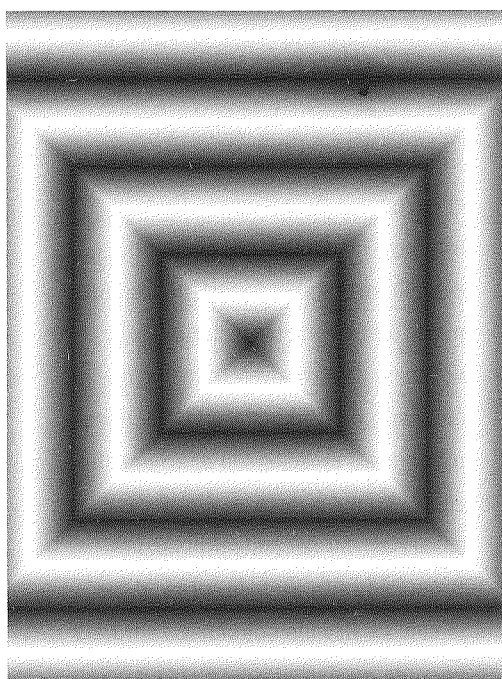


Chaparro, Rodríguez, Vallejo, Iriarte, Franco y Beha *R*

LA NARRATIVA COLOMBIANA RECIENTE

María Elvira Villamil
University of Nebraska at Omaha



El presente trabajo tiene como base la lectura de ocho textos de autores colombianos: El capítulo de Ferneli, Debido proceso, La virgen de los sicarios, Chapolas negras, Espárragos para dos leones, Mala noche, Rosario Tijeras y Noches de humo. El análisis apunta a la descripción de sus técnicas narrativas y a la relación que estos discursos establecen con la realidad colombiana.

Hugo Chaparro Valderrama

La novela posmoderna está presente en la literatura colombiana con escritores tan conocidos como R.H. Moreno Durán, Alberto Duque López y Alba Lucía Angel. Hugo Chaparro Valderrama pertenece a una nueva generación de escritores, poco estudiados y relativamente desconocidos fuera del país. Salvo breves comentarios, como el de Raymond L. Williams en su libro *The Postmodern Novel in Latin America*, o el de Luz Mary Giraldo en su prólogo al libro *Nuevo cuento colombiano 1975-1995*, no existen trabajos amplios sobre la obra de Chaparro. El comentario de Williams, sin embargo, dice mucho de la importancia de la novela. El capítulo de Ferneli: «... the result is one of the most innovative fictions published in Colombia since Duque López's *Mateo el flautista* (53)». *El capítulo de Ferneli* se publicó en 1992. Su autor es periodista, crítico de cine y comentarista de libros. Ha ganado concursos nacionales de cuento y de crítica. Por años, Chaparro escribió para el *Magazín Dominical*, revista que publicaba el periódico *El Espectador* de Bogotá. Asimismo, fue fundador de los llamados «Laboratorios Frankenstein,» grupo que se dedicaba al análisis cinematográfico.

El capítulo de Ferneli es, al mismo tiempo, una vuelta a la reflexión sobre la escritura misma, y una representación del caos y la violencia que vive la sociedad colombiana. En su representación, la novela retoma elementos del género negro para tratar y cuestionar la realidad que vive el país. Es

una obra metaficticia, una novela relativamente hermética que requiere la participación activa del lector. La competencia del lector en distintos campos y discursos determina la forma en que aquel asuma el trabajo y el juego que el texto propone. La novela integra, por una parte, discursos provenientes de la realidad colombiana; por otra, numerosos intertextos literarios y cinematográficos de diversa índole. Reconstruir su historia, es decir, hacer un resumen de eventos y personajes, es prácticamente imposible. Los eventos se ven desdibujados, los personajes se metamorfosean o desdibujan, o simplemente aparecen y desaparecen en el transcurso de la lectura. Quedan escenas, fragmentos que crean un espacio impreciso e irreal. No obstante, puede decirse que las historias en la novela se desenvuelven (o mejor, que se enredan y enmarañan), en un ambiente urbano: sus espacios son apartamentos, calles, avenidas, teatros, discotecas o cafeterías. Su referente principal es Bogotá y la situación de caos y absurdo a la cual ha llegado Colombia. La novela presenta un narrador-focalizador culto que construye el relato en el cual se mueve Ferneli, personaje principal a su vez lector y escritor. Son varios los niveles narrativos, los cuales crean un complejo sistema de cajas chinas que se transgrede constantemente.

***El capítulo de Ferneli* es un texto autoconsciente, en donde los actos de narrar y de leer se convierten en asunto central, tanto a nivel temático, como estructural.**

Tanto el espacio ciudadano como la producción discursiva se ven enrarecidos. Una de las técnicas principales que crean este extrañamiento es el no nombrar el objeto o asunto representado. Como planteaba Victor Shklovsky en “El arte como artificio,” si la recepción se vuelve habitual, se automatiza. La novela de Chaparro desautomatiza la percepción de la vida en la ciudad, transformando lo habitual en espacio extraño. Es el caso de Bogotá: no se la nombra, pero se critican sus discursos o se alude a una de sus partes. Como ejemplo, el siguiente: «La aparición lechosa del santuario que flotaba en la cima de una de las montañas de la ciudad, le permitió orientarse (51).» El no nombrar el objeto es sólo una de las técnicas utilizadas por Chaparro para producir el extrañamiento. La metaficción es otro de sus mecanismos para producir un distanciamiento en el lector: *El capítulo de Ferneli* es un texto autoconsciente, en donde los actos de narrar y de leer se convierten en asunto central, tanto a nivel temático, como estructural. Al igual que numerosas novelas posmodernas, éste es un texto autorreflexivo que atrae la atención hacia su propia condición de artificio. Brian Stonehill, en lo que llamó «The Repertoire of Reflexivity,» resumía algunos de los rasgos de este tipo de novela. En *El capítulo de Ferneli*, aunque con modificaciones, se encuentran varios de los artificios característicos de las novelas autoconscientes estudiadas por Stonehill. Por ejemplo, narradores o personajes involucrados en el acto de composición; recordativos de un autor en control del discurso; referencia al texto mismo; descripciones que no visualizan, es decir,

que dificultan la posibilidad de que el lector construya una imagen visual del objeto; contradicciones y escenas «falsas;» imitaciones de otros tipos de ficción como un juego integrado en el proceso de escritura; el tema de la muerte como destructora de ilusiones, y, al mismo tiempo, como creadora de la necesidad de ficciones; finalmente, el interés en las relaciones entre realidad y ficción.

Como metaficción, *El capítulo de Ferneli* se construye con base en la novela y el cuento policial y detectivesco, en películas horror, noticias de periódico y radio, anuncios, conversaciones telefónicas y el proceso mismo de creación. La novela es resultado de la lectura de obras como *Rayuela* de Julio Cortázar, entre otras muchas; pero, principalmente, la obra evidencia su interacción con la literatura y el cine estadounidense. Así, un Chaparro textual presenta: *El capítulo de Ferneli, novela policíaca e ilustrada de los últimos tiempos. Con Dashiell Hammet, Raymond Chandler, Graham Greene, Julio Cortázar, John Fante, Rubem Fonseca, Daniel Defoe y Anne Rice. Es una producción de los «Laboratorios Frankenstein.»*

