prescribe el hecho; su intención más allá del aniquilamiento es aleccionar públicamente sobre el poder silenciador de la violencia que homogeniza en el desborde del horror, es decir, en el poder liberador de sujetar la vida del otro.

Magnicidios, atentados terroristas y masacres son las modalidades de violencia con las que se expresa socialmente la narcomáquina. Los dos primeros disminuyeron con la muerte de Pablo Escobar, mientras que la masacre sigue siendo la expresión constante del conflicto. La ausencia de Estado, encargado de contener en la Fuerza Pública a la violencia, dotó de libertad a la violencia misma. Colombia en el corpus es construida como una Nación que democratiza a partir del espectáculo del terror que “ofrecen” los narcotraficantes (Álvarez Gardezabal, 2002), un cuerpo enfermo cuyos síntomas son expresiones de la implementación de la violencia como dispositivo de control social (Restrepo, 2004), una nación apestada por un virus autoinmune que para combatirse se destruyó a sí misma (Vallejo, 1994), un espacio en el que la muerte ronda como una sombra larga (Vásquez, 2011).

Marco Palacios (2003) afirma que unos escritores lisboetas acuñaron el término *pabloescobariamente*, para referirse a “algo que sobrevive en el prodigio de la marginalidad” (Palacios, 2003: 325). Si entendemos a la marginalidad como expresión de la narcoviolencia en Colombia, podríamos concluir este apartado diciendo que el corpus seleccionado recrea *pabloescobariamente*, desde la voz de los personajes/sobrevivientes, cómo el país se narcotizó.

2.2. Narcocultura, un discurso que derrocha violencia

En el 2011 Rosana Reguillo edita un número especial de la *Revista Emisférica*, de la NYU, titulado “La máquina narco”. Esta publicación tuvo, como primer objetivo, explorar desde diversas disciplinas el poder del narcotráfico, como dispositivo, para producir nuevos órdenes sociales en países como Argentina, Colombia, El Salvador, México y EE.UU. y, en segundo lugar, abordar los desplazamientos epistemológicos generados en el entendimiento de lo social, a partir del impacto de lo narco y de su característica violencia expresiva, esa que supera los fines utilitarios y que es solo símbolo de poder. Reguillo, como afirmamos anteriormente, relaciona los impactos de la violencia del narcotráfico en México, con los desatados por el totalitarismo alemán en la Segunda Guerra Mundial, lo que le permitió a la autora conceptualizar a lo narco como máquina.

Para Reguillo, la narcomáquina ha producido nuevas formas de prácticas sociales y culturales –se plantea la existencia de un *narcoñol* en México y se confirma la permanencia del *parlache*, como lengua que enuncia al mundo narco colombiano–, en las que prima el bloqueo de lo humano, resignificando la muerte misma y permitiendo que la geografía de la violencia en países como Colombia, se reduzca a muertos buenos y muertos malos. La autora afirma que la narcocultura, como “contribución” de la narcomáquina, debe ser entendida como la palabra “ya del dominio popular para nombrar (sin nombrar), los impactos de la máquina en la vida cotidiana de la sociedad” (Reguillo, 2011: 10), por lo que el objetivo de este apartado es conceptualizar qué entendemos por narcocultura, para comprender la fuerza con la que el narcotráfico irrumpió en Colombia y cómo la literatura indaga en sus diversas significaciones.

Después de 40 años de la lucha antidroga en Colombia y con el evidente fracaso de las políticas norteamericanas contra el narcotráfico, la palabra droga tiene un significado más político, económico y social que científico. La clasificación en cinco grupos –narcóticos, estimulantes, alucinógenos, sedantes y sustancias químicas– se deshace en lo que entiende EE.UU. sobre drogas, y la palabra narcótico (opio y heroína) solo cobra sentido metonímico en la orientación norteamericana para la erradicación de cultivos y la determinación de la ilegalidad de la droga. Narcotráfico es entonces un sistema de producción con su respectivo proceso: cultivo, recolección, fabricación, comercialización, transporte y distribución, que da origen a discursos sociales, políticos,

económicos y culturales que circulan alrededor del tráfico de drogas. Se trata de discursos en los que se glorifica la sustentación del poder a partir de lo material, la ética del “todo vale para salir de pobre” –para Monsiváis una sentencia que legitima el Estado opresor– y la impunidad. Es necesario enfatizar que el triunfo del narcotráfico en Colombia no se sustenta solo en lo económico, también, al ser un símbolo del fracaso de la implementación de las políticas económicas neoliberales y el sueño del ascenso social cuantificado en lo material, condensa en sí la existencia de una ética del triunfo rápido que compra vidas y que tiene como principales víctimas a los jóvenes. Al respecto afirma Monsiváis:

La emergencia del narco no es ni la causa ni la consecuencia de la pérdida de valores; es, hasta hoy, el episodio más grave de la criminalidad neoliberal. Si allí está el gran negocio, las víctimas vienen por añadidura. Y con ellas la protección de las mafias del poder (Monsiváis, 2004: 44).

García Canclini (2004), retomando lo que afirma Rossana Reguillo del concepto de cultura de Jameson, entiende por cultura el medio por el cual se relacionan los grupos; y en el caso del tráfico de drogas, la narcocultura es entendida entonces como el proceso en el que se reconoce, mejor aún se distingue, el ascenso social con el poder adquisitivo –lo que desarrolla una estética de la exageración– y el poder sustentado en la implementación de la violencia. Hibridez (Gupta, Ferguson, 2008), desarraigo y sincretismo son conceptualmente los tres ejes que permiten definir narcocultura, ya que es una fusión temporal que retoma elementos de la cultura popular –música, televisión y cine–, de la contracultura moderna –la democracia y sus instituciones son anuladas por la religión y los valores familiares– y de la postcultura moderna –todo símbolo asume un valor diferente al que tiene–. En segundo lugar, porque se afirma en la relación de lo premoderno –la importancia del compadrazgo y la lealtad–, y de lo postmoderno –el aniquilamiento de la memoria histórica–.

Lo narco, entendido como aquello que caracteriza al narcotraficante, es una cultura híbrida que desdibuja las fronteras, se gesta en el espacio que limita un “nosotros” y un “ellos”, y que por efectos del intercambio comercial del narcotráfico, entendido como sistema de producción, se expande a EE.UU. con los procesos migratorios en el marco de la globalización:

La globalización con sus tendencias homogeneizadoras erodan las culturas nacionales y en el polo contrario tiene lugar una revitalización de las identidades y culturas locales. Entre estos dos polos, y en virtud de la gran circulación de personas en las aguas de la globalización, se desarrollan identidades híbridas (...) Los discursos acerca de la sociedad y la cultura, que las asocian con la coherencia, armonía, integración y separación, subestiman los conflictos y el movimiento, que ha existido en las sociedades premodernas y naturalmente bajo el capitalismo y el capitalismo tardío: caminantes, trabajadores migrantes, viajeros, mendigos, expatriados, refugiados, etc. (Cristoffanini, 2009: 12).

La anterior conceptualización de narcocultura se basa en lo planteado por Susan Wright (1999), al exponer la imposibilidad de pensar en la pureza cultural, recalcando que conceptualmente la cultura en la actualidad, y los estudios alrededor de la misma, tienden a la hibridación y a entender la frontera como el espacio social característico de la cultura híbrida; el lugar en el que el significado siempre cambia de sentido. Traemos una cita que nos resulta esclarecedora:

Como señala Homi Bhabha (1989: 64), la “adaptabilidad y el sincretismo de las políticas y la cultura” de la hibridez desafían las “nociones imperialistas y colonialistas de la pureza, a la vez que cuestionan nociones nacionalistas” (...) Bhabha señala la relación problemática que se plantea entre la apelación a la pureza cultural y la teleología utópica cuando describe cómo llegó a la comprobación de que “el único lugar en el mundo desde donde se podía hablar era uno en el que la contradicción, el antagonismo, las hibrideces de la influencia cultural, las fronteras entre naciones, no se veían superados por un sentido utópico de liberación o retorno. El lugar desde donde hablar atravesaba esas contradicciones inconmensurables en medio de las cuales la gente sobrevive, participa activamente en política y cambia (Bhabha 1989: 67). Las zonas fronterizas se constituyen justamente en un lugar tal de contradicciones inconmensurables. El término no designa una localidad topográfica fija ubicada entre otras dos localidades fijas (naciones, sociedades, culturas), sino una zona intersticial de desplazamiento y desterritorialización que configura la identidad del sujeto híbrido (Gupta y Ferguson, 2008: 250).

Pero, ¿qué caracteriza a la narcocultura? Es imposible reducir la hibridez, es cínico simplificar la contradicción, pero podría afirmarse que la relación entre ostentación, la impunidad, un pacto casi fáustico para

garantizar el ascenso social (Maihold y Sauter de Maihold, 2012), sincretismo religioso al santificar a capos o pedirle a la virgen que los proteja para cometer el asesinato, y violencia como instrumento autoritario son las principales prácticas de lo narco.

La ostentación en sí misma encierra la contradicción característica de la narcocultura, por una parte niega a la muerte, afirmando la pulsión erótica, y por otro lado celebra la adhesión a un ideal de vida construido desde el sueño americano que se narra en *Comandante Paraíso*:

Las fincas de los señores de la droga tienen características muy definidas que las hacen identificables sin necesidad de que alguien las señale. (...) Las caballerizas parecen copiadas de los criaderos de Kentucky. Las perreras de uno de esos criaderos de la Florida. Y ni qué decir del ganado, si la finca tiene vocación pecuaria, o de los tractores, si es una agroindustria.

No hay la menor duda, los traquetos le cambiaron la cara al campo colombiano. Le metieron la plata que los ricos viejos nunca quisieron poner para que el campo se desarrollara (Gardeazábal, 2002: 259-260).

Es complejo entender que la defensa de este estilo de vida ideal, que refleja los estándares del buen mercado y estereotipos neoliberales, se hace desde la violencia, desde el impulso tanático. Los discursos que la construyen y recrean, música, cine, televisión, exaltan de modo particular el ascenso social, la importancia del poder adquisitivo, las mujeres reconstruidas y la fugacidad de la vida, casi como remedo de la filosofía barroca, que define a la vida desde la muerte, porque “vivir es ir muriendo”. La narcocultura desarrolla un gusto morboso por el pastiche –la mezcla, la copia, lo híbrido–, su modo de distinguirse y diferenciarse es la suntuosidad y el despilfarro, la crueldad exagerada y el disvalor de la vida humana:

¿Y cómo es la narco.estética? Está hecha de la exageración, formada por lo grande, lo ruidoso, lo estridente; una estética de objetos y arquitectura; escapulario y virgen; música a toda hora y a todo volumen, narco.toyota plateada, exhibicionismo del dinero (...) Una estética hecha del collage entre “budas generosos, porcelanas chinas, estatuas de mármol, muebles Luis XV, pinturas fosforescentes y galofardos (guapos apasionados por la música antillana, el tango y los pleitos de honor... y la venganza)” (Rincón, 2009: 151).

El narcotráfico es un negocio exclusivamente de varones, en el que se evidencia la relación inseparable entre poder y masculinidad; es más, el mismo anhelo de ascenso social a través del dinero fácil forma parte del rito de iniciación y del reconocimiento de saberse hombres. Por ende, lo femenino, lo homosexual, se rechaza y se excluye, la mujer es un adorno, una víctima y ser homosexual una deshonra. Foley (2011) afirma que la construcción de lo masculino en la narcocultura refuerza los siete pecados mortales del machismo: orgullo, ira, ansia, misoginia, obsesión por el número de conquistas sexuales, fomento a la hipersexualidad masculina y abuso de poder, desfigurando su condición humana. La exposición de lo narco desde los sicarios es claramente un cuestionamiento por parte de Vallejo al discurso homofóbico y patriarcal que caracteriza a la narcocultura; para el cínico narrador de *La virgen de los sicarios* vale más la vida de un perro que la de una mujer embarazada, que perpetúa teniendo hijos el estado de crisis social (pobreza, violencia, desigualdad social) de la ciudad que recorre:

Íbamos en uno de esos buses atestados en el calor infernal del medio día y oyendo vallenatos a todo taco. Y como si fuera poco el calor y el radio, una señora con dos niños en pleno libertinaje: uno de teta, en su más enfurecido berrinche, cagado sensu stricto de la ira. Y el hermanito brincando, manoteando, jodiendo. ¿Y la mamá? Ella en la luna, como si nada, poniendo cara de Mona Lisa la delincuente, la desgraciada, convencida de que la maternidad es sagrada, en vez de aterrizar a meter en cintura a sus dos engendros (Vallejo, 1994: 100).

Por otro lado, la figura femenina ha sido representada desde la heterogeneidad, la mujer asume distintos roles en la narcocultura, desde jefas que asumen el liderazgo de un cartel, hasta repartidoras de droga. Lo que generaliza el rol de la mujer es su condición de adorno y víctima; en el primer caso se alude a la compañía en el goce del despilfarro, son las narcoreinas; y como víctimas al ser muchas veces utilizadas como mercancía, como un instrumento de distribución o como amantes fieles que se sacrifican por el amor a su hombre. Son las viudas de la mafia, son las huérfanas, las reinas tontas, las narcomamás, las esposas con función ornamental, construidas con recortes de silicona, pelo tinturado, ropa de marca, joyas y silencio. Es el texto de Gustavo Álvarez Gardeazábal (2002), como veremos en el tercer capítulo, el que profundiza en la representación de la mujer como adorno ostentoso e instrumento de

poder, desde la narración de Comandante Paraíso y su fetiche por las reinas de belleza.

En los textos de Restrepo y Vásquez, las mujeres son las víctimas visibles de la narcoviencia. Agustina, que pierde el juicio a causa de la ausencia de verdad, la heroína de *Delirio* es una huérfana de memoria, porque “la codicia se la lleva bien con el Alzheimer” (Restrepo, 2004: 131). Por su parte en la novela de Vásquez, Maya creció en la orfandad absoluta, con un padre preso en EE.UU. y una madre que olvidó para poder sobrevivir en Colombia, después de los cambios generados por el narcotráfico. La violencia como la estela también irrumpe en la vida de Aura, la pareja de Antonio Yammara, que aunque no crece en Colombia, reconoce el miedo de su marido, como síntoma de una enfermedad:

Entonces era eso. “Ya entiendo”, dije. “Entonces la culpa es mía”.

“Nadie ha hablado de culpas”.

“Es culpa mía que la niña tenga miedo al corredor”.

“Nadie ha dicho eso”.

“Qué idiotez, por favor. Como si el miedo fuera hereditario”.

“Hereditario no”, dijo Aura. “Contagioso” (Vásquez, 2012: 136).

Con la llegada de las crónicas del perico en los años 80, comienza a hablarse de una narcotización de Colombia para referirse no solo a la aceptación que ha tenido la narcocultura, manifestada en la arquitectura de algunas ciudades (Medellín, Cali y Pereira), en el aumento de la demanda de cirugías plásticas, en la violencia como legitimadora de poder y en la sumisión frente al poder del dinero, también al estado de abulia contagioso, entendido como anticuerpo de la violencia, en el que se ha visto sumido la sociedad colombiana, viendo cómo lo narco, como un virus, contagia al país. Susan Sontag afirma que el origen dudoso de una enfermedad, más la imposibilidad de hallarle una cura, dotan de múltiples significados a la enfermedad misma, “son estas enfermedades, de causas supuestamente múltiples (o sea, enfermedades misteriosas) las que más posibilidades ofrecen como metáforas de lo que se considera moral o socialmente malo” (Sontag, 2005: 63). Si entendemos entonces que la narcocultura, como discurso de lo narco, evidencia el impacto que tuvo este en la cotidianidad colombiana, es en las relaciones que se tejen en este espacio simbólico, en el que cobran sentido los síntomas de la violencia del narcotráfico: la ostentación, el disvalor de la vida hu-

mana, la reconfiguración de lo humano, construyendo a su vez anticuerpos como el olvido y la indiferencia.

Lo narco es un cuerpo apestando, un lugar de agenciamiento (Zuluaga, 2012), es decir, un topo social y político que visibiliza las diferencias sociales, pone en escena el sueño frustrado de la modernidad en Colombia; enfermedad que se propaga desde la violencia.

Lo anterior marca la dificultad de relacionar modernismo y modernización¹⁶ en los procesos históricos en Colombia; esta última ha sido mucho más traumática, dolorosa y heterogénea, ya que la sociedad colombiana llegó a la modernidad (económica, política y cultural) de un modo violento y enfermo. Al respecto Daniel Pécaut afirma que la forma de ingreso del país a la modernidad ha sido paralela y desde una vía negativa, lo que ha permitido la postergación de la experiencia plena de la modernidad, evidenciada en la intolerancia (heredada del pensamiento católico) y en la violencia extendida en la sociedad colombiana.

El viejo orden moral, del cual la Iglesia era el escudo, se ha derrumbado a finales de los años 60 y no ha sido reemplazado por nada (...) El deseo de acceso al consumo ha sido rara vez satisfecho, incluso si el rebusque —arte tradicional de actuar con astucia con las normas y las circunstancias—, en adelante adornado de colores de la modernidad, ha permitido a veces alcanzarlo por vías indirectas. El decorado estaba instalado para que la economía de la droga nutra los sueños (Pécaut, 2001: 123).

El historiador francés afirma que la negatividad, como camino recorrido por la modernidad colombiana, se caracteriza por los obstáculos tanto culturales (catolicismo, provincialismo, relación de los intelectuales con los partidos políticos, entre otros), como políticos (la fragmentación del poder, la inestabilidad de la vida política y la ausencia de identidad social por parte de la clase media), factores que confirman al narcotráfico como símbolo y síntoma de la ausencia del Estado colombiano y como justificación para la constante recurrencia a la violencia como instrumento legitimador de poder.

2.3. Tropos y topos de los años de la peste: hacia un análisis de la literatura del terror

En *Los anormales* Foucault, a partir de su análisis sobre la psiquiatría forense, reconoce en el monstruo, entendido como “el humano” que viola

las leyes sociales, culturales y naturales, a uno de los ancestros de lo que la psiquiatría entiende por anormal. Al hacer este recorrido histórico, recurre a las representaciones literarias de la monstruosidad y afirma que “las novelas de terror deben leerse como novelas políticas” (Foucault, 2011: 102), es decir como discursos que trabajan con la noción jurídica de lo humano en un determinado contexto histórico y político, a partir de la recreación de las violaciones a dicho orden, encarnadas en la figura del monstruo, ese “individuo a quien el dinero o la reflexión o el poder político brindan la posibilidad de volverse contra la naturaleza” (Foucault, 2011: 102). La construcción social del monstruo refiere al espacio jurídico-biológico, ya que en sí mismo condensa la violación a las leyes humanas y naturales; lo que lo hace ambiguo y por ende inteligible, su violencia, que surge y ataca las leyes de la naturaleza, no puede ser controlada por la ley humana, representando en sí lo imposible y lo prohibido. Con la Revolución francesa se gestan paralelamente dos construcciones sociales de la monstruosidad que evidencian la violación de las leyes naturales y humanas, lo que permitirá que, a partir del siglo XVIII, todo acto criminal sea entendido como manifestación de lo monstruoso. La primera se fundamenta en el abuso de poder, ejemplificado en Luis XIV, denunciado en la lucha contra el despotismo; y la segunda que se afirma a partir de la negación de los pactos sociales de orden y reglamentación, un regreso a la naturaleza salvaje, que se representa en la sublevación del bandolero.

Iniciamos este apartado retomando a Foucault porque consideramos, por una parte, que los cuatro textos seleccionados son novelas que recrean el terror –en términos de Hannah Arendt– de la narcoviencia, evidenciando la noción jurídica de lo humano en este específico contexto histórico y político de Colombia; y que a partir de la construcción narrativa de la violencia en el corpus, se devela cómo la sociedad colombiana se sujetó y sujetó a la narcoviencia como dispositivo de control. Por otra parte, los textos se relacionan entre sí bajo el poder icónico de Pablo Escobar, porque el narcotraficante como tropo y topo del corpus se basa en lo que el filósofo francés entiende por monstruo humano, particularmente en las dos construcciones sociales elaboradas a partir de la Revolución francesa. Es decir, Pablo Escobar encarna en las novelas seleccionadas la monstruosidad jurídica, evocando el despotismo y el delirio de poder que caracteriza, según Foucault, a Luis XIV, y a la vez, la fuerza salvaje del bandolero que irrumpe en el orden social a través

de la violencia. El texto de Laura Restrepo, la narración de *El Midas*, hace énfasis en el despotismo que encarna el narcotraficante al hacer, como gesto “democrático” estallar al país:

Ah, gringos huevones, dije yo, necesitan aparatos para detectar unos bombazos que nos proyectan a todos contra el techo, Pablo Escobar está de mal humor, dijo tu hermano Joaco, tanta bomba se debe a que el Partido Liberal lo acaba de expulsar por narco de las listas electorales para el Senado, Al hombre no le gusta el título del Rey de la Coca, dijo Silver, prefiere el de Padre de la Patria, No le falta razón, suena más democrático (...) y estábamos en la cachota, muñeca Agustina, riéndonos de la sangrienta parodia nacional (Restrepo, 2004: 103-104).

La arbitrariedad de la violencia del monstruo es representada en el cronotopo del sicario, hijo simbólico del narcotráfico e instrumento del abuso violento de *El Capo*, que seleccionaba quién lo cuidaba, lo respaldaba o quién representaba una amenaza; un Dios que determinaba quién vivía, simbolizando la voluntad tiránica narrada en una Medellín habitada por sus instrumentos de muerte:

La tarde en que La Plaga me habló de Alexis en el salón de billares me contó el exterminio de su banda (...) Ese “combo” fue una de las tantas bandas que contrató el narcotráfico para poner bombas y ajustarles las cuentas a sus más allegados colaboradores y gratuitos detractores. A periodistas, por ejemplo, de la prensa hablada y escrita con ánimos de “figuración” así fuera en cadáver; o a los ex socios del gobierno, congresistas, candidatos, ministros, gobernadores, jueces, alcaldes, y cientos de policías que ni menciono porque son pacata minuta (Vallejo, 1994: 62).

Criminalidad y monstruosidad son entonces las significaciones que encierra la figura de *El Capo* en el corpus, lo que puede llegar a ser considerado como cuestionamiento literario a la fascinación social que ha adquirido el personaje y que ejemplifica lo que Derrida denomina el gran delincuente, el individuo que “al desafiar la ley, pone al desnudo la violencia del orden jurídico mismo” (Derrida, 2002: 87). Lo que planteamos es que la tematización y figurativización de la violencia en las cuatro novelas cobra sentido en el personaje de Pablo Escobar y que su relevancia textual se cimienta en el sentido cronotópico que adquiere en los textos; es decir que al ser cronotopo del corpus, su función narrativa refleja la

ideología social –la violencia como dispositivo de control– de los años de la peste; y que como señala Pampa Arán “puede(n) ser leídos en la obra como asimilación de la conciencia cultural que refractan” (Arán, 2009: 128). Si el tiempo y el espacio para Bajtín son categorías que permiten conocer al mundo, el cronotopo como vínculo de las relaciones temporales y espaciales posibilita no solo comprender la realidad que construye la novela, sino que organiza narrativamente la representación de la misma; es decir que en el corpus seleccionado *El Capo* enlaza las figurativizaciones de la narcoviencia y da sentido, como creador del mundo de cada uno de los textos. Pablo Escobar puede ser entendido como el inicio y fin del microcosmos recreado en las novelas reunidas, que da cuenta de la yuxtaposición entre legalidad y paralegalidad, como característica del tráfico de drogas. Los narradores de los textos son los sobrevivientes de la peste y a partir de su voz indagan en la pregunta constante de la sociedad colombiana: ¿Por qué la violencia sigue significando?

El corpus, como discurso patognóstico, enuncia los síntomas de la enfermedad, que construye sentido desde la figura de El Patrón; y lo hace a partir de la narración de los sobrevivientes, de las víctimas de la narcoviencia que lograron levantarse frente a la muerte como expresión de la narcomáquina. Los sobrevivientes se introducen en los textos a partir de la metáfora de la otredad, entendida como el espacio simbólico que permite un ejercicio de conciencia moderna sobre el yo, posibilitando entonces, revelar la verdad: el narcotráfico como enfermedad construyó una dimensión paralela de la vida en Colombia.

Los cuerpos de los sobrevivientes, en *El ruido de las cosas al caer*, narran el poder de la violencia, “Yo estaba en él cuando lo mataron», dije entonces. Me levanté la camiseta, le mostré a la mujer la cicatriz de mi vientre. «Una bala me dio a mí», dije. Las cicatrices son elocuentes” (Vásquez, 2011: 73); y son, a su vez, los sicarios que se autodestruyen en la novela de Vallejo:

“¡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. Después se desbarrancó por el derrumbadero eterno sin fondo. (...) La moto, culebriando, se perdió entre el gentío y mi niño se desplomó: dejó el horror de la vida para entrar al 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 (Vallejo, 1994: 79).

Son cuerpos resignados en *Comandante Paraiso*, ya que entendieron que la mejor forma de luchar contra la muerte es aceptándola: “Hasta los trece años estuve en Alcañiz. Allá aprendí a no morirme de hambre, a distinguir entre lo bueno y lo malo, a saber que la muerte no es sino una herramienta de la vida” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 46); y por último son, en *Delirio*, las víctimas que apelaron a la verdad y a la memoria para iniciar su reparación:

Lo del alma desnuda se lo dijo ella misma, la propia tarde en que se desató este infierno; durante un instante y por única vez se le humanizó la expresión y le imploró ayuda, o al menos intentó hacer contacto, y fue cuando le dijo Mira, Aguilar, mira mi alma desnuda; Aguilar recuerda esas palabras con la nitidez afilada con la que la herida recuerda al cuchillo que la produjo (Restrepo, 2004: 21).

La voz de los sobrevivientes en las novelas se construye a partir de la narración de los cuatro personajes letrados, testigos del terror que se apropian de la palabra silenciada por la violencia (Arendt, 2006), dotándola de verdad; y que dentro de la teoría dialógica de Bajtín, obedecen al gesto “transgresor” de la literatura de hacerse en la historia, a través de la escritura/lectura de la realidad. En el caso de *La virgen de los sicarios* y en *Comandante Paraiso* los narradores son escritores cons-truidos a partir de avatares autobiográficos, que desde el discurso anti-patriótico (síntoma de la enfermedad), enfatizan en la autodestrucción y en la imposibilidad de luchar contra un virus que es más poderoso que la voluntad de sanación. En los dos textos, Colombia es un cuerpo enfermo sin futuro, y en este cuestionamiento la figura de los sicarios y traquetos, los (anti) héroes, reconstruyen el sentido de lo humano en la sociedad colombiana, un cuerpo condenado a vivir, parafraseando a Vallejo, en el mejor moridero del mundo.

Por otra parte, en *Delirio* y *El ruido de las cosas al caer* los narradores son docentes, Aguilar es un profesor retirado de Literatura (Restrepo, 2004) y Yammara, de Derecho (Vásquez, 2012), lo que puede ser entendido, desde los saberes de cada uno de los personajes, como una invitación a entender a la literatura nacional como testimonio de las víctimas, y como una apelación (legal) de conocer la verdad sobre la violencia.

La diferencia entre los cuatro narradores/sobrevivientes refuerza las posturas de los respectivos autores en el ámbito literario nacional, pero

a la vez se unifican en la necesidad de reconstruir el impacto del narcotráfico como acontecimiento histórico que configuró nuevas relaciones sociales en el país; de igual manera los cuatro narradores son lectores (sujetos sociales), y en consecuencia enunciadores de la realidad y de las ideologías que la construyen. Lo anterior confirma que la literatura es un objeto verbal en el que se relacionan la historia del lenguaje y por ende la historia social de un determinado contexto, corroborando que es esa relación dialógica, lo que dota a la literatura de su carácter patognóstico, de su tono sintomático, y que en este trabajo de investigación permite indagar en las significaciones del narcotráfico como enfermedad.

Boccaccio en la introducción a la Primera Jornada de *El Decamerón* describe los efectos de la peste en una Florencia sitiada por los cadáveres y el miedo: “hemos de vivir festivamente pues no otra cosa que las tristezas nos han hecho huir” (Boccaccio, 2002: 21). El peligro del contagio es lo que impulsa a los diez jóvenes a escapar de la muerte y encontrar en la palabra, en las historias narradas, la belleza, el goce, el amor, la vida. Cerramos este apartado, retomando las palabras de Boccaccio, porque consideramos que el corpus puede ser interpretado como testimonio de los sobrevivientes que reconstruyen su verdad, una invitación, desde ese eterno presente que (d)escribe la literatura, a comprender cómo la violencia puede ser simbólicamente vencida por la palabra, un gesto de justicia poética a partir del relato de una nación enferma.

2.3.1. *Figurativizaciones de la violencia: ostentación, lo humano en los límites de la violencia, el disvalor de la vida y los anticuerpos de la violencia*

El derroche económico, el exceso de muertos, el desborde de la violencia, el delirio constante, la monstruosidad del poder encarnada en la figura de Pablo Escobar, un país enfermo que se describe a sí mismo como cuerpo social contagiado y espacio físico habitado por muertos (topografía de la muerte), son los síntomas recreados en las novelas que confirman la desmesura como significación de la narcocultura y reconstruyen la pluralidad de significados que ha adquirido la violencia en la sociedad colombiana. William Ospina, retomando las últimas páginas de *Los funerales de la Mamá Grande* de Gabriel García Márquez, afirma que lo que le hace falta a Colombia para dejar de ser víctima de su cultura violenta, es que alguien se tome el trabajo de contar los do-

lores, para que la tragedia que azota al país desde mediados del siglo XX, no sea olvidada; por eso, la literatura se ha encargado de “cantar”, como lo hiciera Homero, la epopeya de los sobrevivientes de la guerra, para que el país sepa “cómo convertir en rapsodia su arte incomprensible de vivir siempre en peligro, la curiosa relación con la guerra y con la muerte que nos caracteriza” (Ospina, 2002: 2).

Cerramos este segundo capítulo, haciendo la introducción de los cuatro temas que figurativizan la violencia del narcotráfico heredera de esa compleja relación entre vida y muerte. Indagar en los tropos y topos que recrean los años de la peste significa poder comprender la violencia como significante que atraviesa a la sociedad colombiana, y entender cómo la literatura ha reconstruido los procesos sociales en un país que lleva 60 años de conflicto, y que se sustenta, desde los años 80, ideológica y económicamente, en la dinámica violenta de la narcomáquina. Los cuatro temas que se analizan, la ostentación, lo humano en las fronteras de la violencia, el disvalor de la vida humana y los anticuerpos de la violencia, confirman en primer lugar, la metáfora del narcotráfico como enfermedad, ya que cada uno será analizado como síntoma; en segunda instancia, que el dinero es el factor de contagio, al comprar vidas y hacer de la muerte un negocio; y por último, la posibilidad de entender a Colombia como un cuerpo enfermo, un intersticio geográfico que se construyó a partir de la tensión entre Eros y Tánatos, índice de la(s) violencia(s) del narcotráfico como dispositivo de control que creó una topografía de la muerte.

El primer tema en el que indagamos, en el Capítulo III, es la ostentación, entendida como el *habitus* del exceso que distingue las relaciones sociales recreadas en las cuatro novelas. Bourdieu señala que una de las formas que tiene la burguesía para diferenciarse como clase social es la paradoja que se inscribe en ostentar discreción, un rechazo de lo vulgar y por ende de lo exagerado. Podríamos afirmar que la burguesía se reconoce, se distingue a sí misma por la medida y la sobriedad, condiciones que construyen sus relaciones sociales, es decir, su *habitus*. Para el sociólogo francés, la clase burguesa se distingue a partir de,

un rechazo de todo lo que es “llamativo”, “fatu” y “pretencioso”, y que se desvaloriza por la propia intención de distinción, una de las formas más aborrecidas de lo “vulgar”, opuesta en todo a la elegancia y a la distinción llamadas naturales, elegancia sin búsqueda de la elegancia, distinción sin intención de distinción (Bourdieu, 2002: 246).

Esa búsqueda constante de la sobriedad, reflejada en las prácticas sociales y en los hábitos de consumo de la clase burguesa, se contraponen al derroche como axioma de la narcocultura. En los cuatro textos la ostentación, no solo del poder adquisitivo, también de la violencia, enuncia la ética del “todo se vale para salir de pobre” y articula las narraciones de los sobrevivientes.

Como veremos, es *Comandante Paraíso* (Álvarez Gardezabal, 2002) el texto que enuncia con mayor profundidad este tema, a partir de la figura de Enrique Londoño (avatar de Pablo Escobar), jefe del Ejército Nacional de Traquetos, que cuenta al escritor/narrador cómo logró ascender socialmente y doblegar al país con el poder del dinero y la violencia, un pararelato de la historia del narcotráfico. En la novela de Restrepo es Midas McAlister el símbolo de la ostentación, quien desde pequeño entiende que lo relevante en una sociedad como la colombiana es aparentar ser rico; mientras que en *La virgen de los sicarios* y *El ruido de las cosas al caer* el oropel se enuncia, respectivamente, en el consumo de la vida misma que caracteriza a los sicarios y en la fugacidad del éxito, representada en el evidente abandono de la Hacienda Nápoles. El tropo que figurativiza la ostentación en el corpus puede ser entendido como la narcotización del cronotopo idílico de Bajitín y que para efectos de esta investigación llamaremos antiidilio. En los cuatro textos se recrea la ideología social, que antes de la irrupción del narcotráfico en la historia nacional Colombia era un mejor país.

El segundo tema, que analizaremos en el Capítulo IV, es lo humano en los límites de la violencia, en el cual la figura del sicario tiene una función cronotópica. Los jóvenes marginados por la sociedad colombiana dotan de complejos significados la relación entre víctima y victimario. Ellos, los pobres del país, hijos de *La Violencia* y de la marginalidad, condenados a no poder estudiar, son en sí víctimas y victimarios en las relaciones sociales del narcotráfico, mediadas por la sospecha y el temor. A la vez, son símbolo del imaginario social de la violencia y de la relación que se estableció con la muerte, jóvenes que matan por encargo significan una generación sin futuro.

El sentimiento de derrota de una sociedad pulverizada por el narcotráfico es el punto de partida para el texto de Vallejo, que evidentemente es el que describe más detalladamente la frontera invisible entre víctima y victimario, entre muerte y vida; espacio simbólico en el que cobran sentido los personajes de Alexis y Wílmur. Por su parte, el relato

de *Comandante Paraíso* también da voz a los sicarios, pero enfatizando en su rol instrumental de la narcoviolenencia.

Las novelas de Vásquez (2011) y Restrepo (2004) describen la relación entre víctima y victimario trascendiendo la perspectiva del sicario, no solo porque las narraciones se recrean en Bogotá, ciudad que no vio crecer a los jóvenes asesinos, lo que confirma que ha sido un fenómeno social de provincia, sino porque, la capital, como nuevo campo de batalla de la guerra fratricida, evidencia que es toda la sociedad colombiana, secuestrada por la dinámica del conflicto, la responsable y a la vez la víctima de la destrucción de su propio tejido social. En *Delirio* de Restrepo es el silencio, la denegación, lo que condena a los colombianos; en la novela de Vásquez, por su parte, Colombia es recreada como una mala patria que exilia a sus hijos.

El tercer tema que figurativiza la violencia, y que abordaremos en el Capítulo V, es el disvalor de la vida, la dificultad de vivir, de darle sentido al hecho de saberse vivo, de reconocerse como sobreviviente de la naturalización de la violencia. Sofsky (2006) en su texto *Tratado sobre la violencia*, recupera las palabras que Freud escribiera semanas después del inicio de la Primera Guerra Mundial, para afirmar que después de tanta ausencia de razón, era muy difícil que Europa fuera la misma: “Yo no dudo de que la humanidad se recuperará de esta guerra, pero estoy seguro de que ni yo, ni mis coetáneos volveremos a ver el mundo con agrado” (Freud en Sofsky, 2006: 225). Es la imposibilidad de vivir plenamente lo que caracteriza a los personajes de las cuatro novelas, particularmente en *Delirio*, texto que a partir del cronotopo del loco, recrea el disvalor de la vida frente al exceso violento. Por lo tanto, será la angustia frente al presente, después de la irrupción histórica del narcotráfico, el destino al que están condenados Fernando (Vallejo, 1994), Antonio Yammara y Maya Fritts (Vásquez, 2011), Enrique Londoño y su ejército de matones (Álvarez Gardeazábal, 2002), y Aguilar, Agustina y Midas en *Delirio*, novela en la que dicha condena es más evidente, al enunciarse en la locura de la heroína, única consciente del legado tanático que significa seguir viviendo en medio de una sociedad que ha denegado al terror.

Por último, en el sexto capítulo, indagaremos en el tema de los anticuerpos de la violencia; es decir, en cómo el corpus reconstruye los mecanismos de defensa, continuando con la metáfora del narcotráfico como enfermedad, para combatir al virus. Se evidencian dos miradas en las

cuatro novelas, que en cierta medida corresponden a los espacios de lucha en contra de la violencia del narcotráfico. Por una parte, Vallejo y Álvarez Gardeazábal lo hacen desde el espacio público; la batalla en contra del narcotráfico se gesta con violencia. Así lo describe Fernando, el narrador (Vallejo, 1994) que justifica la brutalidad de los actos de Alexis, al enunciar una nación que anula la inocencia; mientras que Enrique Londoño (Álvarez Gardeazábal, 2002) explica que el Ejército Nacional de Traquetos tiene como objetivo defender al país del Estado, atacando la capital. Restrepo (2004) y Vásquez (2011) por su parte, recrean los mecanismos de defensa desde la intimidación, simbolizada en una Bogotá (representación de un territorio foucaultiano) encerrada y controlada por la violencia, un manicomio del que da cuenta Agustina, y un hospital por el que transita Antonio Yammara para curar su miedo de vivir. En los dos textos la defensa se construye con la huida, es el escape de la manía (Restrepo, 2004) y del desplazamiento geográfico (Vásquez, 2011).

“La modernidad de una ciudad se mide por las armas que truenan en sus calles” (Mendoza, 2010: 11), afirma el Zurdo Mendieta, héroe de las novelas del escritor mexicano Elmer Mendoza; en Bogotá, Cali y Medellín el ruido de las balas y las bombas, el gemido de los cuerpos torturados, el aullido de locura de los inocentes, enunciaron el ingreso del país a la modernidad, con el tronar de la violencia llegó el despilfarro y la muerte que democráticamente “acostó” al país. Como a Macondo, a Colombia con el perico le llegó la tragedia del insomnio y el olvido, y los que han sobrevivido a los años de la peste, han decidido construir un relato nacional, para que, como dice García Márquez, “nunca más nos suceda este libro” (García Márquez, 1996: 3).

Notas

1 Los ideologemas son para Bajtín el cuerpo ideológico concreto que permiten la representación. Altamirano y Sarlo (1983) afirman que el concepto de ideograma es la herramienta narrativa que permite articular la conciencia social, lo que reafirma la equivalencia bajtiniana entre signo e ideología.

2 Los conservadores son el partido del orden, sus consignas son la defensa de la “civilización”, la lucha contra la “barbarie” del cambio, y una estrecha alianza con la Iglesia católica; en cambio los liberales pretendieron ser el representante político del pueblo, a través de doctrinas de libre comercio, circulación de la propiedad territorial y la secularización del Estado. Es una característica meramente colombiana la ausencia de grupos socialistas de magnitud importante que logren expresar los intereses del proletario, los pequeños grupos que han surgido en la historia política nacional han creado alianzas

con el partido liberal. En la actualidad el bipartidismo en Colombia ha perdido un poco su connotación, aunque estos dos partidos tradicionales siguen vigentes.

3 Entendemos *La Violencia* (mayúscula y cursiva) el período histórico comprendido entre 1945 y 1967. Este se divide en cuatro fases (Palacios, 2003), que aparte de testimoniar la historia del país, pone de relieve cómo los cambios sociales y políticos influyeron en las diversas manifestaciones de la violencia como fenómeno social: 1) la del sectorismo tradicional 1945-49, que tiene como momento crucial el asesinato del líder político liberal Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, el llamado “Bogotazo”; 2) la que abre la abstención liberal a fines de 1949 y cierra el gobierno militar en el segundo semestre de 1953; 3) la de los Pájaros, de 1954 a 1958; y la 4) que inicia con la caída del general Rojas Pinilla, y finaliza en 1964. Se calcula que solo en 1950, en el país habían muerto 50.235 personas, elevando la tasa de mortalidad a 446 por cada 100.000 personas (Henderson, 2012).

4 Colombia inicia el siglo XX en medio de la guerra de los Mil Días (1899-1902), una guerra civil que se fundamentó en una lucha bipartidista, entre el Partido Liberal y el Partido Conservador, para ese entonces al mando del país. Si bien es cierto que los últimos años del siglo XIX se caracterizaron por constantes enfrentamientos entre los dos partidos, lo que singularizó la guerra de los Mil Días no fue solo su duración (de ahí el nombre), sino que trajo como consecuencia la pérdida de Panamá, región que se declaró independiente con el apoyo económico y político de los EE.UU., además de evidenciar la gran disputa de poder y de territorio que ha caracterizado la lucha armada en Colombia hasta nuestros días.

5 Recordamos que el Modernismo fue el primer movimiento literario latinoamericano, con una clara influencia de la poesía simbolista y parnasiana francesa.

6 Traqueto en Colombia significa narcotraficante. Geoffrey Kantaris (2008) en su artículo “El cine urbano y la tercera Violencia colombiana” expone dos posibles explicaciones etimológicas de la palabra. La primera señala como origen el ruido de las ametralladoras; la segunda, y para Kantaris más precisa, viene de la expresión antioqueña “¡trac!”, para explicar la rapidez con lo que sucede algo.

7 El 20 de diciembre de 1995 el vuelo de American Airlines 965, proveniente de Miami y con destino Cali, se estrella contra una montaña, cercana a la ciudad de Buga. En el siniestro murieron 160 personas y las causas fueron adjudicadas a un error de los pilotos.

8 El título de este apartado alude a la película colombiana *El Colombian dream* (2006) de Felipe Aljure.

9 Candidato por el Partido Liberal, en agosto de 1989 las encuestas revelaban que sería el próximo presidente, fue asesinado el 18 de agosto de 1989.

10 Candidato por la Unión Patriótica, partido político de izquierda. Fue asesinado en el Terminal Aéreo de Bogotá el 22 de marzo de 1990. Bernardo Jaramillo Ossa hereda la jefatura de la Unión Patriótica en 1987 después del asesinato del entonces precandidato presidencial, Jaime Pardo Leal. Para finales de los 80 la UP estaba siendo eliminada por parte de grupos paramilitares, relacionados con políticos de extrema derecha, apoyados por la policía secreta colombiana, y financiados por el narcotráfico. Después del asesinato de Jaramillo Ossa, la UP se queda sin candidato presidencial y decide apoyar la candidatura de Navarro Wolf, como sucesor de Carlos Pizarro. En 1993 se interpuso ante la

Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) una demanda contra el Estado colombiano por el genocidio contra la UP; 5.000 personas fueron asesinadas, entre militantes y dirigentes, en el plan denominado “Baile Rojo”.

11 Candidato de la Alianza Democrática M-19, partido político de centro izquierda formado a partir de la desmovilización del grupo guerrillero M-19; fue ejecutado por un sicario en un vuelo comercial el 26 de abril de 1990.

12 La diatriba para Josefina Ludmer (2010) en *Aquí América latina. Una especulación es instrumento narrativo correspondiente a un tono antinacional, característico de algunos textos latinoamericanos de la década de los 90. Corresponde narrativamente al intencional ataque –Ludmer lo define como profanación– a los bienes nacionales supremos, la Iglesia y el Estado, y caracteriza el género narrativo antinacional latinoamericano, necesario en los procesos de descolonización de la última década del siglo XX.*

13 El Tratado de Extradición a EE.UU. se aprobó en 1997 por el Senado de la República. A partir del mandato del presidente Pastrana (1998-2002), ha sido usado como herramienta legal de la lucha contra el narcotráfico.

14 A partir de un estudio del cuerpo como discurso en la narcoviolenencia, Reguillo, retomando a Adriana Cavarero (2009), afirma que los cuerpos desarticulados, rotos y masacrados que parecen “brotar” en el norte mexicano, son un residuo de escenas de tortura a las que es imposible acceder, por lo que operan como índices degenerados ya que su seguridad, retomando a Peirce, es a la violencia del narcotráfico, entendida como referencia (abstracta) y no como referente (concreto).

15 Según el Centro de Memoria Histórica (CMH, 2013), de las 1.982 masacres documentadas entre 1980 al 2012, los paramilitares son responsables de 1.166, la guerrilla de 343 y la Fuerza Pública de 158; el restante se adjudica a alianzas entre paramilitares y Fuerza Pública, y a delincuencia común. Lo anterior obedece a que los paramilitares, en la dinámica del conflicto interno armado, se caracterizan más por una violencia hacia la integridad física, mientras que la guerrilla implementa más la violencia contra la libertad y los bienes privados.

16 La modernidad significa una ruptura histórica de la percepción del mundo y de la relación del hombre con este; un quiebre con el pasado que construye nuevas relaciones con el poder, y que hacen del hombre sujeto y objeto de la modernidad. La modernización, retomando a Berman, son los procesos sociales que caracterizan a la modernidad; mientras el modernismo debe ser entendido como las visiones del mundo (ideologías) que permitieron, construyeron y enunciaron los procesos sociales de la modernidad.

Capítulo III. La ostentación traqueta: apoteosis social del narcotráfico en Colombia

Primer síntoma: Comandante Paraíso

Sin embargo, era la misma vieja aristocracia que les había enseñado sus métodos: de qué manera un sector social puede apropiarse de la tierra, expulsar a los campesinos, eternizarse en la política, y continuar dictando la ley, como si nada, exigiendo respeto al resto de la sociedad.

William Ospina

El ser de la literatura para Barthes está en la significación, en el poder de crear como signo, la pluralidad del sentido. Lo que se espera del lenguaje literario es que supere el ejercicio mimético y signifique la realidad, ya que la literatura no es “un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir” (Barthes, 1998: 123). Retomamos las palabras de Barthes en *Lección inaugural* y lo que entiende como tercera fuerza de la literatura, es decir, semiosis, para iniciar el análisis de la ostentación como tema y topo¹ de la violencia del narcotráfico y sus figurativizaciones en el corpus.

El texto central que abordamos en este capítulo es *Comandante Paraíso*, consideramos que es el que mejor describe el espacio ostentoso de poder y violencia que se gestó en el país con la lluvia de narcodólares. El título actúa como metáfora de lo que podría significar socialmente un narcotraficante en Colombia: un héroe que dota de sentido el proyecto de vida paradisíaco que se construye a partir de la ilegalidad, el consumo desmedido y la violencia. Lo que narra el personaje de Londoño, protagonista de la novela y engranaje textual de la narcovisión del mundo, es cómo el dinero posibilita la apoteosis social de estos nuevos héroes, arquetipos del éxito, llamados *Mágicos*².

Para poder indagar en las significaciones de la ostentación como tema que figurativiza la violencia del narcotráfico, analizaremos, en el primer apartado, cómo en los textos la ostentación es escrita como un *habitus* (Bourdieu, 2002) que se caracteriza por la violencia, haciéndola signo de distinción³. Esta marca distintiva se enuncia desde el cuerpo, que entendido como discurso, visibiliza cómo la vida humana es reducida a un objeto para exhibir poder, ya sea desde la instrumentalidad de los sicarios, como armas del narcoterrorismo, o desde la cosificación de la mujer, como adorno fastuoso de los capos.

En el segundo apartado analizaremos la construcción narrativa de la ostentación e indagaremos en las posturas sociales frente a este nuevo espacio, leídas a partir de la voz de los narradores. Por una parte en *Delirio* y *Comandante Paraíso* la visión aprobatoria y cómplice se construye desde los narcotraficantes, mientras que en *La virgen de los sicarios* y *El ruido de las cosas al caer* los enunciadores son los oyentes/testigos/lectores/víctimas del discurso violento que idolatra al dinero. En ambos casos, la visión del país corresponde a la narración de una sociedad enferma en la que reina el terror, y que se reconoce sana antes de la narcoemergencia.

