

LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD Y EL DISCURSO DE LA VIOLENCIA EN LA
LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA: MEDELLÍN, CARACAS Y
RÍO DE JANEIRO

By

BELKIS E. SUÁREZ F.

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

2011

© 2011 Belkis E. Suárez F.

To Jeremy, Carmela Isabel and Miguel Matías, por sus sonrisas

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to express my gratitude to Prof. Efraín Barradas, my committee chair, for accompanying me through my studies as a graduate student and in the process of writing my dissertation. He has always been supportive and has given me a very good model to follow. His sense of humor has given me very good times. His advice was always very sharp so I trusted him not only as a professor but also as a friend. I appreciate the suggestions and comments made by committee members Prof. Charles Perrone, Prof. Tace Hedrick and Prof. Reynaldo Jiménez. Prof. Perrone has been a good teacher and friend since before my studies in literature. I am very grateful to him for guiding me not only in his area of specialization but also for making connections with the other case studies I developed in my dissertation. I highly appreciate the support I have received from the Department of Spanish and Portuguese because it gave me all the backing I needed as a student as well as the possibility to develop invaluable teaching experience. I want to thank in particular Prof. David Pharies, chair of the Department until this year. I want to include in this acknowledgment Prof. Gillian Lord for her wonderful work as a professor, coordinator of the Intermediate Spanish Program and now chair of the Department. Thanks go to Prof. Andrés Avellaneda, whose energy irradiated everywhere and gave his students his brightness and deep knowledge. I need to specially thank Prof. Montserrat Aláns-Brun whose academic career abruptly ended due to a terrible disease and who died this year. From her I learned 20th-Century Peninsular poetry but also endurance, empathy and ultimately, I learned to be a better person. I just wish I could have told her that. I know Prof. Álvaro Bolaños, who also died abruptly in the spring of 2007, would have given me great advice and great academic input on my Colombia chapter. I thank him for being a professor who

supported his students as human beings. I want to thank Prof. Ignacio Rodeño for helping me better understand the role of a professor, for his great patience with his students, for the great conversations we had about my dissertation and other academic issues, and for his friendship. I need to thank Richard Phillips from the Latin American Collection. His incredible knowledge about the collection always helped me and was handy when I needed it. I thank to Roberto Briceño-León, whose ample knowledge on violence has accompanied me since I worked with him in El Laboratorio de Ciencias Sociales in Caracas. I need to specially thank Héctor Abad Faciolince who helped me with questions I had regarding his literary work, and thanks also to Héctor Fernández L'Hoeste for putting me in contact with Abad Faciolince. I would also like to thank Israel Centeno, who helped me find books that are impossible to find in Venezuela and for helping me with his literary work. I also want to thank my colleagues and friends who helped me and accompanied me in many different ways throughout my doctoral studies: Luciana Monteiro, Carolina Gutiérrez-Ribas, Verónica Tienza, Marta Osorio, Natalia Jacovkis, Javier Sampedro, Grazyna Walczak, Victor Jordán, Giada Biasetti, Paola Arboleda and Dania Abreu. I need to thank my students who were always there to make my academic life enjoyable and worth it. I will always be deeply grateful to my parents Ovilia Faillace and Pablo Suárez, my mother-in-law Madeleine Cohen for their support regardless of distance. My special thanks go to Carmela and Miguel because without their smiles and candor my studies would not have been so pleasant to do. I am deeply and highly grateful to Jeremy Cohen who has accompanied me through my graduate studies and my life. The academic discussions I have had with him through my studies

have been greatly valuable. Without his brightness, intelligence, patience, kindness, respect and love this would not have been possible.

TABLE OF CONTENTS

	<u>page</u>
ACKNOWLEDGMENTS	4
ABSTRACT	9
CHAPTER	
1 LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD	10
Introducción	10
La ciudad como espacio de la violencia.....	12
Tres milagros y sus desencantos	14
Colombia	15
Venezuela	18
Brasil	21
Un marco teórico general de aproximación	23
Estructura y organización	33
Conclusiones	36
2 MEDELLÍN: LA VIOLENCIA DEL ESPACIO.....	38
Palabras preliminares	38
Producción literaria, violencia y ciudad	40
Medellín: ciudad angosta de vírgenes y sicarios	47
Medellín ciudad dividida.....	49
Entre aguas	56
Del <i>flâneur</i> al sicario o viceversa	68
Del desorden ciudadano al orden narrativo	81
Quiénes hablan y desde dónde se escuchan	81
Algunas consideraciones finales.....	89
3 CARACAS: CAOS Y DESTRUCCIÓN.....	92
Presentación introductoria	92
Urbanismo y violencia, desarrollo y decadencia	97
Literatura, ciudad y política	101
Aquellos años sesenta	102
Los setenta también pasaron por Caracas y su literatura	104
Las crónicas de los ochentas	105
Los noventa, un fin de siglo convulsionado	107
Los revoltosos años 2000.....	109
Caracas de la modernización a la destrucción	110
La ciudad de un espacio no tan simple.....	112
Moderna y excluyente	112
Tun, tun ¿Caracas?.....	114

Caracas, ciudad gótica	127
La ciudad se desploma	131
La ciudad de los fantasmas.....	136
De las maravillas de la modernización al infierno de la destrucción: consideraciones finales	140
4 RÍO DE JANEIRO: LA VIOLENCIA DE LA EXCLUSIÓN.....	144
A manera de introducción.....	144
Urbanización y violencia	148
Literatura y violencia.....	156
El brutalismo de Rubem Fonseca.....	165
La ficción de la realidad	179
La función del narrador.....	184
Crítica social en <i>Cidade de Deus</i>	196
La inclusión de la exclusión social	200
Conclusiones	205
5 LA REPRESENTACIÓN DE LOS ESPACIOS.....	210
Conclusiones	210
Civilización y barbarie	211
Exclusión social	214
Flâneur.....	217
Alegorías.....	218
La representación de los espacios	221
LIST OF REFERENCES	225
BIOGRAPHICAL SKETCH.....	240

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate School
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD Y EL DISCURSO DE LA VIOLENCIA EN LA
LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA: MEDELLÍN, CARACAS Y
RÍO DE JANEIRO

By

Belkis E. Suárez F.

May 2011

Chair: Efraín Barradas
Major: Romance Languages

This dissertation analyzes novels and short stories that represent Medellín, Caracas and Rio de Janeiro using a violent discourse. The works date from the last quarter of the 20th century through the first decade of the 21st century. The three urban spaces I chose for the study were based on three variables: I sought cities with high levels of urban violence, in countries that have recently experienced high levels of economic growth but whose modernization projects have faltered. My analysis is based on the literary work of Fernando Vallejo, Héctor Abad Faciolice, Ana Teresa Torres, Israel Centeno, Rubem Fonseca and Paulo Lins. In the literary texts studied, the figure of the *flâneur*, allegories, and the dichotomy of civilization and are used to give literary shape to the violence that represents the urban spaces portrayed in these works.

CHAPTER 1 LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD

Introducción

Las ciudades en América Latina han desempeñado un papel importante desde los tiempos de la colonia. Los españoles entendieron desde un principio “que su conquista sería ante todo una . . . del espacio” (Spitta 8). Hacia finales del siglo diecisiete ya se habían fundado casi todos los centros urbanos en existencia hoy (Socolow 3). Sin embargo, y cómo bien lo explica Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984), las ciudades latinoamericanas existieron primero en su representación simbólica y luego en su existencia real; en consecuencia las palabras traducían la voluntad de edificarlas (21). En ese sentido las letras y las ciudades han estado unidas desde la fundación de los centros urbanos. La literatura ha dado cuenta de esa importancia como bien lo señala José Luis Romero en su texto fundacional, *Latinoamérica las ciudades y las ideas* (1976). Hay pues una relación intrínseca entre las urbes y los discursos que se desarrollan sobre ellas. Hugo Achúgar escribe acerca de esta unión en el prólogo del texto de Rama: “[u]na ciudad cuyo comienzo es sueño de la imaginación deseante, deseo fundante de un orden y de un poder, y que va creciendo palabra a palabra con los avatares de una sociedad que articula realidad y letra en una lucha que llega hasta nuestros días” (10).

En este estudio analizo la forma cómo se articulan algunas ciudades latinoamericanas con las letras que las representan en la literatura contemporánea. Pero además de esa conexión hay otra que me interesa en particular: la violencia como característica intrínseca a las ciudades. El objetivo de mi trabajo es estudiar cómo se representan las ciudades latinoamericanas a través de la violencia. En este sentido

busco entender la manera cómo diferentes autores han retratado la ciudad, –en particular Medellín, Caracas y Río de Janeiro– utilizando la violencia en sus textos literarios. Podría decir que la elección de las ciudades que seleccioné para mi estudio fue arbitraria; pero en realidad hay algunos elementos metodológicos que hicieron posible delimitar y centrar mi interés en esos tres centros urbanos. En primera instancia hay gran cantidad de trabajos académicos ubicados geográficamente en países como Argentina, México, Perú y Brasil. Algunos ejemplos de estos son las tesis doctorales de Natalia Jakovkis y de Ileana Pagán; y los textos como *Narrativas de representación urbana* (1998) de Héctor Fernández L’Hoestes o *Life in the Megalopolis: Mexico City and São Paulo* (2007) de Lúcia Sá. Incluir otras ciudades es un aporte para el conocimiento de esta área de estudio como de hecho recientemente lo hizo Gisela Heffes en *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana* (2008) que incluye autores de países como Colombia, Venezuela, Nicaragua y Cuba.

También hay elementos socio-económicos y políticos que jugaron un papel fundamental para escoger las ciudades que incluyo en mi trabajo. El primero de ellos es el desmoronamiento de los proyectos de modernización; el segundo se relaciona con los índices de violencia y el tercero es netamente tempo-espacial pero que se relaciona con los dos primeros. Natalia Jacovkis (2007) estudia los casos de Argentina, México y Brasil aclarando desde un principio que hubiera podido escoger Colombia y Chile porque en estos países se ve claramente la destrucción del proyecto de modernización (12). Al igual que Jacovkis decidí incluir el caso de Brasil, pero a diferencia de ella escogí Colombia y Venezuela. Mi decisión de estudiar particularmente la narrativa urbana de Medellín, Caracas y Río de Janeiro se basó, por

un lado, en que estas tres ciudades muestran claras evidencias del desencanto de la modernización y, por el otro, porque las tres tuvieron grandes y abruptas inyecciones de dinero gracias a la comercialización de la cocaína y el petróleo en sus mercados nacionales en la década de los setenta. Esto ayudó a incrementar sus índices de violencia. Por otra parte, cada ciudad representa un espacio geográfico distinto: montañoso en el caso de Medellín; de montaña y con cercanía al mar en el caso de Caracas y costera en el caso de Río de Janeiro. Estas tres variables me llevaron a leer la producción de autores que centran su mirada en la ciudad y que utilizan la violencia como elemento protagónico. En ese sentido mi estudio es inductivo.

Es importante aclarar desde un principio que este trabajo no es de la representación de la violencia en la literatura sino de la ciudad en los textos seleccionados. No obstante, la violencia como tal ha sido una constante en la literatura latinoamericana (Dorfman 9). Mi objetivo general es estudiar la forma cómo se usa la violencia para representar un espacio social. En ese orden de ideas, la violencia real de los centros urbanos que se representan en los textos analizados no puede pasar desapercibida en este estudio. Tanto Medellín como Caracas y Río de Janeiro han sido, en momentos distintos y en mayor o menor medida, ciudades altamente violentas desde 1970 hasta el presente.

La ciudad como espacio de la violencia

Tanto Colombia como Venezuela y Brasil han experimentado en distintos momentos de las últimas cuatro décadas altos índices de violencia. El sociólogo venezolano Roberto Briceño-León estudia la diferencia entre los niveles de violencia medida por tasas de homicidios. Su hipótesis en el libro *Inseguridad y violencia en Venezuela* (2009) se centra en que tal diferencia se da por los niveles de urbanización

de cada país y los niveles de pobreza en los hogares. Para que exista un nivel alto de violencia se requiere la presencia de las dos variables explicativas: urbanización y pobreza. Por tanto, la mayor incidencia de homicidios ocurre en países que tienen un alto grado de urbanización y, al mismo tiempo, tienen muchos hogares en condición de pobreza (20). Los niveles de violencia se analizan en ese estudio utilizando como medida de referencia la tasa de la Organización Mundial de la Salud. Así, por ejemplo, si un país tiene una tasa más baja que la mundial se considera de niveles bajos de violencia; si es igual se considera media; si la duplica, alta, y si la triplica, muy alta. Para Briceño-León los factores que originan violencia se relacionan con la desigualdad social. No es la pobreza, sino la desigualdad social, lo que genera más violencia. Ésta ocurre en altas proporciones en los países y las ciudades donde se concentra la pobreza y la riqueza. Según las cifras de este autor, Colombia, Venezuela y Brasil son países con tasas altas y muy altas de violencia (24). Al tomar los datos publicados en ese trabajo podemos observar que para el primer quinquenio del siglo XXI la tasa de homicidios mundial era de 8.8 por cada cien mil habitantes. Brasil tenía una tasa de violencia alta de 19 homicidios por cada cien mil habitantes, mientras que Colombia tenía una tasa de 39.6 y Venezuela de 49 (20). Este mismo autor en su artículo “La violencia urbana de América Latina” (2002) señala que “durante la calma de la paz hay más muertes en América Latina que durante las épocas de guerra” (35). La violencia ha sido parte de los procesos de transformación social: “violenta fue la conquista, violento el esclavismo, violenta la independencia, violentos los procesos de apropiación de las tierras y de expropiación de los excedentes. Pero en la actualidad hablamos de un proceso distinto [y] singular . . . la violencia delincuencial y urbana” (35). Esta violencia

urbana que ocurre en mayores proporciones en países donde la desigualdad social es mayor se comienza a observar en los años setenta pero en los ochenta es cuando se intensifica y sus tasas crecen desproporcionadamente. Las causas de las violencias se originan, si se quiere, por distintos factores que dependen de las especificidades de cada país o ciudad, en este caso; pero existen dos elementos importantes que hay que tomar en consideración. Uno es la inyección de grandes cantidades de dinero, sea esta legal o no, como el caso de la cocaína en Colombia y Brasil o el petróleo en Venezuela. Otro es la inevitable inviabilidad de los proyectos de modernización que se hizo evidente en los años ochenta. “Hay ciudades donde la violencia es de larga data, como Bogotá, Medellín, Caracas o Río. Ellas vieron aumentar más la violencia en los 80, coincidiendo con la crisis económica y su consiguiente costo social, con la acumulación de problemas urbanos no resueltos . . .” (Hopenhayn 69). En América Latina los años ochenta enmarcan lo que se conoce como la década perdida. El adjetivo otorgado a este periodo se relaciona con un sentimiento de frustración por el desvanecimiento de los procesos de modernización. La caída de los procesos socio-económicos de mediados del siglo XX dan paso a la globalización y proyectos neoliberales que enfrenta la región en la actualidad. Pero es necesario indicar muy brevemente cómo cada uno de los casos que trabajo en está disertación tienen sus especificidades que a su vez serán interpretados de formas diferentes y representados en literatura de manera particular.

Tres milagros y sus desencantos

En diferentes momentos del siglo XX en América Latina se adopta la línea de acción postulada por la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) que propone la industrialización sustitutiva de importaciones (ISI) como forma de alcanzar el

desarrollo económico que habían obtenido otros países. La idea para el progreso era activar la producción interna de bienes importados. Con esta estrategia hay apertura y fortalecimiento a las industrias y con estas se activa un proceso de modernización y progreso económico y social en la región. Con la puesta en marcha de esta estrategia hay logros importantes en los procesos de industrialización, creación de vías de comunicación internas, infraestructura, ampliación de los mercados, creación de hospitales y escuelas, y en términos generales hay mejorías de las necesidades básicas de las poblaciones (Corredor Martínez 16). Las teorías desarrollistas identificaron crecimiento con desarrollo y, gracias a ello, centraron la clave del progreso en la industrialización con la confianza de que ésta permitiría superar el subdesarrollo. Como consecuencia de este proceso se observa en toda la región mejorías importantes y necesarias que no lograron, sin embargo, los resultados esperados. En las décadas de los setenta y ochenta hay un claro deterioro de las sociedades latinoamericanas, y el ideal de la modernización se desvanece. Aunque en términos generales las estrategias de los procesos de modernización fracasan, sus consecuencias no se sienten de la misma manera en todos los países ni tampoco ocurren al mismo tiempo. Las especificidades de los procesos de deterioro y el desencanto se viven de formas distintas generando diversas interpretaciones literarias y artísticas.

Colombia

Como en otros países de América Latina, Colombia inicia el proceso de modernización a finales de la década de 1930. Algunos autores señalan que se puede hablar de un primer periodo hasta 1945 en el que hay una incipiente apertura industrial de producción de textiles, alimentos y tabaco (Corredor Martínez 23). Pero es a partir de esa fecha que comienza una intensa dinámica económica de fortalecimiento a la

industria. A mediados de la década de 1940, particularmente entre 1945-1949, Colombia experimenta un periodo de crecimiento económico que se observa en diversos indicadores con incrementos importantes en el producto interno bruto y crecimiento del ingreso nacional. Tanto la agricultura como la industria tienen saldos positivos de desarrollo. No obstante, y durante el mismo periodo, Colombia enfrenta el avance inexorable de la violencia justo cuando experimenta uno de los momentos de mayor crecimiento económico que va de 1943 a 1953 (Medina 155). En abril de 1948 el proceso de polarización política se intensifica cuando asesinan a Jorge Eliécer Gaitán. Este hecho radicaliza la violencia que ya venía en crecimiento progresivo desde 1945.

Para finales de los años sesenta la industria colombiana está en condiciones de exportar pero a mediados de los años setenta las cualidades asociadas al progreso se desvanecen. La crisis ocurre frente al agotamiento de la estrategia de la industrialización sustitutiva de importaciones, la recesión agropecuaria e industrial, desempleo, inflación y restricción de divisas (Corredor Martínez 30). Como ocurre en los años cuarenta, en los ochenta hay condiciones económicas favorables que coinciden con el recrudecimiento de la violencia. Durante la presidencia de Belisario Betancur (1982-1986) hay una estrategia política ambigua de diálogo y represión. Hay también restricción de recursos públicos que castiga la inversión y con ello se estrangula el gasto social; por su parte la estrategia de integración sociopolítica se ve limitada (Corredor Martínez 32). Mary Roldán en "Cocaine and the Miracle of Modernity in Medellín" (1999) indica que la inserción de la cocaína y la industrialización de ese producto ocurre en 1972 en Medellín (166). La ciudad antioqueña es la urbe industrial colombiana por excelencia. Es allí donde se industrializó el café y el oro, por ejemplo.

Con la industrialización de la cocaína el país obtiene grandes beneficios económicos. Para finales de la década de los setenta la agencia antidrogas de Estados Unidos o DEA, según sus siglas en inglés¹, estima que el 85% de la cocaína que se consume en los Estados Unidos proviene de Colombia cuyo negocio obtenía beneficios de 4 billones de dólares anuales (Roldán 167). Los ingresos provenientes del comercio de la cocaína y los cambios socio-económicos y políticos originados gracias a éstos crean la ilusión de un milagro económico que hará posible la modernización del país. El narcotráfico busca y encuentra espacios de reconocimiento social y político que puso en tela de juicio la unidad de la sociedad política y la organización estatal que ya se encontraba envuelta en el dinero y los intereses del narcotráfico. En esos mismos años, según Roldán, es cuando el negocio de la droga comienza a tornarse violento ya que se desarrolla una lucha por el control del narcotráfico. Esta violencia se hace visible con el surgimiento de los “pistoleros”. Éstos son muchachos jóvenes con motocicleta que eran contratados por los jefes de la droga para asesinar a sus competidores (Roldán 167). En la década del ochenta, el poder político se fractura y ocurren confrontaciones armadas por diferentes frentes. Hay un incremento de las tensiones entre el estado y los narcos que dieron origen a la transformación de los “pistoleros” en sicarios. La diferencia entre estos dos tipos radica en que los segundos trabajan con tarifas pre-establecidas y sus víctimas eran oficiales públicos cuya actitud no era favorable para el negocio de las drogas (Roldán 167). Éste es el periodo que enmarca las novelas que analizo en la representación de Medellín.

¹ Drugs Enforcement Administration

El caso colombiano es un claro ejemplo de cómo el mercado no siempre ocupa los espacios dejados por el Estado. En ese país hay un amasijo fragmentado de poderes públicos y privados que buscan poder. La inserción de los carteles de la droga, la guerrilla y los paramilitares en las políticas nacionales son un buen ejemplo de la fractura de poder que ocurrió en la sociedad colombiana (González 95). A su vez los ingresos provenientes del narcotráfico ayudaron a amortiguar la crisis socio-económica y el vacío dejado por las estrategias de modernización planteadas para el progreso nacional. El narcotráfico creó una red de arterias de comunicación entre lo que se ha llamado “dinero caliente” y la economía formal. Si bien es cierto que no se puede apuntar con exactitud los beneficios que la droga y otras fuentes de ingresos ilegales han contribuido a la economía formal de la nación, es obvio que ésta se benefició de aquéllos (Medina 163). Tanto la economía como la sociedad política del país cuentan hoy día con una estabilidad que ha ayudado a dar más confianza a los ciudadanos. Sin embargo y a pesar de existir todavía una fragmentación política, hay más control en cuanto a la lucha armada y los intereses de los diferentes grupos han logrado mediaciones importantes en los últimos años. En términos generales hay mayor seguridad en el país como consecuencia de la disminución de la violencia urbana. Por el contrario, en el país vecino, en ese mismo periodo, ha ocurrido un proceso opuesto.

Venezuela

El proceso de modernización en Venezuela comienza con Juan Vicente Gómez. Algunos autores dicen que éste se da justo después de su muerte en 1935 (Lacabana 319). En realidad la modernización del país sienta sus bases durante su dictadura. Es durante el régimen gomecista que “the state became the center of the political and economic power” (Coronil 8). La versión oficial señala que el proceso de modernización

se da más fuertemente durante los periodos democráticos. Sin embargo, en los años de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1948-1958) y en la democracia de la primera presidencia de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) se desarrolla el mito del progreso (Coronil 3). Pérez Jiménez centró su régimen en lo que era visiblemente señales de desarrollo, como, por ejemplo, un complejo universitario modernista, autopistas, puentes, ferrocarriles, hoteles de lujo, hospitales, entre otros. Estos “fetiches de la modernización”, como los llama Coronil, fueron los agentes que activaron la creencia de que el poder y el progreso de la nación eran posibles. En Venezuela, Carlos Andrés Pérez fue el presidente que representó “el mito del progreso de la modernidad” como ningún otro jefe de estado. Para José Ignacio Cabrujas la renta petrolera convirtió a los políticos venezolanos en magos que podían hacer del país uno moderno (“El estado de disimulo”). La nacionalización del petróleo en 1973 permitió que el ingreso nacional alcanzara niveles nunca imaginados. “A pesar de la desigualdad en la distribución del ingreso, la elevación de la renta favoreció de una u otra manera a toda la población” (Lacabana 326). Cabrujas señala que el declarar a Venezuela como un país petrolero se creó la ilusión de un milagro y en la práctica una cultura del milagro. En su segundo mandato (1989-1993) Pérez anuncia un plan que denominó “El Gran Viraje” el cual cumplía con los requerimientos de apertura a la economía y otros demandados por el Fondo Monetario Internacional (FMI). Con esta política Pérez atacó las bases del populismo con las que contaba el país por más de cincuenta años. La nación no estaba preparada para estos cambios. A los pocos días de la toma de posesión de Pérez se ponen en marcha algunas medidas acordes a su plan que originó una explosión social denominada “El caracazo” el 27 de febrero de 1989. Por cinco días consecutivos de

desorden social y extrema represión ocurrió “the largest and most violently repressed revolt against austerity measures in Latin American history” (Coronil 376). La percepción de que el país había tomado el camino correcto hacia la modernización y que los gobiernos democráticos eran la base de tal posibilidad fue una creencia que se mantuvo hasta la década de los noventa. El país logró amortiguar la crisis con los ingresos de la renta petrolera durante los años ochenta. El mito de la Venezuela rica y democrática se mantuvo hasta 1992 con los dos intentos de golpes militares que rompieron con esta percepción (Coronil 368). Es justamente en el primero de ellos cuando al fracasar su objetivo Hugo Chávez se dirige a la nación y se convierte en un líder que, luego de aceptar la responsabilidad de los sucesos, va a prisión. El presidente Rafael Caldera en su segundo periodo (1994-1999) lo indulta y éste se lanza a la presidencia en 1998 ganando por mayoría. Chávez comenzó su mandato anunciando la Revolución Bolivariana del siglo XXI que continúa en marcha hasta nuestros días. A grandes rasgos el país se ha polarizado en dos vertientes políticas de apoyo o de oposición al gobierno de Chávez. Durante los últimos doce años de su presidencia los ingresos petroleros han sido de gran beneficio para el gobierno y el mito y el milagro del progreso se ha dinamizado para los que apoyan la revolución. A pesar de los beneficios económicos por los extravagantes precios petroleros de los primeros años del siglo XXI la violencia ha alcanzado, como mencioné antes, los niveles más altos sufridos en esa nación.

Brasil

Durante los últimos años de la década de 1930, particularmente en 1937, se inicia en Brasil una política desarrollista con el gobierno de Getúlio Vargas (1937-1945)². Éste comienza un proyecto de modernización en el país con el impulso de diversos proyectos de infraestructura, nacionalización de la producción del petróleo, legislaciones laborales y protecciones a la industria nacional. En la década de 1950 hay una creciente inflación que va del 11% en 1951 a 20% en 1952 (Skidmore and Smith 163). Tras el suicidio de Getúlio Vargas en 1954, Juscelino Kubitschek es electo presidente en 1955. Este presidente tiene un gran éxito político que se debió a su proyecto de modernizar al país. Con él comienza el milagro económico brasileño (Gomes 12). Su lema fue “cincuenta años de progreso en cinco”. Es durante su presidencia (1956-1961) que Río de Janeiro deja de ser la capital del país. La nueva capital, Brasilia, se construyó como un proyecto de planificación urbano modernista. El gobierno de Kubitschek se llevó a cabo poniendo en práctica políticas desarrollistas que mantuvieron intactos los intereses de la clase dominante y adinerada del país y, en particular, de los monopolios extranjeros en detrimento de los sectores populares. Pero la continuidad del milagro se interrumpe con los altos índices de inflación (Gomes 12). El presidente Goulart (1961-1964) intentó disminuir los problemas económicos al interferir con el avance del capital extranjero. No obstante, en 1964 se instaura una dictadura militar que se mantendrá en el poder con diferentes gobiernos y diversas estrategias socio-económicas hasta 1985. La dictadura contaba con el apoyo de los que creían que las políticas de Kubitschek habían fracasado puesto que un gobierno civil no era el más

² Getúlio Vargas fue presidente cuatro veces. En el gobierno provisorio (1930-1934), en el gobierno constitucional (1934-1937), en el Estado Novo (1937-1945) y en el gobierno electo (1951-1954).

apropiado para el desarrollo (Gomes 13). Durante el régimen militar, particularmente en 1967, el país experimenta un gran crecimiento económico que se mantiene hasta 1973 con claras evidencias de declive hacia finales de la década. En ese periodo hay gran crecimiento acelerado de la industria que activó el empleo no calificado. João Gomes en *Las entrañas del milagro brasileño* (1976) señala que tanto “el fracaso del intento desarrollista de Kubitschek como el del ‘milagro’ de la dictadura, se deben precisamente al mantenimiento del privilegio y a la falta de libertades para el pueblo” (14). Durante el milagro económico se abrió más las puertas al capital extranjero, la economía recaía sobre el mercado exterior olvidándose del interior, y hay también un incremento de la deuda externa. Además se observa, a nivel internacional, un abrupto ascenso de los precios petroleros. Esto le da a Venezuela los elementos para desarrollar la fantasía de su milagro, mientras que en Brasil repercute para la caída del suyo. En 1980 el proceso de modernización se hallaba en claro descenso con un nivel de inflación de más del 100 por ciento (Skidmore and Smith 171). El país se endeuda para poder continuar con su política de crecimiento y diversificación de la economía. En 1985, cuando acaba la dictadura, la inflación alcanzó 227 %. En la década de los noventa Fernando Collor de Mello abre el mercado brasileño a las importaciones y se comienza a restaurar las empresas nacionales para la competencia internacional. Como su ministro de economía Fernando Henrique Cardoso, que sería luego presidente (1995-1999 y 1999-2003), pone en marcha en 1994 el “Plan Real” con el que se logra controlar la hiperinflación y se estabiliza la moneda (Baer). Luego de la presidencia de Cardoso que termina en el año 2003 Luiz Inácio Lula da Silva asume el poder que mantiene hasta el presente. En octubre del 2010 Dilma Rousseff, cuyo mentor es Lula

da Silva) fue electa presidente de Brasil. A pesar de la estabilidad económica que se ha logrado en Brasil, este país tiene una gran desigualdad en la distribución del ingreso y los niveles de violencia urbana si no han aumentado se han mantenido. La violencia urbana en Brasil se intensifica en la medida en que los individuos no pueden competir igualmente en una sociedad que se homogeniza en aspectos más globales.

Ahora bien, tanto Colombia, como Venezuela y Brasil sufrieron, en diferentes momentos, el desvanecimiento de sus procesos de modernización. Sus economías experimentaron grandes ingresos y abruptas caídas y no lograron obtener los resultados que sus milagros prometían. A su vez, la violencia que cada país ha enfrentado ha sido instrumento para representar algunos de sus centros urbanos en literatura. La aproximación teórica que utilizo para estudiar la representación literaria de estas ciudades varía como señalo a continuación.

Un marco teórico general de aproximación

La teoría que aquí acompaña el análisis de la representación de las ciudades no es, ni pretende ser, única puesto que la forma de representar las ciudades en cada país y de cada autor es distinta. No obstante hay algunas tendencias teóricas, y trabajos críticos, que merecen atención por la relación que tienen con el presente estudio aún cuando utilizo otras para analizar los textos estudiados.

El vínculo entre literatura y realidad se puede observar incluso en aquellas aproximaciones teóricas que asumían la literatura como un trabajo de construcción formal como en el formalismo. Raman Selden menciona cómo “[t]he most familiar type of ‘motivation’ is what we usually call ‘realism’. No matter how formally constructed a work may be, we still often expect it to give us the illusion of the ‘real’ (14). Esta motivación a la que se refiere Selden es la dependencia a asuntos externos a la

literatura de los que se valía el escritor para justificar el uso de los instrumentos literarios formales y que son aspectos de la realidad social. Más tarde con la escuela de Bakhtin se establece una relación entre los formalistas y el marxismo que radica en la conexión entre el lenguaje y la ideología. Esta unión, y noción de entender el lenguaje y la literatura, dio paso, en la misma escuela de pensamiento, a la heteroglosia que es fundamental para entender la importancia del discurso en literatura. Selden señala que [t]he term refers to the basic condition governing the production of meaning in all discourse. It asserts the way in which *context* defines the meaning of utterances, which are heteroglot in so far as they put in play a multiplicity of social voices and their individual expressions” (17). Pero Bakhtin no percibía la literatura como una reflexión directa de la realidad social. Para él el lenguaje puede romper lazos de autoridad y liberar voces alternativas, pero no es que los textos en sí mismos reflejen la sociedad o los intereses de clase. Con esa perspectiva sin embargo, hay una apertura en el sentido que se asocia el lenguaje a la realidad social.

Por otro lado, uno de los textos más importantes sobre la representación literaria es *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1946) del autor alemán Erich Auerbach. Este revisa y estudia la forma en que la cotidianidad se representa en diferentes momentos históricos en diversas obras literarias que abarcan desde *La Odisea* de Homero, y la *Biblia*, hasta obras de Franz Kafka y Virginia Woolf. Este estudio es de gran importancia porque establece vínculos entre la literatura y las formas de organizar las experiencias de ciertos momentos históricos. El trabajo de Auerbach analiza la vida cotidiana en literatura, por eso usa la palabra *mimesis* que significa imitación en griego. Auerbach señala que la literatura retrata la realidad

relacionándola con las convenciones sociales del tiempo en que los textos analizados se escribieron. En el artículo “Intepretación figural e historia: reflexiones en torno a la obra de Erich Auerbach” Damián López señala que para el crítico alemán la realidad es muy compleja y que para poder aprehenderla no basta con la representación sino con la interpretación (19). Otros autores comparten esta idea. Por ejemplo, Michael Foucault señala que “[e]l autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción, sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción de lo real” (26). Por otro lado, Linda Hutcheon en *The Politics of Modernism* (1988) indica que las representaciones no son otra cosa que interpretaciones de la realidad (34). Si bien mi estudio no se centra en la práctica de estas aproximaciones teóricas, estas me sirven para entender no sólo el proceso en que el lenguaje y la realidad social se acercan sino también para ver los puntos de contacto que hay entre ellas y las que utilizo en el análisis. En última instancia, todos estos acercamientos teóricos, por la naturaleza de mi estudio, llevan a la cuestión de la representación, y esta, al vínculo entre realidad y literatura. Es necesario entonces aclarar la distinción, muy general, entre realismo y naturalismo como movimientos literarios ya que durante este trabajo me refiero en diversas ocasiones a ambos. El realismo es un movimiento artístico que surge en Francia a mediados del siglo XIX. Como nuevo movimiento, se opone a su antecesor, el romanticismo, y como tal presenta características opuestas. Por ejemplo, el realismo busca la producción y el reflejo de la realidad objetiva partiendo de la observación y la descripción del mundo circundante mediante un narrador omnisciente. La realidad existe independientemente de las proyecciones del ser humano. Hay obras anteriores a 1850 que tienen características realistas como, por ejemplo, *El Lazarillo de Tormes*

(1554) o *El Quijote* (1605) para mencionar sólo algunas. Para algunos el realismo no sólo es una técnica literaria sino un movimiento que además se relaciona con otros aspectos presentes a mediados del siglo XIX en Europa. Tanto la revolución industrial como la presencia de nuevas clases sociales, la burguesía y el proletariado; y el positivismo como corriente filosófica son todos ejemplos de lo que presenciaba la sociedad y que tiene eco en el arte y la literatura. Por su parte, el naturalismo muy cercano al movimiento realista, tiene como objetivo considerar la naturaleza como el principio absoluto de lo real. La representación de la realidad es científica. Arropados bajo el manto del positivismo, como corriente filosófica de pensamiento, el ser humano y las sociedades se determinan por lo biológico y el medio ambiente. En las obras naturalistas hay una tendencia a exagerar lo desagradable y por lo tanto hay descripciones sórdidas, oscuras y feas para mostrar lo difícil de la vida y la lucha por la existencia humana. Como con el realismo, hay características técnicas del naturalismo en obras anteriores al siglo XIX, algunas obras de la picaresca del barroco son ejemplos de ello. Aunque en el siglo XX se puede evidenciar la persistencia de estas corrientes literarias, como se verá en este estudio mismo, hay que señalar que diversas teorías de la literatura y en los estudios culturales, como los formalistas rusos, por ejemplo, han definido el realismo como una mera técnica literaria. De hecho, en este estudio existen diversos puntos de contacto con obras que tienen características del realismo o naturalismo pero que pertenecen a otros momentos socio-históricos o a otros movimientos literarios. En última instancia lo que me interesa señalar es que las obras analizadas en este trabajo presentan ciertas características del realismo y

naturalismo, pero la forma cómo se representan y se retratan los espacios urbanos se hace de manera distinta.