La relación con estas formas discursivas, en conjunto con las técnicas descritas anteriormente, posibilita la configuración del espacio como caos misterioso, de ensueño, irreal. El narrador describe la ciudad de la siguiente forma: «Los árboles parecían orar. Alzaban sus ramas elevando una plegaria. A su sombra se resguardaban mujeres desengañadas, andando en estado hipnótico, buscando el amor

perdido que las había estafado. Doncellas esperanzadas en volver al paraíso, pensando que después de todo el mundo no es tan cruel. Vampiros que huían angustiados de la luz en un día gris. Solitarios con cara de tumba. Una procesión que arrastraba sus cuerpos como si fuera un martirio, como si fueran cadáveres a punto de desplomarse. Una ciudad real de la que era preferible tener una imagen fantástica para poder soportarla (63).» Los personajes que describe este narrador, o aquellos de Ferneli en sus historias, parecen sacados de películas de terror o detectivescas; son gangsters, vampiros, muertos vivientes, seres deformes o caricaturescos. Según el narrador, estos sujetos se mueven en un ambiente de terror, impregnado por la violencia cotidiana con crímenes que se viven, se leen y comentan todos los días. La violencia, sea real o imaginaria al interior de la novela, crea la atmósfera. Los personajes mismos hacen referencia al tema: «-¿El terror? - se preguntó Ferneli viendo a sus personajes merodear por el restaurante-. ¿El miedo? Los sentimos porque son el resultado de una incertidumbre padecida a todo momento, en hechos producidos al azar, sucediéndose sin ningún tipo de aviso, de repente. Sara estaba de acuerdo. Comprendía su temor ante una violencia real pero no dejaba de sorprenderla el terror que padecía Ferneli ante una violencia imaginaria, aunque fuera de apariencia. Plasmar en la ficción toda clase de miedos, era una idea, además vieja, afectiva. La mejor o peor literatura que se escribía sobre el crimen, compartían un mismo terreno con las noticias diarias. La realidad era entonces un relato con dimensiones excéntricas, a

gran escala, inevitable para amigos y enemigos del género (86)».

El capítulo de Ferneli presenta una mezcla de diversión y tragedia, realidad y ficción, y le recuerda al lector que el lado oscuro existe, ése monstruo que no se sabe quién o qué es. Un lado oscuro que vive Colombia desde hace años, y que, al hacerse costumbre, ha dejado infortunadamente de parecer extraño y aterrador para muchos.

Hacia 1985, el escritor argentino Mempo Giardinelli escribía sobre la interacción entre la literatura norteamericana y la hispanoamericana, lamentando la falta de estudios sobre el tema. Al menos, decía Giardinelli, «en cuanto a las influencias que ha ejercido la llamada literatura negra, el cine policial duro, sobre los escritores latinoamericanos. Y cabe aclarar, desde el comienzo, que la negritud que menciono no se refiere a la piel sino que la utilizo en el sentido en que designó a este género Marcel Duhamel, de la casa Gallimard de París, cuando inició la «serie noir» en la que se publicaron casi todos los autores norteamericanos de este género. Y también, me refiero a la negritud de nuestras sociedades, en cuanto a su parte más sórdida, sucia y cruel (585).» Precisamente, son Dashiell Hammet y Raymond Chandler, padres del género negro, quienes aparecen en el reparto del cartel titulado *El Capítulo de Ferneli*. Al igual que estos escritores norteamericanos, Ferneli es el sujeto que se encuentra fuera del sistema, un extraño que se convierte en vehículo para criticar el crimen y la corrupción de un

grupo social caótico que convive con la tragedia. Se acerca a la realidad, sale a la calle, es partícipe y víctima de la violencia diaria. La novela denuncia no sólo de la violencia y la corrupción de quienes ostentan el poder, sino la del pueblo en general. Igualmente, denuncia el carácter destructivo del conjunto social. El aparte titulado *Comerás a tu prójimo* es un ejemplo de la crítica social en la novela. El narrador refiriéndose a una serie de artículos sobre el canibalismo, dice: «No era la necrofilia epidérmica, la mandífla batiente sobre los miembros de un semejante. Se trataba de una disección morbosa y voraz de los defectos que sepultaban toda virtud de un contrincante laboral, un adversario amoroso o el producto de una envidia que no permitía treguas a quien la padecía. Rencores almacenados, un afán por pasar por encima del otro o el

derecho a sentar cátedra callejera impostando la originalidad o la ausencia de humildad que abundaba entre los habitantes del lugar, obligando a Ferneli a retraerse en el mundo de Sara y ver el mundo a través de Sara. Y era suficiente, ancho y jamás ajeno (162).»

No todo es negativo en la novela de Chaparro. Aunque en medio de contradicciones, el humor y el juego son parte del proceso, y le dan un tono menos dramático al conjunto. Así, después de 248 páginas, el lector del texto de Chaparro se encuentra con el siguiente título: *Ferneli vuelto a visitar*. Bajo este subtítulo se encuentran 36 páginas finales, las cuales son, por una parte, una mezcla de referencias a la novela misma, y por otra, reproducciones de carteles, dibujos, fotografías y diagramas. Incluso aparece una foto de

Ferneli, alter ego de Chaparro (en realidad, es una foto del autor, Hugo Chaparro Valderrama). El texto reitera su carácter autorreflexivo, y pone al lector a realizar diversas actividades: a colocarse frente a un espejo, o a darle la vuelta al libro para poder leer; lo hace volver a páginas anteriores, con el supuesto interés en aclarar las relaciones transtextuales que han contribuido a la redacción del Capítulo. Al mismo tiempo, el lector se convierte en partícipe del juego *Adivine el personaje*. En el siguiente ejemplo, el narrador lleva al lector a la página 87 de la novela, y lo somete a una prueba de conocimiento: “página 87 - . «Sacó la libreta y la deslizó a través de la mesa, abierta en una hoja en la que se leía: «El espectro de la violencia es particularmente aterrador e intolerable para nosotros cuando lo vivimos a sangre fría.....». Cita citable,

cita de Roland Penrose en *Violence in Contemporary Art*, colocada como cita y epígrafe de un libro sobre el cine de horror, otro libro sobre el cine de horror, clásico, auténtico y para nadie apócrifo. ¿Su autor? Adivine el personaje” (257).

Aunque *Showtime*, como dice el mismo narrador, estas últimas páginas no excluyen lo violento. La inclusión de transcripciones periodísticas, con las cifras de los millares de asesinatos anuales, son sólo un ejemplo de lo anterior. Una vez más, El capítulo de Ferneli presenta una mezcla de diversión y tragedia, realidad y ficción, y le recuerda al lector que el lado oscuro existe, ése monstruo que no se sabe quién o qué es. Un lado oscuro que vive Colombia desde hace años, y que, al hacerse costumbre, ha dejado infortunadamente de parecer extraño y

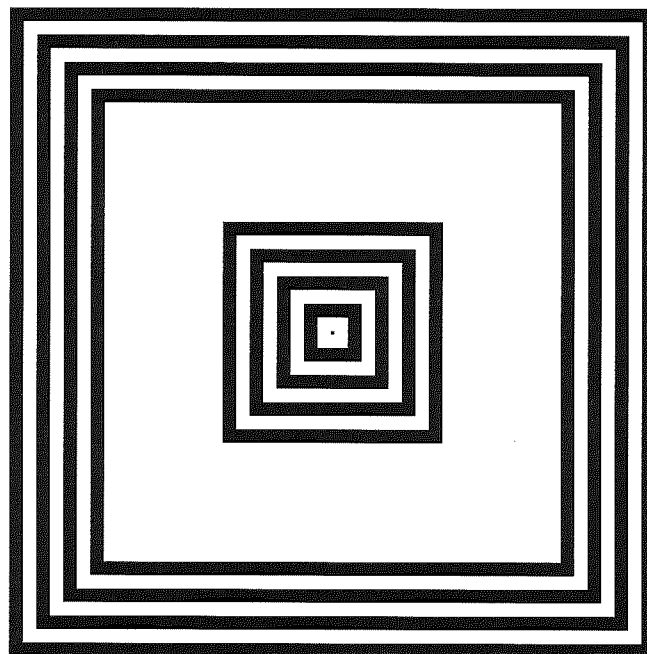
aterrador para muchos. Para aquellas víctimas directas, la violencia ya no es una broma. Parafraseando al mismo Ferneli, entonces la violencia deja de ser un asunto libresco. No sobra decir que, en medio del desastre, libros como El capítulo de Ferneli se convierten en el espacio para la recreación, el divertimento, y la esperanza en la posibilidad de una sociedad mejor.

