



INSTITUTO DE ESTUDIOS IBÉRICOS
E IBEROAMERICANOS
UNIVERSIDAD DE VARSOVIA

ITINERARIOS

Revista de estudios lingüísticos, literarios,
históricos y antropológicos

Vol. 17

Varsovia 2013

ITINERARIOS, revista semestral del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, fue fundada por Elżbieta Siarkiewicz, Janusz Wojcieszak y Stanisław Iwaniszewski. ITINERARIOS acepta artículos científicos, ensayos críticos y teórico-metodológicos, así como reseñas bibliográficas de lingüística, historia, antropología, ciencias políticas y estudios literarios, centrados en el mundo hispánico y lusófono, y redactados en cualquiera de las lenguas hispánicas o en portugués.

CORRECCIÓN DE TEXTOS:

Irene Green Quintana

INFORMACIÓN: <http://www.itinerarios.uw.edu.pl>

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA: itinerarios@uw.edu.pl

CORRESPONDENCIA, VENTA Y SUSCRIPCIÓN, SERVICIO DE CANJE:

Redacción de ITINERARIOS
Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos
Universidad de Varsovia
ul. Oboźna 8
00-332 Varsovia
Polonia

PRECIOS: Polonia: número suelto – 30 PLN, suscripción anual – 50 PLN
Europa: número suelto – 20 euros, suscripción anual – 35 euros
Resto del mundo: número suelto – 30 USD, suscripción anual – 50 USD

© Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos
Facultad de Filologías Modernas de la Universidad de Varsovia

ISSN 1507-7241

Tirada: 200 ejemplares

DISEÑO DE LA PORTADA: Anna Adamczyk y Agnieszka Kaszyńska

REDACCIÓN TÉCNICA, DIAGRAMACIÓN, IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN:

Sowa – Druk na życzenie
www.sowadruk.pl
tel. (0048) 22 431 81 40

ITINERARIOS

Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos

CONSEJO EDITORIAL:

Ignacio Arellano (Universidad de Navarra)

Urszula Aszyk (Uniwersytet Warszawski)

Daniel Balderston (University of Pittsburgh)

Amelia Barili (University of California)

Miguel A. Bartolomé (INAH – Centro Oaxaca)

Juan José Batalla Rosado (Universidad Complutense)

Daniel Cassany (Universitat Pompeu Fabra)

Nora Catelli (Universitat de Barcelona)

Raquel Chang-Rodríguez (CUNY)

Antonio Chicharro Chamorro (Universidad de Granada)

Miguel Ángel Garrido Gallardo (CSIC)

Barbara Göbel (Ibero-Amerikanisches Institut)

Elda González Martínez (CSIC)

Grażyna Grudzińska (Uniwersytet Warszawski)

Anna Kalewska (Uniwersytet Warszawski)

Gwen Kirkpatrick (Georgetown University)

James Lockhart (UCLA)

Roberto Martínez González (IIH – UNAM)

Jesús Raúl Navarro García (CSIC)

Joan Oleza (Universidad de Valencia)

Ana Bella Pérez Castro (IIA – UNAM)

Jacek Perlin (Uniwersytet Warszawski)

José Quiroga (Emory University)

Kazimierz Sabik (Uniwersytet Warszawski)

Gina Saraceni (Universidad Simón Bolívar)

Elżbieta Siarkiewicz (Uniwersytet Warszawski)

Elżbieta Skłodowska (Washington University)

Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona)

Jan Szemiński (Hebrew University of Jerusalem)

COMITÉ DE REDACCIÓN:

Agnieszka Flisek (Redactora Jefe)

Łukasz Grützmacher

Karolina Kumor (Secretaria de Redacción)

Urszula Ługowska

Katarzyna Mikulska

SUMARIO

ARTÍCULOS

- MIGUEL CARRERA GARRIDO*
Necrópolis, de Alfonso Sastre: transtextualidad y compromiso político en los dominios de lo fantástico y terrorífico 9
- DÁMASO CHICHARRO*
Una relación diferente: Ángel Lázaro entre Manuel Machado y Antonio Machado 23
- ADRIANA SARA JASTRZĘBSKA*
Narconovela colombiana: enfrentamiento de paradigmas culturales 47
- WIOSNA SZUKAŁA*
Búsqueda de la ‘verdad’ ausente en la actual novela híbrida 61
- AMÁN ROSALES RODRÍGUEZ*
Marginalidad y modernidad en los ensayos de Tomás Segovia 77
- JADWIGA LINDE-USIEKNIWICZ, PAULINA NALEWAJKO*
Siguiendo las pistas de un autor travieso. La enmarcación de los diálogos en *Buen viaje, señor presidente*, de Gabriel García Márquez: estudio interdisciplinario 87
- FÁTIMA NERY, JOLANTA RĘKAWEK*
Memória transcultural em cena: a performance Eles não querem nada do Grupo de Dança-Teatro da UEFS 105

NOTAS

- RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ*
Gastronomía y literatura en *Devórame otra vez* de Luis Rafael Sánchez 125
- NUESTROS AUTORES** 135
- NORMAS EDITORIALES** 139

Adriana Sara Jastrzębska

NARCONOVELA COLOMBIANA: ENFRENTAMIENTO DE PARADIGMAS CULTURALES

Resumen: Dada la enorme variedad de sus modalidades y variantes narrativas, la narconovela colombiana es un género híbrido, cuya dinámica consiste en enfrentar y someter a transformaciones grupos sociales y paradigmas culturales, situándose entre lo culto y lo popular, recurriendo igualmente a modelos comunicativos de oralidad y escritura. El artículo analiza tres obras destacadas del subgénero: *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Leopardo al sol* y *Delirio* de Laura Restrepo, para ilustrar dicho fenómeno.

