

VIOLENCIA Y MELODRAMA EN LA NOVELA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA

Melodrama and violence in the contemporary Colombian novel

Camila SEGURA

Columbia University

✉ camilasegura@gmail.com

BIBLID [1130-2887 (2007) 47, 55-76]

Fecha de recepción: junio del 2007

Fecha de aceptación y versión final: octubre del 2007

RESUMEN: El artículo plantea las maneras en que algunas novelas colombianas contemporáneas de violencia utilizan diferentes elementos del modo melodramático para darle sentido a la violencia social y política colombiana. El contexto histórico del melodrama clásico se emparenta con el de la Colombia contemporánea en tanto que ambos períodos comparten un sentimiento generalizado de inestabilidad, inseguridad y ambigüedades morales. Así, el modo melodramático se presenta como un espacio en donde se intentan resolver las ansiedades que contagian a estos contextos al invocar legibilidad moral en un mundo en donde el mal se presenta como una fuerza real, irreducible y siempre amenazante. En narrativas sobre las diferentes facetas de la violencia colombiana, esta búsqueda de moralidad servirá para legitimar todo el ejercicio literario.

Palabras clave: melodrama, violencia, Colombia, cinismo, novela.

ABSTRACT: The article describes the ways in which some contemporary Colombian novels use different elements of the melodramatic mode to make sense of the country's social and political turmoil. The historical context of the classic melodrama is comparable to that of contemporary Colombia in that both periods share a generalized feeling of instability, insecurity, and moral ambiguity. The melodramatic mode constitutes a space that strives to resolve the anxieties plaguing these contexts by invoking moral legibility in a world where evil is a real, ineluctable force. In narratives that deal with the various facets of Colombian violence, this moral quest serves to legitimize the entire literary enterprise.

Key words: melodrama, violence, Colombia, cynicism, novel.

I. INTRODUCCIÓN

En su libro *Ciudadanías del miedo*, Susana Rotker nos dejó un interrogante que sirvió como motor de arranque de este estudio: ¿cómo contar el miedo?¹. Dadas sus particulares condiciones violentas, si algún país sirve de emblema para explorar el imaginario del miedo y la violencia en su más vasta complejidad, ése es Colombia. La llamada época de La Violencia, ese momento que comprendió alrededor de doce años (1946-58) y en el cual la violencia partidista entre los Liberales y los Conservadores fue uno de los hechos sociopolíticos e históricos más impactante del siglo XX para el país. Actualmente, sin embargo, la violencia que reina en Colombia se ha complejizado mucho más que esta violencia partidista de la década de 1950: guerrilla, militares, paramilitares y delincuentes comunes compiten en demostraciones de poder y terror.

A partir de la época de La Violencia, un segmento bastante significativo de la novelística colombiana se caracterizó por una profunda preocupación en analizar el significado y el impacto de la violencia en el orden social. La proliferación de novelas-testimonios sobre la violencia partidista de estos años desató un fenómeno literario colectivo. Algunos de estos novelistas fueron actores directos de la violencia, siendo testigos y juzgándola a través de sus textos. Esto significó que muchas de estas novelas, en un intento por denunciar las atrocidades cometidas por alguno de los dos partidos, resultaran en representaciones maniqueas, en la construcción de personajes de psicología sumaria, caracteres exagerados y faltos de complejidad, pues su propósito básico era encarnar ideas moralizantes. Al leer novelas como *Viento Seco* (1954) de Daniel Caicedo o *El día del odio* (1952) de J. A. Osorio Lizarazo, es fácil intuir que estos textos están repletos de brochazos melodramáticos en donde la polarización moral de los personajes, el maniqueísmo y la moraleja se elevan frente al lector como un intento por dar sentido a la violencia que azotó al país durante estos años.

Dado que el panorama violento en Colombia se ha hecho más complejo desde la época de La Violencia, habría que preguntarse qué tanto han cambiado los mecanismos narrativos para contar este nuevo y complejo panorama violento. O, más sencillo aún: ¿Cómo se está narrando la violencia en la literatura colombiana contemporánea? ¿Qué rutas están escogiendo los autores para adentrarse a este tema? ¿Cuáles son los tonos discursivos que se están utilizando hoy en día para responder a los problemas que plantean las realidades de este entorno social hostil?

En América Latina, y en Colombia en particular, se han utilizado diferentes modos y géneros (el testimonio, el reportaje periodístico, la crónica y el cine, entre otros) para narrar la violencia. Sin embargo, resulta significativo que una cantidad considerable de novelas colombianas contemporáneas de violencia sigan utilizando códigos del modo melodramático para darle sentido a la violencia colombiana. En efecto, al leer novelas como *Cobro de sangre y Satanás* de Mario Mendoza, *La multitud errante* de Laura

1. Dice Rotker: «¿Cómo contar el miedo en las grandes ciudades de América Latina? La sensación del miedo es tan inexpresable como la del dolor para los seres humanos, y sin embargo, hay lugares donde es una experiencia cotidiana» S. ROTKER (2000).

Restrepo, *Noticia de un secuestro* de García Márquez o *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, entre otras, se hace evidente que, de alguna u otra manera, todos estos textos contienen brochazos melodramáticos.

A pesar de que es casi un lugar común afirmar que el melodrama es uno de los discursos dominantes de la cultura latinoamericana y uno de los elementos de mayor arraigo de la industria cultural de la región², las reflexiones en torno a éste y a su influencia en el terreno de la novelística latinoamericana contemporánea son escasas. Son pocos los críticos que se han aproximado al tema del melodrama de manera directa³. No obstante, encontramos que uno de los más insospechados precursores del planteamiento melodramático en el terreno de la novelística de fines del siglo XX fue Alejo Carpentier. En su ensayo «La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo» (publicado en 1981, pero presentado en una conferencia en la Universidad de Yale en 1979), Carpentier afirma que si el novelista latinoamericano de este mundo transformado

quiere usar útilmente sus facultades innatas o adquiridas, ya que pertenece a la «especie de los cronistas, destinados a repertoriar (*sic*) los acontecimientos de su época», «deberá admitir ciertas evidencias molestas» —y digo— «molestas», porque lo obligarán a aceptar tres elementos inseparables de la vida actual que la novela europea, ávida de asepsia, de distanciamiento, de fría objetividad en el enfoque de las contingencias humanas [...] se ha empeñado en desterrar de la narrativa [...]. Estos tres elementos son: 1. El melodrama; 2. El maniqueísmo; 3. El compromiso político (Carpentier, 1981: 23-25).

Carpentier, además, sugiere que el modo melodramático resulta útil a la hora de narrar la violencia pues

¿Cómo, situado en una realidad que ha dejado muy atrás, en horror y en truculencia, las aventuras de «Fantomas» y los envenenamientos en serie del Conde de Montecristo, va

2. En efecto, desde aproximadamente finales de la década de 1980 y principios de 1990, surgió una proliferación de estudios sobre el melodrama en América Latina en los cuales varios intelectuales latinoamericanos se dieron a la tarea de examinarlo como uno de los modos narrativos más propagados y utilizados en la zona. A pesar de que Jesús Martín-Barbero, Rossana Reguillo, Ana López y Lidia Santos entre otros, son algunos de los más destacados en el campo, es el ensayista mexicano Carlos Monsiváis no sólo uno de los más prolíficos autores sobre el tema, sino también el que presenta la visión más global del modo. Aparte de sus análisis sobre el melodrama en la telenovela latinoamericana (el tema más recurrente en la mayoría de los autores latinoamericanos que exploran el melodrama), Monsiváis reflexiona sobre la influencia de este modo no sólo en géneros como la música, el cine, los llamados *realities* y los *talk shows*, sino también sobre la forma en que el melodrama ha permeado nuestro entendimiento de la violencia cotidiana.

3. Doris Sommer en su *Foundational Fictions* habla de la relación entre los romances y las novelas fundacionales pero jamás menciona el término «melodrama». Francine Masiello trata el tema del melodrama, el sexo y la nación latinoamericana pero también en términos de la narrativa de Fin de Siglo. Tal vez sea Lidia Santos con su libro *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, una de las que más se acerca a la aproximación melodramática de la literatura latinoamericana reciente. Sin embargo, su lectura se encuentra más enfocada, como el título de su libro lo indica, en la manera en que el *camp*, lo *kitsch* y lo *cursi* (folletines y novelas rosa, radio y telenovelas, entre otros) se utilizan para sobrepasar el realismo.

el novelista actual a sustraerse del hábito del melodrama que lo envuelve? ¿Temor a lo excesivo, a lo sangriento, a lo tremebundo? Todo está en el modo de tratar los temas (Carpentier, 1981: 26).