Iniciar el análisis de la construcción narrativa de la violencia del narcotráfico a partir del nuevo espacio social que se gestó en el país, que llamaremos *habitus ostentoso*, posibilita comprender los procesos sociales que garantizaron la apoteosis social del narcotráfico y, a su vez, leer cómo la violencia atravesó vidas y cuerpos, cambiando las relaciones humanas en un país que se interroga, por la permanencia del conflicto, qué se entiende por vida. Una posible respuesta se gesta en el testimonio de *Chorola*, una de las tantas voces que ha sido testigo del ascenso violento del narcotráfico, un testimonio que a su vez introduce nuestro análisis:

Aquí hay una ley del silencio, de la sospecha: todo el que llega es vigilado, y hay lugares, bares y discotecas, en donde, si uno entra con ciertas actitudes puede costarle la vida. La semana pasada, en un café del centro, se paró en la puerta un muchacho con la mano apoyada sobre la correa de un maletín que llevaba colgado, y muchos de los que estaban adentro, desde la penumbra lo confundieron con un sicario que portaba una metralleta, y en un segundo había más de diez tipos que desfundaron sus armas para martillar; afortunadamente el hombre se salió y mostró rápido su maletín, en el que no cargaba sino un poco de ropa vieja. La vida se hace difícil, pero uno se acostumbra (relato del *Chorola* en Betancourt Echeverry, 1998: 164).

3.1. La violencia como signo de distinción

Capitalistas parias es la denominación que usa Marco Palacios (2003) para referirse a una nueva clase social, que había utilizado todos los mecanismos del capitalismo colombiano de los años 70, para canalizar las ganancias del narcotráfico. La irrupción económica de los *Mágicos* cuestionó a la sociedad colombiana sobre la posibilidad de “integrar pacíficamente a la ‘burguesía emergente’ de la cocaína” (Palacios, 2003: 276), que ya había lavado el dinero, pero que deseaba participación social y política para lavar su origen. El vertiginoso ascenso se vio ensombrecido por el rechazo de la oligarquía y su respuesta se escribió desde la exhibición; los nuevos ricos, los *Mágicos*, los “igualados”, empezaron a escribir, como afirma Ospina, la novela de la riqueza desmedida:

Y además de la saga sangrienta, ahí está la novela desquiciada de la riqueza: el hombre que construye un edificio idéntico al del club de ricos donde no fue recibido, los pisos con tuberías y grifos de oro, los caballos de paso fino más costosos que cuadros de Basquiat o de Picasso, las canecas llenas de billetes de cien dólares escondidas de nuevo en los campos como una reviviscencia de los entierros indios, las haciendas más lujosas que hubiera visto alguien en Colombia, los pisos más opulentos, sino el modo como en veinte años nuevas ciudades crecieron en las viejas, (...) y un inusitado culto a la riqueza y por el lujo se apoderó no sólo de los traficantes que podían sostenerlo, sino de los sueños de una nueva generación de pobres que ya no estaban resignados a seguirlo siendo (Ospina, 2013: 213-214).

¿No es acaso, este sueño aspiracional, signo de una nueva ética fundamentada en el chantaje económico y en la muerte? ¿Es el narcotráfico y su visión del mundo un discurso del arribismo? Las preguntas son una invitación a analizar tres aspectos: en primer lugar, cuáles son los signos de distinción, es decir las prácticas sociales, de la nueva burguesía nacional que revolucionó culturalmente (lenguaje, moda, paisaje urbano, moral, ética) al país; en segunda instancia, cuáles son los medios de legitimación de este *habitus ostentoso*; y por último, cómo se leen estas ideologías sociales que construyen narrativamente la violencia en las cuatro novelas.

Con relación al primer aspecto y retomando lo afirmado en el segundo capítulo sobre narcocultura, los signos de distinción de los *Má-*

gicos son las prácticas que tejen la relación entre ostentación e ilegalidad, simbolizadas en el consumo desmedido de bienes materiales lujosos, leídos como índices del enriquecimiento ilegal. El sociólogo mexicano Luis Astorga (2004), en su texto *Mitologías del narcotraficante en México*, expone la consolidación cultural del narcotráfico como constructor de mitos sociales, afirma que los signos de reconocimiento de lo narco, en un mundo globalizado por políticas antidrogas lideradas desde EE.UU., son universalmente distinguibles:

Existen signos exteriores de reconocimiento, producto de trayectorias sociales comunes a ciertos grupos, que son percibidos por otros como tópicos de quienes se dedican al tráfico de drogas: enriquecimiento rápido de quienes antes no tenían nada o tenían muy poco, o cuya actividad anterior conocida no les habría permitido alcanzar esos mismos niveles de riqueza; porte, lenguaje, vestidos, joyas, autos, casas, armas, guardaespaldas, música. Y no hay necesidad de ir a Colombia para encontrar los elementos que conforman las trayectorias sociales, el estilo de vida y la estética de los narcotraficantes (Astorga, 2004: 76).

Las relaciones exteriores que se tejen alrededor del tráfico de drogas posibilitan la construcción de arquetipos sociales de lo narco. Bien lo dice el autor mexicano al señalar que el rápido ascenso social, traducido en el estilo de vida y su respectiva estética, internacionaliza el placer que connota la clandestinidad del negocio; signos que distinguen al *habitus ostentoso*, que se define desde la paradoja de exhibir para matar o morir. El reconocimiento de la narcoestética es una legitimación social, y por ende una reafirmación de lo narco como arquetipo global de éxito, que leemos en el testimonio de Marcola⁴:

Nosotros somos una empresa moderna, rica. Si el funcionario vacila, es despedido y “colocado en el microondas”. Ustedes son el estado quebrado, dominado por incompetentes. Nosotros tenemos métodos ágiles de gestión. Ustedes son lentos, burocráticos. Nosotros luchamos en terreno propio. Ustedes, en tierra extraña. Nosotros no tememos a la muerte. Ustedes mueren de miedo. Nosotros estamos bien armados. Ustedes tienen calibre 38. Nosotros estamos en el ataque. Ustedes en la defensa (...) Ustedes son regionales, provincianos. Nuestras armas y productos vienen de afuera, somos “globales”. Nosotros no nos olvidamos de ustedes, son nuestros “clientes”. Ustedes nos olvidan cuando pasa el susto de la violencia que provocamos (Ramírez Vuelvas, 2011: 28).

Ramírez Vuelvas afirma que las palabras de Marcola representan la voz crítica a la ausencia de poder estatal, un rechazo a los discursos hegemónicos y una glorificación del crimen de estas nuevas y reales estrellas del espectáculo. Su escenario es el *habitus ostentoso* que se narra a través de la violencia, ellos son “cruels sin piedad” y el miedo que construyen es inolvidable. ¿Pero, qué distingue la exhibición social en el caso colombiano? La respuesta, como siempre, se gesta en el lenguaje, la existencia de los términos narcoparamilitarismo, narcoguerrilla y narcoterrorismo distinguen el fenómeno del narcotráfico en Colombia. En el país, el *habitus ostentoso* es reconocido socialmente desde la oleada narcoterrorista contra el Estado y la lucha contrainsurgente, liderada por el *Capo di tutti i capi* y su promesa del *Colombian dream*. Las manifestaciones de violencia que se construyeron desde los años 80, en las relaciones entre narcotráfico, políticos, guerrilla y paramilitares cambiaron la dinámica del conflicto interno armado, posibilitando su larga duración.

La garantía del éxito (social y económico) y la narcoviolenencia en el marco del conflicto, son a la vez los medios de legitimación de la actividad. Ostentar éxito, vivir *pabloescobarianamente* (Palacios, 2003), lucir que es posible ascender socialmente y valerse de la capacidad expresiva de la violencia con bombas, magnicidios, formación de grupos paramilitares y la permanencia de una guerrilla que sustenta su revolución con el tráfico de cocaína, legitiman socialmente al narcotráfico y lo dotan de significados positivos; como lo afirma Londoño (Álvarez Gardeazábal, 2002), él no viola derechos humanos matando guerrilleros, él simplemente cumple con una misión patriótica.

En la declaración de Marcola, bien podría ser la de Comandante Paraíso, es posible inferir, a través del uso de los pronombres, la confrontación simbólica entre poder y marginalidad, entre centro (ustedes) y periferia (nosotros); el tono de cinismo, que colinda con lo grotesco, refuerza el mensaje que se envía cuando el poder es superado por la violencia: la instauración del terror. Álvarez Gardeazábal se vale de esta confrontación simbólica para construir el relato de la historia del narcotráfico desde la voz del héroe, que como Marcola, Pablo Escobar o el Chapo Guzmán, simbolizan la apoteosis del narcotráfico en países que fracasaron en su ingreso a la modernidad, capaces de gobernar su imperio desde la cárcel. Pero insistimos, la distinción del espacio de lucidez social de Londoño se ve representada con la formación del Ejército Nacional de Traquetos, una apelación explícita al narcoparamilitarismo,

para ser recordado como el *narcomesías*, el patriota ilustre que limpiará al país:

Uno contrata servicios para obtener resultados. Pero si usted, doctor, contrata un barrendero para barrer su oficina, usted no es un barrendero (...) Que me investiguen de ahora en adelante, cuando el Ejército Nacional de Traquetos comience a caminar por todo el país y yo vaya al modo de todo lo que vamos a hacer. Pero que me digan a mí lo que me están inventando porque cumplí con el deber patriótico, que no hizo el gobierno, de limpiar la zona de guerrilleros explotadores y quitar del medio a tanto colaborador ensotariado que me metía a las iglesias a protegerlos, es mirar las cosas equivocadamente (Álvarez Gardeazábal, 2002: 321).

La verosimilitud de las declaraciones de Londoño adquiere legitimidad al cruzarse con el ensayo que escribe Álvarez Gardeazábal y con las confesiones y epístolas de Gabriel, niveles narrativos que confirman el nacimiento del paramilitarismo en zonas dominadas por los narcos: “los guerrilleros comenzaron a cobrar el gramaje y a brindar protección para los laboratorios (...) mi patrón (...) ni los dejó meterse en el negocio y los sacó a bala, (...) con tiros de verdad y al corazón” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 267). El cruce de las voces, marca de la hibridez discursiva, construye metafóricamente a la violencia como un intersticio en el que confluyen todos los actores del conflicto y que cobran sentido en los argumentos del autor sobre el fenómeno del narcotráfico:

Han sido ellos, los narcos, quienes han pretendido en los últimos años hacer justicia por su propia mano reemplazado el Estado en esas funciones. Si los guerrilleros lo están haciendo desde hace años gobernando territorios enteros (...) los narcos, más poderosos, más organizados, mejor armados, estaban en mora de hacerlo. (...) La guerrilla, para defenderse del peligro, los han llamado paramilitares (Álvarez Gardeazábal, 2002: 284).

Del corpus, *Comandante Paraíso* es el texto que más énfasis hace en la caracterización del *habitus ostentoso* desde la relación entre narcotraficantes, paramilitares y guerrilleros. Los años más violentos del conflicto, cuantificados en número de homicidios, secuestros, producción de cocaína y presupuesto para las Fuerzas Armadas (Henderson, 2012), son los transcurridos desde 1999 al 2005, periodo marcado por la derrota del Es-

tado en el Caguán, el Plan Colombia, la relativa aprobación social de las Autodefensas Unidas de Colombia AUC y el ascenso de Álvaro Uribe Vélez. El 15 de junio de 2003 se firmó el acuerdo para la desmovilización de las AUC; para mayo del 2006, 36 estructuras paramilitares se habían desmovilizado (Ronderos, 2014), pero el escándalo de la parapolítica y la extradición a EE.UU. por delito de narcotráfico de la mayoría de los Jefes paramilitares, evidenció los tres elementos que caracterizan el fenómeno del paramilitarismo y las relaciones de poder en el conflicto: sustento económico en el narcotráfico, legitimación social en zonas sin presencia de Estado y defensa de los intereses políticos contrainsurgentes de la oligarquía nacional. Así lo narra Comandante Paraíso:

(...) yo sigo acelerado, pensando en todas las cosas que hay necesidad de armar, en las platas que tiene que invertir la mujer de Tittler para montar este Ejército Nacional de Traquetos y poner los exploradores uniformados a pelear con quién sí sabe pelear, no con las chuchas teóricas de los guerrilleros que nunca ganan la guerra.

(...) Ya en Nueva York me han estado comprando el armamento, bueno y nuevo, como debe ser, no como hace el gobierno que se compra chécheres viejos que no se pueden usar en estas tierras. Esta guerra se gana con misiles y no con fusiles (Álvarez Gardeazábal, 2002: 176).

El tono bélico de Londoño y la organización de una guerra contra el país, se sustenta a su vez en una ideología contrainsurgente y anticomunista que caracterizó el discurso de la Guerra Fría y de la lucha contra las drogas, liderada desde Washington. Esas palabras a su vez, producen sentido al acompañarlas con el cántico que gritaban en los campos de entrenamiento paramilitar, financiados por los narcotraficantes: “Soy contraguerrilla, y en mi pecho llevo el odio contra las guerrillas comunistas. Quiero venganza, mucha venganza. Quiero sangre, mucha sangre para calmar mi sed”.

Álvarez Gardeazábal, con la publicación de la novela en el 2002, visibiliza el estado de conmoción interior de esos años en los que la sociedad colombiana comprendió que con la muerte de Pablo Escobar el negocio del tráfico de drogas no había terminado, por el contrario, había logrado su apoteosis social, manteniendo económicamente la revolución de la guerrilla y la lucha contrainsurgente y patriótica que lideraba legalmente el Estado, y que ejecutaba ilegalmente el paramilitarismo. María Teresa Ronderos (2014) en *Guerras recicladas* presenta histórica-

mente el auge del fenómeno paramilitar en Colombia, impensable sin el dinero del narcotráfico y sin el apoyo de sectores políticos; relaciones a su vez narradas desde la voz de Londoño: “La sensación de poder ilimitado los llevó a volverse una máquina de matar, cuyas víctimas incluían políticos de la izquierda, líderes cívicos, sindicalistas y hasta muchachas bonitas que no se les entregaran. Una guerra de discurso político y de corazón podrido” (Ronderos, 2014: 55).

Las otras novelas, por su parte, figurativizan la ostentación desde su *ethos*, es decir, desde la visión de mundo que instauró el narcotráfico. Vallejo, desde el cronotopo del sicario, representa la profesionalización de la violencia en manos de niños-metralla, que estallan con el aparecer de una moto y que huyen hacia la muerte, mientras compran “los famosos tenis y la dotación completa de símbolos sexuales: jeans, camisas, camisetas, cachuchas, calcetines, trusas y hasta suéteres y chaquetas para los fríos glaciales del trópico” (Vallejo, 1994: 98); en *Delirio* el arribismo social es personificado en el Midas McAlister que toca el paraíso económico, pero que debe pasar sus últimos días escondido y comprendiendo que esa vida comprada era solo un simulacro “mi apartamento suntuoso, el Aerobic’s con todas sus anoréxicas (...) hasta mi amada BMW R-100-RT, para mí son todos fantasmas, actores y escenarios de una obra que ya terminó” (Restrepo, 2004: 289); y Vásquez que metaforiza el nihilismo que caracteriza la narcovisión del mundo a través de la descripción de las ruinas del templo del *Colombian dream*, “¿Dónde están los animales que habíamos visto de niños? No sé por qué hubiera debido sorprendernos nuestra propia decepción, pues el declive de la Hacienda Nápoles era bien conocido” (Vásquez, 2011: 234).

Indagar en la construcción narrativa de la violencia del narcotráfico en el corpus, a través de la ostentación como *habitus* violento y exhibicionista, significa analizar, a su vez, la ética de ese espacio social. Lo estético interpela a lo ético, en eso se fundamenta la relación que establece Bourdieu (1990) entre cultura y sociología, y corrobora lo que plantea Benjamin sobre la estética como inspiradora de modos de vida sociales. Ostentación, arribismo y violencia describen el diálogo entre lo ético y estético en lo narco.

El cuerpo es el lugar en el que se escribe la relación ética y estética entre ostentación y violencia, como signo de distinción, y las cuatro novelas lo hacen desde lo que podríamos llamar negación del cuerpo grotesco de Bajtín⁵; ya sea desde la instrumentalidad de los sicarios, que en

sí mismos, para Correa Ortiz (2012), representan una estética de la desaparición, y por ende una ética que describe la fugacidad de la vida de ellos; o desde la figura de la mujer, que representa una estética de la plasticidad y una ética de la simulación. El cuerpo es narrado desde los sobrevivientes, sus palabras reconstruyen la transformación de Medellín en la “escuela de sicarios” más famosa del mundo y los desplazamientos semánticos que connotan un cambio en la visión de mundo nacional, en un país que empezó a llamar, bajo la mirada cómplice del Estado, a sus mujeres “muñecas”, a los sicarios “los de la moto”, a los narcos, “Mágicos”, a los muertos “muñecos”, y a vivir “traquetear”. Como señala Ospina:

El país comprendió que por primera vez en mucho tiempo algo distinto estaba ocurriendo. Fue por entonces, a mediados de los años ochenta, cuando los colombianos empezaron a cambiar el culto del dolor, del Sagrado Corazón de Jesús, por el culto de la esperanza, en la imagen del Divino Niño. El viento que llegaba no era solamente del tráfico de drogas, eran conductas que el Estado había tolerado, que la vieja élite había permitido, pero que no habían sido predicadas jamás ni exhibidas de una manera tan desafiante y tan ostentosa (Ospina, 2013: 215).

Walter Benjamin afirma que el silencio se apoderó de las relaciones humanas a partir de la Segunda Guerra Mundial, los cuerpos enmudecidos que regresaban del campo de batallas empezaron a tejer las relaciones sociales en las que ha primado la técnica y se ha desvanecido la comunicación. Para el filósofo alemán, narrar es una praxis social, el narrador es “la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo” (Benjamin, 2012: 96) y la novela la presentación de lo inconmensurable de la vida humana; es decir, la búsqueda constante del sentido de la vida misma. Las palabras de Benjamin nos invitan a pensar al cuerpo como un narrador que apela a la recuperación de una ética, en la que la verdad, como manifestación de justicia, anule el sentido de una vida fundamentada en la (narco) ostentación y sus distinguidos discursos de violencia.

3.1.1. *Los de la moto y las muñecas*

En *La condición humana*, Hannah Arendt (2005) expone la división entre el *oikos* (la casa), el espacio en el que se administra la vida desde

sus necesidades biológicas, y la *polis* (la ciudad), lugar de la vida política, de la comunicación y el honor social. Comunicar, ejercer la política, construir historia es lo que hace humana la vida. Esta doble estructura de la vida del hombre será retomada por Agamben (2006) al plantear que la “nuda vita” es la descripción de la vida humana como fenómeno biológico, reduciendo al hombre a *homo sacer*, desvestido de política, historia y lenguaje; es decir, desnudo de su condición civil. El concepto de “vita nuda” es fundamental en la filosofía de Agamben, el filósofo explica que la política moderna (biopolítica) se sustenta en comprender la existencia humana como un fenómeno biológico, colindante con lo animal; y a la vida como aquello que queda después de ser despojada de su condición y reconocimiento social. La “vita nuda”, la vida “*uccidibile e non sacrificabile*” es aquella a la que “cualquiera puede matarle sin cometer homicidio (...) despojada de cualquier derecho” (Agamben, 2006: 233); una vida ejemplificada en los habitantes de los campos de concentración nazi o en la respiración de un cuerpo en estado vegetal, que solo evoca la anatomía humana. El concepto de vida desnuda, el umbral en el que el *bios* (la vida cualificada) se fundamenta en la *zoe* (mera existencia biológica), es el espacio moderno de lo político, una invitación a pensar que somos “ciudadanos en cuyo cuerpo natural está puesta en entredicho su propia vida política” (Agamben, 2006: 238).

Consideramos pertinente recuperar el concepto de “nuda vita” para comprender que los cuerpos (des)escritos en el corpus dan cuenta de esa ausencia que caracteriza el *habitus ostentoso*; ya que tanto los sicarios, como las mujeres objeto, significan una reducción de la vida a su condición biológica, una materia física usada para ostentar violencia a partir de la velocidad de la muerte, y para exhibir poder desde la plasticidad de los cuerpos femeninos. Es en el vacío, en la separación entre “vida” y “humana” (Giorgi, 2008) en el que “viven” los personajes de las cuatro novelas, presentando el biopoder de la narcoviolenca, y a los textos como discursos que interrogan sobre el sentido de la vida humana; como afirma Giorgi:

Si la “calidad de vida” es el valor que conjuga tanto las aspiraciones éticas como económicas de nuestra época (combina, en efecto, el confort con la moral), la literatura interroga, precisamente, qué es “la vida sin calidad”, qué es lo viviente desprovisto de reconocimiento social, económico, político, qué sucede cuando *eso* irrumpe en los lenguajes y en las gramáticas de la imaginación pública (Giorgi, 2008: 2).

El corpus interroga, desde la voz de los personajes, el sentido que adquiere la vida humana en Colombia a partir del estallido del narcotráfico; o mejor aún, visibiliza cómo con el narcotráfico se reconoce la importancia del valor de las “cosas”. En las novelas, los cuatro narradores letrados, Fernando (Vallejo, 1994), Gardeazábal (Álvarez Gardeazábal, 2002), Aguilar (Restrepo, 2004) y Antonio Yammara (Vásquez, 2011) leen en sus propios cuerpos la construcción de una nueva dimensión de la vida a partir de la emergencia del narcotráfico; a su vez, reconocen en el cuerpo exhibicionista y violento de los jóvenes sicarios y de las mujeres trofeo, los signos estéticos y éticos del nuevo estado patológico en el que la vida humana ha sido desnudada.

Tanto los jóvenes metralla, como las muñecas son construidos, y por ende constructores, del *habitus ostentoso*; nuevas voces de la heteroglosia social del narcotráfico, que vienen representadas narrativamente a partir de la negación de la vitalidad que connota el cuerpo grotesco (Bajtín, 2003), entendido como símbolo de la unión entre lo social y lo corporal, el renacimiento del hombre mediante el aspecto público de la fiesta, la abundancia y fertilidad. En palabras de Bajtín:

El cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz (...) Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro (Bajtín, 2003: 25).

El cuerpo grotesco es la celebración de la vida misma, o como dice Agamben, retomando a Deleuze, es la glorificación del “campo de inmanencia variable del deseo” (Agamben, 2007: 86); por lo que, la representación de sicarios y mujeres-trofeo a partir de la negación del cuerpo grotesco, plantea una recreación ética de la estética del *habitus ostentoso*; es decir, visibiliza la “vita nuda”. Los cuatro textos construyen al sicario como una cosa veloz que mata, de ahí el juego metonímico, al ser reconocidos por el ruido de un motor que enuncia la fugacidad de la vida y la arbitrariedad de la violencia; mientras las mujeres, suje-

tadas a su rol ornamental, se construyen narrativamente a partir de lo que significa la belleza de su cuerpo, entre más bellas, más poderoso el hombre al que acompañan.

Consideramos que las novelas de Vallejo, Álvarez Gardeazábal y Vásquez enfatizan en la marginalidad social que simboliza el sicariato, describiéndolos como armas del negocio, y particularmente, a partir de su condición de no persona, en el nuevo país que empezó a nombrarlos como “desechables”. En *La virgen de los sicarios* los jóvenes amantes del narrador encarnan estéticamente la desaparición (Correa Ortiz, 2012), la velocidad de la moto enuncia la vida desnuda y las ráfagas de las metrallas son la evidencia del aniquilamiento de lo humano; ni la fuerza tanática que connota el trabajo de Alexis y Wilmar, ni el amor profesado por Fernando es capaz de restituirle a los sicarios su condición de personas; Medellín, la ciudad en la que “SE PROHIBE ARROJAR CADÁVERES” (Vallejo, 1994: 46), los condenó a exterminar y ser exterminados.

Es la moto, como dispositivo de muerte, lo primero que visualiza Antonio Yammara cuando asesinan a Ricardo Laverde, “vi la moto bajando a la calzada (...) vi las cabezas sin rostro que nos miraban y la pistola que se alargaba hacia nosotros tan natural como una prótesis metálica” (Vásquez, 2011: 49). La identidad de los sicarios no es relevante, de ahí la ausencia del rostro, pero la pistola, naturalizada en su cuerpo, es un distintivo de su condición de máquinas para matar. Tanto en la novela de Vallejo como en la de Vásquez, los sicarios irrumpen y se desvanecen, el anonimato y la clandestinidad de su trabajo, sumado a su condición de marginados sociales, no permite que sean juzgados, y por ende que sean reconocidos como sujetos de derecho; y ese apropiamiento criminal de la ley se escribe en los dos textos.

Por su parte, en *Comandante Paraíso* de Álvarez Gardeazábal, los sicarios son presentadas como las armas que usa Londoño y su Ejército Nacional de Traquetos. A lo largo del texto, entre las confesiones de Gabriel, la explicación histórica y social del fenómeno del narcotráfico por parte del autor y la narración del Comandante, se leen las palabras de sicarios al servicio de Londoño que se dedican a “acostar gente” (matar), “interrogar clientes” (torturar) o servir de ratas de laboratorio, para entender cuánta droga puede llevar una “mula” (correos humanos). En los tres discursos hay una interrogación latente sobre el significado de la vida humana; el asesinato es un trabajo en el que es posible aumentar

los ingresos “presentándose ante la víctima escogida para anunciarle cuánto se le va a pagar por bajarlo. El hombre, generalmente se asusta y pacta cubrirse por la misma suma o por un cincuenta más, sin saber que un día después cae porque cae” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 139); la tortura describe la profesionalización de la violencia que caracteriza al paramilitarismo, “Lo nuestro siempre fue muy profesional y Jaime no creo que se haya equivocado nunca. Cuando nos mandaban gente que no sabía y que era inocente de todo, él la reconocía al rompe y jineteeaba sobre ellas para por lo menos hacerlos sentir mulas de carga” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 312); y la alusión a las personas como un animal de carga narra la ausencia de vida y escribe el desplazamiento semántico que connota la brutalidad de la violencia del narcotráfico, “qué me importaba que las mulitas llevaran de a una libra en una nalga postiza o en el fondo de la maleta” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 149).

Lo que narran los textos es la desarticulación entre cuerpo y persona, una separación violenta que anula la vida, cuerpos que son representados como signos de la ostentación violenta, a partir de cadáveres, pistolas, mulas, acostados, motos, que resignifican los límites de la condición humana y en los que se desdibuja la separación entre víctimas y victimarios. Si la representación del cuerpo grotesco se caracteriza por la exageración de partes, como la nariz, boca, vientre, órganos genitales, ya que estas “permiten trasponer los límites que hay entre cuerpo y cuerpo, y entre cuerpo y mundo” (Bajtín, 2003: 292), el cuerpo de los sicarios en las novelas niega la comunión con el mundo y la exageración violenta corresponde a la naturalización de la violencia misma, que en Vallejo y Álvarez Gardeazábal adquiere tono de diatriba, como expusimos en el capítulo segundo; y en Vásquez y Restrepo una retórica profesional, en la que profundizamos en el quinto capítulo.

La estética de la desaparición que construye socialmente el sicario, su cuerpo como discurso que comunica el mensaje de la muerte, se relaciona con la mujer-trofeo (Valenzuela, 2002); cuerpos que escriben el poder adquisitivo, signos de distinción del narcotraficante. En los dos casos, el cuerpo puede ser entendido como lugar que construye sentido, y que permite leer qué se considera vida, qué significa ser joven, pobre y mujer. Si consideramos el negocio del narcotráfico como paroxismo del capitalismo, las relaciones sociales que construye la emergencia narco pueden ser entendidas como una resemantización de las ya establecidas por los discursos hegemónicos; de ahí los nuevos significados que ad-

quiere la cultura patriarcal en la (narco)visión de mundo descrita en la construcción de lo femenino, que se basa en un proceso de cosificación y, por ende, un silenciamiento de la mujer como actor social.

En el corpus es posible leer tres representaciones de la construcción social de lo femenino; la primera se significa en la orfandad como símbolo del rol de víctima de la mujer en la guerra instaurada por el tráfico de drogas, y que es escrita en la historia de Maya (Vásquez, 2011), huérfana de padre y madre, condenada al autoexilio junto al río Magdalena, huyendo de la violencia que hizo estallar a las ciudades colombianas y que naturalizó el ruido de la muerte, “me había quedado sola, ya no había entre mi muerte y yo. Ser huérfano es eso: no hay nadie por delante, uno es el siguiente en la línea” (Vásquez, 2011: 109). La segunda representación es la construida en el texto de Vallejo, en el que lo femenino se reduce a ser mala madre, reproductora de pobres y tiranos, lo que para el escritor, a lo largo de toda su obra, significa Colombia, “no hay plaga mayor sobre el planeta que el campesino colombiano (...). Parir y pedir, matar y morir, tal es su miserable sino (...) hijos de mala madre” (Vallejo, 1994: 84). Los sicarios son hijos de la miseria y egoísmo que encarna lo femenino desde lo maternal, su destino es matar y, como madre perversa, Colombia los condena a ser deshechos sociales; aunque sea paradójicamente el amor materno lo que motiva a que ellos sean asesinos.

La tercera representación de la construcción de lo femenino, que leemos en *Delirio* y *Comandante Paraíso*, es la de mujer-cosa-trofeo, expresada en la sobreexposición de la “perfección” corporal, y de los nuevos cánones estéticos que circulan en los discursos sociales. La representación del cuerpo femenino como signo de la ostentación enuncia cómo la narcoestética no es solo un asunto de arquitectura kitsch, de consumo desmedido o de joyas costosas; lo que narra es cómo la necesidad de distinción “se metió con el cuerpo y se propuso moldear senos y culos, cincelar caderas y muslos, corregir labios y respingar narices” (Valencia, 2008); transformando a las mujeres en trofeos, muñecas que refuerzan el discurso patriarcal y la virilidad cuantificada en conquistas sexuales. En ninguna de las dos novelas, las mujeres-trofeo tienen voz, son signos de distinción del poder de los narradores e indicios de la hipermasculinización de los personajes poderosos, haciendo parte del “paisaje natural” que (des)dibuja la ostentación.

El Midas afirma que su vida es oropel, y que lo de él “son hembritas

a granel, *top models*, estrellitas de TV (...) bellezas, así, flaquitas, mechuditas (...), una gata caliente para el frío de la noche” (Restrepo, 2004: 24); el mismo tipo de mujer que le compra a la Araña para la resurrección de su hombría, después del accidente que le durmió para siempre la virilidad “el par de muñecas empeloticas y haciéndole al mece-mece y al besuqueo con música disco y spot lights, muy bonitas ellas (...) todo a pedir de boca” (Restrepo, 2004: 103). El personaje ostenta su nueva condición social y poder adquisitivo en el uso placentero del cuerpo femenino; gatas, muñecas, luces nombran la cosificación y a la vez la sobreexposición de la belleza; por eso su rechazo a los cuerpos de las familiares de Pablo Escobar, deshumanizadas por la verborrea del Midas, transformadas en vulgares narcozorras, “gordas alharaquientas que bajan de una nave deportiva de un sorprendente color verde limón, tres rubionas teñidas (...) tres nenorras de muy mal ver” (Restrepo, 2004: 85), que van a su gimnasio, no solo a higienizar el cuerpo, sino también su condición social. La respuesta negativa es la sentencia a muerte del Midas.

Un momento, egrarias damas, les digo con maña para que no noten el disgusto soberano, a dónde creen que van (...) a ustedes la demasiada plata se les nota al rompe, les digo por disimular, por no soltarles en la cara que sólo a unas narcozorras como ellas se les ocurre plantarse pestañas postizas para hacer spinning, que a las llantas congénitas no hay jogging que las derrote y que los conejos monumentales, el culo plano y las piernas cortas denotan un deplorable origen social (...) dejar entrar tres mafiosudas de esa calaña, para colmo comadres de Escobar, significaba quemar el local, que a fin de cuentas no es sino fachada para el dinero en grande que proviene del lavado (...) Váyanse con la competencia (...), les recomendé confiado en que Pablo, que ante todo es negociante, iba a estar de acuerdo (...) Y según parece me equivoqué. (...) porque antes que negociante don Pablo me resultó hombre de honor (Restrepo, 2004: 86).

En *Comandante Paraíso*, la narración de Londoño sobre su recorrido histórico en el negocio se ve marcado por el vicio de las mujeres, “yo he hecho el amor a lo macho-macho con las mejores hembras (...), con unas burras preciosas y hasta con una perra gran danés que me trajeron adiestrada para que no fuera y me mordiera” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 332); pero particularmente por las reinas de belleza, símbolo de la perfección estética y en Colombia, un asunto de interés nacional. Lo

que revela Londoño con su “pasión de mierda” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 306) por las candidatas al Reinado Nacional de Cartagena, es que la belleza se compra y por ende, connota poder:

Y como en Colombia todo terminó teniendo precio, hasta nosotros, pues me le medí al reinado y me metí con esas mujeres (...) Para el año siguiente como esa mujer me había tenido como en curso intensivo de comportamiento y aprendiendo todo ese poco de cosas y de costumbres de los ricos viejos, el que llegó a Cartagena con la ganadora fui yo. No sólo la habíamos mandado a Caracas a hacer un curso con todas las miss-universos, sino que la habíamos hecho ir a España para que le hicieran los mejores vestidos y la mujer de Tittler me había negociado cuatro de los siete jurados extranjeros que trajeron llenos de pimpinelas desde los Estados Unidos y México (...) Si iba a ser mío, que el país se diera cuenta de él... Todo se compra doctor, todo se compra en este país (Álvarez Gardeazábal, 2002: 306-308).

La descripción de la hombría de Londoño, a partir de sus hazañas sexuales, posiciona a la mujer en una lista entre perras y burras, que independientemente de las filias del narcotraficante, lo que visibilizan es la significación de animalidad que trae consigo el cuerpo femenino. Con relación al fetiche por las reinas de belleza, el cuerpo perfecto es sinónimo de poder económico en la sociedad colombiana, que a partir del acontecimiento del narcotráfico, le puso precio a todo; comprar cuerpos para ostentar poder, enuncia el axioma ético que construye las relaciones sociales del tráfico de drogas: la ausencia de humanidad. Así lo afirma Álvarez Gardeazábal: “Como todo lo pueden comprar, todo lo pueden desperdiciar. Para ellos no importa la persona o su calidad humana sino el margen de eficiencia como instrumento o herramienta de la meta a conseguir” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 234).

Gabriel Giorgi plantea que la noción de “vida desnuda” de Agamben es material de las escrituras latinoamericanas contemporáneas, textos que interrogan la separación entre persona, cosa, animal, material biológico desde diversas perspectivas; una de ellas es la relación ambivalente que construye la violencia “con lo animal y lo animalizado” (Giorgi, 2008: 11) y que el académico argentino ejemplifica a partir de la escritura de Fernando Vallejo. Consideramos, para concluir este apartado, que esa ambivalencia, señalada por Giorgi, puede ser leída en la totalidad del corpus, ya sea desde la (narco) taxonomía narrada desde

el cuerpo femenino, o desde la monstruosidad tanática de los sicarios, contruidos como armas/cadáveres. Jóvenes y mujeres enuncian la crisis de sentido sobre la vida humana, y tal vez sea la misma ausencia de sentido un símbolo de la apoteosis social del narcotráfico. La respuesta puede construirse a partir de las palabras del Comandante explicando cómo ejecutará su revolución: “Lo que se busca son soldados que piensen, que sean humanos para que entiendan a quienes le ganan la batalla y tengan eso que les quitan a todos cuando entran al cuartel: sentido común” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 154).

3.2. Colombia, un país de parias

En julio de 1973 el gobierno de Nixon funda la DEA, se inicia la cruzada mundial contra la droga y la legitimación internacional del liderazgo por parte de EE.UU. en políticas antinarcóticos. Paradójicamente los 70 son los años de mayor consumo de marihuana en Estados Unidos, mientras Nixon iniciaba la fumigación de cultivos ilícitos de cannabis en México y Jamaica, como primera medida para controlar el desenfreno narcótico de su país. En paralelo a la disminución de producción en estos dos países, inicia el narcotráfico en Colombia con las exportaciones de marihuana y con la llegada de traficantes gringos que se encargaron de suministrar la droga a la clase media norteamericana. En ese año el país empezó a cambiar; la formación de una organización estatal norteamericana cuya misión aún es la de controlar el cultivo, fabricación, distribución y tráfico de droga a nivel internacional significó para Colombia un endurecimiento de las políticas internas antinarcóticas, y fortaleció la relación de dependencia económica con los EE.UU. La persecución que inició el gobierno nacional construyó el andamiaje de ilegalidad y clandestinidad del tráfico de drogas y escribió las primeras líneas de la ola narcoterrorista: un negocio, condenado a la marginalidad legal, se apoderó de la Ley, solucionando los conflictos con violencia.

A mediados de los años 70 inicia la erosión social del narcotráfico en el país y la financiación de diversas formas de actividad ilegal; para 1975 (Henderson, 2012) los niveles de violencia en Colombia habían crecido considerablemente y aunque el dinero del narcotráfico aún no financiaba la revolución insurgente, ni ejércitos que combatieran a las guerrillas, la exportación de una tonelada y media al mes de cocaína a EE.UU. y la relativa permisividad social señalaban el futuro patológico

del país. Henderson retoma el episodio de “la masacre de Medellín” ocurrida a finales de 1975, como un signo de los años de la peste:

Un incidente ocurrido el 22 de noviembre de 1975 ofrece una metáfora para lo que aguardaba en Colombia. Aquel día, una avioneta aterrizó en el aeropuerto de Cali. Debido a que no había recibido la autorización correspondiente, la policía la registró y descubrió que su carga consistía en 600 kilos de cocaína destinada a la venta en los Estados Unidos. Dado que un kilo de cocaína se vendía en Estados Unidos a 45 000 dólares, la carga de la avioneta, valía cerca de USD 27 millones. El incidente de Cali desencadenó una ola de violencia en Medellín, ciudad donde había se originado el vuelo. Durante la semana siguiente, 40 personas perdieron la vida a causa del frustrado envío (Henderson, 2012: 42).

La masacre de Medellín describe la nueva ética instaurada, un error de 27 millones de dólares costó 40 personas, y vaticina la dinámica que caracteriza a la sociedad colombiana que, como señalamos, construyó una topografía de la muerte nacional. Las novelas describen al país que se gesta con el acontecimiento del narcotráfico como un lugar ajeno; así lo narra nostálgicamente Fernando al regresar a Medellín (Vallejo, 1994), Yammará que siente que le robaron su ciudad (Vásquez, 2011), Aguilar viendo cómo Agustina pierde la razón (Restrepo, 2004), y Londoño que con su vida renombra a Colombia desde un discurso bélico (Álvarez Gardezabal, 2002). Esta nueva geografía del país sentido como otro espacio, es un motivo argumental que atraviesa a todo el corpus y será construido a partir de una resemantización del cronotopo idílico de Bajtín (1989); por lo que en un primer momento definiremos el concepto bajtiniano, para después entender cómo opera en los cuatro textos.

Como sabemos, para Bajtín (1989) el cronotopo determina la unidad artística (tiempo/espacio) de la obra literaria, por lo que el análisis realizado por el teórico ruso a los diferentes tipos de cronotopo ha permitido entender el desarrollo histórico de la novela como género narrativo. Una tipología de cronotopo es el idílico, caracterizado por la relación, casi orgánica, que se construye entre el tiempo (eventos) y el espacio (lugar); para Bajtín los eventos más importantes de los personajes, y sobre todo del héroe, tienen sentido en un lugar que connota pertenencia, ya sea el país, el pueblo o la casa materna: “La vida idílica y sus acontecimientos son inseparables de ese rinconcito espacial con-

creto en el que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir los hijos y los nietos” (Bajtín, 1989: 376); por lo que en la gran mayoría de las veces, el cronotopo idílico está asociado a una relación simbiótica con la naturaleza –Bajtín pone de ejemplo al *Werther* de Goethe– y a una idea de futuro esperanzador.

¿Cómo es posible abordar el análisis del *leitmotiv* de Colombia como un espacio ajeno, violento y perdido, desde una resemantización del cronotopo idílico? Las cuatro novelas construyen narrativamente al país (espacio) a partir de los acontecimientos (tiempo) de sus héroes, cuyas vidas han estado marcadas por el tráfico de drogas; no solo por su condición de líderes, participantes o testigos del negocio –Alexis y Wilmar (Vallejo, 1994), Enrique Londoño (Álvarez Gardeazábal, 2002), Midas McAlister (Restrepo, 2004) y Ricardo Laverde (Vásquez, 2011)–; a la vez, porque es imposible reconstruir la historia nacional de los últimos 40 años sin el acontecimiento del narcotráfico.

Colombia es construida y presentada como un espacio en el que los héroes naturalizaron la violencia, la visión esperanzadora de futuro se deshace y los hechos narrativos adquieren sentido en esa ausencia de mañana. Por ejemplo, Fernando, el narrador de *La virgen de los sicarios* después de ver el cuerpo de Wilmar en el anfiteatro, sale a caminar por Medellín, entre los muertos vivos, para tomar el primer bus que lo lleve a la muerte; Comandante Paraíso regresará triunfante, porque los días del perico no han terminado y el Paraíso solo se alcanza con violencia; Aguilar y Agustina seguirán juntos en medio de la demencia generalizada en una sociedad que sigue denegando el virus que padece; y Antonio Yammara regresa a Bogotá, condenado a vivir con miedo y a estar solo, tras el abandono de su mujer y su hija.

William Ospina afirma que la vieja Colombia se murió el 9 de abril de 1948 con el asesinato de Gaitán y que la nueva aún no ha podido nacer; la principal razón es el modo de gobernar al país por parte de una oligarquía que perpetúa la marginalidad y, por ende, las manifestaciones de violencia; lo que justifica, para Ospina, el discurso resentido de los capitalistas parias y el establecimiento de nuevas normas sociales:

(...) el clima moral que se impuso en Colombia cuando una generación de empresarios resentidos encontró la manera de enriquecerse al margen de la ley, y consiguió no sólo comprar a los jóvenes para que se convirtieran en verdugos, sino imponer sobre la sociedad su chantaje (...) el dilema tenaz de colaborar o morir (Ospina, 2013: 217).

El dilema ético que genera el narcotráfico, escoger entre plata o plomo, marca las posturas sociales que son reconstruidas en las cuatro novelas, pautando los acontecimientos de los héroes, y por ende la falta de un sano sentido de pertenencia con el país. La aprobación social es presentada en *Delirio* y *Comandante Paraíso*, por el contrario, *La virgen de los sicarios* y *El ruido de las cosas al caer* visibilizan la condena; y aunque el rechazo o la colaboración generen dos cosmovisiones diferentes, en las dos opciones Colombia deja de ser un espacio para escribir futuro. Esta sentencia antidilica atraviesa las cuatro novelas, cobra sentido en la figura histórica de Pablo Escobar y refuerza el papel político de la literatura, como discurso que impugna la naturalización de la violencia en la sociedad colombiana.

“Medellín está cambiando. En los años que dejé de verla, que son los que llevan haciendo su obra de misericordia los sicarios, se volvió otra” (Vallejo, 2013: 29), afirma el narrador de la novela de Fernando Vallejo, *Casablanca la bella*, avatar autobiográfico del escritor, que regresa de México para encontrarse con las mil caras que tiene la muerte en Colombia. En este texto el cronotopo de la casa significa la decadencia y caos del país; en *El desbarrancadero* (Vallejo, 2008) es la enfermedad de su hermano el rostro de la parca y en *La virgen de los sicarios* Wílmor y Alexis y su “obra de misericordia”, enuncian, a partir de los asesinatos, ese otro lugar que es Colombia. El tono de diatriba que caracteriza la obra de Vallejo construye no solo una imagen de brutalidad del país, sino que permite leer, en las palabras del narrador, un dejo de nostalgia y de pérdida simbolizada en la antigua casa paterna, Santa Anita, en los boleros, como *Senderito de Amor*, en los recuerdos de infancia; imágenes violentadas por el ruido de los vallenatos, los buses, las metrallas y la ausencia de futuro condensada en una generación de jóvenes que empezaron a rezarle a la virgen para matar sin miedo.

Para Alicia Vaggione (2013), la escritura de Vallejo se caracteriza por la recurrencia de unos temas particulares (violencia, vida y muerte, familia y memoria) y por la construcción de una narrativa a partir del cruce entre géneros menores, el insulto, la diatriba y la injuria. Entendemos por diatriba lo que plantea Vaggione, y a su vez como una herramienta que posibilita el tono oral, necesario para el implícito recorrido temporal que escribe la obra de este autor. Astutti (2003) afirma que la escritura de Vallejo es un viaje desde el presente escritural al pasado de la infancia, lo que permea su obra de un tono de nostalgia,

narrable desde la oralidad y su capacidad de evocación, pero a la vez el mismo viaje es un gesto de interpelación al lector, un acto de provocación construido desde la diatriba. Jean Franco, a partir de su análisis de *El don de la vida* (Vallejo, 2010) y de *El desbarrancadero* (Vallejo, 2008), señala que la escritura de Vallejo puede definirse como un arte de vituperar que asume la ausencia de respuesta y que escribe la inconformidad de la vida, el carácter efímero de la existencia y el vacío de sentido que permea a lo humano. En palabras de Franco:

Su mayor goce es insultar a las vacas sagradas, a la madre, por supuesto, a Bolívar el Libertador, a los papas, al “payaso” Sigmund Freud, al “asqueroso” Octavio Paz y a algunos menos conocidos como Magnus Hirschfeld, pedófilo, y Armando Bo, “productor y director de películas pornográficas”. Y le da placer insultar a “esta alcahuetería de los derechos humanos” o al papa Juan Pablo Segundo, el “papa mierda” o a Borges, “Viejo güevón que no pichó. Ni con vivo ni con muerto, ni con hombre ni con mujer, ni con perro ni con quimera”. A Cristina Kirchner la describe como un “engendro de vulgaridad y oportunismo salido de las trompas de Falopio de la Gorgona” (...) Lo cierto es que Vallejo está vomitando opiniones, como el mismo reconoce, aprovechando de una tribuna que no tiene espacio para la respuesta (Franco, 2015: 182).

Relacionamos las palabras de Franco con los planteos de Vaggione (2013) y Astutti (2003) para entender que la diatriba en Vallejo posibilita la narración de temas (familia, memoria, violencia, vida y muerte) y de topos (odio a la patria, a la iglesia, misoginia, rechazo a la reproducción humana, entre otros) que caracterizan una escritura que se busca a sí misma para escribir el viaje narrativo que propone Astutti y para construir, en toda su obra, el regreso a un pasado, a un país que ya no existe.

La visión que construye Vallejo de Colombia es apocalíptica: “Aquí nadie es inocente, cerdos” (Vallejo, 1994: 28); “Treinta y tres millones de colombianos no caben en toda la vastedad de los infiernos” (Vallejo, 1994: 51); “Que venga lo que venga, lo que sea, aunque sea el matadero del presente” (Vallejo, 1994: 97); “El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia” (Vallejo, 1994: 118). La diatriba contra la patria se escribe desde el cinismo y la contradicción, de ahí que el rechazo al narcotráfico se narre desde la pulsión erótica y a la vez tanática que se simboliza en los cuerpos de los amantes; la oposición se gesta desde el odio a un país que ya no existe, y que solo puede leerse

desde el vacío escrito por los asesinatos de los jóvenes sicarios. Para Josefina Ludmer la escritura de Vallejo se define por una gramática antinacional, una voz homosexual, profanadora y performativa, que ataca las instituciones nacionales e instaura una relación dialógica, en la que la voz del narrador, culto y exiliado, regresa para apropiarse de la velocidad del *parlache* y así impugnar a la nueva institución nacional: el narco-tráfico. El narrador, Fernando, es “el reverso exacto de ciertos sujetos nacionales como el héroe y fundador, y su discurso es el revés de los discursos de exilio que forman parte de los textos fundadores de las naciones” (Ludmer, 2010: 164); por lo que Colombia, en el texto de Vallejo, es representada como un lugar donde los muertos vivos entierran a los muertos, como una frontera delineada por las narraciones de los sicarios, en la que se cuestiona, desde el tono profanador que connota el *parlache*, el sentido de la vida humana: “¡Y no se muevan, hijueputas, ni vayan a mirar porque los mato!” (Vallejo, 1994: 101).