Jaime Alejandro Rodríguez Ruíz

Rodríguez Ruíz nació en Ibagué en 1958. Actualmente vive en Bogotá, donde se dedica a la docencia universitaria y a la creación literaria. Obtuvo el primer lugar para cuento en el concurso nacional del “Premio Distrital José María Vergara y Vergara” (1994). Asimismo, recibió la mención de honor en el “Premio

Nacional de Narrativa Pedro Gómez Valderrama” (1996), y fue finalista en novela en el “Premio Nacional Colcultura Eduardo Caballero Calderón” (1994). En el 2000 publicó su novela Debido proceso, que tiene como referente la violencia, el miedo y el caos que sobrevive el país. La novela de Rodríguez permite la inclusión de diferentes grupos y protagonistas, pero se centra en exguerrilleros e intelectuales.

El texto está dividido en tres partes: “La indagatoria,” “El juicio” y “La condena.” De las tres, puede decirse que una no corresponde a su subtítulo: parece no haber un juicio en Debido proceso, sólo condenas a muerte como final inevitable. Como ocurre con novelas de su tipo, hacer un recuento del nivel de la historia es difícil e insuficiente. Sin embargo, puede hacerse referencia a



Pavony, abogado que defiende al exguerrillero Santiago Mendoza. Santiago tiene SIDA, se encuentra en la cárcel y es el primer condenado a muerte. Una artista, "la Mujer," pinta a Santiago agonizante y recrea sus historias en sus cuadros. Jaime es el escritor que contrae SIDA al serle infiel a su mujer, y quien desde su apartamento narra. Jaime dice ser el creador de las historias (incluida la historia de Santiago); por momentos, este narrador se encuentra en el mismo plano de los personajes. Núñez es el profesor universitario homosexual encargado de analizar los poemas de Santiago, y a través del cual la novela vuelve al tema de la hermenéutica del texto literario. Esta, por otra parte, es una de las numerosas disquisiciones que se leen en la novela.

Al igual que El capítulo de Ferneli, Debido proceso tiende a ser hermética. En este caso, la dificultad en la lectura se presenta principalmente por los siguientes factores: el manejo del narrador, la transgresión de los niveles narrativos, y la manipulación de la información. En primer lugar, en la novela prevalece la incertidumbre frente a la identidad de quien habla, a su relación con los otros personajes y al espacio desde el cual enuncia; segundo, hay intencionada confusión entre ficción y realidad dentro de la diégesis misma; finalmente, la falta de información sobre los sujetos involucrados y sus historias, o la información que puede llevar a un error o malentendido en la interpretación. Según Núñez (personaje tanto real como imaginado por el narrador-escritor al interior del texto mismo), su análisis de los escritos del

acusado "eran una oportunidad para poner en escena eso que llamaba, entre divertido y sarcástico, una estrategia posmoderna" (149).

Por lo dicho anteriormente, y por el énfasis que se pone en la creación de la historia como una creación del narrador-escritor, la atmósfera de la segunda parte ("El juicio") deja interrogantes en medio de un espacio por momentos irreal. Los cabos sueltos en Debido proceso no se resuelven, como ocurre generalmente en la novela posmoderna hispanoamericana. Precisamente, el texto presenta numerosas características posmodernas y es consciente de ello. Comparte también su carácter autorreflexivo y su énfasis en la escritura como proceso. Nuevamente, pueden verse algunas de las características anotadas por Stonehill: personajes involucrados en el acto de composición, referencia al texto mismo e interés en las relaciones entre ficción y realidad.

Los cabos sueltos en Debido proceso no se resuelven, como ocurre generalmente en la novela posmoderna hispanoamericana. El texto no sólo presenta numerosas características posmodernas sino que comparte también su carácter autorreflexivo y su énfasis en la escritura como proceso.

Una cuarta característica anotada por Stonehill predomina en la novela de Rodríguez: la muerte como destructora de ilusiones, y, al mismo tiempo, como creadora de la necesidad de ficciones. Parafraseando al narrador, quien comenta aquello que escribe Santiago, la

muerte aparece en todos sus modos posibles: como tema central, como figura acompañante, como alegoría del deterioro, y como consecuencia del desamor (105). La generación representada en Debido proceso es una destinada al fracaso o a la muerte violenta: Pavony el abogado muere asesinado; Santiago Mendoza el exguerrillero agoniza, y espera su sentencia de muerte; Raúl, profesor universitario, se suicida después de matar a su mujer e hijos; Carlos es asesinado por desconocidos; Guillermo es un corrupto; Núñez, profesor universitario, se suicida, al igual que Enrique; la Mujer es ultrajada y violada por vecinos; Jaime (¿Santiago?), narrador-escritor que sufre de SIDA, muere con su escritura al finalizar la novela. A los 35 ó 37 años de edad, los sujetos de Debido proceso están condenados a la muerte, o a una vida sin ilusiones o posibilidad de salida alguna. Debido proceso se une así a la producción discursiva que, desde un punto de vista no oficial, recrea la violencia y la alienación de la sociedad colombiana. Aquí no hay término medio, ni falsas esperanzas. Tampoco hay juego textual ni humor que relativice la situación.

Los personajes de Debido proceso se ven afectados desde un comienzo por la violencia doméstica e institucional: sufren el abuso de los mayores y viven el desencanto de sus acciones. Aquellos que deben ser un ejemplo a seguir (el padre de familia, el sacerdote, el gobierno) son precisamente quienes engañan, mienten, tergiversan los hechos, violentan. Las víctimas optan entonces por estar al margen del sistema, o por cruzar los

límites, como dice uno de los personajes; sin embargo, se ven embuñados por el sistema, y finalmente terminan siendo parte del engranaje violento. En última instancia, la novela de Rodríguez deja una impresión de rechazo hacia la guerrilla; el triunfo rebelde hacia el final de la novela se une al fracaso del grupo de intelectuales, y no constituye una salida posible.

A través de la unión en un mismo plano de ficción e historia colombiana, Debido proceso denuncia la violencia del ejército y de la guerrilla. Las historias ficticias y los eventos históricos entran en un mismo nivel narrativo, como en los siguientes casos: la presencia de Santiago en realidades lamentables como la matanza de Tacueyó, o el proceso de desmovilización y su posterior fracaso. De esta manera, a través de la descripción por parte del narrador de los cuadros de “la Mujer,” el texto hace referencia a sucesos históricos de la situación colombiana reciente.

Bogotá en la representación de Rodríguez es una ciudad en guerra, bombardeada, destruída; un lugar en donde se enfrentan los rebeldes y los militares. No son los muertos vivientes de Chaparro, más parecidos a personajes de películas de terror que individuos de carne y hueso. Los personajes de Debido proceso se asemejan a las víctimas reales del llamado proceso de paz, y en general, de la violencia que hoy en día se da en Colombia.

Fernando Vallejo

Vallejo, escritor colombiano residente en la Ciudad de México, ha publicado

numerosos libros. Sin entrar en el problema de la definición de género o subgénero, es importante anotar que en los textos de Vallejo coexisten diferentes formas, tanto literarias como no literarias. De esta manera, mientras que en la novela titulada La virgen de los sicarios se encuentran elementos de la autobiografía y el testimonio, el discurso no ficcional de Chapolas negras presenta similitudes con la novela posmoderna.