Según él, el escritor latinoamericano no debe tener miedo de utilizar el melodrama para cumplir la nueva «función de Cronista de Indias» pues este miedo se debe a una «deformación causada por las muchas lecturas de novelas psicológicas francesas escritas en los primeros años del siglo». Y así, una de las conclusiones del autor cubano es:

No busquemos deliberadamente el melodrama, pero no lo esquivemos tampoco. América Latina está llena de trágicos melodramas cotidianos (Carpentier, 1981: 26-27).

Colombia, claramente, está llena de trágicos melodramas cotidianos. Sin embargo, habría que formular varias preguntas: ¿En qué consiste el melodrama? ¿Para qué y por qué usarlo? ¿Cuáles son las «ventajas» o «desventajas» de utilizar este modo narrativo para narrar la compleja situación de violencia colombiana?

El contexto histórico del melodrama clásico (finales del siglo XVIII) se emparenta con el de la Colombia contemporánea en tanto que ambos períodos comparten un sentimiento generalizado de inestabilidad, inseguridad y ambigüedades morales. En un mundo en que el mal se presenta como una fuerza real, irreducible y siempre amenazante, el melodrama se configura como un espacio en donde se intentan resolver las ansiedades a través de la legibilidad moral.

Dado que el melodrama ha estado vivo desde hace más de doscientos años y, en el último siglo ha existido como una forma cultural trasnacional variada y compleja, éste es un término que se ha venido aplicado a una gama considerable de diferentes formas artísticas. Porque ha penetrado la música, el teatro, el cine, la literatura y diferentes esferas de la cultura popular (desde las telenovelas hasta los *realities*), algunos críticos, dependiendo del carácter de su estudio, ven el melodrama como género y otros como modo imaginativo. La notoria ambigüedad del término, sus inconsistencias y diferentes connotaciones, exaspera a los que intentan establecer una única esencia que lo defina como género, por lo que una de las salidas teóricas al problema ha sido pensar en el melodrama, más que como un género *per se*, como un «modo narrativo». Mientras que el género se presenta como una categoría reconocible y establecida, el modo se puede entender, más bien, como un término crítico que usualmente es designado para un tipo de método, manera o estilo, amplio pero identificable y que no se encuentra ligado a un género particular⁴. Mi análisis parte de esta categorización del melodrama como modo en el cual se han inscrito críticos como Wylie Sypher, Peter Brooks, Stuart Cunningham, Christine Gledhill y Linda Williams, entre otros.

4. Se ha hablado del modo pastoral, satírico, irónico, didáctico y cómico y algunos críticos designan la ciencia ficción y el realismo mágico como modos más que como géneros.

Brooks, en su libro *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess*, es uno de los autores que considera el melodrama no como un género sino como un modo imaginativo, esto es, como un sistema estético coherente, con un repertorio de características y elementos (formales, sociológicos y psicoanalíticos) analizables (IX). Según él, existe una relación sintomática entre el melodrama y la modernidad ya que el melodrama nace en un momento en que los cambios del capitalismo –la mecanización, la circulación masiva, la velocidad, el comercialismo alborotado– generan inestabilidades psicológicas.

Con la llegada del capitalismo moderno se presenta la erosión de la autoridad feudal y religiosa tradicional, creando, desde el punto de vista psicológico –o psicosocial– un sentimiento generalizado de inestabilidad e inseguridad. En un mundo postsagrado y postfeudal, el melodrama se presenta como un espacio en donde no sólo se expresan las ansiedades de la modernidad, sino en donde se intentan resolver las ambigüedades morales. El melodrama, entonces, nace como una expresión de la necesidad de «resolver» esa especie de desconcierto moral, cultural y socioeconómico a través del «mito utópico de la protección divina» (Singer, 2001: 133). Según el argumento de Brooks, las sociedades feudales otorgaban un sentimiento de cohesión y de legitimación a través de lo que él denomina «lo sagrado tradicional», esto es, en sus palabras, «[an] evident, persuasive, and compelling [...] system both of mythic explanation and implicit ethics» (Singer, 2001: 18). En el paso del Renacimiento a la Ilustración se presenta un lento proceso de desacralización en donde la fuerza cohesiva del mito sagrado empieza a perder fuerza y sus representaciones políticas y sociales (la monarquía y la Iglesia) pierden su legitimidad.

Así, la Revolución Francesa, «can be seen as the convulsive last act in a process of desacralization» (Singer, 2001: 15), y el melodrama se presenta justo en ese momento para, en ausencia de un orden social y moral ligado a lo sagrado, encontrar un sistema ético secular en donde se pueda restablecer el significado y la justificación de la vida cotidiana. Al reemplazar lo «sagrado tradicional», el melodrama descubre lo que Brooks denomina lo «oculto moral, esto es, la búsqueda de una moralidad oculta, la legibilidad de una verdad moral en un mundo desacralizado».

Así, el modo melodramático ofrece una fe compensatoria otorgada por la eventual victoria de la virtud; esa justicia poética le ayudaba al espectador a lidiar con las vicisitudes de la vida moderna (Singer, 2001: 135). El melodrama, resumiendo, no sólo es un drama moralista sino el drama de la moralidad, interesado en encontrar a como dé lugar la existencia de un mundo moral en medio de un universo desacralizado. La búsqueda de una legibilidad moral que se encuentra escondida es clave para cualquier melodrama (Williams, 1998: 52).

Esta búsqueda moral, como se podrá suponer, tiene una función útil y vigente a la hora de narrar las diferentes temáticas de la violencia colombiana. En un mundo en que la muerte parece ser tan irrelevante como la vida misma, los mecanismos melodramáticos se presentan, como afirma Monsiváis, como «el exorcismo hasta cierto punto efectivo que convierte a la violencia desdichadamente real y múltiple en algo inteligible»; la traducción de la violencia al idioma melodramático «cumple la función

muy útil y no menospreciable de permitir la asimilación de un paisaje trágico» (Mon-siváis, 2000: 231). Y es que el melodrama, como argumenta Gledhill, ha sido uno de los modos más recurrentes a la hora de narrar los conflictos y problemas cotidianos de la realidad contemporánea. El modo melodramático se apropia de los problemas sociales, los dolores y las injusticias derivados de las realidades del mundo postilustrado (ilegitimidad, esclavitud, racismo, división de clases, enfermedades, holocaustos, violencia urbana, social o política) para dramatizarlos.

Como ha explicado Martha Vinicius, la exploración de estos temas sociales y políticos contemporáneos le dan al melodrama su inmediatez social pero haciéndolo desde el ámbito de lo personal le da la fuerza emocional característica del modo (Vinicius, 1981: 128). Y así, el melodrama tradicional contiene una importante vena nostálgica y, como lo pone Gledhill, su reto reside no tanto en la confrontación de cómo son las cosas, sino en la afirmación de cómo deberían ser (Gledhill, 1987: 21). El deseo del melodrama tradicional no yace tanto en un futuro revolucionario sino en el retorno a un pasado soñado e idílico. Pero como no es posible volver al pasado idílico, el melodrama fuerza al *statu quo* a mostrar señales de una legibilidad moral dentro de los límites de lo que Gledhill llama lo «ideológicamente permisible» (Gledhill, 1987: 38). De ahí el profundo conservadurismo del melodrama, su maniqueísmo inherente pero también su éxito: al encontrar moralidad, virtud, amor o justicia personal, el melodrama es capaz de proveer algún tipo de consolación y esperanza en un mundo en donde estas cualidades se han vuelto elusivas, frágiles y difíciles de leer.

A través del modo melodramático, algunas de las novelas colombianas contemporáneas de la violencia, de diversas maneras, tratan de darle a la crisis violenta una forma inteligible. Es claro que si algo hace el modo melodramático en el campo narrativo a la hora de narrar la violencia colombiana es proponer salidas: la virtud, la legibilidad moral, la justicia personal o colectiva, el amor redentorio.

Novelas como *Satanás* o *Cobro de sangre* de Mario Mendoza apuntan a la capacidad de transformación que tiene el ser humano. En *Cobro de sangre*, por ejemplo, Mendoza evoca los hechos reales sucedidos en 1997 con los esposos e investigadores del CINEP (Centro de Investigación y Educación Popular) Mario Calderón y Elsa Alvarado quienes fueron asesinados en su casa mientras su hijo Iván se encontraba escondido en el clóset. *Cobro de sangre* parte de estos acontecimientos históricos para crear una nueva historia basada en la vida del niño sobreviviente. La novela cuenta cómo, siguiendo los pasos de sus padres, Samuel Sotomayor se convierte en un intelectual de izquierda que es capaz, después de encontrar la venganza, de comprender el sentido del perdón.