El texto de Vásquez, desde la voz de Antonio Yammara, anuncia que va a narrar la vida de Ricardo Laverde, condenada a repetirse por el sino de la violencia en el país: “esta historia, como se advierte en los cuentos infantiles, ya ha sucedido antes y volverá a suceder” (Vásquez, 2011: 15). Colombia en la novela se escribe desde el sentir de una generación representada por el narrador y Maya, que creció en los años 80, testigos de la oleada narcoterrorista, cuyos atentados y magnicidios marcaron el sentido de extrañeza patriótico; y para hacerlo se remonta a los orígenes del narco-tráfico en el país, a partir de la historia de la aviación nacional y de la llegada de los Cuerpos de Paz a finales de los 60. Elena Fritts, la madre de Maya, llega en 1969 a un país, que para 1989, sería otro:

“Le cambiaron al país”, dijo Maya. “Ella llegó a un sitio y veinte años después ya no reconocía. Hay una carta que siempre me ha fascinado, es de finales del 69, una de las primeras. Dice mi madre que Bogotá es una ciudad aburrida. Que no sabe si pueda vivir mucho tiempo en un sitio donde nunca pasa nada” (Vásquez, 2011: 230).

Colombia es construida y presentada en esta novela como un espacio huérfano, en el que los que rechazaron la idolatría por el dinero y el poder decidieron huir. Si Medellín simboliza a Colombia en el obra de Vallejo, Bogotá en *El ruido de las cosas al caer* es el país amurallado por el miedo y la desconfianza; si en Vallejo Colombia es un cementerio, en Vásquez es un edificio en ruinas: “una parte de mi ciudad me fue ro-

bada” (Vásquez, 2011: 66); “mi familia estaba a salvo todavía: a salvo de la peste de mi país” (Vásquez, 2011: 216); “Colombia produce escapados (...) cuántos se hicieron temerosamente adultos mientras a su alrededor la ciudad se hundía en el miedo, en el ruido de los tiros y de las bombas sin que nadie hubiera declarado ninguna guerra” (Vásquez, 2011: 254). La orfandad nacional, simbolizada en Maya, connota abandono y ausencia de un futuro esperanzador, a la vez apela al estado de crisis social que provocó que algunos se sintieran desamparados, como Antonio Yammará; y otros se quedaron condenados a la soledad absoluta, como el personaje de Maya, como Fernando (Vallejo, 1994) el narrador cínico, como los sicarios sin patria.

Por otro lado, la representación de la aprobación social de la que gozó(a) el narcotráfico aparece en las otras dos novelas. En *Delirio*, la voz narrativa del Midas funciona como dispositivo para comprender, no solo la locura de Agustina, sino cómo la familia Londoño lavaba dinero de Pablo Escobar. El arribismo del Midas, del que nunca sabemos el verdadero nombre, reafirmando el significado de simulación que adquiere el ostentar, da sentido a la demencia generalizada de la sociedad colombiana y a la vez resignifica el imaginario de los *Mágicos*; su nombre apela al don mítico de tocar las cosas y transformarlas en oro, y él como lavador de dinero, hacía justamente eso: “y cuando Escobar coronaba su embarque de coca en los USA, les devolvía su inversión de nuevo a través de Midas, pero ¡oh magia!, esta vez venía en dólares” (Restrepo, 2004: 64).

El país tal como es construido en la novela de Restrepo, a partir de la voz cómplice del arribista, es el reino Pablo Escobar (nombrado 70 veces en el texto), él determina el destino de sus ciudadanos y enuncia las dos opciones de sus súbditos, colaborar o morir; “cualquiera se podía morir, según el derecho que san Escobar otorga sobre las vidas de los que se enriquecen a expensas suyas” (Restrepo, 2004: 65); “Su majestad el rey don Pablo, soberano de las tres Américas” (Restrepo, 2004: 71); “la verdad es que el gordazo ya nos comió a todos crudos, y es por eso que tiene la barriga tan inflada” (Restrepo, 2004: 73); “Padre de la Patria” (Restrepo, 2004: 103); “no por nada él es el Patrón y sabe cómo tiene que rotar a su personal” (Restrepo, 2004: 131).

Colombia como tierra sometida al poder del narcotráfico anula cualquier posibilidad de futuro reconciliador. La novela reconstruye los años más duros de la oleada narcoterrorista, retoma la explosión de la bomba del DAS y la adjudicación de los atentados a los extraditables,

liderados por Escobar. El remesón de las bombas, como indicio, señala “el punto de quiebre” narrativo y da inicio a la caída del Midas como testafarro y a la revelación de la verdad que sana a Agustina; la ira del dueño del país, por la posible firma del Tratado de Extradición, hace estallar a la nación, derrumba el teatro que había construido el Midas McAlister y permite que el silencio cómplice de la sociedad sea cuestionado. Aunque el conocimiento de la verdad permita que Agustina, la loca, retome el juicio, el encierro de McAlister en la casa materna, escapando de la DEA y huyendo de Pablo Escobar por violar el honor familiar y no aceptar a las tres “narcozorras” en el gimnasio, señala su condena a vivir en el olvido, como el “profeta del fin de los tiempos, amén” (Restrepo, 2004: 292).

Por último, *Comandante Paraíso* construye, a través del relato histórico del narcotráfico, un país violento desde sus orígenes; dinámica social y política que se agudiza a partir los años 70 con la influencia norteamericana, la ausencia del Estado en zonas apartadas de la capital, la formación de los primeros grupos guerrilleros, la debilidad democrática, simbolizada en la instauración del Frente Nacional, y el inicio del negocio. Como ya lo señalamos, en este texto se yuxtaponen diversas voces que reconstruyen la heteroglosia social del narcotráfico en el país, trabajando narrativamente como engranajes que dan relevancia a la figura de Enrique Londoño, cuyo alias da título a la novela y confirma la apoteosis social del negocio del tráfico de drogas en los primeros años del siglo XXI. Si los anteriores textos cumplían metafóricamente su función de oráculo, narrando la ausencia de esperanza, *Comandante Paraíso* visibiliza que Colombia es un país sin futuro, a la que regresan como vencedores aquellos que a mediados de los años 90 fueron vencidos por el gobierno y extraditados a EE.UU., y que bajo la voz de Londoño le piden al autor que se encargue de difundir su verdad:

Nos volvimos una multinacional y como nadie sabe ahora quiénes son los que trabajan, esto va para largo. Publique entonces todo lo que ya tiene listo, todo lo que ha recogido, todo lo que le he contado, pero deje la puerta abierta, las crónicas de los tiempos del perico no se han acabado. Habrá mucho, pero mucho más qué contar antes que ganemos el Paraíso (Álvarez Gardeazábal, 2002: 343).

La vida de Londoño puede ser entendida como el símbolo de la historia del narcotráfico, y por ende, como el héroe que significa al crono-

topo antidílico. Hijo de *La Violencia* se inicia en el negocio como contrabandista en el sur del país, posteriormente empieza a traficar con marihuana, vive en la selva donde aprende cómo procesar la pasta de coca, para después incursionar con el tráfico de cocaína. Con el dinero ganado logra comprar políticos, financiar campañas, negociar su condena, invertir las ganancias del tráfico en la Bolsa de Nueva York y financiar la formación de grupos paramilitares que limpien al país de la guerrilla, de los curas “maricones que se quedan con la plata” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 47), de los gringos, “Si el Ejército Nacional no libra la batalla para defender al país de esos gringos abusivos, nosotros sí la damos y la ganamos” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 154), y de los políticos corruptos, “vamos a perseguir no solo a los empleados públicos que cobran comisión” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 324). El sueño del Comandante de higienizar a la sociedad colombiana implica presentar al país como un *campo de batalla* en el que es imposible reconocer al enemigo, porque todos los actores están contagiados por el dinero del narcotráfico; ese mismo que los quiere exterminar.

El tono antiyanqui de Londoño, cuestionando la doble moral de los norteamericanos, cuando afirma que “El problema no es de nosotros que se las vendemos, el problema es de ellos que viven desesperaditos metiéndose todo el día por esas narices” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 49), puede ser leído como un síntoma de la ya perdida guerra contra las drogas, que iniciara Nixon en 1973, y cuyos efectos negativos han consolidado al negocio y fortalecido las relaciones multinacionales que se tejen alrededor del tráfico; es así como en las palabras del *narcomesías* producen sentido con las del narcotraficante Ledher, cuando afirmaba que la bomba atómica latinoamericana era la cocaína. El avatar autobiográfico del autor que entrevista a Londoño y a sus sicarios, se formula una pregunta cuya respuesta refuerza la representación del país como campo de batalla y que cuestiona, a la vez, el poder norteamericano de “democratizar” al mundo, sustentado en lo que Henderson (2012) llama Nostalgia de Vietnam: “¿Pero tendrán los colombianos que volverse vietnamitas para que los gringos entiendan que han perdido la batalla de las drogas?” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 318). El futuro descrito en el texto es devastador; el mito de la violencia, que según Daniel Pécaut (2001) nos define, sigue repitiéndose con el regreso de Comandante Paraíso.

La ostentación figurativizada a partir de cuerpos/signos que narran el arribismo social, la profesionalización de la violencia y su ética nihilista,

el espacio bélico en el que se ha transformado el país, huérfano de vida, gobernado por el dinero y las balas, enuncia y confirma la apoteosis social del narcotráfico. El narcotraficante, narrado a partir de la figura de Enrique Londoño, habitante distinguido del *habitus ostentoso*, connota crueldad, violencia, miedo y terror, pero, a su vez, significa redención, reconocimiento y glorificación, una aporía que Comandante Paraíso resuelve simbólicamente, al vaticinar que los traquetos son los referentes históricos de la nueva Colombia, el país en el que la violencia aún significa:

Porque le digo una cosa, cuando yo me muera o dentro de muchos años, cuando ya los gringos estén desbaratados, carcomidos por la cocaína que les hemos vendido o vuelto añicos por la heroína que se han chutado, cuando eso pase, gentes como yo vamos a ser más importantes que Bolívar. Vamos a ser los padres de la patria nueva, escribalo... los padres de la patria... (Álvarez Gardeazábal, 2002: 50).

3.3. Refundando la patria⁶

El 28 de junio del 2004, Salvatore Mancuso, Ramón Isaza e Iván Roberto Duque Gaviria, alias “Ernesto Baez” se presentaron al Congreso de la República para justificar los delitos cometidos por las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC. La visita por parte de los tres comandantes paramilitares más poderosos del país al “santuario democrático nacional”, narrada por los medios de comunicación como un gran espectáculo (de violencia), señaló simbólicamente el sometimiento de la Justicia a ese nuevo Estado paralegal gestado desde y con el narcotráfico. Las palabras de los Jefes paramilitares fueron aplaudidas y reconocidas políticamente como si hubiesen sido dichas por unos nuevos padres de la patria, y pudieron ser leídas como una oda a las autodefensas (Abad Faciolince, 2004) y como un canto reivindicador de esa paz traqueta que se ha enunciado desde el *habitus ostentoso*, y que se caracteriza por un discurso antioligárquico y contrainsurgente. Escribe Álvarez Gardeazábal:

Quando el gobierno no puede con la carga, cuando a uno le viven pidiendo plata para el hospital y para el ancianato y para la señora que tiene necesidad de mandarse a operar en la clínica Shaio o para los mercados de las Damas de la Caridad o para comprar tubería del acueducto de la vereda y cuando uno tiene que pagar por las fiestas de los pueblos y las campañas electorales. Cuando todo eso pasa, ¿por qué

uno no puede entonces también ejercer su justicia y eliminar a los que la justicia del gobierno ni toca ni se atreve? (...) Claro que ahora vendrán con el cuento de que somos terroristas porque todo pobre que intente hacerle la guerra al rico siempre será llamado terrorista (Álvarez Gardeazábal, 2002: 323- 324).

La voz de Londoño anunciando que limpiará al país de oligarcas y guerrilleros, enuncia a su vez la instauración de un nuevo orden legal que se fortifica con la ausencia de Estado; las mismas razones pueden ser leídas en los argumentos de Mancuso, “Verdadera epopeya de libertad de la nación y del Pueblo colombiano, cuando se hizo cuestión de vida o muerte, asumir con dignidad la defensa de la patria (...) El juicio de la Historia reconocerá la bondad y la grandeza de nuestra causa”; o en las gestas del paraco⁷ Ayerbe, narradas por el Midas McAlister, presunto responsable de una masacre, al defender su patrimonio familiar de invasores, y asumiendo la defensa de la patria:

José Luis Ayerbe, que tenía encima a la prensa por una masacre de indios en el departamento del Cauca, de donde es esa familia suya tan tradicional y tan patrocinadora de paramilitares, porque hacía un par de meses los Ayerbe habían mandado a su tropita particular de paracos a espantar indios invasores de unas tierras realengas que según Jorge Luis le pertenecían legítimamente desde los virreyes, nada fuera de lo normal, recurrir a mercenarios es lo que se estila para controlar casos de invasión, sólo que esta vez a los paracos se les fue la mano en iniciativa y se pusieron a incendiar los tambos de los indios con los indios adentro (...) (Restrepo, 2004: 38).

El *habitus ostentoso* distingue un estilo de vida escrito desde la violencia; enuncia a una nación enferma, perdida y apocalíptica (Vallejo, 1994), sin padres (Vásquez, 2011), vacía de razón (Restrepo, 2004) y condenada al simulacro del oropel (Álvarez Gardeazábal, 2002), y a la vez es el espacio social vacío de legitimidad entre el Estado y la población; es decir, el signo de un gobierno paralelo que fomentó la expansión paramilitar en el país, después de la muerte de Pablo Escobar, y que ha escrito un capítulo horroroso de la tragedia humana del conflicto, en la que el inerme, como Yammara (Vásquez, 2011) o Agustina (Restrepo, 2004), o los jóvenes marginados, como Alexis o Wilmar (Vallejo, 1994), y los “justicieros” como Comandante Paraíso (Álvarez Gardeazábal, 2002) cuestionan el sentido de la vida.

Para María Teresa Ronderos lo sucedido en Colombia desde mediados de los años 90 hasta la primera década de este siglo puede ser considerado como “nuestra era nazi” (Ronderos, 2014: 220), argumento que cobra fuerza al relacionarlo con el estudio *Y refundaron la patria* (López, 2010) que señala a las Autodefensas Unidas de Colombia AUC como la federación de carteles del narcotráfico más grande que ha tenido el país, afirmando que con el paso del tiempo, y después de ese año cero que señala la muerte de *El Patrón* en 1993, lo que ha cambiado es el nombre de los carteles, pero no el modus operandi: el uso repetitivo e indiscriminado de la violencia como dispositivo de control. Esa refundación de la patria ejercida por narcotraficantes y paramilitares, de la que da cuenta *Comandante Paraíso* deja escrita su brutalidad en la cifra de desaparecidos y olvidados por la fastuosidad de la violencia, condiciones del *Colombian dream*:

El Estado colombiano no fue tomado por una dictadura militar. Los avances judiciales apenas permiten estimar que una tercera parte del poder político y estatal fue capturado por estructuras de poder organizado con componentes armados, financieros, mafiosos y políticos. Sin embargo, en democracia, Colombia ha tenido tres veces más desaparecidos que las tres dictaduras militares del Cono Sur sumadas. Esa es la horrorosa magnitud de la tragedia humanitaria y democrática que causaron quienes propusieron refundar la patria (López, 2010: 78).

Los 16 asesinatos que (d)escriben el peregrinaje de Fernando y Alexis por la ciudad de Medellín, la velocidad con la que las balas los aniquilan, corresponde también a la rapidez del olvido de la sociedad colombiana frente a la muerte: “Sí niño, esta vez sí me parece bueno lo que hiciste, aunque de malgenio en malgenio, de grosero en grosero vamos acabando con Medellín” (Vallejo, 1994: 42). Los seres anónimos que reconfiguraron la topografía nacional son construidos en las historias de Laverde y su asesinato en una calle del centro de Bogotá, “cayó al suelo y yo caí con él, los dos cuerpos cayendo sin ruido” (Vásquez, 2011: 49), en los torturados sin nombre y sin voz que leemos en los testimonios de los sicarios de Londoño, “Los tapiamos en ese sótano con un vaso de agua y pan ... allá deben estar los esqueletos” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 125), o en la muerte de la bailarina, “burócrata del tormento”, que pasa de ser Dolores a un simple cadáver:

(...) allí sobre mi aparato vi que yacía Dolores toda desarticulada,

como si la hubieran desnucado al amarrarla y hacerle demasiado fuerte hacia atrás con la correa, como si la hubieran descuartizado (...) ¿Está muerta? Está hijueputamente muerta, dijo la Araña, muerta, muerta, muerta, para siempre, pero muévete, Midas my boy, no te quedes ahí parado poniendo cara de duelo porque esto no es un velorio, lo del luto y las condolencias dejémoslas para más tarde que ahora tenemos que deshacernos de este cadáver (Restrepo, 2004: 172).

Es en la literatura, en la práctica de escribir, donde se gesta el cuestionamiento al *habitus ostentoso* y de su capacidad de alterar la vida social del país. En los cuatro textos es posible leer cómo en el estilo de vida del oropel y del simulacro, la violencia es un lenguaje (Reguillo, 1998), con una gramática propia que se escribe en los cuerpos de los sobrevivientes, víctimas y victimarios; pero, sobre todo, en el vacío que dejan de los ausentes.

Dónde está la vida es la pregunta que construye la ostentación como tema y topo que figurativiza la violencia del narcotráfico, el estilo de vida fastuoso en el corpus posibilita inferir, desde las dos miradas señaladas, cómo el “nuevo” sentido de lo humano deshace la contraposición entre víctima y victimario, imposibilitando la permanencia de la dicotomía entre buenos y malos. Cuerpos/arma, mujeres-trofeos, enfermos, huérfanos, habitantes del reino Escobar son víctimas y victimarios, en ellos se escribe la responsabilidad compartida de la sociedad colombiana que ha sustentado la narcoapoteosis, y aunque, como afirma Álvarez Gardezábal, no es fácil dar cuenta de la violencia humana, el espanto del oropel ha triunfado con la naturalización de las muertes violentas:

No es fácil dar cuenta de la violencia humana. En tiempos violentos, en tiempos de violencia generalizada como la que hemos estado viviendo desde hace años, siempre queremos negar nuestra propia responsabilidad en ella.

Si los colombianos generalizáramos todos los muertos que hemos tenido desde cuando comenzó esta revolución del narcotráfico, el fenómeno sería casi igual a las matanzas de Stalin y mucho pero mucho mayor a las de Castro en Cuba. Pero como aquí puntualizamos cada caso para no caer en la generalización, cada muerte tiene su explicación puntual y no hace parte del violento contexto en donde tarde que temprano terminarán metiéndose los estudiosos cuando vean las espantosas cifras de muertos violentos que entregamos cada año durante estas calendas (Álvarez Gardezábal, 2002: 330).

Notas

1 Barthes define topo como el lugar común en el que es posible encontrar los argumentos y discursos de cualquier tema; en cierta medida, su carácter “comunal” invoca el sentido común de los discursos. Barthes hace una clara distinción entre los lugares comunes y los estereotipos, definiendo a los primeros, desde Aristóteles, como la caracterización metafórica del lugar en el que se ubica el argumento. Entendemos la ostentación en el corpus como un lugar común y a la vez como un tema o motivo argumental que teje las acciones narrativas de los textos.

2 *Mágicos* es un término que se empezó a usar en Colombia, a mediados de la década de los 80, para referirse a una clase social emergente de nuevos ricos, que por “arte de magia” y de un día para otro, ascendieron socialmente por el dinero del narcotráfico. El reconocimiento social de los narcos a partir del nombre *Mágicos*, refiere a su vez, a la revolución cultural que produjo el narcotráfico en Colombia y que tiene como signo más distintivo, su capacidad de transformar todo en oro (Betancourt Echeverry, 1998).

3 Entendemos por distinción (Bourdieu, 2002) el reconocimiento de las diferentes prácticas de consumo entre los *habitus*, es decir, la diferencia reconocida y legitimada socialmente que se gesta a partir de las prácticas en y entre cada estilo de vida.

4 Marcos Williams Herbas Camacho, alias Marcola, es un narcotraficante brasilero, comandante del PCC y responsable de la ola de violencia que azotó a São Paulo en el año 2006.

5 Bajtín (2003), a partir de la literatura de Rabelais, analiza la importancia de la cultura popular en el desarrollo cultural occidental y retoma lo grotesco como una visión del mundo (categoría estética) que no solo caracteriza al carnaval, sino que posibilita una visión crítica de los discursos de la hegemonía; ya que la risa, la parodia, la ambivalencia y la exageración que describen a lo grotesco son discursos que interrogan al poder. El cuerpo es entonces el punto de comunión de un pueblo, de una cultura y sus significaciones están asociadas a la fertilidad, al desborde, a la abundancia, por eso es representado a partir de exageraciones (nariz, boca, barriga) que no participan de las reglas establecidas por el canon.

6 El título de este apartado alude al texto de Claudia López (2010), *Y refundaron la patria. De cómo los mafiosos y los políticos reconfiguraron el Estado colombiano*, en el que investiga la historia del paramilitarismo en Colombia y sus relaciones de conveniencia con políticos y narcotraficantes.

7 Paraco es el término popular usado en Colombia para designar a los paramilitares.

Capítulo IV. La muerte está viva

Segundo síntoma: *La virgen de los sicarios*

Los eternamente indiferentes pájaros parecen los únicos en no darse cuenta de esta muerte viva.

Evelio Rosero

Un país entregado a la guerra fratricida y narrado desde la voz de las víctimas, una geografía reconstruida a partir de los pasos de los ejércitos, es el espacio modelado por un tipo de narrativa nacional contemporánea, que reflexiona desde la tragedia del conflicto, la repetición de violencias en las últimas décadas en Colombia. La imposibilidad de construcción de un país como *locus amoenus* que visibiliza el corpus es, a su vez, el punto de partida narrativo de otros textos como *Rebelión de los oficios inútiles* (Ferreira, 2014) o *Los Ejércitos* (Rosero, 2007), novelas que, sin profundizar en los discursos de la narcomáquina, presentan a la década de los 70 como tiempo de quiebre en la historia nacional y como posible origen del horror que caracteriza el conflicto, la repetición constante del inerte como víctima: “sus padres habían muerto cuando ocurrió el último ataque a nuestro pueblo de no se sabe todavía qué ejército (...) un cilindro de dinamita estalló en la mitad de la iglesia, a la hora de la Elevación, con medio pueblo adentro” (Rosero, 2007: 12).

La crisis de significación que se generó con la emergencia del narcotráfico en Colombia, y que heredó las prácticas de segregación social instauradas en el periodo de *La Violencia*, es construida en el corpus desde la visión de un país, descrito como un campo de batalla, en el que es invariable identificar al enemigo. El diálogo entre contextos que señalamos en el Capítulo I y la repetición de violencias en los dos períodos

históricos, nos invita a retomar el concepto de *horrorismo* de Adriana Cavarero (2009)¹ para profundizar en las significaciones que adquiere el sentido de lo humano en el *habitus ostentoso*, espacio en el que el horror de la violencia impide la distinción entre víctima y victimario. En los cuatro textos se lee dicha imposibilidad, el estado de excepción social que se gestó con el narcotráfico desdibujó los límites entre lo “bueno” y lo “malo”, visibilizando dicha bipolaridad (entendida como continuidad y no como una situación estática de opuestos) en el fenómeno social del sicariato y en la condena de una generación de jóvenes que nacieron desde y para la violencia.

En este capítulo, el texto central es *La virgen de los sicarios* (Vallejo, 1994), novela que visibiliza la imposibilidad de distinguir a los victimarios de las víctimas, a través de la relación erótica del narrador con los jóvenes asesinos, escrita desde la cartografía tanática que construye la narración misma. Es la voz egomaniáca de Fernando la que contempla y escribe la violencia que se lee en Alexis y Wílmur, cuerpos que a la vez enuncian el fracaso del proyecto moderno en Colombia. En el contexto de la literatura nacional, la novela de Vallejo forma parte de una narrativa que se ha encargado de considerar y construir miradas sobre el fenómeno social del sicariato, haciendo de este personaje un cronotopo que materializa el espacio y tiempo de los años de la peste, posibilitando el conocimiento de un tiempo sin futuro y de un espacio huérfano y devastado, describiendo *al habitus ostentoso* y *al pathos* del país. Por lo anterior, en el primer apartado analizaremos al sicario como cronotopo en *la novela sicaresca*, y cómo su condición abyecta posibilita, desde el discurso literario, el reconocimiento político de una generación de jóvenes sentenciados al olvido.

Los cuatro textos enuncian, a su vez, miradas que dialogan entre sí, sobre el sentido de lo humano, que corresponden no solo a la posición de los escritores en el panorama literario nacional, sino al tiempo y espacio que narran. Tomando como referencia el estudio que realiza Josefina Ludmer (2010) sobre las nuevas narrativas latinoamericanas y la posibilidad de analizarlas según el modo en que reflexionan sobre la experiencia del tiempo y del espacio, analizaremos cómo se construye el sentido de lo humano, desde el narcomundo narrado como espacio y tiempo de nadie.

El espacio vivido sin sentido de pertenencia, en *La virgen de los sicarios* (Vallejo, 1994) y *Comandante Paraíso* (Álvarez Gardezabal,

2002), se escribe en los viajes urbanos, los desplazamientos semánticos con la apropiación del *parlache* y los asesinatos entre sicarios y narcotraficantes. El tono de crónica o diario de los dos textos da voz a los avatares de Vallejo y Álvarez Gardeazábal, presentando a la ciudad de Medellín (Vallejo, 1994) y al país en general (Álvarez Gardeazábal, 2002) como un espacio de nadie, en el que la violencia literalmente camina; connotando, también, un “viaje” de sentido histórico y social, al redimir narrativamente la voz de los silenciados.

Por otro lado, la construcción del tiempo violento de los años de la peste se teje desde la experiencia íntima, haciendo del recuerdo el articulador de las narraciones en los textos de Restrepo y Vásquez. Si bien en las dos novelas la representación de Bogotá, como sinécdoque del país, ofrece una lectura del espacio huérfano, los textos construyen narrativamente la experiencia temporal de ese espacio violento. El viaje hacia el pasado histórico que tejen los narradores en *Delirio* (Restrepo, 2004) y en *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011) es motivado por la ausencia de vida en el presente narrativo, intentando encontrar, a partir del lenguaje, al país que se ha perdido en medio de una guerra fratricida y en la que todos son víctimas y victimarios. En las palabras de los personajes, Antonio Yammara (Vásquez, 2011) y Aguilar (Restrepo, 2004), es posible leer la pérdida del sentido de lo humano, en un país condicionado por la dinámica violenta del conflicto: “ese lugar llamado Colombia hace mucho tiempo dejó de existir” (Restrepo, 2004: 290).

Doris Sommer (2004) en *Ficciones fundacionales* afirma que la retórica erótica organizó las novelas nacionales de América Latina; el amor heterosexual y reproductivo gestó el proyecto patriótico en la mayoría de los Estados nacionales latinoamericanos, construyó sobre la noción de familia el discurso hegemónico y conciliador que necesitaba el nuevo Estado para articular los diferentes intereses políticos y sociales. Este planteo de Sommer nos resulta operativo para establecer una analogía, y sostener que en el corpus es la violencia, entendida como lenguaje, la que narra el proyecto hegemónico —el narcotráfico de los años de la peste—, confirmando que para este sistema de producción la droga es tan solo un subproducto, porque el verdadero negocio es el aniquilamiento de la condición humana, enunciada en el personaje del sicario. La pregunta que intentamos responder, y que retomamos del capítulo anterior, es dónde está la vida en ese laboratorio bélico que es Colombia desde mediados del siglo XX, y cómo el sentido que adquirió lo humano

en los límites de la violencia construyó nuevas experiencias de tiempo y espacio y, por ende, nuevos procesos de identidad nacional, en los que, tal vez, el horror de la repetición de violencias haya eliminado su connotación espantosa.

4.1. Cronotopo del horrorismo contemporáneo

Violencia, corrupción, narcotráfico, migración y sida son algunos topos de la literatura colombiana de finales del siglo XX e inicios del XXI. La ciudad, como el gran escenario narrativo, se transforma en el espacio escrito por criminales –*Satanás* (Mario Mendoza, 2002)–, migrantes –*El síndrome de Ulises* (Santiago Gamboa, 2005), homosexuales –*Al diablo la maldita primavera* (Alfredo Sánchez Baute, 2002)– y delincuentes –*El mundo de afuera* (Jorge Franco, 2014)– que presentan las promesas rotas del tiempo neoliberal, y a la urbe como un territorio compuesto de islas/guetos, en los que la exclusión se manifiesta como el axioma de los procesos sociales. América Latina, para la década de los 90, deja de ser el conjunto de países subdesarrollados, para transformarse en el laboratorio de la desigualdad neoliberal, en “la bella durmiente de las utopías” (Lemebel, 2013: 224).

La ruptura del tejido social que alimenta el neoliberalismo económico (Ansaldi, 2011) posibilita el camino para la anomia y potencia las salidas individuales para solucionar conflictos que deberían ser resueltos por el Estado; a su vez, la desigualdad se construye en la diacronía entre el tiempo neoliberal globalizado y el tiempo político latinoamericano. Para Josefina Ludmer, América Latina no puede aceptar la cronopolítica capitalista que la sitúa en un “antes” o “después” de la historia desarrollista; para nosotros el tiempo neoliberal crea unos espacios que cuestionan los proyectos políticos latinoamericanos y describen la fragmentación social:

En América Latina el salto modernizador produce tiempo no vivido: agujeros o lagunas de tiempo que quedan a partir del corte, como estancadas en repeticiones y retornos. Esas lagunas temporales desafían una historia desarrollista como la del capitalismo (...) la modernización no sólo produce saltos de tiempo y rupturas políticas y económicas; penetran la vida de las personas, entran en sus casas, deciden sus destinos (Ludmer, 2010: 28-29).

El narcotráfico puede ser entendido como laguna temporal que cuestiona al sistema neoliberal, estableciendo una economía paralela que garantiza el ascenso social de un grupo de marginados históricamente. Combatir la desigualdad social ha sido la “bandera política” del tráfico de drogas como sistema de gobierno paralelo que se confirma con el uso de violencia expresiva –bombas, secuestros, masacres– y con la transformación, como lo plantea Reguillo (2010), de delincuentes –Pablo Escobar, el Chapo Guzmán, Marcola– en empresarios. La respuesta legal por parte del gobierno colombiano se ha escrito con el mismo lenguaje violento, la declaración de la guerra contra las drogas dirige las políticas antinarcóticas en Colombia y ha generado un estado de conmoción interior en el que se dificulta reconocer al adversario; en la tensión social constante, el otro colombiano es el objetivo. La reiterada persecución afirma a la violencia como lenguaje de los años de la peste, haciendo de los jóvenes colombianos las principales víctimas/victimarios, reclutados por los ejércitos del narcotráfico, de la guerrilla, del paramilitarismo y de las Fuerzas Armadas.

En la laguna paralela/temporal que gesta el tráfico de drogas nace el sicariato. A mediados de la década de los 80, Colombia se peca de la presencia de los sicarios, el primer frente del ejército del narcotráfico, que sin ideologías políticas asumen la muerte como un trabajo más. Hacen parte de su caracterización una moto, como símbolo de la sociedad de consumo, y unas insignias religiosas, generalmente escapularios, “uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo, y son: para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen” (Vallejo, 1994: 16), señalando, por otra parte, la complejidad cultural que cobra sentido en los límites híbridos de la narcocultura.

Los estudios enmarcados en clave sociológica que analizan este fenómeno, describen al sicario como un adolescente marginado, sin educación, ni recursos económicos, que crece en una familia que ha migrado a la ciudad por *La Violencia*, donde la madre, abandonada por el esposo, es la cabeza de hogar; así lo narra Fernando, en su viaje a las comunas de Medellín: “Me contó que su actual esposo, el padre de estos niños, la había abandonado; y que al otro, al padre de Alexis, también lo habían matado” (Vallejo, 1994: 87). En la calle se desarrollan sus procesos de socialización, es allí donde inicia su carrera delictiva, lo que permite el reconocimiento público para ser contratado. Crece con el deseo de suplir necesidades creadas que alimenta la sociedad de consumo, su sueño es

tener ropa, zapatos, motocicletas y electrodomésticos para la madre, y es el amor hacia ella lo que justifica muchas de sus acciones.

Lo particular del fenómeno del sicariato es la ambivalencia de valores que encarna este joven, y que se visibiliza en el vínculo que construye a partir del discurso mesiánico de la religión católica. El sicario no se siente culpable de los crímenes que comete, asume que el autor intelectual, quien le paga, es el único responsable; de ahí que antes de ejecutar algún trabajo le pida a la Virgen precisión, rece las balas con agua bendita y porte escapularios para sentirse protegido; para que Dios, creador de la vida, lo ayude a escaparse de la muerte que anuncia. En su cuerpo se escribe la cínica y violenta receta en la que confluyen vida, muerte y religión:

Las balas rezadas se preparan así: Pónganse seis balas en una cacerola previamente calentada hasta el rojo de la parrilla eléctrica. Espolvórese 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” (Vallejo, 1994: 63).

La religión permite generar analogías, la madre es la Virgen, el patrón es Dios y él es instrumento para cumplir con una voluntad superior, que trasciende los objetivos de su vida. Es con la oración al Santo Juez con la que inicia la novela de Jorge Franco, *Rosario Tijeras*, texto que con *La virgen de los sicarios* pueden ser considerados los más relevantes en la construcción narrativa del fenómeno social del sicariato colombiano:

Oración al Santo Juez

Si ojos tienen que no me vean,
Si manos tienen que no me agarren,
Si pies tienen que no me alcancen,
No permitas que me sorprendan por la espalda,
No permitas que mi muerte sea violenta,
No permitas que mi sangre se derrame,
Tú que todo lo conoces,

Sabes de mis pecados,
Pero también sabes de mi fe,
No me desampares,
Amén.
(Franco, 1999: 3)

El fenómeno social del sicariato de los años 80 y 90 se sustenta y define en la exclusión y pobreza, el sicario es el último eslabón de unas relaciones sociales históricamente desiguales, en las que es posible reevaluar si su posicionamiento social es de victimario, como asesino, o de víctima, como producto de una sociedad en crisis que los marginó a vivir en la franja amarilla², en la miseria económica, civil y política:

Y en efecto, en las barriadas de Medellín, las comunas, unos barrios de invasión que levantados sobre las faldas de sus montañas la miran y la acechan y con lo que vamos a la vanguardia de la humanidad, los niños no llegan a muchachos porque se despachan antes unos con otros, casi en pañales (Vallejo, 2008: 87).

Los jóvenes sicarios que Colombia reconoció con la irrupción del narcotráfico, los hijos creados y criados por Pablo Escobar en los barrios que construyó durante su campaña *Medellín sin tugurios* son una amalgama de pobreza, juventud y violencia urbana que enuncian la gran pregunta sobre la desigualdad en Colombia: ¿Cómo condenarlos si nacieron sin vida? Este cuestionamiento nos permite, como afirma García Canclini (2004), reflexionar sobre qué se entiende por juventud, es decir, comprender cómo se construye el futuro en una determinada sociedad. El no acceso a la educación posibilita el desconocimiento de la historia, confirmado generalmente por procesos de orfandad, asociados a la fragmentación familiar o al abandono de uno de los padres; y a la vez, elimina cualquier duda sobre el porvenir: el futuro para ellos no existe. Rosario, la protagonista de la novela de Franco (1999), yace muerta desde la primera página del texto; una narración elaborada a partir de analepsis, construye poéticamente el camino de una generación, a la que también pertenecen Alexis y Wílmor:

La pelea de Rosario no es tan simple, tiene raíces muy profundas, de mucho tiempo atrás, de generaciones anteriores; a ella la vida le pesa lo que pesa este país, sus genes arrastran con una raza de hidalgos e

hijueputas que a punta de machete le abrieron camino a la vida, todavía lo siguen haciendo; con el machete comieron, trabajaron, se afeitaron, mataron y arreglaron las diferencias con sus mujeres. Hoy el machete es un trabuco, unos nueve milímetros, un changón. Cambió el arma, pero no su uso (...) No sabemos lo larga que es nuestra historia pero sentimos su peso (Franco, 1999: 35).

La primera novela colombiana que reflexiona sobre este tipo de condena social de vivir en el presente continuo, sin raíces y proyección, es *El sicario* (1988) de Mario Bahamón Dussán; la historia “trata de la vida de ese terrible exponente de la especie humana” (Bahamón, 1988: 9), haciendo énfasis en las connotaciones de monstruosidad, violencia y precariedad que articulan la vida de una generación de jóvenes, especialmente de provincia, sentenciados a la muerte civil.

*Sicaresca*³ o *novela del sicariato*⁴ han sido los términos para nombrar a un género literario que se encargó de presentar la Colombia, acentuando la carencia de sentido de la muerte misma: la juventud y el futuro han perdido también el sentido. Algunas de sus características son la narración en primera persona, estrategia narrativa que humaniza al joven asesino; la construcción de un espacio urbano –generalmente Medellín– descrito a partir de relaciones binarias, ciudad culta/ciudad bárbara, pobreza/riqueza, civilización/barbarie; el uso de una retórica violenta –estrategia narrativa de Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios*– para presentar historias que se desarrollan en medio de la trucción y crueldad; y la narración de un tiempo social enfermo, que confirma la imposibilidad de encontrar arraigo histórico. Nosotros entendemos a la *sicaresca* como la crónica poética de un tiempo muerto, en la que se rescata la voz del joven expulsado, que como cronotopo visibiliza el proyecto biopolítico del narcotráfico y la historia de las violencias repetidas nacionales, que narran en sus asesinatos.

La construcción narrativa de un tiempo muerto, nos permite retomar los planteos de Daniel Noemi (2009) sobre el uso del presente como tiempo verbal descriptor del neoliberalismo, señalando el fin del pasado y el futuro, y la aniquilación de la Historia. Leer y escribir el presente para Noemi significa aceptar la derrota y el fin de las utopías en América Latina, implica narrar desde el desarraigo y el desamparo, y comprender que el abandono histórico hace de la violencia un síntoma de la velocidad que caracteriza la relación entre dinero y poder; pero a la vez posibilita, desde la función cronotópica del sicario, cuestionar el

discurso hegemónico del capitalismo, visibilizar la exclusión que caracteriza sus prácticas y redimir a los invisibles sociales, esa misma chusma que Alexis extermina:

Era la turbamulta invadiéndolo todo, destruyéndolo todo, empuercándolo todo con su miseria crapulosa. “¡A un lado, chusma puerca!” Íbamos mi niño y yo abriéndonos paso a empellones por entre esa gentuza agresiva, fea, abyecta, esa raza depravada y subhumana, la monstruoteca. Esto que veis aquí es el presente de Colombia y lo que les espera a todos sino para la avalancha (Vallejo, 1994: 65).

Presentismo y velocidad pueden ser los topos que figurativizan a la violencia y al sinsentido de la vida humana en la *novela del sicariato*, la violencia que corre en el hoy narrado, la muerte incapturable y la vida que desaparece:

Que a fulano lo mataron dos sicarios. Y los sicarios del apartamento muy serios. ¡Vaya noticia! ¡Cómo andan de desactualizados los noticieros! Y es que una ley del mundo seguirá siendo: la muerte viaja siempre más rápido que la información (Vallejo, 1994: 11).

El sicario, como articulador del tiempo y espacio muerto, materializa la violencia en Colombia, condenada a la repetición y a la ausencia de relaciones con el otro, al silencio y la impunidad; es decir, el sicario es cronotopo del horror, cuando “Lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma” (Cavarero, 2009: 25). Desprovistos de humanidad, enuncian la enfermedad del capitalismo: el consumismo desmedido; el joven asesino está condenado a ser residuo social, un desechable, un cuerpo/arma reemplazable en cualquier momento. En su cuerpo se yuxtaponen la sintaxis de la narcoviolencia, las utopías del capitalismo y la velocidad de la muerte, en este tiempo muerto en el que la velocidad de la violencia se transforma en la violencia de la velocidad (Scurati, 2012).

La ausencia de futuro de esta generación de jóvenes puede ser leída como índice del poder biopolítico del narcotráfico en la sociedad colombiana; son los cuerpos sin vida utilizados como las principales armas de la guerra contra el Estado liderada por Pablo Escobar; los desechos de las mismas políticas económicas neoliberales apropiadas por el tráfico de drogas que sirvieron de herramientas para presionar al gobierno, eli-

minar enemigos políticos, manifestar poder a través de la violencia y controlar a la sociedad colombiana a través del terror del dinero fácil. En una llamada interceptada a Escobar, en la que anuncia el inicio de la oleada narcoterrorista, *El Capo* da la orden de reclutar “armas”, para iniciar la guerra contra el Estado:

Yo creo que debemos como de asegurarnos un poquito y empezar a mandar muchachos a que quemen casas y hagan daños. Esos políticos, esos senadores, en todas partes hermano. Al militar que nos atropelle, al policía que nos atropelle, a los jueces que nos molesten, a los periodistas; o sea, que tenemos que crear un caos muy berraco, muy berraco, para que nos llamen a la paz. Cuando hay una guerra civil bien berraca, nos llaman a paz, esa es la única forma que yo le veo a eso (Pablo Escobar).

El lenguaje tuvo que transformarse para poder nombrar a las nuevas armas; como afirma Arendt (2006), el horror muchas veces carece de palabras. “Suizo” fue el término empleado por los cabecillas del ejército de *El Capo* para designar a jóvenes sicarios que morían ejecutando el trabajo. Como derivación de la palabra suicida, los “suizos” fueron cuerpos usados para destruir y ser destruidos, muchas veces conscientes de su destino pedían el 50% del valor del trabajo por adelantado, pero la gran mayoría eran engañados bajo la promesa de una incorporación laboral. Es el caso del joven/bomba que hizo estallar el avión de Avianca en el que murieron 107 personas, y que como afirma Maya Firtts (Vásquez, 2011), señaló un quiebre perceptivo en la sociedad colombiana, anunciando que la guerra contra el Estado era también contra la población civil, “lo del avión fue distinto. Era en el fondo lo mismo, pero por alguna razón me pareció distinto (...) como si cambiaran las reglas del juego” (Vásquez, 2011: 229). Un cuerpo de 18 años, estallando en el aire, fue usado como arma de destrucción masiva y manifestación de poder de la narcoviolencia que no hace distinciones, hasta la misma arma/cuerpo desaparece: “La violencia no es aquí nada selectiva. Alcanza a todos, a enemigos y a inocentes, a soldados y a mujeres y a niños. (...) Es tan violenta, que el propio proyectil se desintegra cuando impacta. La explosión y el fuego son sus signos” (Sofsky, 2006: 38).

Cavarero señala que cuando la muerte violenta es provocada causalmente y de manera unilateral, el homicidio adquiere un valor de ultraje, ya que ataques violentos, como los atentados con bombas, no

buscan solo matar, sino destruir la condición humana a partir de la fragmentación de aquello que hace al hombre único: su cuerpo. En el corpus podemos leer el fenómeno del sicariato como una escena del horrorismo contemporáneo, en la que los jóvenes asesinos escriben la incapacidad de superar la dicotomía entre víctima y victimario. Ellos, los victimarios que atacan al cuerpo inerte de la víctima, son a la vez cuerpos fragmentados, reducidos a armas; ellos, los asesinos producidos por la narcomáquina, significan la vacuidad humana en la escena del horror, el vacío de sentido no solo de la vida, sino de la muerte misma:

El horror tiene que ver, en efecto con la muerte de la unicidad, esto es, consiste en un ataque a la materia ontológica que, transformando seres únicos en unos seres superfluos, cuyo “homicidio es tan impersonal como el aplastamiento de un mosquito”, les elimina también su propia muerte (...) Pervertidas, respecto a la natural espontaneidad que radica la unicidad de cada ser humano, son justamente las siniestras marionetas en cuanto éxito de una sistemática destrucción del hombre (Cavareo, 2009: 78).

Es la paradoja del terror sin sentido, la vanidad monstruosa de la muerte, simbolizada en Pablo Escobar, el relato de una realidad social que desdibuja la oposición entre víctima y victimarios. La *sicaresca*, entonces, puede ser entendida como la épica de la no conciliación de los procesos sociales en Colombia, un relato del horror contemporáneo y la narración de la diacronía entre tiempo neoliberal y político en el país. Esta épica del abandono que, para Noemi tiene como obra culmen a *La virgen de los sicarios* de Vallejo, crea un mundo literario tolerable que se construye a partir de la incorporación de una realidad horrorosa, definida a partir de la naturalización de la muerte violenta; la orgía de violencias (expresiva, simbólica, disciplinaria, ejemplarizante) que se superponen, adquieren una pluralidad de significaciones que permiten entender qué se concibe por social y político en Colombia, es decir, por vida. Tener como herencia los procesos sociales de exclusión, normalizados en una sociedad como la colombiana y ser hijos huérfanos de las promesas de la globalización, no solo permite leer al sicario como cronotopo literario, sino como metonimia de lo social y político en Colombia; y son esas significaciones las que construyen el sentido de lo humano en la *novela del sicariato*.

El horror que se narra en la *sicaresca* trasciende las figurativizaciones

de violencia, y propone a través de los asesinatos y la ausencia de remordimiento y perdón de los jóvenes asesinos, la anulación de los límites entre víctima y victimario. William Ospina afirma que *Cien años de soledad* permitió que el mundo pudiera ubicar geográficamente al país, pero que la prosa del Nobel no logró exponer en su totalidad el conflicto que vive Colombia, aunque, con la irrupción del narcotráfico y de la literatura que se ha encargado de narrarlo, el planeta ha logrado entender un poco la dimensión de violencia y la imposibilidad de diferenciar culpables de inocentes:

(...) tuvo que ocurrir la novela negra del narcotráfico para que otro costado de esta realidad irrumpiera en el escenario mundial, mostrando, de un modo muy distinto el lenguaje deslumbrante del novelista, los externos contrastes y la dramática exuberancia de la sociedad colombiana, permitiendo que algunos se pregunten por fin qué es lo que pasa en este punto ciego del continente, qué es lo que ha permitido que la tragedia de cincuenta millones de personas no conmueva como se debe (Ospina, 2013: 8).

¿Qué hace de Colombia un lugar para que la violencia signifique? La literatura colombiana, a partir de la *sicaresca*, construye una respuesta desde la voz del cuerpo hecho arma y desecho. El sicario en este género narrativo puede ser considerado a partir de la figura de *flâneur* (Benjamin), que describe las violencias de las que es víctima y victimario en el espacio urbano que configura a partir de sus asesinatos; la ciudad, que los condenó a la marginalidad, es presentada a partir la violencia, que como lenguaje, les permite recuperar el espacio del que fueron segregados. Por este motivo, las narrativas localizan sus ficciones en torno a lugares como cantinas, discotecas, cementerios, prostíbulos, cárceles y hospitales que hacen de la ciudad –generalmente Medellín– un espacio viciado y vicioso, que posibilita la retórica violenta y significa el sinsentido de la vida en medio de una bacanal de muerte. A la vez, y en concordancia con la velocidad de la violencia, la ausencia de polis (cohesión social) se construye a partir de imágenes, balas, muertos, sangre, cadáveres, cuerpos narcotizados incapaces de reaccionar, en un espacio sitiado por la desigualdad:

Quiero explicar por si no lo sabe, por si no es de aquí, que cuando a Medellín le da por llover es como cuando le da por matar: sin térmi-

nos medios, con todas las de la ley y a conciencia. Es que aquí no se puede dejar vivo al muerto porque entonces a uno lo quedan conociendo y después el muerto es uno, cosa grave en particular, pero alivio para los demás en general. Por eso los que caen a la “policlínica”, el pabellón de urgencias del Hospital San Vicente de Paúl, nuestro hospital de guerra, es a que les cosan el corazón (Vallejo, 1994: 87).