En arte y literatura hay innumerables formas de mostrar la misma realidad social. Los textos literarios que analizo en este trabajo son interpretaciones que se basan en la violencia de la vida urbana para representar tres ciudades latinoamericanas. La desigualdad social y la violencia son aspectos de la vida citadina que son retratados constantemente en la literatura latinoamericana contemporánea.

Las aproximaciones teóricas que señalé me sirven para entender cómo la representación literaria de la realidad ha sido un debate presente en diversas escuelas de pensamiento. Sin embargo hay otras tres perspectivas teóricas que acompañan mi trabajo en los tres estudios de caso. La primera y más general de todas es la que utilizo para aproximarme a la representación como tal para lo cual uso el texto *The Production of the Space* (1991) de Henri Lefebvre. La otra es la aproximación que hace Johan Galtung en "Cultural Violence" (1990) sobre la violencia cultural como forma de legitimar otros tipos de violencia. Y, por último, trabajo tanto el concepto de alegoría que utiliza Walter Benjamin como recurso estético y literario en *The Origin of German Tragic Drama* (1977) como las interpretaciones sociales que hace el autor sobre el *flâneur* como elemento literario.

En primera instancia, para Lefebvre lo urbano es una centralidad social. Es decir que por urbe el autor no se refiere a una población en particular o a un tamaño geográfico o a un grupo de edificios o construcciones arquitectónicas; tampoco es una especie de nudo o centro de producción sino que es todo lo anterior junto (Almandoz 30; Hubbard et. al 209). En términos generales puedo decir que para Lefebvre el

espacio social es también un producto social. Medellín, Caracas y Río de Janeiro son espacios sociales que enmarcan las complejas relaciones humanas que incluyen las socio-económicas, artísticas, políticas, y culturales, entre otras. Paradójicamente el espacio social es abstracto y a la vez concreto. Es un espacio-producto que logra conciliarse como tal mediante una doble ilusión en la que un lado refiere, refuerza y se esconde detrás del otro (27). Estas ilusiones son una transparente y la otra realista. La primera tiene relación con el idealismo filosófico, mientras que la segunda es más naturalista y mecanicista (30). Para Lefebvre cada sociedad crea su propio espacio (31). En cuanto a las representaciones de las relaciones sociales, que incluyen relaciones de poder, ocurren en un espacio que las contienen en forma de edificios, monumentos, y obras de arte. Estas relaciones de expresión frontales no necesariamente muestran sus aspectos más clandestinos o subterráneos (33). Lefebvre se refiere constantemente a una tríada para explicar la producción del espacio. Ésta se compone de: “spatial practice” que garantiza continuidad y algún grado de cohesión y que enmarca la “production and reproduction, and the particular locations and spatial sets characteristic of each social formation” (33); “representations of space”³ que tienen conexión con las relaciones de producción y otras que éstas imponen y que corresponden “to knowledge, to signs, to codes, and to ‘frontal’ relations”; y la tercera y última, “representational spaces”⁴ que agrupa “complex symbolisms, sometimes coded, sometimes not, linked to the clandestine or underground side or social life, as also to art which may come eventually to be defined

³ Me referiré de aquí en adelante a este término como representación del espacio.

⁴ Me referiré de ahora en adelante a este término como espacio de la representación.

less as a code of space than as a code of representational spaces” (33). En otras palabras, la representación de los espacios es una conceptualización; es el espacio de los “scientists, planners, urbanists, technocratic subdividers and social engineers, as of a certain type of artist with a scientific bent This is the dominant space in any society Conceptions of space tend . . . , toward a system of verbal (and therefore intellectually worked out) signs” (39). Por otro lado, el espacio de la representación constituye el “space as directly *lived* through its associated images and symbols, and hence the space of ‘inhabitants’ and ‘users’, but also of some artist and perhaps of those, such as a few writers and philosophers, who *describe* and aspire to do no more than describe” (39). Para el autor este espacio de la representación es el espacio dominado; es el espacio “which the imagination seeks to change and appropriate. It overlays physical space, making symbolic use of its objects” (39). Por lo tanto es el espacio que tiende hacia un sistema más o menos coherente de símbolos y signos no verbales.

Lefebvre, al igual que Rama, señala cómo los pueblos latinoamericanos de la colonia, como espacios urbanos, se concibieron bajo tres ordenes: descubrimiento, fundación (settlement) y pacificación. Es decir, un plan determina el modo de ocupación del territorio y define también cómo debía reorganizarse bajo el poder urbano de autoridad política y administrativa (151). Como resultado hay un orden jerárquico vertical de la organización del espacio con progresión desde el centro hacia las afueras, imponiendo un alto grado de segregación social en el mismo espacio homogéneo. Con este ejemplo el autor quiere enfatizar cómo la producción del espacio social dado por el poder político se forma por la violencia al servicio de los objetivos

económicos (151). En mi trabajo cada urbe es una práctica social y las novelas son representaciones de los espacios que interpretan cada realidad social.

La otra perspectiva teórica que acompaña el análisis de las obras que estudio es la aproximación que hace Johan Galtung al estudio de la violencia cultural. Ésta se define, según el autor, como un instrumento que sirve para legitimar la violencia directa o estructural (“Cultural Violence” 168). Esta definición nos remite a los otros dos tipos de violencia que señala el autor. Para él la violencia directa tiene rasgos físicos y cuenta con la presencia de un actor. En esta categoría incluye los asesinatos, daños físicos, represión, detención y desocialización. La violencia estructural tiene como centro la explotación y ésta con la desigualdad social y todas sus consecuencias (“Culture” 292; “Violence” 170). Galtung recalca que la violencia cultural legitima la forma en que los *hechos* de la violencia directa y los *procesos* de la violencia estructural operan al hacerlos culturalmente aceptables en la sociedad. El autor concibe los tres tipos de violencia con la imagen de un triángulo en cuyas esquinas sitúa cada categoría. Si la base del triángulo se forma con la violencia directa y la estructural, la cultural estaría en el tope como legitimadora de las otras dos (“Culture” 294). La función de la violencia cultural, independientemente de los hechos (violencia directa) y de los procesos ocurridos (violencia estructural), es la de legitimar los otros dos tipos de violencia aunque sus formas varíen. En mi trabajo utilizo estas categorías para analizar si los textos literarios con los que trabajo son legitimadores de violencia y en consecuencia generadores de violencia cultural. Esta aproximación teórica de Galtung ha tenido eco en los estudios literarios sobre todo en el caso de Brasil. En el estudio de los textos que representan Brasil la perspectiva de Galtung es de gran

interés por la relevancia que ha tenido el tema de los excluidos y los diferentes tipos de violencia en ese país. Elizabeth Lee señala que la violencia física que resulta del tráfico de drogas es una forma visible y palpable de la violencia empleada por el Estado que enmascara la violencia estructural más oculta (235). Esta aproximación que hace Lee es bastante útil en el caso de los textos brasileños. Mucho se ha dicho sobre la estética de la violencia y cómo las representaciones culturales son vías o medios para reproducirla. En este sentido una de las preguntas a responder en esta disertación es si los textos literarios analizados en este trabajo son productores de violencia.

Por último algunos trabajos de Walter Benjamin son de particular interés por el desarrollo que éste hace de las alegorías y el *flâneur* como instrumentos de estudio literario. La figura del *flâneur* es de gran importancia para el análisis de los textos que estudio puesto que se utiliza en cada uno de los casos. Benjamin asocia al *flâneur* no sólo con la observación y lecturas de los textos de arquitectura sino con la producción de diferentes tipos de texto, sean estos literarios o sociológicos (Frisby 83). Esta aproximación al *flâneur* la utilizo para el análisis de dos textos en particular en los casos de Medellín y Brasil. En cada uno de esos capítulos desarrollo las formas de aproximación teórica que hace Benjamin del *flâneur* como elemento literario de análisis.

Por otra parte, para el autor alemán las alegorías son una forma de expresión estética y también, la representación de la historia decadente. Las alegorías para Benjamin en *The Origin of German Tragic Drama* (1977) son una forma de expresión tanto como lo son el habla o la escritura (162). Por eso para él éstas son una expresión estética cuya representación es oscura, decadente y mortuoria (177). Las novelas que

estudio representan la ciudad como espacios en ruinas que relaciono con el deterioro de los procesos de modernización⁵. En el capítulo del caso venezolano desarrollo, con particular atención, el concepto de las alegorías de Benjamin.

Ahora bien, Idelber Avelar en *La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (1999) toma el concepto de alegoría de Benjamin para analizar algunas obras literarias del Cono Sur durante la dictadura militar. Lo que me interesa de ese trabajo de Avelar es la forma en que el autor utiliza el término de alegoría de Benjamin para expresar cómo su uso significa una derrota política en la literatura de la región. De esta manera para el caso particular de Caracas analizo las novelas prestando atención a las alegorías definidas como lo hace Benjamin para entender este recurso literario en un contexto político que hace posible que éstas se conviertan en el reflejo de una derrota. En ese mismo orden de ideas el trabajo de Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología* (1983), es de particular importancia para analizar el caso venezolano. Avellaneda señala cómo durante el Peronismo los escritores de la oposición silenciaron su lenguaje de dos maneras “o bien postergando la elaboración de sus textos condenatorios hasta después de la caída del régimen, o bien, durante su vigencia, creando un lenguaje segundo cuya clave semántica residía en su conexión con el discurso cultural de la clase media opositora” (36). En el caso caraqueño las novelas que estudio están escritas bajo un manto de fantasía que parece no tener relación con situaciones del contexto político y social. Sin embargo, son múltiples las referencias a otros textos literarios lo que hace posible hacer las conexiones necesarias para entender las

⁵ Por fracaso de la modernización quiero decir que los proyectos nacionales no generaron los resultados socio-económicos esperados. Los procesos de modernización en América Latina generaron, en general grandes e importantes cambios, pero éstos no evitaron la desilusión que se creó por no haber logrado el desarrollo esperado.

novelas. En ese sentido la intertextualidad es un elemento importante para decodificar un lenguaje literario, del que habla Avellaneda, que sólo se entiende y se reconstruye por aquellos lectores que tienen los conocimientos literarios necesarios para descifrar lo que esconden los textos. Además, las perspectivas de la intertextualidad desarrolladas por Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism (1988)* son de utilidad para el análisis de las novelas en el caso venezolano así como también en los casos colombiano y brasileño.

Estructura y organización

Karl Kohut señala en su artículo “Política, violencia y literatura” (2001) cómo la violencia ha sido un tema recurrente en las letras latinoamericanas y expresa la preocupación de escritores respecto al tema (47). Pero las violencias que se han retratado en la literatura y que son interpretaciones de la realidad no son consecuencia del mismo fenómeno. El análisis de la representación de las ciudades y del discurso de la violencia requiere que en cada capítulo desarrolle factores diferentes pertenecientes a cada espacio social. Los capítulos que estructuran mi estudio se dividen en casos particulares. En el capítulo uno, que corresponde en términos generales a la representación de la ciudad, desarrollo la introducción del estudio. En el capítulo dos analizo la violencia del espacio en la ciudad de Medellín. Este análisis se centra en dos novelas *La Virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Angosta* (2003) de Héctor Abad Faciolince. Ambos autores tienen más de una decena de libros literarios publicados y, en ellos, la ciudad antioqueña ha sido un elemento central y recurrente. Por otro lado, los dos textos escogidos han sido de amplia difusión tanto nacional como internacionalmente. Por ejemplo, en el año 2000 Barbet Schroeder llevó *La Virgen de los Sicarios* al cine con una adaptación hecha por Vallejo mismo y *Angosta* es una

novela que se ha reeditado en diversas ocasiones. En ambas novelas el espacio de la ciudad se retrata a partir del uso de la estratificación y la inequidad social con su consecuente violencia urbana. Al análisis de la representación urbana en esta sección la realizo a través de dos elementos literarios, el *flâneur* y el agua como alegoría de la división.

En el capítulo tres estudio el caso de la capital venezolana. Para el análisis de Caracas cómo espacio caótico y de destrucción analizo *El exilio del tiempo* (1991) de Ana Teresa Torres y *Nocturama* (2006) y de Israel Centeno *La casa del dragón* (2004) y *Bengala* (2005). Es importante señalar, en particular en este caso venezolano, que los autores escogidos tienen una amplia y prolífica producción literaria que comienza en la década de 1990. Como en los otros capítulos relaciono el análisis de la representación de la ciudad con el desvanecimiento de los procesos de modernización. En el caso venezolano hago referencia a las dos primeras novelas de los autores, *El exilio del tiempo* de Torres y *Calletania* (1991) de Centeno, para comparar la representación de la ciudad que hacen en ellas con la que hacen posteriormente en las novelas de la década del 2000. El argumento de ese capítulo se centra en que las novelas estudiadas codifican el discurso de la violencia a través instrumentos literarios como la alegoría, elementos góticos y la intertextualidad.

El cuarto capítulo corresponde al caso brasileño. A diferencia de los capítulos de Colombia y Venezuela, en el de Brasil utilizo, además de la novela de Paulo Lins *Cidade de Deus* (1997), diversos cuentos para analizar la representación de la ciudad en la obra del muy prolífico autor Rubem Fonseca. Como lo desarrollaré en el capítulo, el cuento es importante en la literatura urbana nacional y además es expresión de la

producción literaria de este autor. Los cuentos que utilizo de Rubem Fonseca incluyen “Feliz ano novo” publicado en *Feliz ano novo* (1975), “O cobrador” del libro homónimo (1979) y “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” publicado en *Romance negro e outras histórias* (1992). Los primeros dos cuentos se publican, aunque se censuran, durante la dictadura militar brasileña y corresponden a los primeros años de la producción de Fonseca. El tercero es un cuento en el que un narrador *flâneur* retrata la ciudad de Río de Janeiro de finales del siglo XX. Hay otros textos de Fonseca a los que hago referencia como, por ejemplo, “Meu Avô” publicado en *Pequenas criaturas* (2002) y “Diana” publicado en *Elas e outras mulheres* (2006). Tanto la producción de Rubem Fonseca como la de Paulo Lins son representativas de la literatura urbana carioca contemporánea (Follaín 104; Tolman 63; Silva 3). Este capítulo intenta probar cómo ambos autores representan a Río de Janeiro a través de la inclusión de los excluidos. Además de los conceptos teóricos señalados de Lefebvre, Galtung y Benjamin, en este capítulo utilizo varias perspectivas de análisis apuntadas por Alba Zaluar acerca de la exclusión, la desigualdad social y las diversas violencias creadas gracias a ella. En este sentido desarrollo el contexto de la urbanización, particularmente de la historia de las favelas en esa ciudad, a partir del siglo XX. También hago una relación entre la literatura urbana y la violencia señalando la importancia de personajes como el malandro y el bandido en la literatura nacional.

Para finalizar, en las conclusiones que corresponden al capítulo cinco, comparo los tres capítulos que hacen el cuerpo de este estudio. Tales relaciones se hacen a la luz de los elementos teóricos señalados anteriormente y que se centran en Benjamin, Galtung y Lefebvre. En él desarrollo, en términos generales, cómo Medellín, Caracas y

Río de Janeiro se representan en las obras analizadas. En tal comparación agrupo las similitudes y diferencias que encuentro en el análisis de los textos estudiados.

Conclusiones

Este estudio sobre la representación de la ciudad permitirá comprender cómo algunas urbes latinoamericanas contemporáneas no se conciben sin la violencia. Las ciudades son sinónimo de ella. Ahora bien, la importancia de subrayar la representación de un espacio –y no de la violencia como tal– pone énfasis en la forma en que cada espacio social es un conjunto de relaciones humanas que no se explica ni se entiende desde la violencia misma. En este sentido son las relaciones humanas de un espacio social las que generan violencias que se representan de diferentes maneras en literatura. En ese sentido, lo que pretendo señalar con este estudio es que la representación de un espacio no es resultado de la violencia de un grupo aislado sino de las relaciones que hacen los productos sociales a los que se refiere Lefebvre. En cada estudio de caso hay diferentes formas de interpretar una realidad social que es conflictiva y desigual. El análisis de la relación entre las formas de representación de las tres ciudades permitirá formular interrogantes sobre cómo se perciben los espacios sociales y cómo se muestran en literatura. En esa interpretación literaria se representan los espacios que darán resultado a otras actividades sociales concretas y que se han señalado como productoras de violencia.

Los estudios sobre la estética de la violencia señalan cómo hay una violencia cultural de legitimación de otros tipos de violencia. El presente estudio, en cambio, busca señalar el camino que abre otras perspectivas de análisis para obras literarias que son estéticamente violentas pero que en vez de reforzar y legitimar la violencia hacen justamente lo contrario. Hay una necesidad de esconder la violencia tras

estrategias literarias que hacen que ésta sea menos evidente aún cuando es muy intensa en la realidad social. En última instancia esta disertación busca abrir un espacio para estudiar las variaciones del uso de la violencia como instrumento literario de representación de un espacio social. Éstas no sólo varían según el contexto socio-político, que es además obvio, sino que se disfrazan para justamente esconder las mayores injusticias. En ese sentido, este estudio abre otras perspectivas para analizar textos literarios que siendo claramente violentos reflejan una perspectiva de esperanza social; mientras que en otros casos los textos que desarrollan violencias implícitas, y que hacen uso de otros elementos literarios, son más violentos que los que lo son explícitamente. Los aspectos realistas de representación en esta disertación se entienden cómo una forma alejada del realismo como tal que buscan representar espacios sociales partiendo del principio de que lo que se retrata no se puede retratar. Por último este estudio permitirá ofrecer conocimientos sobre la literatura de espacios sociales que han estado al margen de estudios académicos literarios convencionales como son los casos de Medellín y Caracas.

CHAPTER 2 MEDELLÍN: LA VIOLENCIA DEL ESPACIO

Palabras preliminares

La ciudad como espacio literario ha sido representada de diferentes maneras en la cultura latinoamericana. Según el texto fundacional de José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* (1976), la mayoría de las ciudades latinoamericanas había experimentado un gran crecimiento para la década de 1970 (329). Romero hace un contrapunteo panorámico entre la literatura y la ciudad documentando obras literarias que dan cuenta de los cambios sociales y urbanos desde la expansión europea hasta la explosión urbana del siglo XX. Por otro lado, la violencia ha sido un factor importante en la literatura de la región como lo afirma Ariel Dorfman en, *Imaginación y violencia en América 1970* (9). Las categorías de análisis utilizadas por este autor sirven para entender la conexión entre la representación de la violencia y las producciones culturales en cuanto a procesos de la estética literaria.

Numerosos son los textos publicados desde los años setenta que hacen referencia a la ciudad y la violencia en la literatura latinoamericana. Los trabajos de Héctor Fernández L'Hoeste *Narrativas de representación Urbana* (1998), y de Mabel Moraña, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina* (2002), son sólo dos ejemplos de la variedad de publicaciones referentes al tema. Lo que interesa en todo caso subrayar es que las ciudades latinoamericanas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI se representan en la literatura a través de un discurso que señala caos y estratificación social. La urbanización y la violencia son dos procesos generadores de división y dos aspectos socioculturales que enmarcan la convivencia en una ciudad.

En este capítulo trabajo el espacio urbano y la violencia como dos “epistemes” que centran la representación literaria de un espacio. En este capítulo mi objetivo es analizar la representación de la ciudad de Medellín en dos obras literarias contemporáneas: *La Virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Angosta* (2003) de Héctor Abad Faciolince. En ambas novelas los autores desarrollan el espacio de la ciudad haciendo uso de la estratificación y la inequidad social y su consecuente violencia urbana. Karl Erick Schøllhammer en su artículo “Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira” señala que comunicar o intentar comunicar la violencia significa no divulgarla, sino resimbolizarla (252). La tesis de este capítulo se centra en cómo el discurso de la violencia se utiliza y se convierte en un nuevo símbolo para representar un espacio que no es únicamente violento. Propongo que la representación simbólica que hace Abad Faciolince revierte el desorden de la ciudad ordenando discursivamente un espacio geográfico para exaltar cómo la estratificación espacial incide en el desorden social. Vallejo desarrolla y estructura un discurso para darle forma al caos y la violencia urbana. La ciudad en Vallejo es desordenada, caótica mientras que en Abad Faciolince hay un orden espacial pero que no elimina el desorden de los seres humanos que viven en ella. Con el desarrollo de este capítulo pretendo mostrar cómo estas dos novelas han apelado a un tipo de discurso para dar orden al caos generado por la violencia misma de la ciudad. Johan Galtung en su artículo “Cultural Violence” plantea cómo las violencias estructurales como por ejemplo la pobreza, y las violencias directas o físicas se legitiman a través de la cultura. Las novelas analizadas en este capítulo no refuerzan la violencia social o física sino que más bien la resimbolizan mostrando cómo las violencias estructurales son generadoras

de violencia física y social. En la primera parte del capítulo identifiqué la ficción literaria de los dos periodos de mayor violencia en Colombia, los años cincuenta y los ochenta. En la segunda describo brevemente las novelas estudiadas. Posteriormente contextualizo la división urbana de Medellín tanto en términos geográficos como en la representación literaria. En la cuarta parte del capítulo particularizo en las formas en que el discurso narrativo toma la violencia para representar la ciudad. Elaboro esta idea a través del uso literario del agua, así como las figuras del *flâneur* y el sicario. En la quinta parte presento el lenguaje como elemento organizativo del desorden ciudadano. Concluyo con algunas consideraciones que resumen las ideas generales del capítulo.

Producción literaria, violencia y ciudad

Al igual que en otros países latinoamericanos, la violencia en Colombia ha sido un tema recurrente tanto en la realidad social como en la literatura. Según Jesús Martín-Barbero en su artículo “La ciudad que median los medios”, ha habido referencias a la violencia en la literatura colombiana de manera testimonial y ficcional desde el texto colonial de Juan Rodríguez Freyle, *El Carnero* (1638), en el que se relatan guerras civiles y formas de vida y costumbres mundanas de la gente de los primeros 100 años de vida de lo que se llamó “El Dorado” (19). Raymond Williams en su artículo “Los orígenes de la novela colombiana desde ‘*Ingerminá*’ (1844) hasta ‘*Manuela*’ (1858)” muestra el recorrido de la historia de la novela decimonónica colombiana. Williams plantea cómo las novelas del siglo XIX se produjeron articulando los conflictos político-ideológicos de los partidos más importantes del país (582). *Manuela* de Eugenio Díaz debe ser considerada, según Williams, como la primera novela de la violencia colombiana. Esta obra gira en torno a los conflictos internos de los liberales. Muestra el enfrentamiento entre la cultura oral y la escrita de la sociedad colombiana y presenta el

choque de las perspectivas políticas de los liberales viejos y los liberales más progresistas (594).

El siglo XX colombiano ha presenciado diferentes fases de violencia. Enmarcar límites definidos de estos momentos conflictivos ha sido un reto para los que estudian el tema. En este capítulo me refiero a dos en particular: la Violencia que ubico entre 1946 y 1966, y la violencia de los años ochenta. Ambos momentos generaron productos culturales, particularmente en literatura, que dan cuenta literaria de la realidad violenta del país. Alberto Valencia Gutiérrez en su texto *Violencia en Colombia años ochenta y reforma constitucional* (1998) señala que el periodo comúnmente llamado la Violencia surgió como el enfrentamiento de intereses políticos entre liberales y conservadores. Estos se extendieron por el territorio nacional incorporando diversos conflictos sociales relacionados particularmente con el control sobre el poder la tierra (17). La violencia de los años de 1980 se relaciona con el narcotráfico que por su condición generó múltiples formas de conflictos visibles en las ciudades más importantes del país y algunas regiones del campo colombiano. Valencia Gutiérrez menciona que la violencia en Colombia es “múltiple, proteiforme y ubicua” (24). Menciona diez tipos de violencias distintas empezando por el narcotráfico, y las que ésta genera, pasando por la guerrilla y los paramilitares, y terminando con las violencias ocurridas en ámbitos privados y de familia. Lo que puntualiza este autor es que la violencia ocurrida en los años ochenta es sólo comparable con la violencia de los años cincuenta en términos de los resultados sociales que produjo (17). Pero si las consecuencias de ambas violencias son comparables, ¿qué ocurre con la literatura que

ha producido ambos momentos violentos particularmente en la ciudad de Medellín, centro de interés de este capítulo?

Los periodos de la Violencia, y la violencia de los años ochenta han sido representados en la literatura de manera distinta. Marino Troncoso en “De la novela *en* la violencia a la novela *de* la violencia: 1959-1960” señala que el término de novela de la violencia “fue acuñado, en primer lugar, por el crítico Hernando Téllez” (31) para categorizar a la producción literaria surgida a partir de los acontecimientos de 1947, previos al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en abril de 1948. Para Troncoso la literatura de la Violencia en Colombia “es el interesarse en una época de la historia concreta que se plasma en la novela que se escribe en el país desde 1951, fecha de publicación de la obra de Pedro Gómez Correa, *El nueve de abril*” (34). Según Troncoso existe por lo menos cincuenta obras de este movimiento literario que han sido poco estudiadas. Señala el autor dos trabajos generales importantes: *La novela de la Violencia en Colombia* de Gerardo Suárez Rendón y *La narrativa actual de Colombia y su contexto social* de Román López Tames (33). Con respecto a análisis literarios centrados en autores y obras particulares menciona los trabajos de Luis Iván Bedoya y Augusto Escobar que incluyen obras de Daniel Caicedo *Viento seco* (1963), Gabriel García Márquez *La mala hora* (1966) y Manuel Mejía Vallejo *El día señalado* (1964) (34). Bogdan Piotrowski en *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea: aspectos antropológicos, culturales e históricos* (1988) señala que “[l]a literatura de la violencia es, para los colombianos, un vergonzoso testimonio histórico Denuncian como para purificar las emociones morales y realizar la catarsis social” (34).

Augusto Escobar Mesa en *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana* (1997) plantea que en una primera etapa la literatura de la Violencia sigue los hechos históricos; luego, “los escritores van comprendiendo que el objetivo no solo son los muertos, sino los vivos . . . el pánico que consume a las próximas víctimas” (114). Mejía Vallejo menciona en la publicación de Augusto Escobar Mesa, *Memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo* (1997), cómo escribir enmarcados en el periodo no permitía la distancia suficiente para producir un texto de calidad: “Es necesario reposo y tiempo para alcanzar una mejor conciencia del fenómeno vivido. La gente se fatigó un poco con la novela de la violencia porque el tema se repetía, y en general, en forma mediocre” (40). La producción literaria de los años cincuenta y sesenta se relaciona con política más que con literatura. Según Mejía Vallejo era muy fácil involucrarse afectivamente con los acontecimientos:

A mí me tocó vivirla y escribí cuentos y novelas sobre esa temática. Para los testigos inmediatos de la violencia era muy difícil hacer una obra creativa sobre un asunto tan espinoso, porque despertaba mucho odio y teníamos tanto horror por tantos asesinatos, que no podíamos ser jueces imparciales, entonces tratábamos de evitar caer en el insulto escrito, en la diatriba (Escobar Mesa 41).

Con respecto a la literatura de la ciudad, Luz Mary Giraldo en su libro *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995* señala la forma cómo la ciudad ha sido representada en Colombia. Para la autora el papel de la ciudad en la literatura del país durante las décadas de los sesenta y setenta se encuentra representada a través del crecimiento urbano y el desarrollo cultural de la provincia. Posteriormente la literatura nacional muestra las ciudades en transición:

En su proceso narrativo, desde los sesenta hasta los avanzados noventa, el autor proyecta la visión de la ciudad, la sociedad y la historia en sus signos cambiantes: del compromiso ideológico ha pasado a la frustración

del mismo; de la ciudad provinciana a la ciudad problemática y traumática (63).

Las representaciones de las ciudades en las narraciones literarias colombianas de la época plasman las transformaciones ciudadinas. La violencia urbana se inserta en la literatura. Ciudad y violencia son parte intrínseca de un todo que se percibe como un hiato claramente definido en la urbe antioqueña. Fabio Botero en *Cien años de la vida de Medellín 1890-1990* (1994), hace un recuento de la historia de la ciudad con referentes literarios, básicamente a través de la poesía. En el periodo que va desde los años sesenta a los noventa, Medellín se representa en literatura con turbulencia: “es una profusión de vivencias . . . la ciudad es vivida por *cada quien* según *cada quien*. . . . es casi una prueba de los procesos de desintegración social” (534). Los textos de Helí Ramírez son “testimonio claro del desastre absoluto” de la ciudad (535). Los trabajos de Jaime Espinel muestran el “horror que vivimos” como imagen explícita de la ciudad (536) y los de José Manuel Arango comunican la presencia agobiante de una ciudad amurallada (538).

La literatura que produjo y continúa produciendo la violencia de los años ochenta se ha relacionado con la violencia de la ciudad que a su vez se encuentra conectada con la violencia del narcotráfico y el sicariato. La ficción de finales del siglo XX que da cuenta del espacio de la ciudad de Medellín toma el lenguaje de la violencia y las diferencias urbano-sociales como aspectos inherentes al espacio citadino. Si bien es cierto que hay textos que se asocian a la descripción de un contexto de violencia urbana, la mayoría de la producción literaria lo ficcionaliza, con algunas excepciones.

A diferencia de la literatura de la Violencia, los textos literarios de finales del siglo XX reestructuran la forma de comunicar los conflictos urbanos. La violencia y la

estratificación social desigual en Colombia se utilizan como hilos que entretejen las historias literarias. Algunos de los trabajos que sirven de ejemplo son: *Ganzúa* (1987) de Luis Fernando Macías; *La Virgen de los Sicarios* (1994) y *El desbarrancadero* (2001) de Fernando Vallejo; *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco; *Los hijos de la nieve* (2000) de José Lizardo Porras; *La ciudad de todos los adioses* (2001) de César Álzate Vargas; *Angosta* (2003) de Héctor Abad Faciolince y *El olvido que seremos* (2006) del mismo autor.

En los anteriores textos literarios la ciudad de Medellín se presenta con un discurso de violencia y estratificación social. Un texto etnográfico que describe y enmarca diversas situaciones de distintos actores marginales de la ciudad de Medellín que merece la pena mencionar es el de Alonso Salazar, *No nacimos pa´semilla* (1990). En él Medellín es una ciudad que excluye y violenta al ciudadano. En el texto de Salazar hablan los sicarios, sus familiares y los vecinos que conviven con la violencia de las comunas de las zonas más pobres de la ciudad. Según Pablo Montoya en su artículo “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana”, el texto de Salazar se refiere a “[e]se desvalido, ese otro arrojado a los rincones putrefactos de la ciudad, que encuentra en la violencia, en el trabajo de matar por dinero al servicio del narcotráfico, una posibilidad de ser por un momento protagonista de una sociedad que no ha querido saber nada de ellos” (109). Este texto le da voz a los jóvenes de barrios de Medellín y sus familiares. Los lectores pueden insertarse en un mundo que desconocen a pesar de compartir un mismo espacio físico-geográfico con los personajes del texto. El libro de Salazar es un trabajo que describe un mundo del que

no se tenía explicación a causa de la exclusión de una población desatendida incluso desde la perspectiva escrita, desde la ciudad letrada.

Tanto Vallejo como Abad Faciolince en los textos aquí trabajados presentan a la ciudad de Medellín como un espacio caótico, violento y hostil donde se excluye a la mayoría de los ciudadanos que moran en ese ámbito donde se encuentra el lector ideal que conoce y vive la ciudad. Medellín es un lugar que además propone un encierro dada su condición de valle, lo que aumenta la sensación de no poder escapar de la violencia y el caos. La lectura sobre la vida de una urbe violenta permite al lector un acercamiento ordenado, distanciado y, si se quiere objetivado, del espacio en el que vive haciendo posible un acercamiento manejable y, por tanto distinto, de la realidad de los espacios violentos en los que se encuentra inmerso. No es lo mismo leer una representación de un espacio que vivir en ese espacio. Mieke Bal en su texto *Narratology* (1997) menciona cómo el estudio de textos literarios no sólo conlleva a un análisis de la representación simbólica de lo que se narra, sino también el impacto de esta narración en los lectores. En este sentido el análisis textual no se circunscribe únicamente a la explicación del proceso de escritura como tal, sino a las condiciones del proceso de percepción (57). Los periodos de violencia generaron en los habitantes colombianos distintas formas de percibir los conflictos. En la época de la Violencia las personas tenían hacia donde movilizarse dentro del territorio nacional; en los años ochenta con la violencia del narcotráfico, la guerrilla y paramilitares, movilizarse por el país era muy peligroso. La violencia se extendió por toda la nación. Éste es el momento que enmarca la mayoría de las novelas de finales del siglo XX, entre ellas las novelas analizadas en este capítulo. La violencia no afectó por igual a todas las ciudades.