Los padres del protagonista pertenecen al Partido Comunista por lo que ya desde 1976 «el gobierno había desatado una persecución contra todos aquellos que cumularan con ideas de izquierda» (Mendoza, 2004: 19). Amenazados por los organismos de seguridad del Estado, los padres de Samuel planean rápidamente una fuga a México pero la noche antes de la partida, Samuel tiene una premonición: «tus padres serán sacrificados» (Mendoza, 2004: 20). En efecto, en una clásica combinación melodramática de acción y *pathos*, los padres de Samuel son asesinados mientras él, siguiendo

las instrucciones de su madre, se ha escondido en un clóset y escucha cómo los matan. Después de una temporada en Nueva York, Samuel vuelve a Colombia y decide militar en uno de los grupos de izquierda pues, como escribe Mendoza en una de sus frases más melodramáticas, «sentía la necesidad de recuperar las ideas de sus padres y de estrecharse con ellos en un largo y duradero abrazo político» (Mendoza, 2004: 30).

Tras haber investigado que fue una brigada del ejército la que mató a sus padres, decide atacarlos con un carro bomba y mata a «una víctima inocente que esperaba el bus con las manos agarrotadas por el frío» (Mendoza, 2004: 67). Mientras Samuel se muestra indiferente y exento de culpa frente a las muertes de los militares («A Altamirano y sus hombres los consideraba enemigos, sacrificios necesarios en medio de una guerra que él no había iniciado y que ya no tenía ningún interés en continuar. No lo alegraban esas muertes, pero tampoco lo afligían» [Mendoza, 2004: 66]), el ataque a la joven lo conmueve profundamente. A través de este incidente, se dibuja una dicotomía recurrente en algunas de las novelas de violencia colombianas que apunta a un discurso reiterativo en el ámbito de la reflexión sobre la violencia: el de la «víctima inocente» *versus* la «víctima culpable». Erna von der Walde esboza este discurso y la encrucijada derivada de éste:

La multiplicidad de actores en el actual conflicto colombiano y un discurso a través del cual la mayoría de los victimarios se legitima como víctima de la violencia de algún otro, impide hacer el deslinde claro entre quién es lo uno y quién lo otro. Esta lógica nos atrapa en algo quizá más perverso. Nos enreda en las lógicas con las que se legitiman las victimaciones. Lo que realiza esta lógica es [...] que buscamos las razones por las cuales alguien ha caído como víctima de un acto de violencia, buscando en la víctima las razones del victimario. La perversidad radica acá más que nada en la manera como nos vemos involucrados en el juego violento. Al buscar las razones por las cuales x mata a z, estamos aceptando que si hay una razón para hacerlo, entonces el acto se justifica [...]. Cuando calificamos a una víctima de inocente, estamos implicando que las hay que no lo son, es decir, que de alguna manera se han merecido o buscado su suerte. Atrapados en esta lógica, terminamos, quizá sin saberlo, aprobando los métodos violentos, y muy humanitariamente haciendo la salvedad de que estos han de orientarse hacia quienes se lo merecen (Von der Walde, 2001: 38-39).

El episodio de la bomba y el ataque a la víctima inocente se presta, además, para que nuestro protagonista se muestre como un hombre bondadoso, sensible y compasivo, jugando con una de las características más importantes del modo: en el melodrama la debilidad se presenta como fortaleza (Vinicius, 1998: 135). Nuestro héroe –además de ser valiente y fuerte– es revelado aquí en un momento de debilidad y vulnerabilidad que se vuelve emblemático de su bondad moral⁵. Éste es un momento en que los lectores

5. Mendoza escribe: «Su espíritu se abrió y él dejó de aparentar una fuerza y seguridad que en el fondo no tenía. Se permitió ser débil y frágil y se dio cuenta de que su caparazón escondía en realidad un ser endeble y delicado» M. MENDOZA (2004: 71).

reconocen y son testigos de una bondad que se encuentra inextricablemente ligada al sufrimiento (Williams, 1998: 54). La perversidad del discurso de la víctima culpable (no sentir ningún remordimiento por el asesinato de los militares) se diluye en esta escena en que Samuel sufre tanto por la joven como por ese «gran porcentaje de la población de su país (que) sufría hambre, necesidades básicas y todas las penas posibles que causaba el desplazamiento forzado en una guerra civil no declarada» (Mendoza, 2004: 71).

Como ya se ha vengado, Samuel empieza a sentir que «afloraba ahora su verdadera y sensible personalidad» (Mendoza, 2004: 72). El incidente con la joven hace que Samuel recapite y se salga de la organización de izquierda a la cual pertenece («sus compinches, idiotas útiles que se creían Robin Hood luchando por unos ideales inexistentes» (Mendoza, 2004: 82). Esto significa que será perseguido y amenazado de muerte por su misma organización, convirtiéndose así en víctima de sus propias reglas.

En un innumerable tren de sucesos (a cual más inverosímil y melodramático), Samuel termina en la cárcel. A pesar de que sufre, cuando sale de ésta, se reitera su capacidad de transformación al moralizar sobre el sinsentido de la venganza y al afirmar la vida y la salvación personal. Éste será el final de un largo y oscuro camino en donde termina por descubrir el valor de la vida:

Consciente del milagro que significaba percibir la grandeza del mundo a través de sus sentidos [...] como si estuviera poseído por fuerzas superiores, murmuró en voz alta y con los ojos llenos de lágrimas: –Tengo tiempo, aún estoy aquí. [...] todo, todo, todo, todo era bienvenido, por la sencilla razón de que ese todo nos había sido dado para transmutarlo, para modificarlo en una sorpresa mayúscula, en una exaltación suprema que sólo hasta ahora Samuel entendía: la conciencia de estar vivo, la inmensa dicha de existir, de ser una brizna de materia revoloteando por el universo antes de perderse en los desconocidos laberintos de la eternidad (Mendoza, 2004: 286-288).

Así, en *Cobro de sangre* nos encontramos con la versión melodramática del final feliz en donde la afirmación de la vida en medio del dolor y del sufrimiento apunta a la salida que quiere invocar Mendoza: «Creo que los colombianos no tenemos otra salida, sino ésta, afirmar la vida de una manera descabellada y casi delirante como lo hace el personaje. De hecho, lo que le enseña a uno la proximidad con la muerte es el milagro de la vida, lo sagrada que es»⁶. Repleta de diálogos con excesos emocionales, de personajes que se basan en una complejidad tanto dual como moral, esta novela desea hacer legible una verdad moral en un mundo desacralizado. A pesar de la lección última otorgada en esta novela (el ser humano puede cambiar), en ella encontramos un

6. Entrevista a Mario Mendoza encontrada en <http://www.colombia.com/entrevistas/autonoticias/DetalleNoticia364.asp>.

Como una versión contemporánea de la novela *Viento seco* (publicada en 1953), *Cobro de sangre* se presenta como una historia moralizante sobre el sentido de la venganza. Mientras la moraleja que nos dejó Caicedo fue que «en el camino de la venganza, toda conciencia termina por derrumbarse» D. CAICEDO (1953: 78). Mendoza nos enseña que lo que ha hecho Samuel Sotomayor «al derramar sangre ajena» es «derramar su propia vida».

determinismo cercano al de las telenovelas. De un modo similar a lo que ocurre en éstas, la salvación (que casi siempre se presenta en las telenovelas a través del amor que redime socialmente a los personajes) es siempre individual, más no colectiva. Como melodrama que es, la novela contiene la fuerza emocional característica del modo al exponer los problemas de la violencia política colombiana contemporánea desde el ámbito de lo personal. Pero ni siquiera la violencia política que es perpetuada en contra de los padres del protagonista es realmente explicada. Mendoza omite siquiera el intento de esbozar una síntesis medianamente sustanciosa que le dé algún tipo de coherencia al asesinato de los padres del protagonista. Se limita a tratar al lector como el niño que Samuel es cuando su madre le explica los motivos de la fuga:

Tú sabes que tenemos muchos enemigos políticos en el país, gente que no piensa como nosotros y que ve en nuestras opiniones y en nuestras obras ideas peligrosas. Esta gente de la que te estoy hablando está acostumbrada a solucionar sus diferencias a la fuerza, con amenazas y atentados. Son personas ignorantes que no quieren discutir, que no respetan a los que piensan distinto de ellos, ¿comprendes lo que te digo? (Mendoza, 2004: 20).