La recreación de la muerte como única finalidad ética y estética en la *novela del sicariato*, escrita desde el desarraigo, permite reflexionar sobre el fracaso de la modernidad y hace de lo abyecto (Kristeva, 2006) un enunciado decadente que redime condición marginal, de basura y desecho de los jóvenes asesinos. El sicario es construido en la ficción como el signo abyecto de un nuevo orden social que legitima a la violencia como dispositivo de control; podemos leerlo como un héroe abyecto (Pineda Botero, 1995) que desciende literariamente del loco, el mendigo, el pícaro y el esclavo, y que, como producto de una modernidad fracasada, es el acto máximo de la desmesura violenta, de la *hybris* trágica, que cobra sentido en su creatividad “humana”, regida por la aprehensión de la vida del otro.

Pero las significaciones de lo abyecto trascienden al personaje, la narración de los textos que profundizan en el sicario involucra al lector en un proceso de naturalización de la violencia; y la lectura/escritura (Lander, 2007) puede ser considerada como un reconocimiento del otro, en este caso del sicario como víctima, y del lector como victimario. El gesto de mayor violencia en la *sicaresca* no es la construcción de los asesinatos, es la escritura y lectura en la que tanto víctimas y victimarios se reconocen poéticamente en el ultraje del otro, interrogando hasta qué punto ha llegado la *hybris*, la desmesura rabiosa, en la sociedad colombiana:

Pero aquí a la vida crapulosa está derrotando a la muerte y surgen niños de todas partes, de cualquier hueco o vagina como las ratas de alcantarilla cuando están muy atestadas y ya no caben (...) Dale que dale, con sus caritas escindidas por la rabia, sudorosas, sudando ese odio que aquí se estila y que no tiene sobre la vasta tierra paragon (Vallejo, 1994: 72).

Dónde estoy, es una de las preguntas que propone lo abyecto, en qué espacio y en qué tiempo es posible situarse cuando, como afirma Kristeva (2006), la muerte se mezcla con la vida. La respuesta se gesta

desde la ambigüedad con que connota el país como una tierra de vivos muertos y en la ausencia de vida que se materializa en el joven desecho. El sicario como cronotopo responde a ese interrogante desde la marginalidad y el olvido, significando el sentido de lo humano en los años de la peste. Serán las significaciones de ese espacio y ese tiempo las que analizaremos en los siguientes apartados. *La virgen de los sicarios* y *Comandante Paraíso* construyen ese espacio ambiguo y fronterizo desde la marginalidad, dándole voz a los sicarios con el uso narrativo del *parlache*. *Delirio* y *El ruido de las cosas al caer* profundizan en el tiempo huérfano, en el que confluyen la vida (la tensión erótica) y la muerte (la tensión tanática). Son el olvido y la velocidad de la violencia las categorías temporales que construyen el presente narrativo de los textos de los autores capitalinos, la cancelación de los límites entre víctima y victimario trascienden narrativamente al personaje del sicario, configurando una sociedad en la que todos son responsables.

Rosana Reguillo (2011) estudia cómo la violencia es un lenguaje y como tal, tiene unas reglas –gramática– y normas discursivas –retórica– en las que el cuerpo puede ser entendido como un espacio caligráfico. El cuerpo/arma/desecho que significa al sicario, como sujeto vulnerable frente a la desigualdad, con su promesa de no futuro, descrita en su actuar, posibilita entender el significado social que adquirió la violencia en Colombia: “Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes: aquí todo el que existe es culpable” (Vallejo, 1994: 83). Con el inicio de la global cruzada antinarcótica, el país ha puesto la gran mayoría de muertos, pero también, sus propios asesinos.

4.2. La puesta en escena de la violencia

Michel de Certeau define el espacio a partir de su diferencia con el concepto de lugar, este último está asociado a la idea de orden, de lo propio y de estabilidad; mientras que el espacio se construye a partir del movimiento, carente de univocidad y de estabilidad, definiéndolo como un lugar que se configura con la acción: “es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan (...) es el efecto producido por las operaciones que lo orientan” (De Certeau, 2000: 129). El espacio se construye a partir de la descripción, no entendida como pausa, sino como acción, “fuerza performativa” (De Certeau, 2000: 135) que recorre los lugares, pero

que a la vez los define. El relato, la palabra hace al espacio y a su vez autoriza sus límites, por lo que es posible leer en la construcción del espacio/retrato dos fuerzas que se cruzan, aquella que define los límites y aquella que los traspasa, haciendo de la frontera una figura narrativa/espacial singular, un intersticio que desbarata todos los códigos estables que caracterizan al lugar, y que permite la distinción a partir de los encuentros; como los amantes, afirma De Certeau, que se reconocen en medio de la lucha amorosa. Escribe De Certeau:

Paradoja de la frontera: creados por los contactos, los puntos de diferenciación entre dos cuerpos son también puntos en común. La unión y la desunión son indisolubles. De los cuerpos en contacto, ¿cuál de ellos posee la frontera? Ni uno ni otro. Es decir: ¿nadie? (...) En el relato, la frontera funciona como un tercero. Es un “intervalo”, un “espacio entre dos” (...) Lugar tercero, juego de interacciones y de entre-vistas, la frontera es como un vacío, símbolo narrativo de intercambios y de encuentros (De Certeau, 2000: 139).

Retomamos las palabras de De Certeau y su propuesta de entender todo relato como una práctica espacial, y al espacio como el lugar al que vuelve la palabra, para analizar la construcción espacial en *La virgen de los sicarios* y *Comandante Paraíso* –Medellín en particular y Colombia en general– desde la voz errante de los sicarios y narcotraficantes. Nos interesa particularmente la figura narrativa de frontera, ya que en los dos textos, pero sobre todo en la novela de Vallejo, la errancia de los marginados, de los “otros” y su encuentro con un “nosotros”, enunciado desde la voz de los narradores letrados, describe al país como un “lugar tercero” (De Certeau, 2000) que se gesta desde el cruce de violencias.

Presentar a Colombia como un espacio que se caracteriza por el constante desplazamiento e intercambio, por los encuentros y el cruce de discursos/ideologías y lenguajes, reafirma la relación ambivalente que se gesta entre vida y muerte, materializada en la figura del sicario; confirma, a su vez, la visión de una Colombia carente de futuro y permite narrativamente construir el derrumbe social, ocasionado con la irrupción del narcotráfico, cuando las ciudades dejaron de ser el espacio de legitimidad política. A su vez, la construcción narrativa de la violencia figurativizada a partir de un país leído como frontera, espacio de intercambio y choque, zona de nadie, posibilita leer desde el joven desecho, una respuesta a la pregunta que plantea Kristeva (2006) sobre el lugar

de lo abyecto, es decir, sobre el espacio de las significaciones de los límites de la condición viviente.

Es la errancia, no solo física, sino discursiva, lo que caracteriza la narración de la novela de Vallejo, los desplazamientos por la ciudad de Medellín, pero también por los géneros menores (Vaggione, 2013) que se yuxtaponen en el texto, la escriben como un lugar fragmentado, enunciado por los jóvenes amantes:

Sí señor, Medellín son dos en uno: desde arriba nos ven y desde abajo los vemos, sobre todo en las noches claras cuando brillan más las luces y nos convertimos en focos. Yo propongo que se siga llamando Medellín a la ciudad de abajo, y que se deje su alias para la de arriba: Medallo. Dos nombres puesto que somos dos, o uno pero con el alma partida. ¿Y qué hace Medellín por Medallo? Nada, canchas de fútbol en terraplenes elevados, excavados en la montaña, con muy bonita vista (nosotros), panorámica, para que jueguen fútbol todo el día y se acuesten cansados y ya no piensen en matar ni en la cópula. A ver si zumba así un poquito menos sobre el valle del avispero (Vallejo, 1994: 101).

Afirmamos, en el apartado anterior, que en la *narrativa del sicario* este personaje puede ser considerado como un *flâneur* que escribe a la ciudad desde sus desplazamientos y asesinatos; es decir como cuerpo que no solo escribe y transforma al espacio urbano, sino que se inscribe y describe en él. Jorgelina Corbatta (2003) retoma la lectura semiótica de De Certeau de la ciudad como espacio que se hace desde el relato/itinerario, para afirmar que el narrador de *La virgen de los sicarios* es a su vez un *flâneur*, no solo por acompañar a los dos asesinos, sino porque su voz melancólica de autoexiliado expone las marcas de la historia nacional y los cambios socioculturales del país, construyendo la ambigüedad espacial que caracteriza a la frontera. Consideramos que la errancia física y discursiva de estos *flâneur* de la violencia configura el nuevo mundo construido a partir de la narcoapoteosis, los viajes de Medellín a Metrallo, del apartamento de Fernando a las Comunas, del pasado perdido en Santa Anita a la presente chusma desbordada en el metro, corresponden a la imposibilidad de América Latina de aceptar la cronopolítica capitalista para situarse en un “antes” o “después” de la historia desarrollista (Ludmer, 2010), y construyen, desde la violencia del lenguaje, un cuestionamiento a la fragmentación social en Colombia.

La errancia, el desplazamiento constante, posibilita comprender a

la violencia y sus lenguajes como característica de los procesos de modernización nacional; es decir, los viajes del narrador visibilizan no solo la ausencia de cohesión social, sino cómo la violencia ha sido un elemento de la formación de la Nación colombiana, a partir del desplazamiento forzado. De *La Violencia* huyeron los abuelos de los sicarios para vivir en las comunas, del mismo modo, Fernando huyó, como otros colombianos, para (sobre)vivir; de ahí que su regreso señale el retorno a la muerte, acompañado por los jóvenes desechos:

En el momento en que escribo el conflicto aún no se resuelve: siguen matando y naciendo. A los doce años un niño de las comunas es como quien dice un viejo: le queda tan poquito de vida... Ya habrá matado a alguno y lo van a matar. Dentro de un tiempo, al paso a que van las cosas, el niño de doce que digo reemplácelo por uno de diez. Esa es la gran esperanza de Colombia (Vallejo, 1994: 29).

La ruta de los *flâneur* de la violencia, Fernando y Alexis, y posteriormente Wílmur en su reemplazo, se escribe a partir de los asesinatos de los jóvenes. La peregrinación tanática marcada por la muerte del policía, la madre, el punketo, el taxista, entre otros, es la lectura/escritura que hacen los personajes sobre la historia nacional, marcada por la repetición de violencias, a la que ellos mismos están condenados. La velocidad de los asesinatos enuncia el presente narrativo y la inmediatez del tiempo neoliberal, la narración desde la voz de Fernando, y la ambigüedad ética frente a los mismos, escribe la herencia violenta y hace oír la onomatopeya del horror:

Si Alexis traía el fierro, lo mejor era desviarnos. “¿Y por qué?” “Hombre, niño, porque nos van a requisar y te lo van a quitar. ¿No ves que somos sospechosos?” Me incluí en el “somos” por delicadeza; aquí nadie sospecha de los viejos, que ya están probados: atracadores viejos no los hay, unos con otros hace mucho que se mataron, pues si bien es cierto que perro no come perro, atracador sí atraca a atracador. “Desviémonos”. Que no, y seguimos. Y claro, nos detuvieron. Más les valía no haber nacido. ¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Tres tiros en las puras frentes y tres soldados caídos, tiesos (Vallejo, 1994: 37).

En *Comandante Paraiso*, Álvarez Gardeazábal a través de la yuxtaposición de voces y géneros, viaja/escribe el para-relato de la historia del narcotráfico en Colombia y su lógica macabra que define el sentido de

la vida entre la plata o el plomo; “el poder de convencimiento lo ha tenido más un disparo bien pegado que cualquier otra cosa” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 182). El viaje, el desplazamiento, confirma que la literatura latinoamericana no es más manifestación de identidad nacional, sino la construcción espacial de la otredad, “de otras subjetividades o identidades y de otras políticas” (Ludmer, 2010: 135), que se gestan desde la palabra y la figura narrativa de la frontera.

El espacio humano, escribe Barthes (1993), siempre ha sido un significante; la ciudad es escritura y los desplazamientos por ella son un ejercicio de lectura de fragmentos, aislados del enunciado urbano. La ciudad para Barthes puede ser entendida como un poema de Queneau, que puede cambiar al añadirse un verso, un paso; haciendo de los recorridos un acto de lectura, y por supuesto, de escritura. La dimensión erótica de la ciudad se construye en el desplazamiento compartido, en el encuentro, en su capacidad de socializar y reconocer al otro; como un poema activa el juego de los signos. La lectura semiológica de la ciudad que propone Barthes nos invita a desplegar el significante y leer cómo Colombia, construida en los dos textos, inscribe a los personajes y al espacio mismo; si la dimensión erótica caracteriza la ciudad, es la dimensión tanática la que escribe el aniquilamiento del otro y a un país construido narrativamente en el corpus desde la comunión que posibilita la muerte violenta. Si el amor posibilita el encuentro, el desplazamiento compartido, el sentido de pertenencia en los dos textos se articula desde el aniquilamiento del otro; es el asir de la vida desde su lado reverso, la aporía que define la apoteosis del narcotráfico:

Si la muerte me quiere, si está enamorada de mí, que baje aquí. “Enamorada” dije y efectivamente, en el sentido de las comunas. Como cuando un muchacho de allí dice: “Ese hombre está enamorado de mí”. Un “tombo” es un policía ¿pero “enamorado”? ¿Es que es marica? No, es que lo quiere matar. En eso consiste su enamoramiento: en lo contrario (Vallejo, 1994: 56).

Es la muerte el espacio para la comunión, si Colombia ya no existe, el desplazamiento físico y discursivo, tanto en *La virgen de los sicarios* como en *Comandante Paraiso*, manifiesta que en esa tierra de nadie “la muerte es un instrumento para sobrevivir, para ascender y, curiosamente hasta para vivir tranquilos” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 57).

El espacio y tiempo de la alteridad, gestado desde la muerte, se cons-

truye desde una retórica violenta, que trasciende las enumeraciones que realiza Fernando (Vallejo, 1994) de los asesinatos que cometen sus amantes, o de las torturas descritas por Comandante Paraíso (Álvarez Gardeazábal, 2002). El verdadero gesto violento y subversivo es la presentación de esa laguna temporal (Ludmer, 2010) a partir de una escritura que se desplaza por diferentes géneros narrativos en los dos textos –en Vallejo el insulto, la diatriba y la injuria, en Álvarez Gardeazábal el ensayo, la epístola y el testimonio– y en los que tanto la enunciación, como el enunciado, se articulan a partir de la violencia misma.

La retórica violenta –entendida como norma discursiva– de los dos autores se desarrolla a partir del uso del *parlache* –jerga de los sicarios–, que no solo materializa la narcoviencia, sino que enuncian el cuestionamiento sobre el sentido de lo humano en el horror. Retomando lo que dice Barthes (2005) sobre la violencia⁵, consideramos que la retórica de Vallejo y Álvarez Gardeazábal es positivamente violenta, al constituir una acción de resistencia creativa y praxis que cuestiona, a partir del lenguaje, la naturalización de la violencia y sus repeticiones; es fuerza de vida que construye la *paradoxa* que plantea la misma violencia: donde no es posible vivir y escribir es necesario seguir viviendo y escribiendo.

Escritura y vida/muerte se articulan en los dos textos a través de la violencia del narcotráfico, es la vida/muerte de Comandante Paraíso y de los sicarios, es la escritura del silencio del horror, es la sintaxis de la violencia escrita en los jóvenes desechos y en el paraíso tanático –la aporía neobarroca del narcotráfico⁶– descrito en el *habitus ostentoso*. La retórica violenta, que escribe los efectos de la narcomáquina, se caracteriza en los dos textos por articular una relación ambivalente entre Eros y Tánatos en la que es imposible distinguir a las víctimas de los victimarios.

4.2.1. Retórica violenta y ausencia de sentido

El ejercicio perceptivo, la apelación perversa a un público vulnerado, pero que leyendo puede reconocerse como victimario, sustenta a la violencia en Colombia como el espacio que redefine vida y muerte. La violencia no se queda solo en la instancia de lo material, el lenguaje, la descarga narrativa que recibe el lector de Vallejo y Álvarez Gardeazábal es a la vez una acción violenta y un signo de la repetición de las violencias históricas, y un articulador de la errancia discursiva que desdibuja la dicotomía entre bueno y malo y construye la ausencia de sentido vital.

La imposibilidad de diferenciar víctimas de victimarios enuncia el vacío del sentido de la vida humana y escribe las nuevas relaciones sociales de los años de la peste. La acción más violenta en *La virgen de los sicarios* no es ni la muerte de Alexis por parte de Wílmur, o el cuerpo de este último en Medicina Legal, es el reemplazo del primer amante y la reproducción exacta de la historia con el segundo sicario. Fernando conoce a Alexis y Wílmur en condiciones similares, hacen recorridos semejantes, compran las mismas cosas y los dos terminan abandonados por el narrador en un lugar público; Alexis en el hospital, "(...) «A estos hijos de puta les voy a dejar el cadáver», me ocurrió con esa lucidez de relámpago que infaliblemente me ilumina (Vallejo, 1994: 80)"; y Wílmur en el anfiteatro, "Lo vi, sobre una de esas mesas, uno más entre esos cuerpos inertes, fracasos irremediables" (Vallejo, 1994: 118). El sentido de desechable que adquiere lo humano en los límites de la narcoviencia, se enuncia desde la repetición y se significa en el cuerpo del sicario hecho arma, ya sea para la muerte, como para el amor: "La muerte es mía, pendejos, es mi amor que me acompaña a todas partes" (Vallejo, 1994: 71).

En *Comandante Paraíso* el horror se repite en el cruce de las voces, desde el testimonio de Londoño, pasando por el de los sicarios o los traquetos en EE.UU., hasta por el género ensayístico, el significante que atraviesa a todas las narraciones es la violencia: "Aquí ni solo nos matamos a bala. Aquí nos hemos matado toda la vida" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 325), afirma un sicario; "yo seré el comandante supremo del Ejército Nacional de los Traquetos (...), y le habré puesto orden a este país y los gringos tendrán que hablar conmigo" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 293), sentencia Londoño, señalando el futuro de Colombia; "yo no he sido nunca sicólogo, soy sicario" (Álvarez Gardeazábal, 2002: 219), narra otro cuerpo/armas frente a la ausencia de remordimientos que connota su trabajo. Pero el género en el que cobran sentido los relatos de los "victimarios" es el ensayístico, enunciando el sentido de utilidad que caracteriza a lo humano y a la violencia como un proceso sistemático en la dinámica económica del narcotráfico:

El exceso de dinero o la rapidez con que lo consiguieron pero sobre todo en las consecuencias de quienes tratan de acercarse a ellos para obtener alguna prebenda, alguna migaja, les ha hecho una especie de dioses de piedra que no tienen otra norma para juzgar a los demás que por su utilidad y durante el tiempo que sean utilizables (Álvarez Gardeazábal, 2002: 234).

Darío Flores (2010) lee en la novela de Vallejo un vacío representacional en lo que respecta al valor sagrado de la vida y al pacto social construido en el “no matarás”; operación que retomamos, también, para el análisis de *Comandante Paraíso*, ya que leemos en los dos textos que la vida y sus sentidos de desecho y utilidad describen la ausencia del sentido humano y la naturalización de la muerte violenta como característica de una sociedad enferma: “Roto este contrato social, lo interesante es que impone la violencia como nuevo «pacto». Esta nueva lógica opera por hipérbole (...) La muerte, antes burocratizada (...) es cada día un hecho más «natural» (...)” (Flores, 2010: 30).

La hipérbole que caracteriza la retórica violenta de los dos textos corresponde al exceso de cadáveres –narradores de la deshumanización, del olvido y de la abulia– que escriben a Colombia como topografía de la muerte (Blair, 2004) y como espacio de los *homo sacer* (Agamben, 2006) que produce la violencia del narcotráfico, describiendo, a su vez, la ausencia de sentido. En el tumulto de Medellín y en la exageración del *habitus ostentoso* es posible leer la ausencia humana: en el espectáculo de la narcoviolencia, de sus atentados y bombas, la vida no vale nada.

La retórica violenta escribe el silencio del vacío de humanidad; el reemplazo del amante sicario anula el duelo y perpetúa la impunidad, “descubrí lo que no sabía, que estaba infinitamente cansado, que me importaba un carajo el honor, que me daba lo mismo la impunidad que el castigo y que la venganza era demasiada carga para mis años” (Vallejo, 1994: 115); la muerte de los “sin nombre” torturados por los sicarios de Londoño confirma el no reconocimiento, “Después de todo lo que les hicimos para que nos fueran cantando no había que matarlos, había que dejarlos morir” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 125); pero la narración de la ausencia de perdón, significa la necesidad social del mismo.

Los dos textos construyen el *vacío semántico* de la palabra “perdón”, desde la retórica violenta que elimina, como gesto profiláctico, al desecho social: sicarios, mujeres, mulas, gringos, curas o funcionarios públicos son exterminados. Es la violencia diciéndose a sí misma, es el lenguaje construyendo, a partir de la errancia discursiva, un espacio en el que la vida no vale nada: “tres tiros le quedaban a mi niño en el fierro para ponerles a otros tantos en la frente su cruz de ceniza. Para morir nacimos” (Vallejo, 1994: 38).

4.2.2. Performance de la violencia

Colombia presentada como espacio de nadie, habitado por muertos vivos, dota de nuevos sentidos a lo humano. La industria del narcotráfico tiene como subproducto la droga, la verdadera razón de ser del negocio es la reducción del hombre a un objeto que puede ser reemplazado. Esa es la tragedia de Colombia narrada en las historias de Alexis y Wilmar, la terrorífica repetición de pequeños crímenes que, por una parte, impide evaluar la magnitud de la crisis humanitaria que ha generado el narcotráfico en el país, y por otra, señala el estado de narcotización nacional frente al reemplazo de una “vida”. Es en este espacio, carente de sentido humano, que se gesta el *parlache* y del que se apropian los autores para escribir la adopción de los nuevos patrones éticos; Vallejo lo hace para darle voz a los sicarios, y las palabras de los jóvenes son interpretadas y traducidas por el narrador:

No habla español, habla en argot o jerga. En la jerga de las comunas o argot comunero que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, que fue el que hablé yo vivo (Cristo el arameo), más una que otra supervivencia del malevo barrio Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muertos; en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos: matar, morir, el muerto, el revólver, la policía... Un ejemplo: “¿Entonces qué parece, vientos o maletas?” ¿Qué dijo? Dijo: “Hola hijo de puta”. Es un saludo de rufianes (Vallejo, 1994: 23).

La apropiación del *parlache* en *Comandante Paraíso* visibiliza la trascendencia del fenómeno del sicariato en Colombia; como sabemos esta novela, aunque haga un para-relato de la historia del narcotráfico en el país, tiene como punto de referencia geocultural la zona del Valle del Cauca y por ende al Cartel de Cali; pero la apropiación de la jerga de Medellín indica la proliferación de la misma en todo el país y el reconocimiento de la capital de Antioquia, como lugar de origen de dicho fenómeno sociolingüístico.

Pero si uno examina caso por caso, de cada diez tumbados, ocho han sido mandados a morder el piso por culpa de ellas (Álvarez Gardeazábal, 2002: 18).

Mandamos a conseguir uno de los nuevos que nos preparaban en Medellín. Le dijimos que la prueba era llevar ese maletín sin preguntar qué había dentro ni quién lo iba a recibir (Álvarez Gardeazábal, 2002: 65).

En esto de acostar la gente hay quienes se buscan la manera de aumentar el ingreso por el trabajito (Álvarez Gardeazábal, 2002: 139).

Lucho se creía el putas. Como era el hermano de uno de los duros (Álvarez Gardeazábal, 2002: 167).

La apropiación del *parlache* puede ser leído como índice de la apoteosis social del narcotráfico y podría verse como respuesta al discurso hegemónico que ha legitimado la exclusión social en Colombia. Los dos textos presentan la apropiación del *parlache* en la sociedad colombiana, aceptando la necesidad de nuevas palabras que correspondan al espacio que ha creado el narcotráfico y sus manifestaciones de violencia; redimiendo la condición de basura de los sicarios y cuestionando la exclusión social a la que han sido condenados los jóvenes invisibles. La tragedia histórica nacional es la naturalización de la violencia ratificada en la repetición de muertes; Fernando, el narrador, se despide anunciando que en la Medellín creada por Pablo Escobar, solo habitan seres “sacados sin motivo de la nada” (Vallejo, 1994: 121); nihilismo escrito en la estética de la desaparición y en el reemplazo del amante: “¿No lo había visto pues en sueños con Alexis vuelta un cementerio en brumas? Le dije a Alexis, perdón a Wilmar, que entráramos” (Vallejo, 1994: 93).

Pero la apropiación del *parlache* trasciende la aceptación de los jóvenes desechos como un gesto de posible justicia poética, el uso de esta jerga es una puesta en escena de la violencia como discurso, es el signo de la errancia discursiva que caracteriza el universo textual de Vallejo y el desdoblamiento escritural de la violencia que se narra a sí misma; es la voz performativa de los marginales, es el desplazamiento de los desprotegidos y a su vez es el discurso violento y cuestionador del horror, escrito con los verbos que practican los sicarios:

“Yo te lo mato –me dijo Alexis con esa complacencia suya atenta siempre a mis mínimos caprichos–. Déjame que la próxima vez saco el fierro”. El fierro es el revólver. Yo al principio creía que era un cuchillo pero no, es un revólver. No dijo “Yo te lo mato”, dijo “Yo te lo quiebro”. Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos. La

infinidad de sinónimos que tiene para decirlo: más que los árabes para el camello (Vallejo, 1994: 25).

Son los mismos verbos que definen el *habitus ostentoso* en *Comandante Paraíso* y la presentación de un país como espacio escrito por la violencia:

Me dicen los que reciben revistas y los llaman por teléfono que el Galán dizque anda otra vez jodiendo contra todos. Uno no sabe qué pensar de ese man, tiene cara de líder pero se ve que no entiende cómo es el negocio de todos. Alguien tiene que bajarle el bigote para que entienda. Usted que se las sabe todas y que tiene tantos amigos poderosos piense y hable porque uno desde acá ve la cosa peluda para el futuro (Álvarez Gardeazábal, 2002: 41-43).

La puesta en escena de la violencia que significa el uso del *parlache*, corresponde a la emergencia social gestada con la irrupción del narcotráfico en el país, y visibiliza que los efectos de la narcomáquina atravesaron cuerpos y vidas y gestaron una jerga para escribirse a sí misma y nombrar al cadáver que es Colombia:

Un enorme cadáver pudriéndose, descomponiéndose convertido por la saña del tiempo en línea fronteriza de huesos dispersos: festín de oleadas de gallinazos hambrientos y millares de legionarias de batientes mandíbulas. Por razones de poder y políticas sectarias, se transfiguró la serenidad en el semblante del país y este cambió de pensamiento y pulso y forma de caminar, la muerte se despojó de su antiguo vestido que anunciaba la muerte natural (Alape, 2005: 108-109).

4.3. El olvido que seremos

El 25 de agosto de 1987 un grupo de paramilitares asesinó en Medellín al doctor y profesor universitario Héctor Abad Gómez. Veinte años después, su hijo, el escritor Héctor Abad Faciolince (2006) publica *El olvido que seremos*, texto que autodefine como un memorial de agravios, en el que narra no solo el asesinato de su padre y las consecuencias para su familia, entre ellas el exilio, sino el dolor de un país sometido a la ira de los ejércitos, al asesinato de sindicalistas, al exterminio de la Unión Patriótica y al olvido de mentes brillantes que significaron una luz de

esperanza para el país (Galán, Pizarro, Jaramillo Ossa). A su vez, describe cómo la amnesia construyó un tiempo social enfermo y cómo los años de duelo significaron el hallazgo de la verdad y la necesidad de contarla.

Es posible que todo esto no sirva de nada; ninguna palabra podrá resucitarlo, la historia de su vida y de su muerte no le dará nuevo aliento a sus huesos, no va a recuperar sus carcajadas, ni su inmenso valor, ni el habla convincente y vigorosa, pero de todas formas, yo necesito contarla. Sus asesinos siguen libres, cada día son más poderosos y mis manos no pueden combatirlos. Solamente mis dedos, hundiendo una tecla tras otra, pueden decir la verdad y declarar la injusticia. Uso su misma arma: las palabras (Abad Faciolince, 2006: 255).

La palabra que construye al tiempo, que anula el olvido en un país fértil en desmemoria, es para el autor la posibilidad de cortar el sino trágico que condenó a Hamlet, y la oportunidad poética de comprender que decir la verdad significa recuperar el tiempo olvidado y cicatrizar las heridas. La palabra anula la venganza.

El recuerdo articula, como en el texto de Abad Faciolince, las narraciones de *Delirio* y *El ruido de las cosas al caer* profundizando en la experiencia temporal del espacio violento, a partir de un viaje hacia el pasado histórico que explique y repare la ausencia de vida en el presente narrativo. En los tres textos, es la palabra el medio que permite recuperar la verdad y encontrar a la Nación que se ha perdido en la guerra; es el viaje por el tiempo, esa forma imaginaria en la que pensamos los movimientos del alma y del poder (Ludmer, 2010), el que teje la narración de la zona delirante; es la voz de los sobrevivientes la que visibiliza la carga del saberse humano y la responsabilidad de narrar la verdad, porque ese conocimiento los enferma. Es así como el tiempo, sentido como crónico, se inscribe en la locura de Agustina (Restrepo, 2004) y en la paranoia y disfunción eréctil de Yammara; porque el movimiento del alma y del poder para hacerse visible “busca cuerpos y, en todas partes donde los encuentra, se los apropia para mostrar en ellos su linterna mágica” (Deleuze, 1995: 27). Son dos enfermos, dos perturbados los constructores de la historia de un país amnésico; son las voces que enuncian desde el reverso de la vida, la memoria de todo lo olvidado.

¿Cómo construir el movimiento de un alma nacional enferma? Los textos lo hacen a partir de analepsis, los saltos no solo permiten ir y venir en el tiempo, a su vez, construyen la verdad y describen el estado

crónico del presente narrativo. Las analepsis, tejidas desde el cruce de narradores en el caso de *Delirio* de Restrepo, y de confesiones en *El ruido de las cosas al caer* de Vásquez, significan la narración de una historia perturbada, y a su vez, dotan de sentido la locura de Agustina y la disfunción “vital” de Yammara.

Las estrategias narrativas son similares, una situación inicial que irrumpe en la “cotidianidad” detona la narración; por una parte en *Delirio*, Aguilar encuentra a Agustina perturbada en un cuarto de hotel, “Supe que había sucedido algo irreparable en el momento en que un hombre abrió la puerta de esa habitación y vi a mi mujer sentada al fondo, mirando por la ventana de muy extraña manera” (Restrepo, 2004: 9); y por otro lado, en *El ruido de las cosas al caer* la noticia sobre los hipopótamos, “criaturas inocentes por parte de un sistema desalmado” (Vásquez, 2011: 13), que se han escapado de la Hacienda Nápoles, acciona en Antonio Yammara el recuerdo de Ricardo Laverde, “mientras seguía la cacería a través de los periódicos, me descubrí recordando a un hombre que llevaba sin ser parte de mis pensamientos” (Vásquez, 2011: 14).

A partir de la irrupción, los narradores en los dos textos buscan las huellas del derrumbe para construir la verdad; en el caso de Restrepo significa viajar al pasado familiar para escarbar en los orígenes de *La Violencia*, darle voz a Aguilar y al Midas para que le cuente su vida (la de ella) a Agustina; y en el caso de Vásquez, reconstruir la historia de la familia Laverde a partir del encuentro de la única hija de Ricardo y del intercambio de cartas y cintas de audio, que posibilitan desde la intimidad, a veces casi remedo de amor, que los dos personajes vayan a las causas de su dolor y miedo compartido, el mismo que les impide ser pareja.

Pero la construcción del rompecabezas para saber la verdad, no solo se gesta a partir de desplazamientos temporales, tanto Yammara (Vásquez, 2011) como Aguilar (Restrepo, 2004) salen de Bogotá, del centro del poder, para ir a la periferia, a la provincia y encontrar en el pasado familiar el origen de la crisis: la locura de las violencias heredadas en el texto de Restrepo y el miedo como dispositivo de control del narcotráfico, en la novela de Vásquez. Solo el viaje espacial posibilita la reconstrucción completa de la historia, desmarañar en el sino trágico de la familia Londoño significa entender la herencia delirante y los silencios históricos que enfermaron a Agustina: “(...) la tía Sofi quiso saber cuál era mi propósito, Echarle mano a esos diarios de los abuelos y a esas

cartas que usted misma me ha dicho que allí se encuentran, le aclaró Aguilar (...) descifrar quiénes habían sido en realidad el alemán Portu- linus y su esposa Blanca” (Restrepo, 2004: 280-293).

A medida que bajan por la cordillera y descienden al pueblo de los abuelos paternos, la tía Sofi le cuenta a Aguilar cómo el silencio frente a la homosexualidad del Bichi, hermano de Agustina, y la denegación de su romance con su cuñado, Carlos Vicente Londoño, estructuraron una dinámica familiar hipócrita que enfermó a su esposa, “interpretar la vida sexual de la gente como una afrenta personal debe ser una característica ancestral de las familias de Bogotá, o quizá justamente ése sea el sello específico de su distinción” (Restrepo, 2004: 218). Esa misma hipocresía permitió que el dinero del narcotráfico comprara a las familias oligarcas colombianas, quienes le dieron la espalda a Pablo Escobar cuando fue aprobado el Tratado de Extradición, “Escobar reivindicó el atentado, todos se preguntaron qué motivos tendría para romper la tregua con la oligarquía colombiana, clavando un bombazo bestial en un restaurante de ricos” (Restrepo, 2004: 209). Es el silencio falaz el dispositivo que reafirma la amnesia, la que enloqueció a Agustina y la que desató la ira de *El Capo*:

Pablo no pierde el tiempo, va rápido al grano, en veinte minutos precisamos las cuatro cosas que teníamos pendientes con respecto al negocio y pasó a hacerme preguntas sobre la que siempre ha sido su gran preocupación: quería saber qué se tramaba en Bogotá con respecto a Tratado de Extradición de narcotraficantes a Estados Unidos, y cuando le comenté que era casi seguro que el Congreso lo hiciera entrar en vigencia, lo vi temblar de ira santa y le escuché decir una frase tremenda, mi reina Agustina, toma atenta nota porque fue la proclamación histórica de su venganza: voy a invertir mi fortuna en hacer llorar al país (Restrepo, 2004: 210-211).

Viajar a La Dorada, por la misma autopista Medellín que toma Aguilar (Restrepo, 2002), señala el punto de partida para la travesía hacia el pasado de Ricardo Laverde (Vásquez, 2011), desplazamiento que cura el miedo de Yammará, al entender que tanto Maya Firtts y él mismo son víctimas generacionales de la desigualdad social y de la violencia que ha escrito el conflicto en el país; significa a su vez, el reconocimiento en ese otro yo, sobre la propia incapacidad de amar. La cura es posible a partir del encuentro con Firtts y del diálogo que se establece

como misión “historiadora”, “Construir la vida de mi padre” (Vásquez, 2001: 108), dice ella, para darle sentido a la existencia de los dos:

Pero ese razonamiento, ese esfuerzo, vendría mucho más tarde, durante las horas que pasé hablando con Maya para llenar los vacíos que dejaban las cartas, para que ella me contara todo lo que las cartas no contaban, sino apenas sugería; todo lo que no revelaban, sino que escondían o callaban. (...) Allí, en la hamaca, mientras los leía, sentí otras cosas, algunas inexplicables y sobre todo una muy confusa: la incomodidad de saber que aquella historia en que no aparecía mi nombre hablaba de mí en cada una de sus líneas. Todo eso sentí (...) La soledad de un niño (Vásquez, 2011: 138).

En la construcción del tiempo violento, sentido como crónico desde los cuerpos/índices enfermos, los narradores se desplazan a los momentos que cambiaron sus vidas. Leer las huellas de la crisis, como estrategia narrativa, posibilita la escritura de un sentir compartido sobre el origen del derrumbe social generado por el narcotráfico; como lo hicieron, para Ludmer, algunas novelas argentinas, articuladoras de la memoria pública, en el año 2000; “*va(n)* del presente hacia atrás, a la fundación o corte del tiempo que, como el nacimiento de Cristo, divide en un antes y un después. *Va(n)* al horror del pasado de la fundación, y retorna al presente para cumplir con el mandato de escritura y trasmisión” (Ludmer, 2010: 60). Leemos en las palabras de Ludmer una invitación a entender que la escritura hacia el pasado es la corrección del presente, del hoy narrativo; y por ende, la esperanza de un mejor futuro.

Lo que proponemos, retomando el texto de Abad Faciolince (2006) y relacionándolo con los planteos de Ludmer (2010), es que la palabra al construir el tiempo violento, visibiliza la condición de las víctimas y victimarios, y la dimensión social de impunidad, descrita desde el estado mental delirante en el texto de Restrepo y a partir de la disfunción de la vida en la novela de Vásquez. Leemos, entonces, a partir de la construcción temporal, que la condición de las víctimas y victimarios se caracteriza por la corresponsabilidad frente a la narcoemergencia; como afirma Maya Firtts:

Otro día llamó, trató de justificar lo que había hecho papá, me dijo que en esa época todo era distinto, el mundo del tráfico de drogas, todo eso (...) En fin es lo mismo. Como si la inocencia existiera en este país nuestro... (Vásquez, 2011: 247).

La imposibilidad de distinguir las víctimas de los victimarios refuerza el estado de impunidad, la duda histórica frente a la inocencia niega la reparación y gesta el delirio:

Con todos nosotros resguardados adentro mientras que la calle oscura quedaba afuera, del otro lado, alejada de nosotros, como si no existiera ni pudiera hacernos daño con su acechanza; esa calle de la que llegan malas noticias de gente que matan, de pobres sin casa, de una guerra que salió de Caquetá, del Valle y de la zona cafetera y que ya va llegando con sus degollados (...) (Restrepo, 2004: 80).

La construcción del sentido de lo humano en los límites de la narcoviolencia señala las miradas que dialogan en el corpus; al espacio violento construido en los textos de Álvarez Gardezabal y Vallejo corresponde el resguardo que se escribe en las novelas de los capitalinos; a la confesión y reparación de Restrepo y Vásquez responden el tono de diatriba y nihilismo de los otros dos autores. Si en *Comandante Paraíso* y en *La virgen de los sicarios* se evidencia el vacío semántico de la palabra perdón a partir de la retórica violenta, elaborada desde la voz de los sicarios, de Fernando (Vallejo, 1994) y de Enrique Londoño (Álvarez Gardezabal, 2002), en *Delirio* y *El ruido de las cosas al caer* el vacío semántico desaparece en los saltos temporales; la palabra perdón se escribe avanzando hacia el pasado, narrando la verdad de la erosión social. En los textos se lee el indulto; «Perdóname», decía la voz de Aura, allá en el salón, del otro lado de la pared” (Vásquez, 2011: 259) narra Antonio Yammara, al regresar a Bogotá; «Profesor Aguilar, si pese a todo me quiere todavía, póngase mañana una corbata roja» (...) la tomé por los hombros, la hice mirarme a los ojos y le pregunté, Señorita Londoño, ¿le parece suficientemente roja esta corbata?” (Restrepo, 2004: 302-303), afirma Aguilar frente a la tranquilidad del renacimiento de su esposa.

Kristeva (2006) sostiene que el tiempo de lo abyecto es doble, se alimenta del olvido y de lo infinito, pero que solo el verbo lo purifica, y que la literatura puede ser entendida como una palabra analítica que se encarna en el sentido de ser catarsis, una práctica que pretende renacer con y contra la abyección. Si lo abyecto alimenta el olvido, escribir es un gesto de “resurrección”, significa enfrentar el horror de la violencia repetitiva y reconocer la condición humana de vulnerabilidad. Aniquilar el horror, representado históricamente para Cavarero (2009) en la Gorgona Medusa, que petrifica con la mirada, pero que a la vez es retratada sin cuerpo,

con la boca y ojos abiertos visibilizando la incomunicación sonora del ultraje de la vida, implica, para la filósofa italiana, narrar la verdad del rostro de la Medusa, la historia de violencias unilaterales que aniquilan la condición humana, que transforman cuerpos, vidas, espacios y tiempos.

El reconocimiento de la vulnerabilidad, escrito en la fragilidad del pensamiento de Agustina (ella, la angustia) y en su voz silenciada, por un secador, desde niña, “Siento deseos de tocar ese alambre tan rojo con la punta de la lengua. Mi lengua quiere tocarlo, muy rojo, muy rojo, mi lengua se acerca, mi lengua lo toca” (Restrepo, 2004: 102); y en la paranoia (dis)funcional de una generación que creció en los años 80, leída en el miedo de Antonio Yammara, “recuerdo bien la claustrofobia violenta, la conciencia terrible de mi vulnerabilidad (...) recuerdo el sonido de mi propia voz al gritar” (Vásquez, 2011: 53), significa la recuperación de una responsabilidad común de la vida del otro. Para Cavarero, retomando a Arendt, la vulnerabilidad es una condición humana:

Con mayor razón cuando se la entiende en términos corpóreos, la unicidad que caracteriza el estatus ontológico de los humanos es, ciertamente, también una constitutiva vulnerabilidad. Si, como sostiene Hannah Arendt, cada uno es único, porque exponiéndose a los otros entregado su singularidad a esta exposición, se muestra como tal, el único es por definición vulnerable (...) en cuanto a cuerpos, la vulnerabilidad nos acompaña para toda la vida (Cavarero, 2009: 44).

Narrar la verdad connota la recuperación de la vulnerabilidad a partir del reconocimiento del otro. Son los ojos de la Medusa que miran y apelan a que el grito tenga voz, es el gemido que se hace vivo desde el disvalor de la vida humana, enunciada en la locura de la protagonista de Restrepo; y desde los anticuerpos de la violencia que produce el héroe de Vásquez, quien al verse enfermo e incapaz de amar, reconoce sus propias angustias en el recuerdo de Maya Fritts.

Frente a la posibilidad de la violencia que petrifica, silencia, y aniquila la condición humana, las novelas de Vásquez y Restrepo responden regresando al origen, para darle voz y cuerpo a la cabeza de la Medusa, para narrar la verdad y anular el olvido, para destruir la naturalización de la violencia; por otro lado, los textos de Vallejo y Álvarez Gardeazábal también posibilitan el grito, pero lo hacen construyendo un topografía de la muerte, un espacio habitado por muertos que reproducen naturalmente la voz silenciosa del horror.

En el diálogo entre las dos miradas, se teje el juego del tiempo; en *Delirio y El ruido de las cosas*, al regresar al pasado, el horror *no perderá más* su connotación espantosa, mientras que en *Comandante Paraíso y La virgen de los sicarios*, el horror *ya la perdió*. En los primeros textos, aunque el país sea un laboratorio bélico, es posible leer en la cordura recuperada de Agustina (Restrepo, 2004) y en la soledad perdonada de Antonio (Vásquez, 2011), la construcción de un futuro, desde la recuperación de la verdad, que fue denegada en el pasado. Por su parte, Wíllmar y Alexis, ya muertos (Vallejo, 1994), refuerzan la declaración de guerra del Ejército Nacional de Traquetos, liderado por Enrique Londoño (Álvarez Gardeazábal, 2002) y la escritura de un futuro, en la que los nuevos avatares de Pablo Escobar serán los padres de la patria.

Las novelas de Vásquez y Restrepo construyen un tiempo que escribe el no olvido, que reconoce la importancia de la vulnerabilidad como condición humana. El delirio de Agustina, sus saltos a la oscuridad de la locura, narrados por su yo escindido en la voz de Aguilar, Midas y la tía Sofi, actúan como dispositivos que articulan su memoria personal con la historia de un país narcotizado por el olvido; si la retórica violenta escribe el *espacio de los homo sacer* (Agamben, 2006), la locura en la novela de Restrepo enuncia el recuerdo. Por su parte, el texto de Vásquez escribe el no olvido a través del diálogo entre Antonio y Maya, en el intercambio de pruebas sobre la vida de Ricardo Laverde, en aras de conocer la verdad de un tiempo, los años 70, que los educó, desde el miedo, a no amar, haciéndolos conscientes de la vacuidad de la vida en los límites de la violencia. A su vez, y desde la aniquilación del futuro los otros dos textos enuncian la ausencia de transformación, a través de la melancolía desconsolada de Vallejo y del futuro apocalíptico de Álvarez Gardeazábal, cuestionando la amnesia nacional y la necesidad de reparación social.

El discurso literario, desde la paradoja de escribir/vivir cuando no es posible seguir viviendo/escribiendo, impugna y cuestiona la naturalización de la violencia, encargada de silenciar, petrificar (como la Medusa para Barthes y para Cavarero) a la cultura y perpetuar el olvido en Colombia. La violencia se ha gestado en la omisión, en los preceptos, y en consecuencia, en el lugar común del olvido, en el “vértigo del tiempo” (Vallejo, 1994: 121) de la Gomorra producida desde el *habitus ostentoso*: “¿También se creyeron ustedes eternos porque se estaban muriendo rápido? (...) Sin pasado, sin presente, ni futuro, la realidad no es la realidad (...) es un sueño de basuco” (Vallejo, 1994: 50-60).

Notas

1 Adriana Cavarero, retomando los postulados de Hannah Arendt sobre la violencia y el totalitarismo nazi, afirma que las palabras terrorismo y guerra pierden su significado en el intento de nombrar la violencia contemporánea, proponiendo el concepto de horrorismo. Cavarero (2009) recorre escenas de horror de la historia y de los imaginarios culturales occidentales, para argumentar que el horror escribe las escenas de la violencia occidental actual cuyo fin es el aniquilamiento de la condición humana, a partir del desmembramiento/desarticulación/deformación del cuerpo.

2 Retomamos el término franja amarilla propuesto por William Ospina (1996) en su ensayo *¿Dónde está la franja amarilla?* En este texto el escritor colombiano argumenta que la gran causa de la permanencia de la violencia en Colombia se sustenta en la desigualdad social promovida por la oligarquía colombiana y la polarización política representada en los dos partidos: Liberales, rojos, y Conservadores, azules. Ospina, haciendo una alegoría con la bandera tricolor de Colombia (amarillo, azul y rojo), afirma que la historia violenta ha sido escrita por el rojo y el azul, y que el futuro se podrá construir en el momento en que los colombianos, los que habitan en la franja amarilla, sean conscientes de su responsabilidad como sociedad de la permanencia en el poder de la misma clase política; y que en ese momento se reajustará el orden social que se rompió con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948.

3 Para Jácome (2007), el término fue acuñado por Héctor Abad Faciolince, dentro de este género narrativo encontramos las siguientes novelas: *No nacimos pa' semilla* (1996) de Alonso Salazar, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos.

4 Término propuesto por Oscar Osorio (2012) en su análisis sobre novela y violencia del narcotráfico en Colombia. La selección del corpus por parte de Osorio, aunque sea más extensa, retoma la señalada por Margarita Jácome, por lo que, para efectos de este trabajo de investigación apelaremos a los dos términos.

5 Para Barthes la violencia es ambigua e irregular y puede diferenciarse en dos tipos, la violencia por obligación—aquella que establece un compromiso del individuo con la sociedad; por ejemplo, la Ley, el Estado—y la violencia de los cuerpos que limita la libertad—los asesinatos, homicidios, atentados—; cuando la primera se opone a la segunda, se desarrolla una violencia sin fin. A su vez, Barthes propone dos sentidos de la violencia, el destructivo o de muerte—cuando la violencia es solo sustantivo—y el creativo o de fuerza de vida—cuando la violencia es adjetivo—. Es en el sentido creativo y positivo que consideramos la retórica empleada por Vallejo y Álvarez Gardeazábal.