Algunas de ellas resultaron más violentas que otras. Según Héctor Fernández L'Hoeste en su artículo "La Virgen de los Sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo" (2000), Medellín es "una ciudad víctima, asediada por la violencia del narcotráfico y los paramilitares, con una máxima tasa de mortandad, la más alta de Colombia y quizás la peor del mundo a nivel per cápita" (759). La condición de valle de esta ciudad, así como su condición económica ayudaron a centralizar en un mismo espacio diversos poderes cuyos conflictos no se limitaban a la extensión geográfica de la urbe, sino que incluso superaba las fronteras nacionales gracias a la internacionalización de las drogas. En el artículo de Patricia Schnitter, Martha Giraldo y Juan Manuel Patiño, "Ocupación del territorio en el proceso de urbanización del área metropolitana del valle de Aburrá, Colombia" (2006) se analiza las intervenciones y los pactos entre los diferentes sectores sociales frente a las necesidades urbanas del área metropolitana de Medellín. En ese artículo se plantea cómo en la década de los 80 el estado pierde la capacidad y el control de asistir socialmente a la población debido al debilitamiento del sector industrial que generó cambios importantes en la economía regional y en las organizaciones e instituciones sociales (9). Los carteles de la droga toman control de ciertos espacios incrementando el desequilibrio urbano. La situación desigual de los últimos años del siglo XX y la primera década del siglo XXI son los años que contextualizan cronológicamente las novelas analizadas que se desarrollan en el espacio geográfico que limita a la ciudad de Medellín.

Medellín: ciudad angosta de vírgenes y sicarios

Vallejo en *La Virgen de los Sicarios* desarrolla el personaje de un hombre mayor, gramático y malhumorado que regresa a su ciudad natal para pasar sus últimos años de vida. Este personaje cuyas características se asemejan a las del autor, transita por

las calles de una ciudad desconocida y distinta a la que dejó en su adolescencia. Este caminar por los espacios urbanos lo hace con dos de sus parejas, Alexis y Wílmur, dos sicarios que le muestran la ciudad de Medellín contemporánea. Fernando, el personaje-narrador, hace un vía crucis por las distintas iglesias de la ciudad, lugares emblemáticos que utiliza el narrador para contraponer la realidad social de la urbe del presente que observa con sus compañeros sicarios. En esta novela la ciudad está dividida en dos: Medellín, la del valle representada por Fernando, y Medallo la de los barrios en las comunas, representada por Alexis y Wílmur. El espacio geográfico desarrollado en la novela no se focaliza únicamente en los lugares sino también en la representación de ellos a través de sus personajes.

Abad Faciolince enmarca y describe la ciudad de Medellín utilizando un nombre ficticio, Angosta. La novela la cuenta un narrador omnisciente que describe la relación de los seres humanos que conviven pero no comparten un mismo espacio. El autor utiliza una técnica narrativa de uso frecuente en las crónicas para darle verosimilitud al texto en el que cada vez que aparece un personaje nuevo incluye una nota a pie de página señalando, explicando y describiendo el personaje introducido.

Al igual que Medellín en *La Virgen de los Sicarios*, la ciudad de Angosta está dividida por sectores sociales que categorizan a los ciudadanos según su condición socio-económica. Pero en *Angosta* la ciudad se divide en tres sectores: Paradiso, localizado en Tierra Fría o “Sektor F” donde viven los ricos, los llamados dones; Tierra Templada o “Sektor T”, localizada en el centro de la ciudad a lo largo del valle, alrededor de lo que representa el Río Medellín, donde viven los llamados segundones; y Tierra Caliente o “Sektor C” donde viven los tercerones y los más pobres de la ciudad

(Abad Faciolince 24). El argumento de *Angosta* se desarrolla entretejiendo historias de personajes de todos los sectores de la ciudad y su movimiento por los diversos espacios urbanos. El ingreso y tránsito al Sektor F está restringido y tiene fronteras como si fuese un país diferente. Los personajes principales -Jacobó Lince un librero (don-segundón), Andrés, un poeta, Camila, una estudiante de periodismo (ambos segundones), y Virginia, una joven calentana- arman el argumento de la violenta y desigual convivencia de Angosta en el que el poder socio-político, centrado en un grupo de derecha, decide en Tierra Fría y entre dones quienes viven y quienes mueren en la ciudad.

Medellín ciudad dividida

Las dos novelas trabajadas en este capítulo presentan a la ciudad antioqueña como una ciudad dividida. Botero relaciona las etapas del desarrollo humano con el progreso urbano (1994). Según este autor Medellín joven corresponde con el periodo de vida urbana de 1920 a 1950 que es la ciudad análoga a la fase de la infancia del narrador de *La Virgen de los Sicarios*. Es en la década del cincuenta cuando la ciudad comienza a tener grandes cambios urbanos. Se plantea un plan piloto de urbanización que se pone en marcha en la década de 1960. En 1961 “se contabilizan en Medellín, en números redondos, 2.000 tugurios. Es el comienzo del largo camino a la *ciudad abrumada*” (Botero 525). A mediados de la década del sesenta el Departamento de Planeación Municipal oficializa la zonificación de la ciudad siguiendo los lineamientos del plan piloto y la vigencia de la *Carta de Atenas*⁶ (Botero 541). Las áreas

⁶ *La Carta de Atenas* (1931) es un documento urbanístico redactado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) donde se establece una clara separación funcional de los lugares de residencia, trabajo y ocio.

residenciales de la ciudad quedaron divididas en zonas. Muchas de ellas existen en la actualidad y son espacios de la representación de la ciudad en las obras de Fernando Vallejo y de Abad Faciolince. El Poblado, por ejemplo, es una de las zonas de clase alta y un espacio al que hace referencia el narrador de *La Virgen de los Sicarios* para enmarcar geográficamente los años de su infancia. Laureles y Boston son urbanizaciones de clase media alta donde se desarrollan algunas de las representaciones de Medellín de Fernando Vallejo tanto en *La Virgen de los Sicarios* como en *El desbarrancadero* (2001).

Angosta se desarrolla siguiendo estructuras ficcionales de separación urbanísticas no ajenas a lo señalado en los planes de urbanización adoptados en la ciudad en la década del sesenta. También hay referencias a la falta de planificación y desarrollo urbano en la ciudad en las que se destacan zonas de gran peligro y violencia, creadas sin permiso y en las que se evidencia intereses económicos haciendo omisión de los beneficios sanitarios mínimos y necesarios en una comunidad. Abad Faciolince muestra este desequilibrio urbano a través del barrio Versalles, nombre también ficticio, que se opone al café Versalles, lugar popular y emblemático de Medellín de mediados de siglo XX. La colina de Versalles en *Angosta* es una comunidad creada encima de lo que era un antiguo basurero, cuyos gases generan incendios y muertes anuales:

Entonces algunos desplazados por la guerra invadieron la parte baja de la colina y construyeron encima sus tugurios de cartón, de latas o de tablas. Los más avispados fueron parcelando pedazo por pedazo el terreno libre, loma arriba hasta la cumbre, y fueron escriturando poco a poco, con documentos hechizos, lotes ilegales para que los recién llegados erigieran sus casuchas. Así, encima del antiguo basurero nació un barrio: Versalles. Era un barrio sin servicios, por supuesto, pero también sin alma, con las

tripas podridas y sin ninguna brizna de compasión humana (Abad Faciolince 274).

Con la zonificación desarrollada en el plan piloto se crea la sectorización de la zona que representa a su vez la división administrativa y de servicios comunales. Surgen así las primeras seis *comunas* de la ciudad. Botero menciona que “[f]ue una división sectorial lo que facilitó que el nombre genérico *comunas* le fuera aplicado solamente a las del norte, con una connotación segregacionista. Todo, pues, conspiró para que se afirmara el marco o esquema social de Medellín” (543). Señala también la creación de una subdivisión posterior originando dieciséis *comunas* más, subdivisión que ha permanecido vigente hasta el presente. Algunas *comunas* relacionadas a la pobreza, como se ha representado en los textos literarios de la actualidad, no existían antes de la década del sesenta; así lo señala Fernando, el narrador de *La Virgen de los Sicarios*: “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). La violencia no es condición de la pobreza. En Colombia ha habido periodos conflictivos de extrema violencia no relacionados con ésta. Saúl Franco en su artículo “A Social-Medical Approach to Violence in Colombia” señala como en ese país no existe una relación unidireccional entre pobreza y violencia. Colombia, sin embargo, es un buen ejemplo “of the fact that inequality and violence are strongly related” (2035). La desigualdad social como impulsor de la violencia es un factor común en las novelas trabajadas en este capítulo. La violencia cultural de la que habla Galtung no se corresponde con el desarrollo de las novelas de finales de siglo XX en Medellín. Es la violencia estructural la que produce violencia física y la literatura denuncia este hecho en lugar de legitimarla. La ciudad de las

comunas y de la proliferación de pequeñas viviendas en las laderas de las montañas que rodea Medellín y que mantiene atrincherada a la población en época de narcotráfico y violencia es la ciudad que se representa en *La Virgen de los Sicarios* y en *Angosta*. La ciudad que representa Abad Faciolince se distancia de la ciudad real. El autor marca un claro límite con la realidad subrayando enfáticamente lo ficcional de su novela. Las evocaciones de Medellín son ficticias. No obstante, y a diferencia de la novela de Vallejo donde se describen calles y espacios físicos de la ciudad conocidos en los ochentas y noventas como espacios de la violencia, *Angosta* se centra en la estratificación y división de la ciudad cuyos espacios son representados como violentos dependiendo de quienes los transitan.

Geográficamente Medellín es un territorio angosto, rodeado de montañas y dividido por el Río Medellín. Esta fragmentación espacial no se compara con la segregación y estratificación social surgida a partir del *Reglamento de urbanizaciones* de 1968 que aseguró y perpetuó la zonificación residencial ya mencionada. La concentración poblacional de la ciudad se estableció en la parte llana del territorio dejando como única opción de expansión las montañas y las laderas. Las divisiones territoriales quedaron ampliamente marcadas en términos geográficos y en las posibilidades socioeconómicas de las personas que ocupan los espacios disponibles. La ciudad quedó partida. Vallejo en *La Virgen de los Sicarios* señala esta división en repetidas ocasiones: “Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola” (82). A su vez, Abad Faciolince escribe la división geográfica de la ciudad y así la representa. *Angosta* está dividida en tres sectores. Los dones son los únicos ciudadanos que tienen el libre tránsito por la ciudad.

Las calles del Sektor F, donde viven, son limpias; los parques son abiertos y sin basura; hay poca gente caminando en las calles; hay jardines y flores; los espacios públicos son lo que su nombre indica, verdaderamente públicos. Pero es que en realidad todo el Sektor F es privado ya que para poder entrar en él se necesita permiso y hay toda una industria de generación de empleo, división y exclusión formada en base a la obtención del mismo. Andrés, un segundón que vive en Tierra Templada, trabaja como redactor en una fundación de derechos humanos en Paradiso. Andrés describe la transición de los espacios del sector donde trabaja y donde vive:

en T todo es distinto, pues nada es feo de inmediato, sino que se va deteriorando paulatinamente: las escaleras empiezan en baldosa y terminan en cemento pelado; los corredores están limpios cerca de Check Point, pero más adelante casi siempre sucios y oscuros porque no hay dinero para reemplazar los bombillos ni plata para pagar los barrenderos El silencio inicial se va volviendo músicaailable, paso a paso, como si hubiera que llenar la tristeza visual con alegría auditiva y, poco a poco, cada vez más, los indigentes van enseñando la miseria de sus carnes: llagas purulentas, pedazos desmembrados del cuerpo, bolsas con drenaje de heces o de sangre. Hay mendigos acuchillados en los rincones, cada vez más mendigos que piden con gestos perentorios y agresivos (Abad Faciolince 28).

El contraste entre espacios es claramente descrito en el pasaje anterior. Los habitantes del Sektor C en Tierra Caliente, expulsados de sus pueblos por la guerra y la Violencia, fueron ocupando las zonas más bajas de la ciudad en *Angosta*. En estos espacios “no hay calles bien trazadas, y menos pavimentadas, ni casas con nomenclatura” (Abad Faciolince 197). Allí no llega la ley de la ciudad: “allá no arrima la policía y rige el orden o el desorden de las bandas de muchachos sin padre que se dedican a imponer unas costumbres salvajes, una justicia radical y primitiva” (197). Abad Faciolince representa en *Angosta* una ciudad que es, en términos de organización por estratos geográficos, diferente a la ciudad de Medellín puesto que en la ciudad antioqueña son los habitantes

de los estratos más pobres los que moran en las laderas de las montañas, en las comunas y es la que se representa en *La Virgen de los Sicarios*. No obstante es importante notar que una de las particularidades de Medellín es que las familias de estratos socioeconómicos más altos han mantenido fincas o haciendas en las afueras de la ciudad que están situadas por lo general en zonas altas y verdes. Abad Faciolince ordena la ciudad discursivamente en base a las coordenadas geográficas dadas por los sectores urbanos en los que divide la ciudad. El autor hace una analogía de los diferentes estratos sociales con la organización espacial del Gran Hotel La Comedia, espacio donde viven los personajes principales de la novela.

Al igual que *La Virgen de los Sicarios*, *Angosta* tiene diversas analogías con *La Divina Comedia* (Fernández L'Hoeste 758). La estructuración tripartita de esta obra clásica –paraíso, purgatorio e infierno– conforma la organización urbana de Angosta así como también del hotel La Comedia. Abad Faciolince divide la ciudad en tres sectores: Tierra Fría, Tierra Templada y Tierra Caliente. Son múltiples las relaciones que hay entre las novelas trabajadas en este capítulo y la obra de Dante. Lo que hay que señalar, sin embargo, es el carácter alegórico utilizado en las novelas. *La Divina Comedia*, *La Virgen de los Sicarios* y *Angosta* son alegorías de la vida del ser humano. En ambas novelas colombianas la sucesión de metáforas para indicar sentidos figurados remiten constantemente a la obra clásica. El uso de la alegoría como estrategia literaria y particularmente la relación con *La Divina Comedia* en estas obras de fines del siglo XX tienen amplia relación con las desorganizaciones institucionales, políticas y sociales de las sociedades medievales con la ciudad de Medellín, sus instituciones y su violencia.

En el hotel La Comedia en *Angosta*, al igual que en la ciudad, hay tres divisiones que corresponden a la estratificación espacial y geográfica que se observa en la ciudad de Medellín. El narrador menciona como La Comedia en tiempos pasados era un hotel de gran prestigio cultural y social. Es un hotel centenario constituido de nueve pisos: “Con el progresivo deterioro del valle, cuando los dones empezaron a emigrar a Tierra Fría, el hotel fue decayendo hasta que perdió su rango y fue desclasado a pensión”

(48). En La Comedia:

a medida que se asciende por los pisos, los habitantes van bajando de categoría y comodidades. . . . Arriba en la última planta, además de la lavandería y los tanque de agua potable, queda ‘el gallinero’, una galería de cuartos diminutos . . . y ahora se alquilan por mes anticipado, a un precio módico, generalmente a personas solas, a ancianos abandonados por la familia o a parejas varadas que no han podido instalarse todavía (48).

La representación de la estratificación social y la división espacial a través de la exclusión que hace Abad Faciolince en La Comedia de las clases bajas ocupando los espacios altos y las clases altas ocupando los espacios bajos (55), es lo que Vallejo plantea en términos netamente urbanísticos. Es decir, los habitantes de estratos bajos donde viven los sicarios son los que moran los espacios altos de la ciudad: “Aranjuez, un barrio alto pero muy bajo: alto en la montaña y bajo en mi consideración social. Ahí, cuando yo nací, terminaba esta ciudad delirante. Ahora ahí empiezan las comunas, que son la paz” (Vallejo 43). En la novela de Vallejo el barrio Aranjuez es la cuna de los sicarios, de ese espacio salieron los pioneros de los asesinos a sueldo de la ciudad de Medellín (42). Para Fernando, las comunas son la paz porque en ellas se encuentra más rápido la muerte y con la muerte la tranquilidad que da el dejar el mundo que rodea el infierno de las comunas de Medellín:

Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. Tales muertos aunque pobres, por supuesto, para el cielo no se irán así les quede más a la mano: se irán barranca abajo en caída libre para el infierno, para el otro, el que sigue al de esta vida (Vallejo 82).

En *Angosta* también se baja a la ciudad para matar y asesinar. Por lo general las muertes ocurren en Tierra Caliente en una cascada de aguas podridas llamada El Salto de los Desesperados. Vallejo presenta jóvenes asesinos a sueldo que viven en la parte alta de las comunas en las montañas cuyo trabajo se desarrolla en el valle, abajo, en la “otra” ciudad. En *Angosta* los matones, sirvientes de los poderosos, asesinan a los ciudadanos alrededor de El Salto de los Desesperados que es la boca del infierno que queda en las zonas bajas urbanas.

Entre aguas

El agua en ambas novelas tiene un papel importante en tanto elemento de la representación del espacio urbano. Hablar de Medellín o de Angosta es describir una ciudad dividida. El agua, bien sea en forma de cascadas, de ríos o de lluvias y pantanos, tiene importancia en las obras trabajadas. ¿Qué papel tiene el agua en la representación de la ciudad de Medellín?

Piotrowski hace referencia al uso simbólico del río en la literatura del país y menciona por ejemplo como “en la literatura de la violencia tiene un intenso significado ambivalente de la muerte y de la vida. El caudal del río enuncia la violencia con los cadáveres que lleva” (233). Pero también señala el autor que la violencia es producto del ser humano: “El río, como toda la naturaleza, puede ser bueno pero está violentado.

Comparte la suerte de los hombres martirizados. La crueldad vence la bondad, la serenidad” (233). En las novelas de la violencia de los años ochenta, y particularmente las estudiadas en este capítulo, el río también está violentado por el ser humano, pero la estrategia literaria de tal violencia se presenta de forma diferente a la utilizada en literatura de la Violencia.

Existen factores naturales y sociales que han marcado las diferencias de Medellín como ciudad y como espacio literario. La división social de la ciudad antioqueña en la representación literaria contemporánea se refuerza con la geografía del valle. El Río Medellín separa la ciudad en dos. La división de la urbe por estas aguas se ha representado en las novelas estudiadas haciendo énfasis en la ruptura que ha establecido este límite acuático. Los ríos y las aguas en las novelas aquí analizadas representan estancamiento, separación, estratificación social, suciedad, subdesarrollo y muerte. El correr de aguas limpias, ríos cristalinos y abundantes son imágenes usadas para referirse al pasado y exaltar la imagen de una ciudad que ya no existe. Vallejo utiliza el agua como propuesta para exponer, por contraste, suciedad y limpieza. Fernando narra el momento en el que se convirtió en un muerto vivo andando por la ciudad:

[f]ue un anochecer, bajo las lluvias de noviembre, yendo con Alexis a lo largo de una avenida del barrio Belén por cuyo centro corría una quebrada descubierta, uno de esos arroyos de Medellín otrora cristalinos y hoy convertidos en alcantarillas, que es en lo que acaban todos, arrastrando en sus pobres aguas la porquería de la porquería humana (Vallejo 77).

Es en este pasaje de la novela cuando Alexis se declara incapaz de matar a un perro moribundo que se encontraba herido. Fernando toma el revólver del cinto de Alexis y mata al perro para acabar con su sufrimiento; señala entonces no querer seguir viviendo apuntándose a sí mismo con el arma: “sigue tú matando solo –le dije a Alexis-,

que yo ya no quiero vivir” (Vallejo 78). Con este hecho Vallejo refuerza la autoría intelectual del gramático respecto a los asesinatos cometidos por los sicarios. María Fernanda Lander en “The Intellectual’s Criminal Discourse in Our Lady of the Assassins” argumenta la autoría intelectual detrás de las acciones de los sicarios rompiendo así la relación comúnmente establecida entre la pobreza y la violencia en Colombia. El poder de matar incluso por el que posee el arma no está dado por los dominados sociales, sino por los que tienen el poder real. El letrado en este caso es el autor intelectual de los asesinatos cometidos por los sicarios.

Alexis impide el intento de suicidio: “[e]n el forcejeo acabamos de caer al caño hundiéndonos por completo en la mierda, de mierda como ya estábamos hasta el alma” (78). El agua fétida de ese arroyo y el fin del perro moribundo son los antecedentes que coloca Vallejo para indicar la muerte simbólica de Fernando y la muerte física de Alexis quien es asesinado el día siguiente por otro sicario en la avenida La Playa. Las conglomeraciones humanas no sirven de salvoconducto para apartar la muerte en una ciudad como Medellín. Por el contrario, la acumulación de personas en las calles sirve de escondite y de camuflaje para que las ilegalidades pasen desapercibidas. Tras la muerte de Alexis, el autor desarrolla dos páginas de descripciones de barrios y comunas que justifican y explican las andanzas del narrador por las calles de esa otra ciudad que se halla en otro espacio geográfico arriba, en las montañas. Una vez cumplido el cometido de ubicar a la madre de Alexis, el narrador conoce el sobrenombre del sicario asesino de su compañero: La Laguna Azul. Son los arroyos, la nomenclatura de una avenida “La Playa” y el apodo de “La Laguna” los que están representando la división y la muerte en este fragmento del texto de Vallejo. Pero las

aguas dibujan también suciedad y limpieza o, en todo caso, el ciclo de la vida o de la muerte en esta novela.

Bajando de la montaña se desata un aguacero torrencial: “que cuando a Medellín le da por llover es como le da por matar: sin términos medios, con todas las de la ley y a conciencia” (86). Descendiendo del barrio Santo Domingo Savio, que según el narrador es un barrio que de santo no tiene más que el nombre porque es un verdadero asesino (85), Fernando se hace a un lado viendo al agua correr y señala:

El cielo que nos mira desde arriba vive tan enojado como los cristianos de abajo, y cuando se suelta este loco a llover es a llover, con una demencia desbordada. Arroyos torrentosos empezaron a saltar por las escaleras de cemento como cabras locas desbalagadas y a confluir en ríos por las desbarrancadas calles (88).

Agua y narrador descienden hacia al valle llevando consigo sucio y tristeza; pero las lluvias lo limpiaron todo. Y “[m]ientras en las comunas seguía lloviendo y sus calles, ríos de sangre, seguían bajando con sus aguas de diluvio a teñir de rojo el resumidero de todos nuestros males” (88), Fernando continuaba limpiándose en su abandono la tristeza de la muerte de Alexis:

Y yo solo, muriéndome, sin un alma buena que me trajera un café ni un novelista de tercera persona que atestiguará, que anotara, con papel y pluma indeleble para la posteridad delirante lo que dije o no dije. Una mañana me despertó el sol, que entraba por las terrazas y los balcones a raudales, llamándome . . . Me levanté, me bañé, me afeité y salí a la calle (89).

En la carrera Palacé Fernando se tropieza con otro muchacho, Wílmor, con quien comienza una relación de pareja. En su primera caminata juntos por la ciudad pasando el Salón Versalles y tomando la calle Junín hacia ninguna parte comenzó otra vez a llover. Se resguardaron en una iglesia y al salir el narrador declara “pensé que íbamos a hundirnos en un mar de bruma pero no, el día estaba claro, recién bañado por la

lluvia” (93). El agua en este fragmento es limpia. El narrador deja la tristeza de su pérdida y sale a la calle permitiéndose incluso el inicio de una nueva relación de pareja. Fernando inicia así un nuevo recorrido urbano acompañado de historias del pasado de la ciudad y de su nuevo compañero Wílmар.

La ciudad del presente es la división urbana de comunas, de casas alzadas unas arriba de las otras sin orden y sin planificación, la ciudad de sicarios y muertes. Refiriéndose al barrio Manrique, Fernando dice: “es donde se acaba Medellín y donde empiezan las comunas o viceversa. Es como quien dice la puerta del infierno aunque no se sepa si es de entrada o de salida, si el infierno es el que está p’llá o el que está p’acá, subiendo o bajando” (108). En *La Virgen de los Sicarios* la lluvia ensucia para volver a limpiar; es un proceso cíclico:

La noche fue siniestra. Lloviendo el cielo alienado la noche entera sin parar. El río Medellín se desbordó y con él sus ciento ochenta quebradas. Las unas, las subterráneas, que habíamos metido en cintura en atanores bajo las calles entubándolas a costa de tanto sudor y peculado, se abrían iracundas sus camisas de fuerza, rompían el pavimento y frenéticas, maniáticas, lunáticas, se salían como locas descamisadas a arrastrar carros y a hacer estragos. Las otras, sus hermanas libres –arroyos risueños en tiempos de cordura, mansas palomas- saltaban ahora vueltas trombas rugientes, endemoniadas, de las montañas, a volcarse sobre nosotros, a inundarnos, a ahogarnos, a desvariarme y hacerme subir la fiebre. Y desventrado el cielo, desbordado el río, desquiciadas las quebradas, se empezaron a alborotar las alcantarillas, a rebosarse, a salir a borbotones, y a subir, a subir, a subir hacia mis balcones el inmenso mar de mierda. Conste. Lo advertí. Que íbamos a acabar en eso (Vallejo 111).

Las aguas sucias y desbordadas enturbian la tranquilidad de Fernando: “el día amaneció normal, asesino. Ni rastro de la noche borrascosa” (111). Fernando y Wílmар salen a la calle a comprar un refrigerador. Pasando por Junín y al llegar a la calle Versalles, Fernando se encuentra con La Plaga, un viejo amigo de los tiempos de Alexis, quien le recrimina por estar con el asesino de su antigua pareja. Wílmар es La

Laguna Azul. Fernando planea el asesinato de su actual compañero, pero no lo hace. Decide en su racionamiento de letrado escapar con él de la ciudad para quizá terminar con el ciclo de cuentas pendientes y de violencia, sin lograrlo. Wílmor, La Laguna Azul, es asesinado en un autobús por otro sicario cuando iba a despedirse de su madre. Tras identificar a Wílmor en la morgue, el narrador sale “por entre los muertos vivos, que seguían afuera esperando” (120). Vallejo representa a Medellín como un cementerio, como el infierno de Dante puesto que sus ciudadanos están muertos en vida⁷.

En la representación de la separación geográfica de Medellín a través de ríos y arroyos, el agua representa la división de la ciudad, suciedad, limpieza y el ciclo de violencia. Las lluvias y los episodios en los que las aguas actúan, anteceden una acción importante en los hechos narrados. El agua de los ríos y de los arroyos está siempre sucia, fétida, arrastrando basura, desechos del ser humano y cadáveres. Las lluvias, en la medida en que limpian, ensucian también. La falta de mantenimiento del sistema de alcantarillado y la acumulación de basura en ellos hace que al haber abundante lluvia el sistema colapse y las aguas se desborden expandiendo el sucio por la ciudad.

En *Angosta* los ríos y las aguas también representan separación no sólo física, sino económica, política e ideológica. Al igual que en *La Virgen de los Sicarios* las aguas son sucias y representan la muerte y el infierno. En *Angosta* hay una cascada llamada El Salto de los Desesperados. En otros tiempos a ésta cascada la llamaban Boca del Infierno “por la voracidad sedienta con la que, como un volcán invertido, se

⁷ La idea de los muertos caminando entre y con los vivos por las calles de Medellín es una imagen que repite Heriberto López Pérez en su texto memorialístico de la ciudad, *Sueños, epifanías y porros del continente eterno* (1993). En varios de sus cuentos los personajes muertos interactúan con los personajes vivos, caminan, hablan, ríen, recorren la ciudad después de muertos.

traga el agua sin devolverla” (Abad Faciolince 116). El apodo popular del salto tiene connotaciones religiosas ya que los suicidas lo utilizaban a menudo por su eficacia. En la novela el salto es el recipiente de los seres humanos muertos o heridos que se arrojan para que se los trague y no haya evidencia. Los muertos cayendo son imágenes desarrolladas tanto por Dante en *La Divina Comedia*, como por Vallejo en *La Virgen de los Sicarios* donde los cadáveres caen desde las laderas hasta el centro de la ciudad.

Héctor Abad Faciolince hace un contrapunteo entre la ciudad del presente contada por el narrador y el diario de un poeta, y la ciudad del pasado a través de la inserción de fragmentos del tratado de geografía de Guhl. Jacobo Lince lee este tratado y lo tiene como referencia literaria en el desarrollo de la novela:

Lince levanta los ojos y piensa en los suicidas. Si él fuera a suicidarse, se dice, no lo haría en el Salto. Me pegaría un tiro. O mejor que eso, me haría pegar un tiro, que aquí es mucho más fácil y más barato. Pondría un aviso en el periódico: ‘Busco un sicario que me quiera matar. Honrosa (o jugosa, o al menos decorosa) recompensa’. Y dejaría el teléfono de La Comedia para hacer el contrato. En realidad ya nadie se suicida en los Desesperados, aunque no por esto el sitio ha perdido su aroma de desgracia. Ahora el Salto es eso que en Angosta se conoce como ‘botadero de muertos’. Primero los matan de un tiro y luego los rematan tirándolos por el Salto. Se volverán polvo, o piedras; es poco probable que retoñen hasta volverse árboles o que alcen el vuelo como pájaros (17).

En las novelas de Vallejo y Abad Faciolince hay una conexión con la literatura medieval. En el pasaje anterior se nota la referencia al romance anónimo *El conde Olinos*. En ese texto medieval la reina manda a asesinar a su hija la princesa y al pretendiente de ésta por no acatar su voluntad. Los personajes enamorados una vez asesinados retornan a la vida en forma de garzas y de un olivo. Es la posibilidad de la vida después de la muerte. Los asesinatos en *Angosta* no están relacionados al amor. Ocurren también por acciones que se contraponen a las voluntades de los que tienen el

poder. En el siglo XX colombiano las relaciones humanas y el amiguismo sirven como salvoconducto para evitar la muerte, lo que no ocurre en el texto medieval. En el salto después de la muerte no hay vida, ni siquiera hay posibilidad de justicia ya que los cadáveres se deshacen y desaparecen en la caída. Lo importante a resaltar en este caso es el uso de las referencias literarias medievales así como la utilización de alegorías y metáforas y la forma en asemejar organizaciones sociales tan distantes en el tiempo. Medellín de finales de siglo XX es representada como una sociedad medieval.

En *Angosta* el agua tiene un lugar particular como elemento divisor del espacio geográfico y de los estratos sociales que éstos a su vez ayudan a marcar:

Así, con los decenios y los siglos, sucedió que Angosta se fue convirtiendo en lo que es hoy: una estrecha ciudad de tres pisos, tres gentes y tres climas. Abajo, en Tierra Caliente, alrededor del Salto de los Desesperados y la Boca del Infierno, y por las laderas que suben a Tierra Templada, hay millones de tercerones (Exhaustas las minas, los dones regresaron a Tierra Fría y de abajo solamente conservaron los títulos de propiedad de las haciendas); en el valle del Turbio y las primeras lomas se hacían cientos de miles de segundones: y arriba, en el altiplano de Paradiso, se refugia la escasa casta de los dones, en una plácida ciudad bien diseñada, limpia, moderna, infiel y a veces fiel imitación de una urbe del Primer Mundo enclavada en un rincón del Tercero (Abad Faciolince 19).

El Turbio representa el Río Medellín que divide el valle. El río delimita las zonas donde conviven las personas de los estratos sociales medios y bajos. Jacobo Lince es un segundón que podría ser don porque tiene una cuenta en el banco de seis cifras en dólares que le permite su acceso a esta clase social, y por ende, a Paradiso, pero prefiere ser segundón y vivir en Tierra Templada. Es el dueño de la librería La Cuña y el que lee e introduce el texto de Heinrich Guhl acerca de la ciudad de Angosta. Es gracias al tratado de geografía de Guhl que Lince conoce a Camila una segundona amante de un narcotraficante quien necesita el libro para su tesis de periodismo. Lince,

interesado en el libro que reposaba en la mesa de la librería reservado para la estudiante, se lo lleva a casa:

El mismo no lo sabe, pero cuando abre el libro y se sumerge en las palabras, es una persona feliz, ausente de este mundo, embebida en algo que aunque habla de su ciudad, no es en este momento su ciudad, sino otra cosa mejor y más manejable, unas palabras que intentan representarla (Abad Faciolince 15).

Mientras Jacobo lee la representación de su ciudad en el texto de Guhl, llueve un miércoles de ceniza y con la llovizna auestas Lince sale a la calle, con pesar, a devolver el libro requerido por la estudiante, Camila. Es ese día de lluvia cuando los personajes se interceptan en las calles de Angosta. Jacobo conoce tanto a Andrés, el poeta segundón, como a Camila, los tres personajes más importantes de la novela, junto con Virginia, una tercerona.

Andrés describe en su diario la forma en que la lluvia afecta a las personas que viven en Tierra Fría en Paradiso, lugar donde trabaja. La lluvia en esa parte de la ciudad no afecta la cotidianidad ni la manera de manejarse en ella: “[e]stá lloviendo, pero parecería que esta parte de la ciudad y sus habitantes tuvieran alguna solución mágica para que el agua no los moje, solamente los hace brillar más” (29). Contrario a lo que sucede en Tierra Templada:

había vendedores ambulantes (de frutas, de cigarrillos, de marihuana); también montones de mendigos que chorreaban agua, mutilados tendidos en el suelo que señalaban con los muñones el gorro de la limosna, tipos sanos con facha de atracadores, y atracadores con facha de personas decentes. Había, sobre todo, mucha gente que caminaba rápido a causa de la lluvia y de la hora, tibios de traje oficinesco, calentanos molidos por el trajín físico de todo un día, todos con el mismo afán de llegar pronto a casa. Mucho humo, mucho ruido, mucho gritos, muchos buses, muchos taxis, pocos carros particulares (Abad Faciolince 66).