Esta simpleza argumentativa desplaza la posibilidad de elaborar algún tipo de dilucidación sobre los motivos de la derecha para recurrir al asesinato, una dilucidación, además, que no tiene por qué salir de la ficción pues, como sabemos, el asesinato de los padres de Samuel se basa en un acontecimiento real.

La simpleza argumentativa de Mendoza en *Cobro de sangre* puede leerse, o bien como una señal de que en Colombia ya no hay manera de discernir los discursos legitimadores de la violencia, o sencillamente como una indicación del sinsentido de la misma. Sin embargo, la simplificación del panorama político y el uso que hace Mendoza del idioma melodramático para la asimilación de este paisaje trágico, como diría Monsiváis, impide la comprensión real y compleja de la situación del país, comprensión fundamental, si no para la movilización ciudadana, por lo menos para una aproximación crítica a la realidad política.

Novelas como *Noticia de un secuestro* de García Márquez y *La multitud errante* de Laura Restrepo, en cambio, desde diferentes perspectivas (la primera desde la élite y la última desde los márgenes) terminan apelando a algún tipo de movilización ciudadana. En ambos textos encontramos, además de historias de amor, un llamado a la sociedad civil para ejercitar de manera participativa las políticas de resistencia a la violencia. A pesar de que estas dos novelas tienen una intensidad melodramática más baja que las de Mendoza en la medida en que ambas sugieren salidas colectivas y no necesariamente individuales, ambas utilizan elementos del modo melodramático para narrar la violencia del secuestro y del desplazamiento forzado⁷.

7. Contrario a lo que pasa en *Noticia de un secuestro*, Restrepo está interesada en darle voz a los seres de los sectores más marginados por la violencia. *La multitud errante* se podría describir como una especie de mini épica melodramática en la cual el tema del desplazamiento y de la guerra es telón de fondo de una historia de amor entre un protagonista desplazado y una narradora extranjera.

Noticia de un secuestro se presenta como un texto que no sólo desea contar el miedo de Colombia sino, además, presentarse como un llamado a la reconciliación de todos sus ciudadanos: inocentes y culpables. A pesar de que la historia que se cuenta, «por desgracia, es sólo un episodio del holocausto bíblico en que Colombia se consume desde hace más de veinte años» el autor tiene «la esperanza de que nunca más nos suceda este libro»⁸. La función del texto es no permitir que el lector se abandone al fatalismo ni a la indiferencia. Los personajes son contruidos de una manera en que evocan superioridades o inferioridades morales y la voz de su autor varias veces se cuela en la historia para hacer juicios de valor. En efecto, una de las claves éticas más claras del texto se encuentra en la caracterización que hace García Márquez del narcotráfico, elemento desencadenante de la violencia y factor fundamental en el detrimento de la moralidad colombiana:

Una droga más dañina [...] se introdujo en la cultura nacional: el dinero fácil. Prosperó la idea de que la ley es el mayor obstáculo para la felicidad, que de nada sirve aprender a leer y a escribir, que se vive mejor y más seguro como delincuente que como «gente de bien». En síntesis: el estado de perversión social propio de toda guerra larvada (García Márquez, 1996: 153-154).

El narcotráfico y la cultura aldeaña a éste se han convertido en uno de los elementos corruptores más significativos de la violencia destructiva de Colombia. A través de sus dos personajes modelos (Alberto y Maruja) como de sus «villanos» (los sicarios secuestradores y Pablo Escobar, quienes también dan lecciones a través de ejemplos negativos), *Noticia de un secuestro* pretende sacudir la apatía de sus lectores y dar lecciones de moralidad. El narcotráfico representa el mal mientras que los ciudadanos que se acogen a la ley (y a la educación), como Maruja y los otros periodistas, representan el bien. De este modo, el mundo violento de *Noticia de un secuestro* se encuentra moralmente dividido en esferas claramente identificables: la ley y los secuestrados por una parte; y, por otra, los secuestradores y la ilegalidad. La batalla entre la moralidad y la inmoralidad (léase a su vez bien y mal o legalidad e ilegalidad) se libra en dos diferentes campos en el texto. En el ámbito cerrado de los lugares en donde residen los secuestrados con sus secuestradores, Maruja representa la contrapartida moral por excelencia de los bárbaros secuestradores.

8. Desde su paratexto «Gratitudes», el autor no sólo anuncia el doble significado referencial y alegórico del texto sino que también empieza a erigir algunos códigos discursivos del melodrama: «Maruja Pachón y su esposo, Alberto Villamizar, me propusieron [...] que escribiera un libro con las experiencias de ella durante su secuestro de seis meses, y las arduas diligencias en que él se empeñó hasta que logró liberarla. [...] Para todos los protagonistas y colaboradores va mi gratitud eterna por haber hecho posible que no quedara en el olvido este “drama bestial”, que por desgracia es sólo un episodio del “holocausto bíblico” en que Colombia se consume desde hace más de veinte años. A todos ellos les dedico, y con ellos a todos los colombianos –“inocentes y culpables”– con la esperanza de que nunca más nos suceda este libro».

En el terreno de la nación, el presidente César Gaviria, caracterizado como un hombre de temple sereno y representante por excelencia del principio del Estado, se enfrenta a Pablo Escobar, símbolo por excelencia no sólo de la desmesura, del derroche y de la barbarie brutal sino de la ilegalidad y de la contraciudadanía. A pesar de que García Márquez se esfuerza por mostrar al presidente Gaviria como un hombre recto y de buenas intenciones (pero de alguna manera maniatado por la situación) y a Escobar como un oportunista perverso, también le interesa demostrar la crisis del Estado colombiano⁹. Alrededor de la mitad del libro, a medida que crecen las tensiones entre el presidente Gaviria y Escobar y pareciera que no hay cabida ni para el sentido como tampoco para la esperanza, la figura de Alberto Villamizar cobra un papel protagónico fundamental. Ya que el gobierno no puede lidiar con las negociaciones de los secuestrados, la responsabilidad pasa de lo institucional a lo civil: el protagonismo que el presidente tiene en la primera parte del texto es desplazado por el de Villamizar, sugiriendo que en un país como Colombia hay que buscar alternativas no convencionales tanto dentro como fuera del Estado.

El esposo de Maruja, un político y diplomático intelectual de clase alta, representa al ciudadano ejemplar que se caracteriza como un hombre virtuoso, noble, inteligente, diligente y de carácter fuerte. Regido por la fuerza de su amor romántico y filial y por su conciencia moral de ciudadano, Villamizar será el que negociará directamente con Escobar no sólo para la entrega de los secuestrados sino para su decisiva entrega a la justicia. Antes de que esto suceda, sin embargo, el tono melodramático de la narración incrementa sustancialmente su intensidad: la historia de amor entre Maruja y Alberto, en esta segunda parte del libro, empieza a cobrar mucha más relevancia y encontramos un mayor desarrollo emocional de los personajes¹⁰. En los dos personajes

9. Dice: «Gaviria había conseguido un ambiente menos turbulento para capear la tormenta. Había logrado un acuerdo político para convocar una Asamblea constituyente, investida por la Corte Suprema de Justicia del poder suficiente para decidir sobre cualquier tema sin límite alguno. Incluidos, por supuesto, los más calientes: la extradición de nacionales y el indulto. Pero el problema de fondo, tanto para el gobierno como para el narcotráfico y las guerrillas, era que mientras Colombia no tuviera un sistema de justicia eficiente era casi imposible articular una política de paz que colocara al Estado “del lado de los buenos”, y dejara “del lado de los malos” a los delincuentes de cualquier color. Pero nada era simple en esos días, y mucho menos informar sobre nada con objetividad desde ningún lado, ni era fácil educar niños y “enseñarles la diferencia entre el bien y el mal”. La credibilidad del gobierno no estaba a la altura de sus notables éxitos políticos, sino a la muy baja de sus organismos de seguridad, fustigados por la prensa mundial y los organismos internacionales. En cambio, Pablo Escobar había logrado una credibilidad que no tuvieron nunca las guerrillas en sus mejores días. La gente llegó a creer más en las mentiras de los Extraditables que en las verdades del gobierno» G. GARCÍA MÁRQUEZ (1996: 155-156).