Palabras clave: Colombia, narconovela, oralidad, paradigma cultural, cultura popular

Title: Colombian *Narconovela*: Facing Cultural Paradigms

Abstract: With an enormous variety of his modalities and narrative variants, the Colombian narconovela is a hybrid kind, which dynamics consists of facing and submitting to transformations social groups and cultural paradigms, appealing equally communicative models of orality and writing. The article analyzes three Colombian texts: Fernando Vallejo's *La virgen de los sicarios*, Laura Restrepo's *Leopardo al sol* and *Delirio* to illustrate the above mentioned phenomenon.

Key words: Colombia, narconovel, orality, cultural paradigm, popular culture

Los novelistas colombianos actuales se encuentran situados entre dos posibilidades creativas que se han ido consolidando desde comienzos del siglo XIX. Una consiste en optar por la búsqueda del conocimiento y la expresión de lo más representativo de su región de origen (¿será una suerte de neorregionalismo?), la otra – en recurrir a ideas y expresiones universales, en su mayoría de origen europeo, como paradigma. En este caso, el escritor se convierte en descifrador de la condición humana, con grandes obras de literatura occidental como telón de fondo.

Los autores contemporáneos optan por una de las posibilidades u oscilan entre las dos¹, creando todo un espectro de modelos y modalidades narrativas que se

¹ Profundiza en este tema Elsy Rosas Crespo en su artículo “Tres tomas de posición en el campo literario colombiano actual: Fernando Vallejo, Ricardo Cano Gaviria y Héctor Abad Faciolince”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense de Madrid). 26. Disponible en <http://www.ucm.es/info/espéculo/numero26/colomlit.html> [Consulta: 20/02/2012].

ubican entre dos extremos constituidos por la oralidad y la escritura. Observa Elsy Rosas Crespo:

Existen dos formas de comunicación y asociadas a éstas dos maneras particulares de entender y de explicar el mundo: de hombre a hombre, como dos individualidades relativamente autónomas y, del hombre en comunión con la naturaleza, como parte de un proyecto que debe realizarse. La primera concepción es la de las comunidades letradas en general, la segunda es la predominante en las comunidades orales. El símbolo que mejor sintetiza la visión de mundo de las comunidades orales es el círculo, el eterno retorno de las ideas y las acciones de la comunidad, orientadas casi siempre hacia la preservación de valores como el orden, la continuidad, la tradición y la memoria. El símbolo que mejor sintetiza la visión de mundo de las comunidades letradas es la flecha, que representa la evolución, el proceso incesante hacia estados nuevos; este símbolo se puede relacionar con los avances intelectuales y representa no tanto los beneficios comunitarios como la trascendencia del ser a través del conocimiento y la reflexión de sí mismo y del mundo. (2005: s.p.)

En América Latina existe una fuerte tensión entre las comunidades orales y las letradas desde la llegada misma de los españoles y se vincula con la posterior imposición del idioma². En la narrativa contemporánea la tensión no sólo se observa, sino que también cobra protagonismo, convirtiéndose en eje narrativo e incluso constituye una metanarración, ya que "...no es difícil observar cómo la alfabetización y la erudición no garantizan la constitución de una configuración mental de comunidad letrada, en el proceso se involucran aspectos sociales e históricos mucho más complejos que la simple alfabetización" (Rosas Crespo 2005: s.p.).

Actualmente –debido a la disolución, si no desaparición de la línea de demarcación entre la literatura culta y la de masas– la dicotomía escritura/oralidad se amplía constituyendo toda una serie de dualismos, como las de privilegiar elementos y contenidos de origen culto o popular, universales o regionales. Se pueden considerar muchas de las novelas colombianas contemporáneas ejemplos de narrativa de transculturación³ por haber introducido en la novela hablas y expresiones de comunidades relativamente aisladas.

El concepto de la transculturación, a mi parecer, puede ampliarse de manera que abarque toda fórmula narrativa cuyo objetivo reside en presentar las múltiples relaciones entre dos culturas o sub-culturas distintas. El proceso transculturador estaría presente, entonces, en toda novela que plantee el problema de la realidad contemporánea compleja y heterogénea.

Este es el caso de la narconovela colombiana. Tomando como punto de partida de mi análisis las observaciones de Cristo Figueroa Sánchez (2004) y Juan Alberto Blanco Puen-

² La conquista no se apoya en la supremacía político-militar, sino en el prestigio y la eficacia atribuidos a la escritura. La escritura simboliza, actualiza, evoca en el sentido mágico la autoridad de los reyes españoles, o sea, es fetichizada (cf. Rosas Crespo 2005: s.p.).

³ El término "transculturación" es de Fernando Ortiz. Dos comunidades que se contactan se hallan implicadas en procesos de conocimiento, adquisición, pérdida y transformación de costumbres (cf. Ortiz 1978). El concepto de la transculturación narrativa lo plantea Ángel Rama (1982).

tes (2010), llamo narconovela o novela del narcotráfico toda narración que represente contenidos vinculados con la realidad histórica que ha vivido Colombia desde los años setenta del siglo XX, periodo marcado por la producción y el tráfico de drogas. La narconovela es aquella en la que el origen, desarrollo, implementación, solidificación, mutación y secuelas del narcotráfico han repercutido en la configuración estética y axiológica del mundo representado. Trata igualmente sobre fenómenos directamente vinculados a éste, como el sicariato y los protagonistas del narcotráfico, convertidos en santos populares como Pablo Escobar.