Todo en *Angosta* es diferente dependiendo del lugar donde se esté ubicado social y económicamente. Hasta la lluvia se percibe de manera diferente: es apacible y hace a

las personas más hermosas en Paradiso, pero genera un clima caótico y magnifica la pobreza en Tierra Templada. Sin embargo, la lluvia se usa como elemento de limpieza: “[la] llovizna me caía sobre la cara, como limpiándome (69)”, cuenta Andrés mientras sale a caminar por la calle para vivir la libertad luego de sentirse encerrado y encarcelado por veinticinco años en casa de sus padres: “y bajé a caminar bajo la lluvia, feliz de mojarme, como si el agua estuviera bautizando mi libertad” (73). Andrés Zuleta sale al mundo en un día de lluvia, un miércoles de ceniza que marca el inicio de la cuaresma y cuyo valor está en entender las realidades terrenales que en *Angosta* no significa Dios sino más bien el infierno. Andrés ve la realidad de la calle, los mendigos, los borrachos, las prostitutas y la injusticia, todo en una sola noche mientras celebra su libertad (74).

El agua representa división social y delimitación de espacios geográficos. Por ejemplo, el río Turbio divide Tierra Caliente y Tierra Templada. Para ir de un sector a otro hay que cruzar el río en una balsa. La mayoría de las personas que lo hacen son tercerones movilizándose hacia Tierra Templada donde trabajan. Los segundones por lo general no van hacia Tierra Caliente; éstos intentan ascender y por eso van hacia Paradiso o, al menos, se quedan en Tierra Templada. Cada clase social busca una mejor vida. En ese sentido la verticalidad espacial se equipara con el ascenso social. Al igual que en *La virgen de los Sicarios* hay en *Angosta* uso de alegorías como estrategia literaria. En ambas novelas se utilizan las alegorías y las metáforas extendidas. La inserción de la violencia y su consecuente represión en la sociedad colombiana ha propiciado el uso de estas estrategias literarias en las novelas de finales de siglo. Miguel Gomes en su artículo “Poder, alegoría y nación en el neoclasicismo

hispanoamericano” señala la relación del nacimiento de la cultura hispanoamericana con las guerras de independencia y el neoclasicismo como movimiento literario cuyo uso de alegorías dominaba en su estética (41). El autor señala que el uso de estas estrategias literarias deben relacionarse con momentos históricos. La violencia de los años ochenta y el miedo que generó en los ciudadanos permitió el incremento de estos instrumentos en la literatura nacional para representar una época de gran violencia.

Jacobo Lince va al mejor restaurante chino de la ciudad localizado en el primer circuito de Tierra Caliente, justo después del pasar el río Turbio. “El caso es que estando todavía dentro de los límites de T, a este lado del mundo, sin haber pasado siquiera el río, Jacobo ya se encontró, sin saber cómo, en una ciudad que no reconocía” (Abad Faciolince 143). Llega Lince a la orilla donde un viejo de largas barbas, blancas y desdentado le señala otra balsa con un barquero que parecía su gemelo⁸. “Jacobo subió a la balsa y cruzó el río de pie, respirando por la boca para evitar las bascas que le daban sus efluvios mefíticos, y sin mirar el agua color café con leche” (144). El río lleva, al igual que en el arroyo de *La Virgen de los Sicarios*, la porquería de la miseria y suciedad humana. El narrador exalta lo que era el río antaño evocando el tratado de geografía de Guhl para compararlo con el río del presente literario de Angosta:

pero hoy es una cloaca venenosa de olores nauseabundos donde apenas si crecen bacterias anaeróbicas. El barquero no dijo ni una palabra; los remos se hundían en la mierda del río sin hacer ruido. La corriente no los alejó de su rumbo, como si no llevara fuerza alguna, a pesar de que al

⁸ Esta imagen ha sido utilizada en numerosos casos. Es Caronte, el barquero de Hades en la mitología griega que lleva difuntos por el río Aqueronte. También es utilizada por Virgilio en la *Eneída* y más tarde Dante en *La Divina Comedia* desarrolla la misma figura para cruzar el río Aqueronte donde los vivos tienen que pagar para poder pasar. En *Angosta*, solo las personas pagan cuando van de regreso a Tierra Templada, una vez que se han asegurado la vida, porque del otro lado del Río Turbio, solo la muerte espera.

fondo, a la derecha, se oían los primeros rugidos de la caída. Al bajarse, el barquero le dijo: 'La calle que busca empieza ahí. 'Me paga cuando vuelva, si es que vuelve' (Abad Faciolince 144).

El río Turbio es el límite geográfico más marcado de la ciudad. Pocos lo quieren cruzar hacia Tierra Caliente porque hacerlo es entrar en la pobreza, en la injusticia social y en la violencia. Es lo contrario del límite que divide Tierra Templada de Tierra Fría. En éste caso hay una delimitación artificial como las fronteras entre países. En *Paradiso* hay paisajes hermosos, calles limpias y tranquilas, ríos, riachuelos y arroyos cristalinos. *Angosta* se mueve en función de Tierra Fría aunque la menor cantidad de personas se halle allí concentrada. El resto de la ciudad se fue hundiendo en el abandono y con él los derechos de los ciudadanos quienes deben someterse al poder de los dones:

cuando también el río se volvió una cloaca repugnante, ya ni los suicidas quisieron tirarse por un abismo tan puerco y maloliente. Es raro, pero hasta quienes deciden matarse siguen teniendo consideraciones de higiene, y nadie ni el moribundo que ha resuelto suicidarse, se aguanta el aliento podrido que se levanta de la cascada . . . por eso, a Boca del Infierno, desde hace diez o veinte años, llegan los asesinados, pero no los suicidas. El lugar sigue teñido de muerte, aunque en otro sentido: es un botadero de muertos Boca del Infierno se ha convertido en el cementerio clandestino de *Angosta*, el sitio donde se entierran sin testigos las peores vergüenzas de la ciudad (Abad Faciolince 255).

El agua en sus diversas manifestaciones de ríos, arroyos, lluvias, cascadas y charcos representan en las dos novelas suciedad, muerte, división y en las pocas instancias en las que ocurre una limpieza en manos de la lluvia es para dar aviso de que una acción violenta está por suceder. La violencia se subvierte en el elemento agua. En el caso de *Angosta* hay códigos que deben ser descifrados por el lector como, por ejemplo, el agua en representación de la división social, la inequidad, la violencia y el miedo ciudadano.

Alejandra Ortiz en su artículo “Trazar un itinerario de lectura: (des)figuraciones de la violencia en una novela guatemalteca” señala cómo las representaciones estéticas de la violencia se pueden observar de una manera oblicua. Según la autora estas representaciones son los espacios en los que la violencia está contenida de manera indirecta y alegórica y donde se evita la acusación (11). En *Angosta* hay una clara denuncia social de la incapacidad e ineficiencia de las instituciones del estado, a pesar o justamente gracias al uso de las alegorías. Ahora bien, el elemento agua tanto en *La Virgen de los Sicarios* como en *Angosta* está ampliamente relacionado con la figura del *flâneur* ya que la ciudad recorrida por cualquiera que sea el caminante en los dos trabajos literarios irremediabilmente se tropieza con la ciudad expuesta al agua. Medellín, presa de los aguaceros torrenciales o dividida por ríos y arroyos, es el espacio que se cubre con la suciedad que arrastra sus aguas; es en diversas ocasiones la ciudad que nos señala el *flâneur* en su papel externo y de observador del lugar que transita.

Del *flâneur* al sicario o viceversa

La figura del *flâneur* ha sido ampliamente utilizada en literatura. Rob Shields en su artículo “Fancy footwork: Walter Benjamin’s notes on *flânerie*” señala el uso de esta figura en autores como Balzac, Alexandre Dumas y más tarde Baudelaire (63). El *flâneur* se ha asociado con la ciudad de París y la experiencia citadina en la modernidad a partir de la obra poética de Baudelaire. Según David Frisby en “The *flâneur* in social theory” algunas de las actividades asociadas a éste son la observación, la lectura de la vida urbana, los textos de la ciudad y la producción de textos (83). Esto último es lo que se ha relacionado más comúnmente con Walter Benjamin quien relaciona la figura del *flâneur* con la representación moderna y

capitalista de la ciudad. Benjamin ve la ciudad de París del siglo XIX como un texto (Frisby 101). La ciudad es el lugar del *flâneur*. Para Bruce Mazlish, en “The *Flâneur*: From Spectator to Representation”, la ciudad es la escena del caminante. En ella se encuentra el espíritu de la modernidad y de las masas. El *flâneur* es el poeta que observa diariamente la vida urbana capitalista escribiendo sus observaciones en prosa (47).

Tanto Fernando Vallejo como Abad Faciolince utilizan la figura del *flâneur* para mostrar el espacio geográfico donde ocurren las acciones en sus novelas. El papel y la importancia de esta figura varían en ambos trabajos. Vallejo se afina en el papel del caminante de la ciudad que observa de manera distante el espacio en el cual, de hecho, si llega a modificar. Abad Faciolince coloca un *flâneur* que no es necesariamente tal, ya que los dos personajes que asumen este rol, Andrés y Jacobo, se mueven mayormente en la ciudad mientras se trasladan de un lugar a otro.

En Vallejo el *flâneur* es un gramático que recorre en el presente una ciudad violenta que no reconoce. Este individuo, al igual que el autor, regresa a la ciudad de su infancia y adolescencia luego de un largo periodo en el extranjero. Su separación geográfica y temporal del espacio en el que se mueve permite que el observador se perciba como un *outsider* con una visión objetiva de lo que ve en el transitar por las calles. Ben Highmore en su texto *Cityscapes: Cultural Readings in the Material and Symbolic City* señala que para “Baudelaire, *flânerie* was an indispensable modality for reading urban modernity, it allowed a form of spectatorship that was at the same moment both detached and immersed in the rhythms of the crowd” (40).

En *La Virgen de los Sicarios* son lugares emblemáticos, monumentos artísticos y arquitectónicos, edificios, iglesias y parques los que sirven de reconocimiento del espacio que fue y que sigue siendo la ciudad pero transformada en el presente y percibida por el narrador como un lugar caótico, hostil, de drogas y muerte. En la novela hay dos ciudades superpuestas que se logran narrar a través de lo que para Lefebvre es la representación del espacio que es la ciudad de las palabras, de las imágenes, de la memoria que vivió el narrador en el pasado, y el espacio de la representación que es la ciudad del presente la vivida por el *flâneur* y representada a su vez por el gramático. La voz narrativa percibe y describe la urbe desde afuera, como la noción de la ciudad moderna en Baudelaire (Mazlish 47).

El caminante de las calles de Medellín va acompañado por un sicario cuyo conocimiento de las calles, esquinas y recovecos se contraponen a la estructuración conceptual tradicional de la ciudad de las iglesias que es la que conoce Fernando. En ese sentido, la novela de Vallejo es un punto de encuentro entre dos vertientes opuestas: por un lado la ciudad conservadora de iglesias y fincas, de letras y educación formal, que representa Fernando y, por otro lado, el espacio urbano de la violencia, de drogas y bandas, del conocimiento informal de la calle, que representan los sicarios. Esos dos espacios posibles se han sobrepuesto y es lo que es la ciudad representada en *La Virgen de los Sicarios*.

El *flâneur* de Baudelaire es el observador, caminante sin rumbo y poeta que escribe los rasgos de la modernidad sin que la violencia urbana sea un peligro per se. Narrar la ciudad de Medellín de finales de siglo XX es hacer referencia al mundo de la violencia, tráfico de drogas y despersonalización. No hacerlo sería inverosímil, y

hacerlo sin tomar en cuenta estos elementos, sería ofrecer una mirada parcial que no la representaría. En consecuencia, Vallejo se vale de un *flâneur* que narra la ciudad del pasado acompañado de sicarios que le sirven, por un lado, de nutriente informativa de la ciudad del presente, y por el otro, de guardaespaldas. A cambio el *flâneur* le ofrece a los sicarios bienes materiales. En este sentido, tanto el *flâneur* como los sicarios se convierten en mercancía ya que su papel social tiene una repercusión monetaria. Por un lado, el caminar por las calles de la ciudad del *flâneur* no sería posible sin Alexis y Wílmur puesto que el caminante sería objeto de la violencia urbana. Por otro lado, el conflicto y el caos de la ciudad es perpetuado constantemente por los sicarios a través del uso de las armas con el fin de agradar y complacer los requerimientos implícitos del *flâneur* que no soporta la hostilidad de la ciudad que recorre.

Las caminatas que hace Fernando con los sicarios en la ciudad reproducen escenas distintas, con fragmentos de conversaciones y episodios diferentes y, sin embargo, cíclico en tanto que van de la calle y las muertes a las iglesias y el pasado añorado. Es la imagen de la ciudad que no puede ser aprehendida en su totalidad sino a través de pedazos. Constante es la violencia a la que se enfrentan en este andar urbano.

Priscilla Parkhurst Ferguson, en “The Flâneur On and Off the Streets of Paris”, señala cómo Baudelaire exalta la multitud de personas en las calles de la modernidad de finales del siglo XIX, hecho que es resaltado por Benjamin al enfatizar la facilidad del individuo de perderse entre la multitud y ser parte de un todo que lo iguala a los demás perdiendo identidad y permitiendo que el *flâneur* tenga una mirada objetiva de la ciudad (27). En la urbe de finales del siglo XX es determinante pasar desapercibido

frente a la violencia urbana. Fernando, el letrado poseedor de conocimiento y de poder adquisitivo, es el instigador que genera reacciones radicales de sus amantes sicarios quienes reaccionan acabando con todo aquel que atente contra la tranquilidad y felicidad de su poderoso compañero. En Medellín hay una regla implícita que consiste en no mirar al que comete un asesinato, de lo contrario pasará ese ciudadano a ser la próxima víctima: “El terror se apoderó de todos. Cobarde, reverente, el corrilo bajó los ojos para no ver al Ángel exterminador porque bien sentían y entendían que verlo era condena de muerte porque lo quedaban conociendo. Alexis y yo seguimos por entre la calle estática” (Vallejo 67).

El *flâneur* en *Angosta* no es el caminante asiduo a la calle como el de *La Virgen de los Sicarios*. Existen momentos claves en los que Abad Faciolince hace uso de esta figura. Por ejemplo, Andrés y Jacobo se conocen en la calle. Ambos tienen la necesidad de sentirse libres, lo que logran caminando la ciudad de noche. La sensación de libertad que ambos buscan en la noche no hubiera sido posible en la ciudad del ruido y el tránsito diurno.

Andrés, luego de dejar la represiva casa familiar y encontrar un trabajo en Paradiso que le permite la independencia monetaria para vivir solo en el Hotel La Comedia, sale a caminar, a encontrarse con un mundo externo que desconoce. Jacobo necesita respirar en la noche y calmar sus ansias sexuales luego de haber conocido, caminado, bailado y acompañado a Camila, la estudiante de periodismo cuyo amante es un narcotraficante muy poderoso de la ciudad. El hampa citadina de la urbe no es el centro de atención de la caminata de Jacobo sino exaltar el poder de la información y el control que tienen los narcotraficantes sobre los ciudadanos. Cercano a su destino una

camioneta negra de vidrios blindados se acerca a Jacobo. Tres hombres grandes y fuertes le advierten con golpes que no se cruce en la vida de Camila. Lo dejan en estado deplorable como un bulto en la mitad de la acera. Así es como Andrés lo encuentra tirado en el piso a dos cuadras del hotel luego de haber observado un mundo de mendigos, prostitutas, borrachos, seres humanos solitarios, música, silencio, miseria y porquería humana. Andrés había estado esa noche en lo peor de la ciudad: “yo he visto todo esto en una sola noche de salida, de euforia y de desvelo” (Abad Faciolince 74). La imagen de Andrés caminando por los peores lugares de la ciudad cumple con el prototipo del papel de poeta/ flâneur que estudia Lúcia Sá en *Life in the Megalopolis* (2007).

Abad Faciolince usa la calle, la violencia y la noche como los puntos de unión entre Jacobo y Andrés. Es la calle y el peligro de estar en ella lo que hace que los personajes se encuentren. Andrés ayuda a Jacobo y lo lleva al hotel sin conocerlo siquiera, creando así un fuerte vínculo que no hubiera sido fácil de establecer en condiciones normales. Lo natural en la representación de la ciudad en *Angosta* es la violencia, y por eso, es gracias a ella que se crean las mejores relaciones interpersonales.

La descripción de las acciones en las que Jacobo se desarrolla como *flâneur* son representadas a través de la violencia mostrada en fragmentos. Abad Faciolince utiliza frases cortas y múltiples imágenes fáciles de ser utilizadas en adaptaciones cinematográficas que dan al lector la idea de un episodio violento visto desde afuera. La violencia de la ciudad se percibe en la novela como un todo fragmentado. Las

diversas vertientes de la violencia se enmarcan en un solo hecho que a su vez se relata en pedazos.

Jacobo va solo a Tierra Caliente en dos oportunidades. En una ocasión busca un restaurante chino y en otra, a Virginia, la tercerona que lo salva y lo dirige por las calles del Sektor C durante su primera visita. El narrador cuenta la experiencia de Jacobo a quien se describe como un “outsider”. Virginia rescata a Jacobo y le sirve de salvoconducto para salir del laberinto de las calles por donde se encuentra perdido. En Tierra Caliente no hay alumbrado. Las calles no están asfaltadas y carecen de nombre:

Sin saber como, bajo sus pies, la cuesta se convirtió en una calleja destapada, sin pavimento, y empezó a sentir polvo y piedras en los zapatos. Unas cuantas luces de colores se encendían en algunos zaguanes sucios y mal iluminados. Cada vez había más gente, más ruido, un ritmo hondo de tambores a lo lejos. Jacobo miraba para arriba, para atrás, hacia los lados; por cada uno de los rostros con los que entraba en contacto (ojos hundidos en rabia, pelo cortado al rape, cejas juntas) sentía miedo, y él los miraba a todos a los ojos, con desconfianza, tratando de prever el momento del ataque. ‘Si le da miedo, para qué sale, segundón huevón’, le gritó un muchacho iracundo (Abad Faciolince 145).

En Tierra Caliente Jacobo no pasa ni puede pasar desapercibido. No es aquí el *flâneur* que se confunde con la multitud, como ocurre en el caso de Fernando en *La Virgen de los Sicarios*. En *Angosta* la figura del *flâneur* no pasa inadvertida si no está en el sector donde pertenece. Su clase social es marcada en este caso no sólo por bienes materiales adquiridos sino por características físicas que hace imposible que Jacobo pase desapercibido. Fernando en *La Virgen de los Sicarios* parece tener un poder que lo hace invisible al adentrarse a los lugares donde se sabe un *outsider*.

Benjamin menciona en *The Arcades Project* como “[t]he flâneur still stands on the threshold of the metropolis as of the middle class. Neither has him in its power yet. In neither is he at home. He seeks refuge in the crowd” (10). Jacobo bien sabe que no

puede refugiarse en esta multitud; de allí su miedo, su pérdida, su imposibilidad de encontrar el camino que lo dirija a la salida; al río que lo lleve a ese borde del que habla Benjamin y que él trasgrede, sintiéndose observado, intruso, ajeno, perdido:

No tenía ni idea de dónde se encontraba; parecía haberse metido, sin darse cuenta, en un edificio laberíntico, lleno de hoyos desde donde se asomaban cabezas que lo miraban con furia. De cada hueco salía humo denso y pestilente de drogas desconocidas que le embotaban el entendimiento (Abad Faciolince 146).

Ambos recorridos por las calles de Tierra Caliente que hace Jacobo, tanto la primera como la segunda vez, muestran fragmentos de acciones que se asemejan a imágenes de una película en la que el protagonista se adentra en un lugar desconocido y peligroso. El salir ileso de tal aventura lo convierte en un ser humano más fuerte capaz de sobrevivir a las adversas condiciones del peligro de la urbe. La segunda vez que regresa solo al Sektor C, se extraña de la soledad en las calles pues cada vez que regresó al restaurante y cuando se adentró la primera vez en esa zona le abrumó el ruido, la música y la multitud de personas que ahora no encontraba: “[s]e sentía inseguro por las calles vacías y curiosamente silenciosas, sin música; había rostros que lo espiaban desde las ventanas; muy lejos se oían disparos, aspas de helicópteros, explosiones” (Abad Faciolince 216). En la desesperación de volver a encontrar el río Turbio, Jacobo enfrenta la violencia directa. Se encuentra con un muchacho con cara de miedo y de ira que, empuñando una radio y un cuchillo, lo dirige a un lugar descampado rodeado de tumbas donde lo asalta, lo desnuda y le perdona la vida no sabe bien el lector porqué. Jacobo se convierte en una especie de héroe que logra escapar de una situación sumamente peligrosa. El muchacho quiere pelear por los objetos que le pertenecen a Jacobo porque: “[a] mí no me gusta robar” (Abad Faciolince 218). Jacobo le dice que se las regala, que no tiene que pelear por ellas:

“pero el otro repuso que no podía dejarlo ir porque él ya lo había reconocido y seguramente después lo denunciaba” (Abad Faciolince 218). Lo deja ir completamente desnudo. Jacobo logra llegar al Turbio donde los barqueros no lo quieren cruzar pues no tiene con qué pagar. Finalmente en el restaurante chino el cocinero lo ayuda.

Jacobo es el caminante que ve pedazos de una ciudad desconocida como fogonazos de luz. El *flâneur* observador de París del siglo XIX en Baudelaire se convierte en el observado en las peores partes de la ciudad donde existe el reconocimiento del otro como un extraño que no pertenece y que no tiene poder. Jacobo no está autorizado para ser el observador de este espacio geográfico, como sí lo puede ser del otro lado del Turbio en el Sektor T. En *Angosta* la figura del *flâneur* en Tierra Caliente sólo es viable en la medida en que se está acompañado de un guía que pertenece al Sektor; de otra manera no hay forma de salir de allí con vida. La ciudad es cómplice y productora de las figuras del sicario y del *flâneur* en las obras trabajadas. Es en las calles de la urbe que estas figuras encuentran su razón de ser, su existencia.

La figura del sicario se ha utilizado ampliamente en la literatura colombiana contemporánea. Sin embargo, es una figura vieja. La actividad de asesino a sueldo es una forma de ganarse la vida muy antigua. Pilar Abeijón autora de *Sicarios asesinos a sueldo* (2007) desarrolla la historia del sicario. Menciona como existía un grupo de radicales llamados celotas que luchaba por la independencia del estado judío y en contra de la ocupación romana en Palestina. Este grupo era conocido por el sobrenombre de sicarios porque “escondían entre sus ropas un pequeño puñal llamado ‘sica’, con el que asesinaban a cualquier oponente” (Manuel Carballal). El texto *Violence in Colombia. The Contemporary Crisis in Historical Perspective*, compilado por

Charles Berquist, Ricardo Peñaranda y Gonzalo Sánchez, explica y desarrolla el concepto del sicario en Colombia. El sicario es un “[h]ired assassin. Typically, a teenage male recruited from the poor peripheral neighborhoods of Medellín and trained . . . in the use of automatic weapons and explosives in schools financed by the drug mafia” (321).

El sicario en la novela de Vallejo es un joven hermoso, pobre y consumista que ha encontrado un trabajo, luego de la muerte de Pablo Escobar, para ayudar económicamente a sus familias en un país donde el desempleo es alto y las oportunidades de empleo escasas. Fernando le pide a Wílmur que escriba en una servilleta lo que espera en esta vida:

Con su letra arrevesada y mi bolígrafo escribió: Que quería unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirlpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave (Vallejo 91).

Fernando, el *flâneur*, le da voz al sicario. Sin él, ni Alexis ni Wílmur tienen proyección. Los sicarios tienen voz en la medida que el gramático se relaciona con ellos, incluso los traduce colocando al lector como incapaz de entender pero también al sicario como imposibilitado de decir. Es el gramático el que tiene las herramientas de comunicación oral y escrita y el que puede manejar el lenguaje de la calle y el lenguaje formal con sólo observar y escuchar: “Y así voy por estas calles de Medellín alias Medallo viendo y oyendo cosas” (33). Fernando traduce el lenguaje que oye y que siente la necesidad de explicar: “¡Gonorreas! (Gonorrea es el insulto máximo en las barriadas de las comunas)” (Vallejo 13), o “¡Vengan a ver el muñeco! El ‘muñeco’ por si

usted no lo sabe, por si no los conoce, es el muerto. El vivo de hace un instante pero que ya no” (Vallejo 27).

La expectativa de vida del sicario en el texto de Vallejo es muy corta. Tanto en *Angosta* como en *La Virgen de los Sicarios* los hombres de las comunas no envejecen. Fernando acierta el nombre de Wílmur y menciona que “no lo había adivinado, simplemente eran los nombres en voga de los que tenían su edad y aún seguían vivos” (Vallejo 91). En *Angosta*, Virginia, al ayudar a Jacobo a salir del Sektor C, lo llama El Abuelo. Jacobo que tiene treinta y nueve años le pregunta el porqué de ese apodo: “pues, que yo sepa, por aquí nadie llega hasta la edad de las canas; o casi nadie. Y a usted ya se le ven, y por montones” (Abad Faciolince 148). En este sentido y en términos de representación, la juventud se asocia con la informalidad y la pobreza mientras que la educación formal y cierto grado de posición económica y comportamiento social, se asocia con la madurez. Alberto Valencia Gutiérrez destaca en su texto *Violencia en Colombia años ochenta y reforma constitucional* (1998) el aumento de homicidios ocurridos en el país a finales de la década. A partir de “1986 la muerte violenta es la primera causa de mortalidad en el país” (22). Las cifras alcanzan tasas alarmantes de 70 y 100 muertes violentas por cada 100.000 mil habitantes (22). En *Colombia ciudad y violencia* (1990) Álvaro Camacho y Álvaro Guzmán señalan como Medellín es una ciudad “donde los homicidios toman las características más graves y se concentran prioritariamente en los hombres” (62). En ese mismo estudio se indica cómo durante la década de los ochenta el 87% de la población asesinada se encontraba entre los 15 y 44 años de edad (60).

Abad Faciolince no utiliza la figura del asesino a sueldo como lo hace Vallejo. En *Angosta* éste tiene poder y estrato social, se moviliza en grupos, en camionetas negras importadas y de lujo. No es el casi niño representado en la figura de Alexis y Wílmur. El asesino a sueldo en *La Virgen de los Sicarios*, por el contrario, es un joven vulnerable a la violencia. Expuesto a la violencia urbana mientras se traslada por la ciudad con la rapidez de una moto. El status social se obtiene por la ropa que lleva puesta y la posibilidad de manejar una motocicleta. No hay poder más allá de tener un arma a cuestas. El asesino a sueldo en *Angosta* es un hombre maduro. Las relaciones con sus jefes son estables y directas. Son personas cuyo trabajo va más allá del simple hecho de asesinar como se presenta en *La Virgen de los Sicarios*. Abad Faciolince le da poder intelectual al asesino a sueldo en la medida que participa racionalmente en la búsqueda y en las investigaciones que se hacen para eliminar a los individuos percibidos como amenazas al orden que se quiere establecer. En *Angosta* el asesino a sueldo es un agente de seguridad de los hombres que tienen poder. El grupo de los Siete Sabios, constituido por hombres de poder, decide quienes viven y quienes mueren en *Angosta*:

Era una importante construcción de unos veinticinco pisos, con vigas de acero a la vista y cristales reflectivos, situada en el corazón de Tierra Fría. Detrás de los Mercedes venían otros vehículos grandes, jeeps o camionetas de vidrios polarizados y ventanillas acorazadas. Algunos hombres de gafas oscuras, con bultos de armas bajo las pretinas de los pantalones, los seguían en motos de alto cilindraje (87).

La imagen de los “jeeps” y las camionetas de vidrios polarizados se asocian con el narcotráfico. Las motos no son cualquier vehículo; son de alto cilindraje; no es la Honda que quiere Wílmur en el pasaje antes mencionado. La violencia en Medellín en manos de los sicarios es caótica y desordenada, a diferencia de la violencia en manos de los

asesinos a sueldo de *Angosta* que se presenta como un negocio ordenado de carácter incluso democrático en sus decisiones internas puesto que son los integrantes de los Siete Sabios los que deciden y votan por la ejecución o no de los ciudadanos. Es necesario recordar que la figura del sicario representada en la obra de Vallejo se da una vez asesinado Pablo Escobar (1993), y con su muerte el papel del sicario cambia. Alexis y Wílmor representan este nuevo rol social. Ellos continúan asesinando para aliviar los malos humores de Fernando quien es la persona que les provee de los bienes materiales que necesitan (Vallejo 35). El sicario le da al *flâneur* el conocimiento de las calles, pero es éste último quien escribe los acontecimientos urbanos. Mazlish plantea como para Foucault el lenguaje es un elemento de la realidad; no es solo un espejo o reflejo de ella. En ese sentido, según el autor, no hay objetividad sino discurso. De la misma manera, Foucault relaciona poder y conocimiento reproduciéndose mutuamente (Mazlish 55). Vallejo reproduce un discurso a través de un lenguaje que le pertenece al sicario pero que sólo el letrado, quien tiene el conocimiento formal, puede escribir. En ese acto reproduce el poder que le confiere la escritura, el hacedor del discurso.

La figura del *flâneur* en *La Virgen de los Sicarios* y en *Angosta* cumple, sin embargo, con el papel de observador de lo que ocurre en la calle. Tanto Fernando como Jacobo y Andrés son personajes educados; todos están relacionados con los libros. Jacobo es dueño de una librería y desde su infancia estuvo rodeado de libros. Andrés es un poeta cuya vida es la escritura y la literatura. Su pasión por la poesía es la causa del rechazo familiar. Literatura y poesía son para la familia de Andrés sinónimo de homosexualidad. Andrés consigue trabajo como redactor de una fundación

de derechos humanos en Tierra Fría y Fernando es un gramático. Todos son capaces de escribir. En cada caso la materia prima de lo que se vive y lo que se escribe está dado por el caos y la violencia de la vida urbana de Medellín. Tanto Vallejo como Abad Faciolince hacen uso de la escritura para dar orden al desorden de la ciudad.

Del desorden ciudadano al orden narrativo

Medellín se presenta en las novelas estudiadas como un lugar geográfico convertido en violencia y desorden. En *La Virgen de los Sicarios* y en *Angosta* el caos urbano se ordena, no tanto para explicarlo sino para mostrarlo en un reducto que lo hace aprehensible y manejable. En ambas novelas el lenguaje le da forma al desorden. Es el lenguaje como ordenamiento del espacio. Hay también necesidad de mostrar la división lingüística que distingue a los personajes y los espacios de representación de las novelas. En este sentido los diferentes lenguajes en la representación de los espacios, la forma cómo se conceptualiza un lugar, están en relación directa con los espacios de la representación. Es decir, no se puede conceptualizar un espacio sin poner atención particular a la forma en cómo ese lugar se estructura lingüísticamente.

Quiénes hablan y desde dónde se escuchan

El uso del narrador en primera persona que describe experiencias conceptualizando y mostrando a otros personajes es adecuado para la figura del *flâneur*. Vallejo afirma en una entrevista:

Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos, ni ando con una grabadora por los cafés y las calles y los cuartos grabando lo que dice el prójimo y metiéndome en las camas y en las conciencias ajenas para contarle de chismoso en un libro (Villoro 3).

En la misma entrevista el autor menciona que para él la novela implica la ficción en tercera persona. Desde esa perspectiva *La Virgen de los Sicarios*, como muchas otras

de sus novelas, no son tales debido a la presencia del narrador en primera persona. Vallejo juega con el lector en la medida en que las características del narrador se asemejan a las del autor. El narrador y el autor comparten el mismo nombre; ambos viven en el extranjero, específicamente en ciudad de México, y los dos son homosexuales. *La Virgen de los Sicarios* no es una autobiografía sino una ficción narrada en primera persona que le permite desarrollar al autor un narrador educado, gramático, distanciado de las experiencias violentas de las calles de su ciudad natal. El hecho de poder conectar las características del narrador con las del autor añade verosimilitud al texto. Imaginar a un gramático andando por las calles de la ciudad siendo cómplice de los muertos de sus compañeros sicarios es creíble en la medida que existe una relación íntima que los asocie, sea ésta de cualquier tipo. En el caso de *La Virgen de los Sicarios* es a través de una relación sexual y amorosa. Es un gramático quien describe las calles, sus acciones y sus instancias conocidas desde la intimidad en tanto su relación pasa por recorrer no sólo los espacios físicos sino los emocionales al conectar dos mundos infranqueablemente separados como la ciudad misma.

Es a través de Fernando, el letrado, que las calles tienen voz con el sonido y el lenguaje de la urbe. Es una comunicación que incluye lo que ha sido excluido por la sociedad de las letras colombianas: la voz de los sicarios. De allí la razón por la cual el narrador los traduce, como si su lenguaje no pudiera ser entendido ni siquiera por sus conciudadanos:

Brisa no entraba porque brisa no había, pero sí música, el estrépito, del hippie de al lado y sus compinches, los mamarrachos. 'Ese metalero condenado ya nos dañó la noche', me quejaba. 'No es metalero –me explicó Alexis cuando se lo señalé en la calle al otro día-. Es un punkero'.

‘Lo que sea. Yo a este mamarracho lo quisiera matar’. ‘Yo te lo mato –me dijo Alexis con esa complacencia suya atenta siempre a mis más mínimos caprichos-. Déjame que la próxima vez saco el fierro’. El fierro es el revólver. Yo al principio creía que era un cuchillo pero no, es un revólver. Ah, y transcribí mal las amadas palabras de mi niño. No dijo ‘Yo te lo mato’. Dijo ‘Yo te lo quiebro’. Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos. La infinidad de sinónimos que tienen para decirlo: más que los árabes para el camello (Vallejo 25).