Aquí se propone que el metadiscurso le permite a Vallejo establecer una relación directa con la historia y la situación sociopolítica colombiana de los últimos años. Valga aclarar que el metadiscurso, muy común en la literatura, no apunta en este caso a mostrarse como ficción. Contradictoriamente, se trata de un discurso que explica sus propios procedimientos, pero que, al mismo tiempo, establece una relación poco mediatizada con su referente y sus narratarios. En ocasiones es metalenguaje, ya que se ocupa de la lengua. Por ejemplo, cuando el narrador discute asuntos gramaticales o define términos.

Acerca del movimiento nadaísta en Colombia, el crítico Juan Gustavo Cobo Borda comentaba la irreverencia, el deseo de vomitarse en lo sagrado y el lenguaje procaz que sus integrantes promovieron. De alguna manera, Vallejo comparte con el Nadaísmo lo dicho por Cobo Borda. Su obra, en líneas generales, presenta un estilo directo, cotidiano, claro, procaz y agresivo. Sin embargo, ante la frase que golpea, el humor está presente en el contexto, y le permite presentar aquello que denuncia o defiende bajo un punto de vista más unificador.

En su representación de actitudes y situaciones extremas, el autor emplea un lenguaje igualmente extremo, en donde la hipérbole es recurso constante. Marchese y Forradellas definían la hipérbole como una figura lógica en la cual se emplean palabras exageradas para expresar una idea que va más allá de los límites de la verosimilitud. Sin embargo, la hipérbole en las obras de Vallejo, y específicamente en Chapolas negras, no adquiere un carácter ni cómico ni desproporcionado. Por el contrario, se transforma en una forma equitativa para representar la realidad colombiana. En cuanto a La virgen de los sicarios, la hipérbole tiene un efecto humorístico, el cual, como se ha dicho, relativiza el contenido violento.

El metadiscurso le permite a Vallejo establecer una relación directa con la historia y la situación sociopolítica colombiana de los últimos años.

La virgen de los sicarios puede analizarse bajo lo que Linda Hutcheon definía como «metaficción historiográfica,» ya que trata de la situación sociopolítica del país, y al mismo tiempo, se constituye en un discurso autorreflexivo. La novela tiene como referente principal la década de los ochenta y comienzos de los noventa, época de máxima violencia en la ciudad de Medellín. Son los años que anteceden y siguen a la muerte del narcotraficante Pablo Escobar. Sobre el tiempo de los eventos, el sujeto que narra dice: «En el momento que escribo el conflicto aún no se resuelve: siguen matando y naciendo» (33). La virgen de los sicarios, corta novela narrada en

primera persona, no es un texto hermético a pesar de su fragmentación y cabos sueltos. Por el contrario, su narrador lleva al lector por las calles de Medellín y le define y explica los términos y las situaciones. Es, de alguna manera, el guía turístico que muestra desde su propia cultura los extremos a los cuales llegó la violencia. Como buen guía, el narrador de La virgen de los sicarios encuentra siempre un camino para informar a su narratario, no sólo del significado de la palabra, sino también, como en el siguiente ejemplo, de todo un proceso de cambios sociales: “Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años. Se murió mi pobre abuelo sin conocer el tren elevado de los sicarios, fumando cigarrillos Victoria que usted, apuesto, no ha oído siquiera mencionar. Los Victoria eran el basuco de los viejos, y el basuco es cocaína impura fumada, que hoy fuman los jóvenes para ver más torcida la torcida realidad, ¿o no? Corríjame si yerro. Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son hombres o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años» (9-10). Si bien es cierto que la novela explica al lector sus contenidos, una mayor competencia de su parte le permite, obviamente, una mayor comprensión. La ironía y la alusión, también empleadas por el narrador, pueden ser identificadas por quien conozca o haya estado inmerso en la

situación sociopolítica del país, y en su producción discursiva.

La situación textual de La virgen de los sicarios es similar a aquella de Morirás lejos y Este era un gato... En las novelas de José Emilio Pacheco y Luis Arturo Ramos, respectivamente, quien narra es un sujeto de ultraderecha. En la novela de Vallejo el narrador no es un fascista o nazi, es un sicario. Pero al igual que en los textos de los mexicanos, el lector de Vallejo se ve involucrado en las actividades del narrador, y de alguna manera comparte su punto de vista. El narrador lleva al lector a conocer el mundo de los asesinos asalariados, y lo induce a reirse con él de acciones violentas. No sólo el humor negro contribuye a este efecto, sino también, las contradicciones de quien habla. El narrador es y no es sicario; pertenece y no pertenece al mundo de las comunas; su enunciación es doble, pues habla como sicario y como hombre culto; disfruta y reproduce la violencia, pero al mismo tiempo la crítica. Su visión de mundo, radicalmente desesperanzada, negativa y violenta, coexiste con su personalidad de distinguido gramático. La ambivalencia y contradicción le permite representar desde diferentes puntos de vista, creando así un espacio más informativo sobre la situación. Este narrador, ya sea «presunto» sicario, o «presunto» gramático, va por las calles matando gente con el sicario Alexis, su amante.

Como decía Fernando Calderón, la cocaína no es sólo un nuevo y trascendente factor económico, es

también un nuevo hecho cultural. La virgen de los sicarios es ejemplo de este fenómeno, y representa el espacio del vacío y el fracaso.

Chapolas negras es un «mamotreto,» como lo llama el mismo Vallejo, de 262 páginas largas. El texto es una extensa investigación sobre la vida del poeta colombiano José Asunción Silva, sus actividades como comerciante, y sus continuos endeudamientos. Pero esta «biografía impráctica,» como la llama su narrador, no es solamente un estudio del Diario de contabilidad de Silva. Es, de alguna manera, un lamento ante el deterioro de la sociedad colombiana, y la desaparición de intereses aún vigentes en la Colombia del siglo XIX. Una sociedad que, según el narrador hacia el final del libro, aún vivía «con sus sueños de poesía» y sus «reparos gramaticales,» para convertirse en lo que es hoy, un «coco vacío» (260). Precisamente, la primera línea del párrafo que abre el libro es para el país: “Colombia no tiene perdón ni redención” (9). En la primera página se leen tres aspectos de importancia en la construcción del texto: por una parte, la referencia a Silva y a la situación colombiana, y por otra, la unión afectiva del narrador con la poesía del poeta. Los tres aspectos están interrelacionados, y son tema y forma al mismo tiempo. A estos tres temas se suman los siguientes: la gramática, la lectura y la escritura. Chapolas negras es fuente de información, no sólo para quien esté interesado en las actividades mercantiles de José Asunción Silva y quiera sorprenderse con su capacidad de endeudamiento, sino también, para aquellos que deseen acercarse al mundo

cultural colombiano. En especial, si existe un interés en la literatura del poeta. En Chapolas negras, el mismo narrador comenta la poesía de Silva y su novela De Sobremesa, mostrando los vínculos entre su vida y su creación poética.

La escritura y la lectura tienen mayor cabida en el texto gracias al proceso de investigación. En el texto, Vallejo investiga, organiza y analiza la información sobre cómo el precursor del modernismo en hispanoamérica vivió hábilmente entre préstamos y deudas. De esta manera, el texto es al mismo tiempo proceso y resultado: el narrador le cuenta al lector el proceso que llevó a cabo (y que está llevando a cabo en el momento de la escritura), y le presenta el resultado de su investigación. Hace referencia al espacio desde el cual escribe, y cómo fue su experiencia con las múltiples fuentes. Las citas son abundantes: con ellas y sus propios comentarios, el narrador construye el libro.