La novela del narcotráfico se inscribe en el marco más amplio de la novela de la violencia colombiana⁴. La heterogeneidad de sus discursos y subgéneros corresponde a las violencias múltiples que coexisten en la Colombia de las últimas décadas del siglo pasado. Así, el término narconovela enmarca también las subcategorías según ejes temáticos: novela sicarésca (cuyo centro es el asesino a sueldo, su tipología, sus condiciones sociales, su sistema de valores), y las novelas de Pablo (todo aspecto de la vida de Pablo Escobar, sus vinculaciones políticas, sociales y económicas). Entre las subcategorías adicionales se pueden nombrar las novelas de la guerrilla, novelas del paramilitarismo y novelas del desplazamiento (cf. Blanco Puentes 2010)⁵.

No se puede considerar la narconovela un género o subgénero homogéneo. Desde el punto de vista de las modalidades narrativas y variantes novelescas, dentro del género encontramos la novela testimonial (*Sangre ajena* de Arturo Alape), la novela negra (*La mujer que sabía demasiado* de Silvia Galvis), la novela erótica basada en el esquema decameroniano (*Fragmentos de amor furtivo* de Héctor Abad Faciolince), la novela histórica (*Lara* de Nahum Montt), la novela futurista (*El cerco de Bogotá* de Santiago Gamboa), la novela política (*Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez), la novela epistolar (*Cartas cruzadas* de Darío Jaramillo), la novela social (*Delirio* de Laura Restrepo) y más subgéneros unidos por el tema central. Dada la heterogeneidad, nos inclinamos a tratar la narconovela no sólo como un subgénero literario, sino más bien como una convención y, en consecuencia, una poética particular.

El fenómeno del narcotráfico es complejo y multifacético –y así es la novela que lo refleja, comenta y analiza–. Al representar una sociedad afectada y transformada por el fenómeno, reconstruye –y reconstituye– las nuevas alianzas y líneas de demarcación entre varios grupos, clases y medioambientes dentro de la sociedad actual colombiana. Constata Figueroa Sánchez en su trabajo dedicado a la relación gramática-violencia en la narrativa colombiana:

En este contexto de múltiples guerras, asonadas, secuestros, asesinatos, boleteos, asaltos, entre otros, se producen nuevas gramáticas sociales y textuales, que no sólo reflejan las condiciones histórico-sociales de los actores en conflicto, sino que organizan de manera peculiar las situaciones en un intento por resituar y redefinir

⁴ Sobre las relaciones entre literatura y violencia en Colombia, así como varios tipos de narrativa en y de la Violencia, escriben, los ya mencionados Figueroa Sánchez (2004) y Blanco Puentes (2010).

⁵ Es indispensable poner de relieve el papel de la filmografía colombiana que constituye un fenómeno complementario de la narconovela, aunque desde el punto de vista del público, será ésta la que se adelante a la producción literaria.

motivaciones, efectos personales, familiares, regionales o ideológicos de quienes están o han estado implicados en determinados procesos. Dichas gramáticas alternativas suelen desdibujar las fronteras entre alta “cultura” y “cultura popular”, privilegiando la contaminación de lenguajes, voces y discursos. (2004: 103)

En la narconovela actual, la violencia contrasta con intentos de pacificación. Los nuevos ricos se ven entremezclados con miembros de antiguas élites culturales del país, ahora empobrecidas. La cultura de masas se sobrepone a la tradición culta de Colombia como país de gramáticos. La juventud se ve contrastada con los antiguos valores. La dinámica de este género se debe, en gran medida, a este enfrentamiento intrasocial dramático que se va realizando a lo largo de la narración. La narconovela colombiana es fruto de la contaminación discursiva, de una dicotomía de paradigmas culturales, del enfrentamiento e incluso choque entre lo popular y lo culto, entre la oralidad ficcionalizada y la escritura.

La virgen de los sicarios (1994) de Fernando Vallejo es una de las primeras narconovelas destacadas en el panorama literario colombiano. Se dio a conocer al público internacional, en gran medida, debido a la adaptación cinematográfica de Barbet Schroeder, y estableció ciertos parámetros a nivel narrativo que serían el punto de referencia de las obras posteriores.

La novela, parodia de una novela de aprendizaje, representa una serie de acontecimientos ordenados cronológicamente, relacionados con el regreso del narrador-protagonista a Medellín después de muchos años fuera del país. Fernando conoce a un muchacho de diecisiete años, Alexis, con quien traba una relación amorosa. Alexis es sicario, uno de los numerosos colombianos jóvenes de origen pobre que matan por encargo en una ciudad desolada por la violencia del narcotráfico, huérfanos desde el momento de la muerte de Pablo Escobar. Alexis se convierte, según dice el narrador, en “la razón de esta historia” de modo que “el lector asiste a una infatigable cadena de asesinatos gratuitos acompañada de imprecaciones de Fernando” (Cardona López 2004: 396).

Comparto la opinión de José Cardona López quien observa que en la novela no se desarrolla una trama, por falta de causalidad (2004: 396). *La virgen de los sicarios*, en vez de ser una narco-historia, es más bien un narco-retrato de una sociedad afectada –y destruida– por la violencia. En este contexto se plantean toda una serie de contrastes que organizan el mundo representado. Fernando es un hombre maduro, Alexis es joven. Aquel es culto, se declara “el último gramático de Colombia” (Vallejo 2002: 37), éste no tiene educación y se pasa los días viendo dibujos animados en la tele. Contrastan también el pasado de Colombia y el presente, cuyos representantes son, respectivamente, Fernando con sus recuerdos del “Medellín antediluviano” y Alexis que sólo vive el presente, porque no tiene pasado, ni tendrá futuro. Se contrastan “ellos”, los culpables y un “nosotros” conformado por el narrador y su pareja, que tampoco pueden considerarse inocentes. Contrastan la actividad de los sicarios y la resignación pasiva de la mayor parte de la sociedad.