Vallejo en el desarrollo de su narrador *flâneur* transcribe no sólo las andanzas de las calles sino el lenguaje de la ciudad. Fernando no sólo camina por la urbe sino que le da sentido a la voz del sicario en una ciudad que los ha apartado y marginalizado a la vez que los ha creado. El no escucharlos, el no incluirlos en una sociedad que los expulsa y que los niega es reproducir la violencia; de allí el grito y la rabia con la que Fernando cuenta la ciudad del presente. Por ello, para Fernández L’Hoeste, Vallejo “escribe una novela sobre la muerte, sobre el infierno, porque le atormenta que en Colombia, frente al constante desfile de muertes, se le dé tan escasa importancia a la memoria de los fallecidos” (*La Virgen* 760).

En *La Virgen de los Sicarios* una de las responsabilidades del narrador es darle orden al desorden. Fernando cuenta el número de muertos y la forma cómo ocurrieron los asesinatos pero en el intento el caos urbano busca penetrar el texto. El gramático, sin embargo, lo impide: “[p]ero estoy anticipando, rompiendo el orden cronológico e introduciendo el desorden” (Vallejo 30). Es el caos de la ciudad extendiéndose y esparciendo su desorden geográfico y lingüístico.

La ciudad en algunos textos de Vallejo, como en *La Virgen de los Sicarios* y *El desbarrancadero*, va penetrándolo todo: los espacios apacibles, la literatura, el texto mismo. El proceso de expansión urbano como representación del espacio de Medellín en las obras de Vallejo se ve como movimiento destructivo de las relaciones humanas:

Ya para entonces Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio más de Medellín, la ciudad la había alcanzado, se la había tragado; y Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio. Pero estas cosas no se dicen, se saben. Con perdón (Vallejo 10).

El narrador-personaje que coloca Vallejo cuenta con rabia, comodidad y soltura lo que no se quiere oír y, por eso, pide disculpas.

Otra de las responsabilidades del narrador en primera persona en la novela es expresar un valor testimonial disminuyendo la distancia que lo separa del lector. Además, el narrar en primera persona permite una relación personal con el lector, lo que hace del relato una historia documental. Esta forma narrativa directa, violenta y prolongada ha sido expuesta por algunos críticos. Por ejemplo, Pablo Montoya en su artículo “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana” señala como Vallejo narra “una rabia”, “un grito” sin parar (113). Por su parte, Laura Isola en “De paseo a la muerte: Una recorrida textual por *La Virgen de los Sicarios*” señala que este grito tiene una correspondencia con lo que se narra que no puede representarse de otra manera: “El modo en el que se representan ese ‘grito’ y esa ‘rabia’, de los que habla Montoya, muestra una ruptura formal, que se es tan importante como la materia que se quiere narrar” (281). Esa forma narrativa de grito y de rabia que expone Vallejo en *La Virgen de los Sicarios* y *El desbarrancadero* señala el desmoronamiento de la sociedad colombiana.

La desintegración que plantea un caos social en la narrativa de Vallejo se ordena a través de un lenguaje que intenta reflejar la realidad violenta de la ciudad. En esa medida existe la necesidad de utilizar un lenguaje cotidiano que proyecte la violencia, lo que se crea a través de una forma narrativa fragmentada, tensionada, abrupta, irreverente e irrespetuosa que permite, sin embargo, leer el desorden de manera

aprehensible. Vallejo expresa con irreverencia la banalización de los conflictos urbanos de su ciudad para una parte de la sociedad que se ha acostumbrado a vivir con la violencia, que parece no importarles la miseria, de allí el grito, la rabia, la interpelación al lector para que la sociedad no termine de desbarrancarse:

Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. Tales muertos aunque pobres, por supuesto, para el cielo no se irán así les quede más a la mano: se irán barranca abajo en caída libre para el infierno, para el otro, el que sigue al de esta vida. 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 asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Ésta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra, tomen nota (Vallejo 82).

Vallejo interpela al lector directamente expresando cómo la violencia se les ha ido de las manos. El pacto social de convivencia urbana está roto en *La Virgen de los Sicarios*. La violencia está al alcance de todos. El narrador en la novela señala como en las últimas dos décadas del siglo XX se rompe la conciencia ciudadana; el derecho a pertenecer a un lugar en común se fragmenta. El crítico y teórico literario Jesús Martín Barbero comenta el debilitamiento de los lazos sociales en la sociedad colombiana:

[H]ay una angustia que van padeciendo las poblaciones a media que, al salir de sus casas, se encuentran con una ciudad que les pertenece cada vez menos; no sólo en términos de que haya una privatización del espacio público, sino en el sentido de que se va borrando su memoria, la ciudad en la que nacieron, en la cual crecieron . . . esta pauperización psíquica va más al fondo que lo que significa el puro miedo al delincuente, a la agresión física: tiene que ver con el respeto mutuo, con la confianza. Aquí si la ciudad está produciendo, o es uno de los grandes causantes, de la degradación del respeto mutuo y por tanto un empobrecimiento radical de

lazos sociales. Estamos asistiendo a procesos de perversión de las relaciones sociales (4).

Vallejo señala esta perversión de la que habla Martín Barbero a través de las consecuencias violentas que se generan producto del desmoronamiento de las relaciones sociales en Medellín. Fernández L'Hoeste señala como, según Vallejo, en Colombia “no existe respeto por la vida; existe el culto a la muerte, y éste se origina, en parte, en el exceso demográfico” (“La Virgen” 760).

Otra de las responsabilidades del narrador es exponer clara y sencillamente la violencia de la ciudad. Los conflictos, el desorden y la violencia dependen en gran medida de los humores del narrador que a su vez están en concordancia con la desorganización citadina y la ineficiencia de sus instituciones:

Pues, para variar, llevaba el taxista el radio prendido tocando vallenatos, que son una carraca con raspa y que no soporta mi delicado oído. ‘Bájale al radio, señor, por favor’, le pidió este su servidor con la suavidad que lo caracteriza. ¿Qué hizo el ofendido? Le subió el volumen a lo que daba, ‘a todo taco’. ‘Entonces pare, que nos vamos a bajar’, le dije. Paró en seco, con un frenazo de padre y señor mío que nos mandó hacia adelante, y para rematar mientras nos bajábamos nos remachó la madre: ‘Se bajan, hijueputas’, y arrancó: arrancó casi sin que tocáramos el piso, haciendo rechinar las llantas. De los mencionados hijueputas, yo me bajé humildemente por la derecha, y Alexis por la izquierda: por la izquierda, por su occipital o huesito posterior, trasero, le entró el certero tiro al ofuscado, al cerebro, y le apagó la ofuscación. Ya no tuvo que ver más con pasajeros impertinentes el taxista, se licenció de trabajar, lo licenció la Muerte: la Muerte, la justiciera, la mejor patrona, lo jubiló (Vallejo 48).

Vallejo reproduce en sus textos literarios la violencia de la ciudad de Medellín mediante un lenguaje irreverente y retador. Los conflictos urbanos y la ruptura del pacto social en esa ciudad se expresan ordenada y aprehensiblemente en los textos de Vallejo y la producción cinematográfica de *La Virgen de los Sicarios*. La representación del espacio de Medellín desmoronándose en las últimas dos décadas del siglo XX en la diversificación de los productos culturales permite a los lectores y espectadores mirar la

realidad de la ciudad colombiana desde una perspectiva separada y ajena, generando una reflexión sobre la violencia del espacio. Medellín es un ejemplo de cómo el respeto entre los ciudadanos es determinante para que la violencia no se extienda por ello afirma Fernando “[É]sta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra, tomen nota (Vallejo 82).

Desde otra perspectiva literaria diferente a la de Vallejo, Abad Faciolince desarrolla su novela utilizando la división social como fuente del odio y la violencia. El autor coloca por un lado, un narrador omnisciente que puede transitar sin problemas por los sectores de la dividida ciudad y, por el otro, el diario de un poeta que, semejante a Baudelaire, escribe sus andanzas ciudadinas. *Angosta* está claramente dividida como lo está Medellín. Abad Faciolince muestra una ciudad discursivamente fragmentada. La estratificación social de la ciudad de Angosta permite entender, en la medida en que se lee la novela, cómo la separación genera violencia y caos social. Virginia y Andrés salen a caminar por el cerro El Ávila. La joven calentana le muestra al poeta Andrés las divisiones espaciales de Angosta. Hay un muro en proceso de construcción del que no se sabe nada en la ciudad y que se asemeja, según el pasaje, a la Muralla China, pero en pequeño. Los personajes no conocen el muro asiático, pero lo han visto representado en fotos; de allí la analogía. Virginia y Andrés frente al muro tiene la siguiente conversación:

‘Antes los muros se ponían para que la gente no saliera de algún sitio, por ejemplo, Berlín. Este no se construye para impedirnos salir, sino para que no entremos’ dijo Virginia en un tono neutro. ‘No entiendo. ¿No es lo mismo que no te dejen entrar o que no te dejen salir? Está hecho para separar, en todo caso’.

‘Piensa en tu casa. Si tus cuchos te encierran en ella y no te dejan salir, es un castigo, sí, pero de alguna manera te están diciendo que te valoran y que te quieren dentro, que si te fueras perderían algo. En cambio imagínate

que vuelves por la noche y no te dejan entrar, te trancan la puerta. Te están diciendo que no te quieren ver (Abad Faciolince 190).

En el Sektor F se puede salir sin permiso, pero no se puede entrar sin visa. El impedimento de entrada al Sektor C está dado por la violencia explícita del lugar. La salida es la que está restringida por el pago que debe hacerse a los balseros y por ende por haber permanecido con vida. En todo caso, se debe pagar para poder entrar en un espacio cuya forma de vida es mejor. Por eso se paga el ingreso a Tierra Templada desde Tierra Caliente y desde Tierra Templada a Tierra Fría. La ciudad se ve como un foso estrecho y dividido:

Mira hacia abajo: en ese foso estamos encerrados, en ese valle estrecho, y enterrados vivos en ese hueco, como en una trampa para animales que no pueden esperar otra cosa que la muerte. En Angosta. En angustia, mejor dicho. Cada vez que subo aquí, la distancia se me hace más larga; es como si mi barrio se hundiera y estuviera cada vez más lejos. Como un abismo que crece y crece. Miro a C desde aquí y me da vértigo (Abad Faciolince 191).

La representación del espacio en *Angosta* marca lingüísticamente la exclusión social. En términos conceptuales he desarrollado a lo largo del capítulo la forma en cómo se divide la ciudad de Angosta. El sektor C es el espacio más violento, distanciado, excluido y olvidado de la sociedad. Virginia representa a Tierra Caliente y su forma de hablar es una característica que Jacobo señala como muestra de las diferencias sociales:

Había en ella algo más (tenía que ver con su barrio, claro, y no era culpa de nadie) que a él le repugnaba, y lo hacía estremecerse de disgusto: la manera de hablar. Usaba por ejemplo, casi siempre, el verbo *colocar*, como si algún tabú se hubiera impuesto contra el verbo *poner*, que había sido desterrado de su léxico. También usaba siempre *diferente*, nunca usaba *distinto*, vaya a saber por qué. Y no hablaba de su *pelo*, sino de su *cabello*, y no decía *plata*, como desde siempre se había usado en Angosta, sino una forma artificial importada de la Península: *dinero*. Esa manera de decir las cosas, y la muletilla perpetua (*gonorrea, gonorrea*) y excluir del léxico la palabra *amigo*, para en cambio decir siempre *parcero*, y no decir un *tipo*, o

un *hombre*, sino un *man*, y no *oír* nunca, sino siempre *escuchar*, todo eso era para Jacobo como pequeños golpes que lo distraían, le molestaban. Pensaba que tal vez debería volverse profesor de dicción, de fonética (no digas *nojo*nos, querida, di *nos*otros, que así te irá mejor) y no digas *cómasen*, ni *siéntesen*, sino *siéntense*, como una señorita bien de Paradiso (Abad Faciolince 152).

Jacobo, el letrado y dueño de la librería, es el personaje que puede moverse entre los distintos sectores geográficos de la ciudad, pero también es el que puede jugar con las diferencias lingüísticas porque las conoce. Jacobo racionaliza la forma de hablar de Virginia la cual le molesta pero no impide por ello que la comunicación se logre. De la misma manera, es el mismo personaje el que una vez por semana se convierte en profesor de fonética y gramática de inglés de Beatriz, una joven de Paradiso:

Tampoco se habla igual en todas las Angostas. En el altiplano, los niños asisten a colegios bilingües y tanto ellos como sus padres prefieren hablar en inglés, aunque no lo sepan bien; en la Cueva se habla un dialecto que tiene tantas reminiscencias del español como el español el latín. 'I'd like to live in Miami', es el lema de arriba. Y abajo no hablan en inglés ni en español, sino en un dialecto curioso de vocales abiertas. Se saludan así: 'Ke maaaa emaano, bieeen o kee. Síii, gonooorreeeaaa'. Ya no piden limosna 'por el amor de Dios', sino una fórmula secreta: 'Don, meá colaorar, don, meá colaorar'. Y así se despiden: 'Vea home parce, ahí nos pillamos. Tolis gonorsofia, toobien'. Ellos se entienden. Es una jerga carcelaria que se difunde por todas partes gracias a que casi todos ellos han estado o tienen algún pariente o algún amigo en la cárcel (Abad Faciolince 198).

Tanto Vallejo como Abad Faciolince describen una violencia de la ciudad percibida por el ciudadano de manera desordenada y caótica. De allí la necesidad de ordenarla discursivamente y así hacerla aprehensible. En ambos casos, sin embargo, son hombres letrados los que logran hacerlo.

Algunas consideraciones finales

El mapa de la ciudad antioqueña en las novelas aquí estudiadas se dibuja como un espacio fragmentado y dividido por fronteras no sólo geográficas sino sociales y

lingüísticas. El agua en la ciudad del presente representa suciedad, estancamiento y muerte. También muestra la separación física, económica, política e ideológica como instrumento discursivo violento. Los hombres letrados son los que representan los espacios de la ciudad de Medellín. Ellos articulan la ciudad para darles voz a los que no la tienen. Es el *flâneur* educado y gramático en contacto con las letras quien tiene el poder de hacer un mapa de la ciudad. Las calles, edificios, iglesias, barrios y comunas se describen como lugares emblemáticos que le dan una configuración particular al Valle. Medellín se percibe como un espacio cerrado del que no se puede escapar. Hay una angustia implícita de que la violencia se encuentra en todas partes y de la que no se puede huir. El sicario es la figura que se contrapone al *flâneur*. Cada uno representa dos ciudades distintas que no se encuentran y de hacerlo es para producir más violencia. El lenguaje es otro elemento que se emplea en ambas novelas para expresar división y conflictos sociales entre los ciudadanos. La sensación de ahogo, que plantea las novelas a través de la expansión del agua en un espacio geográfico que no tiene salida al mar, se magnifica con la presencia de la figura del *flâneur* que no tiene espacio sin la figura del sicario. El asesino a sueldo está tan presente en la ciudad de Medellín como la figura del hombre letrado. Ello se expone a través de la ruptura del pacto social de los ciudadanos quienes no logran siquiera comunicarse mediante un lenguaje que los fragmenta y los separa social e ideológicamente. Medellín en las dos novelas está representada como un valle dividido y fragmentado social, espacial y lingüísticamente. La violencia se expande a través de las aguas, el lenguaje, los textos y los productos culturales. Es la violencia del espacio lo que representa la ciudad de Medellín de las últimas décadas del siglo XX.

En el próximo capítulo estudio la representación de la ciudad de Caracas. El uso del lenguaje de la violencia en la representación de esa ciudad se subvierte tanto en los argumentos como en los personajes de las novelas. La violencia urbana en el caso venezolano no es la presenciada en el caso colombiano. Son violencias distintas que han generado productos culturales diferentes y es lo que estudiaré en el próximo capítulo.

CHAPTER 3 CARACAS: CAOS Y DESTRUCCIÓN

Presentación introductoria

Caracas ha estado representada desde muy temprano en las letras nacionales pero su retrato literario ha cambiado considerablemente en pocas décadas ya que ésta pasó de ser una ciudad pequeña y amigable a una oscura y hostil. Al igual que otras urbes latinoamericanas, Caracas, la ciudad más poblada de Venezuela, ha experimentado un incremento de los índices de violencia que la convierte, según el sociólogo Roberto Briceño-León, en una de las urbes más violentas de América Latina en la primera década de siglo XXI (*Inseguridad y violencia en Venezuela* 20). En este capítulo estudio la transición de la forma cómo se ha retratado la ciudad de Caracas en literatura desde mediados del siglo XX hasta principios del siglo XXI. Mi objetivo es analizar la representación de la ciudad y la violencia usando como base obras de dos autores venezolanos contemporáneos. Las novelas que analizo son *El exilio del tiempo* (1991) y *Nocturama* (2006) de Ana Teresa Torres y *La casa del dragón* (2004) y *Bengala* (2005) de Israel Centeno. Si bien es cierto que incluyo referencias a otros textos de estos autores, centraré mi análisis en las novelas señaladas.

Tanto Centeno como Torres desarrollan argumentos donde la ciudad es contexto necesario para explicar y justificar las acciones de los personajes. Ambos, autores muy prolíficos, son representativos de la producción literaria venezolana de finales de siglo XX y principios del XXI. Israel Centeno ha publicado ocho libros de ficción desde la década de los noventa y Ana Teresa Torres doce con la inclusión de un texto de crítica literaria. La tesis de este capítulo se centra en la forma cómo se muestra la ciudad disfrazando el discurso de la violencia utilizando elementos alegóricos. En la

introducción de esta disertación discuto el concepto de alegoría desarrollado por Walter Benjamin en *The Origin of German Tragic Drama* (1977). También estudio el uso de esa definición y la aproximación teórica que hace Idelber Avelar en su libro *La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (1999). En este capítulo señalo cómo las alegorías son instrumentos de representación de una realidad catastrófica que parece imposible de narrar. La forma de vida en la capital venezolana en estas novelas se evoca de forma alegórica. Refiriéndose al Cono Sur, Avelar propone en su libro cómo la narrativa escrita bajo la dictadura vio una proliferación de máquinas alegóricas que mostraban países ficticios, pequeños pueblos imaginarios o animales terroríficos, ejemplos todos incluidos en los textos que estudio en este capítulo. Pero al contrario de ese estudio, no afirmo que la situación política venezolana contemporánea sea una dictadura. Sin embargo, utilizo el concepto de alegoría de Benjamin aproximándome teóricamente a las novelas estudiadas como lo hace Avelar en su trabajo. Para Benjamin la “[a]llegory is not a playful illustrative technique, but a form of expression, just as speech is expression, and, indeed, just as writing is” (162). De la misma manera, la forma de expresar y de representar alegóricamente la capital venezolana en estas novelas retrata un período en que la historia se suspende y se puede contemplar en la cristalización de sus ruinas (Avelar 57, Benjamin 177). Es decir, la alegoría eterniza un instante que será seguido por muchos otros y nunca serán los mismos porque estos pasan y desaparecen. En estas novelas lo natural es emblema de muerte y decadencia y, por lo tanto, no se puede mirar como una totalidad positiva. Benjamin señala como la alegoría además de ser un recurso estético es la representación de una concepción de la historia decadente. La alegoría, como propone Avelar, es una expresión estética de

la desesperanza que va más allá de su uso para escapar de la censura. Es, en resumidas cuentas, el lado estético de la derrota política. Todo lo anterior se relaciona con el trabajo desarrollado por Andrés Avellaneda quien, también refiriéndose a las dictaduras del Cono Sur, señala que los escritores que optaron por escribir durante ese tiempo crearon un lenguaje “cuya clave semántica residía en su conexión con el discurso cultural de la clase media opositora” (36). Según el autor es durante esos años que la literatura argentina experimenta un gran desarrollo de los géneros policiales y fantásticos. Para Avellaneda la proliferación de éstos responde más a una expresión política que a un deseo escapista de la realidad (44). Esto también ocurre en literatura venezolana del siglo XXI y se evidencia claramente en los libros aquí analizados. Avellaneda también señala que “[l]a búsqueda de un lenguaje, realizada en contacto con situaciones de discurso específicas nacidas de la interacción con el contexto social y político del momento, fue quizás el rasgo más característico de la escritura de esos años. . . .” (36). Si bien es cierto que en Venezuela no hay censura como existió en las dictaduras del Cono Sur, los autores que trabajo tienen una perspectiva política de oposición al gobierno de Hugo Chávez lo cual intensifica la postura de la derrota política que se ya se dejaba ver en sus textos anteriores⁹. El gobierno venezolano posee gran parte de las instituciones culturales: “Chávez controla el 70% de los medios de comunicación. Al menos 5% de esos medios practica una rigurosa autocensura” (Mires “La revolución”). El uso de las alegorías en los textos trabajados responde a una autocensura y también a una manera de representar estéticamente el deterioro, la decadencia y la ruptura del pacto social de la sociedad venezolana desde mediados del

⁹ Es necesario estudiar en futuras investigaciones si hay uso de alegorías como recurso estético en la literatura que representa a Caracas escrita por autores que apoyan el gobierno venezolano actual.

siglo pasado en adelante. A ello debo agregar que, frente a una revolución en la que las estructuras sociales se desarticulan, el uso de las alegorías como recurso literario parece adecuado en tanto que logran eternizar un instante en la transitoriedad histórica, como lo señala Benjamin (1936). Ahora bien, así como utilizo el concepto de alegoría de Benjamin también entiendo que los textos trabajados pueden estudiarse como novelas de corte postmodernista en el sentido de cómo lo político y lo estético centran la preocupación del tratamiento de la historia y, en consecuencia, las alegorías utilizadas no corresponden única y necesariamente al concepto clásico de la misma.

En este capítulo propongo que la capital venezolana se muestra con un lenguaje que en términos generales dista de la violencia física¹⁰ que sufre el ciudadano común. La práctica discursiva en los textos trabajados subvierte la forma directa de violencia, la cual es difícil de percibir gracias a la fragmentación de los textos. No obstante, tanto la fragmentación de las narraciones como el uso de elementos alegóricos plantean una violencia que se mantiene, sutilmente en unos casos e intensa en otros. La violencia se presenta discursivamente con desorden, fragmentación y falta de memoria, y, en esa medida, se expande a través de las secciones que conforman las novelas. La representación de Caracas en las novelas de Torres y Centeno muestra una ciudad caótica en estado de descomposición. La representación urbana se desarrolla a través de la violencia con características y elementos literarios de la Edad Media y del Barroco, como la alegoría y construcciones góticas. En esta disertación trabajo lo gótico como instrumento literario para representar una urbe en decadencia. En *The*

¹⁰ En este caso utilizo el concepto de violencia desarrollado por la Organización Panamericana de la Salud que la define como: “el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones” (OPS 4).

Conference of Gothic Conventions (1986) Eve Kosofsky Sedgwick señala algunas características de lo gótico que encuentro en repetidas ocasiones en las novelas estudiadas como, por ejemplo, la condición de muertos-vivos, espacios subterráneos, ambientes nocturnos e insurrecciones civiles (10). La sensación de claustrofobia de vivir en una ciudad que se representa con violencia y destrucción da un tono de horror que está lejos de equipararse con las novelas góticas del siglo XVIII. Si bien es cierto que hay referencias literarias a éstas en las novelas estudiadas, trabajo este concepto como un mero elemento literario. Es decir, las novelas de Centeno y Torres no se analizan como textos góticos aunque utilizan construcciones góticas, alegorías y fragmentación como técnicas para exaltar la violencia en la representación de la ciudad. Las novelas aquí estudiadas pueden también considerarse como fantásticas lo que concuerda con las afirmaciones de Avellaneda¹¹.

En la primera parte del capítulo particularizo la situación urbana y de violencia de la ciudad de Caracas desde mediados del siglo XX hasta el presente. En la segunda parte señalo de forma amplia el desarrollo de la literatura venezolana desde la década de los sesenta hasta la primera década del siglo XXI en relación con la política nacional. En la tercera parte desarrollo la visión de Caracas en las primeras obras de Ana Teresa Torres y de Israel Centeno publicadas en los años noventa. Después analizo las novelas publicadas en el siglo XXI enfatizando el uso de las alegorías y de elementos góticos como forma de representar la ciudad del siglo XXI. Finalmente relaciono las distintas secciones del capítulo a manera de conclusión.

¹¹ Las últimas dos novelas de Ana Teresa Torres *El corazón del otro* (2005) y *La fascinación de la víctima* (2008) son ambas policiales.

Urbanismo y violencia, desarrollo y decadencia

El crecimiento de las ciudades se relaciona con procesos migratorios, alternativas de empleo y educación, y planificación del estado. En este sentido, algunas partes de las ciudades son producto de proyectos elaborados para fines determinados. No obstante, la expansión de las urbes, especialmente en América Latina, ha sido consecuencia de la espontaneidad y no de un plan pensado, proyectado y elaborado por los estados. La capital venezolana es un ejemplo de ese rápido e improvisado crecimiento urbano. En su ya clásico libro, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* (1976), José Luis Romero señala que Caracas contaba para 1940 con una población de doscientos cincuenta mil habitantes, y treinta años más tarde, tenía una población de dos millones ciento dieciocho mil habitantes (328). Otros expertos urbanos como Alfred Brillembourg y Humbert Klumpner señalan que,

66% of the country's industrial complexes are located in the capital region; more than 70% of the country's workforce is employed in the capital. Data released by the government's CORDIPLAN show that 34% of Venezuela's population was urban in 1937; 67.5% in 1967; and 90% in 2004 ("Informal city" 73).

Al igual que Medellín, la capital venezolana está localizada en un valle rodeada de montañas que dejan poco terreno para su expansión. Los autores de *Informal City, Caracas Case* (2005) describen la expansión territorial de la siguiente manera:

informal urban sprawl expanded the city to the east, converting an area four times larger than the city's 1950's metropolitan boundaries – a growth limited physically only by the mountainous topography. East to west, the boundaries of metropolitan Caracas are 60 kilometers apart; north to south, the city stretches some 20 to 30 kilometers. Since 1967, the built area has nearly doubled, to some 900 square kilometers (72).

Ahora bien, este crecimiento urbano, que no fue previsto por los planificadores de la Caracas moderna de los años cincuenta, ha sido desorganizado e improvisado. Para

Brillembourg y Klumpner: “In the absence of a conventional master plan, the barrio dwellers have channelled their talents for organization, improvisation, and inventiveness towards the development of a mega housing project for 42% of the population of Caracas” (75). Es decir, que casi la mitad de la población caraqueña vive en proyectos urbanos desarrollados por ellos mismos en las laderas que rodean el valle de Caracas. Estos autores también mencionan que “to represent Caracas requires a method of collage that rearranges the spatial narratives and makes dominant the ordinal stories of the city life” (21). Este *collage* está presente en las novelas de Centeno y Torres. Las estructuras de las mismas se forman por la conjunción de pedazos que parecen no tener conexión alguna. La narración es fragmentada e incómoda de leer. La división narrativa se relaciona también con los múltiples espacios en confrontación de la capital venezolana del siglo XXI. “In Caracas, a city spatially divided by class, social conflicts are marked by territorios The production of space is unavoidable through both informal and formal practices” (Brillembourg y Klumpner 113).

Por otro lado, en *Imaginación y violencia en América* (1970) Ariel Dorfman señala cómo en el transcurso del desarrollo de la historia de la novela latinoamericana hay formas distintas de representar la violencia. Según el autor algunos textos desarrollan conflictos ocurridos como resultado de una visión urbana en otras geografías y otros “se desarrollan en las ciudades mismas, donde la violencia, cosida a la boca del cemento, soplando por ella, se esparce por millones de rencores subterráneos que buscan aflorar en alguna herida” (24). Dorfman también denomina la violencia narrativa para identificar una forma de escritura surgida a mediados del siglo XX por algunos autores que se dedican a:

destruir los esquemas tradicionales del tiempo, del espacio y del lenguaje, fragmentando la personalidad, experimentando con modos narrativos peculiares y ángulos novedosos, buscando un nuevo lenguaje para una nueva realidad. Es la violencia contra las formas establecidas, los modos de ver tradicionales, la gran violación de las reglas del juego social-literario (36).

Ciertamente las categorías de violencia elaboradas por el escritor chileno en los años setenta ayudan a identificar la literatura venezolana producida hasta esos años. No obstante, esa década marca cambios importantes en el crecimiento urbano de América Latina así como las sucesivas transformaciones en la literatura que dan cuenta de esos cambios sociales. Los textos literarios de finales del siglo XX y principios del XXI no buscan una nueva realidad; ella existe y las violencias narrativas son la forma no precisamente de ir en contra de lo tradicional sino de hecho representar lo natural que en este caso es la cotidianidad de la violencia urbana.

Los hechos violentos en Caracas han venido en ascenso paulatinamente o, en el mejor de los casos, se han mantenido estables, como señalo más adelante. En todo caso el crimen y el delito, y, en términos generales, la trasgresión de las reglas en las ciudades se han considerado normal desde el siglo XIX como bien lo desarrolla Emile Durkheim en *Las reglas del método sociológico* (1895). Pero Venezuela está lejos de entrar en los índices normales en lo que respecta a la violencia.

Este país se enfrenta al fin del siglo XX a complejos procesos de cambios y profundas crisis que devienen en el siglo XXI en un gran aumento de conflictos sociales y políticos internos. En el año 2000 la venezolana Ana María San Juan, especialista en violencia, señala como “[e]n lo social la crisis se expresa en una creciente fragmentación y heterogeneidad, en la profundización y extensión de la pobreza relativa y en el desplazamiento de lo público como instancia privilegiada de

participación y expresión de la ciudadanía” (“Democracia, ciudadanía y violencia en Venezuela” 81). De la misma manera Roberto Briceño-León expande lo anteriormente señalado exponiendo cifras de la violencia en el país. Este sociólogo clasifica grupos de países organizados por niveles de violencia utilizando la tasa de homicidios media a nivel mundial que es 8.8 por cada mil habitantes (“Venezuela en un mundo de violencia globalizada” 19). Para este autor

la diferencia entre los niveles de violencia, medida por la tasa de homicidios, se encuentra asociada a los niveles de urbanización del país y los niveles de pobreza en sus hogares. Para que exista un nivel alto de violencia se requiere la presencia de dos variables explicativas y, por tanto, la mayor incidencia de homicidios se produce en los países que tienen un alto grado de urbanización (un porcentaje elevado de su población viviendo en ciudades) y, al mismo tiempo, tienen muchos hogares en condición de pobreza (21).

Partiendo de lo anterior y de las clasificaciones antes señaladas, Briceño León ubica a Venezuela como un país con una tasa de violencia que ha ido creciendo desde alrededor de cuatro mil muertes violentas por cada cien mil habitantes en 1990 a un poco más de trece mil en el año 2007. Ese país compartía al final del siglo XX tasas de homicidios similares a países como Brasil y México cuyas tasas de violencia oscilaban entre 20 y 23 homicidios por cien mil habitantes. No obstante, en la primera década del siglo XXI, Venezuela llega a una tasa de 50 homicidios por cada cien mil habitantes, sobrepasando así la cifra de muertes violentas de países como Brasil y México e incluso de Colombia y El Salvador cuyas tasas eran superiores a la venezolana a finales de los noventa (29). Estas cifras muestran “un quiebre del pacto social y una ruptura importante en la convivencia ciudadana y la gobernabilidad” (30).

La realidad violenta del país, y en particular de Caracas, ha hecho eco inevitable en la literatura venezolana. Sin embargo, su representación se hace de forma indirecta.

No es la ciudad de la violencia que muestra a Medellín de los años ochenta, por ejemplo, sino que se revierte utilizando estrategias literarias que la esconden pero que también exaltan el miedo de vivir en esta ciudad. En literatura, Caracas se muestra desde mediados del siglo XX como una ciudad que entra en el desencanto de la modernización con sus caos y fragmentaciones. La ciudad del siglo XXI, sin embargo, lo sobrepasa y se convierte en una ciudad oscura, encerrada, decaída y gótica. Caracas se representa con ciertas características del paisaje gótico con hoteles sucios y bares pobres. La ciudad se evoca como un lugar incómodo para la vida social y también para la psique¹². Además de lo anterior, los conflictos políticos-sociales y las consecuencias de ellos se han subvertido con la utilización de alegorías tan comunes durante el Barroco. La violencia ciudadana se disfraza en ficción para expresar la destrucción urbana y el miedo de vivir en la ciudad. Frente a este contexto es necesario relacionar literatura y política para poder entender la forma cómo se representa a Caracas en la literatura contemporánea.

Literatura, ciudad y política

Desarrollar un capítulo de una disertación de literatura venezolana de principios del siglo XXI sin mencionar la política sería un ejercicio incompleto. Diversos autores han vinculado la producción literaria y los hechos políticos de este país. Una muestra de ello se evidencia en el libro compilado por Karl Kohut, *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano* (1999). Los textos compilados por Kohut se refieren a contextos políticos y trabajos literarios anteriores a la Revolución Bolivariana. La

¹² Catherine Spooner en "Gothic in the Twentieth Century" señala características del paisaje gótico en la novela *Nightwood* (1937) de Djuna Barnes que, aún cuando ha sido considerada una novela modernista, utiliza elementos góticos para describir una ciudad en decadencia (41).

forma de hacer política incide no sólo en el cómo se produce literatura sino cómo y para quién se escribe. Esto sin olvidar que el estado venezolano ha brindado apoyo para la creación y distribución de literatura en el país. Ahora bien, y tomando en cuenta lo anterior, es importante mostrar un breve panorama de la literatura venezolana en relación con el desarrollo político nacional desde finales de la década del cincuenta hasta la actualidad para establecer un marco contextual bajo el cual se ha producido y se ha representando Caracas. La división temporal que realizo a continuación es sólo una forma metodológica de organizar la producción literaria y la política. Por ejemplo, tomo autores que aún publicando por varias décadas enmarcan la forma de representar la ciudad en un período determinado.