6 Entendemos Neobarroco desde Sarduy (1972), como estética y ética que permite comprender el sentido de lo moderno y sobre todo pensar a la literatura latinoamericana. La tensión entre simulacro y silencio que caracterizaba al Barroco, se deshace según Arriarán (2007) en la propuesta de Sarduy al asumir la aporía de entender al simulacro como un discurso que construye el silencio. El concepto de Neobarroco del escritor cubano nos permite sostener que el narcotráfico afirma la vida como una ficción que cobra sentido desde el silencio de la muerte.

Capítulo V. Una nación desnuda de razones¹

Tercer síntoma: *Delirio*

En la locura, el hombre cae en su verdad, lo que es una manera de servirla por entero, pero también de perderla. La locura no hablará ya del no ser, sino del hombre, en el contenido de lo que es, y el olvido de ese contenido.

Michel Foucault

La Comisión de Estudios de Violencia de la Universidad Nacional, en 1987, publicó una investigación titulada *Colombia: violencia y democracia*, en la que se propuso analizar este fenómeno en el país, como múltiple, plural, poliforme y multicausal, resaltando la aparición reciente de nuevos actores como los sicarios y los paramilitares y anunciando, por primera vez en los estudios sociológicos nacionales, el topo de la cultura nacional de violencia. El estudio presentaba la relación que se había establecido desde mediados de siglo XX entre la persistencia del procedimiento democrático y su convivencia con ejercicios autoritarios de poder por parte de los diversos actores, afirmando a su vez, que dicha convivencia garantizaba la permanencia de las violencias, la defensa democrática desde la guerra y la experiencia débil del pasado histórico, que imposibilita el fin de la resolución pacífica del conflicto. La inclusión de actores asociados al tráfico de drogas, como sicarios y paramilitares, señalaba la influencia que tenía el narcotráfico en la dinámica nacional, al financiar grupos armados que fortalecía militarmente a los nuevos padres de la patria, garantizando así, la narcoapoteosis:

La violencia sigue constituyendo en Colombia un camino que permite acceder fácilmente al poder y al reconocimiento. La inexistencia de mecanismos sociales para reprimirla de forma efectiva ha dado

lugar a la creación de una meritocracia de la violencia (López Restrepo, 2006: 410).

Hemos señalado que la literatura nacional, como discurso social, ha escrito a un país violento que ha denegado e invisibilizado históricamente su estado patológico de permanencia del conflicto y la existencia de dicha meritocracia de la violencia. La (re)construcción de las huellas del derrumbe provocado por la irrupción del narcotráfico, el reconocimiento de las víctimas y del estado de impunidad que caracteriza a los años de la peste nos permite comprender en el corpus, que la vida humana adquirió nuevos sentidos con la narcomáquina (Reguillo, 2011), al asumir la dificultad de saberse sobreviviente del horror de la violencia naturalizada, que frente a la permanencia de la muerte (cuerpos mutilados, desaparición forzada, masacres, población en condición de desplazamiento) hace de Colombia un país en duelo.

En este capítulo analizamos el disvalor de la vida como tercer tema que figurativiza a la violencia, al leer en los personajes/sobrevivientes de la emergencia del narcotráfico, un país desprovisto de razón y entregado a la anomia y afasia del *Colombian Dream*. El texto central para el estudio es *Delirio* (Restrepo, 2004), novela que mejor construye dicho estado social anómico y afásico que se generó con el narcotráfico y la herencia de violencias históricas que arrastró con su irrupción. El título nos invita a pensar en la locura como significación del disvalor de la vida, y es la narración desde el delirio de su heroína, en un país erosionado históricamente por los actores armados, la corrupción política, la paralegalidad del tráfico de drogas y la ira de Pablo Escobar. Es la locura como metáfora de la nación, la que describe la narcoapoteosis y la ostentación de las violencias repetitivas que imposibilitan distinguir a las víctimas de los victimarios; es la voz de la loca Agustina (Restrepo, 2004), la que expresa lo incommunicable: la pérdida de la connotación espantosa del terror. Los otros textos, por su parte, construyen el disvalor de la vida: ya sea desde la paranoia como bien común entre Antonio Yammara y Maya Fritts en *El ruido de las cosas al caer*, la ausencia de futuro que se materializa en la vida de los jóvenes amantes en *La virgen de los sicarios*, y la ostentación como *habitus* que enuncia el sadismo de Enrique Londoño, en *Comandante Paraíso*.

Al indagar en las significaciones del disvalor de la vida como problema que figurativiza la violencia del narcotráfico, en un primer apartado pre-

sentaremos la función cronotópica de la loca en la novela de Restrepo, para comprender cómo se construyen el tiempo y el espacio apestados por la narcoapoteosis. Si la locura, como tropo, enuncia los cuestionamientos sobre la democracia, la justicia y la repetición histórica de las violencias que caracterizan al conflicto y que perpetúan las desigualdades sociales, la vida de Agustina, articulada y recordada por los otros personajes porque su “delirio carece de memoria” (Restrepo, 2004: 75), visibiliza cómo el tráfico de drogas atravesó y enfermó todas las esferas de la sociedad colombiana, significando la pérdida de un país entregado a la violencia y escrito/leído como topografía de la muerte (Blair, 2004).

Leemos en el corpus un trauma nacional configurado por la juxtaposición de violencias, que se enuncia desde el vacío mismo que provoca la naturalización del horror; las cuatro novelas visibilizan el disvalor de la vida a partir del trauma y del sentimiento de pérdida por un país que los narradores describen como irrecuperable: Fernando se desplaza entre el pasado y el presente narrativo para entender que Colombia simplemente ya no es (Vallejo, 1994); Comandante Paraíso anuncia una nueva era, heredera de *La Violencia*, en la que solo la fiesta bélica garantizará el futuro (Álvarez Gardeazábal, 2002); Agustina escucha su vida perdida en la locura (Restrepo, 2004); y Yammara describe su edad adulta, desde las cicatrices que ha dejado el pasado nacional en su cuerpo (Vásquez, 2011).

Los textos al construir narrativamente la violencia del narcotráfico, a su vez escriben el constante sentimiento de pérdida que produce la muerte violenta; las vidas de los héroes, condenados a la soledad, narran a un país en un proceso de duelo permanente, ya que la vigencia del conflicto y la repetición de las muertes solo posibilitan vivir con el vacío de la pérdida. Freud afirma que tanto la melancolía como la manía son signos del duelo, “la manía no tiene un contenido diverso de la melancolía, y ambas afecciones pugnan con el mismo «complejo», al que el yo probablemente sucumbe en la melancolía, mientras que en la manía lo ha dominado o lo ha hecho a un lado” (Freud, 2003: 251); es decir, que la manía habita en la melancolía y viceversa, por lo que son dos manifestaciones de los efectos patológicos frente al sentimiento de vacío y pérdida que connota el duelo como tal. Esta distinción de Freud nos permite leer en el corpus dos tonos narrativos que escriben la locura nacional, enunciada a su vez desde la pérdida del país; por un lado leemos lo que llamamos tono maniaco, coherente con la retórica violenta de Vallejo y Álvarez Gardeazábal y al mismo tiempo que narra la insensibilidad frente a la repetición del horror; por

otro lado, un tono melancólico, enunciado en la indagación de la verdad en los textos de Restrepo y Vásquez, y que narra la impotencia y el estado de parálisis social frente a la irrupción del narcotráfico. La relación que tejemos desde Freud (2003), entre manía y melancolía, como signos/síntomas de la locura reafirma la imposibilidad de diferenciar entre las víctimas impotentes y los victimarios insensibles, y nos permite indagar en el disvalor de la vida, en una sociedad que aprendió a vivir con la muerte, el miedo, la insensibilidad y la impotencia.

Analizamos, en el segundo apartado, el tono maniaco que enuncia a la locura como figurativización de la violencia, caracterizado por el frenesí fastuoso y violento que provoca el furor del dinero que compra vidas, cosifica cuerpos y aniquila el futuro. Es la manía, en *La virgen de los sicarios* y en *Comandante Paraíso*, la que dota de sentido al cinismo narrativo desde el que se denuncia la insensibilidad social frente a la repetición de violencias, y la que posibilita comprender que Colombia sea el mejor moridero del mundo (Vallejo, 1994) o el paraíso bélico en el que habitan los nuevos padres de la patria (Álvarez Gardeazábal, 2002).

Leemos, por otro lado, en el tercer apartado, que en las novelas de Restrepo y Vásquez un tono melancólico escribe la impotencia frente a la violencia, significando al miedo de los narradores y al silencio histórico que enloquece a Agustina (Restrepo, 2004) y deja huérfana a Maya Fritts (Vásquez, 2011). En los dos textos la construcción del estado de parálisis y afasia social se gesta desde la narración de la verdad, la confesión de los narradores, ya sea porque reconstruyen la vida de la loca o porque comparten los efectos del miedo como nuevo gestor social, posibilita leer en las novelas el narcotráfico y su yuxtaposición de violencias, como una peste que enloquece a Colombia.

Foucault afirma que el loco, como atesorador de la conciencia humana, es el lugar privilegiado de la verdad; los tonos con los que se narra la locura, como signo y por ende como síntoma, escriben las secuelas que dejó la irrupción del narcotráfico, la denegación de una historia de violencias y la erosión social que alimenta al conflicto interno armado. La aventura de El Quijote, arquetipo del loco para la modernidad, es el desciframiento del mundo y el viaje para “destacar, sobre toda la superficie de la tierra, las figuras que muestran que los libros dicen la verdad” (Foucault, 2008: 54); analizar desde la metáfora de la locura el disvalor de la vida como tema que figurativiza la narcoviolenencia significa preguntarnos si la locura (la violencia) los ha contagiado a todos:

Mira, Agustina, quién iba a creerlo, esta palabra por p que nos falta aquí es palimpsesto, fíjate, cuadra perfectamente, pero Agustina ya no quiso saber nada de mí, ni de este puto mundo. ¿Será por culpa mía que se está enloqueciendo? ¿O será su locura la que me contagia? (Restrepo, 2004: 78).

5.1. Cronotopo del vacío, la loca de la casa²

Para Georges Canguilhem la relación que se ha establecido a lo largo de la historia de las ciencias entre lo normal y lo patológico señala dos representaciones de la enfermedad por parte del discurso médico. Por un lado, lo que denomina la representación ontológica del mal, asociada a la enfermedad como un “ser” que entra y sale de la vida del hombre lo que, en cierta medida, posibilita el tono positivista y de resistencia frente este “ser” ontológicamente malvado: “Aquello que el hombre ha perdido, puede serle restituido; aquello que ha entrado en él, puede salir de él” (Canguilhem, 1971: 17). La segunda representación, la de la medicina griega, tiene una concepción dinámica de la enfermedad, entendiéndola como una perturbación de la naturaleza que está “en todo el hombre y le pertenece” (Canguilhem, 1971: 18); por lo que no solo connota desequilibrio, sino el esfuerzo natural del hombre de salvarse. En las dos representaciones se visibiliza un optimismo, ya sea porque el ente externo entra y sale de la vida del hombre, o porque se apunta al restablecimiento del equilibrio vital; lo que a su vez, refuerza la idea de la enfermedad como perturbación que difiere de la salud:

Las enfermedades de carencia y todas las enfermedades infecciosas o parasitarias permiten que la teoría ontológica se apunte una ventaja; las perturbaciones endócrinas y todas las enfermedades con prefijo *dis*, se lo permiten a la teoría dinamista o funcional. Ambas concepciones tienen, sin embargo, un punto en común: consideran a la enfermedad –o mejor, a la experiencia del enfermo– como una situación polémica, ya sea como una lucha interna de fuerzas enfrentadas (Canguilhem, 1971: 19).

Canguilhem critica estas representaciones de la enfermedad, en las que la medicina, como ciencia de la vida, no toma en cuenta al enfermo y desde una visión positivista entiende lo patológico y lo normal como

estados homogéneos. ¿Qué es lo normal para el filósofo? Este concepto solo puede ser entendido desde su poder de determinar normas; es decir desde su capacidad de normatividad. Entiende, entonces, lo normal como el adaptar y adaptarse del organismo con un medio a través de reglas; y la normatividad como el poder de instaurar dichas normas que regulen la relación con el medio. Lo que Canguilhem propone es entender lo patológico como un estado en el que se establecen normas que no garantizan la estabilidad con el entorno; por lo que lo patológico debe ser comprendido como otra normatividad y no como un estado de anormalidad; es decir, como una nueva dimensión de la vida que posibilita pensar, desde el diálogo entre vida y muerte, la condición humana:

El estado patológico no puede ser denominado “anormal” de un modo absoluto, sino anormal dentro de una relación con una situación determinada. Recíprocamente, estar sano y ser normal no son equivalentes, porque *lo patológico es una especie de normalidad*. Estar sano no es sólo ser normal en una situación dada, sino también ser normativo en esa situación (Canguilhem, 1971: 149).

Para Alicia Vaggione (2013), Canguilhem comprende que la relación que se establece entre vida y muerte no es un asunto meramente biológico o médico, sino un problema político que invita a pensar la vida desde la enfermedad, y a ver desde esa nueva dimensión lo inaccesible de lo humano. A la vez, el filósofo propone, para Vaggione, pensar la vida desde la noción de error, es decir entender que el vivir plenamente significa ser capaces de pensar al ser humano desde las ausencias y las limitaciones, desde los silencios, desde la otredad. ¿Cómo narrar, entonces, la vida desde esta nueva dimensión que supone la enfermedad, cuando la violencia ha cambiado el sentido de lo humano? ¿Qué significa que la enfermedad de la narcoviencia se construya narrativamente desde la voz de mujer? ¿Cómo leer el reverso de la vida en una sociedad enferma de violencia? Las respuestas se gestan en el corpus, desde la escritura del delirio, en la alteración mental, en la alucinación de una sociedad narcotizada que se reconoce enferma, y que frente a su trastorno reacciona aceptando la locura, “la gama de términos medios que hay entre la cordura y la demencia, y aprender a andar con un pie en la una y el otro en la otra” (Restrepo, 2004: 16).

Analizar al narcotráfico como una enfermedad, y leer en los temas y tropos que construyen narrativamente la violencia síntomas que es-

criben el impacto del tráfico de drogas, supone indagar en las significaciones de la vida desde el estado patológico que gesta la violencia, y comprender, desde la literatura, cómo se vio afectada la valoración de la vida humana. A su vez, significa reconocer el estado social de un alma/nación, que se describe a sí misma enferma frente al vacío que denuncia la pérdida del país a causa de la proliferación de violencias; ya sea, desde el cinismo de Vallejo, que denuncia la necesidad de la muerte, para poder vivir:

Cuentan que poco antes de mi regreso a Medellín pasó por esta ciudad destornillada un loco que iba inyectando en los buses cianuro a cuanta perra humana embarazada encontraba y a sus retoños. ¿Un loco? ¿Llamáis “loco” a un santo? ¡Desventurados! Dejádmelo conocer para darle más de lo dicho y un diploma de mérito que acredite como miembro activo de la Orden del Santo Rey. Ah, y una buena provisión de jeringas desechables, no se le vayan a infectar sus pacientes (Vallejo, 1994: 101-102).

O, en la novela de Vásquez, como un país controlado por el miedo y condenado a no reflexionar, porque al proceso de duelo es mejor denegarlo:

Así perdí un aparte de la ciudad; o, por mejor decirlo, una parte de mi ciudad me fue robada. Imaginé una ciudad en que las calles, las aceras se van cerrando poco a poco para nosotros, como las habitaciones de la casa del cuento de Cortázar, hasta acabar por expulsarnos. «Estábamos bien, y poco a poco empezamos a vivir sin pensar», dice el hermano del cuento aquel después de que la presencia misteriosa se ha tomado otra parte de la casa. Y añade: «Se puede vivir sin pensar». Es cierto: se puede (Vásquez, 2011: 66).

A su vez, como un territorio contagiado por el delirio del dinero, en el que la violencia es expresión ostentosa de poder:

Fue por los mismos días en que los curas dejaron de hablar en latín, tiraron la sotana a un lado y se voltearon para decir la misa. Aquí como que nadie volvió a creer sino en el poder del dinero y, como siempre, la peste entró por la costa atlántica. Los guajiros y los barranquilleros sembraron mariguana en cantidades y comenzaron a exportarla a los Estados Unidos cuando el gobierno yanqui arremetió

con fumigaciones a los sembrados de la yerba en México (...) Entonces, comenzó la era de la cocaína (Álvarez Gardeazábal, 2002: 180).

Y finalmente, como el alma de una mujer, que se despoja de razones para poder impugnar el silencio al que ha estado condenada, y en la demencia enunciar el grito de auxilio:

Si me es tan difícil creer que realmente no hallaron huella de sustancias extrañas en su sangre, dice Aguilar, si me niego a aceptar ese diagnóstico, es porque implicaría la posibilidad de que lo único que haya aquí sea el alma desnuda mujer y que la locura salga directamente de ella, sin la mediación de elementos ajenos. Sin atenuantes. Lo del alma desnuda se lo dijo ella misma, la propia tarde en que se desató este infierno; durante un instante y por única vez se le humanizó la expresión y le imploró ayuda, o al menos intentó hacer contacto, y fue cuando le dijo Mira, Aguilar, mira mi alma desnuda (Restrepo, 2004: 21).

Ya afirmamos que el tráfico de drogas ha enfermado al país y ha cambiado la historia nacional, su factor de contagio ha sido el dinero y la violencia, el dispositivo de seguridad que normativiza la relaciones, haciendo del miedo el gran mediador social y el constructor de un estado patológico de sospecha, terror y paranoia, en el que el otro es siempre representación de la arbitrariedad de la violencia. La loca, Agustina, como cronotopo de los años de la peste, materializa el espacio y el tiempo de ese estado patológico nacional, que describe la anomia social y organiza el argumento de la novela; es la locura, como tope y tropo, el lugar común y el motivo argumental del texto; es la escritura de la sinrazón el dispositivo que permite narrar el pasado denegado y encontrar, desde la reconstrucción de su vida, las verdades ocultas que enfermaron a la protagonista.

La mujer que amo se ha perdido dentro de su propia cabeza, hace ya catorce días que la ando buscando y me va la vida en encontrarla pero la cosa es difícil, es angustiada a morir y jodidamente difícil; es como si Agustina habitara en el plano paralelo de lo real, cercano pero inabordable (...) Agustina es un perro famélico y malherido que quisiera volver a casa y no lo logra, y al minuto siguiente es un perro vagabundo que ni siquiera recuerda que alguna vez tuvo casa (Restrepo, 2004: 10).

Lo que articula el delirio de Agustina son los conflictos sociales que

han caracterizado la historia de violencias en Colombia y que adquirieron nuevas significaciones, a partir de la irrupción del narcotráfico; la novela narra, desde la voz de la mujer enferma, cómo la violencia ha sido históricamente un instrumento legitimador de poder, en un país de difícil geografía, que impide la presencia del Estado en todas las regiones, y de cuya ausencia se valió el narcotráfico para instaurar su poder paralelo.

Si el Midas casó la apuesta pese a todo fue porque en el fondo no le importaba perder, o al menos eso le dice a Agustina, total el dinero que me tumbaban se los descontaría del billete que a través de mí les enviaba Pablo Escobar y ellos ni cuenta se darían siquiera, qué cuenta se iba a dar, si aplaudían con las orejas por la forma delirante en la que se estaban enriqueciendo, al mejor estilo higiénico, sin ensuciarse las manos con negocios turbios ni incurrir en pecado ni mover un solo dedo, porque les bastaba con sentarse a esperar a que el dinero sucio les cayera del cielo, previamente lavado, blanqueado y pasado por desinfectante (Restrepo, 2004: 63).

El delirio del personaje materializa la historia de violencias, el abuso de poder de la clase dirigente colombiana, metaforizado en la familia Londoño y particularmente en la figura de Carlos Vicente, “Pero el padre cierra la casa y la hija le dice sin palabras Tú eres el poder, tú eres el poder verdadero y ante ti yo me doblego” (Restrepo, 2004: 81); denuncia el arribismo que sustentó la narcoapoteosis enunciado desde el espejismo de la vida copiada de Midas, “en pleno barrio chic de Bogotá, las mismísimas almojábanas del San Luis Bernard, y de ahí deduje que la diferencia infranqueable entre tu mundo y el mío estaba sólo en la apariencia y en el brillo externo” (Restrepo, 2004: 182); y por último, cuestiona la marginalidad social a la que estuvieron condenados aquellos que decidieron no vivir en la violenta normatividad patriarcal, el Bichi por su homosexualidad, la desleal tía Sofi, amante de su cuñado, el pobre y comunista profesor Aguilar y la escapada Agustina:

Es cosa más que sabida que entre esa gente y la mía se levanta una muralla de desprecio, dice Aguilar, pero lo extraño, lo verdaderamente intrigante es que la clase a la que pertenece Agustina, no sólo excluye a las otras clases sino que además se purga a sí misma, se va deshaciendo de sus propios integrantes, aquellos que por razones no acaban de cumplir con los requisitos, como Agustina, como la tía Sofi (Restrepo, 2004: 28).

Bajtín (1989) afirma que la imagen del hombre en la literatura es cronotópica, al condensar los elementos del tiempo que se manifiestan en el espacio, y al espacio leído a través del tiempo; Agustina, la loca, visibiliza esos nuevos espacios/tiempos gestados con el narcotráfico y advierte la normalidad de la violencia disciplinaria nacional a la que ella no pertenece; espacios/tiempos imposibles de comprender sin la época de *La Violencia* y su legado para la historia nacional. Vemos en la función cronotópica del personaje el cuestionamiento a la repetición de violencias y el terror sin sentido, la impugnación a una vida definida desde el duelo permanente, enunciada en el vacío de la pérdida que metafórica su alma desnuda, “perdida, su mirada volcada hacia adentro y sus movimientos mecánicos y ajenos, como los de una marioneta” (Restrepo, 2004: 250).

En la novela, la yuxtaposición temporal y espacial, construida a partir de las cuatro voces de los tres planos narrativos, distantes en el tiempo y espacio diegético de la historia (Barraza Toledo, 2007), corresponde a la escritura del delirio mismo. El primero, con el que se abre la novela, es narrado por Aguilar, “Fue a mi regreso de un viaje corto, sólo cuatro días por cosas de trabajo, dice Aguilar y asegura que al partir la dejó bien, Cuando me fui no le pasaba nada raro” (Restrepo, 2004: 9), quien le da voz al abuelo materno de Agustina, Nicolás Portulinus, al leer su diario y al indagar en lo que entendemos como la genealogía de la locura de su mujer: “¿Cómo puedo trabajar, Blanca paloma mía, le decía el abuelo Portulinus a la abuela, si me hielan la sangre los muertos, si me revelan sus tristezas con golpecitos insistentes en la mesa?” (Restrepo, 2004: 81).

El segundo plano es narrado por el Midas, él le cuenta a la loca el detonante de la crisis que la llevó a ese cuarto de hotel en el que la encontró Aguilar; pretexto para relatar, a su vez, su papel de intermediario en las relaciones entre Pablo Escobar y la oligarquía colombiana, para lavar dinero: “Te lo voy a contar a calzón quitado porque tienes derecho a saberlo, le dice el Midas McAlister a Agustina, a fin de cuentas qué puedo arriesgar al hablarte de todo esto, si a mí ya no me queda nada” (Restrepo, 2004: 10).

El último plano es el construido por los recuerdos de Agustina, un personaje desarticulado por la demencia, que se narra a sí mismo como un yo escindido al cambiar constantemente de primera a tercera persona; es la voz de los dolores causados por el abuso paterno y por el miedo que provoca sublevar la ley patriarcal,

Es la última vez, Bichito, le asegura Agustina, nunca más te vuelve a pegar mi padre porque yo lo voy a impedir, no encojas ese brazo como si fueras un pollo con el ala quebrada, ven Bichi, hermanito, tienes que darles el perdón a las manos malas de mi padre (Restrepo, 2004: 13).

La narración escindida de la loca es también el relato de las subjetividades marginadas de ese sistema patriarcal heteronormativo, que representa la familia Londoño que abusa de su poder legitimado por la violencia; “yo sólo te protejo, y a cambio de eso tú tienes que prometerme que aunque mi padre te pegue vas a perdonarlo, mi padre dice que es por tu bien y los padres saben cosas que los hijos no saben” (Restrepo, 2004: 14).

El diálogo de los tres planos y las cuatro voces reconstruyen el silencio frente al abuso, la hipocresía arribista y la violencia del silencio; por lo que, ahondar en la enfermedad de la protagonista, “en el río de su locura” (Restrepo, 2004: 15), es leer un espacio/tiempo nacional trazado por la violencia. El delirio es, entonces, una cartografía de la narcomáquina, y posibilita conocer las transformaciones sociales generadas con el acontecimiento del narcotráfico y el deseo de la oligarquía colombiana de mantener su status quo, a partir del dinero contaminado y la impunidad disfrazada de doble moral. La locura, como ruta de viaje por la violencia, relata el fracaso de la modernidad que enuncia el triunfo del narcotráfico en Colombia y su producción de hombres desnudos de vida, como el Midas y los sicarios, marionetas/cosas de los deseos de los nuevos dueños del país.

Agustina y sus “otros yo”, los personajes que articulan su historia (clínica), a su vez rastrean, desde su condición de sobrevivientes, sus propias falsedades. Los otros de Agustina, como “ángeles de la historia” (Benjamin, 1971), al mirar atrás y narrar el delirio, desmontan el discurso histórico nacional que no les ha dado voz a las víctimas de la tragedia de la violencia, a la que fueron condenados por la característica dinámica de segregación social y política colombiana. Si la *sicaresca* puede ser considerada la crónica del tiempo/espacio muerto (Noemi, 2009), la narración de la locura puede ser la escritura del tiempo/espacio vacío de sentido en el que el trastorno mental signifique el disvalor de la vida y la convivencia en el espacio disciplinado por la violencia y acostumbrado a la permanencia del grito mudo del duelo. En ese hueco del sinsentido que construye Agustina, habita no solo el dolor de una nación irrecuperable, allí vive el hambre de verdad:

(...) porque cuando me mira sin verme siento que ya no le quedan pestañas, ni retina, ni iris, ni párpados y que en cambio sólo le queda el hambre; un hambre feroz que no puede ser saciada. A Agustina, mi bella Agustina, la envuelve un brillo frío que es la marca de la distancia, la puerta blindada de ese delirio que ni la deja salir ni me permite entrar (Restrepo, 2004: 99).

El dolor del inerte (Cavarero, 2009), descrito desde la fragilidad nerviosa de una mujer reafirma el gesto subversivo y cuestionador que define al delirio como un espacio de resistencia; es decir, la locura de Agustina, retomando a Canguilhem (1971), nos permite ver ese “otro lado” de la vida en los límites de la violencia. El autoreconocimiento de un alma/nación enferma confirma que la locura no es la anulación de la razón, sino el estado en el que la razón alcanza su cumbre; señalando la aceptación del país como cuerpo social enfermo, sin futuro y sin memoria que necesita escribirse:

Encerrado tras el muro de rechazo que erigió su mujer, a Aguilar le dio por recordar esa loca autobiografía que en algún momento ella pretendía que le ayudara a escribir y que no llegó ni a la primera página. Ahora estoy convencido de que realmente me estaba suplicando auxilio, que necesitaba repasar con alguien los acontecimientos de su vida (Restrepo, 2004: 187).

De esta conciencia delirante, que necesita escribirse, da cuenta el corpus, ya sea desde el tono maníaco que significa al cinismo y a la retórica violenta de Vallejo y de Álvarez Gardeazábal, o desde el tono melancólico construido desde la narración de vidas que se han perdido en Restrepo y Vásquez. En el diálogo entre los dos tonos, leemos las significaciones del disvalor de la vida humana y el horror que connota la repetición histórica de violencias.

5.2. Un grito maníaco

En este apartado analizamos el tono maníaco que escribe a la locura, como significación del disvalor de la vida humana, en *La virgen de los sicarios* y *Comandante Parátso*. En las dos novelas, los narradores enuncian el disvalor de la vida humana desde una retórica violenta, escribiendo lo difícil que es estar vivo en un país que se siente perdido,

haciendo uso del *parlache* y narrando desde la performatividad tanática de los sicarios, la euforia de la insensibilidad social que permeó a Colombia. Como señalamos, la manía es uno de los efectos patológicos frente al vacío de la pérdida (Freud, 2003); por lo tanto, puede ser entendido como un estallido liberador frente al dolor, una descarga placentera y violenta, un signo del duelo, que leemos en las confesiones de los matones de Londoño:

-¿Ha torturado antes de matar?

-He hecho de todo.

-¿Era necesario?

-Para gozar sí.

-¿Y cómo se puede gozar así?

-Gozando... con verles la cara de dolor, con verlos llorar, con verlos llorar, con verlos implorar misericordia (Álvarez Gardeazábal, 2002: 123).

O como un grito ensordecedor, que da cuenta no solo del placer que provoca, sino de su condición de síntoma y signo; que en el caso de la novela de Vallejo visibiliza a una sociedad enferma de muerte:

Jirones de frases hablando de robos, de atracos, de muertos, de asaltos (aquí a todo el mundo lo han atracado o matando una vez por lo menos) me llegaban a los oídos pautadas por las infaltables delicadezas de “malparido” e “hijueputa” sin las cuales esta raza fina y sutil no puede abrir la boca (Vallejo, 1994: 65).

Frente a la violencia del trauma, la escritura de la desazón cíclica se gesta desde la liberación de la violencia; el placer que genera la descarga verbal escribe las filias de Enrique Londoño (Álvarez Gardeazábal, 2002) y la necesidad de una “eugenesia” social, a partir de las balas que señalan el camino de los sicarios (Vallejo, 1994). En el tono narrativo maniaco se enuncia la enferma necesidad de la violencia para poder sobrevivir, de aquí la descarga verbal de los dos textos y el uso de estrategias narrativas, como la diatriba, para poder denunciar el valor de la vida como empresa bélica.

Consideramos que el uso de la retórica violenta, para responder a la violencia que anula al país, se rebela contra el horror, cuestionándolo desde la agitación verbal e impugnando el abuso de poder, característico

de la cultura patriarcal colombiana. La subversión se gesta también desde la homosexualidad, que como topo y motivo argumental de las novelas, objeta la violencia repetitiva y las relaciones de poder establecidas desde la heteronormatividad bélica. Sabemos que la guerra y la violencia son espacios masculinos, pero los textos reafirman cínicamente esta condición desde el homoerotismo; es decir, si la homosexualidad, por su ausencia de fines reproductivos, ha sido considerada como el revés negativo de la vida (Giorgi, 2005), la escritura de la violencia del narcotráfico, desde el homoerotismo, anula la connotación de vacío de la homosexualidad. A la ausencia de vida que significa al narcotráfico, se opone el amor homosexual, dotándolo de humanidad.

La manía es el estallido que escribe la conciliación homoerótica con la violencia, posibilitando la vida; Fernando vive a partir de la muerte, “Alexis empezó a desvestirme y yo a él; él con una espontaneidad candorosa, como si me conociera desde siempre” (Vallejo, 1994: 12), y Comandante Paraíso desde los cuerpos anónimos, marionetas del placer, “desde que le vi esa cara de dolor y esos movimientos al muchachito ese me quedó gustando y cada vez que me consigo alguno y subo o bajo, les busco la misma cara para ver hasta dónde soy de verdad capaz de gozar” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 109). El tono maniaco narra, a su vez, que “el amor de la sinrazón” (Foucault, 1998) ha sido marginado en la construcción de una identidad nacional, fundamentada en la heteronormatividad de la institución familiar y religiosa; la homosexualidad subversiva, como la locura de Agustina (Restrepo, 2004) y la orfandad compartida de Maya y Yammara (Vásquez, 2011), articula estruendosamente la historia de violencias heredadas y naturalizadas en la permanencia de la guerra; escribe, desde la ausencia de remordimientos de los dos narradores, conciliados con la violencia, la lobotomía social que se ha generado con el discurso histórico lleno de olvidos, que sustenta la narcoapoteosis y por ende el fracaso de la cruzada contra las drogas.

La escritura de Vallejo y de Álvarez Gardeazábal profana esa masculinidad heteronormativa y, en ambos casos, la construcción discursiva que violenta y agrade es enunciable desde la euforia de la destrucción:

“Tened fe y veréis qué cosa son los milagros”, dijo San Juan Bosco y en efecto, la iglesia de La América estaba abierta. Entré, y en el primer altar, el del Señor Caído, arrodillándome, le pedí al Todopoderoso que puesto que no me manda la muerte me devolviera a Alexis. A Él, que todo lo sabe, lo ve, lo puede. Desde el altar mayor presidiendo la

iglesia, de negro, aureolada por los destellos de su pequeño resplandor dorado, la Virgen Dolorosa me miraba. La iglesia estaba desierta. Más vacía que la vida de un sicario que quema los billetes que le sobran en el fogón (Vallejo, 1994: 90).

La violencia discursiva de Vallejo desacraliza, desde su exacerbado cinismo, las instituciones nacionales, le pide a Dios, vacío como el alma de un sicario, que le regrese a su amante, invirtiendo los valores católicos y posicionando su amor homosexual como motor vital. Fernando se “censura” en la narración de sus relaciones sexuales, “Les evito toda descripción pornográfica y sigamos” (Vallejo, 1991: 12); en cambio, Londoño y sus sicarios las narran minuciosamente, enfatizando en el placer que les provoca el dolor que causan; un gesto sádico que leemos como metáfora del goce que genera someter al país, sadismo maníaco que se reproduce en las técnicas de interrogación de sus matones:

El acariciador apenas lo vio, no me dejó lavarlo, me hizo ponerle una ruana para que no se helara y lo dejó ahí, seis o siete horas, amarrado al horcón, hasta que subieron tres travestis que a punta de pistola le consiguieron los muchachos en el barrio chino. Llegaron pálidas las locas. Pero apenas le destaparon los dos metros del gringo y los kilómetros de gozo, se abalanzaron como hienas sobre aquella presa. No hubo que decirles nada. Si las hubiéramos tenido hambreadas no hubieran chupado ni mordido con tanta fuerza y tanta avidez. Y como el gringo seguía amarrado, se aprovecharon de todos los métodos para exprimirlo. El uno ayuda al otro para estrujarle lo que le faltaba y cuando todo ese monete era una masa de babas y sangre, morados y estrías, comenzó el interrogatorio y sacamos a los travestis (Álvarez Gardezabal, 2002: 317).

Si la sexualidad ha sido un discurso que opone los deseos humanos a la moralidad (Foucault, 1998), la homosexualidad en los dos autores es un enunciado que cuestiona dicha oposición, condenando a la “vil” y violenta reproducción heterosexual, “gente y más gente y más gente y como si fuéramos pocos, de tanto en tanto una vieja preñada, una de estas putas perras paridoras que pululan por todas partes con sus impúdicas barrigas” (Vallejo, 1994: 64); y a la iglesia pederasta, “el padre Lequizamón se quedó una semana en Alcañiz y comenzó a tocarme cada vez que le llevaba el almuerzo que le mandaban, y como todos los curas maricas, trató de mandarme la mano a la pinga” (Álvarez Gardezabal,

2002: 33). La inversión de valores enunciada desde la subversión homosexual que se concilia con la violencia, es un dispositivo que a la vez posibilita comprender que bajo la nueva dinámica del narcotráfico, la muerte vale más que la vida, al transformar el dolor en “una forma de ascenso social” (Álvarez Gardezabal, 2002: 220):

¿Y quién dijo que yo lo iba a matar? Para eso están aquí los sicarios, para que sirvan, como las putas, y los contraten los que les pueden pagar. Ellos son los cobradores de las deudas incobrables, de sangre o no. Y valen menos que un plomero. Es la última ventaja en este cuadro de desastres (Vallejo, 1994: 88).

El valor de la muerte lo narra Comandante Paraíso al presentar la relación morbosa entre oligarquía, Iglesia y narcotráfico que sustentan la desigualdad social y la difícil valoración de la vida humana:

Ellos me han vuelto añicos (...) pero es porque no les he dado plata ni les he regalado un ladrillo para que hagan las iglesias. Si les hubiera calentado la mano como se la he calentado a los militares, políticos, aquí los tendría, buscándome para decirme que me podían esconder, que me vistiera de cura y me sacaban del país (Álvarez Gardezabal, 2002: 92-93).

Y Fernando, por su parte, cuestiona cómo el dinero de los capos contaminó también los programas sociales emprendidos por la ya enferma Iglesia católica:

El mal que le hizo ese padrecito a Colombia no tiene nombre. Visto el éxito del programa, montó un banquete anual, el “del millón”, a millón la entrada y de cena un caldo Maggi. Hasta que logró, claro, lo que las sectas gringas llaman “la fatiga de los donantes”. No le volvimos a dar. Entonces se acordó de los nuevos ricos de Colombia, los narcotraficantes explotadores de bombas, y se les puso a servicio para ayudarles a tramar sus tretas. Para él no había dinero malo ni bueno, sucio o lavado (Vallejo, 1994: 68).

La manía posibilita el grito de un país miedoso, pero conciliado con la violencia y que vive en el dolor de la pérdida; en estos autores el cinismo, la crítica a las instituciones nacionales, la homosexualidad como topo y la violencia verbal son no solo estrategias narrativas para

denunciar los efectos de la peste y a su vez una propuesta sobre la práctica escritural como espacio para sobrevivir al trauma; el estruendo del grito que denuncia y cuestiona a la sociedad colombiana es una confirmación del poder de la palabra. “La muerte no está / en la imposibilidad de comunicar / sino en la incapacidad de ser comprendidos”, escribe Pasolini (1964) sobre su desesperada vitalidad y la imposibilidad de entender la arbitrariedad del hoy; es esa ausencia de comprensión, escrita violentamente en los textos de Vallejo y Álvarez Gardezabal, lo que dota de sentido al país silenciado (y que silencia) por el estruendo de la balas; Fernando vive amando a la muerte, recurso conciliador para vestir de razones el “alma desnuda” de la vil Colombia (Vallejo, 1994); mientras Londoño y su Ejército Nacional de Traquetos anuncian la formación de un nuevo orden social que pacifica desde la guerra. Si Colombia es un sueño narcotizado (Vallejo, 1994) y habitado por dioses de piedra (Álvarez Gardezabal, 2002), la muerte afirma el vacío de una vida hecha para aniquilar y dispuesta a morir violentamente; las despedidas pierden el sentido, de aquí la incapacidad de un proceso de duelo, para los autores el presente no regala segundas oportunidades, y por eso los buenos deseos auguran solo violencia: “Y que te vaya bien, que te pise un carro o que te estripe un tren” (Vallejo, 1994: 121).

5.3. La melancolía de una confesión

En *Literatura, enfermedad y poder en Colombia 1896-1935*, Pedro Adrián Zuluaga (2012) afirma que a finales del siglo XIX empezó a gestarse un proceso de politización de la medicina, en el que el saber médico dirigió la mirada sobre los aspectos sociales, valiéndose de mecanismos como la urbanización, higienización y moralización, para conducir a Colombia por los caminos del progreso y la salud, ruta ya señalada en textos fundacionales latinoamericanos, como el *Facundo* de Sarmiento. La ciudad ha sido, desde inicios del siglo XX, el espacio civilizado, higienizado y moralmente sano, en contraste con la barbarie, contaminación y vileza que significa el campo y sus habitantes: negros, indios, pobres y analfabetas.

Una de las enfermedades emblemáticas para la campaña higiénica fue la lepra, la creación de lazaretos, alejados de la ciudad, que respondían al miedo generalizado frente a la enfermedad y sus connotaciones de pobreza, alcoholismo y suciedad, garantizaban no solo mantenerlos al margen, sino anular el contagio, y por ende el contacto con las clases

populares, a las que pertenecían los enfermos. El cuidado de los leprosos estaba a cargo de comunidades religiosas, fortaleciendo la relación de poder entre el discurso médico y la Iglesia; y legitimando a estas instituciones como encargadas de controlar el contagio físico y, por ende, el moral. Para Zuluaga el imaginario de la lepra como enfermedad contagiosa de pobres y bárbaros permeó los discursos sobre la misma hasta mediados del siglo XX; el enfermo connotaba monstruosidad (el cuerpo que se deshace y hiede), vileza y pecado, metaforizando todos los miedos de la joven y oligarca sociedad colombiana; y a su vez, una negación del progreso social y económico que el Estado buscaba garantizar.

En 1961, mientras el país escribía los últimos años de *La Violencia*, el Estado colombiano abolía el aislamiento obligatorio de los leprosos, condenados a la persecución estatal desde principios de siglo. A medida que Colombia se modernizaba, las ciudades crecían y los años de los enfrentamientos bipartidistas “desaparecían”, la transformación de un país rural a uno urbano vino acompañada de la llegada de campesinos, negros, indios y leprosos a las ciudades del país; *La Violencia* seguía respetando las líneas de clase social, los nuevos ciudadanos, los parias, cargaron con el trauma de la exclusión y crecieron, bajo la sombra de la marginalidad económica y política.

La lepra es usada, a partir de los años 60, como metáfora para nombrar a los excluidos, a la chusma, a los campesinos que se enlistaron en la guerrilla a mediados de siglo; lo que hizo de la *enfermedad de Lázaro* el tropo del discurso antinsurgente nacional. Los años 60, a su vez, señalan el inicio de una década de relativa paz nacional, las muertes violentas disminuyeron y el gobierno emprendía satisfactoriamente la lucha contra las primeras guerrillas de izquierda que se formaban en el país. Las relaciones con EE.UU. se fortalecían y al país llegaban jóvenes americanos como voluntarios para trabajar las zonas rurales del país. Henderson (2012) describe estos años (1965-1975) como la década de la paz en Colombia, “un país que estaba apenas comenzando, apenas descubriendo su lugar en el mundo” (Vásquez, 2011: 157); mientras el sur del continente se veía azotado por las dictaduras militares, en el país la calma se gestaba bajo el estado de sitio; encerrados en las casas, los ciudadanos vieron las represiones a las marchas estudiantiles y el aumento de prerrogativas propias de un régimen militar para las Fuerzas Armadas.

El miedo como instrumento de control social y garante de una supuesta paz, encerró a la población civil y, a su vez, fortaleció el imagi-

nario negativo de la enfermedad bíblica; cuando llegaron los nuevos parias capitalistas, *los Mágicos*, su eufórica entrada se configuró también bajo la estela monstruosa de la lepra: “flagelo del narcotráfico”, “el peor enemigo de nuestra democracia”, “la peste del tráfico de drogas”, fueron las palabras que señalaron el ingreso.

Si los textos de Vallejo y Álvarez Gardeazábal denuncian violentamente la peste, a la “nueva lepra”, las novelas de Restrepo y de Vásquez construyen una reacción menos subversiva y estruendosa; el espacio íntimo (la casa, la locura, el hospital, la finca) posibilita la narración, como dijimos, desde un tono melancólico, en el que podemos leer el trauma nacional. Valiéndose de una retórica confesional, las dos novelas escriben las significaciones del disvalor de la vida a partir diálogos e intercambio de experiencias, que reconstruyen las vidas perdidas –Agustina (Restrepo, 2004) y Ricardo Laverde (Vásquez, 2011)– por la espiral de violencia. La necesidad de rastrear en el pasado y en las huellas que expliquen el derrumbe del presente narrativo, detonan los desplazamientos temporales en la narración, dando cuenta de la parálisis social y del encierro enloquecedor de la “nueva lepra”:

Va creciendo el número de los seres dañinos contra los que debemos protegernos, los leprosos de Agua de Dios, los francotiradores del Nueve de Abril, los estudiantes con la cabeza rota llena de sangre, y sobre todo la chusma enguerrillada que se tomó Sasaima ¿y que mató al abuelo Portulinis, madre? ¿Al abuelo Portulinus lo mató la chusma? (...) Mi madre dice que en nuestra casa nueva no va a llegar la chusma amotinada que viene del sur, pero sé que pueden llegar porque yo la traigo en el recuerdo, o en el sueño, y todos los sueños vienen de muy atrás, de tiempos de la Biblia. (...) No te preocupes, mami, yo sé que a nuestra casa no va a entrar, ése es el mensaje que todas las noches me trasmite la mano idolatrada de mi padre (...) sé que los leprosos han llegado por fin. Miles de leprosos han abandonado Agua de Dios y han invadido Bogotá, Santa Mano de mi Padre, protégeme de la invasión de los leprosos. Aunque sé que no hay que fiarse demasiado de esa Mano (Restrepo, 2004: 119-124).

Las imágenes construidas sobre la lepra permean la narración de la niña Agustina, presentando no solo el miedo generalizado que provocaba la figura del lazareto, como “encarnación” vaporosa de pobreza y subversión, sino la llegada de los nuevos ricos al centro del poder nacional y el inicio de las relaciones de conveniencia entre los capos de la

coca y la oligarquía nacional. Es la autoridad paterna la que salvaguarda el espacio de civilización e “higiene” moral de la casa Londoño, encargada de proteger a la familia de la pobreza y la perversión social; pero esa misma autoridad maltrata al Bichi por su homosexualidad y aprueba la higienización social que ofrece el dinero contagiado; como afirma Midas “Agustina, no sabes cuánta limpieza puede comprar el dinero” (Restrepo, 2004: 133). La mano del padre que cierra todas las noches la casa, niega la violencia externa y maltrata a su hijo, encierra las fotos de la infidelidad con su cuñada, y abre las puertas al Midas, para que mágicamente todo lo transforme en oro.

El delirio de Agustina desnuda y confiesa la débil moral nacional, visibiliza que lo que realmente enferma no es solo el narcotráfico, sino la hipocresía social, el olvido y la mentira (Sánchez, 2006); no es solamente la “lepra del narcotráfico”, también es la “lepra de la moral” la que deshace y mutila al país, es la enfermedad de la apariencia la que gesta el delirio social. Por su parte, en *El ruido de las cosas al caer*, Elena Fritts narra la hipocresía endémica nacional; a su llegada al país se hospeda en la casa Laverde, donde conoce a Ricardo; son ellos, “una familia venida a menos” (Vásquez, 2011: 147) los primeros guías en la moral del arribismo:

Doña Gloria era una ama de casa sin delantal: Elaine nunca la vio empuñar un plumero, y sin embargo, en los tocadores, en las mesas de noche, en los ceniceros de porcelana, no había rastro de polvo amarillo que se respiraba al salir a la calle: todo cuidado con la obsesión que sólo tienen quienes dependen de las apariencias (Vásquez, 2011: 147).

En los dos textos, las causas para viajar por el discurso de la locura, son provocadas por los personajes que hacen de intermediarios entre el mundo de la legalidad y el narcotráfico; tanto Laverde (Vásquez, 2011), como Midas (Restrepo, 2004) son conocedores del secreto que se debe develar: el dinero del tráfico de drogas compró al país y a su clase dirigente, significando la sentencia proferida por Pablo Escobar: “Qué pobres son los ricos de este país, amigo Midas, qué pobres son los ricos de este país” (Restrepo, 2004: 72). Los que entienden y explican las implicaciones de esta nueva realidad, los personajes que narran la narcoapoteosis son Laverde y Midas; reconstruir la vida del primero explica la orfandad generacional y complicidad entre Antonio y Maya; como hijo de una familia “venida a menos” comprende que solo trabajando como piloto para

los carteles podrá romper con su destino, “Yo voy a dejar de contar centavos como hace mi mamá todas las noches” (Vásquez, 2011: 156), pero como vida que no ve la verdad, termina cegado en una calle de Bogotá, minutos después de escuchar cómo sonaba el cuerpo de su esposa al morir. Por su lado, el Midas al narrar la vida de Agustina, confiesa su destino de supervivencia social como mediador entre Escobar y los “impolutos inversionistas de Bogotá” (Restrepo, 2004: 65), sin poder ver que el verdadero dueño de su vida, como la del resto del país, era *El Capo*:

(...) para la Araña Salazar, para tu señor padre, para el vivo de tu hermano, Pablo Escobar no es más que un plebeyo que ante ellos se quita el sombrero; cometen el mismo error que cometí yo, mi princesa Agustina, y es un error suicida: la verdad es que el gordazo ya nos comió a todos crudos, y es por eso que tiene la barriga tan inflada. ¿Y yo? Yo fui como quien dice el mesero de Escobar: le serví a mis amigos en bandeja, de postre me encimé yo mismo y luego le facilité el Alka-Seltzer para que hiciera la digestión (Restrepo, 2004: 73).