En una serie de imágenes brutales aunque cotidianas, violencias y muertes irracionales e innecesarias se ve reflejada la sociedad colombiana de los años noventa. Se muestra el enfrentamiento de dos mundos: el de las comunas, regido por la ley del más fuerte, aficionado a la cultura de masas y del consumo, y el de las élites intelectuales de Colombia.

El retrato de la sociedad es dinámico. Observamos la cultura del dinero fácil y la muerte rápida devorar el antiguo sistema de valores.

La destrucción progresiva se ve reflejada en la evolución de la voz narrativa a lo largo de la novela. Fernando, como narrador, plantea en la novela una suerte de oralidad particular, representada por el habla de los sicarios, el parlache, cuyo uso se ve muy favorecido por la presencia implícita de un narratario o lector imaginado a quien se dirige el narrador-protagonista. El narratario se configura como un turista ignorante, pero curioso, a quien se debe explicar todo. Su ignorancia sirve como pretexto para dar explicaciones, acumular pormenores, pronunciar directamente las informaciones más básicas (cf. Jastrzębska 2010: 196). Así, se va constituyendo el rasgo predominante de la estructura narrativa de *La virgen de los sicarios* que consiste en hacer que parezca, en palabras de Juan Fernando Taborda (1998: 51), un "...relato contado a viva voz". Al responder a las preguntas supuestas del lector, el narrador establece un diálogo ilusorio con el narratario que convierte el texto de la novela en una (ficticia) oralidad transcrita. Juana Suárez, a tono con Taborda, observa que:

Ese juego interno de preguntas y respuestas [...] le sirve [a Fernando] para insertar sus explicaciones de "una nueva realidad de la ciudad" que marca una diferencia entre el Medellín antiguo y el que enfrenta su regreso a Colombia. En las diferentes rúbricas de ese diálogo asiduo, se instalan algunos de los elementos más particulares de la novela de Vallejo que hacen menos artificiosa su representación de la realidad (Suárez 2010: 143).

La investigadora cita a Taborda en cuya opinión "...la realidad descrita tiene que ver más con la vida de una ciudad que con el mundo de la ficción literaria" (1998: 52-55). El diálogo ilusorio y el consiguiente planteamiento de la oralidad ficticia desembocan en poner de relieve el choque de dos paradigmas culturales: la cultura alta expresada en el concepto de la ciudad letrada y la cultura urbana de hoy, reducida al consumo y violencia.

Cabe subrayar que el diálogo y, por consiguiente, la oralidad, constituyen en la novela dos líneas que resultan paralelas y complementarias. Fernando dialoga con su lector imaginado y al mismo tiempo conversa con Alexis, sustituido más tarde por Wílmor, absorbiendo su habla particular, analizándola y explicando sus significados. Asimismo, *La virgen de los sicarios*, por un lado, se convierte en una suerte de diccionario del lenguaje de la Medellín violenta, por otro, deja visible cómo la sumersión del narrador en el habla sicarésca se traduce en una sumersión en una nueva visión del mundo, un nuevo paradigma cultural, o sea, narcocultural.

Al principio, Fernando recoge palabras y expresiones típicas del parlache, analiza sus usos y sus contextos como lingüista-investigador. Es significativo que los comentarios lingüísticos, numerosísimos a lo largo del texto, sustituyen cualquier comentario de índole moral sobre los acontecimientos narrados, poniendo de relieve la actitud fría y analítica del narrador ante los hechos.

"El pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa", comentó Alexis, mi niño, cuando le conté el suceso. O mejor dicho no comentó: diagnosticó, como un conocedor,

al que hay que creerle. Y yo me quedé enredado en su frase soñando, divagando, pensando en don Rufino José Cuervo y lo mucho de agua que desde entonces había arrastrado el río. Con “el pelao” mi niño significaba el muchacho; con “la pinta esa” el atracador; y con “debió de” significaba “debió” a secas: tenía que entregarle las llaves. (Vallejo 2002: 17)

Poco a poco, el narrador va aceptando el parlache como su lenguaje, como un lenguaje adecuado para reflejar la realidad violenta⁶. Al final del texto, se despide del lector recurriendo a un dicho típico de los sicarios: “Bueno parcero, aquí nos separamos [...]. Y que te vaya bien, que te pise un carro o que te estripe un tren” (Vallejo 2002: 85).

La virgen de los sicarios subvierte o parodia los modelos de la novela de aprendizaje. Es el viejo culto que aprende del joven bárbaro y termina por convertirse en su cómplice, su “parcero”. Esta sumersión en el mundo violento, la absorción del paradigma cultural vinculado con el mundo sicaresco y, por consiguiente, con la narcocultura, se refleja en el lenguaje y se realiza a través del mismo. Según Gabriela Polit, la sumersión del narrador en el habla y el mundo sicarescos constituyen una pose asumida por Fernando para –paradójicamente– reforzar el contraste que sigue existiendo entre la barbarie actual y el pasado idealizado (Polit Dueñas 2006: 128-130). No obstante, al convertirse el parlache en eje central de la novela, queda reforzada, a nivel lingüístico y discursivo, la visión de la erosión definitiva de la ciudad letrada (Suárez 2010: 107).

La novela de Fernando Vallejo plantea entonces una visión distópica de un mundo culto, devorado por una barbarie contemporánea y los valores que conlleva su cultura de consumo y muerte rápida⁷.