10. Desesperados con su situación de separación y unidos por el amor, incluso son capaces de desarrollar habilidades telepáticas: «Cuando la presión aumentaba, salía a la terraza y pasaba horas mirando en la dirección que suponía que estaba Maruja, y durante horas le mandaba mensajes mentales, hasta que lo vencía el sueño» G. GARCÍA MÁRQUEZ (1996: 229); «Había captado muchas veces los recados mentales que Villamizar le mandaba desde su terraza, y le contestaba con toda el alma: Sáqueme de aquí, que ya no sé ni quién soy después de tantos meses de no mirarme en un espejo» G. GARCÍA MÁRQUEZ (1996: 256).

se concentra esa legibilidad moral tan necesaria para el melodrama. Al ser capaz de ubicarse en medio del conflicto y negociar la liberación de los últimos secuestrados como la entrega de Pablo Escobar, Villamizar encarna tanto al ciudadano como al esposo ideal, movilizado por su entereza moral de ciudadano y por su amor a Maruja.

Las últimas páginas del texto parecen un homenaje al modo melodramático clásico. El suspenso y la emoción de la liberación de Maruja Villamizar y Pacho Santos y la entrega de Pablo Escobar se van acumulando intensamente para alimentar la tensión dramática típica de la apoteosis emocional melodramática¹¹.

En la escena final, todo parece haber regresado a la calma cotidiana en la familia Villamizar. La muerte del villano y la enardecida bienvenida de los vecinos junto con otros componentes simbólicos son todos elementos que a través del *pathos* melodramático otorgan la restitución del orden perdido del inicio y le dan a la novela la circularidad final que pone fin al episodio del holocausto bíblico. Sin embargo, como apunta Muñoz, este final melodramático también parece inscribir a la novela en «un espacio idílico y artificioso, como si para aliviar las heridas la terrible realidad necesitara olvidarse un momento de sí misma y abandonarse a la fantasía» (García Márquez, 1996: 179). El final feliz de esta crónica apela a la estética de la consolación tan típica del modo melodramático pero, en su perspectiva demasiado optimista, el lector queda con la sensación de que algo ha quedado por fuera. En la artificiosa pretensión de que todo ha vuelto a la normalidad, existe en el lector una incomodidad despertada por el hecho de que haya tenido que ser Villamizar –con la ayuda del cura García Herreros–, unos simples civiles, los encargados de mediar la entrega del villano. Esto podría verse como un hecho que apunta hacia el significado de sociedad civil ideal que intenta comunicar la novela, en donde los ciudadanos idóneos se caracterizan por su ejercicio participativo dentro del ámbito político.

11. Una vez salida de la casa de cautiverio, Maruja es abandonada en una calle de Bogotá y es recogida por un individuo que la lleva a su casa. Allí, la familia desconocida la abraza a gritos cuando la reconocen y ella puede llamar a su casa para hablar con su hija y su marido por teléfono. Villamizar sale corriendo en su automóvil a recogerla y el suspenso y la emoción de la escena llegan a límites melodramáticamente hollywoodenses: «Villamizar se abrió pasó por entre el tumulto. No tuvo tiempo de saludar a nadie, pues la dueña de la casa lo reconoció y le señaló las escaleras: –Por ahí– le dijo [...]. Villamizar subió en dos trancos, abrió la primera puerta que encontró, y era la de los niños, con muñecas y bicicletas. Entonces abrió la puerta de enfrente y vio a Maruja sentada en la cama [...]. Ella le saltó al cuello, y se dieron un abrazo intenso, largo y mudo. Los sacó del éxtasis el estruendo de los periodistas que lograron romper la resistencia del dueño y entraron en tropel a la casa [...]. La cuesta que conducía a la casa estaba bloqueada por los automóviles y la muchedumbre de vecinos que se echaban a la calle. Maruja y Villamizar decidieron entonces abandonar el automóvil para caminar los cien metros que les faltaban, y descendieron sin advertirlo en el mismo sitio donde la habían secuestrado [...]. Enseguida vio a Andrés [su hijo] [...] y se abrazaron en medio de los aplausos [...]. Maruja, Alberto y Andrés emprendieron el ascenso de la cuesta con el corazón oprimido, y la emoción los derrotó. Por primera vez se les saltaron las lágrimas que los tres se habían propuesto reprimir. No era para menos: hasta donde alcanzaba la vista, la otra muchedumbre de los buenos vecinos había desplegado banderas en las ventanas de los edificios más altos, y saludaban con una primavera de pañuelos blancos y una ovación inmensa la jubilosa aventura del regreso a casa» G. GARCÍA MÁRQUEZ (1996: 306-313).

El hecho de que hacia el final de la novela los personajes que representan al Estado, tan relevantes y aparentemente activos al inicio de la narración, se tornen casi invisibles e ineptos, haciendo que todo el peso de las negociaciones finales –de manera no problemática– se sitúe en los hombros de Villamizar, da la sensación de desamparo total del gobierno colombiano. Esta sensación se une a otra impresión, aquella que responde al ataque que la crítica ha hecho de manera no explícita a esta novela: la implícita simpatía que García Márquez parece profesar por la clase política y económica dominante. La exagerada indulgencia con la burguesía colombiana y la correspondiente satanización de los narcotraficantes responden al maniqueísmo tradicional del modo melodramático. Y así, esta extrema benevolencia con el poder, como sugiere Muñoz, ¿acaso no presupone una validación –así sea parcial– de las estructuras que han dado forma y perpetuado el *statu quo*?

El reto del melodrama, como sabemos, reside no tanto en la confrontación de cómo son las cosas, sino en la afirmación de cómo deberían ser. En la medida en que *Noticia de un secuestro* va descendiendo su narración a una aceptación acrítica de la realidad sociopolítica colombiana se podría afirmar que el texto no desarrolla cabalmente este desafío ya que la complacencia al poder y la satanización de un sector marginal de la sociedad revelan una actitud maniquea, imposibilitando el acto de reclamar, como lo presupone García Márquez a través de su paratexto, la representación de una nación entera.

Similar a lo que ocurre en *Noticia de un secuestro* y *La multitud errante*, el amor se presenta en *Rosario Tijeras* como la última forma de redención en un mundo desquiciado por la violencia. Recurriendo al tema amoroso para transfigurar literariamente la historia de una mujer sicaria, Jorge Franco nos cuenta la historia de cómo Antonio, un joven de la clase alta de Medellín, conoce y se enamora en silencio de una asesina a sueldo. A pesar de que la historia contiene múltiples situaciones características del modo melodramático (el amor no correspondido y a la vez impedido; el sufrimiento; la dinámica separación física/reencuentro; la enfermedad agonizante; el binomio melodramático secreto/revelación y la desigualdad social, entre otros), la visión que se da de la violencia y sus causas es menos maniquea que las presentadas en las otras novelas aquí mencionadas. Para Jorge Franco, los sicarios son el «producto del abandono del gobierno y la sociedad»¹². Declara que en su novela no «intenta hacer una apología del delito» sino que, más bien, «busca mostrar que esta problemática es producto de la misma sociedad, que los jóvenes actúan de esta manera porque antes han sido violentados con el olvido, y porque la violencia es un problema de generaciones atrás»¹³. A pesar de que en *Rosario Tijeras* no se presenta una clara solución al problema de la violencia, su propuesta es el amor. Cuando Jorge Consuegra de *El Mundo* le pregunta al autor que «por qué cuenta todo esto a través de una historia de amor», Jorge Franco responde:

12. Entrevista a Jorge Franco, *El Clarín*, encontrado en <http://www.jorge-franco.com/clarinarentina1.html>.

13. Entrevista a Jorge Franco, *Reforma*, encontrado en <http://www.jorge-franco.com/reforma1.html>.

Porque creo que la vida se conduce entre opuestos. Esa es la razón de vivir. A la violencia hay que enfrentarla con la ternura, el odio con el amor, a la misma vida con la muerte, sólo así podremos establecer un juicio de valores. Pero en el caso particular de *Rosario Tijeras*, sentí que la realidad me apabullaba, por eso busqué algo que se pudiera rescatar de toda esa violencia, y encontré que allí seguía el amor, como cuando brota una flor entre el estiércol¹⁴.

Pero habría que estar de acuerdo con Von der Walde cuando afirma que mientras que la novela de Franco no logra «explotar el material candente que puede ser el amor de un joven de clase alta por una asesina a sueldo en una sociedad atravesada por odios de clase, resentimientos, desconfianzas, todo aquello que constituye el fermento social de las violencias en Colombia» (Von der Walde, 2001: 28) a la vez que folcloriza y naturaliza la existencia del sicariato, una novela como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo «aborda justamente las dificultades de hacer comunicable una violencia que se ha visto cooptada por la superficialidad y la espectacularidad de los medios y por unas ciencias sociales [...] al servicio del poder» (Von der Walde, 2001: 29). En efecto, el mismo fenómeno del sicariato es narrado por Vallejo en un tono prácticamente ausente de lo melodramático e insertado en uno regido por lo irónico, lo desacralizador y lo cínico. El personaje principal, Fernando, es un gramático homosexual que regresa a Colombia poco después de la muerte de Pablo Escobar en busca de un buen morir. Aquí conoce a un hermosísimo sicario, Alexis, con el que recorrerá las calles de Medellín evocando un recorrido similar al que realiza Dante con Virgilio por el Infierno¹⁵, con la diferencia de que Fernando y Alexis, en su recorrido por las calles del apodado Metrallo, desarrollan una especie de limpieza social: cometen un gran número de asesinatos en pocos meses¹⁶.