Laverde (Vásquez, 2011) y Midas (Restrepo, 2004) desbaratan el curso de la hipocresía que ciega, en sus palabras leemos el vacío de una vida llena de apariencias, y aunque destejan el secreto y abran la caja de Pandora, la furia inclemente de los nuevos leprosos ya los había contagiado:

(...) y las verdades llanas van quedando atrapadas en ese almíbar de ambigüedad que todo lo adecua y lo civiliza hasta despojarlo de sustancia, o hasta producir convenientes revisiones históricas y mentiras grandes como montañas que el consenso entre ellos dos va transformando en auténticas, el Midas se refiere a perlas como estas, el Bichi se fue para México porque quería estudiar allá, y no porque sus modales de niña le ocasionaron repetidas tundas por parte de su padre (...) el señor Carlos Vicente Londoño quiso por igual a sus tres hijos y fue marido fiel hasta el día de su muerte (...); el Midas McAlister nunca embarazó a Agustina ni la abandono después, ni ella tuvo que ir sola a que le hicieran un aborto (...); no existe un tipo que se llame Aguilar, y si acaso existe no tiene nada que ver con la familia Londoño; la niña Agustina no está loca de remate sino que es así –Eugenia y Joaco dicen así y no especifican cómo–, o está nerviosa y debe tomar Eucanil, o no durmió bien anoche, o necesita psicoanálisis, o hace sufrir a su mamá sólo para llevarle la contraria, o siempre ha sido un poco rara. Ése es, según el Midas McAlister, el Catálogo Londoño de

Falsedades Básicas, pero cada una de ellas se ramifica en los cien matices del enmascaramiento (Restrepo, 2004: 234).

Las vidas de McAlister (Restrepo, 2004) y Laverde (Vásquez, 2011) estructuran la narración de las novelas; el secreto que tejen los dos personajes, la mentira del arribismo, posibilita ir narrativamente al lugar del encierro en el que se salvaguarda la verdad. En el caso de *Delirio* es la locura de Agustina y el espacio familiar de los Londoño, y en *El ruido de las cosas al caer*, la orfandad de Maya y el espacio solitario de su casa, a las afueras de Bogotá. En los dos textos es la casa familiar, el lugar que narra cómo la violencia del narcotráfico heredó antiguas dinámicas sociales para controlar a la sociedad; la casa es el sitio que se escribe y confiesa, desde la melancolía, la ausencia paterna en la vida de Maya y el desarraigo en Agustina. Leemos en los dos textos una politización del espacio doméstico, la casa de campo de los Laverde, “Villa Elena” y la de los Londoño, ubicada en un barrio de clase alta bogotana, relatan desde la intimidad las brechas sociales, el drama de los marginados y la apertura económica que generó el narcotráfico; las puertas del país se abrieron al mundo globalizado y el ingreso se logró a través de la laguna temporal (Ludmer, 2010) que significa el tráfico de drogas.

¿o acaso no cachas que en las muchísimas hectáreas que heredó Joaco hoy sólo florecen los caballos de polo, las villas de recreo y los atardeceres con arboles, porque el billete contante y sonante, le llega dulcemente y por debajito, de los chanchullos con el gobierno y de las lavanderías de Pablo? (Restrepo, 2004: 71).

Leonor Arfuch afirma que en la narración de los espacios de intimidad y memoria, el uso de cierto tipo de objetos, cartas, diarios, fotografías, posibilita un trabajo metafórico en la construcción de dichos espacios, es “un anclaje cronotópico que opera también, en su caso, como eslabón entre biografía y memoria colectiva” (Arfuch, 2005: 269-270). El diario del abuelo Portulinus y las fotografías de la tía Sofi desnuda, tomadas por el padre de Agustina (Restrepo, 2004), o los recortes de revistas y periódicos, la cinta de la caja negra del vuelo 965 y las noticias de los magnicidios que marcan la vida de Yammara (Vásquez, 2011) son eslabones que tejen no solo la biografía de los personajes, o el relato de una generación de colombianos que se enloqueció de miedo; a su vez, actúan como enlaces históricos de las violencias estructurales.

Recurrir a estos objetos para narrar la vida de un país enfermo refuerza el tono melancólico de las dos novelas, en el que se admite la locura nacional, la violencia compartida y la imposibilidad de un futuro pacífico. Así lo confiesa Maya, en el silencio de los cuerpos que caen del avión en el que muere su madre; ella y Yammará escuchan la caída e inicio de sus propias vidas, es decir, las del país:

La madrugada fresca se llenó con el llanto de Maya, suave y fino, y también con el canto de los primeros pájaros, y también con el ruido que era la madre de todos los ruidos, el ruido de las vidas que desaparecen al precipitarse al vacío, el ruido que hicieron caer sobre los Andes las cosas del vuelo 965 y que de alguna manera absurda era también el ruido de la vida de Laverde, atada sin remedio a la de Elena Fritts. ¿Y mi vida? ¿No comenzó mi propia vida a precipitarse a tierra ese mismo instante, no era aquel ruido el ruido de mi propia caída, que allí comenzó sin que yo supiera? (Vásquez, 2011: 248).

Nos resulta interesante que en el corpus los personajes femeninos escriban y confiesen melancólicamente el impacto social del narcotráfico. En sus narraciones podemos leer algunas significaciones adquiridas del universo femenino en los años de la peste, como la orfandad y la soledad; pero a su vez, escriben cómo la violencia de género ha ido más allá de la cosificación de los cuerpos, de la violencia sexual, de los homicidios o de la trata de personas. En la melancolía de Agustina y Maya adquiere sentido la conjugación de todas las violencias de las que han sido víctimas las mujeres en Colombia en el marco del conflicto, y que hacen parte de la cultura patriarcal que afirma a la guerra. Por esto, Agustina escribe, en su delirio, la herencia bélica que significa la locura del abuelo Portulínus “más loco que una puta cabra” (Restrepo, 2004: 18), y es la menarquía, la sangre, la metáfora de su iniciación en el trauma nacional:

Ensucia-con-sangre. Luego la Tía Sofi dijo Pobre mi niña, tan chiquita y ya le vino la regla, y como afuera mis primos y mis hermanos gritaban llamándome para que regresara al juego de los ladrones y policías, yo me sequé las lágrimas y le dije a mi madre Voy a contarles a ellos lo que me pasó y ya vuelvo, y centellaron los ojos de mi madre y de su boca salió la Prohibición: No, Agustina, esas cosas no se cuentan (...). Ahí fue cuando entendí por tercera vez que mi don de los ojos es débil frente a la potencia de la Sangre, y que La Hemorragia es incontenible y es inconfesable (Restrepo, 2004: 150).

Es la confesión de Maya Fritts a Antonio Yammara el reconocimiento de las víctimas globales de la guerra contra las drogas:

Luego he sabido que no estuve sola, que lo mío no era original. En esos años fueron legión los que llegaron a Estados Unidos para quedarse, no sé si me entiende. Los que llegaban, no con cargamentos como mi papá, que también, sino como simples pasajeros de un avión comercial, un avión de Avianca o de American. Y las familias que se quedaban esperando en Colombia tenían que decirles algo a los niños ¿no? Así que mataban al padre, nunca mejor dicho. El tipo, metido en una cárcel de Estados Unidos, se moría de repente sin que nadie hubiera sabido que ahí estaba (Vásquez, 2011: 222).

La retórica confesional, la escritura del recuerdo desde el tono melancólico, interroga en las novelas el valor de la vida. ¿Cómo vivir bajo el peso del catálogo de falsedades? ¿Cómo construir una vida en el arribismo, sustentado en mentira sobre mentira? ¿Cómo sobrevivir, cuando la orfandad es lo único que nos define en el mundo? En la soledad y la locura, desde la voz femenina, se escribe el revés de la vida; es decir, el desamparo social de las víctimas del conflicto, las mentiras históricas, la paz traqueta, la narcoapoteosis:

Nada cambió en mi vida Antonio, yo llevaba muchos años sin ellos, pero ahora ellos ya no estaban en ninguna parte. Era como si se hubieran ausentado. Y como si me miraran, sí, esto es difícil de explicar, pero no me miraban. Elaine y Ricardo me miraban (Vásquez, 2011: 109).

Más allá de la posibilidad de un futuro, mucho más visible en la novela de Restrepo que en la de Vásquez, lo que se escribe es la inversión de valores gestada con el acontecimiento del narcotráfico. Agustina (Restrepo, 2004) se salva y confiesa que la verdad repara; Yammara (Vásquez, 2011) regresa a Bogotá, consciente de que su vida contaminada no debe ser un factor de riesgo para la familia que deja ir. En los textos, la soledad y la orfandad escriben cómo la violencia del narcotráfico forma parte de la construcción de una identidad nacional y que confesarlo posibilita comprender la pérdida de los ausentes –los padres de Maya–, el dolor de las víctimas –Agustina, el Bichi, Aguilar, Antonio, Maya–, y el valor de sobrevivencia, que llega hasta las lágrimas:

Al llegar al apartamento, hacia las dos de la mañana me acogió un olor que me arrancó lágrimas, asegura Aguilar, y no estoy diciendo ninguna metáfora porque es cierto que me hizo llorar ese olor que no sé si pueda describir, un olor a casa, que más decir, un olor a todos los días, a gente que duerme por la noche y se despierta por la mañana, a vida real, a aquí ha vuelto a ser posible la vida, no sé por cuánto tiempo pero al menos mientras perdure este olor, mientras no se quiebre esta calma (Restrepo, 2004: 302).

5.4. ¿Qué hay que vivir?³

En los primeros años del siglo XXI se ha manifestado la urgencia de reflexionar sobre el conflicto interno armado en Colombia (Villegas, 2014); dan testimonio de lo anterior las investigaciones realizadas en las que se evidencia la necesidad de encontrar las causas y razones de la guerra en el país. La reflexión implica una revisión de la historia nacional y el reconocimiento de las víctimas del conflicto que desangra al país desde mediados del siglo pasado. A su vez, los espacios de debate sobre causas y consecuencias evidencian que el narcotráfico es un correlato del mismo conflicto, y que es impensable la vigencia del mismo, sin la presencia de este sistema de producción. El corpus seleccionado expone dicha relación, y como *espacio de saber* (Barthes, 1998), escribe el cuestionamiento de la historia oficial, ofreciendo otras lecturas del país que se articulan al margen de los discursos de los actores armados.

Interrogar la historia, desde la literatura, es resignificar el pasado y comprender que en la esfera privada que construyen las novelas —el amor entre Fernando y los sicarios (Vallejo, 1994), el relato de la hombría de Comandante Paraíso (Álvarez Gardeazábal, 2002), la hipocresía de la familia Londoño (Restrepo, 2004), el abandono familiar de Yammara (Vásquez, 2011)—, solo adquiere sentido enfrentándola con su exterioridad, con lo público; es decir, con la historia violenta del país.

Los lugares de intimidad, correspondientes a lo privado, el apartamento de Fernando en *La virgen de los sicarios*, el escondite o la cárcel en *Comandante Paraíso*, la casa de los Londoño o el apartamento pobre de la mamá de Midas McAlister en *Delirio*, “Villa Elena”, la casa heredada de Maya Fritts en *El ruido de las cosas al caer*, dan cuenta no solo de cómo la violencia, como significante, atravesó al país, sino de la pluralidad de puntos de vista sobre la irrupción y de sus efectos en la sociedad. Es la heteroglosia social del narcotráfico, escrita en el corpus,

dotando de sentido el estruendo eufórico de la ostentación (Álvarez Gardeazábal, 2002), la incapacidad de diferenciar víctima de victimario (Vallejo, 1994), las dificultades para darle valor a la vida (Restrepo, 2004) y el escape como espacio para sobrevivir (Vásquez, 2011).

En el corpus, el país enfermo es narrado a partir de las historias pequeñas, la voz de los enfermos de violencia cuestionan el oficialismo histórico y presentan el vacío de la vida desprovista de su condición civil; a su vez, interrogan la valoración y la funcionalidad de la vida, despojada de humanidad y reducida a la supervivencia, a la contradicción y al tiempo sin conciencia. Son las historias íntimas, que leemos en los diarios, las fotografías, en las añoranzas de un narrador que regresa a morir (Vallejo, 1994) y en las peripecias de un joven de provincia que asciende en el tráfico de drogas (Álvarez Gardeazábal, 2002), las que visibilizan el estado de impunidad social y la falta de reconocimiento y reparación de las víctimas: los deshechos humanos (Vallejo, 1994), las mujeres silenciadas en la locura (Restrepo, 2004) y la orfandad compartida (Vásquez, 2011).

Las novelas se construyen a partir de viajes temporales y físicos, que corresponden a los saltos topográficos y semánticos que significan la apoteosis social del narcotráfico, su relación histórica con la época de *La Violencia*, el desplazamiento geográfico del campo a la ciudad y la desigualdad social, como argumento para la ética del “todo se vale”. La vacuidad como disvalor de la vida enunciada en los sicarios, los *Mágicos*, la oligarquía colombiana, los huérfanos, los miedosos patológicos, los locos, adquiere sentido en dichos saltos; los cuerpos desechables de los amantes de Fernando, nietos de *La Violencia* (Vallejo, 1994); las cicatrices del cuerpo de Antonio Yammara (Vásquez, 2011), que “hablan” sobre su disfuncionalidad vital; el delirio de Agustina, que pregunta sobre el valor de la vida en una sociedad que hereda el silencio de la muerte (Restrepo, 2004); la voz iracunda de Londoño, que ve en la guerra el único medio para balancear la histórica desigualdad social (Álvarez Gardeazábal, 2002) son los síntomas/signos de la nueva peste, de la epidemia de la violencia, “contagiosa, como la gripa, y cuando en una familia le da a alguno, todos van cayendo” (Restrepo, 2004: 41).

¿Qué hay por vivir? Es la pregunta que lanza al vacío el delirio de Agustina, para que sus “otros yo” que la narran, comprendan que la violencia, como la locura, es contagiosa; y que en Colombia, posiblemente, todos estén enfermos. La razón recuperada, al final de la novela, es ar-

ticulada por los otros narradores que desmarañan las falsedades históricas que han perpetuado el estado de violencia nacional; las lágrimas de alegría de Aguilar, al sentir “que después de tantos días y noches de andar por ahí sin alma por fin la recuperaba” (Restrepo, 2004: 299); la llegada del hermano Bichi y la alegría matinal de Agustina construyen narrativamente la esperanza en el futuro y la defensa de la vida desde la palabra.

(...) yo no sé qué será la felicidad, dice Aguilar, supongo que nadie lo sabe, lo que sí sé es que felicidad fue lo que sentí cuando vi mi nombre escrito por ella en esa hoja de papel, con todo y bolita en vez de punto sobre la i, y por dentro la nota decía, Aguilar la saca de la billetera donde la guarda con la primera y la lee, “Profesor Aguilar, si pese a todo me quiere todavía, póngase mañana una corbata roja” (Restrepo, 2004: 302).

Es la felicidad de un hombre enamorado, la respuesta a la anomia y a la afasia de la narcoapoteosis; es la tranquilidad de Aguilar, la victoria frente a la pérdida de la connotación espantosa del terror. Pero a la vez, leemos en la calma recuperada una afirmación del poder político de la literatura, que como praxis escritural, revisa y resignifica la violenta historia de Colombia.

La leí varias veces antes de dormirme, dice Aguilar y cuenta que el pensamiento que esa noche pasó por su cabeza fue Estoy contento, esta noche estoy contento (...) así que me serví un café y me senté a desayunar, a hojear el periódico y a observar a mi mujer que pasaba una y otra vez frente a mí como mirando hacia otro lado, como haciéndose la desentendida y al mismo tiempo nerviosa, queriendo y no queriendo chequear con el rabillo del ojo si me había puesto la tal corbata, hasta que me planté frente a ella, la tomé por los hombros, la hice mirarme a los ojos y le pregunté, Señorita Londoño, ¿le parece suficientemente roja esta corbata? (Restrepo, 2004: 302-303).

La dicha de Aguilar es la respuesta a la pregunta que titula este apartado; queda por vivir, con esperanza, el reconocimiento de la locura de Agustina, que como metáfora de la violencia, nos invita a resignificar la marginalidad de las víctimas. Solo en la aceptación del estado de violencia patológico es posible redimir y rescatar la voz de los históricamente silenciados.

Notas

- 1 Aludimos a *Mira mi alma desnuda*, primer título con el que se presenta *Delirio* de Laura Restrepo en el 2004, ante el jurado del Premio Alfaguara de novela de ese año.
- 2 Tomamos el título de la novela de Pérez Galdós, publicada en 1982 y adaptada al teatro un año después, que narra la historia de amor entre Pipet y Victoria (la loca de la casa) y cómo el amor transforma/domestica al personaje masculino.
- 3 El título de este apartado lo tomamos del quinto capítulo de *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011), *What's there to live for?*, quien a su vez lo retoma de la canción de Frank Zappa *Who needs the Peace Corps?*

Capítulo VI. La defensa de la vida en el corazón de la violencia

Cuarto síntoma: *El ruido de las cosas al caer*

*Ya estaban lejos los malos, más me quedaba el miedo. El miedo tarda en irse.
Puede un hombre destruirlo todo dentro de sí: el amor, el odio,
las creencias y hasta la duda.*
Joseph Conrad

La noche del 9 de noviembre de 1989, el mundo fue testigo de la caída del Muro de Berlín, del fin simbólico de la Guerra Fría y de la dicotomía económica mundial en dos sistemas de producción: capitalista y comunista. Con las recientes promesas del mundo globalizado, en la mañana del 27 de noviembre, al despegar del aeropuerto de Bogotá, un avión comercial con 107 pasajeros explota en el aire; semana y media después, una bomba frente al edificio de la Policía Secreta colombiana, otra vez en la ciudad de Bogotá, estalla a las siete de la mañana. En menos de 15 días, a las instalaciones de Medicina Legal llegaron más de 180 cuerpos cercenados y mutilados para el posterior reconocimiento de sus familiares; en los restos humanos se inscribía el terror de la narcomáquina. Mientras el mundo celebraba el supuesto fin de una guerra política y económica, Colombia, en medio de la empresa bélica contra el Estado, que lideraba Pablo Escobar, era víctima y victimaria del horror.

La relación que establecemos entre el fin simbólico de la Guerra Fría, que describió la dinámica mundial desde mediados del siglo XX, y uno de los capítulos más violentos de la guerra contra las drogas, que se desarrolla en Colombia desde mediados de los años 70, se sustenta en el triunfo mundial de la lógica capitalista; si la caída del Muro de Berlín señala el inicio de un nuevo mapa geopolítico y el triunfo del libre mercado,

las bombas que estallaron en el país a finales de la década de los 80 e inicio de los 90 son el revés de esa misma lógica mercantilista, en la que el discurso político neoliberal escribe, entre cenizas y cuerpos, su poder “civilizador”. En los escombros del Muro de Berlín, de los edificios y centros comerciales que se derrumbaron al ritmo de las bombas, en los zapatos que adornaron el cielo y en los cuerpos como índices de la violencia, leemos la soberanía neoliberal, de la que la narcomáquina se ha nutrido.

Retomamos las palabras de Monsiváis (2004), quien considera la emergencia narco y su lógica violenta, como el episodio más grave de la criminalidad neoliberal, para afirmar que el narcotráfico denuncia el fracaso de la implementación de dichas políticas económicas, y que como sistema de producción establece, a partir de su dinámica violenta, una economía paralela que garantiza un rápido ascenso social. En la caída del avión y en la explosión de los tantos edificios que se derrumbaron entre 1989 y 1993, se enuncia el estado de máxima narcotización del país, no solo a partir de la violencia que como dispositivo de control legitimaba el narcopoder, sino por la anomia, el silencio, el olvido y la impunidad que se construyeron en la sociedad colombiana, como mecanismos de defensa para sobrevivir.

En este capítulo indagaremos en los anticuerpos de la violencia del narcotráfico; es decir, en cómo el corpus construye narrativamente esos mecanismos de defensa, que se gestaron en los años de la peste. El texto central que abordamos es *El ruido de las cosas al caer*, ya que es el que visibiliza la crisis inmunitaria, en términos de Esposito (2009), que se gestó con el narcotráfico, y de la protección de la vida a partir de la naturalización de la violencia; pero, sobre todo, de los efectos históricos y generacionales de la convivencia con el miedo, como gestor social que endurecía la lucha antiterrorista por parte del Estado y, simultáneamente, fortalecía la violencia expresiva de los Capos. La novela de Vásquez construye la vida de una generación colombiana que nace a inicios de los años 70 y que se enfrenta a la edad adulta, cuando la narcoviolencia y la guerra contra las drogas llegaban a sus niveles más altos de terror. La voz de Yammara, el héroe de *El ruido de las cosas al caer*, es el testimonio del sobreviviente de los años de la peste, y en su cuerpo herido se inscribe la violencia del país, enunciando las preguntas guías de este capítulo: ¿Cómo crecer, amar y (sobre) vivir en una sociedad que se enuncia desde el miedo? ¿Cómo defender la vida, cuando se ha perdido el control de la misma?

Para poder indagar en las significaciones de los anticuerpos como tema que figurativiza la violencia del narcotráfico, en un primer apartado expondremos cómo los atentados terroristas hacen visible la lógica inmunitaria (Esposito, 2009) de la guerra global contra las drogas y del capítulo que se escribió con la narcoguerra contra el Estado colombiano. La protección de la vida a partir de la muerte, nos permite relacionar los planteos de Esposito (2009), con la categoría de necropolítica de Achille Mbembe (2011)¹, que define a la soberanía como el poder y la capacidad de matar para vivir; lógica que leemos en los atentados terroristas (Restrepo, 1994), en la instrumentalización de jóvenes desechos (Vallejo, 1994), en la reducción de la mujer a un trofeo para ostentar (Álvarez Gardeazábal, 2002), y en el encierro al que estuvo condenada la sociedad colombiana para poder salvarse (Vásquez, 2011).

En el segundo apartado analizaremos la construcción narrativa de los anticuerpos de la violencia –anomia, olvido, silencio e impunidad–, a partir del diálogo que se establece entre los cuatro textos, y que dan cuenta de cómo los efectos defensivos de la narcoviencia permearon todas las esferas de la sociedad colombiana. Vallejo, a partir de la narración de Fernando, justifica los actos de sus amantes, al describir una Colombia que mata a sus propios hijos; y Álvarez Gardeazábal, desde la voz de Londoño, expone cómo el Ejército Nacional de Traquetos tiene como único objetivo defender militarmente al país del Estado que los quiere erradicar. Tanto en *La virgen de los sicarios* como en *Comandante Paraíso*, la violencia es *phármakon* (Esposito, 2009) sana, envenenado a los cuerpos de los jóvenes/armas/desechos que purgan a la sociedad. Restrepo y Vásquez construyen narrativamente los mecanismos de defensa, escribiendo los efectos en el cuerpo social de la violencia como *phármakon*, desde la intimidad y el encierro de una ciudad, controlada y delimitada por el terror. Bogotá, en los dos textos, como sinécdoque del país, es el espacio del delirio y de la disfunción vital que reafirma el carácter errático y fantasmagórico de la violencia y provoca el escape, ya sea a nivel simbólico desde la manía en *Delirio* o la fuga de todos los personajes en *El ruido de las cosas al caer*.

En el tercer apartado analizaremos los efectos de la defensa de la vida en un país controlado por el miedo, y entenderemos como figurativización de la violencia el fenómeno de la emigración y desplazamiento interno, enunciado en el corpus en el autoexilio de los narradores de *La virgen de los sicarios* y de *Comandante Paraíso*, de los personajes Bichi y

la Tía Sofí en *Delirio* y en la novela de Vásquez, en el desplazamiento de Maya Fritts. En los cuatro textos Colombia es un país de escapados y sobrevivientes que, “sintieron al salvarse que traicionaban algo, que se convertía en las ratas del proverbial barco por el hecho de huir” (Vásquez, 2011: 255); y el desplazamiento histórico al corazón de la violencia, desde la narración, posibilita la reconstrucción de los tejidos vitales rotos, en el caso de las novelas de los escritores capitalinos; o en los textos de Vallejo y Álvarez Gardeazábal, regresar a Colombia es la única forma segura de morir y eliminar las dudas del exilio.

En el corpus, la construcción narrativa de los mecanismos de defensa frente a la peste, interpela estética y éticamente a que la violencia se nombre a sí misma, es la voz impune y anómica de Enrique Londoño (Álvarez Gardeazábal, 2002), Alexys, Wilmer y Fernando (Vallejo, 1994), es la amnesia de Agustina articulada narrativamente por Midas McAlister y Aguilar (Restrepo, 2004), es el silencio de la vida de Ricardo Laverde y el dolor que se escribe en las cicatrices del cuerpo de Yammara (Vásquez, 2011).

El análisis narrativo de los anticuerpos de la violencia del narcotráfico, nos permite leer el colapso civilizatorio de la Colombia de los años de la peste, y a la vez, el estado afásico, como mecanismo de defensa, de un cuerpo social que no se mueve frente al horror escrito en el pánico de la población civil. Marco Palacios afirma que los años 80 señalan el inicio del derrumbe social y político del país, en el que se conjugan la corrupción de las clases dirigentes, la anomia de los marginados, la falta de confianza política por parte de la clase media y la explosión de la violencia (magnicidios, atentados terroristas, asesinatos, delitos callejeros), dinámicas que se gestaron desde el miedo, la impotencia estatal y la impunidad.

La anomia, el silencio, el olvido y la impunidad cobran sentido en las relaciones sociales que se gestaron a partir del miedo. Colombia lleva más de 60 años en una espiral de violencia-represión-violencia que sigue alimentando los mecanismos de defensa. En las cuatro novelas se articulan narrativamente la inmanencia de la muerte y el terror del narcotráfico; es la escritura del derrumbe de un país que se desplomó frente a la irrupción de la guerra contra las drogas: un viaje a través de la violencia y la construcción narrativa de un horror que no pierde el sentido. Retomamos las palabras del narrador de la novela de Conrad, *El corazón de las tinieblas*, a modo de introducción de nuestro análisis, porque consideramos que el suspiro agónico de Kurtz escribe la respuesta sobre la

difícil defensa de la vida en los narradores/sobrevivientes, que han vivido entre el horror y el gemido de la muerte silenciosa:

Vi sobre ese rostro de marfil la expresión de sombrío orgullo, de implacable poder, de pavoroso terror... de una intensa e irremediable desesperación. ¿Volvía a vivir su vida, cada detalle de deseo, tentación y entrega, durante ese momento supremo de total lucidez? Gritó en un susurro a alguna imagen, a alguna visión, gritó dos veces, un grito que no era más que un suspiro: ‘¡Ah, el horror! ¡El horror!’ (Conrad, 1998: 156).

6.1. La ominosa lógica de la vida

Esposito propone pensar la política desde la forma misma de la vida, afirmando que en la modernidad las decisiones políticas no parten de la categoría de sujeto y/o ciudadano, sino desde lo biológico, es decir, desde el cuerpo. En el aparato filosófico de Esposito son fundamentales tres conceptos, *comunitas*, *inmunitas* y *bios*; que articulándose entre sí, ofrecen las categorías para el estudio de la política moderna. Desde la etimología y lo jurídico Esposito, para deconstruir el significante inmunidad, nos explica que *munus* significa encargo, obligación o deber, por lo que *co-munitas* es aquello que nos une, pero a partir de la deuda y la obligación; lo que significa una comunidad construida desde la negociación de esas obligaciones. Por contraposición semántica *in-munitas* significa aquello que queda dispensado de dicha obligación común, “algo que interrumpe el circuito social de la donación recíproca al que remite, en cambio, el significado más originario y comprometido de la *comunitas*” (Esposito, 2009: 16).

El paso de la inmunidad natural a la adquirida, con la invención de las vacunas en el siglo XVIII, genera el efecto de sentido del paradigma inmunitario que Esposito propone, como reacción protectora a la presencia de un mal que debe enfrentarse, presuponiendo la reproducción y control de dicho mal por combatir. La lógica inmunitaria que establece el discurso médico, desde el siglo XVIII, permite al filósofo italiano analizar la relación que se establece entre la protección de la vida, a partir de la negación de la misma:

(...) mediante la protección inmunitaria la vida combate lo que la niega, pero según una ley que no es la de contraposición frontal, sino la del rodeo y objetivo, está obligado a perseguirlo dado vuelta. Pero,

actuado de este modo, lo retiene en el horizonte de sentido de su exacto opuesto: puede prolongar la vida sólo si le hace probar continuamente la muerte (Esposito, 2009: 19).

El concepto inmunitas y su lógica de proteger la vida, inoculando muerte, articula la aporía política de la modernidad. Retomando a Benjamin, Esposito afirma que la violencia ha sido un instrumento del aparato jurídico e institucional que se ha constituido para reprimir a la violencia, por el control de la violencia misma. El Derecho, como violencia que condena a la culpa, se desarrolla como un dispositivo inmunitario del sistema social, que protege al *yo*, del contagio del *otro*, dispensando al *bios* de su deuda, de su obligación; por lo que, comprendemos que la comunidad no suprime a la violencia, sino que la asimila para aprender a resistir a la amenaza, para hacerse inmune a los lazos comunes.

El sistema jurídico al ser función del mecanismo inmunitario, conserva la vida a partir de la exclusión de su libre desarrollo; “sujeta la vida a la muerte en la medida en que hace de la muerte el instrumento de conservación de la vida” (Esposito, 2009: 52). El carácter inmunitario del derecho se sustenta en mantener la vida, mediante el sacrificio de la misma; es decir, inoculándole un poco de violencia al cuerpo social, para hacerlo capaz de resistirla. Es la inmunización la forma de civilización contemporánea y una de las figuras que expresa esta lógica, es la noción platónica de *phármakon*, principio filosófico que asocia el mal con su remedio, el veneno con la salud, la vida con la muerte. Lo que propone Esposito, al articular la lógica inmunitaria con el principio platónico, es entender el intercambio dialéctico, y a la vez ambivalente, que se establece entre vida (bien/salud) y muerte (mal/enfermedad), para comprender que más que una contraposición frontal, lo que se construye es una relación en la que la primera es el contrario de la segunda; pero sobre todo, la muerte es un instrumento para afirmar la vida: “Mal y antídoto, veneno y cura, poción y contra-poción, el *phármakon* no es una sustancia, sino más bien una no-sustancia, una no-identidad, una no-esencia. Pero sobre todo algo que se relaciona con la vida desde el fondo de su reverso” (Esposito, 2009: 181).

Si la violencia es un instrumento jurídico de la modernidad que se ha usado para autoeliminarse, la figura del *phármakon* platónico le permite a Esposito confirmar que en la violencia dialogan la vida y la

muerte, cada una instrumento y opuesto de la otra, y que la cura y el veneno de la violencia es la violencia misma; confirmando a su vez lo que proponía Foucault, que la muerte es una modalidad para la conservación de la vida; es decir, es gestora de *bios*.

¿Cómo entender a la muerte como administradora de vida? Para responder a este interrogante, relacionamos los planteos de Esposito sobre la protección y negación de la vida, con la noción de necropolítica de Mbembe (2011), que define la soberanía, no solo exclusiva de los Estados nacionales, desde el poder de matar. La política moderna para Mbembe, cuyo centro se encuentra en los proyectos colonizadores, puede ser entendida como trabajo de muerte; la contemporánea normalización de la guerra y la creación de un mundo bélico garantizan el derecho a matar: es la violencia como *phármakon*, es el mal combatido desde lo enfermo, es la paz construida desde la guerra sin fin.

Mbembe propone entender el poder desde la racionalidad tanática de defender la vida, a partir de la muerte del otro; y a la política desde una lógica guerrera, en la que la soberanía se afirma desde el derecho a matar y, por ende, en el devenir instrumento/arma del ser humano. Si la inmunización es la forma de civilización contemporánea, la lógica de la vida se sustenta en la muerte del otro; es decir la defensa vital se articula desde el aniquilamiento; el mecanismo de defensa se gesta en la violencia y la vida solo se define desde la muerte.

Lo que Mbembe entiende por necropolítica evidencia la moderna tensión inmunitaria que plantea Esposito; es decir, es el poder de la muerte, el derecho soberano de matar lo que inscribe el funcionamiento de la modernidad, en el que la muerte del *otro* es útil. La militarización de la cotidianidad, la vigilancia, el control, el aislamiento y la fragmentación territorial confirman el estado bélico de una sociedad impune y anómica, como la colombiana. Es la naturalidad de la guerra, la que escribe la vida de los sicarios (Vallejo, 1994), y el derecho “sacro” a matar, que connota el nombre Ángel Exterminador:

(...) sacó el Ángel Exterminador su espada de fuego, su “tote”, su “fierro”, su juguete y de un relámpago para cada uno en la frente los fulminó. ¿A los tres? No bobito, a los cuatro. Al gamincito también, claro que sí, por supuesto, no faltaba más hombre. A esta gonorreíta tierna también le puso en el susodicho sitio su cruz de ceniza y lo curó, para siempre, de las de la existencia que aquí nos aqueja. Sin alias, sin apellido, con un solo nombre, Alexis era el Ángel Exterminador que había

descendido sobre Medellín a acabar con su raza perversa (Vallejo, 1994: 55).

Desde la impunidad y la anomia, en *Comandante Paraiso* se esboza a la muerte violenta, como instrumento necesario para la narcoapoteosis:

En Colombia son muy, pero muy pocos, los muertos por equivocación. Hay más muertos a bala que en accidentes de tránsito y de cada diez cadáveres de homicidios violentos, nueve tienen una explicación en sus comportamientos aunque por esa presunta culpa, sólo uno habría sido ajusticiado en otro país donde existiera la pena de muerte (Álvarez Gardeazábal, 2002: 71).

La vida descrita desde la tensión bélica, naturaliza el estado de excepción, el ataque y la defensa son la regla, y el miedo, fundamentado en la constante sospecha del *otro*, se convierte en el gran gestor social. Sin el temor compartido durante y después de la oleada narcoterrorista, Yammará y Maya (Vásquez, 2011) no podrían reconocerse como sobrevivientes:

Maya levantó la cabeza.

“Sí, creo que usted me entiende”, dijo. “Cosas de nuestra generación, me imagino. Los que hemos crecido en los ochenta, ¿verdad? Tenemos una relación especial con Bogotá, yo no creo que sea normal eso” (Vásquez, 2011: 102).

El miedo se transformó en epidemia e hizo del país un espacio de desencuentros, el terror no solo impidió salir, a su vez petrificó, como la Medusa, la posibilidad de un futuro seguro. Las palpitaciones delirantes de Agustina visibilizan el estado social de incertidumbre:

Por ejemplo, Agustina advierte No te vayas a Ibagué con los muchachos porque algo va a pasarles en la carretera (...) Algo malo va a pasarles en la carretera, se le apunta de entrada a una alta probabilidad de acertar, porque la vida es de por sí azarosa y dada a jugarnos malas pasadas, pero además porque en un país como éste, cruzado de arriba y abajo por una maciza cordillera, las carreteras, por lo general en mal estado, se entorchan y se encabritan bordeando abismos y por si eso fuera poco, son tomadas un día sí y otro también por los militares, los paramilitares o los enguerrillados, que te secuestran, te matan o te agreden con gra-

nadas, a patadas, con ráfagas, con explosivos, cazabobos, mina anti-personal o ataque masivo con pipetas de gas (Restrepo, 2004: 36).

Defender la vida, en el marco de los planteos de Mbembe es una empresa bélica, y es precisamente esta lógica inmunitaria de la necropolítica la que nos posibilita entender la dinámica tanática del narcotráfico, su consecuente naturalización de la violencia, y la implementación de la guerra en Colombia como práctica gubernamental de los últimos 100 años, haciendo de sus habitantes soldados. A partir de Mbembe, leemos en la “cruzada” narcoterrorista de los años 80 y 90, la misma lógica de racionalidad instrumental y productora del mundo occidental moderno, en la que matar al otro significa la natural supervivencia y la regla se sustenta en las vidas desnudas (Agamben, 2006). En las guerras contemporáneas, y por ende en la empresa bélica que lideró Escobar, la minimización del riesgo frente a la amenaza, no solo se gestiona desde el aniquilamiento, también desde la reducción de la vida humana a instrumento tanático de poder; es la escritura de la era de los ejércitos y de las poliformes máquinas de guerra², entre ellas, la del narcotráfico:

Milicias urbanas, ejércitos privados, ejércitos de señores locales, firmas de seguridad y ejércitos estatales proclaman, todos a la vez, su derecho a ejercer la violencia y a matar (...) Cada vez más, la amplia mayoría de los ejércitos se compone de ciudadanos-soldados, niños-soldado, soldados y corsarios.

Al lado de los ejércitos, ha emergido aquello a lo que siguiendo a Gilles Deleuze y Félix Guattari, podemos referirnos como *máquinas de guerra*. Estas máquinas se componen de facciones de hombres armados que se escinden o se fusionan según su tarea y circunstancias. Organizaciones difusas y polimorfos, las máquinas de guerra se caracterizan por su capacidad para la metamorfosis (Mbembe, 2011: 58-59).

En los límites de la protección violenta y de la proliferación de ejércitos y hombres/armas, la sociedad se cierra sobre sí misma; el diálogo que se establece entre lo inmune (*yo*) y lo común (*otro*) construye una relación de destrucción, en la que el individual impulso de defensa frente a la amenaza del *otro*, de lo común, puede volverse contra sí mismo. Es la tensión autoinmune que describe las guerras civiles nacionales, y por ende la dinámica del conflicto interno armado en Colombia:

Un impulso de antidisolución que parece encontrar su réplica más que metafórica en esas enfermedades, llamadas precisamente autoinmunes, en las que el potencial bélico del sistema inmunitario se eleva a tal extremo que en determinado momento se vuelve contra sí mismo en una catástrofe, simbólica y real, que determina la explosión de todo el organismo (Esposito, 2009: 29).

El cuerpo, tanto para Mbembe, como para Esposito, es el lugar en el que se lee la amenaza de la vida del *otro*, es el campo e instrumento de defensa y el lugar en el que se inscribe, en palabras de Foucault, el lenguaje de la violencia. Son los cuerpos de los ciudadanos/soldados, de los hombres/armas, de los sicarios, traquetos, mujeres/trofeo, delirantes y paranoicos los que encarnan la relación entre vida y muerte en los años de la peste; los que tejen el discurso de la aporía vital entre plata o plomo a la que se sometió la sociedad colombiana, sentenciada a la muerte o al silencio comprado.

Tanto los atentados que escribe la narcomáquina en la historia colombiana –entendidos como escenificaciones (Reguillo, 2011) que enuncian el poder del narcotráfico y su capacidad de controlar y disciplinar a la población civil a partir del terror–, como el sonido del país derrumbándose y el estado patológico de afasia frente a la violencia ominosa, se “registran” en los cuerpos de los personajes sobrevivientes del corpus y se “reproducen” en la narración de los mismos. Son las voces de Enrique Londoño (Álvarez Gardezabal, 2002), Fernando (Vallejo, 1994), Agustina, Midas, Aguilar (Restrepo, 2004) y Antonio Yammara (Vásquez, 2011) las encargadas de reconstruir el escenario de defensa y miedo, y a su vez las responsables de visibilizar que esos cuerpos son agentes de una comunidad infectada, que en aras de atacar al “enemigo”, se destruyó a sí misma.

El colapso del organismo, del cuerpo social y político colombiano es la consecuencia de esa pulsión aporítica; en la tensión profiláctica de eliminación del *otro*, el daño se provoca en el propio cuerpo, en la sociedad misma, y transforma a la violencia en un elemento más del paisaje nacional y en gestora de cartografías del horror: las comunas que encierran y destruyen la ciudad de Medellín por la que viaja y muere el narrador de Vallejo, los entierros descritos como espacio para el exterminio en la novela de Álvarez Gardezabal, las bombas que silencian las noches en las que la protagonista de Restrepo intenta recobrar el juicio, y el ruido de la muerte que escuchan los personajes de Vásquez, ence-

rrados en sus propios miedos. El derrumbe social del que habla Marco Palacios es el síntoma de la peste autoinmune del narcotráfico, la guerra de todos contra todos que se gestó en el país, visibilizó que Colombia es un país de poderes fácticos, en el que gana el más fuerte.

(...) están emplazados los poderes fácticos contruidos con base en la ley hobbesiana del más fuerte; las redes de política tradicional clientelista; la guerrilla y contraguerrilla; los intereses del latifundismo, principalmente ganadero y del narcolatifundismo; los intereses alrededor de los cultivos ilícitos y el procesamiento, financiamiento y transporte de insumos y productos (cocaína y heroína) (...) Localismo, alta movilidad geográfica y baja movilidad social unidos a la disponibilidad de cuantiosos recursos exportables (droga, oro, petróleo principalmente) alimentan la guerra que Colombia atraviesa en el último decenio (Palacios, 2003: 353).

La guerra contra las drogas declarada en 1973 y, en particular, el capítulo escrito por los atentados terroristas y los magnicidios perpetrados por los Capos, son escenarios trágicos de la crisis inmunitaria de la modernidad occidental, en la que chocan dos obsesiones bélicas: por una parte, el discurso global, “civilizador” y antiterrorista promulgado por EE.UU. desde los años 70 con la creación de la DEA, por parte del gobierno Nixon y la posterior renovación liderada por Reagan; y por otra parte, la respuesta del discurso “bárbaro” de los capitalistas parias y su guerra contra el Estado, a partir del terror y la muerte de miles de civiles, excluidos que encontraron en el tráfico de drogas la palanca para el ascenso social, pero “hay que decir que bastó que se hicieran tan ricos como los viejos dueños del país, para que se volvieran tan crueles y tan insensibles como ellos” (Ospina, 2013: 218).

Las masacres, asesinatos, magnicidios y atentados hacen visible la lógica inmunitaria de protección de la vida, a partir de la negación de la misma; a la vez, indican los nuevos modos y estrategias militares de la contemporaneidad y sus efectos en la población civil: miedo, cuerpos y cadáveres anónimos leídos como índices del terror y la paranoia generada por la presencia errante del enemigo interno; y por último, describen un escenario trágico de la crisis inmunitaria de la modernidad occidental, en la que proliferan (y se degeneran) las máquinas de guerra: paramilitares, Ejército, guerrilla y bandas criminales.

El hacer vivir dejando morir, caracteriza el amor entre Fernando y

la muerte inscrita en el cuerpo de los sicarios (Vallejo, 1994); lógica inmunitaria que sustenta la exclusión y define territorios controlados por el abandono y la guerra, barrios como las Comunas de Medellín:

Estos barrios cuando los fundaron eran, como se dice, “barrios de puertas abiertas”. Ya nunca más. Las guerras de las bandas están casadas: de barrio con barrio, de cuadra con cuadra. Una muerte trae otra muerte y el odio más odio. Esto es así, la ley del gato que gira y gira queriendo agarrarse la cola. Y las rachas de violencia que no apagan los entierros... Por lo contrario, las encienden. Se diría que en las comunas los destinos de los vivos están en manos de los muertos (Vallejo, 1994: 58).

La administración de la muerte violenta que propone Comandante Paraíso y su intención de higienizar al país, afirman la “paz traqueta” que se enuncia en el *habitus ostentoso* –signo de un gobierno paralegal– y que en medio de la tensión inmunitaria, fomenta los grupos paramilitares (Autodefensas Unidas de Colombia) y garantiza el ascenso social a partir del poder de la muerte.

Y si al mismo tiempo que el Ejército Nacional de los Traquetos se aparece en la sabana y se toma Cajicá o Bosa, al otro día están negociando con uno y llaman a las Naciones Unidas y a todas las maricadas del mundo para salvarse y lo dejan de tratar a uno como narcotraficante y se convierte ahí mismo en líder político (Álvarez Gardeazábal, 2002: 178).

La guerra no se gesta solo en el espacio público, en los edificios derrumbados o en el cielo adornado por aviones cargados de droga, también en el terreno de las subjetividades y corporalidades: la sociedad colombiana, como mecanismo de defensa, aprendió a vivir perdiendo el control de la propia vida. La locura de Agustina (Restrepo, 2004) impugna la cotidianidad de la violencia y la militarización de la vida, en la que es imposible nombrarse y reconocerse a sí mismo; es el olvido social, enunciado por la anomia de la heroína, lo que justifica la narración de Aguilar:

Agustina, vida mía, no permitamos que la locura, vieja enemiga, acabe con cualquier atisbo de dicha, pero Agustina no escucha porque esta noche ella y la locura son una, Mi mujer está loca, me reconocí a mí mismo por primera vez esa noche, y sin embargo ese pensamiento no logró convencerme, no es así, Agustina vida mía, porque detrás de tu

locura sigues estando tú, pese a todo sigues estando tú, y a lo mejor quien quita, allá en el fondo sigo estando yo ¿te acuerdas de mí, Agustina?, ¿te acuerdas de ti misma? (Restrepo, 2004: 185).

El mecanismo inmunitario de protección de la vida a partir de la naturalización de la violencia, gesta una comunidad que la asimila, para resistir a la amenaza de los lazos comunes; frente a la obligación comunal, se establece la soledad protectora, se gesta el yo social paranoico y la libertad a partir de la coerción. Esa es la ignorada condena, escrita en el cuerpo de Yammara y Maya Fritts (Vásquez, 2011), de ahí su necesidad miedosa de escapar y asumir la ausencia de control de su propia vida; *bios* modelada por la violencia y administrada por la muerte:

La edad adulta trae consigo la ilusión perniciosa del control, y acaso dependa de ella. Quiero decir que es ese espejismo de dominio sobre nuestra propia vida lo que nos permite sentirnos adultos, pues asociamos la adultez con autonomía, el soberano derecho a determinar lo que va a sucedernos enseguida. El desengaño viene más pronto o más tarde, pero viene siempre, no falta a la cita, nunca lo ha hecho. Cuando llega lo recibimos sin demasiada sorpresa, pues nadie que viva lo suficiente puede sorprenderse de su biografía haya sido modelada por eventos lejanos, por voluntades ajenas, con poca o ninguna participación de sus propias decisiones (Vásquez, 2011: 214).

La muerte de Pablo Escobar en 1993 señala el fin de una época, que para Palacios (2003) mezcló política, drogas y terror; y a su vez es una de las escenas más horribles de la lógica inmunitaria de la necropolítica en Colombia: el cuerpo del narcotraficante fue expuesto como botín de guerra, y por ende, como instrumento público aleccionador. El Estado colombiano, con el apoyo de organizaciones paramilitares como los Pepes³, asesina al “monstruo” haciendo uso de las mismas técnicas expresivas implementadas por los narcoterroristas; redujo la vida de *El Capo* a un cuerpo/cosa, en la que se inscribieron la violencia asimétrica –que el mismo Pablo Escobar implementara, por ejemplo con el magnicidio televisado de Galán y el espectáculo del cuerpo desplomándose– y la fuerza de una sociedad dispuesta a destruirse, en aras de su propia defensa. El cuerpo obeso y descalzo –“Más adelante en la vida he podido comprobar que es una especie de ley que los muertos pierdan los zapatos” (Restrepo, 2004: 147), narra, casi como sentencia vital, el

delirio de Agustina— sobre el tejado de una casa en un barrio popular de Medellín, es una escena más del necropoder y su capacidad de administrar la vida desde su reverso. A su vez sintetiza el choque de las dos obsesiones bélicas que caracterizan la infructuosa cruzada contra las drogas: la afirmación de la paz democrática a partir de la guerra y la letalidad de la lucha contra el narcotráfico. Junto a la morbidez del gran delincuente, cazado como un animal, se encuentran los muñecos “tumbados” por Alexys y Wilmer (Vallejo, 1994); los cadáveres anónimos producidos por la economía bélica implementada por Londoño con las masacres (Álvarez Gardeazábal, 2002); los cuerpos carcomidos por la lepra que inundan el delirio de Agustina (Restrepo, 2004); y el cadáver de Ricardo Laverde señalando el inicio de la vida perdida de Yammara (Vásquez, 2011). Son los cuerpos inmóviles, a partir del silencio de la muerte, los que construyen narrativamente la violencia y describen la lógica inmunitaria de la guerra contra las drogas; en ellos “parece no haber rastro de ataraxia: nada más que el rechazo ilusorio de la muerte que ha ocurrido” (Mbembe, 2011: 65); y en su rigidez es posible leer el estado disfórico y afásico nacional, en unos años en los que el país aprendió, en medio del suspiro agónico de la muerte y del cielo como nuevo espacio bélico, que la vida es algo matable y por ende, administrable.