Antes de publicarse la novela de Vallejo, en 1993, Laura Restrepo publica *Leopardo al sol*. La novela, llamada por José Cardona López “una novela pop con realismo mágico” (2000: 384), narra la guerra entre dos familias emparentadas entre sí, los Barragán y los Monsalve, un círculo vicioso de muertes y venganzas. Por haber matado Nando Barragán a su primo Adriano Monsalve, las dos familias sufren una guerra apoyada en la única clase de justicia aceptada por ellas “la que se cobra por la propia mano” (Restrepo 2001: 17). En consecuencia, cada año muere un Barragán o un Monsalve. La venganza es todo un rito, regido por una serie de mandamientos establecidos en el desierto por el tío de ambas familias, “viejo profeta dueño de verdades y experto

⁶ Es significativo que el parlache desconozca el verbo matar, sustituyéndolo por toda una serie de equivalentes. (Acerca del parlache cf. p. ej.: Castañeda Naranjo, Luz Stella. *Caracterización lexicológica y lexicográfica del parlache para la elaboración de un diccionario*, tesis doctoral dirigida por Neus Vila Rubio, Universitat de Lleida, Lleida, 2005).

⁷ Con las visiones artísticas del fenómeno del enfrentamiento dinámico de paradigmas culturales concuerdan las observaciones lingüísticas y sociolingüísticas de Luz Stella Castañeda Naranjo: “Los usuarios del parlache rechazan el español estándar como símbolo de la clase dominante, pero en el fondo lo reconocen como la forma más elaborada y la que se quiere utilizar en determinadas circunstancias. [...] el parlache se incrusta en la lengua común y corriente y se nutre de ella; a su vez, el nivel estándar colombiano se nutre del parlache” (2005: 25-26). La autora cita numerosos ejemplos del uso del parlache en medios de comunicación e incluso en situaciones formales por médicos, políticos, ingenieros, o sea, las élites tradicionales (cf. Castañeda Naranjo 2005: 24).

en fatalismos” (Restrepo 2001: 17), que impone la maldición a ambas familias. El hombre determina cómo y cuándo cumplir la venganza, determina la manera de enterrar la víctimas, etc.

Si matas a tu enemigo, deberás hacerlo con tu propia mano; nadie podrá hacerlo por ti. La pelea será de hombre a hombre, y no por encargo. No debes herirlo si está desarmado o descuidado, ni sorprenderlo por detrás.

–¿Cuándo podré vengar a mis muertos? –preguntó Nando, de espaldas al viento, decidido a asumir su papel en la pesadilla como si ésta fuera la única realidad.

–Solamente en las zetas: a las nueve noches de su muerte, el día que se cumpla un mes, o en el aniversario. En las zetas tus enemigos te estarán esperando, y no los sorprenderás desprevenidos. Cuando el muerto sea de ellos actuarás de la misma manera, y en las zetas tú también te defenderás, y a los tuyos, porque ellos vendrán.

[...] –No lastimarás a los ancianos, a las mujeres o a los niños. El castigo de la guerra es sólo para hombres.

[...] –¿Quién ganará esta guerra?

–La familia que extermine a todos los miembros varones de la otra.

–¿Hay algo que pueda hacer para evitar tanta desgracia?

–Nada. Ahora vete y que cada quien muera en su ley. (Restrepo 2001: 17-18)

El concepto de venganza y todo un código que la regla y “administra” tiene raíces no tan sólo populares, sino tribales incluso. Con el paso del tiempo, una de las familias, que ganaron sus fortunas respectivas compartiendo el negocio de contrabando, logra engordar su capital en el tráfico de marihuana y cocaína, la otra empobrece. Junto a la llegada del narcodinero llegan los sicarios, cuya presencia en el conflicto contradice los principios de la tribu y vulgariza el concepto de venganza (cf. Blanco Puentes 2010). Asimismo, la violencia tradicional se ve sustituida por la violencia moderna, relacionada con la nueva cultura de narcotráfico.

Toda la historia de los Barragán y los Monsalve se inscribe en la tradición popular colombiana. Incluso en la novela se pone en duda la veracidad de los hechos, subrayando la dimensión legendaria de los protagonistas y de la historia misma. Los hechos “fueron reales, pero de tanto contarlos se hicieron leyenda. O al revés: fueron leyenda y de tanto contarlos se volvieron verdad” (Restrepo 2001: 16).

La tensión entre los paradigmas culturales cultos y los populares residen en *Leopardo al sol*, en primer lugar, en la estructura narrativa de la novela. Se plantea, al mismo tiempo, otra dicotomía crucial de la narconovela: la del individuo frente a la colectividad. La novela es narrada por una voz narrativa que tiende a la omnisciencia, pero el narrador es interpelado en forma dialogada por una suerte de coro, una voz colectiva que representa a la gente de la ciudad, los vecinos de ambas familias. La estructura alude a la tragedia griega clásica, con el papel fundamental del coro y, al mismo tiempo, dota a la narración de un carácter colectivo o colectivizante, convirtiendo el caso particular de los Barragán y los Monsalve en paradigma.