El metadiscurso en Chapolas negras, y principalmente la referencia a la investigación, se convierte en vehículo para mostrar defectos de la sociedad colombiana. Entre otros, la corrupción, la ineficiencia y la envidia. Con humor, el narrador alude al problema de la envidia generalizada, y lo hace a través de sí mismo. Varios pasajes ejemplifican lo anterior, y todos ellos gracias a la inclusión de su investigación en el texto mismo. El siguiente es sólo un ejemplo: «Otro que estaba investigando sobre Silva como yo acababa de usar el aparato y lo había dejado programado en él. ¿Otro? ¡Peor que si fuera cosa de Mandinga! Los

celos se me expresaron como con una angustia en la boca del estómago y ganas de trasbocar. ¿Quién podría ser? Después supe que era un investigador contratado por la Casa Silva para que localizara cuanto quedara del poeta que se pudiera exhibir allí durante las celebraciones de su centenario, del de su muerte. Cositas, pues, objetos de los que no queda ninguno porque el reloj de muro se lo robaron» (129). En cuanto a la dificultad para acceder a la información, el texto la presenta de distintas formas. Una de ellas, la crítica directa por parte de Vallejo a quienes tienen en sus manos escritos de Silva. Es el caso del señor De Brigard, pariente del poeta. Con el mismo fin, Vallejo sitúa al lector en las principales bibliotecas públicas de Bogotá: «La biblioteca del Banco de la República Luis Angel Arango hoy es un hervidero de niños y de muchachos. Vienen a investigar, a hacer sus tareas, a buscar en un mapa dónde está Zambia. - ¿Dónde están los ficheros, señorita? - le pregunté cuando llegué a la empleada. Empezaba a investigar sobre Silva y venía con intenciones de releer lo poco que se había escrito sobre él - lo de Cuervo Márquez, Manrique, Arias Argáez - que ya había leído allí mismo, en esa biblioteca, años y años atrás, en mi estudiosa y devota juventud. Ni idea tenía la empleada de qué le estaba hablando. ¿Ficheros? ¿Qué eran ficheros? Se lo expliqué: -El fichero, señorita, es el mueble constituido por cajones así, alargaditos, como del tamaño de dos cuartas de mi mano, donde se guardan las fichas o tarjetas correspondientes a los libros de una biblioteca, ordenadas por orden alfabético según sus títulos y autores.

Eso es, más o menos. -¡Ah! - contestó la estúpida-. De eso no hay» (129).

El último tema recurrente, como se planteó anteriormente, es el relacionado con la gramática. Con mayor exactitud, las correcciones gramaticales, que contribuyen en numerosos casos a organizar la información. La posición del narrador frente a esta actividad, muy común en Colombia, es ambivalente; pero en última instancia, positiva, nostálgica. Chapolas negras está llena de estos reparos gramaticales. El tema de las correcciones gramaticales se convierte en la estrategia discursiva que contribuye a amenizar la lectura. Aún más, al igual que otras técnicas narrativas, las correcciones apuntan a un lector activo durante el proceso de lectura. En el siguiente caso, el tono es humorístico, y la situación extrema. El narrador no sólo transcribe los escritos de Silva para luego decir que son «puros enredos, pues, y con una puntuación y una ortografía infames» (204). También pone al lector a corregir los errores del poeta. Dice el narrador: «Ustedes pónganle o quítenle las tildes que falten o que sobren, que yo les explico el asunto» (196). Chapolas negras es muestra del interés de Vallejo en la biografía, género que aparece una vez más en su extensa investigación sobre el poeta colombiano Barba Jacob.

Alfredo Iriarte

Espárragos para dos leones es la primera novela del escritor y cronista bogotano Alfredo Iriarte. Este acercamiento a la obra de Iriarte hace breve referencia a otros textos de autores colombianos, en cuanto mantienen similitudes en la forma y en sus temas. Aquí se propone

que las figuras retóricas predominantes en la novela de Iriarte son dos, el humor y la ironía. Con base en éstas, y a través de un narrador extradiagético, la novela cuestiona la existencia de la llamada «aristocracia bogotana.»

Las figuras retóricas predominantes en la novela de Iriarte son el humor y la ironía. Las utiliza para mostrar la mentalidad y la conducta de los personajes a través de ellos mismos y recrea su estado final como una manifestación fantástica y grotesca.

Está claro, especialmente para el conocedor de Colombia, que los elementos sociopolíticos que conforman el mundo de Palumbia en Espárragos para dos leones son una representación. La valorización y conceptualización del desarrollo histórico de la aristocracia capitalina y del sistema político colombiano adquiere forma en la novela a través del humor y de la ironía. En líneas generales, la actitud y respuesta ante situaciones conflictivas es la del humor. Asimismo, la ironía, que se impone en gran parte de la novela. La ironía es finalmente la forma de representación predominante en Espárragos para dos leones, y exige tanto la competencia como la complicidad por parte del lector. Octavio Paz definía la ironía como «el gusto por el sacrilegio y la blasfemia, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural.» Definitivamente, estos elementos pueden encontrarse en el discurso de Espárragos para dos leones, y son el medio para denunciar defectos e injusticia.

Al igual que García Márquez en Cien años de soledad, y R.H. Moreno Durán en

Los felinos del canciller y El caballero de la invicta, la novela de Iriarte hace su propia crítica a la aristocracia bogotana. Tanto en Espárragos para dos leones, Los felinos del canciller y Cien años de soledad, los aristócratas, diplomáticos y políticos tienen su origen en la rancia España, convirtiéndose, como decía Carmen Arnau al estudiar Cien años de soledad, en «representantes de una cultura fosilizada.» Con Moreno Durán en El caballero de la invicta, Iriarte comparte la crítica social y la representación del deterioro físico y moral de la sociedad colombiana a través de la clase alta y dirigente de Bogotá. En Iriarte, nuevamente, se subraya el anacronismo del grupo social y se sugiere su destrucción como consecuencia de su aislamiento y reproducción al margen de otros sectores de la sociedad. Puede decirse que el mundo representado a través de la familia Esparragoza y Manso de Jarama es el de una sociedad cerrada, de carácter incestuoso, con malformaciones físicas y problemas mentales resultantes de este aislamiento. Gracias a la ironía, el texto permite ver, a través de la mirada de sus protagonistas, su propio racismo, fanatismo religioso, discriminación por origen y clase social, y su supuesta educación y urbanidad. Como ejemplo, el siguiente, en el cual Amalasunta relata la fundación de San Antón de Tibzaquillo: «ciudad a tres mil doscientos metros sobre el nivel del mar, en este altiplano saludable y frío que es como un alcázar inexpugnable que nos aísla de la tierra caliente con sus caimanes, mosquitos, arañas y serpientes y su guacherna de piel tiznada que apesta a catanga, suda y habla a gritos.» El