6.2. Las vidas que la violencia sana y envenena

Foucault señala que el gran paso que se efectúa en la época clásica (siglo XVIII) es la instauración de un arte de gobernar, contemporáneo a la creación de tecnologías científicas e industriales, que tiene como base la utilidad económica. La nueva praxis de gobernarse se caracteriza por la introducción de un aparato estatal que se prolonga y apoya en diversas instituciones (escuela, religión, ejército, hospital, familia) y que se fundamenta en la organización disciplinaria; es decir, en métodos que permitan el control de la población y garanticen la sumisión del individuo; en palabras de Foucault:

El siglo XVIII, o la edad clásica, introdujo todo un aparato de estado con sus prolongaciones y sus apoyos en diversas instituciones. Y además (...) puso a punto una técnica general de ejercicio de poder, técnica transferible a instituciones y aparatos numerosos y diversos. (...) Esta técnica general del gobierno de los hombres entraña un dispositivo tipo, que es la organización disciplinaria (...) ¿En qué consiste

este dispositivo tipo? En algo que puede denominarse, me parece, *normalización* (Foucault, 2011: 56).

La modernidad es analizada por el filósofo francés como la época de la normalización en la que el poder, como disciplina, se ejerce sobre los individuos; es la época de la regularización de la vida, en la que el cuerpo es el nuevo espacio en el que se inscribe el poder y la superficie en la que operan los procesos de ordenamiento social. El cuerpo como pergamino es la escritura/lectura de los dispositivos disciplinarios y de control, y a su vez es la voz del poder individualmente sujetado. Si la literatura es un evaluador social que expone la dinámica de la fuerza de la palabra, en términos foucaultianos, la narración de vidas es, a su vez, la escritura de esos mismos cuerpos en los que es posible leer la inscripción de los discursos hegemónicos. Retomamos a Foucault, para afirmar que el corpus visibiliza en el cuerpo de los sobrevivientes/narradores de la peste del narcotráfico, la normalización de la violencia en la sociedad colombiana y, por ende, la tensión inmunitaria que se gesta en la defensa de la vida, a partir de la muerte.

La literatura como discurso social describe el valor instrumental de la violencia como dispositivo de control y la anomia, el olvido, el silencio y la impunidad, al ser entendidos como mecanismos de defensa, se inscriben en los cuerpos de los personajes/narradores. El análisis de los anticuerpos de la violencia significa entender la dinámica horrorosa (Cavarero, 2009) del narcotráfico; estudiar cómo la literatura construye el efecto de sentido de la violencia como *phármakon* (Esposito, 2009), expresada en la docilidad de un cuerpo social enfermo; y leer en la voz de los narradores/sobrevivientes que el miedo en la guerra, como efecto secundario, disciplina la vida de los colombianos: “(...) nacidos en un prolongado conflicto, acostumbrados a vivir en la zozobra, y en la incertidumbre (...) ha acumulado, temporalmente, únicamente, recuerdos de la guerra. La guerra está siempre presente en sus mentes (...)” (Padilla Chasing, 2012: 123-124).

La guerra contra las drogas y la participación de los tres actores armados –Ejército Nacional, guerrilla y paramilitares– es un fenómeno que ha involucrado, como víctima, a la gran mayoría de la sociedad colombiana y el corpus da cuenta de esta alteración social, describiendo el fracaso del proceso modernizador en el país. Los textos construyen narrativamente el derrumbe social, la violencia en Colombia camina y

habla *parlache* (*La virgen de los sicarios* y *Comandante Paraiso*) y es esa errancia discursiva la que narra la posibilidad de la supervivencia desde la violencia misma; por otro lado, la pedagogía del miedo implícita en la narcomáquina, hizo parte de la educación sentimental de una generación de colombianos que aprendieron a vivir en el escape y el encierro (*El ruido de las cosas al caer* y *Delirio*).

Las novelas seleccionadas escriben la clausura del orden social que prometía la modernidad y visibilizan cómo la anomia, la impunidad, el silencio y el olvido se transformaron en naturales efectos, para la defensa de la vida; porque, como afirma Daniel Link, “¿De qué otra cosa que de la violencia y de la guerra, en efecto, podría hablar el arte? O, dicho de otro modo: ¿puede hablarse de arte si no se habla de la guerra y la violencia?” (Link, 2015: 258).

6.2.1. En el odio justiciero

La antropóloga Veena Das afirma que a partir del 11 de septiembre del 2001 se ha construido y mantenido una retórica bélica que privilegia la experiencia de los EE.UU., asumiendo que otras formas de terrorismo, con las que algunos países han convivido por más de cuatro décadas, solo han sido relevantes para esas sociedades y no para el resto de la humanidad. Lo que generó el ataque terrorista a las Torres Gemelas fue la formación de un estado de pánico global y la naturalización del lenguaje bélico que creaba, desde la palabra, la erradicación constante a cualquier tipo de amenaza: “La retórica del miedo tuvo éxito en crear un escenario en el cual el país más poderoso del mundo vive con un sentido generalizado de pánico, creado por la idea de que está bajo amenaza constante de ataques terroristas” (Das, 2008: 499). Para introducir este apartado, retomamos las reflexiones de Das sobre los globales dispositivos de (in)seguridad generados a partir del 11 de septiembre y de cómo su lógica inmunitaria protege la vida a partir del veneno de la guerra. Desde Das podemos entender al narcotráfico y la guerra contra las drogas como episodios globales de la crisis inmunitaria y confirmar el privilegio mundial que han tenido los EE.UU. en las escenas contemporáneas del terrorismo; ya que conflictos como el colombiano han sido limitados a la esfera nacional, sin lograr que la tragedia de más de ocho millones de víctimas conmueva mundialmente.

Una historia tejida desde las violencias heredadas –la Guerra de los

Mil Días y *La Violencia*—, la pobreza en el campo, la lucha por la tierra, la migración a las ciudades y la formación de grupos armados, hacen de Colombia un país caracterizado por la desigualdad, la injusticia y una crisis humanitaria. Pero a la vez, Colombia ha sido una de las democracias más estables de la región, con separación de los tres poderes, y con una economía en constante crecimiento, lo que constituye una paradoja que caracteriza los procesos de modernización nacional y la relación dialógica entre funcionalidad y disfuncionalidad (Robinson, 2014), que se establece entre los dos países que construyen la Nación: la periferia, caracterizada por la ausencia de Estado y el centro con solidez institucional:

Hay un centro del país donde el Estado está más presente, las leyes y normas son mejor ejecutadas y en el que hay menos pobreza; y hay una gran periferia en la que ocurre todo lo contrario. (...) Que lo disfuncional esté en la periferia significa que el dolor y el caos que genera se concentran a gran distancia de las élites nacionales (Robinson, 2014: 18).

Esta dualidad se comprende mejor con la propensión histórica de los gobiernos colombianos para utilizar la violencia como instrumento de dominación política y económica (Palacios, 2003), y que a partir de la implementación de la Doctrina de Seguridad Democrática, impuso fácilmente una racionalidad militar, sustentada en la contrainsurgencia, como único discurso capaz de integrar al país: la muerte de la “chusma guerrillera”, de los opositores, de los líderes políticos de izquierda, de sindicalistas, de los defensores de derechos humanos, unificó ideológicamente al país centralizado, al promover la muerte de los otros, para alcanzar la paz nacional⁴. Es decir, se administraba la periferia desde la violencia.

El uso de esta racionalidad militar, que sustenta la permanencia del actual conflicto y la coexistencia de lo funcional y disfuncional, nos lleva a conjeturar que históricamente en el país, la violencia no solo legitima el poder, sino que, como instrumento, administra vida. El narcotráfico con sus dispositivos de control nace en la periferia, pero se alimenta de los intersticios que construye la relación dialógica entre las dos realidades, el dinero suple la presencia del Estado, pero a su vez alimenta a los grupos armados (guerrilla y paramilitares) y posibilita alianzas políticas con el centro, para garantizar la permanencia de la misma clase dirigente una sociedad ambivalente, en la que señalamos es imposible identificar quién es víctima y victimario, solo la violencia, nutrida con las ganancias

del tráfico de drogas, es capaz de resolver los conflictos y garantizar la normalidad del estado de excepción.

Colombia es un escenario más de la global crisis inmunitaria (Esposito, 2009), un país en el que la defensa de la paz se ha construido con el estruendo de las balas y en el que los ciudadanos se transforman en combatientes. La pasión bélica (Muñoz Onofre, 2012) y la racionalidad militar han naturalizado la guerra, recalcando el valor instrumental de la violencia como *phármakon*; porque solo la eliminación del opositor garantiza el establecimiento del orden social. Indagar en los mecanismos de defensa de la vida en un país poblado por soldados, significa comprender que la vida se gesta desde la protección violenta, como afirma Vallejo (1994), desde el odio justiciero:

¿Qué es lo que está diciendo este vallenato que oigo por todas partes desde que vine, al desayuno, al almuerzo, a la cena, en el bus, en el televisor? Dice que “Me lleva a mí o me lo llevo yo para que se acabe la vaina”. Lo cual traducido al cristiano, quiere decir que me mata o lo mato porque los dos, con tanto odio, no cabemos sobre este estrecho planeta. ¡Ajá, conque eso era! Por eso andaba Colombia tan entusiasmada cantándolo, porque le llega al alma. (...) Colombia seguirá cantando alegre, con amor de fiesta su canción de odio. Ya después se le olvidará, como se le olvida todo (Vallejo, 1994: 64).

En esta guerra de todos contra todos, la violencia se transforma en un instrumento de justicia, pero su repetición perpetúa el estado bélico; si los capitalistas parias fueron marginados socialmente y posteriormente considerados objetivo militar, solo las balas, misiles y bombas garantizan la victoria en la lucha por la desigualdad histórica, de la que ellos, como hijos de la periferia, son protagonistas. Esa es la justificación en *Comandante Paraíso* para la formación del Ejército Nacional de Traquetos, su objetivo no solo radica en la eliminación de la guerrilla, sino en el ataque al centro del poder; únicamente arrasando con Bogotá, afirma Enrique Londoño, las injusticias sociales serán vencidas:

Ponemos el submarino en Bahía Solano y les disparamos tres misiles teledirigidos, que se sabe precisamente en qué parte del mapa de Bogotá van a estallar y, ¿quién los ataja? Aquí no hay radares ni aviones para hacerlos estallar en el aire y con que uno les toque el culo a los bogotanos basta para ganar cualquier batalla. (...) uno con un misil que estalle en el Capitolio cuando estén reunidos los sinvergüenzas

de los congresistas y otro que les estalle en el Cantón Norte (...) y otro en Unicentro, y a uno le garantizan que la equivocación del misil es de doscientos a trescientos metros, uno se gana esta pelea (Álvarez Gardezabal, 2002: 177).

El ataque que propone Londoño al centro democrático del país, nos permite leer la convivencia de la funcionalidad centralizada y la disfuncionalidad de la caótica periferia; a su vez, recuerda las técnicas implementadas por Pablo Escobar para presionar al gobierno a la no firma del Tratado de Extradición con EE.UU. y su “bandera política” de combatir la desigualdad social en el país. Entrar a la capital es arremeter contra las instituciones democráticas y cuestionar el centralismo estatal que, a su vez, sostiene esa laguna temporal (Ludmer, 2010) que es el narcotráfico como sistema de producción. También, es un ataque directo a la elite colombiana, que se mantuvo salvaguardada hasta la explosión de la primera bomba el 29 de mayo de 1989, en un atentado contra el director de la Policía Secreta, DAS. El terrorismo en Bogotá es un índice de la fragmentación nacional y una confirmación de la existencia de un país desconocido, marginado y caótico, que se hizo escuchar: “nos llegó la hora, carajo” (Restrepo, 2004: 211), narra el Midas McAlister después de la bomba que pone Pablo Escobar en un restaurante lujoso, que como amo del país, viene “con garotas y ejércitos de sicarios y orgías de sangre por todo el territorio nacional” (Restrepo, 2004: 211).

La postura política de los narcotraficantes se sustenta en el odio justiciero, que señala Vallejo (1994), y el dinero y la violencia son los medios con los que pueden interactuar con el Estado, el sonido de la muerte y la agonía de las balas hacen visibles sus reclamos de inclusión y el dinero infecta la lucha antinsurgente. El fenómeno del paramilitarismo –Autodefensas Unidas de Colombia AUC–, entendido como defensa de la vida, se construye narrativamente en el corpus a través de la formación del Ejército Nacional de Traquetos en *Comandante Paratso*, “Para eso vinieron al mundo, para poner y castigar la injusticia” (Álvarez Gardezabal, 2002: 128); con las masacres perpetuadas por el Paraco Ayerbe, socio de Midas McAlister y de Pablo Escobar en *Delirio*, “esa familia suya tan tradicional y tan patrocinadora de paramilitares” (Restrepo, 2004) y en la orfandad de los sicarios, que con el patrón muerto y sin empleo, tuvieron que alistarse en los bloques paramilitares que se formaron en las comunas de Medellín en los años 90, “Parados en una esquina de las comunas, los sobrevivientes de las bandas esperan a ver

quién viene a contratarlos (...) Ni nadie viene ni nada pasa: eso era antes, en los buenos tiempos, cuando el narcotráfico le encendía las ilusiones” (Vallejo, 1994: 59).

En el corpus, a excepción del texto de Vásquez (2011), el cinismo caracteriza la construcción narrativa de la defensa de la vida a partir del odio justiciero, recalando que la continuación de la guerra obedece a la impunidad. En la narración de Fernando (Vallejo, 1994), Enrique Londoño (Álvarez Gardeazábal, 2002) y el Midas (Restrepo, 2004) se lee que la violencia como *phármakon* es ausencia de ley y de esto dan cuenta los asesinatos de Alexis, las torturas de los matones de Comandante Paraíso y la operación Lázaro que termina con la muerte de la bailarina, condenada, por su nombre, a la tortura:

(...) allí sobre mi aparato vi que yacía la Dolores toda desarticulada, como si la hubieran descuartizado, como si se hubieran puesto a jugar con ella convirtiendo en potro de tortura a mi Nautilus 4200, como si se le hubiera ido la mano y la hubieran reventado. (...) Y lo que sigue de ahí en adelante, muñeca Agustina, es puro trámite y asunto técnico, bajar a la chica del aparato, enroscarla entre un tapete y, a una orden de la Araña a sus matones, verla partir hacia lo desconocido entre el baúl del Mercedes, Sólo regresarán acá cuando estén al cien por cien seguros de que la difunta desapareció para siempre y nadie va a saber de ella hasta el día de la Resurrección de los Muertos (...) (Restrepo, 2004: 172-173).

El cinismo, a su vez, corresponde al estado de anomia en el país; la degradación del orden social, en un estado impune, posibilita sobrevivir y es la ausencia normativa el detonante para la huida del narrador de *La virgen de los sicarios*, la formación del Ejército Nacional de Traquetos en *Comandante Paraíso* y la confesión del Midas, sin ningún tipo de responsabilidad penal, en *Delirio*. A su vez, pareciera que solo el cinismo puede narrar el horror del uso de una vida como arma (Vallejo, 1994); como objeto de ostentación de la narcoapoteosis (Álvarez Gardeazábal, 2002); y la desarticulación de un cuerpo, sometido a la tortura en una máquina para hacer ejercicio (Restrepo, 2004). Es el rechazo a la violencia, enunciado en la risa cínica de los narradores, lo que nos permite indagar en el corazón del conflicto y poder “comprender” que la práctica de picar cuerpos se transformó, con las masacres paramilitares, en política de Estado.

El comandante paramilitar *Vladimir* relataba sin abrumarse una de las matanzas que dirigió: “Hicimos una carnicería de la hijueputa. Los matamos, los picamos y los echamos al río. Picar la gente es despedazar por las coyunturas. Les quitamos las manos las cabezas y los pies. Les sacamos los intestinos y echamos el cuerpo aparte al río para que no aparezca flotando” (Martín Medem, 2009: 77).

Como el cuerpo de Dolores (Restrepo, 2004), los restos en el río regresarán el día de la Resurrección de los Muertos, mientras hacen parte de esa geografía horrorosa. En el disvalor de la vida, el horror produce vacíos semánticos, de ahí la necesidad del impropio, del insulto, de la retórica violenta que narre esta realidad espantosa:

(...) todo el problema de Colombia es una cuestión de semántica. Vamos a ver: “hijueputa” aquí significa mucho o no significa nada. “¡Qué frío tan hijueputal”, por ejemplo, quiere decir ¡qué frío tan intenso! “Es un tipo de una inteligencia la hijueputa” quiere decir muy inteligente. Pero “hijueputa” a secas (...) eso es otra cosa. Es el veneno que te escape la serpiente. Y a las serpientes venenosas hay que quebrarles la cabeza: o ellas a uno, así lo dispuso mi Dios (Vallejo, 1994: 49).

A una sociedad dual (funcional/disfuncional), anómica e impune, narrada desde el cinismo y con una retórica violenta que construye narrativamente al miedo como gestor social, corresponde la disforia y la afasia como efectos; la perturbación, como proceso autodestructivo, enuncia al silencio de la convivencia con la guerra. Del corpus, el texto que mejor da cuenta del estado disfórico y afásico de la vivencia cotidiana de la violencia es *El ruido de las cosas al caer*, escrito en la experiencia postraumática del héroe de la novela, su desplazamiento histórico al corazón de la violencia –el viaje a la Hacienda Nápoles– y el diálogo con Maya Fritts, en aras de confesar la verdad: la pérdida de control de la propia vida.

Lo sabemos, lo sabemos bien; y sin embargo siempre da algo de pavor cuando alguien nos revela esa cadena que nos ha convertido en lo que somos, siempre desconcierta constatar, cuando es otra persona quien nos trae la revelación, el poco o ningún control que tenemos sobre nuestra experiencia. (...) Eso fue lo que me sucedió durante aquella noche de sábado en que Maya y yo estuvimos hablando (...) (Vásquez, 2011: 213-214).

Yammara narra el sometimiento social a la muerte, “todos los billaristas lamentamos el crimen con la resignación que ya era una suerte de idiosincrasia nacional” (Vásquez, 2011: 19); el anestesiamiento emocional, “No sentía nada: estaba distraído: el miedo me distraía” (Vásquez, 2011: 57); y la necesidad de soledad y silencio para poder sobrevivir al *ritornello* del odio justiciero:

A medida que fui saliendo a la superficie, el odio a Laverde cedió el lugar al odio de mi propio cuerpo y lo que el cuerpo sentía. Y ese odio que me tenía por objetivo se transformó en odio hacia los demás, y un buen día decidí que no quería ver a nadie, y expulsé a mi familia del hospital y les prohibí volver a verme hasta que mi situación mejorara. “Pues nos preocupamos”, dijo mi madre, “queremos cuidarte”. “Pero yo no. Yo no quiero que me cuides, no quiero que me cuide nadie. Yo quiero que se vayan”. “¿Y si necesitas algo? ¿Y si podemos ayudarte y no estamos?” “No necesito nada. Necesito estar solo. Quiero estar solo”. Quiero catar silencio, pensé entonces: un verso de León de Greiff, otro de los poemas que yo solía escuchar en la Casa Silva, la poesía nos acosa en los momentos más inesperados. Quiero catar silencio, non curo de compañía. Dejadme solo. Sí, eso les dije a mis padres: Dejadme solo (Vásquez, 2011: 55).

La soledad se transforma en espacio de tranquilidad y la casa es el único lugar de protección. Con la capital cobijada por la incertidumbre y expuesta al contagio del miedo, el corpus escribe el diálogo violento entre periferia y centro, a partir de la condición de rehén de la sociedad colombiana. Bogotá es una ciudad asediada por la anomia, la impunidad, el silencio y el olvido, habitada por combatientes y marcada por el derrumbe social que significó la irrupción del tráfico de drogas:

(...) enfrente tenían el centro de Monserrate y como su mole era invisible en la oscuridad, la iglesia iluminada que se asienta en su cumbre flotaba en la noche como un ovni, en esa iglesia se mantiene guarecido un Cristo barroco que ha caído bajo el peso de la cruz, el más aporreado, quebrantado y doliente de los dioses, cubierto de moretones y de estragos de sangre, pobre Cristo maltratado hasta las lágrimas, pensaba Aguilar, cómo se nota que te duele todo aquello y cuánto se parece a ti esta ciudad tuya que desde abajo te venera y que a veces te echa en cara que nos marcaste con tu sino, Señor de las mil caídas, y que nos aplastó de manera irremediable. (...) Monserrate se iba acercando y Aguilar pensaba, a quién tutelarás tú, viejo cerro tutelar, si

acá abajo, que se sepa, cada quien anda librando a su suerte y cuidado su propio pellejo (Restrepo, 2004: 49).

En los cuatro textos se construye la ruptura y las fricciones del país dual y dividido por la violencia; analizar las significaciones de la anomia y a la impunidad como figurativizaciones de la violencia, desplazarse al núcleo de la monstruosa muerte violenta en el país es, a la vez, comprender que en la voz de los sobrevivientes/narradores, se enuncia que tanto las Fuerzas Armadas, como los paramilitares, guerrilleros, narcotraficantes, la DEA y las bandas criminales son rostros del horror y de los pactos económicos que se gestaron, desde los años 70, con el narcotráfico; en ese cruce de intereses, la única ley es la aporía entre plata o plomo. No es casual que Yammara sea profesor de Derecho, en su voz, consciente del miedo y de su condición de víctima, reconocemos que la justicia en Colombia es la misma canción de odio que escucha Fernando (Vallejo, 1994):

“La justicia”, comencé a decir, “tiene una doble base evolutiva: la lucha del individuo por hacer respetar su derecho y la del Estado por imponer, entre sus coasociados, el orden necesario”. “Entonces” me preguntó un alumno, “¿podemos decir que el hombre que reacciona, al sentirse amenazado o violado, es el verdadero creador del Derecho?” Y yo le iba a hablar de esos tiempos en que todo el derecho se hallaba incorporado a la religión, en esos tiempos en los que la distinción entre moral, higiene, lo público y lo privado, era todavía inexistente, pero no alcancé a hacerlo. Me cubrí los ojos con la corbata y rompí a llorar (Vásquez, 2011: 59).

Un informe realizado en el 2015 sobre los índices de impunidad global (Le Clercq Ortega y Rodríguez Sánchez, 2015), sitúa a Colombia como el tercer país más impune del mundo, después de México y Filipinas. Contribuyen a esta situación, el narcotráfico, la poca capacidad del Estado para garantizar seguridad, los altos niveles de corrupción y la permanencia del conflicto. Pero la impunidad no es solo la ausencia de seguridad o de responsabilidad civil o penal por los delitos; es también el llanto de Antonio Yammara (Vásquez, 2011), la condena a muerte de Alexis y Wilmer (Vallejo, 1994), el poder que ejerce Londoño (Álvarez Gardeazábal, 2002) y la amnesia de Agustina (Restrepo, 2004). La impunidad sustenta el olvido y alimenta el estado social afásico, en

el silencio provocado por la pedagogía del miedo se cruzan los narradores del corpus, la soledad de los personajes de *El ruido de las cosas al caer* es el mismo desprecio defensivo por la vida de *La virgen de los sicarios*; la locura social que impide hablar en *Delirio* coincide con la manía belicosa del narrador de *Comandante Paraíso*.

Para Adriana Cavarero (2009) *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad es un clásico del horrorismo y una reflexión contemporánea de la violencia, no solo por la evidente crítica al imperialismo europeo, sino por narrar cómo los procesos modernizadores se han caracterizado por una “ferocidad civilizatoria” que tiene como base la masacre organizada. Terminamos este apartado con los planteos de Cavarero, consideramos que la permanencia del conflicto, alimentado por el narcotráfico, evidencia el fracaso civilizatorio en el país y la sistemática destrucción del otro. La hidra que es la muerte violenta en Colombia, no solo expresa el horror que habita en el choque de las dos obsesiones bélicas que caracterizan la infructuosa cruzada contra las drogas en el país, a la vez que nutre la impunidad y la anomia: la afirmación de la paz democrática a partir de la guerra y la letalidad de la lucha contra el narcotráfico.

Bajo la lógica inmunitaria, impunidad y anomia son efectos defensivos de la peste, son el *phármakon* que pervierten la vida y el veneno que posibilita la cura. En la desarticulación de los cuerpos, en el aniquilamiento del otro, en la tortura y en el silencio que gesta el miedo, el horror de estar vivos en Colombia, adquiere sentido: “No me gusta este lugar”, confiesa una víctima petrificada, “hay muchos cuerpos en el río” (MSF, 2006: 21).

6.2.2. La vacuna del miedo

Anomia e impunidad son signos de un proyecto nacional incompleto y excluyente, la ausencia de normas y la degradación social posibilitan el vacío de responsabilidad penal o civil, y en esa falta legal habitan silencio y olvido. En el corpus, *Delirio* y *El ruido de las cosas al caer* plantean una postura que dialoga con la retórica violenta y el tono de cinismo, al presentar la ausencia de responsabilidad y de normas en el espacio de lo íntimo. Desde la voz de los sobrevivientes se narra el trauma provocado por la narcomáquina y se traza a Colombia como un país amnésico, sin memoria histórica y silenciado por la violencia; “porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad

sobre la tierra” (Gabriel García Márquez, 2003: 495). Las novelas de los dos autores capitalinos buscan la reconstrucción de los tejidos vitales, en un país condenado, como la estirpe de los Buendía a cien años de soledad, el silencio y el olvido aleccionan a los personajes sobre la importancia de narrar el terror experimentado por el sobreviviente; de aquí la necesidad de Yammara (Vásquez, 2011), Aguilar y Midas (Restrepo, 2004) de construir, a partir del propio dolor, la vida tanto de Laverde (Vásquez, 2011) como de Agustina (Restrepo, 2004), y liberar al cuerpo del horror de la violencia.

Las dos novelas son la construcción de *otra vida* que no puede hablar, ya sea por la muerte (Vásquez, 2011) o por la locura (Restrepo, 2004), y su narración posibilita repasar la propia y leer en el trauma del otro, los efectos personales de la violencia como *phármakon*. La estrategia implementada es la del personaje ausente en el presente narrativo, Ricardo Laverde (Vásquez, 2011) está muerto y Agustina (Restrepo, 2004) se encuentra lejana e inundada por el delirio, y la construcción narrativa de esas vidas posibilita el tono biográfico de los textos y presentar al *pathos* del país, desde el registro íntimo de los sobrevivientes.

La narración de una vida –umbral entre lo íntimo, lo privado y lo público– despliega, casi obligatoriamente el arco de la temporalidad: fechas, sucesiones, aconteceres, simultaneidades que desafían la trama esquiva de la memoria o desordenan el empecinamiento de una serie, censuras, dislocaciones, olvidos... hilos sueltos que perturban la fuerza de evocación. Pero esa temporalidad es también espacialidad: geografías, lugares, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio –físico, geográfico– se transforma así en espacio *biográfico* (Arfuch, 2005: 246).

La duplicidad de los planos temporales, el de los narradores (presente) y el de la vida del ausente (pasado) permite leer la vida reconstruida de los personajes como símbolos de la historia del país; ya sea por el diálogo generacional –diferentes tiempos y espacios que permiten la reconstrucción histórica– que significa la misma convivencia de presente y pasado; ya sea porque en la historia de vida encontramos las huellas de un país desmoronado. La vida del otro, la propia, se narra desde la confesión, y es la intimidad del don, el regalo, lo que enfatiza el tono biográfico de las dos novelas.

Por un lado, en *El ruido de las cosas al caer*, la vida de Ricardo Laverde es la historia de la relación del país con el narcotráfico, los primeros años de permisividad social y el posterior derrumbe –simbolizado en la caída del avión en el que muere Elena Fritts y en el cuerpo asesinado de Laverde en una calle bogotana–, que cobija a toda la sociedad. Pero esa misma historia nacional se escribe en la infancia protegida de Yammara y posteriormente en la elocuencia de las cicatrices que deja en él la violencia del narcotráfico. La confesión en medio de la violencia, y el reconocimiento de la propia vida en la del otro, visibilizan la disforia del estado social y la comunión atemporal a partir del trauma. Así se confiesa Laverde a Elena, al contarle el negocio del tráfico de drogas, la ingenuidad de esos primeros años no permite escuchar el destino del país, ni la global cruzada antinarcótica:

Y le contó. Le contó del cierre, el año anterior, de la frontera mexicana (Nixon buscando liberal a los Estados Unidos de la hierba); le contó de los distribuidores, cuyo negocio había quedado entorpecido, cientos de intermediarios cuyos clientes no daban espera y que comenzaron entonces a mirar para otros lados; le habló de Jamaica, una de las alternativas que más o menos tenían los consumidores, pero sobre todo de la Sierra Nevada del departamento de La Guajira, del valle del Magdalena. (...) Mike Barbieri, le decía, era mucho más que un socio: era un verdadero pionero (Vásquez, 2011: 185).

“La gente quiere un producto”, dijo. “Hay gente que cultiva ese producto. Mike me lo da, yo lo llevo en un avión, alguien lo recibe y eso es todo. Le damos a la gente lo que la gente quiere”. Se quedó en silencio un segundo y añadió: “Además, la cosa va a ser legal tarde o temprano” (Vásquez, 2011: 193).

En la ingenuidad de las palabras de Laverde desciframos el desconocimiento de la historia nacional, y la dinámica de exclusión social de la que se alimentara el tráfico de drogas. Esa permisividad inicial se justifica en el olvido de una historia de violencias y marginalidad heredadas; porque, como afirma Henderson, los colombianos han tenido “la capacidad de dejar atrás la violencia civil, y eso fue lo que hicieron con *La Violencia*” (Henderson, 2012: 35).

Por otra parte, la escritura de la biografía de Agustina (Restrepo, 2004) es un ejercicio de repaso histórico, que le da sentido a la locura nacional gestada desde *La Violencia*, “Va creciendo el número de los

seres dañinos contra los que debemos protegernos, los leprosos de Agua de Dios, los francotiradores del Nueve de Abril, los estudiantes con la cabeza rota y llena de sangre, y sobre todo la chusma guerrillera” (Restrepo, 2004: 179); y al miedo que en ella se encierra: “necesitaba repasar con alguien los acontecimientos de su vida, para encontrarles sentido, y poner en su justo lugar a su padre y a su madre sacándoselos de adentro, donde la atormentaban, para objetivarlos en unas cuantas hojas de papel” (Restrepo, 2004: 187).

En la biografía de los personajes ausentes se escribe cómo el silencio y el olvido han sido mecanismos de defensa para sobrevivir al estado bélico, el miedo como gestor social alimentó el hábitat de la petrificación; es decir el temor frente a la violencia indujo a los colombianos a defenderse desde el mutismo y la amnesia, no hablar significaba olvidar. El aislamiento que produce el miedo, es la vez el temor a sentirlo; frente a la mínima posibilidad de temer, es mejor olvidar, anular hasta los espacios que pueden producir zozobra, como lo hace Antonio Yammara (Vásquez, 2011):

El mundo me pareció un lugar cerrado, o mi vida una vida emparedada; el médico me hablaba de mi miedo a salir; me arrojaba la palabra *agorafobia* como si fuera un objeto delicado que no hay que dejar caer, y para mí era difícil explicarle que justo lo contrario, una claustrofobia violenta era lo que me atormentaba (Vásquez, 2011: 66).

En la novela de Restrepo, la claustrofobia es heredada, “estaba poseída por algún delirio que le hervía por dentro con reverberación difícil, adversa” (Restrepo, 2004: 33); en cambio, en *El ruido de las cosas al caer* es una elección de vida, por eso Yammara decide violentamente encerrarse y Maya abandonar Bogotá; en los dos personajes, compañeros generacionales, la capital es una amenaza:

Tan pronto como fue mayor de edad y pudo disponer de su vida, empezó a planear la manera de salir de Bogotá, y no había cumplido aún los veinte años cuando lo hizo definitivamente, renunciando a los estudios y peleándose con su madre por eso mismo. (...) “Y nunca me arrepentiré de haberme ido de Bogotá”, me dijo. “No podía más, detesto esa ciudad. No he vuelto, no sabría decir qué pasa ahora” (Vásquez, 2011: 101).

El miedo se inocula, ya sea en los aviones que cargados de droga acarician el cielo, o en las imágenes noticiosas que recuerdan la permanencia del terror, como el asesinato de Álvaro Gómez en 1995⁵, que presencian los billaristas (Vásquez, 2011); o en los cuerpos infectados de lepra y violencia que contaminan las visiones de Agustina (Restrepo, 2004). Todos son dispositivos que articulan la amenaza, motivan el aislamiento y anulan la posibilidad de encontrar respuestas, bajo la resignación de la muerte violenta, los personajes se salvan.

Si en los textos de Vallejo y Álvarez Gardeazábal el terror del estado bélico de la sociedad colombiana y la permanencia de la amenaza se escribe desde una voz masculina, los efectos de esa guerra en el espacio de lo íntimo son construidos en el repaso de la vida de Agustina (Restrepo, 2004), Elena Fritts y Maya Fritts (Vásquez, 2011); en ellas leemos la voz solitaria de las viudas, huérfanas y las madres sin hijos que produce el conflicto en el país, en sus historias se narra la elaboración del duelo frente a la pérdida y la exigencia a poder vivir sin miedo. La soledad de las tres mujeres cuestiona la hipermasculinidad de la guerra que escriben Fernando (Vallejo, 1994) y Enrique Londoño (Álvarez Gardeazábal, 2002), y la construcción narrativa de sus vidas cuestiona el extrañamiento, soledad y escape, que connota la naturalización de la violencia:

“¿Con quién vivía?”

“Con mi madre, claro”, dijo Maya. “*Una vida rara, ahora que lo pienso, las dos solas*. Luego cada una escogió su camino, usted ya sabe cómo funcionan esas cosas” (Vásquez, 2011: 101).

(...) No he cumplido treinta años y yo ya vivo aquí, *lejos de todo*, como una solterona (...) (Vásquez, 2011: 108).

La orfandad de Maya (Vásquez, 2011), así como la locura de Agustina (Restrepo, 2004) son los espacios biográficos (Arfuch, 2005) en los que se indaga por la epidemia miedosa en la sociedad colombiana, “un espacio diacrónicamente habitado, en la doble tensión del lenguaje como pura actualidad, *presencia* sintagmática y como carga histórica paradigmática, *ausencia* sobre lo que se recorta todo decir, en diferimiento (*différence*) del sentido” (Arfuch, 2005: 250); el encuentro entre Maya y Yammara es posible a partir del don de escribir/habitar ese espacio que es la vida de Laverde, múltiple en tiempos y escrituras, en el que sus vidas, y la de la Nación son construidas. La comunión del horror que

caracteriza el reconocimiento entre los dos personajes y el viaje al corazón de la violencia, simbolizado en el desplazamiento a las ruinas de la Hacienda Nápoles, cronotopo del *Colombian Dream* y “punto nodal de la trama” (Arfuch, 2005: 255), permite narrar el trauma nacional:

(...) sobre el travesaño, en delicado equilibrio, estaba una avioneta pequeña, blanca y azul como el portal: era la Piper que Escobar usó durante sus primeros años y a la cual, solía decir, debía su riqueza. Pasar por debajo de esa avioneta, leer la matrícula en la parte inferior de las alas, fue como entrar en un mundo sin tiempo. *Y sin embargo, el tiempo estaba presente. Para ser más precisos: había hecho estragos* (Vásquez, 2011: 233).

Con la visita a la propiedad de Pablo Escobar, “un Xanadu para tierra caliente, con animales en vez de esculturas y matones armados en vez del letrero de *No Trespassing*” (Vásquez, 2011: 222), y el reconocimiento de un pasado violento que se sigue repitiendo, Antonio Yammara y Maya Fritts escriben la historia de una generación que se educó en el miedo. El silencio y el olvido que connota la soledad de Maya, son los mismos síntomas de la anestesia emocional de Yammara; solo después de la complicidad elaborada desde el trauma, los personajes reconocen, en el espacio biográfico la soledad compartida, “el dolor en el fondo de la carne” (Vásquez, 2011: 241), un vacío que obliga a Maya a definirse desde la orfandad y a Antonio a partir de la negación de su familia:

Porque mantener a Aura y a Leticia alejadas de Las Acacias, alejadas de Maya Fritts y su relato y sus documentos, alejadas por lo tanto de la verdad sobre Ricardo Laverde, era proteger su pureza, o más bien evitar su contaminación, la contaminación que yo había sufrido una tarde de 1996 y cuyas causas comenzaba a comprender ahora, cuya intensidad insospechada comenzaba a emerger ahora como emerge del cielo un objeto que cae (Vásquez, 2011: 216).

La disfuncionalidad vital del héroe de Vásquez (2011), compartida con la tristeza de Laverde al saber que Elena Fritts ha muerto en el avión, y en la distancia de Maya, cansada de dormir sola, se opone al impulso vital de Aura su mujer. Al no haber crecido en Colombia, la vida de ella no ha sido infectada por el olvido y el silencio; pero su vida esterilizada, Yammara la cataloga como ignorante, imposibilita la comunión y visi-

biliza la incapacidad de amar del protagonista. Aura es la negación de la guerra, pero a la vez la afirmación de la vida miedosa e intranquila del héroe de Vásquez:

Aura me gustaba, por lo menos en parte, porque su biografía tenía poco en común con la mía, empezando por el desarraigo de su niñez (...) su adolescencia fue una suerte de circo itinerante, y a la vez de sinfonía permanentemente inconclusa. La familia de Aura volvió a Bogotá a comienzos de 1994, semanas después de que mataran a Pablo Escobar; ya la década difícil había terminado, y Aura viviría para siempre en la ignorancia de lo que vimos y escuchamos quienes estuvimos aquí (Vásquez, 2011: 34).

La ignorancia, enunciada desde la anormalidad de la paz, enfatiza el valor pedagógico de la violencia en Colombia, nacer, crecer y vivir en ella, llegar a la edad adulta con la certeza de la sospecha, afirma la necesaria disfuncionalidad vital de los personajes; es la imposibilidad de amar de una generación que aprendió a vivir en la violenta claustrofobia. Como la locura de Agustina (Restrepo, 2004), el exceso de conocimiento de Yammara (Vásquez, 2011) es el síntoma del miedo al miedo, la constante sospecha del otro y la verdad de vivir en la incertidumbre.

El corpus en su totalidad describe el valor pedagógico de la violencia, las novelas registran una época de bombas, asesinatos, secuestros que educaron a los colombianos en la defensa de la vida en medio de la narcoapoteosis. Por un lado, *La virgen de los sicarios* y *Comandante Paraiso* escriben la armonía pedagógica del “pacto violento”; confiar en la violencia como *phármakon* es asumir cínicamente la deshumanización, enunciada en los sicarios y en las mujeres/trofeos como maniqués rotos de la modernidad en Colombia; en el vacío de la condición civil habita el odio justiciero de Londoño, “La justicia (...) la llevan a cabo los traquetos (Álvarez Gardeazábal, 2002: 128)”, y en el pelotón de fusilamiento que siempre ha sido el país:

Las comunas sólo se pueden entender desenredando la trama enmarañada de estos odios. Cosa imposible e inútil. Yo no lo veo a este asunto más solución ni remedio que cortar como hizo Alejandro, de un tajo, el nudo gordiano, e instaurar el fusiladero: una tapia larga, larga, encalada de blanco, que anuncie en letras grandes y negras Urosalina, ese remedio milagroso de mi niñez (...) Y que vayan cayendo los fumigados, y aterrizando sobre ellos los gallinazos (Vallejo, 1994: 86).

Por otra parte, las novelas de Vásquez y Restrepo al explorar el trauma del narcotráfico en los personajes, visibilizan el valor pedagógico de la violencia. El ruido de las bombas deshizo los límites entre cielo y tierra, el progreso modernizador “conlleva la proliferación de espacios de violencia” (Mbembe, 2011: 50), y en el estallido es posible escuchar el fin de las utopías modernas y recoger las cenizas del país derrumbándose. Con la aceptación del trauma nacional se reconoce el estado de máxima narcotización de la sociedad colombiana, al comprender que por años se naturalizó la administración de la vida, a partir de la muerte. En la soledad compartida de la novela de Vásquez y en la mentira, transformada en demencia, del texto de Restrepo, los personajes logran ser conscientes de la naturaleza violenta del narcopoder y de sus horribles efectos:

Del miedo. O mejor, de que esta cosa que me daba en el estómago, los mareos de vez en cuando, la irritación, no eran los síntomas típicos del primíparo, sino puro miedo. Y mi mamá también tenía miedo, claro, tal vez más que yo. Y luego vino lo demás, los otros atentados, las otras bombas. Que si la del DAS con sus cien muertos, Que si la del centro comercial equis con sus quince. Que si la del centro comercial zeta con los que fuera. Una época especial, ¿no? No saber cuándo le va a tocar a uno. (...) Vivir así, pendiente de la posibilidad de que se nos hayan muerto los otros, pendiente de tranquilizar a los otros para que no crean que uno está entre los muertos (Vásquez, 2011: 230).

La ausencia/presencia de Ricardo Laverde y Elena Fritts (Vásquez, 2011), la enajenación/cordura de Agustina Londoño (Restrepo, 2004) dotan de sentido la incertidumbre social y el carácter fantasmagórico de la violencia, incapturable e inaprehensible; es la paradoja de una vida condenada a la deshumanización que produce el miedo, la complejidad social de un país en el que coexiste la funcionalidad institucional en el centro y la disfuncionalidad en la periferia.

“Es dura, la mirada de los ausentes” (Vásquez, 2011: 109), afirma Maya Fritts con relación no solo a la muerte de sus padres, sino a la vida perdida de los colombianos que ya no están, y en esa dureza, que también vemos en la manía de Agustina (Restrepo, 2004), leemos el estado de petrificación social correspondiente a la narcoapoteosis. Los dos textos impugnan, a partir de la exploración de los traumas sociales, ese estado de rigidez y el extremo de ataraxia social; en la mirada de los ausentes se enuncia la necesidad de hablar y recordar, para sanar los efec-

tos de la violencia del narcotráfico; en el vacío que habitan los ausentes y en el peso de su vida deshumanizada se cuestiona a la amnesia como constructora de sentido. En la escritura y por ende en la aceptación de un país enfermo vemos el poder de intervención política de la literatura al enunciar la crisis inmunitaria, al construir el mundo de masacres, asesinatos, magnicidios y al visibilizar en los cuerpos de los sobrevivientes y en los cadáveres de los ausentes los índices del terror.

Recordar cansa, afirma Antonio Yammara en la única noche compartida con Maya; en el repaso por la vida de Laverde, narraron la historia del país y comprendieron que, si bien estaban condenados a la soledad, al silencio y al olvido, el ejercicio de reconocimiento en la otra vida, la práctica escritural que enuncia al mundo, gesta la sana necesidad de la presencia del otro. La unión que posibilita la narración de la vida de Ricardo Laverde apela a la comunión civil, interroga a la violencia como medio de poder y exige la reparación del derecho (de muchos colombianos) a vivir sin miedo; y es, en última instancia, la escritura/lectura de esa reparación, lo que leemos en las palabras finales del héroe de Vásquez, con las que cerramos este apartado:

¿Guardaría silencio para que ella se diera cuenta de que había sido un error abandonar nuestra vida? ¿O trataría de convencerla, de sostener que juntos nos defenderíamos mejor del mal del mundo, o que el mundo es un lugar demasiado riesgoso para andar por ahí solos, sin alguien que nos espere en casa, que se preocupe cuando no llegamos y pueda salir a buscarnos? (Vásquez, 2011: 259).

6.3. Somos todos escapados

*Hay que decir, como parte del memorial de agravios
a la historia sombría del país, que buena parte de
la literatura colombiana tuvo que escribirse en el exilio.*
William Ospina

La novela para Bajtín (1999) ofrece una imagen totalizadora del mundo y por ende de la vida humana; los hechos narrados escriben la vida de un determinado momento histórico, y esta capacidad es lo que fundamenta el valor artístico del texto. El corpus construye narrativamente los años de la peste, los efectos de una violencia que aún no cesa, y que desde mediados del siglo XX se ha transformado y multiplicado; es

decir, los textos son discursos que dan cuenta de la alteración social provocada por la irrupción del narcotráfico, y que no habría tenido sentido sin la herencia de violencias: la desigualdad económica que se enuncia en el arribismo de Midas McAlister, “Todo esto tiene que ser mío, algún día será mío, todo esto, todo esto, y mientras tanto cantaba el Yésterdey de los Bicles” (Restrepo, 2004: 178); la ausencia de Estado que narra Elena Fritts a su llegada al país en 1970, “se quejaba sin violación de que en Colombia todos los ciudadanos fueran políticos pero ningún político quisiera hacer nada por los ciudadanos” (Vásquez, 2011: 176); las constantes violaciones de derechos humanos, descritas en el goce de las torturas de Londoño, “¿Por qué ahora vienen a convertir en delito las caricias que uno tiene que mandar a hacer para sacarle la verdad a tanto faltón que existe en este negocio?” (Álvarez Gardeazábal, 2002: 320); la degradación del estado bélico y la impunidad que narra el devenir de los sicarios, “Unos roban, y a otros los roban, unos matan y a otros los matan, así es esto” (Vallejo, 1994: 114).

Más de seis décadas de violencias cíclicas, llevadas al horror en los años de la peste han hecho de Colombia un país en el que el desplazamiento interno⁶ y la emigración⁷ no son solo la consecuencia inmediata de la violencia, sino fenómenos que han determinado el crecimiento de los centros urbanos, visibilizando la convivencia entre periferia/disfuncionalidad y centro/funcionalidad y ha hecho de los ciudadanos colombianos, tanto en el extranjero como al interior del país, una especie de Ulises modernos, escapando del miedo y del olvido, que no pueden regresar a Ítaca: “si no fuera por las bombas y las ráfagas de metralla que resuenan a distancia y que me mandan sus vibraciones hasta acá, juraría que ese lugar llamado Colombia hace mucho que dejó de existir” (Restrepo, 2004: 290).

Si bien los cuatro textos no hacen parte del corpus nacional que se ha encargado de escribir exclusivamente la migración colombiana, narran el fenómeno del desplazamiento y de la emigración, confirmando que este proceso sociodemográfico ha caracterizado la historia nacional de los últimos cien años. Por un lado, *La virgen de los sicarios* y *Comandante Paraíso* construyen narrativamente el fenómeno del desplazamiento interno ocasionado por *La Violencia* y que sentenció a dos millones de colombianos despojados de sus tierras a deambular a lo largo del país y a conformar los cinturones de miseria de las principales ciudades. Son las comunas donde crecen/mueren Alexis y Wilmer, el es-

pacio del desarraigo histórico, barrios fundados por desplazados y habitados por sus nietos, “gentecita humilde que traía del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas” (Vallejo, 1994: 29); y a la vez, el testimonio de Enrique Londoño, ya reconocido como Comandante Paraíso y como responsable de la expulsión de algunos campesinos en una zona de interés comercial, “y le meten tanto miedo a la gente, para que no invierta por allá porque dizque ese es todo territorio mío, territorio del Ejército Nacional de Traquetos” (Álvarez Gardezabal, 2002: 131).