Lo que permite distinguir entre la voz individual y la colectiva es, sobre todo, la distinción gráfica: las palabras del coro se escriben en bastardilla. Además, el narrador usa el presente, el coro maneja los tiempos gramaticales pasados. Sin fijarnos en un análisis

detallado, compartiendo en gran parte la clasificación de Cardona López (2004: 385-387) podemos resumir las funciones del coro en tres situaciones narrativas:

- Un diálogo simple en que el narrador afirma o contradice con su autoridad de instancia narrativa privilegiada por su omnisciencia lo que dice el coro. Las voces dialogan también entre sí, complementando o rectificando informaciones. Según observa Ángela I. Robledo, “[l]a narración está enmarcada por el diálogo cortado, nebuloso, lleno de miedo entre los testigos de ese enfrentamiento [...] lo cual, en última instancia, deja entrever las variadas opiniones y posturas del común de los colombianos sobre tan conflictivo asunto [el narcotráfico]” (1994: 49).
- Una omnisciencia limitada del narrador individual que le impide transmitir la historia completa. El coro interviene para dar dinamismo narrativo a la trama y llenar los blancos dejados por la voz narrativa principal.
- Una creación del aura indecisa de leyenda o verdad que rodea la historia.

Uno de los rasgos distintivos de la novela de Laura Restrepo como enfrentamiento dinámico de dos paradigmas culturales, es la importancia de lo que Luis Molina Lora (2011: 8) califica de intermedialidad: referencias a otros medios de comunicación, así como alusiones y uso de técnicas propias de los mismos. En *Leopardo al sol*, la mayoría de referencias a la cultura popular y la de masas se ubican en las intervenciones del coro. Además de manejar chismes populares del barrio, las voces aluden a telenovelas, comparando el carácter de la historia con las producciones televisivas (“La vida de ellos es pura telenovela. Por lo menos adentro de la casa, porque afuera la película es de terror”, Restrepo 2001: 20); la historia de amor de Alina y Mani “...semejaba una telenovela pero no era. Siempre había algo que malograba el final feliz” (Restrepo 2001: 36). La telenovela es sinónimo de una vida ideal inalcanzable. Los protagonistas del conflicto se comparan con héroes de películas o cómics.

El Mani grita: Nando Barragán, vengo a matarte, porque tú mataste a mi hermano, Adriano Monsalve, y la sangre se paga con sangre. Y grita también: Hoy cumple veinte años esa afrenta. Y Nando le advierte: Estoy desarmado, y el Mani le dice: Saca tu arma, para que nos enfrentemos como hombres.

–Eso parece un cómics, una de vaqueros. (Restrepo 2001: 9)

La cultura de masas subyace por debajo de la enunciación y sirve como clave interpretativa del mundo novelesco y los acontecimientos narrados.

Como anecdótico, el enfrentamiento de paradigmas culturales y modelos de comunicación cultural queda confirmado en los obstáculos que tuvo que superar la autora a la hora de convertir la historia real que la había inspirado, en arte. La anécdota se cita en el libro de Juana Suárez:

...cuando Laura Restrepo hizo la investigación periodística preliminar para *Leopardo al sol*, recibió una oferta de una cadena de televisión para convertirla en guión de telenovela. Esa misma cadena pronto recibió amenazas de los protagonistas (la novela cuenta la historia de una saga familiar dividida por el tráfico de marihuana) de que dinamitarían el estudio de televisión si así se hiciera. Cuando un abogado

intercedió por Restrepo, la escritora recibió un mensaje claro: “Que escriba lo que le dé la gana. Que televisión no, porque la ve la gente. Pero que los libros no importan. (Suárez 2010: 135-136)

La historia alegada demuestra que el narcotráfico y la narcocultura generada por el mismo se encuadran en el paradigma de cultura popular y de masas, quedando en clara oposición al paradigma letrado, tanto en el campo de la narrativa como en la vida real.

Otro aspecto importante de la tensión entre paradigmas culturales en la novela de Laura Restrepo es el realismo mágico, cuyos elementos surgen a lo largo del texto. Algunos ejemplos del fenómeno: adivinaciones, maldiciones, clarividencia, la fragancia de la loción usada por uno de los Barragán, que se impregna a todo lo que éste toca, el carácter etéreo y poco real de algunos personajes que apenas parecen pisar la tierra, una narración hiperbolizada, pormenorizada de acontecimientos dramáticos. Echar mano del realismo mágico tiene aquí una implicación ambigua. Por un lado, puede entenderse como una suerte de alusión culta y homenaje a Gabriel García Márquez, por otro, pone de manifiesto las raíces populares del realismo mágico, ubicándolo en un contexto adecuado, natural en este caso.

En *Leopardo al sol* no se observan, por lo tanto, fuertes tensiones entre lo culto y lo popular. En cambio, se intercambian dos paradigmas culturales de índole popular: la cultura tribal antigua y la actual de masas.

Delirio (2004) de la misma autora es, igualmente, una narconovela, pero el eje temático, el enfoque y las estructuras narrativas determinan su carácter, muy distinto al de la anterior. Mientras que las dos novelas anteriormente comentadas pueden clasificarse como textos literarios populares, de lectura fácil y público masivo, *Delirio* va dirigida a un lector mucho más sofisticado y educado. Las cuatro historias entrelazadas que conforman el argumento de la novela constituyen una suerte de psicoanálisis colectivo de la sociedad colombiana (bogotana en este caso) de los años ochenta del siglo pasado. La autora examina las conciencias y los subconscientes de los protagonistas: Agustina Londoño, cuyo enloquecimiento inesperado forma el eje central de la trama; su familia aristocrática, que tiene su cara oscura; Aguilar, el esposo de Agustina, que busca explicaciones de la enfermedad mental de su mujer; Midas McAlister, un nuevo rico, que hace de intermediario entre la clase alta bogotana y Pablo Escobar, y que se dedica al lavado de dólares.