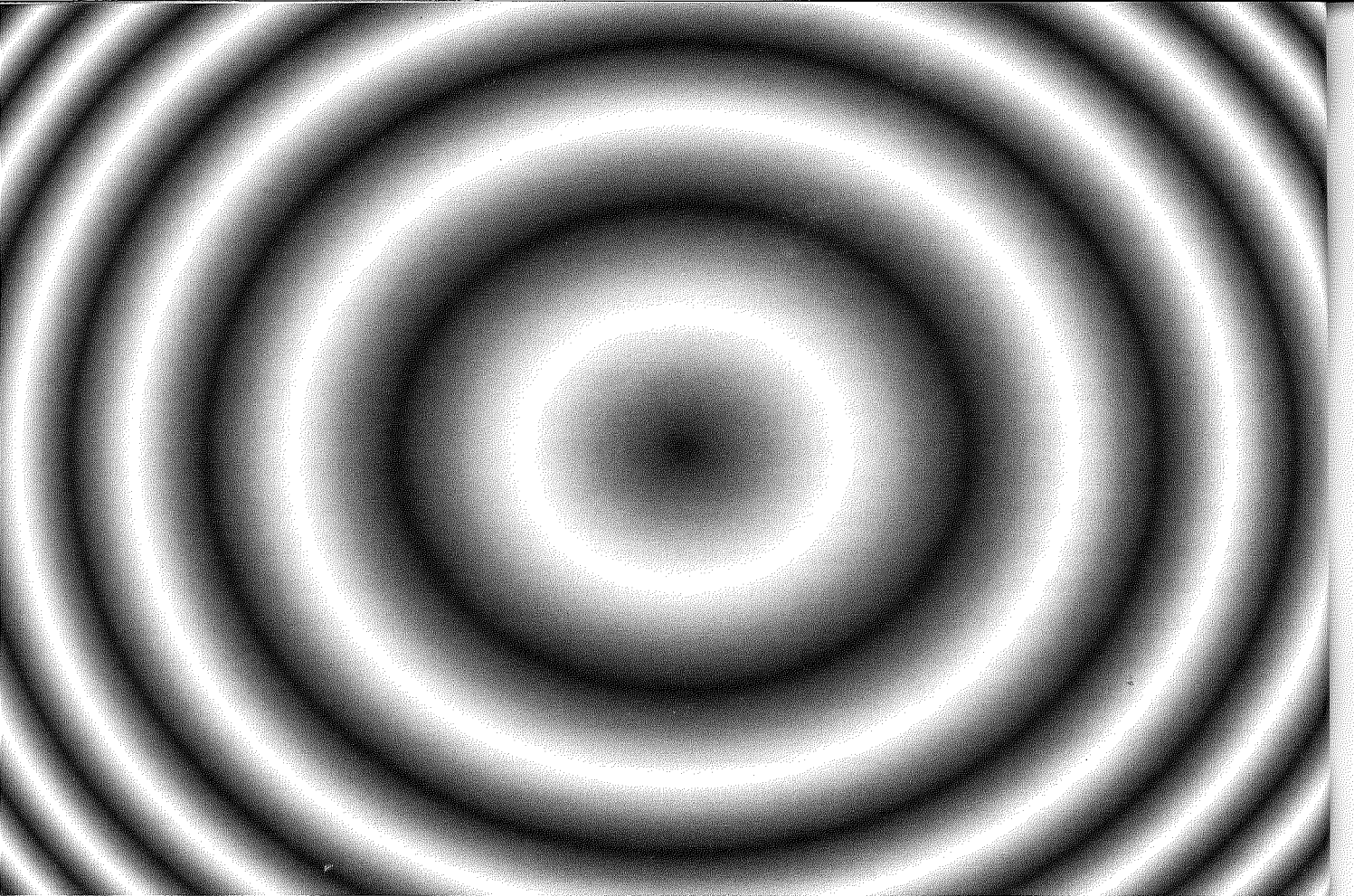
contexto y el tono mantienen el humor, mientras que la ironía revela la actitud de desprecio hacia otras regiones del país, y particularmente, el racismo contra la población negra. La contraposición de dos formas de vida, la andina y la caribeña, es de alguna manera lugar común en discursos de diversa índole. En el campo literario colombiano, y para citar sólo un ejemplo, está el caso de Cien años de soledad. A través de la figura de Fernanda del Carpio, García Márquez contrapone estas dos formas de vida, y caricaturiza la cultura y mentalidad de la llamada aristocracia capitalina.

El texto de Iriarte comparte con aquellos de García Márquez y Moreno Durán no sólo la crítica al tipo social y su anacronismo, sino también diversas características narrativas, como el humor, la actitud lúdica hacia el lenguaje y el juego con los nombres.

El texto de Iriarte comparte con aquellos de García Márquez y Moreno Durán no sólo la crítica al tipo social y su anacronismo, sino también diversas características narrativas, como el humor, la actitud lúdica hacia el lenguaje y el juego con los nombres. Por otra parte, una interpretación posiblemente válida puede concluir que la novela Espárragos para dos leones constituye una especie de cien años de soledad para la aristocracia bogotana, la cual termina sin descendencia alguna, y con la autodestrucción de su propio mundo. El final de la novela de Iriarte es la fase de descomposición o fase final de la estirpe Esparragoza; con su final termina tanto el discurso, como la historia y el futuro de la familia.

El período histórico que predomina como objeto de representación es el Siglo XX, y en éste, la clase política y dirigente del país. Los orígenes y la existencia inmemorial del grupo con pretensiones aristocráticas se parodia, se critica y se destruye gracias al humor y la ironía que opera en el texto. De esta manera, el supuesto carácter eterno y ahistórico que las familias pudientes se atribuyen, se confirma como falacia; la novela muestra cómo estos personajes o eventos representativos de la historia concreta, diacrónica y reciente de Colombia presentan transformaciones, y están marcados por el cambio. La historia colombiana en Espárragos para dos leones inicialmente muestra la posición del aristócrata como eterna e inamovible, pero progresivamente cambia hasta llegar a una explosión violenta y ruidosa. Ésta la lleva a cabo, precisamente, la máxima exponente del grupo social, Amalasunta. Este personaje es la figura principal a través de la cual se presenta y critican los abolenos aristocráticos, mientras que el entretejido político y los cambios sociales se filtran a través de su hijo Trimegisto.

Según Amalasunta Ponce de Alfaneque y Manso de Jarama viuda de Esparragoza, la antigüedad de la estirpe se remonta a los tiempos edénicos en que los leones y otras bestias no habían adquirido el hábito punible de nutrirse con carne de otras criaturas de Dios: «los eruditos genealogistas habían verificado sin sombra de duda que en aquellos tiempos idílicos la vitualla predilecta de los leones eran los espárragos y por ello los buscaban con singular deleite. <<Tienes ahí, mi querido hijo, de que es el tuyo



uno de los linajes más antiguos, y por lo tanto, más ilustres del planeta>>, concluyó doña Amalasueta.» La respuesta de la novela para el mundo de este supuesto antiguo y bondadoso linaje es su opuesto: el texto termina con Amalasueta subida a uno de los arcos del cementerio al finalizar el entierro de su hijo, y vociferando con agresividad en contra de la mujer a quien odia y a quien quiere matar.

En cuanto al estilo en Espárragos para dos leones, es evidente el uso de la hipérbole en el momento de describir a personajes y acontecimientos, y esta exageración adquiere una dimensión fantástica o mágica en varios pasajes. En otros casos, la hipérbole le otorga a lo descrito un carácter cómico, desproporcionado, o grotesco. En la siguiente cita, el narrador describe la forma en que Metafrasto ve a su prima y

futura esposa: «Por esos tiempos Amalasueta podría contar veinte años de edad o acaso menos, pero cualquiera le creería sin vacilar si confesara treinta, cincuenta, ochenta o cien. Sobre su contextura petrefacta resbalaba el tiempo como sobre los megalitos que asistirán impávidos al descarrilamiento final de las estrellas y los mundos. Alcanzaba la desmesurada estatura de un metro noventa. En virtud de un indiscifrable fenómeno biológico, poseía la fuerza de un gañán sin haber hecho nada para procurársela. Desde la infancia repelía a quienes se le aproximaban con un rostro de gárgola y una mirada de crutáceo que sólo alcanzaba alguna fuerza expresiva cuando se tratada de afrentar y menospreciar a los demás. Como un riel en posición erecta, era tiesa y negada a todo conato de curvaturas o turgencias.» Las descripciones por parte del narrador son directas y críticas, como en el