Aquellos años sesenta

El mes de enero de 1958 marca el fin de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y el comienzo de un periodo democrático que se ha mantenido hasta la primera década del siglo XXI¹³. Un año más tarde, la Revolución Cubana sentencia un cambio abrupto en la historia de América Latina y en su literatura. En Venezuela particularmente la literatura que se produjo en la década de 1958 a 1968 se denominó la literatura de la violencia o literatura comprometida. Para Ana Teresa Torres el gobierno de Rómulo Betancourt (1959-1964) se caracterizó por un discurso populista que velaba por los intereses de las clases dominantes (“Literatura y país” 55). Los escritores venezolanos de los años 60, según Salvador Garmendia, encontraron un espacio de expresión relacionado al mundo que los rodeaba. El compromiso con la sociedad y su tiempo

¹³ Algunos pueden poner en duda esta afirmación, pero estoy considerando la democracia como un proceso político en el que la sociedad civil es representada por la sociedad política que ha sido elegida por la primera a través de elecciones populares.

generó productos culturales de carácter irreverente y novedoso (“La disolución del compromiso” 29). Según Ángel Rama en *Antología de “El Techo de la Ballena”* este movimiento fue uno de los más representativos de la renovación literaria (11). Para Garmendia, la categorización de literatura comprometida, con comillas invisibles, de los años sesenta, se refería en términos generales a

[l]a responsabilidad del intelectual ante la hora, la respuesta activa y militante de escritores y artistas frente a las desigualdades sociales, la toma de posición beligerante en el cuadro de la lucha de clases, el rechazo a la individualidad elitesca y la aceptación de una posición pública consecuente con los movimientos de masas. En esos y otros latiguillos de la anciana retórica política, ahora fatigante y estéril se resumirían las condiciones que eran como cédula de paso y el carnet de respetabilidad que oficializaba la entrega del escritor al hecho estético, a la creación (28).

Garmendia, quien falleció en el año 2001, no presenció el rumbo que tomó la Revolución Bolivariana y con ésta el desarrollo y puesta en práctica, sobre todo a nivel discursivo, de lo que él llamaba la anciana retórica política refiriéndose a los conceptos que manejaban los intelectuales y dominaban la creación artística de los años sesenta en Venezuela. Para Luis Britto García la “ficción vuelve a ser plenamente urbana con la narrativa de la violencia” (“La vitrina rota” 47). Miguel Gomes en “El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana” (1993) señala como:

El fin de la dictadura militar en 1958 supone para Venezuela un cambio de estructuras y preocupaciones que se hará patente en diversas manifestaciones literarias. La novela participa de estos reajustes temáticos y estilísticos Desde el grupo de *Sardio* hasta nuestros días, abundan los autores dispuestos a plasmar la gran urbe en su producción (393).

Uno de los autores venezolanos que ha representado la ciudad de Caracas es sin duda alguna Salvador Garmendia cuya producción comienza en los años sesenta. La capital venezolana en las obras garmendianas se representa a través de relatos del ciudadano común y su vida cotidiana. Según la crítica literaria Yesenia Rodríguez los

personajes de *Los pequeños seres* (1959), *Los habitantes* (1961) y *Día de ceniza* (1963) son “seres marginales que sobreviven en el marco de una ciudad hostil” (*La narrativa* 25). Sus personajes representan seres normales de clase media y baja en una ciudad que va atropellando los deseos de sus habitantes. Para la autora *La mala vida* (1968) y, si se quiere en *Los pies de barro* (1973), Caracas se muestra como “una ciudad donde la realidad antes reconocible se ha desvanecido, una ciudad que cambia no sólo anatómicamente sino políticamente” (48). Aunque hay otros autores que reflejan la ciudad en sus obras, es indudable que la obra de Salvador Garmendia es representativa de ese periodo.

Los setenta también pasaron por Caracas y su literatura

La forma de describir la ciudad en la literatura de los años sesenta cambia con la entrada de las transformaciones socio-políticas de los años setenta que se caracterizaron por la opulencia y la bonanza petrolera. En 1991 se publica *Relato imposible* de la crítica Verónica Jaffé en el que se menciona que:

La década [1970] está marcada por la figura de Carlos Andrés Pérez, por su política de la “Gran Venezuela”, por la nacionalización de la explotación de materias primas fundamentales, por las enormes sumas de ingresos fiscales para el Estado, y, así, por una situación de dinero abundante, fácil y barato para clases sociales generalmente marginadas del capital
Atrás quedaron los violentos años de guerrilla y de la represión (10).

Por su parte Torres apunta que:

Los años setenta constituyeron uno de los periodos más desconcertantes de nuestra historia. En diez años se cerró la utopía social de los años sesenta, alrededor de la cual convergía la mayor parte de los intelectuales, y se declaró un boom de riqueza, conocido como la “Gran Venezuela”. . . . Este pasaje brusco en relación a la década anterior, en la cual la sociedad se ha visto enfrentada en torno a su proyecto, produjo un anonadamiento frente a la realidad política, que quedó sin claves de interpretación, lo que de alguna manera está relacionado con la propuesta estética dominante en esos años que ha sido calificada por la crítica Verónica Jaffé como la del ‘relato imposible’, para caracterizar una narrativa que se negaba a narrar,

apartándose de todo 'realismo', en busca de establecer un texto autónomo (El escritor 36).

Domingo Miliani señala el consumo de drogas como señal de pasividad y hastío ("Cien años de ciudad" 133). Ésta es la década en que, según José Luis Romero, Caracas creció a un ritmo acelerado (328). Es la época en la que se crearon las principales editoriales del país. Es también cuando el Estado venezolano destina fondos muy superiores a los antes previstos para los organismos culturales (Torres, "Literatura y país" 56). Pero, y a pesar de estos fondos destinados al mundo cultural, hay escasez de producción literaria y sólo la producción cinematográfica tiene crecimiento.

El autor que mejor representa la ciudad en esta década es José Balza cuya producción retrata, según Maurice Belrose, "una representación simbólica de la realidad, un universo recreado a partir de la observación atenta del referente y que lleva la impronta de sus vivencias, ideología y personalidad" (198). Balza comienza a publicar en los años sesenta, más específicamente en 1959, y continúa hasta el presente (2010). Víctor Bravo señala que es a partir de *Siete palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974) que "la ciudad se abre con sus texturas y sus congruencias y es a la vez la manifestación infernal de lo sórdido y el caos, y el laberinto de la multiplicación y lo fragmentario. Es el lugar desde donde se parte: el inicio de la huida, pero es el lugar también donde regresar" ("Hispanoamérica: ciudad y literatura" 14).

Las crónicas de los ochentas

Los años ochenta entran a romper el imaginario bajo el cual se había formado un país policlasista con un discurso populista y una bonanza petrolera que creó un mundo fantástico. Durante estos años se hace evidente una crisis social con la evidencia de

una gran deuda externa que se hará exponencial frente a la caída de los precios del petróleo en 1983 con el denominado Viernes Negro. La ausencia de una producción cultural relacionada a la realidad del país de los años setenta de la que habla Jaffé se convierte en los años ochenta en una producción literaria realista que debe ser considerada más como crónica. Susana Rotker señala que en los años 80 el periodismo es el espacio de renovación (Crónicas y cultura 412). Para Rotker la década del ochenta es “una transición entre el apogeo y la violencia, transición donde la marginalidad es todavía una propuesta estética, una voluntad de conocimiento del Otro, no como amenaza sino como parte de la propia identidad” (409). Para ella la marginalidad había crecido tanto como las antenas parabólicas en los edificios modernos y las autopistas. Caracas crece “sin lógica ni disciplina, como los tumores: ranchos a medio construir en cerros que se derrumban cuando llueve, escasez de agua, restaurantes sofisticados” (409). Desde el punto de vista literario la autora menciona que

la crónica periodística fue la metáfora de los 80: no una escritura tersa, elaborada y macerada por el tiempo, sino la irreverencia misma, la frivolidad, la contradicción y la fragmentariedad, el deseo de desnudar y del escándalo purificador, la mezcla de cosmopolitismo con la orgullosa reivindicación de vocablos regionales, la conciencia del lenguaje y de la forma como valor absoluto en la escritura: la frecuentación del borde, de lo marginal, de aquello que se ha mantenido puro dentro de su propia corrupción pero autónomo en cuanto a los discursos oficiales (410).

Uno de los textos representativos de la crónica literaria de la que hablar Rotker es *Sangre, dioses, mudanzas* (1989) de Sergio Dahbar. En estas crónicas el autor utiliza tanto entrevistas anónimas como extractos de noticias de periódico. Rotker señala que Dahbar busca en sus crónicas signos de la ciudad que “van tras la decrepitud, la decadencia, la corrupción” (413).

Si bien es cierto que en las crónicas se tiende a exponer lo urbano como eje principal, hay en la literatura nacional de esos años otros autores de novelas y cuentos que escriben e insertan la ciudad como elemento importante de sus argumentos. Los textos *Percusión* (1982) y *Medía noche en video* (1988) de Balza son un claro ejemplo de ello.

Con el segundo periodo presidencial de Carlos Andrés Pérez (1989-1993) se asume una política de ajustes económicos llamada el “Gran Viraje”, denominación utilizada para dar fin “al viejo Estado populista e imponer un nuevo sentido común individualista basado en el Mercado” (Lacabana 334). Los años del consumo desbordado de los setenta habían acabado y los ochenta eran la expresión de la mala cobertura de las necesidades básicas. Los ajustes económicos anunciados a finales de la década concluyen con una gran explosión popular en 1989 conocida como el Caracazo, y dos intentos de golpes militares en 1992. Todos estos episodios se representan en *Después Caracas* (1995) de Balza.

Los noventa, un fin de siglo convulsionado

La literatura de los años noventa está marcada, al igual que la de los sesenta, por características socio-políticas muy particulares. En 1991, Torres plantea que los escritores han perdido vigencia en la vanguardia de las ideas (El escritor 35). Sin embargo, esta afirmación la hace antes de los dos intentos de golpe de estado con los que se inicia una revisión política y social que comenzará a hacer eco más tarde en la literatura nacional. *Después Caracas* es un ejemplo de ello. En esa novela se representa la ciudad capital como una urbe convulsionada políticamente pero organizada a pesar del desorden social. Es una ciudad “bruscamente metamorfoseada y corrompida por el dinero fácil” (Belrose 191). La literatura de los noventa está

fuertemente relacionada con la literatura de los ochenta (Núñez 9). Pero también tiene sus puntos de contacto con la de los años sesenta como queda reseñado en “Veinte años no es nada”:

los noventa también nacen marcados por signos muy particulares de emergencia social. Ya no se trata de una casta intelectual emprendiendo la lucha armada en nombre de un colectivo que no necesariamente se sintió representado por la revolución que pretendía salvarlo, se trata ahora de un colectivo sin dirección que se lanza a las calles en una revuelta popular frente a la cual los escritores venezolanos no tuvieron ninguna respuesta, ninguna actitud inmediata que los liberara de la perplejidad (Méndez Guédez 6).

Uno de los autores que introduce y desarrolla el espacio urbano caraqueño en su producción literaria es sin duda Ricardo Azuaje. Caracas en su literatura es una ciudad físicamente fragmentada por el Río Guaire y por las fronteras político-sociales que las divide infranqueablemente. Por ejemplo, uno de los personajes de *Viste de verde nuestra sombra* (1993)

concebía a Caracas como un cerebro gigantesco, con sus dos hemisferios claramente diferenciados (el Este y el Oeste), unidos por la autopista y el metro, con funciones distintas, especializadas: el Oeste encargado de las operaciones de servicio y administración, el Este hecho para las funciones gerenciales, privadas, culturales y de superestructura en general. Se sueña en el Este y se trabaja en el hemisferio contrario (100).

La representación de la ciudad de Caracas como una urbe fragmentada se repite en distintas obras publicadas en los años noventa. De la misma manera Núñez señala que la heterogeneidad es un elemento que permite ensartar la literatura como rasgo distintivo de la época (7). Es en esta década que comienzan a publicar los dos autores que trabajo en este capítulo, Ana Teresa Torres e Israel Centeno. Vásquez y Vargas señalan que la producción literaria de los noventa “mantiene un hilo de contacto con la tradición realista y pretende destruir las convenciones discursivas que han organizado la realidad de un cierto modo” (2). Núñez argumenta lo mismo al señalar que autores

como Centeno y Azuaje rescatan problemas recalcando los traumas sociales y políticos de la realidad nacional (11). Para Vásquez y Vargas hay en la narrativa de los noventa un “cuestionamiento permanente de los discursos absolutistas y unitarios que buscan una representación de la realidad” (9). Lo que se muestra en última instancia y desde diferentes perspectivas estéticas es un desmoronamiento del encanto de vivir en Caracas como se observa en *El exilio del tiempo* (1990) de Ana Teresa Torres.

Ahora bien, este desencanto narrado en las novelas urbanas de los noventa se convierte en disolución y destrucción a principio del siglo XXI. En las novelas de los noventa Caracas se representa con la fragmentación espacial; en las del siglo XXI el quiebre es narrativo. Esta ciudad en su representación literaria se muestra en los años noventa como un espacio dividido y fragmentado, pero en el nuevo siglo la urbe como tal desaparece. Caracas se convierte en cualquier ciudad. Esta urbe es cualquier espacio en cualquier parte del planeta, y así la representa Ana Teresa Torres en *Nocturama* (2006) e Israel Centeno en *Bengala* (2005).

Los revoltosos años 2000

En términos generales los años 2000 resumen periodos anteriores: como los sesenta están marcados por grandes conflictos socio-políticos; como en los setenta ingresan altas sumas de dinero por los precios del petróleo a nivel internacional; como los ochenta se observa mayor realismo en literatura (pero se disfraza); como en los noventa hay un énfasis en los traumas sociales y políticos; y como en todos los anteriores hay una constante muestra de desencanto. El discurso del proyecto político bolivariano utiliza conceptos de la izquierda de los años sesenta y los pone en contacto con la realidad de los noventa resultando en denominaciones tales como el socialismo del siglo XXI o democracia participativa, directa y protagónica. En los últimos cincuenta

años Venezuela se ha dividido políticamente entre la democracia representativa para caracterizar el sistema político desde 1958 a 1998, y la democracia participativa que va desde 1998 hasta el presente. La participación activa de los ciudadanos en la política nacional se plasma en la literatura. Caracas, como capital, se convierte en el epicentro de los mayores conflictos ciudadanos que se manifiestan en las calles para mostrar sus tendencias frente a las políticas públicas. Esta Caracas violenta se describe en las novelas estudiadas en este capítulo.

El fin de siglo venezolano está marcado por la división social y la lucha política. En Caracas la fragmentación espacial entre las zonas del Este y del Oeste¹⁴ se magnifica con un creciente rencor, y éste a su vez, se manifiesta en la literatura a través de la presencia de fragmentos narrativos con ausencia de un discurso central. La ciudad se presenta como una masa amorfa sin rasgos de distinción. La ciudad representa la barbarie que otrora se mostraba con el campo. Para mostrar ejemplos de lo que apunto es necesario desarrollar los argumentos de las novelas que trabajo en este capítulo.

Caracas de la modernización a la destrucción

Ana Teresa Torres en *El exilio del tiempo* (1991) reconstruye la historia de la familia Velarte en relación a la historia de Venezuela y, en particular, de Caracas. Para lograr su objetivo Torres utiliza la casa familiar que se transforma al ritmo de los cambios políticos y sociales del país. La novela transcurre desde finales del siglo XIX hasta la década de 1970. En *Nocturama* (2006) la ciudad no es explícitamente

¹⁴ La ciudad de Caracas puede considerarse como una ciudad partida en dos. La zona Este donde viven las personas de mejores recursos económicos. Las clases medias y altas usualmente se residen en esta parte de la ciudad que se creó durante el proceso de expansión urbana de los años cincuenta. El Oeste es la zona donde se concentra una población asociada a las clases populares o bajas. El centro de la ciudad se ubica en esta zona.

Caracas. El texto es la escritura de una novela dentro de la novela misma. Ni la urbe ni el personaje que la transita tienen memoria ni identidad. El narrador, por un lado, cuenta las historias del personaje principal a un grupo de amigos y, por otro, la historia de un lugar sobre el que está investigando, Nocturama, un pueblo que vive a oscuras y que necesita la presencia de un héroe y de historia para existir. *Calletania* (1991) de Israel Centeno muestra la ciudad de los barrios pobres urbanos mientras que en *La casa del dragón* (2004) el autor desarrolla los conflictos socio-políticos de Caracas con las relaciones de dominación y poder sexual de un grupo de personas. La novela es parte de una tetralogía en la que la violencia y la ciudad se funden¹⁵. Todo lo que ocurre en el bar La Casa del Dragón es paralelo a lo que ocurre en la ciudad de Caracas. El bar, como la ciudad, es un espacio sucio, oscuro, poblado de sombras. En *Bengala* (2005), Centeno escribe las historias de personajes que acuden de noche a un bar de la ciudad de Caracas. Bengala es a la vez un tigre, un bar y un estado de ánimo contradictorio. *Bengala* es una novela en la que los personajes descienden al abismo de la noche. Los personajes son fantasmas que deambulan por una ciudad oscura huyendo de la luz del día porque son vampiros.

Tanto Torres como Centeno representan la ciudad de Caracas como una urbe conflictiva, fragmentada y dividida tanto física y territorialmente como afectiva y moralmente. No obstante, la ciudad de *El exilio del tiempo* y *Calletania* no es la *Nocturama* y *Bengala*. Hay una transformación en la forma de ver, escribir y representar la ciudad que va desde la urbanización y la modernización caótica y excluyente a la destrucción física y la descomposición psíquica y afectiva de sus

¹⁵ La tetralogía incluye las siguientes novelas: *Exilio en Bowery* (1998), *Criaturas de la noche* (2000), *La casa del dragón* (2004) y *Bengala* (2005).

habitantes. El uso de la alegoría como recurso literario muestra de diferentes maneras la petrificación de un instante de la historia del país. Por ejemplo, la transformación de la casa en *El exilio del tiempo* es la alegoría de la ciudad que aún cuando se destruye está en constante renovación. En *Nocturama* la vida del pueblo y del personaje principal son también alegorías de la ciudad, pero en ésta la urbe se destruye sin signos de reconstrucción.

La ciudad de un espacio no tan simple

Néstor García Canclini en *Imaginarios urbanos* (2005) propone que el reconocimiento de los ciudadanos de un lugar particular se hace más difícil en las megalópolis. También señala que las personas crean un imaginario de las urbes pues “gran parte de lo que acontece en ellas, aun lo que más nos concierne, es incognoscible” (129). Éste autor aclara que “para la gran mayoría la urbe es un objeto enigmático, y para vivir en ella la gente elabora suposiciones, mitos, articula interpretaciones parciales tomadas de distintas fuentes, con todo lo cual se arman versiones de lo real” (129). Las personas toman el arte y la literatura como parte de las interpretaciones que menciona García Canclini haciendo versiones acerca de los espacios donde viven. Los textos trabajados en este capítulo forman parte de las interpretaciones articuladas que hacen los ciudadanos y, por ende son también representaciones, según el concepto de Lefebvre.

Moderna y excluyente

En *El exilio del tiempo* de Torres las transformaciones de la estructura de una casa son paralelas a los cambios socio-políticos del país. En tan sólo una década (1948-1958) Venezuela pasa políticamente de democracia a junta militar a dictadura a democracia nuevamente. Análogamente la casa se transforma, la demuelen y en su

lugar se construye un edificio, Las Residencias Veroes. Lo que ocurre en y con la casa es la alegoría de la ciudad. Caracas al igual que esa estructura arquitectónica se va transformando en la utopía de la modernización:

. . . y daba vueltas y vueltas sin encontrar el edificio, me parecía que estaba perdida en una ciudad desconocida pero no podía dejar de seguir buscando, hasta que vi que era bien sencillo, estaba en la esquina y las Residencias no las veía porque las habían tumbado y en su lugar se levantaba un edificio inmenso, una torre de una financiadora o de una compañía de seguros. Fue como quedarme sin paisaje, como si las máquinas demolidoras hubieran arrastrado con nosotros (223).

La ciudad de las pequeñas casas pasa a ser la ciudad de los espacios aislados y el centro se convierte en un lugar impersonal de la ciudad financiera y global. Para García Canclini las personas “construyen sus mundos privados en relación con las estructuras públicas” (129) y es esto lo que muestra Torres en *El exilio del tiempo*. La novela señala el encanto de la modernización que se desploma y crea una realidad que se fragmenta produciendo segregación y división.

Por su parte, Israel Centeno muestra en *Calletania* la ciudad de los vecindarios pobres urbanos (barrios). En esta novela, como su nombre lo indica, la calle y lo que pasa en ella es lo que centra el argumento. La urbe se describe al margen de lo que plantea Torres en *El exilio*. Es la Caracas con toda su exclusión. El texto de Torres es la historia de la ciudad contada a través del relato de una familia aristocrática.

Calletania, por el contrario, es el producto marginal y de descontento de la modernización. Es la representación de la Caracas de los vecindarios como consecuencia urbana no planificada. Es también la desilusión de los proyectos políticos utópicos de izquierda de los sesenta. Hay en la novela el tratamiento del desencanto en sí mismo. La desilusión de lo que pudo ser y no fue, como la utópica revolución socialista que haría del país un lugar justo e igualitario. Pero este lugar deja de ser ese

espacio dividido para convertirse en una urbe que se desploma, una ciudad que colapsa y se desintegra junto con sus ciudadanos. ¿Dónde quedó el encanto de aquella ciudad que florecía? Al estudiar las obras de los autores aquí trabajados se puede afirmar, sin duda, que la ciudad utópica emergente de mediados del siglo XX se convirtió en un espacio caótico, apocalíptico con un paisaje gótico fragmentado y sin memoria en las novelas del siglo XXI. Por ejemplo, en *Nocturama* Caracas como espacio de la representación pierde su identidad. La ciudad sigue siendo el espacio de la representación según Lefebvre, pero en su representación ya no se la nombra.

Tun, tun ¿Caracas?

¿Qué pasa con el mundo privado de los ciudadanos cuando las estructuras públicas que menciona García Canclini están en constante transformación? Uno de los temas que Torres desarrolla en sus textos es la ausencia de memoria del ciudadano caraqueño en cuanto a la destrucción de los espacios de la representación. El sociólogo Tulio Hernández señala que:

[c]omo si se tratara de una dama entrada en años que ha extirpado sistemáticamente de su rostro las inevitables señales de su experiencia y su vejez, Caracas se nos ofrece a la vista como una creación exclusiva del siglo XX, como un territorio específico de la modernidad y la posmodernidad periférica, interrumpido sólo ocasionalmente por uno que otro, solitario, acorralado y, seguramente, hasta falseado recuerdo del siglo XIX, y sólo en grado excepcional del XVIII o el XVII. Todo lo demás, lo que en ella hoy existe como espacio o condición significativa, lo que para bien o para mal la define y le asigna su personalidad, es el resultado de la acción humana realizada en lo que va de siglo y, para ser más precisos aún, desde mediados de la década de los años treinta en adelante. El tiempo anterior es sólo una ausencia, una referencia académica, o una certeza histórica sin escenario especial de realización (“Caracas: odiada, amada, desmemoriada y sensual”).

Hernández comparte el argumento de Torres al afirmar que en Caracas hay un continuo desmoronamiento de lo viejo por la construcción de lo nuevo, lo cual ha sido

una constante desde comienzos del siglo XX. No hay memoria de ciudad. Lo que fue, ya no es, y lo que es, no será. Por ello en los textos de Torres la ciudad va perdiendo el tono referencial. La noción de alegoría de Benjamin como petrificación de la historia, y el concepto de representación del espacio de Lefebvre que se refiere al mundo de las palabras, las imágenes y la memoria nos sirven para entender mejor el porqué Torres utiliza a Ulises como representación alegórica de la ciudad. También es importante señalar que “[d]rawing on memory, learning from the past in ones’s relationship with the city is part of this self-development and self-actualization. Memory plays a part in the way that cities are imagined” (Bridges and Watson 13).

En *Nocturama* Caracas es una ciudad anónima; suponemos que es ella, pero puede ser cualquier otra: “Me parece un lugar cualquiera en el que bien pudiera haber vivido toda mi vida o haber llegado recientemente por primera vez” (24). Es decir, que el espacio de la representación según Lefebvre no existe.

Ulises, el personaje principal, se encuentra en un cuarto de un hotel modesto con un ventilador de techo encima y sin memoria. Ulises Zero deambula por una ciudad que no conoce. Al hacerlo, el caos y la violencia es lo que va formando los espacios de la representación. La autora en su constante diálogo con otros textos hace referencia a la *Odisea* de Homero y *Ulises* de Joyce. Sólo que el personaje de *Nocturama* no tiene memoria y comienza de cero. Desde el punto de vista de Benjamin, según lo desarrolla Avelar, el lugar del eterno retorno sin memoria se refiere a que las experiencias vividas no se traducen a material narrable porque en el vivir no se produce ningún aprendizaje. En este sentido hay ausencia de representación de los espacios según Lefebvre y por ello el lector desconoce el nombre de la ciudad.

Desde el inicio de la novela el lector conoce la neutralidad del espacio dónde se encuentra el personaje. Ulises “[l]eyó el diario sin ningún interés, daba noticias de un lugar que no significaba nada para él, pero al menos sabía el nombre de la ciudad. Nunca había estado en ella, no era sino un punto más en el mapa, sin embargo, era el punto en el que él estaba” (6). Hay un énfasis en describir la ciudad como un lugar sin nombre, sin identidad y sin memoria. Las andanzas de Ulises muestran lugares de la ciudad no accesibles a todo el mundo por su alto grado de peligro. El *flâneur* desmemoriado, Ulises Zero, se introduce en lugares peligrosos debido a su ignorancia acerca de lo que para Lefebvre es los espacios de la representación. Ulises no reconoce la ciudad porque ésta no es reconocible; todo es nuevo como su propia identidad. Es lo que Benjamin señala cómo la permanencia de un constante presente en el que no se produce ningún aprendizaje de las experiencias vividas. La vida de Ulises es la alegoría de la ciudad, y por tanto puede vivir sin memoria, como el espacio que transita. La urbe simplemente es y los adjetivos que la describen están allí como sus calles y avenidas, sin juicios de valor.

Ulises desciende a lo que parece el infierno. Los espacios de la ciudad son oscuros y solitarios. Hay matorrales, edificios y callejones que le sirven de refugio al personaje principal. Ulises sale de los matorrales y se esconde en las calles y puentes dejándose ver sólo por quienes serán importantes en la narración como, por ejemplo, Aspern¹⁶ el narrador. La dicotomía civilización y barbarie, otrora importante a mediados del siglo XIX, pierde relevancia en la novela de Torres. Lo que caracterizaba la barbarie

¹⁶ La autora está constantemente haciendo un guiño al lector. El narrador de *Nocturama* comparte el nombre del personaje principal de la novela de Henry James *The Asperns Papers* (1888) quien es un poeta romántico de ficción.

del campo de Sarmiento ahora se tipifica como un lugar urbano donde ocurren las mayores atrocidades. Ulises, como una especie de animal sin memoria, transita los espacios de una ciudad que se describe violenta, bárbara y sin señales de civilización. Éste la recorre con el fin de encontrar a Díaz-Grey¹⁷, un médico que se especializa en problemas de la memoria. Ulises camina y recorre la ciudad en taxi, sólo o acompañado de Eudora Welty¹⁸.

A diferencia de la ciudad, los grupos de personas que viven en la calle o debajo de los puentes son claramente identificados. Hay, además, diversas organizaciones sociales de participación ciudadana que difunden la violencia por la ciudad. Torres muestra cómo la existencia de estos grupos sociales caracterizan y le dan personalidad a esta urbe. En *Nocturama* los pequeños grupos van creciendo hasta insertarse en toda la ciudad y hacerla colapsar. Al principio se introduce al lector en el mundo de un grupo que vive bajo puentes y come carne de perros. Luego Ulises se inserta en lo que representa el bulevar Sabana Grande; lo recorre, sin saber dónde está y es arrastrado por una masa humana que se mueve entre los diferentes ritmos musicales que salen de los tenderetes apostados en ambas aceras del bulevar. Los buhoneros lo tapan todo. El referente del espacio son ellos mismos. La calle deja de ser calle con nombre o números y los edificios y tiendas no se ven “en la algarabía de ruidos, ritmos, voces, bocinas y frenos era completamente imposible dirigirse a nadie, y menos que alguien se detuviera para indicar una dirección” (Torres 40). El hecho de que el espacio físico esté reducido a los buhoneros implica que la noción de espacio en sí misma esta

¹⁷ Es un médico personaje en la novela *La muerte y la niña* (1973) de Juan Carlos Onetti uno de los autores más importantes de la literatura urbana latinomericana del siglo XX.

¹⁸ Es otro de los guiños de Torres ya que Eudora Welty es una escritora estadounidense del siglo XX (1909-2001) quien escribe sobre las relaciones personales de los habitantes de Jackson, Mississippi.

limitada a la concreción del momento en que los buhoneros ambulantes están presentes. En ese sentido no hay una visión de conjunto ni de permanencia ni de referencia en la representación del bulevar en *Nocturama*. La ciudad en la novela es un espacio público amorfo cuyo referente estable es la violencia urbana.

Los grupos sociales son también representación de los espacios y Ulises, sin memoria, no tiene ese referente. “‘Los Vengadores de la Patria’, escuchó [Ulises]: todo el mundo parecía entender quiénes eran. Las ráfagas no cesaban y se añadieron las de los soldados que se presentaron arrojando bombas tóxicas y perdigones” (Torres 41). En el bulevar Ulises abre otra perspectiva de las andanzas urbanas ya no al margen de la ciudad y escondida debajo de un puente y detrás de matorrales sino en pleno corazón urbano como si fuera captada a través de un lente para una producción cinematográfica. Una vez deshabitadas las calles de los buhoneros quedan éstas al descubierto junto con las mesas desnudas y los tubos de los toldos expuestos como si fueran ruinas. Los recovecos de las calles del bulevar están descritos en forma de un laberinto. Las calles aledañas a la principal son el resguardo de las personas que buscan evadir los conflictos. Las acciones descritas en el capítulo son imágenes aisladas que parecen la aproximación de una cámara a distintos episodios que no tienen concatenación. Por ejemplo, “[l]os niños habían terminado de repartir las mercancías y el dinero, y se acostaron a dormir; otros se quedaron parados al final del pasaje esperando a los hombres que, como sombras, salían de las esquinas y los empujaban contra la pared mientras los montaban. Todo era muy rápido” (46).

El bulevar está poblado de personajes que podemos llamar góticos, si consideramos las características desarrolladas por Catherine Spooner (40). Por

ejemplo, en el bulevar había niños “hurgando en las bolsas de basura. Algo sucedió entre ellos, escuchó los gritos y los insultos, comenzaron a darse golpes y uno sacó un cuchillo del pantalón. El mayor, . . . [t]erminó de vaciar el cargador contra las bolsas . . . salió a la calle de las ratas y la atravesó en la soledad de la madrugada (47).

Ulises actúa como una cámara que muestra los episodios que ocurren en esa ciudad. Así va dando cuenta de la violencia que genera cada grupo con los que se topa; todos y cada uno de ellos expresan su ideología a través de la violencia.

Nocturama es en varios sentidos una novela postmodernista. Por ejemplo, en el texto de Torres hay una constante referencia a la realidad venezolana que se disfraza de ficción. Si tomamos en cuenta lo que menciona Linda Hutcheon en *The Politics of modernism* encontramos cómo lo postmoderno

is not a degeneration into ‘hyperreality’ but a questioning of what reality can mean and how we can come to know it. It is not that representation now dominates or effaces the referent, but rather that it now self-consciously acknowledges its existence as representation – that is, as interpreting (indeed as creating) its referent, not as offering direct and immediate access to it (34).

En la novela hay una clara creación del referente. No es casualidad que Torres use la intertextualidad como recurso para desarrollar sus novelas y, en especial *Nocturama*. Hutcheon señala muy claramente cómo la ficción no es un espejo de la realidad ni tampoco la reproduce. En cambio la ficción literaria “is offered as another of the discourses by which we construct our versions of reality” (*A poetics*, 40). Ahora bien, la forma cómo se desarrollan esos discursos se relaciona con la manera cómo se ve y se entiende una realidad social. Torres utiliza referencias literarias e históricas para ofrecer datos adicionales a un lector informado. Las huellas intertextuales son un código que sólo el lector real, del que habla Avellaneda en su estudio sobre las letras

argentinas, puede descifrar. “The reader is forced to acknowledge not only the inevitable textuality of our knowledge of the past, but also both the value and the limitation of the inescapably discursive form of that knowledge” (Hutcheon, *A poetics* 127). En ese sentido la novela de Torres es un texto postmoderno; de hecho no es coincidencia que utilice la intertextualidad y la fragmentación para escribir su creación literaria de un referente cuyo ambiente político es difícil y complicado de manejar.

Nocturama es la alegoría de la destrucción de la ciudad. El texto es una interpretación literaria del referente que es la capital venezolana del siglo XXI. En la novela hay también analogías que no se disfrazan de metáforas. El miedo frente a las constantes amenazas de expropiaciones de propiedades privadas está presente en toda la novela. No obstante, el texto de Torres es una ficción que tiene como referente a la ciudad de Caracas del siglo XXI y la violencia que la caracteriza. Hay en la novela episodios que reflejan acontecimientos reales de la ciudad, pero es necesario insistir que estos se muestran desde la interpretación literaria que hace la autora y en ese sentido hay una creación que se convierte en representación, por ejemplo: Ulises y Eudora buscan a Díaz-Grey. Se detienen frente a la puerta de un edificio,

les llamó la atención que estuviera cerrada con varias cadenas sujetas por gruesos candados. Tocaron varias veces el timbre sin resultado hasta que un rostro se asomó por una ventana.