Por otra parte, *Delirio*, pero particularmente *El ruido de las cosas al caer* reflexionan sobre lo que se conoce como la diáspora colombiana; es decir sobre la residencia en el exterior de casi cinco millones de colombianos que han encontrado en la distancia la posibilidad de vivir. En los dos textos, irse de Colombia, escaparse del estado de violencia y de la degradación social significa salvarse, pero bajo la ambivalencia inmunitaria, la vida que se protege al abandonar el sentido de pertenencia. En la novela de Restrepo la reflexión se construye metafóricamente con el “escape” mental de Agustina y en la emigración de la tía Sofi y de Bichi, autoexiliados en México a causa de la incapacidad familiar/nacional de asumir la verdad de la violencia:

Casi, pero no del todo, lo contradice la tía Sofi, porque el Bichi se guardaba el último as entre la manga, el de su propia libertad. Cuando vio que en su casa todo estaba perdido, que el marasmo de la mentira se los tragaba enteros, el Bichi salió por la puerta principal así tal y como estaba, con un suéter, unas medias y unas botas sobre la pijama y se encaminó calle abajo para no volver más, y yo, dice la tía Sofi, yo salí tras él y no volví nunca (Restrepo, 2004: 286).

En el texto de Vásquez, todos los personajes son escapados: Laverde huye del apellido venido a menos de su familia; Elena del seguro aburrimento en EE.UU.; Antonio del miedo y de la violencia que le recuerdan a diario las cicatrices; Maya de una vida sin familia; Ana de la ausencia de sentido de pertenencia. “Somos todos escapados” es el título del cuarto capítulo de la novela y esa afirmación condensa el espanto de la claustrofobia violenta que enuncia la visión del mundo del héroe: todos huyen, todos los personajes se sienten desterrados o abandonados por las promesas pasadas de un futuro que parece no poder cambiar el sentimiento de derrota.

En los otros textos, irse, ya sea del campo a la ciudad, o de Colombia a otro país es dictaminado casi como una obligación, la causa del desplazamiento es la violencia y frente a la amenaza directa y la ausencia de protección, partir es un deber. Pero, en *El ruido de las cosas al caer* el sentimiento de escape que comparten todos los colombianos, “es lo bueno de Colombia, que uno nunca está solo con su destino” (Vásquez, 2011: 222) trasciende esa amenaza; si para Fernando (Vallejo, 1994) y Comandante Paraíso (Álvarez Gardeazábal, 2002) el país solo produce criminales—el Estado, los sicarios, los paramilitares— o para Aguilar (Restrepo, 2004) enfermos mentales, para Antonio Yammara el país produce escapados:

Yo desde luego no puedo culpar a Maya Fritts por haberse ido de Bogotá cuando tuvo la oportunidad, y más de una vez me he preguntado cuánta gente de mi generación habrá hecho lo mismo, escapar ya no a un pueblito de tierra caliente como Maya, sino a Lima o a Buenos Aires, a Nueva York o México, a Miami o Madrid. *Colombia produce escapados, eso es verdad*, pero un día me gustaría saber cuántos de ellos nacieron como yo y como Maya a principio de los años 70, cuántos como Maya o como yo tuvieron una niñez pacífica y protegida o por lo menos imperturbada, cuántos atravesaron la adolescencia y se hicieron temerosamente adultos mientras a su alrededor la ciudad se hundía en el miedo y el ruido de los tiros y las bombas sin que nadie hubiera declarado ninguna guerra, o por lo menos no una guerra convencional, si es que semejante cosa existe. Eso me gustaría saber, cuántos salieron de mi ciudad, sintiendo que de una u otra forma se salvaban, y cuántos sintieron al salvarse que traicionaban algo (...) (Vásquez, 2011: 255).

El tono de despedida, que interpela la huida, estructura en el texto de Vásquez una retórica del desarraigo, que escribe el destierro y el proceso de desterritorialización en el propio país; el sentimiento de extrañamiento en una Colombia que ha sido usurpada por la violencia es compartido por los personajes del resto del corpus: Fernando y los sicarios son extranjeros en la ciudad que los vio nacer, pero que a la vez lo asesina (Vallejo, 1994); Comandante Paraíso narra su venganza desde el extranjero, pensando en cómo “recuperar” a Colombia (Álvarez Gardeazábal, 2002); y Agustina, Aguilar, el Midas y la tía Sofi, deambulando en el “espacio otro” de la locura de la narcoapoteosis, perdidos buscando el sentido de vida (Restrepo, 2004). Lo que escribe el sentimiento de desterritorialización, la herida que deja la emigración o el

desplazamiento interno es una elegía por el país perdido y la necesidad de reparación por más de medio siglo de violencia y muerte, que ha dejado a la población civil en el suspenso que construye el terror.

El desplazamiento, la fisura de la vida, anula el sentido de pertenencia, es decir, de comunión; consideramos que la narración de este fenómeno escribe la resistencia a las heridas causadas por la pérdida que connota la expulsión y el escape. Tres de los cuatro autores han vivido en el exilio –Fernando Vallejo y Laura Restrepo en México y Juan Gabriel Vásquez en varios países de Europa–, confirmando las palabras del epígrafe de William Ospina sobre la producción de la literatura nacional desde el extranjero; pero sobre todo, articulando desde diferentes miradas la escritura/lectura de los efectos de la hidra nacional: la violencia. Colombia se piensa como un país después de la guerra, la firma de Acuerdo de Paz, el reconocimiento de la guerrilla como narcotraficantes y la aceptación del tráfico de drogas como bastión del conflicto, escriben años de esperanza en los que es más posible ver un país en paz, desconocido para muchos. Los discursos hegemónicos que anuncian, desde las instituciones gubernamentales, un país en postconflicto reconocen a los más de siete millones de colombianos (alrededor del 12% de la población nacional) en situación de desplazamiento y a los 400 mil refugiados políticos que hacen parte de la diáspora colombiana, que en la actualidad asciende a casi cinco millones. Consideramos que la literatura puede ir más allá y que desde la palabra, no solo reconoce a las víctimas, sino que apela a la necesidad de sanar la herida, nombrar al dolor, y posibilitar la construcción de una memoria histórica que nos salve de los cien años de soledad y de seguir conviviendo, como escribe Piedad Bonnett (2004), con la epifanía de un alma mutilada por la violencia:

Fueron veintidós, dice la crónica.
Diecisiete varones, tres mujeres,
dos niños de miradas aleladas,
sesenta y tres disparos, cuatro credos,
tres maldiciones hondas, apagadas,
cuarenta y cuatro pies con sus zapatos,
cuarenta y cuatro manos desarmadas,
un solo miedo, un odio que crepita,
y un millar de silencios extendiendo
sus vendas sobre el alma mutilada
(Bonnett, 2004: 67)

Notas

1 Mbembe acuña el término necropolítica para cuestionar el modelo político del Estado de excepción (retoma la definición que da Agamben) en el que la lógica de la política, como administradora de muerte se naturaliza, y en el que se reglamenta el derecho a matar. A partir de lo ocurrido el 11 de septiembre, Mbembe propone usar la noción de necropolítica para comprender la normalización de las guerras globales de la contemporaneidad y en la que la significación de la vida adquiere el valor de desechable.

2 Hacemos, con Mbembe, referencia al concepto *máquina de guerra* de Deleuze y Guattari (1994). En *Mil Mesetas* afirman que el Estado se articula a partir de dos polos, el Soberano (el poder) y el Legislador; en medio de estos, y como elemento externo, se encuentra la máquina de guerra, que lucha para que el poder no se centralice, ni genere homogeneidad. Si el aparato estatal es sedentario, la máquina de guerra es nómada, es devenir y por ende heterogeneidad, multiformidad y transformación constante, lo que la hace errática y múltiple.

3 Los Pepes es el acrónimo para designar al grupo criminal Perseguidos por Pablo Escobar, formado en 1993 por exintegrantes del Cartel de Medellín, su único objetivo era asesinarlo. Contaron con el apoyo económico y militar del Cartel de Cali y según Henderson (2012), también, bajo la complicidad del Estado colombiano y del gobierno de EE.UU.

4 El gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010) y su Política de Seguridad Democrática (PSD) tuvo como axioma la eliminación de la guerrilla y el narcotráfico, garantizando, a partir de caravanas custodiadas por el Ejército Nacional, que los colombianos pudieran viajar nuevamente por el país, sin temor a los secuestros. Con la campaña “Los Héroes en Colombia sí existen” del Ejército Nacional, en la que los soldados eran presentados heroicamente, el discurso del Estado se fundamentaba en una recuperación del territorio nacional por medio de la intervención militar y la eliminación del enemigo interno, simbolizado en la guerrilla, ya catalogada mundialmente como grupo terrorista. Con la promoción de marchas contras las FARC-EP, la población civil apoyaba la violencia como único medio posible para poder garantizar la paz en Colombia, mientras en el Ejército se distribuían bonos a los miembros que dieran de baja a guerrilleros. El episodio que mejor recrea la lógica inmunitaria de la PSD del gobierno Uribe es el de los falsos positivos, ejecuciones extrajudiciales (se estima que alrededor de 3.000 entre 2002 y 2009), usadas en los informes para aumentar las estadísticas de bajas de la insurgencia. El capítulo más dramático es el de los 16 jóvenes de un barrio de Bogotá, que fueron desaparecidos, asesinados y enterrados como guerrilleros en una fosa común a 800 kilómetros de la capital. Las declaraciones de los jefes paramilitares en EE.UU., juzgados por el delito del narcotráfico, confirman la práctica de los falsos positivos y la ayuda recibida por parte de las Autodefensas Unidas de Colombia.

5 Álvaro Gómez fue asesinado por sicarios en la mañana del 2 de noviembre de 1995, cuando salía de la Universidad Sergio Arboleda en Bogotá. Las investigaciones llevadas por la Fiscalía apuntan como responsables del crimen a Jefes Paramilitares y a integrantes de la Brigada XX del Ejército nacional. A la fecha el magnicidio permanece impune.

6 El desplazamiento interno ha tenido permanencia histórica en la formación del país (Gómez Builes, Astaiza Arias y De Souza Minato, 2008) y pueden identificarse tres mo-

mentos importantes, asociados a un estado bélico. A finales del siglo XIX con la Guerra de los Mil Días se presentó la primera gran migración del campo a la ciudad; el segundo episodio histórico se da en la época de *La Violencia* con la expulsión de más de dos millones de campesinos que migraron a los centros urbanos, cuando el país aún solo tenía 12 millones de habitantes; y por último, el tercer momento se da desde la década de los 80 a la actualidad, caracterizado por la agudización del conflicto a causa de la inyección del dinero del narcotráfico, que aumentó la capacidad bélica de los actores. Los tres momentos históricos comparten dos características: la expulsión generalmente se ha dado en zonas rurales en las que se desarrollan megaproyectos o son consideradas corredores estratégicos para la exportación o para el tráfico de drogas, y las mayores víctimas han sido las mujeres y los niños, generalmente de las minorías étnicas del país.

7 Los procesos migratorios hacia el extranjero empezaron a gestarse desde la década de los 60, con un notorio incremento desde los años 70, formando importantes colonias en los Estados Unidos, Venezuela y España. En el 2008, se publica un estudio sobre la migración y su relación directa con el conflicto (Cruz Zúñiga y González Gil, 2008), aludiendo a dicho proceso como diáspora colombiana y a Colombia como uno de los principales países expulsores en América Latina. Es relevante entender que el aumento de los flujos migratorios en el país se ha dado en los años más violentos del conflicto, lo que permite plantear que las causas tanto del desplazamiento, como de la migración al exterior, son de la misma naturaleza; es decir la violencia que articula las dinámicas políticas y sociales del país.

Conclusiones

*Si Colombia desapareciera en el cataclismo desatado por los extremismos
que la están devorando y un día se excavaran con suerte ciertos sitios,
los arqueólogos podrían reconstruir a través del arte lo que ha sucedido
en este medio siglo de inequidad, insensatez e intolerancia,
la triple madre de la violencia que padecemos.*

Álvaro Medina

El punto de partida siempre es la pregunta, la inquietud. La duda sobre el devenir del hoy es el cuestionamiento sobre el pasado y el ejercicio de proyección hacia el mañana; en el interrogante el hombre reconoce el ayer, vislumbra el futuro, hace y se hace presente. Nuestra investigación surgió de una pregunta, ¿por qué y cómo en Colombia la violencia significa? Encontrar las respuestas no fue el objetivo, pero sí poder comprender, en parte, por qué el horror y el terror de la violencia se han perpetuado por más de 60 años.

Cuando iniciamos nuestro recorrido nos preguntábamos por la relación entre arte y violencia, y sobre el poder político de los lenguajes estéticos que cuestionan la barbarie de la guerra, la ausencia de humanidad. Concluir, en cierto modo, significa regresar a esos primeros interrogantes, preguntarnos nuevamente por la relación entre literatura y violencia en Colombia; releernos, en la distancia temporal que teje la escritura, y comprender los modos en que la literatura ha contribuido a la reflexión sobre y contra la violencia.

El corpus construye un país atravesado por la guerra. Se trata de novelas que permiten leer el narcotráfico como un acontecimiento histórico y discursivo que reconfigura constantemente relaciones sociales, políticas y económicas. En los textos reunidos, la nueva Colombia es construida

narrativamente como un laboratorio bélico habitado por sobrevivientes; cuerpos en los que se inscribe la violencia, y que asumen la “carga”, retomando a Benjamin (2012), de escribir la experiencia de la barbarie.

En el marco de esta escritura de la “experiencia de la barbarie”, hemos leído la recurrencia de la metáfora patológica en los textos, como un modo de significar la relación entre violencia y narcotráfico. El narcotráfico, a su vez, opera, como ya dijimos, como dispositivo patológico; de ahí nuestra insistencia en la figura de la peste y de nuestro abordaje en clave de construcción nosológica. Esta operación de lectura trazó un recorrido en el que indagamos desde los signos más visibles, a los menos ostensibles, con el fin de comprender cómo la palabra construye la convivencia con la naturalización de la violencia, en un país que puede ser leído como reino de *homo sacer* (Agamben, 2006).

A continuación señalaremos las operaciones de lectura que realizamos con cada una de las novelas, y recordaremos que en el diálogo que establecimos entre los textos es posible leer la insistencia sobre la ausencia de sanción y la imposibilidad de reparación a las víctimas como pilares que mantienen hasta nuestro presente histórico, el estado de derrumbe: desde enero del 2016 a mayo de 2019, según Indepaz, en Colombia han sido asesinados 837 líderes sociales, defensores de derechos humanos y excombatientes de las FARC. El gobierno afirma que son casos aislados.

Nuestro recorrido por las novelas inició en el Capítulo III “La ostentación traqueta: apoteosis social del narcotráfico en Colombia”, con el análisis del nuevo espacio social configurado por el tráfico de drogas, al que denominamos y describimos como *habitus ostentoso*. Nos interesaba identificar la narración de los procesos que garantizaron la apoteosis del narcotráfico, la configuración de los nuevos actores sociales (sicarios y paramilitares) y la consolidación de los traquetos (narcotraficantes) como arquetipos de éxito. En el corpus, la escritura de la ostentación enuncia la ética que caracteriza al narcotráfico, “todo se vale para salir de pobre”; y articula las narraciones de los sobrevivientes, que reconocen en sus propios cuerpos a la violencia, como signo de distinción de este nuevo espacio social. Son los sicarios hechos armas y las mujeres reducidas a trofeos, los cuerpos marcados por la violencia, que funcionan como signos del proyecto biopolítico del narcotráfico.

El análisis del Capítulo III se centró en *Comandante Paraíso* (Álvarez Gardezabal, 2002) y en la lectura de la carrera violenta que garantizó el ascenso social de Enrique Londoño. La novela cifra su mirada en dos

aspectos que nos parecieron relevantes: por un lado, escribe la profesionalización y privatización de la violencia en las narraciones de los sicarios de Londoño y en la conformación del Ejército Nacional de Traquetos; en segundo lugar, la reconstrucción narrativa de la empresa bélica que lideraron los carteles contra la guerrilla nos permitió leer la consolidación del Estado paralegal que significó el fenómeno del paramilitarismo. La proclamación de la “paz traqueta” que articula la narración de *Comandante Paraíso* escribe la refundación de la patria que llevaron a cabo los narcotraficantes y paramilitares, y el mantenimiento del orden social, a partir de la guerra.

En el Capítulo IV “La muerte está viva”, quisimos indagar en las experiencias de tiempo y espacio gestadas con y desde el *habitus ostentoso*, y analizar el sentido de lo humano en los límites de la violencia repetitiva, entendiendo el narcotráfico como una laguna temporal y espacial (Ludmer, 2010) que cuestiona la historia desarrollista y capitalista, en la que se dificulta establecer una división entre víctimas y victimarios. El texto que articuló el análisis fue *La virgen de los sicarios* (Vallejo, 1994). Leímos el sicariato como escena del horror contemporáneo (Cavareto, 2009) y comprendimos que la vacuidad de sentido—tanto de la vida, como de la muerte— que materializa el sicario, es la pregunta sobre la desigualdad en Colombia; lo que nos hizo reevaluar si su posicionamiento social es de victimario o de víctima de unas relaciones sociales históricamente excluyentes.

En el Capítulo V “Una nación desnuda de razones” indagamos en la dimensión traumática de la violencia y, en consecuencia, abordamos la escritura de un país que convive “en” y “con” un estado permanente de duelo. El análisis se centró en *Delirio* y en la narración de su protagonista, articulada por esos “otros yo” que la escriben. Entendimos la locura como significación del disvalor de la vida y como tropo que, por un lado, metaforiza al país y por otro lado, cuestiona la ausencia de Estado y de justicia, enunciando a la exclusión social como diégesis histórica en Colombia.

Al construir narrativamente la violencia desde la voz de mujer, el análisis de *Delirio* nos permitió indagar en algunas significaciones del universo femenino en el marco del conflicto y leer cómo las mujeres han sido las principales víctimas. Pese a lo anterior, el texto de Restrepo es el único que deja espacio a la esperanza: el reconocimiento y reparación de la violencia que enferma al país pueden significar un mejor futuro.

Por último, en el Capítulo VI “La defensa de la vida en el corazón de la violencia” estudiamos los anticuerpos que produjo la violencia del narcotráfico, lo que significó analizar la escritura del colapso del cuerpo social y político colombiano. La naturalización de la guerra puede significar, en algunos casos, una defensa vital; es decir, que bajo la lógica inmunitaria la falta de normas, la amnesia social, la impunidad frente a los hechos violentos, y el silencio que conlleva la ausencia de justicia construyen un espacio de protección y control de la vida. La noción filosófica de *phármakon* nos permitió analizar a la violencia, construida en los textos, como fuerza que sana y envenena; es decir como instrumento que garantiza la vida, a partir de la muerte.

La novela que estudiamos en este capítulo fue *El ruido de las cosas al caer* (Vásquez, 2011), texto que escribe al miedo como gestor de relaciones sociales y como signo del poder pedagógico e histórico de la violencia. El encierro como escape, del que padece el héroe de la novela, nos hizo entender que el miedo dota de sentido defensivo a la anomia, al silencio, al olvido y a la impunidad, y que los efectos más visibles e históricos de dicha relación, han sido el desplazamiento interno y la emigración.

Los textos narran el sentimiento de extrañamiento compartido por el país que ha sido arrebatado por la violencia, y su lectura nos hizo vislumbrar en las novelas, independientemente de las miradas catastróficas y/o esperanzadoras, la configuración de una plegaria que apela a la necesidad de reparación de una nación perdida.

El recorrido por los temas que figurativizan la violencia en el corpus nos permitió, a la vez, establecer un diálogo entre la cartografía nacional trazada por las novelas y el mapa geopolítico mundial que ha configurado el narcotráfico. Creemos que esa cartografía puede ser entendida como signo de la guerra global contra las drogas; y a su vez, como escritura del fracaso de la política mundial antinarcótica que lidera EE.UU., que ha hecho de la población civil de los países productores las principales víctimas¹. Identificamos que los cuatro textos aluden a los EE.UU. como corresponsable del exceso de violencia (“Voy a aconsejarle al presidente, en el próximo Consejo de Ministros, que le declare la guerra al narcotráfico”, *La virgen de los sicarios*, p. 60) y dinero que sustenta al tráfico de drogas (“enriquecido hasta el absurdo por la gloriosa War on Drugs de los gringos”, *Delirio*, p. 80), presentando al país como víctima de una guerra inútil (“Usted lo sabe, doctor, para corrup-

tos y bandidos esos gringos (...) metiendo todo el día por esas narices”, *Comandante Paraiso*, p. 49), cuya permanencia se sustenta en la demanda de la droga (“el polvo blanco y luminoso (...) por el cual todo Hollywood, no todo California, no, todos los Estados Unidos, de Los Ángeles a Nueva York, de Chicago a Miami, estaban dispuestos a pagar lo que hiciera falta”, *El ruido de las cosas al caer*, p. 208).

Si bien es cierto que Colombia puede ser escrita y leída como víctima de esta guerra global, los textos analizados invitan a reflexionar sobre las condiciones nacionales para que el país no solo “aportara” los muertos sino también gestara sus propios asesinos (Thoumi, 2009). En el corpus, la narración de la permisividad inicial frente al negocio (Vásquez, 2011), la heroificación de los criminales (Álvarez Gardeazábal, 2002), la fascinación por el rápido ascenso social (Vallejo, 1994), y los altos grados de corrupción (Restrepo, 2004) parecerían visibilizar la responsabilidad de la sociedad colombiana en la narcoapoteosis y su orgía de violencias.

En las novelas se lee el narcotráfico y sus violencias como signos de problemas sociales más profundos e históricamente arraigados; lo que para Ospina (2013) es la ausencia del pueblo en el relato nacional, la falta de patria que impide la construcción de un país en paz:

Pero hay que decirlo que todo lo que nos ha ocurrido en los últimos tiempos: la delincuencia, la guerrilla, el narcotráfico, la angustia, la incertidumbre, el desconcierto, son en realidad señales de que la vieja dirigencia perdió su control de la realidad, perdió su lugar en el mundo y condenó al país al crimen, a la perversidad y a la locura. Y Estanislao Zuleta (...) solía repetir: “El crimen es falta de patria para la acción, la perversidad es falta de patria para el deseo, la locura es falta de patria para la imaginación” (Ospina, 2013: 231).

Indagar sobre los modos en los que la literatura tematiza y construye sentidos de la violencia, nos ha permitido terminar de comprender que en Colombia nadie ha salido indemne de la espiral de horrores pasados que componen no solo el presente narrativo, también nuestro presente histórico; que narrar la barbarie humana, escribirla, no significa reconstruir los hechos, sino explorar, como afirma Svetlana Alexiévich al ser humano y a la tragedia de la existencia, porque “la guerra es un vivencia demasiado íntima. E infinita como la vida humana” (Alexiévich, 2015: 16). Las novelas escriben la tragedia de un país caracterizado por una guerra histórica que se “internacionaliza” con el narcotráfico; configuran

una Colombia como país enfermo de violencia y exclusión que ha condenado a sus habitantes a la ausencia de vida, a la muerte violenta, al encierro, al miedo y al escape.

La urgencia de escribir y de rastrear las voces de las víctimas y de los sobrevivientes, y la obligación de humanizar la historia de las violencias de los últimos 60 años, hacen de la palabra un espacio donde se inscribe también el deseo de vivir. Consideramos, retomando el epígrafe con el que iniciamos estas conclusiones, que la literatura realiza un trabajo de excavación y reconstrucción de una violencia que se despliega históricamente de múltiples modos. Se trata de un trabajo “arqueológico” que nos permite vislumbrar, de frente al futuro, que el fin de la guerra significa el reconocimiento y la reparación de la intolerancia, (la) insensatez e (la) inequidad, esa “triple madre de la violencia” que el país necesita dejar de padecer.

Notas

1 Nos referimos al Plan Colombia y al Plan Mérida, acuerdos militares entre Colombia, México y los EE.UU., para combatir al narcotráfico (cultivos, producción, rutas). La agudización del conflicto armado a partir de la militarización de la lucha contra las drogas en 1998 en Colombia, y la declaración de la guerra contra el narcotráfico en México en el 2006, ha significado en los dos países el incremento de las tasas de violencia, en su mayoría entre la población civil.

Bibliografía

- Abad Faciolince, H. (2004, 1 de agosto). “Paras en el Congreso”. *Semana*. [En línea] <http://www.semana.com/portada/articulo/paras-congreso/67269-3> [Consulta: 4 de agosto de 2014]
- Agamben, G. (2006). *Estado de Excepción: Homo Sacer I*. Valencia: Pretextos.
- Agamben, G. (2007). “La inmanencia absoluta”. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Eds.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 59-93). Buenos Aires: Paidós.
- Alexiéovich, S. (2015). *La guerra no tiene rostro de mujer*. Barcelona: Debate.
- Algasi, R.; Vanoli, H. (2011). “El descentramiento de los intelectuales”. En H. Lewin, M. Margolis, *Las tramas del presente, desde la perspectiva de la sociología de la cultura* (pp. 47-70). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Altamirano, C.; Sarlo, B. (1983). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Ansaldi, W. (2011). “Democracia y apartheid en sociedades fragmentadas”. En J. Alcázar (Ed.), *Historia actual de América Latina, 1959-2009* (pp. 201-278). Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Arán, Pampa (2009). “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”. *Dialogismo, monologismo y polifonía Tópicos del Seminario*, N° 21: 119-141. Puebla.
- Arendt, H. (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.

- Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Arendt, H. (2007). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2005). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós.
- Arriarán, S. (2007). *Barroco y neobarroco en América Latina*. México DF: Ítaca.
- Astorga, L. (2004). *Mitología del narcotraficante en México*. México DF: Plaza y Valdés.
- Astutti, Adriana (2003). "Odiar a la patria y aborrecer a la madre". *Boletín/11 del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*, N° 11: 107-119. Rosario.
- Bagley, B.; Tokatlián, J. (1990). "Colombia, el dilema de la droga". *Nueva Sociedad*, N° 109: 9-13. Bogotá.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Barraza Toledo, V. (2007). "La reconstrucción y el desplazamiento social en el espacio urbano de Bogotá". En E. Sánchez Blake, J. Lirot (Eds.), *El universo literario de Laura Restrepo* (pp. 261-273). Bogotá: Taurus.
- Barthes, R. (1978). *Barthes por Barthes*. Barcelona: Kairós.
- Barthes, R. (1982). *Investigaciones retóricas I La antigua retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Madrid: Paidós.
- Barthes, R. (1998). *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1971). *Angelus Novus*. Barcelona: La Gaya ciencia.

- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Bogotá: Taurus.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México DF: Ítaca.
- Benjamin, W. (2012). *El narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Betancourt Echeverry, D. (1998). *Mediadores, Rebuscadores, Traquetos y Narcos*. Bogotá: Editorial Antropos.
- Blair, E. (2004). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Boccaccio, G. (2002). *El Decamerón*. Bogotá: Panamericana.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México DF: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Canguilhem, G. (1971). *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cano, Luis (2005). “Metaforización de la violencia en la nueva narrativa colombiana”. *Ciberletras*, N° 14. [En línea] <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/cano.htm> [Consulta: 15 de marzo de 2014].
- Castañeda, L.E.; Henao, L.; Londoño, D. (2011). “El parlache y los modelos mentales”. *Katharsis*, N° 11: 7-26. Medellín.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos.
- Centro de Memoria Histórica, CMH (2013). *Informe ;Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Corbatta, J. (2003). “Lo que va de ayer a hoy: Medellín en *Aire de Tango* de Manuel Mejía Vallejo y *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo”. *Revista Iberoamericana*, Vol. 44, N° 204. [En línea] <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5646> [Consulta: 30 de marzo de 2016].
- Correa Ortiz, D. (2012). “Nar Deco. Ética y estética del narcotráfico”. *Analecta política*, Vol. 2, N° 3: 127-140. Medellín.
- Cristoffanini, P. (2009). “Un análisis discursivo del concepto cultura”. *Sociedad y Discurso*, N° 16: 4-20. Aalborg.

- Cruz Zúñiga, P.; González Gil, A. (2008). *La diáspora colombiana. Derechos Humanos y migración forzada Colombia-España 1995-2005*. Sevilla: ArCiBel Editores.
- Das, Veena (2008). *Sujetos de dolor, aportes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (2002). *El nombre de pila de Walter Benjamin*. Madrid: Tecnos.
- Dorfman, A. (1970). *Imaginación y violencia en América Latina*. Santiago: Universitaria.
- Durán Martínez, A. (2010). “¿La colombianización de México?: estableciendo términos apropiados de comparación”. *Revista Perspectiva*, N° 20. [En línea] <https://www.yumpu.com/es/document/view/32765123/acolombianizaciana-de-mexico-revista-perspectiva> [Consulta: 15 enero de 2016].
- Escobar, A. (2000). “Literatura y violencia en la línea de fuego”. En M.M. Jaramillo, B. Osorio, A. Robledo (Comps.), *Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX*. Vol. II: 321-338. Bogotá.
- Esposito, R. (2009). *Inmunitas Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Figueroa Sánchez, C. (2004). “Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX”. *Tabula Rasa*, N° 2: 93-110.
- Flores, Darío J. (2010). *Figuras de la violencia en La Virgen de los sicarios de Fernando Vallejo. Una aproximación semiótica*. San Juan, UNSJ, sin publicar (Informe final Beca de Investigación UNSJ, directora: Dra. Gabriela Simón).
- Foley, R. (2011). *La Narcocultura y su impacto sobre la masculinidad hegemónica en Colombia*. Tulane: Tulane University.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica*. México: FCE.

- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Madrid: Tusquets.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2011). *Los anormales*. México. D.F.: FCE.
- Franco, J. (2015). “El arte de vituperar”. *Cuadernos de Literatura*, Vol. 19, N° 37: 177-184.
- Freud, S. (2003). “Duelo y melancolía”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa.
- Gaviria, A. (2010). “Cambio social durante la segunda mitad del siglo XX”. *Documentos CEDE*, N° 30: 1-44. Bogotá.
- Giorgi, G. (2005): “El relato sin futuro: homosexualidad y ficción contemporánea en América Latina”. *Orientaciones Revista de Homosexualidades*, enero- junio. [En línea] <https://issuu.com/triangulo/docs/orientaciones9> [Consulta: 22 de octubre de 2015].
- Giorgi, G. (2008). “Lugares comunes: ‘vida desnuda’ y ficción”. *Revista Grumo*, junio-diciembre. [En línea] <http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/grumo.pdf> [Consulta: 13 de junio de 2014].
- Giorgi, G. (2012). “Lo que queda de una vida. Cadáver, anomia y comunidad”. *Revista Diecisiete. Teoría crítica, psicoanálisis, pensamiento*. [En línea] <https://anormalesoriginales.wordpress.com/articulos-relacionados-2/lo-que-queda-de-una-vida-cadaver-anomia-comunidad/> [Consulta: 18 de enero de 2015].
- Gómez, B.I. (2005). “Dos rostros de la cultura: de El álbum secreto del Sagrado Corazón a La Virgen de los sicarios”. En C. Castro Lee (Comp.), *En torno a la violencia en Colombia. Una propuesta interdisciplinaria* (pp.157-169) Cali: Universidad del Valle.
- Gómez Builes, G.; Astaiza Arias, G.; De Souza Minato, M. (2008). “Las migraciones forzadas por la violencia: el caso de Colombia”. *Ciência&Saúde*, Vol. 13, N° 1: 1649-1660. São Paulo.
- Gupta, A.; Ferguson, J. (2008). “Más allá de la cultura. Espacio, identidad y las políticas de la diferencia”. *Antípoda*, julio-diciembre, N° 7: 233-256.
- Guzmán Campos, G.; Flas Borda, O.; Umaña Luna, E. (1980). *La Violencia en Colombia*. Bogotá: Valencia Editores.

- Henderson, J.D. (2012). *Victimas de la Globalización. La historia de cómo el narcotráfico destruyó la paz en Colombia*. Bogotá: Siglo de Hombres Editores.
- Hörisch, J. (2006). “Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura”. En B. Wolfgang, T. Olbrich (Comp.), *Literatura, cultura, enfermedad* (pp. 47-73). Buenos Aires: Paidós.
- Jácome, M. (2007). *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: EAFIT.
- Kantarís, Geoffrey (2008). “El cine urbano y la tercera Violencia colombiana”. *Revista Iberoamericana*, Vol. 74, N° 223: 455-470. Nueva York.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. México DF: Siglo XXI.
- Lander, M.F. (2007). “La voz impenitente de la ‘sicaresca’ colombiana”. *Revista Iberoamericana*, Vol. 73, N° 218: 287-299. Nueva York.
- Le Clercq Ortega, J.A.; Rodríguez Sánchez, G. (Eds.) (2015). *Informe Global de Impunidad*. Puebla: UDAP.
- Lemebel, P. (2013). *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Link, D. (2015). *Suturas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- López, C. (Ed.) (2010). *Y refundaron la patria. De cómo mafiosos y políticos reconfiguraron el Estado colombiano*. Bogotá: Fundación Nuevo Arcoiris.
- López, G.; Pérez, C. (2010). “Discurso”. En M. Szurmuk, R. Mckee Irwin (Comps.), *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (pp. 89-92). México: Siglo XXI.
- López Restrepo, A. (2006). “Narcotráfico, ilegalidad y conflicto en Colombia”. En F. Gutiérrez, M.E. Wills, G. Sánchez Gómez, *Nuestra guerra sin nombre. Transformaciones del Conflicto en Colombia* (pp. 405-441). Bogotá: Norma.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Martín-Barbero, J. (2002). *La educación desde la comunicación*. México DF: Gustavo Gili.
- Martín Medem, J.M. (2009). *Colombia feroz*. Madrid: Catarata.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.

- Médicos sin Fronteras, MSF (2006). *Vivir con miedo, el ciclo de la violencia en Colombia*. Amsterdam - Bogotá: MSF.
- Medvedev, P.; Bajtín, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza.
- Montaño Gómez, M. (2009): “La violencia y el narcotráfico en la literatura colombiana”. *Cuadernos de postgrado*, N° 3: 121-167. Santiago de Cali.
- Monsiváis, C. (2004). *Diez historias del Narco en México*. México DF: Plaza y Janés.
- Muñoz Onofre, D. (2012). “Pasiones bélicas. Gestión de la guerra en Colombia en la primera década del siglo XXI”. *Nómadas*, N° 37: 89-103. Bogotá.
- Noemi, D. (2009). “La narrativa latinoamericana en los tiempos post... y después”. *Asian Journal of Latin American Studies*, Vol. 22, N° 4: 137-171. Seúl.
- Osorio, O. (2012). *Novela y violencia en Colombia. El narcotráfico y el sicario*. Tesis Doctorado en Literaturas Hispánicas y Luso-brasileñas. Nueva York: CUNY.
- Ospina, W. (1996). *La franja amarilla*. Bogotá: Norma.
- Ospina, W. (2002). *Colombia en el planeta*. Medellín: PNUD.
- Ospina, W. (2013). *Pa' que se acabe la vaina*. Bogotá: Planeta.
- Padilla Chasing, I. (2012). “Los Ejércitos: novela del miedo, la incertidumbre y la desesperanza”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, enero-junio, Vol. 14, N° 1: 121-158. Colombia.
- Palacios, M. (2003). *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma.
- Pasolini, P.P. (1964). *Poesía in forma di rosa*. Milano: Garzanti.
- Pecaút, D. (2001). *Guerra contra la sociedad civil*. Bogotá: Espasa.
- Pineda Botero, Á. (1995). *El reto de la crítica Teoría y canon literario*. Bogotá: Planeta.
- Ramírez Vuelvas, C. (2011). *Mexican drugs: Cultura popular y narcotráfico*. Madrid: Lengua de trapo.
- Reguillo, R. (1998). “Imaginarios globales, miedos locales. La construcción social del miedo en la ciudad”. Ponencia presentada en el

IV Encuentro de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, ALAIC, Recife, Brasil, Universidad Católica de Pernambuco.

- Reguillo, R. (2010). “La in-visibilidad resguardada: Violencia(s) y gestión de la paralegalidad en la era del colapso”. *Identidades: Diálogos interdisciplinarios en la sociedad de la información*. La Paz: Fundación Redes para el Desarrollo Sostenible.
- Reguillo, R. (2011). “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación”. *Emisférica*, N.Y., Hemisférica Institute.
- Restrepo, L. (1985). “Niveles de realidad en la literatura de la violencia colombiana”. *Once ensayos sobre la Violencia*. Bogotá: Centro Gaitán/Fondo Editorial CEREC.
- Restrepo, L. (1990). “La Herencia de los héroes”. *Revista Semana*. [En línea] <http://www.semana.com/especiales/articulo/la-herencia-de-los-heroes/13464-3> [Consulta: 14 de abril de 2014].
- Rincón, O. (2009). “Narco.estética, Narco.cultura en Narco.lombia”. *Nueva Sociedad*, N° 22: 1-17. Bogotá.
- Robinson, J.A. (2014). “La realidad colombiana”. En M.T. Ronderos, *Guerra Recicladas*. Bogotá: Aguilar.
- Rodríguez, J.A. (2001). “¿Deconstrucción de códigos modernos o anacronía romántica?”. *Revista Universitas Humanística*, julio-diciembre, N° 52: 257-271. Bogotá.
- Rojas, C. (2001). *La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Norma.
- Ronderos, M.T. (2014). *Guerras Recicladas*. Bogotá: Aguilar.
- Salazar, A. (Ed.) (1996). *La génesis de los invisibles. Historias de la segunda fundación de Medellín*. Bogotá: Atropos.
- Sánchez, A. (2006). “Surcar la moral. Delirio de Laura Restrepo”. *Estudios de Literatura colombiana*, N° 34: 63-80. Bogotá.
- Sarduy, S. (1972). “El barroco y el neobarroco”. En C. Fernández Moreno (Coord.), *América Latina en su literatura*. México DF: Siglo XXI.
- Scurati, A. (2012). *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*. Milano: Bombiani.

- Simón, G. (2010). *Las semiologías de Roland Barthes*. Córdoba: Alción.
- Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales*. México, DF: FCE.
- Sontag, S. (2005). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.
- Thoumi, F. (2009). “Políticas antidrogas y la necesidad de enfrentar las vulnerabilidades de Colombia”. *Análisis Político*, N° 67: 60-82. Bogotá.
- Troncoso, M. (1987). “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960”. *Universitas Humanística*, Vol. 16, N° 28: 29-37. Bogotá.
- Uribe Alarcón, M.V. (2004). *Antropología de la inhumanidad*. Bogotá: Norma.
- Uribe, C.A. (2006). “Magia, brujería y violencia en Colombia”. *Revista de Estudios Sociales*, N° 15: 59-73. Bogotá.
- Vaggione, A. (2013). *Literatural/Enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: Editorial del CEA, UNC.
- Valencia, L. (2008). “El ‘narc déco’, inadvertida revolución cultural”. *El Tiempo* [En línea] <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4199745> [Consulta: 30 de mayo de 2014].
- Valenzuela, J.M. (2002). *Jefe de Jefes. Corridos y Narcocultura en México*. México DF: Plaza & Janés.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Villegas, Juan Esteban (2014). “Aproximación ético-genérica a la novela colombiana: dialogismo y memoria histórica en Delirio de Laura Restrepo”. *Estudios de Literatura Colombiana*, N° 34: 81-98. Medellín.
- Villena Garrido, F. (2005). *Discursividades de la Autoficción y Topografías Narrativas del Sujeto Posnacional en la Obra de Fernando Vallejo*. Tesis para optar al título de Doctor en Letras. Ohio: Ohio State University.
- Von der Walde, E. (2001). “La novela de sicarios y la violencia en Colombia”. *Iberoamericana*, Vol. 1, N° 3: 27-40.
- Williams, R. (2003). “Civilización”, “Cultura” y “Sociedad”. En *Palabras Clave*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Williams, R. (1991). *Novela y poder en Colombia 1844-1964*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Wright, S. (1999). “La politización de la cultura”. En Mauricio Boivin, Ana Rosato, Victoria Arribas (Eds.), *Constructores de Otredad* (pp. 128-141). Buenos Aires: Eudeba.
- Zuluaga, P.A. (2012). *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935*. Bogotá: Universidad Javeriana.

Corpus

- Álvarez Gardeazábal, G. (2002). *Comandante Paraíso*: Bogotá: Mondadori.
- Restrepo, L. (2004). *Delirio*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- Vásquez, J.G. (2011). *El ruido de las cosas al caer*. Bogotá: Alfaguara.

Novelas citadas o comentadas

- Abad Faciolince, H. (2004). *Angosta*. Barcelona: Seix Barral.
- Abad Faciolince, H. (2006). *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- Alape, A. (2005). *El cadáver insepulto*. Bogotá: Planeta.
- Álvarez, S. (2002). *La lectora*. Barcelona: RBA.
- Álvarez Gardeazábal, G. (1972). *Cóndores no entierran todos los días*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Álvarez Gardeazábal, G. (1986). *El Divino*: Bogotá: Plaza y Janés.
- Apuleyo Mendoza, P. (1979). *Años de fuga*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Bahamón Dussán, M. (1982). *El sicario*. Cali: Orquídea.
- Bonett, P. (2004). *Tretas del débil*. Bogotá: Punto de lectura.
- Caballero Calderón, E. (1954). *Siervo sin tierra*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Cepeda Samudio, A. (1962). *La casa grande*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Collazos, O. (1997). *Morir con papá*. Barcelona: Seix Barral.
- Conrad, J. (1998). *El corazón de las tinieblas*. Quito: Libresa.

- Ferreira, D. (2014). *Rebelión de los oficios inútiles*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Franco, J. (1999). *Rosario Tijeras*. Bogotá: Norma.
- Franco, J. (2014). *El mundo de afuera*. Bogotá: Alfaguara.
- Galvis, S. (2006). *La mujer que sabía demasiado*. Bogotá: Planeta.
- Gamboa, S. (2005). *El síndrome de Ulises*. Bogotá: Seix Barral.
- García Márquez, G. (1996). *Noticia de un secuestro*. Bogotá: Norma.
- García Márquez, G. ([1967] 2003). *Cien años de soledad*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Mejía Vallejo, M. (1964). *El día señalado*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Mendoza, E. (2010). *Balas de plata*. Barcelona: Tusquets.
- Mendoza, M. (2002). *Satanás*. Bogotá: Seix Barral.
- Montt, N. (2008). *Lara*. Bogotá: Alfaguara.
- Porras, J.L. (2008). *Happy birthay, Capo*. Bogotá: Planeta.
- Restrepo, L. (1993). *Leopardos al sol*. Barcelona: Anagrama.
- Rosero, E. (2007). *Los Ejércitos*. México DF: Tusquets.
- Salazar, A. (1990). *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: CINEP.
- Sánchez Baute, A. (2002). *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2007). *La puta de Babilonia*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2008). *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2010). *El don de la vida*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2013). *Casablanca la bella*. Bogotá: Alfaguara.
- Zalamea, J. (1952). *El gran Burundú Burundá ha muerto*. Buenos Aires: Imprenta López.

Colección Tesis

Títulos publicados (disponibles en <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/553>)

Escuela, Estado y sociedad: una etnografía sobre maestras de la Patagonia

Miriam Abate Daga

Oficialismo y oposición en gobiernos posneoliberales en el Cono Sur: los casos de Kirchner-Argentina y Tabaré Vázquez-Uruguay

Iván Tcach

Prácticas de resistencia de los productores familiares en el agro uruguayo

Virginia Rossi Rodríguez

Los lineamientos y estrategias del desarrollo del Banco Interamericano de Desarrollo 1960-2014. Análisis crítico

Guillermo Jorge Inchauspe

¿Qué es la escuela secundaria para sus jóvenes? Un estudio sociohermenéutico sobre sentidos situados en disímiles condiciones de vida y escolaridad

Florencia D'Aloisio

Estrategias de organización político-gremial de secundarios/as: prácticas políticas y ciudadanía en la escuela

Gabriela Beatriz Rotondi

“No era solo una campaña de alfabetización”. Las huellas de la CREAR en Córdoba

Mariana A. Tosolini

El turno noche: tensiones y desafíos ante la desigualdad en la escuela secundaria.

Estudio etnográfico en una escuela de la provincia de Córdoba

Adriana Bosio

El Partido Nuevo de Córdoba. Origen e institucionalización (2003-2011)

Virginia Tomassini

La cirugía estética y la normalización de la subjetividad femenina. Un análisis textual

Marcelo Córdoba

La extensión rural desde la comunicación. Los extensionistas del Programa ProFeder del INTA en Misiones frente a sus prácticas de comunicación con agricultores

Francisco Pascual

Artes de hacer en Encuentros Culturales de la Provincia de Córdoba, 2010- 2013

Florencia Páez

Estados locales y alteridades indígenas: sentidos sobre la inclusión habitacional en

El Impenetrable

Cecilia Quevedo

La integración de la Región Norte de San Juan y la IV Región de Chile (La Serena y Coquimbo)

Laura Agüero Balmaceda

Las formas de hacer política en las elecciones municipales 2007 de Villa del Rosario

Edgardo Julio Rivarola

Análisis de una estrategia didáctica y de los entornos digitales utilizados en la modalidad B-Learning

Liliana Mirna González

Enseñar Tecnología con TIC: Saberes y formación docente

María Eugenia Danieli

De vida o muerte. Patriarcado, heteronormatividad y el discurso de la vida del activismo "Pro-Vida" en la Argentina

José Manuel Morán Faúndes

Lógica del riesgo y patrón de desarrollo sustentable en América Latina. Políticas de gestión ambientalmente adecuada de residuos peligrosos en la ciudad de Córdoba (1991-2011)

Jorge Gabriel Foa Torres

El neoliberalismo cordobés. La trayectoria identitaria del peronismo provincial entre 1987 y 2003

Juan Manuel Reynares

Marxismo y Derechos Humanos: el planteo clásico y la revisión posmarxista de Claude Lefort

Matías Cristobo

El software libre y su difusión en la Argentina. Aproximación desde la sociología de los movimientos sociales

Agustín Zanotti

Democracia radical en Habermas y Mouffe: el pensamiento político entre consenso y conflicto

Julián González

Radios, música de cuarteto y sectores populares. Análisis de casos. Córdoba 2010-2011

Enrique Santiago Martínez Luque

Soberanía popular y derecho. Ontologías del consenso y del conflicto en la construcción de la norma

Santiago José Polop

Cambios en los patrones de segregación residencial socioeconómica en la ciudad de Córdoba. Años 1991, 2001 y 2008

Florencia Molinatti

Seguridad, violencia y medios. Un estado de la cuestión a partir de la articulación entre comunicación y ciudadanía

Susana M. Morales

Reproducción alimentaria-nutricional de las familias de Villa La Tela, Córdoba

Juliana Huergo

Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz

Cristian Cardozo

Género y trabajo: Mujeres en el Poder Judicial

María Eugenia Gastiazoro

Luchas, derechos y justicia en clínicas de salud recuperadas

Lucía Gavernet

Transformaciones sindicales y pedagógicas en la década del cincuenta. Del ocaso de la AMPC a la emergencia de UEPC

Gonzalo Gutiérrez

Estrategias discursivas emergentes y organizaciones intersectoriales. Caso *Ningún Hogar Pobre en Argentina*

Mariana Jesús Ortecho

Vacilaciones del género. Construcción de identidades en revistas femeninas

María Magdalena Uzín

Literatura / enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina

Alicia Vaggione

El bloquismo en San Juan: Presencia y participación en la transición democrática (1980-1985)

María Mónica Veramendi Pont

La colectividad coreana y sus modos de incorporación en el contexto de la ciudad de Córdoba. Un estudio de casos realizado en el año 2005

Carmen Cecilia González

“Se vamo’ a la de dios”. Migración y trabajo en la reproducción social de familias bolivianas hortícolas en el Alto Valle del Río Negro

Ana María Ciarallo

La política migratoria colombiana en el período 2002-2010: el programa Colombia Nos Une (CNU)

Janneth Karime Clavijo Padilla

El par conceptual pueblo - multitud en la teoría política de Thomas Hobbes

Marcela Rosales

El foro virtual como recurso integrado a estrategias didácticas para el aprendizaje significativo

María Teresa Garibay

“Me quiere... mucho, poquito, nada...”. Construcciones socioafectivas entre estudiantes de escuela secundaria

Guadalupe Molina

Biocombustibles argentinos: ¿oportunidad o amenaza? La exportación de biocombustibles y sus implicancias políticas, económicas y sociales. El caso argentino

Mónica Buraschi

Educación y construcción de ciudadanía. Estudio de caso en una escuela de nivel medio de la ciudad de Córdoba, 2007-2008

Georgia E. Blanas