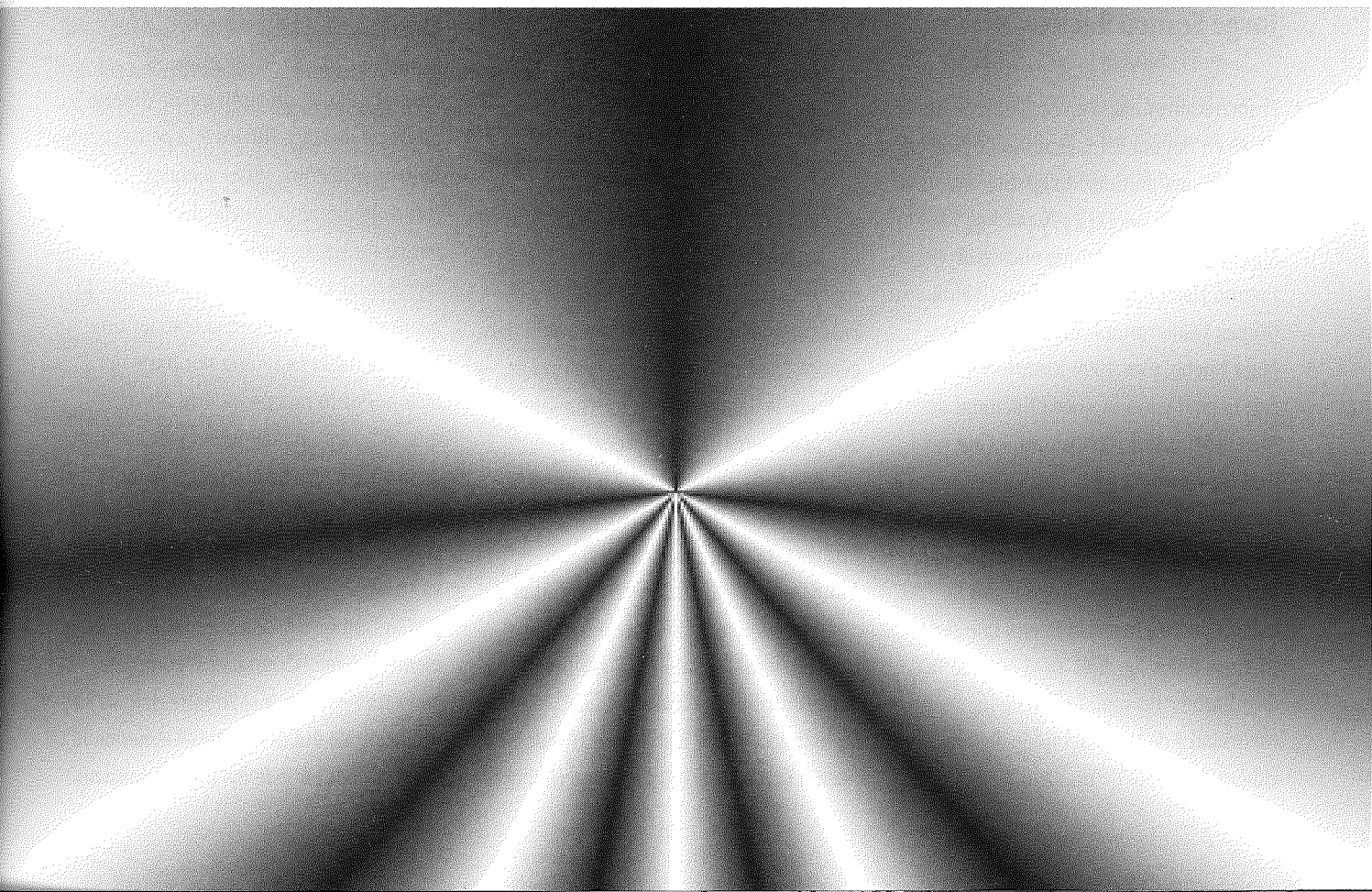
ejemplo anterior, o irónicas, humorísticas y lúdicas. Valga anotar que, al igual que en las novelas del llamado realismo mágico, el discurso en esta obra da lo hiperbólico y lo fantástico por sentado, como si se tratara de cosas totalmente cotidianas y normales. Así, el narrador acostumbra al lector a lo mágico, y así confiere al relato un ambiente de fenómenos que son aceptados poco a poco por el lector. Ya se sabe que la fantasía es, desde Borges, uno de los ingredientes centrales de la ficción latinoamericana. La novela de Iriarte demuestra nuevamente cómo lo maravilloso convive con lo cotidiano.

Espárragos para dos leones plantea una vez más aquello que decía Luis Tejada a comienzos del siglo XX: «este país es esencialmente conservador en todos los aspectos de su vida. Nadie experimenta aquí la inquietud del porvenir, ni

siquiera del presente. Todos son inmunes a los gérmenes de la renovación, y preferimos encerrarnos en la contemplación del pasado antes de adoptar una actitud de simpatía activa, incorporándonos a la agitada vida que transcurre fuera, uniéndonos por algún hilo vital al mundo conmovido y maravilloso que va en marcha hacia adelante» (Romero, pp. 275-287). Ante esta situación, autores colombianos como Luis Vidales en poesía, y R.H. Moreno Durán en narrativa, se han ocupado de la crítica social a través de diferentes técnicas. Iriarte comparte el gusto por el sacrilegio, la idea de cambio, y la inversión. Como en Vidales y Moreno Durán, es evidente su oposición crítica frente al discurso religioso, la desacralización y la irreverencia total frente a ciertos sectores de la religión católica. En este mismo sentido, la solemnidad y el estiramiento social son

blanco obligado del humorismo en Iriarte; para él en su proceso de escritura, la crítica a esta falsa rigurosidad moral es al mismo tiempo una diversión, y una denuncia contra la clase social responsable del desastre y la violencia a la cual ha llegado el país. No sobra decir que Espárragos para dos leones no desconoce del todo la presencia de las clases medias y bajas. Por el contrario, su discurso muestra cómo, con el paso de los años, otros sectores sociales entran y afectan el mundo de los aristócratas. De esta manera, el alcázar inexpugnable al cual hacía referencia Amalasueta se destruye progresivamente con nuevas manifestaciones lingüísticas y culturales. Bajo estas circunstancias, a la figura representativa de la aristocracia capitalina se le hace imposible mantener la pureza de raza y la preservación de su espacio no contaminado. En cuanto a la representación de otros grupos sociales,

el texto es igualmente crítico y les otorga cualidades similares en cuanto al sistema de valores. En resumen, y citando el análisis de Gutiérrez Girardot, puede decirse que «la literatura sociológica sobre las clases sociales hispanoamericanas ha puesto su atención principalmente en las clases medias y bajas, y ha dejado a un lado el análisis no de las clases altas, sino de las «aristocracias» enclavadas de los estratos altos.» A pesar de esto, autores como García Márquez, Moreno Durán e Iriarte se ocupan del fenómeno. Gutiérrez Girardot decía que el humor en García Márquez hace de la aristocracia una «caricatura,» mientras que Moreno Durán descubre su carácter de «simulacro.» La novela de Iriarte tiene similitudes con las de Moreno Durán, quien logra una crítica social más compleja y completa que aquella de García Márquez. En Espárragos para dos



leones Iriarte tipifica al grupo social, poniendo de relieve algunos de sus rasgos más sobresalientes. La novela sugiere o habla directamente de la discrepancia entre la pretensión y la realidad de estos sujetos. Las apariencias, la escala de valores, los intereses y la conveniencia se recalcan a través de la descripción de sus actos y de sus actos de habla.

En conclusión, Iriarte utiliza la ironía y el humor para mostrar la mentalidad y la conducta de los personajes a través de ellos mismos y recrea su estado final como una manifestación fantástica y grotesca. Su humor y manejo del lenguaje le permiten al lector un acceso fácil y de divertimento al mundo representado. Siendo poco experimental e innovadora en su técnica para 1999, Espárragos para dos leones logra un ambiente no carente de suspenso, y crea al final un efecto de espectáculo.