La virgen de los sicarios es una diatriba de odio contra el Estado colombiano, los políticos, la religión, los pobres, las mujeres, el país entero y, además, la raza humana. Parece que nada queda intacto bajo la capacidad crítica y desacralizadora del narrador quien iguala a Dios con Frankenstein ya que ambos crearon monstruos que no pueden controlar. Los complejos de culpa de Raskolnikov son puras «pendejadas de Dostoievsky» pues, en este mundo, el remordimiento no existe. En esta novela no aparecen, al final, fuerzas del bien que restablezcan el equilibrio y ayuden a la tranquilidad del lector que se purifica a través de la experiencia melodramática. Es un texto apocalíptico, donde no hay fuerzas benígnas que luchen contra el mal. Vallejo decanta un odio y un resentimiento que no apuntan a ninguna salida. Denuncia (o despótica, más bien) sin ofrecer caminos de redención o explicaciones posibles. A pesar de que la novela contiene una importante vena nostálgica que establece una clara división entre un antes

14. Entrevista a Jorge Franco, *El Mundo*, encontrado en <http://www.jorge-franco.com/elmundodeespana1.html>.

15. H. FERNÁNDEZ L'HOESTE (2000) realiza una lectura de *La virgen de los sicarios* como reescritura del Infierno, la primera parte de *La Divina Comedia* de Dante.

16. Matan a taxistas por poner la música muy alta, a señoras embarazadas porque están reproduciendo una raza degenerada, a jóvenes y ancianos que incomodan.

idílico y un ahora atroz¹⁷, su tono cínico y cáustico se encuentra completamente despojado de cualquier atadura o intención moralizante y, más aún, se caracteriza por lo que podríamos llamar, en contraposición a lo que sucede en el melodrama, una «ilegibilidad moral» dentro de lo «ideológicamente censurado» (o políticamente incorrecto, si se quiere)¹⁸. Similar al terror que le producían al cínico antiguo Diógenes de Sinope las abstracciones teóricas de la filosofía platónica, el narrador de Vallejo desprecia el discurso teórico de las disciplinas que pretenden explicar los fenómenos de la violencia. Como Diógenes, Vallejo es humorista, atacando el «*esprit de sérieux* que es burgués y respetuoso con lo tópico» (García Gual, 2002: 49) y combate el intelectualismo con humor provocador:

Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar [...] ¿Y cómo lo supieron? ¿Acaso son Dostoievsky o Dios padre para meterse en la mente de otros? ¡No sabe uno lo que está pasando va a saber lo que piensan los demás! (Vallejo, 1994: 16).

Al narrador de la novela no le interesa analizar la violencia y mucho menos desde la sociología o la psicología: «Cuando a una sociedad la empiezan a analizar los sociólogos, ay mi Dios, se jodió, como el que cae en manos del psiquiatra. Por eso no analicemos y sigamos» (Vallejo, 1994: 64). La novela de Vallejo se puede leer como uno de los más feroces ataques al humanismo escritos en América Latina. El elogio permanente de la muerte radica en la idea de que lo humano es precisamente el origen de todos los males y las ruindades del planeta¹⁹. Aquí, el crimen no es matar sino generar vida y los asesinatos de Alexis son una «cotidiana obra de caridad». Fernando se

17. Como en el melodrama tradicional, *La virgen de los sicarios* comienza con la evocación de un pasado idílico, casi utópico, en donde la nostalgia de la infancia servirá de recurrente contraste frente a las realidades del presente: «Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta. Bien que lo conocí porque allí cerca, [...] en la finca Santa Anita de mis abuelos, a mano izquierda viniendo, transcurrió mi infancia (7)»; «Mira Alexis, tú tienes una ventaja sobre mí y es que eres joven y yo ya me voy a morir, pero desgraciadamente para tí nunca vivirás la felicidad que yo he vivido. La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punteros y rockeros y partidos de fútbol (14)»; «Ya no nos queda en Medellín ni un solo oasis de paz. Dicen que atracan los bautizos, las bodas, los velorios, los entierros (21)»; «Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud, cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia (28)».

18. *La virgen de los sicarios* puede describirse sencillamente como una sucesión de eventos violentos, sin un énfasis en el sentido de la causalidad, elemento fundamental para el desarrollo de una trama. Este caos lógico en el que los hechos se suceden unos a otros sin causa o propósito evoca la misma sensación que produce enfrentarse, en Colombia, a los discursos de los medios masivos en donde día tras día se presentan masacres, asesinatos, secuestros, extorsiones, torturas y hay una total ausencia de un discurso que ordene o articule los eventos dentro de un relato que otorgue significación. E. VON DER WALDE (2001: 35).

19. «Si esta vida no es cualquier canto de pajaritos, y siempre he dicho y aquí repito, y que el crimen no es apagarla, es encenderla: hacer que resulte, donde no había, el dolor». En F. VALLEJO (1994: 67).

presenta como el antihéroe y la antivíctima melodramática: no es protagonista de hazañas loables, no busca justificaciones ni virtudes morales. Todo lo contrario: el narrador claramente no se siente culpable de los asesinatos realizados por los sicarios²⁰. Fernando se resiste a admitir culpa de la misma manera en que los sicarios no se sienten responsables por aquellos para los cuales han sido contratados para matar. En Vallejo, ni el Estado, ni el pobre, ni el rico son inocentes. Todos tienen una cuota de responsabilidad con respecto a la situación caótica del país:

Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinatos, más muertos. Esta es la ley de Medellín y la que regirá en adelante el planeta Tierra. Tomen nota [...]. Aquí no hay inocentes, todos son culpables (Vallejo, 1994: 82-83).

Bajo esta lógica en donde todos son culpables, no cabe la figura melodramática de la víctima ni las soluciones morales. La única salida a todo este caos parece ser el perdón pues se burla de cualquier discurso que intente ubicar soluciones, teorías, discursos moralistas o mesiánicos y que den luces o esperanzas sobre la manera de salir del callejón: «¿Tiene este problemita solución? Mi respuesta es un sí rotundo como una bala: el perdón» (Vallejo, 1994: 29).

Esta clara sentencia nos lleva a la pregunta fundamental y recurrente, aquella que se cuestiona por el contenido ético de *La virgen de los sicarios* y en general por la obra de Vallejo. Para algunos críticos, Vallejo es considerado como un escritor «resentido» que se dejó cautivar por las «truculencias», que apeló a descripciones «tremebundas» y que optó, erróneamente, por escribir desde cierto «malditismo». Muchos acusan al autor y a sus obras de sexistas, racistas y fascistas²¹ y otros, preguntándose por la función de la agresividad de Vallejo, la han justificado, como lo pone Serra, «por su intento de hacer responsable al lector de su papel en la decadencia actual de Colombia» (Serra, 2003: 66). Para María Mercedes Jaramillo, por ejemplo, el tono cínico de la novela de Vallejo tiene «como objetivo molestar al lector de buena conciencia o escandalizar a los “buenos ciudadanos” que ven las desdichas de los otros como algo ajeno y tal vez merecido [...] la obra busca romper la pasividad y letargo creado por el miedo y la violencia y nos hace participar de los hechos» (Jaramillo, 2000: 430-435). Pero

20. Hablando del asesinato de un hippie dice: «¿De quién es el pecado de la muerte del hippie? ¿De Alexis? ¿Mío? De Alexis no porque no lo odiaba así le hubiera visto los ojos. ¿Mío entonces? Tampoco. Que no lo quería, confieso. ¿Pero que lo mandé matar? ¡Nunca! Jamás de los jamases». En F. VALLEJO (1994: 33).

21. M. CORREA TASCÓN (2000: 20), por ejemplo, se refiere a Vallejo como «el poeta del racismo» y a *La virgen de los sicarios* como un libro «que no tiene nada que envidiarle a los devocionarios nazis». Refiriéndose al estilo desvergonzado de Vallejo, Beatriz Helena Robledo, por ejemplo, se pregunta «¿Es acaso la literatura una suma de palabras? ¿Es la desvergüenza un estilo que por sí mismo se sustente» a lo que, claramente, parece responder que no cuando sobre la novela afirma: «No hay arquitectura. Este libro se puede desarmar quizá con la misma facilidad con que se armó».