-Aquí no vive nadie –gritó.

-Busco a Díaz-Grey –insistió Ulises.

-Aquí no vive nadie.

Entonces, sin que hubieran podido anticiparlo, una turba se abalanzó sobre ellos y los arrolló (116).

Torres introduce estos episodios para mostrar una ciudad al borde de la destrucción. La ciudad por donde transita Ulises no es otra que su misma ciudad, que él no reconoce. Es el lugar donde siempre ha estado, sólo que no lo encuentra porque no existe. La ciudad es en *Nocturama* lo que era la casa en *El exilio del tiempo*. Desde la creación literaria Torres muestra las múltiples descripciones de grupos de personas enardecidas que presentan una situación anárquica y que indican conflictos sociales en ebullición de una ciudad que no se reconoce a sí misma. Torres intenta mostrar en *Nocturama* cómo la capital venezolana se ha convertido en un espacio para el conflicto interno. En cierta medida la novela señala una transparencia entre la palabra y el referente. Es decir la novela representa la sociedad venezolana contemporánea desde una perspectiva realista en la medida en que describe situaciones identificables con la realidad histórica y social. Uno de los claros ejemplos desarrollados en la novela es la violencia de las agrupaciones sociales urbanas y el miedo ciudadano a las expropiaciones¹⁹. Hay también en el texto de Torres una representación alegórica. Con la alegoría se desnaturaliza la transparencia del referente y se añade un significado que implica decadencia, caos y destrucción. *Nocturama* como texto alegórico muestra una ciudad que se destruye poco a poco. Por ejemplo, el funcionamiento de un hospital es la metáfora de la ineficiencia de las instituciones sociales. Ulises transporta a Eudora a un centro de salud con una hemorragia causada por un tiro que recibe en la pierna en el

¹⁹ Hugo Chávez ha intentado desde el año 2005 crear fuerzas militares civiles que acompañen la Revolución. Los círculos bolivarianos, que generaron violencia urbana, no podían ser controlados a nivel central y poco a poco fueron desapareciendo. Chávez ha seguido intentando la formación de grupos armados civiles. En el 2007 insistió en la creación de las milicias pero el referendo no fue aprobado. En octubre del 2009: “logró que se aprobara la ley orgánica de las fuerzas armadas, . . . se crearon las Milicias Bolivarianas, como una quinta fuerza, al lado del Ejército, la Fuerza Aérea, la Armada y la Guardia Nacional. Tendrán su propio comandante general y dependerán directamente de Chávez” (“Las milicias de Chávez”). Fernando Mires señala cómo el presidente fundó milicias urbanas y agrarias que dependen directamente de él.

caos del edificio. El hospital es un ejemplo más de la ciudad, un laberinto de pasillos con buhoneros. En vez de mostrar al hospital como una institución de la salud donde se encuentran personas que requieren atención médica, se representa como un mercado libre en el medio de la calle de la ciudad.

Ulises, como la urbe, se ha acostumbrado a vivir en el presente, con su desmemoria, con la presencia de múltiples grupos pugnando cada uno por sus intereses, con la mediocridad del día al día. El recorrido que hace el personaje por la ciudad es la alegoría de Caracas. La búsqueda de Díaz-Grey es la forma que tiene el personaje de encontrarse a sí mismo y a su memoria. No obstante, él, como la ciudad, es la desmemoria. Ulises representa una urbe colapsada que el mismo es incapaz de reconocer. El buscar al doctor especialista en trastornos de la memoria, Díaz-Grey, es una estrategia literaria para contar las andanzas urbanas de Ulises. El lector se olvida del objetivo del personaje doctor porque lo que importa es el recorrido urbano del *flâneur* en sí mismo y no encontrar al médico. Torres utiliza el elemento sorpresa no en los hechos de violencia que son la cotidianidad en esta ciudad sino en el hecho de encontrar al médico que en realidad existe y a quien Ulises encuentra por azar: “¿Qué problema tiene? -Mi problema es, o era, que desperté en ese hotel sin recordar nada de mí mismo. No estoy seguro de ser Ulises Zero, aunque hace tanto tiempo que lo soy que ya me lo parece” (179).

En el siguiente fragmento se observa cómo el fin de la novela abre la posibilidad de una separación del personaje con la ciudad y esta distancia le permite ver la urbe de manera distinta:

Me arrepiento de no haber escrito un diario de mi vida en esta ciudad, decía Ulises, pero es tarde, ya no vale la pena, ha pasado demasiado

tiempo y todo está por terminar. Comienzo a ver la ciudad con otra luz. Observo pequeños detalles antes inadvertidos por la costumbre o la cotidianidad. Esto es lo más difícil, abrir los ojos para distinguir aquello que la monotonía oculta Es doloroso mencionar el nombre de una calle muy conocida, muy recorrida, y ya perdida. Es necesario aprenderla de nuevo, como si nunca nos hubiera conmovido (183).

En este pasaje Ulises afirma el dolor de no reconocer su espacio físico; la ciudad por la que ha transitado es su hogar. Es la Ítaca de Homero. En este fragmento queda claro que el personaje no tiene material narrable, sus experiencias no se han traducido en escritura, como menciona Benjamin. La incapacidad de representar lo irrepresentable es lo que hace el uso de la alegoría, y en consecuencia, la existencia de Ulises y su recorrido se traduce en la historia de la ciudad.

La representación de Caracas en las obras de Torres como, por ejemplo, en *El exilio del tiempo* y en *Nocturama* muestra referencias claras a la historia de la ciudad. No afirmo con esta aseveración que la producción literaria de la autora sea realista. Sin embargo, quiero hacer notar que, aún cuando la ficción y la historia son entidades distintas, la primera sirve para representar la segunda.

La presencia de los múltiples grupos sociales que se han formado en esta ciudad anónima que utiliza Torres para representar a la capital venezolana en *Nocturama* muestran una situación social de desorden y desamparo como metáforas de los grupos urbanos presentes en la Caracas contemporánea. En la novela la violencia ejercida por estos grupos que están en todas partes crea una situación de guerra interna que parece organizada desde el estado como lo vemos en el último episodio en el que la ciudad cae en el caos absoluto. Es el fin último, el apocalipsis.

Frente al televisor Eudora y Ulises ven las noticias en las que un hombre dispara a un grupo de personas de la oposición del gobierno en una plaza de la ciudad:

Oímos sus declaraciones que había, efectivamente, disparado porque sentía la necesidad de atacar a los medios de comunicación ya que, al parecer, lo habían sometido a una suerte de tortura psicológica desde su adolescencia. Y finalmente, esa misma noche un militar de alto rango dijo, después de nueve minutos en los que contó algunos chistes y anunció la inauguración de alguna escuela, que quizás aquel hombre no era culpable ya que la confesión nada prueba. Algunas personas confiesan crímenes que no han cometido. Antes de terminar su alocución dio el pésame a los familiares de las víctimas. Entonces, todo ya me parece muy lejano y creo que pronto lo olvidaré, pero esa plaza, para mí y para la mujer que no quiere ser más Eudora Welty, había sido un territorio conocido y ahora es un espacio ajeno que se asemeja a un campo de guerra (Torres 184).

Otra vez en este fragmento se observa cómo la ciudad que busca Ulises es la ciudad que siempre ha sido pero que está irreconocible por la violencia y el caos.

Efectivamente la destrucción de la ciudad coincide con el fin de la novela. La violencia urbana que hasta ahora se había mantenido limitada en algunos espacios logra expandirse y alcanza el otro extremo de la ciudad en las Residencias Urbex. En el desarrollo de la novela hay un recorrido urbano que describe una violencia contenida y focalizada en la zona oeste de la ciudad. Las caminatas del personaje permiten observar como la violencia se va expandiendo desde el oeste hacia el este. Es así como en las residencias de lujo la violencia alcanza a los personajes de *Nocturama*.

Para salvarse deben lanzarse desde uno de los pisos. Huyen y

[I]uego supieron que los ataques se habían producido en toda la ciudad y que el sistema eléctrico había caído. Se produjo una intensa noche porque el cielo estaba nublado por el humo de los gases y las bombas. La gente despavorida aullaba por todas partes y nosotros también. No era necesario saber adónde nos dirigíamos, solamente seguir a los demás entre miles de cadáveres Era como debe ser el infierno, una noche oscura de vez en cuando iluminada por el fuego (196).

Esa noche el caos se intensifica cuando lo que representa la montaña que rodea Caracas, El Ávila, se desborda causando más daño y destrucción. La inclusión de este hecho no sólo hace referencia a los acontecimientos del deslave ocurrido en Caracas y

La Guaira en diciembre del año 1999 sino que refuerza el hecho de la destrucción, ya que la montaña que simboliza esta ciudad se desploma: “[v]imos como la Gran Montaña se abría en medio de las llamas que iluminaron el firmamento. La Gran Montaña se desprendía a pedazos, bajaban inmensas rocas y árboles, y los ríos se desbordaron” (Torres 196). La destrucción social y física de la ciudad se hace también evidente:

La ciudad estaba completamente en tinieblas y solamente la alumbraban los bombardeos que estallaban como haces de resplandor; en esos momentos distinguíamos a nuestro alrededor sombras que eran también personas. Puede ser que estuvieran muertas, en algunos momentos nosotros también creíamos haber muerto Dejamos de tener sed, al principio nos atormentaba pero luego desapareció. Tampoco sentíamos ya cansancio. Escuchábamos las explosiones, la montaña seguía explotando como si se deshiciera entera sobre la ciudad; algunas sombras que se cruzaron con nosotros decían que la ciudad ya no existía. Los perros salvajes habían invadido las ruinas y estaban devorando todo lo que encontraban, tanto los cuerpos muertos como los cuerpos vivos (Torres 196).

Para finalizar la novela, Aspern indica el cierre del relato de Ulises quien llega a casa del narrador con Eudora: “[v]inieron en su huida, concluyó Aspern, y aquí descansaron una horas. Dijo que ya no sería más Ulises Zero y tampoco la mujer, que ya no quería ser más Eudora Welty” (197). La ciudad deja de existir y Ulises Zero ya no tiene razón de ser. Este personaje es la ciudad y ésta desapareció. La novela es circular. La primera narración de la violencia urbana limitada a un grupo al principio de la novela se va convirtiendo en la imagen de toda la urbe al finalizar el relato de Aspern.

El trabajo Walter Benjamin acerca de las alegorías como recurso literario y filosófico es de gran importancia para el análisis del texto de Torres. Según Susan Buck-Morss en *The Dialectics of Seeing* (1989) “[t]he allegorical mode allows Benjamin

to make visibly palpable the experience of a world in fragments, in which the passing of time means not progress but disintegration” (18). Para Benjamin las alegorías logran eternizar un instante: “In allegory, history appears as nature in decay or ruins and the temporal mode is one of retrospective contemplation” (168). La vida de Ulises, sin memoria en su recorrido urbano, es la alegoría de la ciudad. La urbe en el momento histórico en la que se contextualiza alegóricamente a través de la vida de Ulises y su recorrido se petrifica y ese instante está en decadencia perfecta. Desarrollar la vida de un personaje sin memoria que además se llama Ulises como alegoría de la ciudad es razonable si se piensa que el espacio al que está representando el personaje es Caracas del siglo XXI. Hans Van Ginkel en “Imagine the New City” concibe a la capital venezolana como: “a perpetually unfinished city, a permanent state of impermanence . . . nothing is fixed in place” (250). La vida de Ulises como la ciudad nunca está completa.

Una de las razones por las que Benjamin se interesa en el uso de la técnica alegórica en Baudelaire es porque la sociedad a la que éste hace referencia es una con altos ingresos y gran progreso económico como es París de mediados del siglo (Oliván 13). Similarmente, los ingresos que han entrado a Venezuela gracias a los precios del petróleo no tienen precedentes aún cuando se compare esta época con la Gran Venezuela de los años setenta. El uso de la alegoría en este texto es una manera de exaltar las características de transitoriedad de la historia, pero también de mostrar en el presente lo que en el pasado fue y de lo que solo quedan restos. Es la representación de una interpretación de la historia que se percibe como decadente y negativa en la que todo tiende a la destrucción tal como significaba la alegoría en el Barroco. Además la fragmentación en *Nocturama* no es sólo espacial, sino también social y narrativa.

Ulises al cruzar la ciudad no hace otra cosa que mostrar cómo los grupos que viven en esta urbe están allí para destruir y no para colaborar a que el espacio en común sea un lugar placentero y apacible. Esto mismo ocurre en el pueblo de Nocturama, un lugar oscuro, frío, tétrico y gótico.

Caracas, ciudad gótica

¿Qué es una ciudad gótica? Robert Mighall en su artículo “Gothic Cities” señala que

[f]or Gothic *of* a city rather than just in a city, that city needs a concentration of memories and historical associations. Ideally these would be expressed in an extant architectural or topographical heritage, as these areas provide the natural home for ghostly presences of imagined/projected meanings (57).

¿Cómo puede ser entonces gótica una ciudad que no tiene memoria como Ulises y cuyas asociaciones históricas no existen porque las han eliminado, como la arquitectura? El mismo Mighall menciona como Londres y París pueden ser góticas de maneras diferentes. Por ejemplo, en *Notre Dame de París* (1831) de Victor Hugo y en los *Misterios de París* (1842) de Eugène Sue la capital gótica francesa se presenta con las características de los personajes y con incidentes melodramáticos en contraposición a lugares específicos donde figura el horror de la criminalidad como se puede observar en Dickens (57). Las características góticas no son las mismas en la literatura inglesa, francesa, norteamericana o latinoamericana. La representación de París en *Les Misérables* (1862) de Hugo, que utiliza los canales de desagüe para mostrar el mundo subterráneo criminal en contrapunteo con el mundo real, es una forma gótica de caracterizar la ciudad. Esta misma estrategia literaria la utiliza Gustavo Valle en *Ciudad imaginaria* (2007) para mostrar la ciudad de Caracas en la actualidad. Ni Torres ni Centeno utilizan en las obras analizadas estas características. Sus

maneras de inclusión de elementos góticos se dirigen más hacia incidentes melodramáticos y personajes. Torres, al igual que Centeno, juega con el lector incluyendo algunos elementos de la perspectiva literaria gótica, si se quiere francesa o norteamericana sobre todo en el relato que hace Aspern de Nocturama. Hay que señalar, sin embargo, que la falta de memoria tiene relación con la identidad y ésta a su vez ha sido considerada un elemento gótico de la literatura norteamericana, como lo señala Elizabeth Kerr en *William Faulkner's Gothic Domain* (1979). También lo señala Sedgwick en *The Coherence of Gothic Convention* (1986). Hay otros elementos góticos en la novela de Torres como, por ejemplo, el uso de los cuentos dentro del cuento, ambientes nocturnos, insurrecciones civiles, muertos-vivos. Hay también intertextualidad con textos góticos como señalo más adelante.

En la novela de Torres hay dos historias: una es la ciudad sin nombre que recorre Ulises y la otra es la de Nocturama un pueblo que se forma sin historia en un valle donde llueve todo el año. La ciudad, como su nombre lo indica, es un lugar oscuro como la noche. Esta ciudad-valle, al igual que Caracas, “se recogía en el seno de una alta montaña, que a su vez se desplegaba en otra hasta perderse en una cordillera” (Torres 21). Nocturama al igual que Ulises y que Caracas no tiene memoria, no tiene un pasado tangible. Los nocturanos no recuerdan su pasado pero “insidiosamente surgió en ellos un ansia de historia que los atormentaba” (Torres 34).

La perspectiva de una literatura con presencia de castillos o personajes y mundos subterráneos dista de ser la historia de *Nocturama*; no obstante, hay elementos góticos. Torres desarrolla la historia de Nocturama en un pueblo que se crea, se desarrolla y se destruye en la necesidad de tener historia y un héroe. Nocturama se describe como un

pueblo oscuro, misterioso, abandonado y fantasmagórico, un lugar estéticamente gótico.

Sus calles eran estrechas, empedradas casi todas ellas, y un observador hubiese dicho que Nocturama parecía una escenografía dispuesta para simular la atmósfera de muchos siglos atrás. Los pasos resonaban en el silencio, las ventanas permanecían cerradas la mayor parte del tiempo, y tan pronto anocheecía nadie transitaba. No era un pueblo feliz, como ninguno lo es. Ni justo, como pocos lo son (52).

Una noche llega al pueblo un héroe sin nombre y sin pasado. Con su llegada la población se divide en dos bandos: los que quieren que se vaya, y los que quieren que se quede para siempre (78).

Se establecieron los partidos políticos: los conejeristas y los coliforistas, conocidos popularmente como los 'coni' y los 'coli'; con igual sentido se conformaron los equipos deportivos, los periódicos, las iglesias, las escuelas, los mercados, los comercios y todas aquellas instituciones que requerían de cierta competencia. El desarrollo de la industria turística creó un tercer camino, los 'turi', pero nunca fue lo suficientemente sólido (118).

La historia de Nocturama se asemeja a la historia contemporánea venezolana.

Hay una clara transparencia entre el referente y la palabra. Torres asemeja estos grupos políticos con los que se han formado en Venezuela en apoyo o rechazo al gobierno de Chávez, como los "escuálidos", los "chavistas" y los "niístas". Las semejanzas literarias de Nocturama con la realidad contemporánea Venezolana no terminan con las categorizaciones de los grupos políticos. La ausencia de libertad de expresión es otro tema que manifiesta la autora en su texto para expresar la preocupación del manejo de la información en el país. Pero para hacerlo la autora se inventa un pueblo en el que ocurren cosas fantásticas. Por ejemplo, Aspern cuenta cómo Nocturama fue cambiando desde la llegada del héroe. La escasez de comida en el pueblo, también una preocupación en Venezuela, culmina con la aparición "de conejos como chupados y vaciados por algún animal que los hubiese dejado

exangües”²⁰ (Torres 120). Hay una expresión política en el texto de Torres que no puede escribirse de manera directa como si lo vemos en otras novelas de otros tiempos.

La noticia de un vampiro atrae atención internacional y, gracias a ésta, *Nocturama* se convierte en un lugar próspero con afluencia de extranjeros y comidas exóticas. Los turistas se movilizan guiados por jóvenes vestidos de Vlad Tepes²¹. Los albergues simulan ambientes tétricos y a la luz de candelabros alumbran los menús que ofrecen conejos vampirizados por su propios dueños y servidos por muchachas vestidas de Erzsébet Barthory²² (Torres 185).

Las referencias a los elementos góticos, como, por ejemplo las tinieblas, la noche, la vida a oscuras y los vampiros, en *Nocturama* van más allá de la concreción de su aparición en el texto. Por ejemplo, Torres incluye en sus guiños al lector la alusión al texto de Mary Shelley autora de la novela gótica *Frankenstein* (1818). Además Ulises, quien es la creación de Aspern no tiene sentimientos claramente establecidos. Coral Ann Howells puntualiza la desconexión afectiva existente en los textos góticos. Esta autora señala cómo algunos autores “tend to concentrate on external details of emotional display while leaving readers to deduce for themselves complex inner psychological movements” (15). Las referencias góticas están presentes en la novela

²⁰ En el artículo de Lauren Derby “Vampiros del imperio, o por qué el chupacabras acecha las Américas” la autora señala que hay claras referencias al fenómeno del chupacabras que surgió en los años noventa como explicación popular frente a la presencia múltiple de animales muertos con características particulares que algunos otorgaron a una especie de vampiro en diferentes partes de las Américas.

²¹ Fue uno de los tres hijos legítimos del Vlad Dracul. Algunos historiadores creen que Vlad Tepes (1428-1476) fue la figura que inspiró al inglés Bram Stoker a escribir *El conde de Drácula*.

²² Ha sido representada en diversos trabajos literarios. Nació en 1560 y murió en prisión en 1614. Se le incrimina la muerte de más de 600 mujeres a las que asesinaba para bañarse en la sangre de ellas, especialmente sus víctimas eran mujeres vírgenes (Monzón 1994). *La condesa sangrienta* (1965) es un texto de Alejandra Pizarnik basado en este personaje.

mediante la alusión y exaltación de la muerte como producto de la inconformidad social, así como también la ausencia de emociones explícitas en sus personajes. Torres subvierte estos elementos y aparecen escondidos en la ciudad de Ulises que termina siendo de hecho un espacio de sombras y de muerte.

La historia de *Nocturama* acaba coincidiendo con el fin de la historia de Ulises. El héroe en el pueblo sólo trajo tragedias, conflictos y pugnas entre los ciudadanos. La ciudad por la que transita Ulises se acaba en su propia destrucción como su personaje quien decide no ser más Ulises Zero y sale de la casa de Aspern junto a Eudora Welty. Ambos declaran no querer ser más los personajes que han sido durante la novela.

Nocturama es en realidad dos novelas en una. En cada una de ellas los argumentos se centran en espacios sin memoria. Hay una insistencia en las obras de Torres en reconocer la importancia de la memoria urbana que vuelve a aparecer latente e implícita en esta novela. Avelar desarrolla como Benjamin, basando su análisis en la cadena de montaje, teorizó sobre cómo un momento vivido no se traduce a objeto narrable (156). Es decir, que las experiencias vividas y sufridas no acumulan ningún aprendizaje. En *El exilio del tiempo* Torres puntualiza la importancia de la memoria en la familia que se extiende a la ciudad y el país. En *Nocturama* la autora muestra personajes y ciudades sin memoria y enfatiza cómo la carencia del aprendizaje en las experiencias vividas genera la devastadora conclusión de que la no memoria llevará irrefutablemente a la destrucción.

La ciudad se desploma

La ciudad de la violencia que describe Ana Teresa Torres en *Nocturama* es la urbe que contextualiza *La casa del dragón* de Israel Centeno. El autor hace un paralelismo entre las relaciones sexuales y de poder que se crean en un bar La casa

del dragón con las relaciones sociales de la ciudad. Éste se convierte en el mundo privado que sirve de referencia al caos y la desintegración de las estructuras públicas. Lo que ocurre en las calles de la capital venezolana es lo que acontece en el bar. Aún apartándose de los hechos políticos y sociales de la ciudad, los personajes se aíslan pero terminan viviendo sus cotidianidades como un ejemplo de lo que acontece afuera. La ciudad se desploma y no hay dónde esconderse ni a dónde huir.

A pesar de que existen elementos góticos en esta novela, en esta parte del capítulo estudio el trabajo de Centeno en su reducto comparativo y alegórico de la ciudad de Caracas. Las múltiples relaciones sexuales que aparecen descritas en detalle en el texto de Centeno y que plantean gran violencia no son más que la forma de subvertir lo que acontece en la ciudad. Hay en un principio un narrador que aclara de alguna manera la relación existente entre los acontecimientos del bar y la ciudad

el país resentía los arrebatos de la violencia, unos enloquecieron, pocos volvieron, con el alma y los huesos sanos, de la erosiva disolución. Ésa era la calle. Anarquía o bochinche. ¿Por qué no el cuerpo? . . . El desorden tomaba las calles con sus diversas máscaras y la peste hacía estragos en el ánimo de las personas de una ciudad que sucumbe (*La Casa 7*).

Esta novela es la narración de un paciente, Umbertino, a su analista, Eleonora de las historias sexuales de varias personas en un bar de la ciudad. El personaje principal es el único testigo de lo que aconteció en el bar que acaba destruido al finalizar la novela, como la ciudad en *Nocturama* de Torres. Los múltiples encuentros sexuales colectivos dejan al personaje desgastado, sin fuerza física ni espiritual. Las relaciones sexuales son metáfora de los innumerables encuentros sociales violentos en la Caracas del siglo XXI. En la novela hay una constante relación de la violencia urbana con el cuerpo:

La tarde caía. El clima de la ciudad continuaba enrarecido. Caminaba por una avenida sombreada de apamates. El ocaso no había sido hermoso. El bochinche se imponía sobre cualquier código de armonía ¿Dónde estaba el alboroto? Lo llevaba consigo. La ciudad iba dentro de su pecho. La caída y el vacío expresados con ardor en una quemadura invisible. La irritación ganaba espacio, fuera o dentro. Bajaba por el esófago o se diluía en el cielo abierto, explotaba en el hígado o se condensaba en las nubes de la ciudad. No importa dónde el fuego. Se quemaba una a una las vísceras. Los humos se devolvían a la boca: el aire salía o entraba por las fosas nasales. Sus ojos estaban irritados, arenosos y rojos. No tenía sentido el estado de ánimo que lo ganaba. ¿Venía de fuera? (17).

En *La casa del dragón* la ciudad no es sólo cuerpo; es sexualidad controladora, inquisitiva, y violenta. Y más aún, Caracas, más que cuerpo, es sexo. La ciudad representada en esta novela se fundamenta en las relaciones sociales que se establecen a partir del control y el poder. *La casa del dragón* es la alegoría de la ciudad. Por un lado, desde el punto de vista clásico de la alegoría, la novela esconde lo que se quiere decir, pero también es una manera de mostrar la realidad del país en la que el intelectual no necesariamente está a favor de la política nacional y muestra con el uso de las alegorías una derrota política²³.

Las relaciones que hace Centeno de lo que ocurre en los encuentros sexuales de los personajes y la ciudad son evidentes. En la novela se intercambian las situaciones de éstos con los fragmentos de ciudad, como si quisieran tener una relación pero están aparentemente separados. El autor desarrolla la vida de los personajes como una forma de expresar lo que ocurre con la ciudad, sin que esto esté dicho explícitamente:

Caracas puede resultar peligrosa, sobre todo en tiempo de revuelta. Tienen lugares que no deben ser visitados. La noche caraqueña es cálida y azul, está guardada por una montaña que se esculpe hermosa. En los lunares

²³ Centeno ha dicho en varias ocasiones cómo su trabajo está vetado en Venezuela y cómo su nombre pasó a estar en una lista negra luego de la publicación de *El complot* cuyo argumento es el magnicidio, y según la contraportada de la novela, es “el rostro de una verdad a menudo reconocible en el día a día de cada uno de nosotros, una verdad intangible y nunca dicha”.

de la noche caraqueña se pierde la sensatez y sólo se es sensible a las pasiones insanas. No en vano tanto trago y tanto muerto (39).

Fedra y Andrés, dos personajes importantes, viven sus aventuras de noche. En los lunares nocturnos estos personajes experimentan sus pasiones insanas, de control y de fuerza. En La Casa Azul, un burdel, conocen a Nereida quien se va a vivir con Andrés por petición de Fedra. Ning, la dueña de La casa del dragón, aparece una de las noches y se incorpora al grupo. Es así como el bar de Ning se convierte en el lugar de encuentro. El bar es oscuro, tétrico, con figuras que parecen víctimas de un vampiro:

No hay por qué trabajar la decadencia de una imagen cuando en sí misma la imagen lo es. Un local que sirve de bar restaurante es un lugar de encuentros y de grandes bullicios. Vacío, cobra la semblanza de la devastación. Si a ello agregamos una figura vampirizada y tres mujeres dispersas que a gatas y con desgano buscan la posición correcta para tomar un trago sin perder sus posibilidades de confrontarse, tenemos el bosquejo que refleja la pérdida de normas o sentido (47).

Se observan algunas características de la narrativa gótica que Centeno profundiza en el texto de cuentos *Criaturas de la noche* y también en *Bengala*. Pero lo que interesa en esta novela son las relaciones de poder que se forman en el bar como representaciones de lo que ocurre afuera, en la ciudad. Centeno utiliza un bar como alegorías de Caracas como también lo veremos en *Bengala*. Como ambiente en el que se desarrollan sus narraciones, los bares son oscuros, tétricos, sucios y representan parte de lo gótico en su producción literaria. Catherine Spooner señala que “[t]aking place in a series of darkened interiors -grand parties, seedy hotel rooms, cheap bars, chapels, the circus tent – it revisits the landscape of urban Gothic, presenting it as a site of psychic and social unease” (41).

La casa del dragón se convierte en el refugio de los personajes ante los acontecimientos urbanos:

Fuera, a las puertas de aquella barra clausurada, turbas de bandos encontrados se lanzaban piedras entre sí, vaciaban sobre el pavimento la basura de los contenedores y la incendiaban. El caos avanzaba calle a calle por la ciudad como un cáncer que hace metástasis. Dentro, las tensiones se armonizaban en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo e imponían un orden con la lógica de la gratificación (Centeno 55).

Salir a la calle es enfrentar la vida, la situación política del país, pero sobretodo es asumir una postura política y luchar por ella. Los personajes deciden internarse en el bar y en el transcurso se vuelven sombras, muertos-vivos, seres de otra realidad, góticos como la ciudad:

No se detuvo la vida. Fuera continuaban los intercambios de fuego. Las detonaciones. Artefactos explosivos caseros convertían las calles y avenidas en lugares peligrosos. Nosotros no salíamos. Salir era tomar partido. En una situación semejante, salir era tomar partido por la muerte. Nosotros éramos sombras, vida en sombras, nada más. Sombras. Andrés y Fedra no volvieron al trabajo. Las puertas de La Casa del Dragón no se abrieron de nuevo. Las Gemelas olvidaron el camino de retorno a casa. No encendíamos las luces. Vivíamos en tinieblas. Nos alumbraban pequeñas deidades rojas (Centeno 91).

Los personajes se refugian para evitar enfrentar una ciudad polarizada y conmovida hasta el extremo por el desorden. “A Caracas la conmociona una lucha calle a calle. Los valores se confrontan. El resentimiento acumulado desde los tiempos fundacionales cobró fuerza una vez más, de nuevo las castas se miran a las caras La ciudad se desangra” (Centeno 96). El desencanto y la pérdida de control se hace evidente tanto en el bar como en la ciudad. El bar se incendia como consecuencia de una bomba que destruye el lugar. El narrador expresa no saber si ésta fue colocada por alguien de La casa del dragón, o si fue producto de la extensión del caos de la violencia en la ciudad.

Centeno señala cómo las acciones sociales enfrentadas por la lucha de poder pueden terminar destruidas, como La casa del dragón. Las formas de interacción en el bar generan las más altas pasiones incluidas las mayores violencias como el enfrentamiento de los grupos urbanos, al igual que lo desarrolla Ana Teresa Torres en *Nocturama*. Finaliza Centeno su texto con la siguiente afirmación: “Mientras atravieso las calles y avenidas me doy cuenta de que todo vuelve a la normalidad. Que vamos saliendo de la pesadilla y que las ciudades no se pierden para siempre. Espero que las almas tampoco” (Centeno 123). No obstante en su novela *Bengala* Centeno desarrolla lo contrario una ciudad habitada por muertos-vivos.

La ciudad de los fantasmas

Un infierno distinto al de Torres en *Nocturama* es que el desarrolla Israel Centeno en *Bengala*. Los elementos góticos trabajados en esta novela se centran en los personajes y en el descenso a un abismo que no es otro que la noche donde transitan los muertos-vivos que deambulan por un bar de la ciudad. Según Centeno, en una entrevista en el diario *El Universal*, los personajes de su novela *Bengala* son “voces de la noche que se desvanecen con la luz del día, como vampiros” (A. Hernández). En la misma entrevista señala como la realidad y el sueño se confunden en la novela y cómo ambos están invertidos. La realidad parece alucinación y el delirio, la realidad. En ese juego invertido de realidad y fantasía radica la derrota política.

En *Bengala* hay interacción de voces que fragmentan la narración. Los siete capítulos son partes que aparentemente no tienen relación porque expresan las diferentes voces de personajes que deambulan bajo el efecto de la cocaína en un bar de la ciudad, el Bengala. A primera instancia cada parte que forma los capítulos parece una serie de bloques sin posible unificación, pero que terminan siendo un *collage* cuya

forma es un lugar oscuro, dividido, alucinado, de sombras y gótico. En “Unsolved Mysteries”, un artículo de Christoph Grunenberg, se señala que “[o]ne of the enduring characteristics of the Gothic can be found in its emphasis on fragmentation, inconsistent narratives, and an excess of morphological, disjointed and decentralized forms and shapes” (162). Este texto de Centeno es, en su estructura, una narración gótica que representa a Caracas del siglo XXI. Tanto la novela como la ciudad se presentan en fragmentos con narraciones inconsistentes y sin posible unificación. Esa división narrativa es lo que representa Caracas, una ciudad hecha de pedazos inconexos.

Bengala comienza con la historia de un hombre luchando para evitar ser atacado por un lobo en un crudo invierno en la Rusia de los Romanov. Este relato es la alucinación de Vladimir, un personaje que sufre de epilepsia y cuyos ataques lo desconectan de la realidad. Cada ataque representa una alucinación que lleva al lector a la lucha de un soldado cosaco en tierras rusas peleando a favor del dominio de los Romanov que había sido destituido del poder. Los relatos de Vladimir, quien aparece raras veces sin sus ataques de epilepsia, son violentos y lejanos.

Avelar plantea que cuando se hace un duelo se establece una separación del yo con el objeto perdido. Cuando no hay duelo, y por tanto no ocurre la escisión con lo que no se tiene, hay una petrificación; el yo se incorpora al objeto perdido que se entierra vivo y de allí surge la idea de la cripta (7). No es azar que Centeno comience su novela con el episodio de un cosaco ruso luchando por la pérdida de control político. Tampoco lo es que elabore el bar como metáfora de la cripta y también de la ciudad. Caracas es el bar donde se encuentran los ciudadanos que se niegan a establecer el duelo por la pérdida de un orden político y social. El uso de la alegoría en *Bengala* no es sólo la

petrificación de un momento en la historia del país sino también una manera de expresar una derrota política.