Jorge Franco Ramos

Franco Ramos nació en Medellín en 1962 y vive en Bogotá. Hizo estudios de cine en Londres y ha participado en diferentes talleres literarios. En 1996 publicó Maldito Amor, novela que obtuvo el Premio Nacional de Narrativa «Pedro Gómez Valderrama.» En 1997 publicó Mala Noche, y en 1999 Rosario Tijeras, con la cual ganó la «Beca Nacional de Novela Ministerio de Cultura.» Una vez más, la violencia y sus protagonistas son tema para la escritura de un colombiano. Las primeras líneas de Mala Noche dicen lo siguiente: “Cuando tropecé con la cabeza de Rita pensé lo bueno que sería matarse todos los días. Yo vi cuando la degollaron. Un puñal salió de la oscuridad y de un solo tajo le dejó la cabeza colgando de un grito.”

Enmarcada por la decapitación de prostitutas, la historia de Mala Noche tiene como referente la violencia en la urbe y la vida nocturna de quienes agreden o son agredidos. Quien narra es el personaje principal, una mujer de clase alta que deja a su familia y su mundo para entrar en el de la prostitución. Si bien las primeras páginas de Mala noche prometen la fuerza de una novela novedosa, esta idea se derrumba posteriormente por su elemento melodramático. Esto se confirma con mayor despliegue en Rosario Tijeras, novela que bien podría ser una especie de reciente novela rosa hispanoamericana: en este caso, se trata de la historia de amor entre una sicaria de clase baja, y un personaje de clase alta.

El elemento melodramático opera con mayor fuerza en Rosario Tijeras y parece ser una característica de la escritura de Franco, no el resultado de la parodia del género.

El elemento melodramático opera con mayor fuerza en Rosario Tijeras, y parece ser una característica de la escritura de Franco, no el resultado de la parodia del género. La forma en que la historia es narrada le da al relato el mismo tono que puede oírse, leerse o verse en radionovelas, fotonovelas y telenovelas. Las acciones y los enunciados son ya formas estereotipadas, clichés. Asimismo, la utilización de preguntas por parte del narrador, que refuerzan el tono de novela rosa. El utilizar preguntas para contribuir a dar forma de melodrama puede leerse en textos de ficción como La tía Julia y el escribidor

de Mario Vargas Llosa. En la novela del peruano, y particularmente al final de los pasajes que corresponden a las radionovelas del personaje Pedro Camacho, se encuentra la misma técnica. Sin embargo, la utilización de preguntas en el texto de Franco no se le asemeja, ni tiene el mismo efecto. En Rosario Tijeras no hay parodia de los estereotipos característicos de las telenovelas; tampoco hay una relación con los eventos históricos del momento. Aunque se hace referencia a algunos eventos y acciones por parte de los sicarios, la atención se centra en el narrador, quien continuamente dice estar sufriendo por su amor no correspondido. De todas maneras, a pesar de que la novela se une a cierto tipo de producción masiva, ya que reproduce sus mismas fórmulas, no tiene un “final feliz” con la unión de Antonio y Rosario (por una parte, Rosario no le corresponde, y por otra, ella muere al final de la historia). Rosario Tijeras hace referencia a los actos violentos de los sicarios, al narcotráfico, al movimiento de dinero producto de actos ilícitos y la consecuente indistinción entre clases sociales. Infortunadamente, puede decirse que, por su forma, la novela no logra representar la violencia del sicariato. El resultado, al parecer, es el obtener una empatía hacia la sicaria por parte del lector. Por lo mismo, podría afirmarse que, si busca una denuncia y una crítica de la situación que afecta a Colombia y a Medellín en particular, ésta no se concreta. Mala Noche es más afortunada, ya sea por su inclusión de otras voces, o por su humor episódico. Aunque presenta elementos melodramáticos, comparte con otras novelas hispanoamericanas la inclusión de discursos provenientes de la cultura popular y de los medios masivos

de comunicación. Comparte la técnica utilizada por Vargas Llosa en los años setenta: intercala la parodia de episodios radioteatrales. De esta manera, a las doce de la noche comienza "La noche del Matador," programa radial al cual llama la prostituta para contar sus penas y su historia.

Olga Behar

En 1985, la periodista colombiana Olga Behar publicó Las guerras de la paz, y en 1988 Noches de humo. Behar define Noches de humo como una novela-testimonio. En realidad, este libro se basa en hechos reales ocurridos en Bogotá durante la toma del Palacio de Justicia en 1985, y como tal los presenta. Con base en testimonios de familiares, magistrados, guerrilleros y abogados, Behar construye un texto que le da voz a aquellos que nunca la tuvieron. Para familiarizar al lector y crear una empatía con los magistrados y los guerrilleros del M-19, Behar utiliza varias técnicas: un lenguaje sencillo y cotidiano, basado en el recuento de los hechos; asimismo, la intromisión en la vida y actividades diarias de la gente, con sus virtudes y defectos. De esta manera, el lector tiene acceso tanto al trabajo al cual se dedicaban los involucrados, como a sus relaciones amorosas y familiares.

Noches de humo deja testimonio de lo que hicieron los que murieron; pero, principalmente, es un discurso que permite ver desde el lugar de los hechos la violencia ejercida por los altos mandos militares y de policía. La toma del Palacio de Justicia y el asesinato de quienes se encontraban encerrados fue la

toma que pusieron en obra los comandantes del ejército y de la policía. Noches de humo recrea la tragedia que vivieron magistrados, empleados y guerrilleros en el edificio. El texto hace referencia a un evento que, de alguna manera, se convierte en el epítome y la expresión máxima de la violencia en Colombia. Allí se vivió la agresión, el error, el caos, el absurdo y la incomunicación. Fue una forma real de vivir y de morir; nunca igual, pero parecida al terror del mundo extraño de Ferneli, a los actos violentos y a los finales trágicos en Debido proceso, y a los extremos de los sicarios en la obra de Vallejo. Si puede haber algo de humor o de ficción en la toma del Palacio de Justicia en el libro de Behar, ése algo es el llamado "Rambo criollo," quien dirigió gran parte de la acción contra el M-19. Por azar, este civil colaboró con el ejército y la policía, asesinó a guerrilleros y salvó a varios civiles. Su desempeño durante la toma bien podría convertirse en película de acción. Los apartes relacionados con el «Rambo criollo,» y la valentía de los jueces y guerrilleros masacrados, son la única instancia en donde se relativiza el drama de los acontecimientos.

Conclusión

La incomunicación y los intereses personales están en la base del conflicto y forman parte de la violencia sistemática. La Colombia de El capítulo de Ferneli, Debido proceso, La virgen de los sicarios, Chapolas negras, Espárragos para dos leones y Noches de humo, es un choque entre disímiles visiones de mundo, en donde las fuerzas antagónicas o

desconocidas convergen y conducen a la destrucción. La violencia arbitraria, el interés personal, la corrupción, la mentira, el odio, la envidia, el error, la incomunicación y la complejidad del entramado ideológico, imposibilitan una salida, y conducen al choque y al vacío. El historiador colombiano Herbert Braun decía que en Colombia se llega a la noción de conflicto con ligereza, como si hubiera estado siempre presente, como si fuera algo natural y propio del país, y que los colombianos asumimos que hay conflicto casi en todo. Infortunadamente, puede decirse que el consenso en estos textos es la noción de conflicto, y sólo el humor, el conocimiento, y el juego textual logran aliviar la violencia en sus historias y sus referentes.

Para concluir, valga decir que, gracias a escritores como Chaparro Valderrama, Vallejo, Behar y Rodríguez Ruíz, el lector colombiano tiene la oportunidad de leer una versión no oficial de los hechos, construída con base en la complejidad de diferentes puntos de vista. Dentro de la novelística colombiana reciente, estas obras son una muestra más del interés y la preocupación de los escritores por el estado de cosas en el país.