Jaramillo no ha sido la única en tratar de encontrar un espacio redentorio en *La virgen de los sicarios*. La forma en que el mercado promocionó la película de mismo título y, por ende, el libro, ha modificado ciertos aspectos de la novela para, así, hacerla más comercial²². Mientras que para la crítica local, el texto de Vallejo no es considerado como uno propiamente realista sino como la descripción de algunos aspectos de Colombia mezclados con la ficción cáustica de un crítico insaciable, la película, sin embargo, ha realizado un esfuerzo importante por convertirse (y convertir al libro) en un testimonio veraz y realista (Valencia, s/f: 9). Este proceder, claramente, se presenta como una alternativa atractiva a nivel de mercados ya que Colombia como país ante el mundo es esencialmente un lugar caracterizado por una «cultura de la violencia», como un espacio de violencia y muerte. Hasta cierto punto, Colombia ha dejado de ser el país tropical y exótico del realismo mágico de García Márquez para pasar a un nuevo estereotipo, el de una nación que encarna la ultraviolencia en todas sus presentaciones. Este nuevo estereotipo ha sido confeccionado por la suma de unos cuantos elementos culturales: tanto en el mundo del cine como en el de la literatura colombiana existe una tendencia clara a hacer de la violencia un mercado mundial (y si la violencia se presenta como real, pues mucho mejor).

Además de realista, la novela, por otro lado, ha sido presentada al público, básicamente, como una «historia de amor»²³. La cita de *Le Figaro Littéraire*, usada en la contraportada del libro en las ediciones de Alfaguara dice: «La virgen de los sicarios es el más bello y delirante canto de amor y perdición que nos ha dado desde hace mucho la literatura». El amor que el narrador siente por Alexis no es tan fuerte como se podría llegar a creer. La forma en que abandona su cadáver en el hospital y el casi inmediato reemplazo de Alexis por Wilmar (el asesino de Alexis), así nos lo confirma. El «amor» (deseo, más bien) que siente Fernando tanto por Alexis como por Wilmar es endeble, no es el amor romántico del melodrama, no es el amor eterno y verdadero sino un elemento irregular, débil, reemplazable, fugaz, cambiante. El tratar de convertir tanto a la novela como a la película en una especie de melodrama, en un ardiente romance en medio de una realidad desquiciada de violencia y odio, no es más que un intento por convertir esta novela intempestiva y agresiva con todo lector en un texto comercializable a nivel mundial. A lo cual podemos aplicar las palabras de García Gual refiriéndose a la forma en que la sociedad actual reacciona frente a los provocadores cínicos: «Vivimos en una sociedad [...] que cuenta con implacables medios para marginar al

22. La aparición de la película basada en el libro, con guión del mismo Vallejo y la dirección de un reconocido director francés, Barbet Schroeder, sin lugar a dudas fue en el momento más espectacular para la recepción de la novela. La película apareció en el 2000 y de inmediato abrió un nuevo espacio en el mercado para Vallejo y su obra. Gracias al trabajo del director Schroeder, tanto la novela como la película se convirtieron en tema de discusión en Estados Unidos, en Europa (particularmente en Francia) y en el resto de América Latina.

23. Uno de los comentaristas de la película en amazon.com afirma: «I believe the movie is just showing what Colombia is like, and the violence is senseless and that is the point they are trying to make. But, that isn't what the movie is really about it is about love, Fernando and Alexis».

provocador y ahogar cualquier protesta inconveniente con ayuda de los medios de comunicación» (Gual, 2002: 10).

Al hacer de la novela de Vallejo un texto realista o melodramático, se está tratando de hacer digerible una novela que se caracteriza, precisamente, por no darle al lector lo que normalmente busca en un texto literario: salidas éticas o redentoras. Sin duda estas propuestas se acoplan muy bien al mercado literario mundial y a lo que muchos de los lectores esperan pero, claramente, están domesticando un texto profundamente perturbador en algo listo para ser consumible.

Uno de los problemas que los diferentes lectores y críticos enfrentan al leer esta novela es precisamente su nihilismo, su cinismo, el hecho de que es una obra que se niega de manera rotunda a mostrar salidas, redenciones posibles o finales felices. El deseo de convertir a la novela en un texto con un final ético, con una moraleja que termina por redimir los horrores de su texto, no sólo señala la obvia intención de hacerlo más comercial sino, aún más importante, la tremenda innovación de su autor. La dificultad que genera a la hora de analizarlo (y por esto la tendencia a caer en lecturas que, de alguna u otra manera, rediman el texto) muestra que la novela se presenta como un juego radical con las expectativas tradicionales de lectura y lo que ocurre cuando el autor se niega a cumplirlas. *La virgen de los sicarios* es una novela que reta los deseos del lector y que rehúsa darle lo que pide.

II. COMENTARIO FINAL

Es claro que desde muy temprano en el siglo XIX, como apunta Benjamín en su artículo «Über Einige Motive bei Baudelaire», la literatura comienza a verse a sí misma como una nueva mercancía, como un producto que, a pesar de aspirar al aura de los objetos sagrados, se mueve en realidad por la oferta y la demanda, los gustos del lector burgués y los ritmos mercantiles de la sociedad y sus lectores. Hoy en día las consideraciones con respecto al mercado son explícitas, siendo un componente aceptado de la producción literaria. La literatura reconoce su estatus de industria como cualquier otra; el mercado demanda y guía gran parte de las producciones literarias. Siguiendo esta premisa, y en tanto que el modo melodramático tiene un carácter popular, es decir, descansa sobre estructuras ampliamente difundidas y fácilmente comprensibles dada la familiaridad del público con el modo, los textos mencionados aquí (con excepción de *La virgen de los sicarios*) pueden verse como productos que, de alguna manera, satisfacen las demandas y los deseos de los lectores.

La inquietud que surge, sin embargo, no tiene que ver con el hecho de que algunas de estas novelas sean «comerciales»²⁴, si se quiere, sino, más bien, con el hecho de cuestionarse hasta qué punto es realmente ventajosa la función del modo melodramático si aceptamos que éste es un modo que, como dice Monsiváis, permite «la asimilación de un paisaje trágico» (Monsiváis, 2000: 231).

24. Recordemos que muchas de estas novelas han estado en primeros lugares de venta en Colombia.

Para Monsiváis (2000) el melodrama, por un lado, «cumple una función muy útil y no menospreciable» pero, por otro lado, muy dañina pues «la influencia del melodrama impide al ciudadano o a la ciudadana, anegados en el festival de su impotencia, convencidos de los poderes de la fatalidad» «actuar o a intervenir cívicamente» «desentendidos de las transformaciones democráticas, de la construcción de la sociedad civil y de los compromisos ante el fenómeno de la desigualdad» (Monsiváis, 2000: 231). Puede que esto sea cierto a la hora de referirnos a la forma en que ciertos códigos narrativos del modo han impregnado nuestro entendimiento cotidiano de la violencia, pero a la hora de narrarla a través de la literatura (por lo menos en algunas de las novelas aquí mencionadas) el determinismo como doctrina filosófica (aquella que establece que todas las acciones humanas están determinadas por fuerzas externas), poco o nada juega en las novelas aquí analizadas²⁵. Se comprende que la mayoría de estas novelas, de alguna u otra forma, están intentando dotar de sentido a una violencia que aparece como sinsentido ya que el problema fundamental de la realidad social colombiana es de inteligibilidad. No se comprende fácilmente su estructura, sus actores, sus móviles, sus resortes.