El mundo representado se organiza en dicotomías. Esta vez, la dicotomía principal, la línea de demarcación más palpable, es la que divide la clase alta, acostumbrada desde generaciones a la riqueza y el prestigio, y los nuevos ricos que han llegado a serlo sobre todo debido al negocio del narcotráfico. Incluso la ciudad se divide en dos zonas separadas:

Salíamos a bailar en las casetas populares o íbamos a ver películas mexicanas, siempre en el centro o en el sur de la ciudad, por esos barrios obreros donde ni de milagro se asoma la gente conocida que puede llevar el chisme, tú sabes que del norte al sur de Bogotá hay más distancia que de aquí a Miami. (Restrepo 2004: 73)

La familia de los Londoño representa la antigua élite que, sin admitirlo directamente, contribuye con sus inversiones al desarrollo del narcotráfico, dependiendo cada vez más de narcojefes del país. Los nuevos ricos son representados por Midas (*¡sic!*) McAlister que

...es el enlace entre los estratos sociales del país: de extracción humilde pasa a clase alta mediatizado por la imagen que recibe de Joaco, a la vez que es quien recoge los pesos para llevarle a Escobar y quien después les regresa dólares, hasta que, también queda huérfano, solitario y parapetado en la humilde casa de su madre. (Blanco Puentes 2010)

Se observa entonces a lo largo de la novela el ciclo completo de ascenso social y la caída, mientras que por otro lado se pone a descubierto, progresivamente, toda la hipocresía y violencia dentro de la familia Londoño, lo que resulta ser la causa directa del enloquecimiento de Agustina.

Las apariencias y la autenticidad son otra dicotomía importante dentro del mundo representado. Se ve complementada por la imagen pública contrastada con lo íntimo de los personajes, la relación desigual de lo masculino poderoso y lo femenino sumiso y despreciado y –lo que resulta crucial para nuestro análisis– los contrastes sociales basados en el capital cultural. El capital cultural al que me refiero se entiende, por un lado, como la tradición que permite a los personajes sentirse arraigados en su realidad, por otro, como la educación que les ofrece posibilidades de desarrollarse, de éxito personal y profesional y, que en este caso, equivale al poder.

La tradición, la línea de generaciones que van acumulando capitales (culturales y materiales), es objeto de la envidia de los nuevos ricos. Así lo presenta Midas McAlister, reduciendo la cuestión compleja a un símbolo:

...hay algo que ellos tienen y yo no podré tener aunque me saque una hernia de tanto hacer fuerza, [...], y es un abuelo que heredó una hacienda y un bisabuelo que trajo los primeros tranvías y unos diamantes que fueron de la tía abuela y una biblioteca en francés que fue del tatarabuelo y un ropón de bautismo bordado en batista y guardado entre papel de seda durante cuatro generaciones hasta el día en que tu madre lo saca del baúl y lo lleva donde las monjas carmelitas a que le quiten las manchas del tiempo y lo paren con almidón porque te toca el turno y también a ti te lo van a poner, para bautizarte. ¿Entiendes, Agustina? ¿Alcanzas a entender el malestar de tripas y las debilidades de carácter que a un tipo como yo le impone no tener nada de eso, y saber que esa carencia suya no la olvidan nunca aquéllos, los de ropón almidonado por las monjas carmelitas? Ponle atención al síndrome. Así te hayas ganado el Nobel de literatura como García Márquez, o seas el hombre más rico del planeta como Pablo Escobar, o llegues de primero en el rally Paris Dakar o seas un tenor de todo el carajo en la ópera de Milán, en este país no eres nadie comparado con uno de los de ropón almidonado. (Restrepo 2004: 92-93)

Es interesante la importancia que cobra en la novela de Laura Restrepo la educación. Las élites disponen de bibliotecas de libros en francés, mientras la gente de barrios populares, como Anita, recepcionista en un hotel, hace preguntas de “¿qué es Machu Picchu?” y “¿quién es Pablo Neruda?”⁸ (Restrepo 2004: 107).

⁸ Sin embargo, la importancia otorgada a la educación también forma parte del mundo de las apariencias que rigen la vida de las familias aristocráticas. Aguilar, profesor de literatura, una persona muy culta, ni siquiera logra ser aceptado por la familia de su mujer.

La educación en *Delirio* se traduce en poder y esta relación se puede observar, ante todo, en el nivel lingüístico. El hacer uso de un español sofisticado, se interpreta como una seña de identidad que demuestra la pertenencia de Agustina a la clase privilegiada. Dice Aguilar: "...bastó con que me puyara con que no había proleto –ésa fue la palabra que usó– que no dijera, como yo, cabello en vez de pelo y rostro en vez de cara" (Restrepo 2004: 84).

Otro ejemplo de educación identificada con el poder es el idioma inglés y el papel que desempeña en el mundo de los viejos y los nuevos ricos. El inglés se convierte aquí en sinónimo de lenguaje mágico que ofrece posibilidades casi sobrenaturales a quien lo domine.

Dale, Joaco, dime qué quiere decir Anaitrai, qué berraca palabra tan poderosa y tan extraordinaria, pero él era muy consciente de la superioridad que sobre nosotros le otorgaba el dominio del inglés y se daba el lujo de dejarme con las ganas, Eso quiere decir lo que quiere decir, sentenciaba y luego cantaba él solo con su acento perfecto [...] y entonces yo me obstinaba, desfalleciendo, suplicando, Dale, flaco, no seas rata, dime qué significa Anaitrai, dime qué es Aicanguetno o te rompo la jeta, pero él, implacable y olímpico, sabía exactamente qué tenía que contestar para ponerme en mi sitio, No insistas, McAlister, que sólo los que tienen que entender, entienden. (Restrepo 2004: 121)

Así, a los nuevos ricos les encanta incrustar en sus conversaciones palabras y expresiones inglesas, como si el uso del idioma extranjero confirmara su estatus social conseguido.