A través del modo melodramático, las novelas aquí mencionadas, de diversas maneras, no sólo tratan de darle a la crisis colombiana de la violencia una forma inteligible sino que además proponen salidas: la virtud, la legibilidad moral, la justicia personal o colectiva, el amor redentorio. Si estas salidas son o no convincentes depende no sólo de los textos sino del lector de turno. Sin la intención de articular una respuesta definitiva, habría que preguntarse, sin embargo, ¿hasta qué punto tratar de convertir en algo inteligible un panorama violento tan complejo como es el colombiano equivale a simplificar demasiado? (Recordemos, por ejemplo, la exagerada simplificación argumentativa de Mendoza en *Cobro de sangre* a la hora de explicar los motivos del asesinato de los padres de Samuel). ¿Aporta, realmente, el melodrama alternativas discursivas a los códigos tradicionales del imaginario de la violencia? (Muñoz, 2003: 179). ¿No hace el maniqueísmo inherente a algunas de estas novelas (*Cobro de sangre*, *Noticia de un secuestro*) que se siga hablando en términos de buenos y malos, de víctimas inocentes y culpables? ¿No se simplifica demasiado el panorama cuando en una novela como

25. Sin poder concluir de manera rotunda cuáles son las «ventajas» o «desventajas» del género novelesco al usar el melodrama para narrar la violencia, podemos sugerir que quizá en la literatura encontramos un imaginario más amplio que el que rige a un género típicamente melodramático como es la telenovela. La postura «determinista» que encontramos en las telenovelas, por otra parte, es más social que individual. Recordemos que en las telenovelas no encontramos una fantasía sobre el cambio social sino un largo lamento, un acto de sumisión y de aceptación del orden de las cosas: contra el destino, contra la voluntad de Dios o la ley natural, es imposible luchar. Esta postura no la encontramos ni en las novelas de Mendoza ni en la de Restrepo o en el texto de García Márquez. El determinismo telenovelesco (aquel en donde la salvación social individual se da a través del amor como una clave mágica) tampoco aparece en *Rosario Tijeras* ni en *La virgen de los sicarios*. En *Rosario Tijeras* la imposibilidad del amor no permite la salvación social de Rosario y en *La virgen de los sicarios*, el determinismo de la situación violenta está sembrado en un cinismo que para nada se asemeja al melodramático.

Rosario Tijeras ni siquiera se exploran del todo los resentimientos, los odios y las desconfianzas que generan las diferencias de clases?

Frente al modo melodramático la propuesta de Vallejo se presenta como una mucho más innovadora a la hora de narrar la violencia. En vez de intentar darle algún sentido a una violencia ininteligible, lo que hace es precisamente lo contrario: construir la crisis de significación como el lugar de donde surge y hacia donde llega su relato. El tono cínico contemporáneo de Vallejo se presenta más como una postura intelectual y descansa sobre una conciencia corrosiva que no plantea soluciones finales, salidas o redenciones, es decir, no hay simplificaciones de paisajes trágicos. Ésta es la única novela donde el determinismo melodramático que tanto parece molestarle a Monsiváis está presente, sólo que en la forma de un determinismo movilizad por un cinismo cáustico²⁶.

La lectura que ofrezco en este estudio, finalmente, es apenas un punto de partida. Si bien creo haber examinado estos textos desde una perspectiva que crea nuevas avenidas de exploración de la relación entre violencia y melodrama, habría que plantear algunas futuras indagaciones: ¿Hasta qué punto se está usando el modo melodramático en el resto de América Latina para narrar las diferentes violencias de la región? ¿Existe, en efecto, una estandarización de las maneras de sentir y expresar que contribuye a aquella «integración sentimental latinoamericana» a la cual se refiere Martín Barbero? ¿De qué manera se están apropiando los diversos intelectuales latinoamericanos del modo melodramático, usualmente vinculado con los imaginarios populares? ¿Cómo está relacionado el melodrama con las exigencias del mercado cultural? ¿Se podría afirmar que existen varios campos que se pelean el valor y el sentido del melodrama (el intelectual, el mercado, el Estado, etc.)? Y, si es así, ¿cómo es reelaborado el modo melodramático según cada tipo de lenguaje? ¿Qué relación guarda el melodrama con géneros literarios diversos y con otros tipos de producción textual en general? (No sólo la novela, sino el cuento y el teatro pero también la historiografía y las retóricas políticas). ¿Cómo es reelaborado el género por parte de lenguajes audiovisuales como el cine y la televisión? Y yendo un poco más allá: ¿Hasta qué punto el melodrama ha permeado nuestro entendimiento de la vida cotidiana y qué tan ventajoso resulta?

Porque considero que el melodrama es un modo de representación especialmente eficaz para pensar la historia cultural latinoamericana, estas preguntas quedarían abiertas para un futuro debate.

26. Para críticos como E. VON DER WALDE, resulta preocupante que el autor de *La virgen de los sicarios* haya asumido una persona pública similar a la de su narrador en un país tan intolerante y violento como Colombia. F. Vallejo se presenta como «maestro de la injuria» convirtiéndola en una de las «bellas artes»; sus diatribas caen sobre Colombia como «una lluvia ácida» F. VALLEJO y, para E. VON DER WALDE, esto denota una cierta insensibilidad frente a los efectos que puede tener tal «estrategia pública en una país que se encuentra en una situación desesperada y requiere fuertemente de discursos que lo interpreten y acciones que lo rescaten» E. VON DER WALDE (2001: 39). A pesar de que comprendo de dónde viene la preocupación de E. VON DER WALDE, habría que preguntarse hasta qué punto la pregunta por la responsabilidad del intelectual denota una manifestación nostálgica por un retornar a los nobles ideales de la literatura y del intelectual como constructor de discursos éticos.

III. BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter. On some motifs in Baudelaire. En *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodram, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- CAICEDO, Daniel. *Viento seco*. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas, 1954.
- CARPENTIER, Alejo. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo. En *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI Editores, 1981: 7-32.
- CORREA TASCÓN, Mario. Vallejo, poeta del racismo. *El colombiano*. Octubre del 2000. <http://www.elcolombiano.com.co/proyectos/virgendelossicarios/vallejo.htm>.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor. La virgen de los sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo. *Hispania*, 2000, vol. 83, n.º 4: 757-67.
- FRANCO, Jean. *The decline and fall of the lettered city. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- FRANCO RAMOS, Jorge. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Plaza & Janés, 1999.
- GÁMEZ, Pablo. Un diálogo con Mario Mendoza. Premio Biblioteca Breve 2002. *Librusa*, 29 de septiembre de 2005.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *La secta del perro. Vidas de filósofos cínicos*. Madrid: Alianza, 2002.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Noticia de un secuestro*. Bogotá: Norma, 1996.
- GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI, 1987.
- JARAMILLO, María Mercedes. Fernando Vallejo: desacralización y memoria. En JARAMILLO, María Mercedes; OSORIO, Betty y ROBLEDO, Ángela (comps.). *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Volumen II. Diseminación, cambios, desplazamientos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000: 440-465.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.
- MASIELLO, Francine. Melodrama, Sex and Nation in Latin America's Fin de Siglo. *Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History*, 1996, vol. 57, n.º 2: 269-78.
- MENDOZA, Mario. *Satanás*. Bogotá: Seix Barral, 2002.
- MENDOZA, Mario. *Cobro de sangre*. Bogotá: Seix Barral, 2004.
- MONSIVÁIS, Carlos. Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre. En ROTKER, Susana. *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad, 2000: 231-235.
- MUÑOZ, Boris. *Ciudad, violencia y globalización en la crónica latinoamericana contemporánea*. Ph. D. Dissertations Rutgers University. Ann Arbor: UMI, 2003.
- OSORIO LIZARAZO, José Antonio. *El día del odio*. Bogotá: El Áncora, 1998.
- RESTREPO, Laura. *La multitud errante*. Bogotá: Seix Barral, 2001.
- ROTKER, Susana (ed.). *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad, 2000.
- SANTOS, Lidia. *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- SERRA, Ana. La escritura de la violencia. La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo, Testimonio paródico y discurso Nietzscheano. *Chasqui*, nov. 2003, 32.2: 65-75.
- SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.
- SLOTEDIJK, Peter. *Critique of Cynical Reason*. Trad. Michael Eldred. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

- SLOTTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Trad. de Miguel Ángel Vega. Madrid: Siruela, 2004.
- SOMMER, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- VALENCIA, Norman. *La virgen de los sicarios como novela cosmopolita*. Mimeo, s/f.
- VALLEJO, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1998.
- VILLENA GARRIDO, Francisco. «La sinceridad puede ser demoledora». *Conversaciones con Fernando Vallejo. Ciberletras*, 2005, vol. 13. <http://www.lehman.cuny.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v13/villengarrido.htm>.
- VINICIUS, Martha. «Helpless and Unfriended»: Nineteenth Century Domestic Melodrama. *New Literary History*, 1981, vol. 13, n.º 1: 127-143.
- VON DER WALDE, Erna. La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina. *Nueva Sociedad*, 2000, n.º 170: 222-227.
- VON DER WALDE, Erna. La novela de sicarios y la violencia en Colombia. *Nueva Época*, 2001, Año I, n.º 3: 27-40.
- WILLIAMS, Linda. Melodrama revised. En BROWNE, Nick. (ed.). *Refiguring American Film Genres: History and theory*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- WILLIAMS, Linda. *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White From Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1992.