En *Delirio* predomina el paradigma cultural de índole culta, aunque distorsionado, transformado de manera que pueda satisfacer las necesidades de los nuevos ricos –representantes y productos de la narcocultura– que se convierten en los verdaderos dirigentes del país.

La estructura narrativa innovadora a la que recurre Laura Restrepo confirma esta supremacía de lo culto. En la novela confluyen voces numerosas, de las cuales destacan: 1. la de Aguilar en busca de la razón de su mujer; 2. la de Agustina que vive y habla "dentro de su propia cabeza", en un tiempo psicológico que contamina el presente con el pasado; 3. la de Midas McAlister que cuenta la historia de su ascenso social y su caída posterior; 4. la voz del pasado que presenta la historia de la familia. Paradójicamente, para crear esta polifonía compleja en su escritura, la autora recurre a la oralidad. Incluye las partes habladas en su narración borrando cualquier frontera entre las palabras del personaje y las de la voz narrativa en tercera persona gramatical:

En la televisión sintonizan cualquier bobería porque no es verdad que vayan a dar un programa favorito, y cuando Agustina ve que al Bichi se le cierran los ojos del sueño le dice Ya pasó el peligro, ya puedes irte para tu cuarto, pero de aquí hasta allá no hagas nada que enfurezca a mi papi, Es que no sé, Tina, qué es lo que lo enfurece, Todo lo enfurece, Bicho, no hagas nada porque todo lo enfurece. (Restrepo 2004: 34)

Además de echar mano de la oralidad, la autora subvierte también las reglas de ortografía, usa varias mayúsculas en una sola frase, omite puntos finales, contribuyendo a aumentar el efecto de oralidad, de discurso desordenado, espontáneo, oral y, al mismo tiempo, poniendo de relieve la dimensión textual, escrita, culta, de su relato. El valor terapéutico de la oralidad –diálogos y monólogos de los personajes– se contrapuntea por una obsesión de Agustina por escribir su autobiografía.

Mientras *La virgen de los sicarios* se concentra en la relación individuo-sociedad, las dos novelas de Laura Restrepo construyen el concepto de la familia en relación con el narcotráfico. La conciencia individual y la colectiva, la perspectiva particular y la múltiple confluyen para crear la imagen completa de lo que es una sociedad cuyo carácter se ve determinado por el narcotráfico.

La narconovela es un género (o subgénero) híbrido. Une y somete a transformaciones varias modalidades novelescas, numerosas posibilidades narrativas, pero, sobre todo, los paradigmas culturales, situándose (en unas arenas, actualmente, cada vez más movedizas) entre lo culto y lo popular, recurriendo igualmente a modelos comunicativos de oralidad y escritura para dar la imagen más completa, analizar lo más profundamente posible fenómenos representados. Y ocurre muy a menudo que la transculturación narrativa, en cuanto al lenguaje y a los modelos culturales, que se realiza en la narconovela, se convierte en un mensaje, sustituyendo cualquier comentario directo por parte de los autores.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO PUENTES, Juan Alberto (2010) “Historia literaria del narcotráfico en la narrativa colombiana”. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana. [En línea:] <http://nomadasyrebeldes.files.wordpress.com/2009/11/literaturaynarcotrafico.pdf> [19/02/2012].
- CARDONA LÓPEZ, José (1996) “Literatura y narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo”. En: María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo (comps.) *Narrativa y cultura. Literatura colombiana del siglo XX. Vol. II Diseminación, cambios y desplazamientos*. Bogotá, Ministerio de Cultura: 378-406.
- CASTAÑEDA NARANJO, Luz Stella (2005) *Caracterización lexicológica y lexicográfica del parlache para la elaboración de un diccionario*, tesis doctoral inédita, Universitat de Lleida.
- FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael (2004) “Gramática-violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX”. *Tabula Rasa* (Bogotá). 002: 93-110.
- MOLINA LORA, Luis (2011) *Narrativa de drogas: una investigación transatlántica en la producción cultural de España, México y Colombia*. Tesis doctoral inédita, University of Ottawa. [En línea:] http://www.ruor.uottawa.ca/en/bitstream/handle/10393/20003/Molina_Lora_%20Luis_Eduardo_2011_thesis.pdf?sequence=1 [25.02.2012].
- POLIT DUEÑAS, Gabriela (2006) “Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana”. *Hispanic Review* (University of Pennsylvania). 74 (2): 119-142.

- RAMA, Ángel (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- RESTREPO, Laura (2001[1993]) *Leopardo al sol*. Barcelona, Anagrama.
- (2004) *Delirio*, Madrid, Alfaguara.
- ROBLEDO, Ángela I. (1994) “Laura Restrepo. *El leopardo al sol*”. *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos* (Asociación de Colombianistas Norteamericanos). 14: 49-50.
- ROSAS CRESPO, Elsy (2003) “*La virgen de los sicarios* como extensión de la narrativa de la transculturación”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* (Universidad Complutense de Madrid). 24. [En línea:] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/virgen.html> [20/02/2012].
- (2005) “Ficcionalización de la oralidad y fetichización de la escritura: dos constantes en la narrativa colombiana actual”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* Universidad Complutense de Madrid). 29. [En línea:] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/litocolom.html> [20/02/2012].
- SUÁREZ, Juana (2010) *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert.
- TABORDA, Juan Fernando (1998) “Oralidad y escritura en *La virgen de los sicarios*”. *Estudios de Literatura Colombiana* (Universidad de Antioquia). 3: 50-56.
- VALLEJO, Fernando (2002 [1994]) *La Virgen de los sicarios*, Bogotá, Alfaguara.