Las narraciones de Vladimir en *Bengala* ayudan a enmarcar un ambiente gótico. El frío de los bosques rusos durante el invierno no puede asemejarse al ambiente que rodea a los personajes en Caracas, una ciudad tropical. El hecho de que Centeno comience con la narración de Vladimir queriendo huir de un lobo y hundiéndose en la nieve es una perspectiva de un contexto literario que la capital venezolana como espacio físico no puede dar. Hay una constante exaltación a la muerte producto de una situación de guerra en situaciones climáticas adversas. Centeno, al igual que Torres, incluye en sus novelas medios referenciales asociados a hechos de la realidad social venezolana sin buscar la representación mimética de los acontecimientos a los que se refieren; de allí el uso de las metáforas y alegorías. Hay también guiños de corte político, por ejemplo, los rojos son el grupo que se halla en el poder y que destituye a los Romanov y rojo es el color que identifica a los seguidores de Chávez. Hay también personajes cuyas características se asemejan a figuras políticas del gobierno actual:

El diputado Tulio Requena . . . un revolucionario que se dedicaba a la incesante actividad política. Él siempre se consideró un artista de izquierda. Sus amigos, aquellos que según él no supieron subirse al tren . . . de los cambios, se burlaban de su talante revolucionario, que finalmente se tradujo en un curul en la Asamblea Nacional, en su firma en la nueva Constitución, en sus exposiciones y en un celeberrimo libro de poesía exaltado por la crítica oficial (*Bengala* 65).

La droga es otro de los elementos que maneja Centeno para expresar la oscuridad en la que viven muertos los personajes. Eddie es un personaje gótico que muere en un hospital cuando sus familiares lo recluyen en un programa de desintoxicación. Así se describe este personaje: “llevo mi capa negra de envés púrpura y la calavera de plata cuelga de mi cuello. Soy un vampiro, una rata voladora, una

enorme y asquerosa rata que abre agujeros en las venas de los intoxicados (*Bengala* 58). Este personaje no es el vampiro que chupa sangre de personas inocentes para poder sobrevivir, sino aquel que violenta todo aquello que no puede ofrecerle la droga que lo hace permanecer vivo y sin la cual de hecho muere.

Vivir en la ciudad de Caracas en la representación que hace Centeno de ese lugar es vivir en la fantasía de las drogas o la superficialidad. Enfrentar la realidad de la urbe cuando no se está de acuerdo con lo que ocurre en ella es estar muerto-vivo; es en última instancia vivir en la oscuridad de la noche. Laura es un fantasma vivo que está presente en toda la novela ya que desde el principio está muerta. Desde el segundo capítulo aparece Laura-fantasma que persigue las acciones de los demás personajes. Se describe como un mujer que cambiaba sexo por piedra y muere asesinada en una calle de la ciudad. Su cuerpo, todavía vivo, apareció una mañana con el vientre abierto sobre una montaña de basura cerca del Bengala.

Nigeria, a diferencia de los demás personajes que son desde el principio especies de vampiros, se convierte en sombra y muere para sobrevivir en la noche. Mientras iba de regreso a casa atascada en el tránsito de la ciudad y sin posibilidad de huir Nigeria observa una carpa de circo en un lote de tierra:

Un tigre de Bengala, un enorme y hambriento tigre de bengala había escapado, lanzaba sus rugidos a la incipiente noche, acallaba las bocinas, silenciaba las sirenas, enmudecía la ciudad . . . De pronto el tigre cayó sobre el techo de su auto, posó toda su bestialidad sobre él. Desde el marasmo de chatarras, desde la pantanosa realidad de latón, saltó sobre el carro; del techo a la capota; rugía y giraba detrás de su cola. Nigeria sintió que su existencia cesaba. La bestia la miró desde atrás del parabrisas, suspendió sus giros, se plantó y de un zarpazo hizo saltar el vidrio, dio un brinco justo hacia el centro de Nigeria. Buscó. Removía con hambre. Nigeria moría con las fauces de un tigre de oro entre sus piernas (*Bengala* 34).

A partir de ese momento vive como un vampiro sintiéndose cómoda en la oscuridad de la noche. La muerte de Nigeria es, si se quiere, simbólica. El tigre que come sus entrañas es lo que marca la entrada del personaje como una criatura de la noche.

La novela finaliza con el cierre del bar y los personajes, “damnificados del Bengala a despecho y en desorden . . . entrompaban la avenida: no había otra que cruzar el día” (259). Ese caminar de día no es otra cosa que enfrentar la destrucción de ese espacio urbano. Hay una analogía entre la salida del sol y la zona Este de la ciudad como área geográfica donde vive la mayoría de las personas de clase social media y alta y que se ha identificado como de oposición al sistema político nacional. Centeno finaliza su novela con la pregunta: “¿No es hacia el este el camino? No, no lo es” (259).

De las maravillas de la modernización al infierno de la destrucción: consideraciones finales

La literatura urbana caraqueña se ha producido al ritmo de los acontecimientos políticos nacionales. En este capítulo he mostrado un contrapunteo entre la representación de Caracas en literatura y la política del país desde los años sesenta hasta el presente. En la actualidad los cambios político y sociales que ha enfrentado Venezuela han generado una gran producción literaria que se ha mantenido en sintonía con los sucesos nacionales. Los trabajos de Ana Teresa Torres e Israel Centeno son un ejemplo de ello. En sus representaciones de la urbe cada autor muestra en sus primeras novelas una ciudad en crecimiento, moderna, utópica en el caso de Torres, y ya desencantada. Al igual que la literatura que la representa, la ciudad de Caracas se ha transformado. Las novelas publicadas en el siglo XXI por los autores estudiados muestran una urbe conflictiva que dejó de ser un espacio para el ciudadano y pasó a

ser un lugar de guerra, odio, muerte y desolación. En tan solo veinte años de la producción de estos autores, se muestra el ascenso y el descenso de la ciudad, ambos abruptos. Tanto Torres como Centeno utilizan la alegoría como forma de esconder lo que no se quiere decir abiertamente. En este capítulo señalo cómo lo que sucede en la ciudad parece irrepresentable y por eso el uso del recurso alegórico y lo fantástico. Los textos estudiados remiten constantemente al lector a países o ciudades ficticias, inexistentes pueblos pequeños y animales exóticos, todos ellos ejemplos utilizados, según Avelar, en la literatura de la dictadura del Cono Sur. Centeno y Torres utilizan el género fantástico y el policial en el caso de la última, como una manera de expresar aspectos de la realidad política y social. *Nocturama*, *Bengala* y *La casa del dragón* pueden considerarse novelas fantásticas. Andrés Avellaneda señala que durante la dictadura militar en Argentina hubo una proliferación de textos policíacos y fantásticos que surgieron no tanto como una forma de escape sino más bien como una manera de expresión política. En la literatura venezolana del siglo XXI parece haber una tendencia hacia el desarrollo de estos géneros literarios y la producción de Torres y Centeno son un ejemplo de ello.

Las novelas analizadas muestran a la ciudad de Caracas como un lugar de decadencia y muerte en la que una perspectiva positiva o de futuro carece de significado. El uso de la alegoría sirve bien para representar la concepción de un momento decadente de la historia como lo señala Benjamin. En ese sentido y desde esa perspectiva cobra mayor importancia la aproximación que hace Avelar del uso de la alegoría ya que ésta se convierte en la mejor expresión estética de la desesperanza. De la misma manera, los autores estudiados en este capítulo han utilizado la alegoría

para expresar una derrota política como lo estudia Avelar. El proyecto de modernización y progreso que se gestó a mediados de los cincuenta se derrumba y desde entonces el descenso ha sido paulatino y progresivo hasta llegar al siglo XXI. Las alegorías como instrumento literario se usan en los textos de Centeno y Torres para mostrar en un ritmo acelerado la destrucción del proyecto de país que se gestó y de lo que queda sólo ruinas. Por ello la ciudad es en estos textos una urbe destruida, distópica y sin futuro. Es necesario señalar que la representación de Caracas en la literatura que muestra el desencanto de la utopía de la modernidad, como en la obra de Salvador Garmendia en los sesenta por ejemplo, no alude a la destrucción de la ciudad. Sin embargo en los textos del siglo XXI no hay futuro para Caracas. Aquí la ciudad se está desintegrando dejando espacio sólo para los muertos-vivos. El uso de formas estéticas de representación como la alegoría en pleno siglo XXI señala y enfatiza la transitoriedad de la historia. Torres usa la intertextualidad como una manera de ofrecer datos adicionales que sólo pueden ser codificados por un lector informado. *Nocturama* representa un quiebre del pacto social y la desintegración institucional. Centeno muestra en *Bengala* la ciudad de los muertos-vivos. Es la ciudad que persiste a pesar de los ciudadanos y sus gobiernos, una ciudad fantasma. Caracas es un lugar en el que no se puede vivir aún cuando no se tenga memoria. La incapacidad de los ciudadanos de aprender de sus experiencias permite el desmoronamiento social y por ello la presencia de una sociedad distópica y apocalíptica. La memoria permitiría que los ciudadanos se acuerden de los errores cometidos y trabajen en conjunto para evitar cometerlos nuevamente. Pero al no existir la memoria, las experiencias vividas, como señala Avelar que discute Benjamin, no generan material narrable y en ese sentido y

según la perspectiva de Lefebvre la representación del espacio no puede ocurrir si los espacios de la representación no se recuerdan. En resumen, para poder representar lo irrepresentable se recurre a la alegoría como forma de petrificar un momento de la historia. Por otro lado, los elementos literarios con los que los autores trabajan en estos textos son instrumentos utilizados desde el barroco y en el siglo XVIII en el caso de las construcciones góticas. La literatura gótica y fantástica que se ha utilizado en diferentes momentos de la historia también ha resucitado en la producción literaria venezolana contemporánea.

En el siguiente capítulo analizo la representación de Río de Janeiro a través del análisis de la producción literaria de dos autores urbanos brasileños. En el estudio puntualizo que lejos de utilizar la alegoría para representar la ciudad carioca esos autores se valen de técnicas literarias de corte realista y naturalista. En este sentido, la violencia que se esconde en países ficticios y pueblos inexistentes presentes en la literatura caraqueña del presente siglo, en la de Río de Janeiro están completamente ausentes. Los referentes son y están claramente expuestos para mostrar que los cariocas viven bastante cerca del cielo y también del infierno.

CHAPTER 4 RÍO DE JANEIRO: LA VIOLENCIA DE LA EXCLUSIÓN

A manera de introducción

Río de Janeiro es una de las ciudades más importantes de Brasil y sin duda una de las más destacadas en la literatura brasileña (Resende 10). Desde la perspectiva literaria ésta se representa como una “ciudad partida” para utilizar el término que lleva por título el texto de Zuenir Ventura (1994). Río de Janeiro, y la favela en particular, ha sido reseñada en la historia como un lugar dual por lo menos desde 1908 (Zaluar y Alvito 12). Río de Janeiro, por un lado es el lugar de diversión y de turismo, y por el otro, es también el espacio de la desigualdad social, la exclusión, la pobreza y la violencia. La ficción literaria y la producción cinematográfica de las últimas décadas (1980, 1990 y 2000) ponen especial atención en la división de la ciudad carioca, y en ella las favelas como representantes de la misma (Tolman 62). En consecuencia hay, al fin de siglo XX y principio de siglo XXI, una proliferación de productos culturales focalizados en las patologías urbanas como la exaltación de la violencia, la desigualdad social y la pobreza como representación de la ciudad. El tema de la forma de vida de los pobres ha tenido gran presencia en la historia de la literatura brasileña (Schwarz 7). “[A] representação da vida dos pobres é uma linha de força poderosa no sistema literário brasileiro. Dinamizada por várias temáticas, o assunto, desde meados dos anos 70, parece dominada pela violência urbana e pela influência crescente da indústria cultural” (Silva 1). No es por lo tanto un fenómeno novedoso en la producción cultural de ese país. Por su parte, las favelas han sido desde un principio y desde una perspectiva discursiva dominante espacio para el crimen y el desorden, pero también han sido fuente de productos culturales como la samba, por ejemplo. En todo caso y

desde cualquier perspectiva, las favelas han tenido gran presencia en la literatura urbana brasileña del siglo XX.

Río de Janeiro se ha convertido en una de las ciudades más violentas de América Latina. La percepción de su peligrosidad se conecta con la forma cómo se la ha representado y este tipo de representación se relaciona a su vez con la inserción de drogas al Brasil y con el tráfico de la misma en las comunidades de clases populares. En 1998 Alba Zaluar y Marcos Alvito compilaron un libro titulado *Um século de favela* en el que señalan que ésta “vista pelos olhos das instituições e dos governos é o lugar por excelência da *desordem*. Vista pelos olhos de outras regiões, . . . ela é também, por extensão, a própria imagem da cidade” (14). Así la ciudad, y su violencia, se muestra como “covil de bandidos, zona franca do crime, hábitat natural das classes perigosas. Por extensão, assim o Rio de Janeiro passou a ser visto na mídia e no imaginário das pessoas no vasto território nacional” (Zaluar y Alvito 15).

Las favelas en cuanto la representación de Río de Janeiro a través de la violencia, sea esta sensacionalista o no, han sido un foco de la literatura urbana de las últimas décadas. En consecuencia y por la relevancia que las comunidades populares y la exclusión de los ciudadanos de clase social baja han tenido en la representación de la ciudad brasilera, analizo en este estudio algunas obras de Rubem Fonseca y Paulo Lins quienes desarrollan su producción literaria alrededor de los temas mencionados.

A diferencia de los textos estudiados donde se retrata las ciudades de Caracas y Medellín, aquí se incluye el cuento por la importancia que tiene en la producción literaria de Fonseca y por la repercusión que el género ha tenido en la literatura urbana brasileña. El destacado crítico Antonio Candido ha señalado la relevancia del cuento en

la producción literaria de su país. Refiriéndose a las décadas de los años sesenta y setenta, indica: “Segundo opinião bastante difundida, o conto representa o melhor da ficção brasileira mais recente, e de fato alguns contistas se destacam pela penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas, quer à invenção, quer à transformação das antigas” (Candido, *A educação* 210). El cuento como género literario y el lenguaje que se utiliza en ellos marcan una característica particular de la producción literatura urbana que se mantendrá en vigencia en mayor o menor medida hasta el presente. Así lo muestra Karl Erik Schøllhammer en su reciente libro *Ficção brasileira contemporânea*: “a década de 1960 marca o início de uma prosa urbana arraigada na realidade social das grandes cidades e que, durante a década de 1970, encontra sua opção creativa no conto curto” (22).

Aún cuando menciono diversos textos de Rubem Fonseca, los cuentos seleccionados para el análisis incluyen “Feliz ano novo” (1975), “O cobrador” (1979), y “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1992). Estos tres cuentos del autor carioca son tres de los más destacados por la crítica. El otro libro que analizo es la novela *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins. Ésta ha sido ampliamente reseñada y llevada al cine por el director Fernando Meirelles (2002), lo que ayudó a difundir el trabajo literario de Lins. La producción de ambos autores son representativas de la literatura urbana carioca contemporánea (Follain 104; Silva 3; Tolman 63). El objetivo de este capítulo es analizar la forma cómo la ciudad de Río de Janeiro se representa a través de la inclusión de los excluidos. Fonseca y Lins exaltan la pobreza y la marginalidad instigando al lector a que mire lo que la sociedad se ha empeñado en esconder. Sus personajes incluyen, pero no se limitan, a individuos sin hogar,

desempleados, prostitutas, obreros y criminales de diferentes clases sociales que narran sus formas de vidas. Aquí planteo que tanto Rubem Fonseca como Paulo Lins sirven de mediadores entre el texto y el referente lo que hacen partiendo del lenguaje y los personajes en detrimento de la representación como tal. El lenguaje que desarrollan estos autores en sus textos enfatiza las formas de vida de los excluidos que se asume como violenta. Hay entonces una analogía entre un discurso de la violencia y la forma de vida de los excluidos. El lector lee, literalmente, la violencia en el texto. No obstante, el contrato de lectura es la opción del lector en última instancia pero hay ciudadanos que no tienen esa alternativa puesto que la violencia está a la orden del día en su(s) cotidianidad(es). De hecho el texto literario no está pensado para ellos sino sobre ellos. Ese día a día que incluye la violencia urbana es lo que traen los autores a los lectores que pueden, todavía, apartarse de una forma de vida que no les ha tocado vivir.

Río de Janeiro se representa en diferentes producciones culturales como una ciudad violenta y superpoblada. En consecuencia desarrollo en la primera parte de este capítulo la situación urbana y de violencia de esa ciudad durante el siglo XX. En la segunda establezco la relación entre literatura y violencia indicando las diferentes miradas literarias en las que personajes violentos han sido importantes. Seguidamente analizo dos cuentos de Rubem Fonseca a la luz del brutalismo²⁴. En la cuarta parte desarrollo el uso de la antinomia civilización y barbarie relacionada a la ciudad. En la siguiente sección trabajo la función del narrador poniendo especial énfasis en el análisis de *Cidade de Deus* y la crítica social en esta novela. Continúo con una sexta

²⁴ El brutalismo es un movimiento modernista importante a principios de los años cincuenta con amplia influencia en arquitectura, pintura, escultura y fotografía. Los textos publicados de Fonseca en sus primeros años fueron categorizados por Alfredo Bosi como brutalistas como desarrollo más adelante.

parte en la que particularizo cómo la exclusión social se convirtió en la inclusión literaria en los textos *Cidade de Deus* y “A arte de andas nas ruas do Rio de Janeiro”. Para finalizar agrupo las ideas más importantes de este capítulo.

Urbanización y violencia

Río de Janeiro es central en la historia brasileña. En primera instancia fue la capital de ese país desde 1762 hasta 1960 cuando se convirtió en ciudad-estado de Río de Janeiro. En su libro *The City in Brazilian Literature* (1982) Elizabeth Lowe señala que con el desarrollo de las minas en Minas Gerais y Goiás comienza la fiebre del oro en Brasil y con esta la urbanización del interior del país. “Because of the impact of mining, which made tight fiscal control of gold exports imperative for the Portuguese, the national capital was transferred to Rio de Janeiro in 1762” (33). La autora indica que hacia finales de siglo las aglomeraciones urbanas todavía eran dispersas. Es la llegada de la corte portuguesa en 1808 lo que hace que Rio de Janeiro tenga una “rapid expansion and improvement of the quality of urban life during the nineteenth century” (34). José Luis Romero en *Latinoamérica las ciudades y las ideas* (1976) señala que Rio de Janeiro se convirtió en la “primera ciudad latinoamericana que sufrió cambios importantes ya en la primera década del siglo” (222). Según el autor, estos cambios se originaron, como menciona Lowe, por la llegada de la corte. La ciudad, sin estar preparada, tuvo que “alojar a la familia real y a las quince mil personas que componían su comitiva transformando funcionalmente el centro de la ciudad” (Romero 222). Rio de Janeiro como ciudad imperial tuvo su esplendor con importantes transformaciones. Lowe señala cómo esta ciudad “became the literary capital of the nation with the installation of the country’s first printing press in 1822” (34). Rio de

Janeiro era sin duda la ciudad más importante del país. Ya para mediados de siglo contaba con alumbrado a gas y el primer ferrocarril.

Ahora bien, la transformación de la ciudad que se inició con la llegada de la corte y que se conoce como Río imperial, se acentúa durante la república con el crecimiento poblacional. Romero señala que de 550.000 habitantes al comienzo de siglo la ciudad alcanzó a más de un millón en 1920 (251). Desde la entrada del siglo la ciudad carioca se convierte en una metrópolis. Su crecimiento urbano ha sido uno de los más significativos de América Latina. En el área metropolitana, la ciudad carioca pasó de tener un millón ochocientos habitantes en 1940, a seis millones setecientos en 1970 (Romero 328). Desde entonces su ritmo de crecimiento ha sido un poco más lento que en las décadas anteriores. Por ejemplo, en 1980 la población de Río de Janeiro alcanzó los nueve millones de habitantes, y para 1991 la ciudad contaba con un crecimiento de poco más de medio millón (Rossini 64). En el año 2005 su población alcanzó los once millones y en el 2009 la ciudad contaba con cuatrocientos mil habitantes más (Demographia 35).

Como puntualizo en la introducción de la disertación y como bien lo desarrolla José Luis Romero en su frecuentemente mencionado texto, la explosión urbana modificó la fisonomía de las ciudades (329). Y aún cuando la vida en ellas se hacía cada vez más precaria, nadie quería renunciar a ellas. La ciudad, según menciona Roberto Briceño-León, ya no se reconoce como un lugar de oportunidades o de satisfacción de expectativas para las segundas o terceras generaciones nacidas en la urbe sino como un lugar de violencia (“La nueva”, 39). La presencia de más personas en un espacio no sólo indica un fenómeno cuantitativo sino cualitativo. La ambivalencia

de la ciudad es algo que Lefebvre puntualiza en términos generales en su texto *The Production of Space* (1991) ya que no sólo la ciudad se presenta como un espacio lleno de oportunidades y de gran potencial de crecimiento, sino también como un lugar de opresión, exclusión y marginalización. La ciudad carioca se define claramente con las ambivalencias que menciona Lefebvre, como ampliamente lo reseña Zuenir Ventura. Río de Janeiro en su representación de diversos productos culturales se muestra, por un lado, como una ciudad paraíso y, por el otro, como un infierno (Lowe 49; Peixoto 172; Tolman 63). En este sentido es importante que recordemos lo apuntado en la introducción sobre las indicaciones de Lefebvre en cuanto a la representación de los espacios y los espacios de la representación (38). Para este autor la primera noción se forma con la creación de conceptos y corresponde con el espacio dominante de la sociedad. Por otro lado, el espacio de la representación se refiere al espacio vivido. Es el espacio de los habitantes y corresponde con el espacio dominado de la sociedad (39). De la misma manera es importante recordar las definiciones de la violencia cultural de Johan Galtung. El autor holandés define tres tipos de violencia: la estructural, la directa y la cultural. La primera tiene como eje la desigualdad social y la explotación; la segunda se refiere a la violencia que tiene rasgos físicos y que cuenta con la presencia de un actor, y la tercera es la que legitima las dos anteriores. La violencia cultural, según Galtung, ocurre cuando, a través de la cultura, se acepta los hechos de la violencia directa y los procesos de la estructural (“Culture” 294). La representación de Río en las obras de Fonseca y Lins opera como si fuera desarrollada directamente de los espacios de la representación. No obstante, sus trabajos literarios no son meras descripciones de la vida urbana carioca. Por otro lado, según Galtung, la

violencia cultural es aquélla que se utiliza para justificar o legitimar directa o indirectamente la violencia estructural (“Cultural Violence” 291), que es justamente la violencia sistémica social que se refleja en las novelas aquí analizadas. En este sentido, la pobreza, la favela y la exclusión social son temas centrales en la producción literaria de la época estudiada y todos están relacionados con la ciudad.

La historia urbana de Río de Janeiro del siglo XX se relaciona íntimamente con la formación de las favelas y la exclusión social, y éstas con la representación de la ciudad. Zaluar y Alvito explican cómo la presencia de estas comunidades se veían a comienzos de siglo como un problema sanitario y policial (9). Es decir, que desde su formación, la favela ha cargado con el estigma de lugar peligroso y espacio donde viven los criminales. El origen social de la favela se puede trazar, en un primer momento, a partir de un asentamiento construido en un cerro para los veteranos de la campaña de Canudos que terminó en 1897. En Bahía, cerca de Canudos, había un lugar conocido como “Morro da favela”, y ése fue el nombre que se le dio al espacio ofrecido por el Ministerio de Guerra al lugar donde permitió el alojamiento de los veteranos en Río de Janeiro (Zaluar y Alvito 8). Ya desde la crónica de *Misterios do Rio* (1924) Benjamim Constallat describe espacios de la ciudad definidos por lo oculto. El texto es un mural de la vida carioca narrado por un *flâneur* observador distanciado que pretende producir el efecto de presentación de la vida de los bajos fondos. Los personajes de las crónicas son prostitutas, traficantes, viciosos que marcan casos excepcionales de la ciudad y que el cronista logró transformar en material narrable. El orden cerrado del discurso, como plantean Gens y Gens, tiende a revelar que hay una intención de organizar en el texto lo que está desorganizado socialmente (15).

A principios del siglo la gran capital, siguiendo la estética modernista tardía del momento, busca una transformación a través del embellecimiento del espacio con aires europeos. Para lograrla fue necesario, gracias a políticas de reorganización del espacio público, agrupar un conglomerado de habitantes en zonas específicas, suburbios o favelas (Gens y Gens 8). Posteriormente, con el crecimiento de la ciudad y la expansión urbana a comienzos del siglo XX se desalojaron muchas viviendas; las personas que allí vivían, en su mayoría negros y mestizos pobres, tuvieron que improvisar nuevos espacios de asentamiento en morros de la ciudad. La “remoción” de las personas que vivían en el centro de la ciudad se hizo de forma violenta. En el texto de Paulo Lins hay referencias con descripciones bastantes dramáticas de la forma en que se desalojaron ciertos espacios urbanos. A su vez, con el gran flujo migratorio desde el campo, las favelas proliferaron en forma desmedida y la expansión demográfica fue cada vez mayor en estas áreas (Leite). Las viviendas hechas con materiales de desecho y sin planificación urbana se expandieron en los morros de la ciudad y pasaron a ser poco a poco parte importante de la misma. Así “[n]o fim de século passado havia no Rio uma só favela; no fim deste século elas são mais de quinhentas” (Ventura 13)²⁵. Estas aglomeraciones, sin embargo, no se limitan a concentrarse en los márgenes de la ciudad. Gracias a su topografía, Río de Janeiro se desarrolló en un espacio geográfico que limita con el Océano Atlántico y, a su vez, está conformada por diversas colinas. En algunas partes de la ciudad, - al igual que en Medellín y Caracas -, Río de Janeiro tiene una población importante de comunidades pobres en las laderas que rodean la ciudad. Sin embargo, esos asentamientos no se

²⁵ Estas cifras varían si se incluyen otros datos además de los del municipio.

concentran en las afueras de la urbe únicamente; por el contrario comparten, sin convivir, un espacio importante en las zonas céntricas con ciudadanos de otras clases sociales. Como lo ratifica Marta Peixoto “the residences of the poor and the rich are and have been immediately juxtaposed” (171). Esa proximidad ha permitido un efecto malsano doble ya que “it accentuates the perception of social inequities by the poorer residents but also fosters a self-protective blindness among the middle and upper classes, a refusal to take full measure of the poverty that is obviously right there” (171). Las favelas no sólo proliferaron durante el siglo XX con fuertes cargas sociales tipificadas por la delincuencia y el crimen, sino que también se expandieron carentes de servicios públicos a pesar de la proximidad con urbanizaciones de clases sociales medias y altas.

Algunos teóricos urbanos de la pionera Escuela de Chicago con su “aproximación ecológica” argumentaban que las concentraciones urbanas se daban por un proceso de segregación voluntaria o involuntaria. La primera definida por agrupaciones urbanas creadas por iniciativa propia, mientras que la segunda ocurría cuando había la imperativa necesidad de vivir en un sector o barrio de la ciudad (Villaça 147). A pesar de que se puede argumentar que existe esa necesidad voluntaria o involuntaria en el desarrollo de las ciudades, y de expansión de las favelas, es evidente que la segregación de clase era un factor impuesto por un sector social que luchaba por la separación entre grupos sociales diferentes que además se distanciaban en la medida en que la delincuencia se asociaba con pobreza y color de piel. La formación de conjuntos habitacionales en Río de Janeiro fue una manera de controlar teóricamente el crecimiento urbano en las laderas de las colinas, pero también significó, en términos

de planificación urbana, el establecimiento de mayores límites espaciales que garantizaban la seguridad de las clases medias y mayores beneficios económicos para las compañías inmobiliarias. Esto ayudó a aislar y, por tanto, a excluir a un sector de la población que se asociaba como potencialmente peligroso, tal como lo señala Wellington da Silva en su artículo “Notas sobre o sentido histórico-social da violência no romance *Cidade de Deus*” (2008). Por otro lado, y como bien lo señala Ventura, las diferentes opciones de urbanización en la ciudad se establecieron siempre a favor de la separación o la simple segregación; así Río de Janeiro “civilizou-se e modernizou-se expulsando para os morros e periferia seus cidadãos de segunda classe” (13). La violencia estructural que desarrolla Galtung está claramente descrita en lo antes expuesto. Los procesos sociales de esa ciudad son de relaciones humanas que se basan en la desigualdad y en la explotación. De esta forma, según la noción de Lefebvre, los espacios de la representación se construyen y se viven como espacios escindidos, algunas veces violentos, y así se representan.

Ahora bien, tanto Fonseca como Lins desarrollan en sus textos la inevitable relación entre la vida en la ciudad y la violencia. Brasil es un país que, a pesar de su rápida modernización, y quizá justamente por ello, ha mantenido niveles de pobreza ampliamente relacionados con una desigual distribución de ingresos que ha generado gran desequilibrio social. Con la introducción de la cocaína al país en la década de los setenta se abre una parte del mercado internacional que, además de generar rápidos ingresos, crea oportunidades de inserción social y con ellas mejor calidad de vida (Zaluar, “Urban” 138). En general, ni las instituciones ni la economía formal podían ofrecer a los ciudadanos de bajo nivel educativo o provenientes de las marginadas

clases bajas los niveles de ingresos que las organizaciones del crimen organizado podía ofrecer. En el año 2000 la antropóloga Alba Zaluar indica en su artículo “Perverse Integration: Drug Trafficking and Youth in the Favelas of Rio de Janeiro”, cómo la combinación de la acelerada urbanización y la persistente pobreza aumenta la vulnerabilidad de una población, en su mayoría hombres jóvenes, a insertarse al mundo del crimen organizado, proceso al cual llamó “integración perversa”. Según la misma autora es en la década del setenta cuando se forma un mercado de drogas y de armas que incide en el crecimiento de crímenes violentos a partir de esos años:

From the late 1970s onwards, criminal violence increased quickly and significantly in state capitals In the metropolitan region of Rio de Janeiro, the homicide rate tripled during the 1980s, growing from twenty-three deaths per 100,000 inhabitants in 1982 to sixty-three per 100,000 in 1990, a period in which the population of the city stabilized In 1994 the rate reached seventy-four per 100,000 and then started declining until 1999, when it was forty-one per 100,00” (“Urban” 141).

El crecimiento de consumo y tráfico de drogas en Brasil coincide con un periodo de intensa crisis económica durante los años ochenta. En 1973 el producto interno bruto era de 13.6%, y diez años más tarde éste se había reducido a 3.2% (Kaufman 7). Si bien es cierto que la económica del país se había modernizado y logrado una importante diversificación, el sistema judicial y policial no cambia radicalmente luego del periodo dictatorial (1964-1985). La democracia que siguió a los años de gran violencia institucional ejercida por la dictadura fracasó en su intento de realizar transformaciones que reflejaran una perspectiva diferente en cuanto al trato al ciudadano y en especial a los pobres y los negros que habían sido blanco de represión e injusticia social y policial (Zaluar, “Urban” 141). Los personajes principales de las tramas de los textos estudiados pertenecen en su mayoría a un grupo social que ha sido excluido de los derechos ciudadanos y sociales más básicos. Éstos ya han

aparecido en otros textos de la literatura urbana brasileña y, por tanto, es importante señalar la forma cómo éstos han sido desarrollados en la reciente historia literaria.

Literatura y violencia

La relación entre urbanización y violencia ha sido ampliamente estudiada en diversos campos académicos. En literatura, en particular, la existencia de personajes que emergen de situaciones de desigualdad social y violencia se ha analizado desde su aparición. *El Lazarillo de Tormes* (1554) es un claro ejemplo de la vida de un personaje que refleja, de forma algo irónica, la sociedad del momento. Ese texto escrito en primera persona, y con elementos claros del más tarde denominado realismo, se ha caracterizado como la primera novela picaresca. En la historia literaria brasileña hay personajes que se acercan a las características del Lazarillo de Tormes. En el reconocido artículo de Antonio Candido “Dialética da Malandragem” (1970) el lector puede comparar algunas características del personaje principal de *Memórias de um sargento de milícias* (1854) de Manuel Antônio de Almeida con el personaje de la novela renacentista (68). Sin embargo, según Candido, Leonardo, el personaje principal brasileño, no es netamente un pícaro como el Lazarillo sino el primer malandro de la novelística brasileña (71). A pesar de las diversas semejanzas que existen entre el pícaro de la novela española renacentista y el malandro de la novela brasilera del siglo XIX, Candido apunta una característica en la cual radica la mayor diferencia entre ambos personajes. Según este crítico, el pícaro se va haciendo experto en la rudeza de la vida convirtiéndose en una persona sin escrúpulo, mientras que el segundo nace malandro como si fuese una característica de la personalidad (69). A partir de la novela de Manuel Antônio de Almeida personajes como Leonardo aparecen a lo largo de la literatura del país hasta hoy. Hay, además, una asociación en la

trayectoria literaria de estos personajes con la forma cómo éstos se relacionan con el medio ambiente. No es azar el trazo naturalista en la literatura del país.

Por otro lado, la antropóloga Alba Zaluar establece una clasificación de otro personaje, el bandido. Tal categorización es importante para este trabajo ya que en algunos de los textos aquí estudiados, como por ejemplo *Cidade de Deus*, la presencia del malandro y del bandido son constantes y además se yuxtaponen. La autora ofrece características básicas de los personajes en las que exalta sus más radicales diferencias. El malandro clásico es una figura que existió hasta mediados de los años de 1960. Zaluar señala como “[m]alandro é termo usado para quem, num passado recente, recusava-se a trabalhar e usava várias habilidades pessoais para sobreviver, fosse explorando mulheres, fosse enganando os ‘trouxas’, fosse jogando carteadado, fazendo samba o dedicando-se à bohemia” (*A máquina* 149). Al contrario del malandro, el bandido “não sobrevive por não ter a malícia, a lábia ou a habilidade como ‘armas’ para vencer” (*A máquina* 149). El malandro participa activamente en su entorno, en la vida cultural, en la organización de los espacios públicos. Salguerinho, uno de los personajes de *Cidade de Deus*, es el típico malandro querido por la comunidad, educado, bien vestido, bailarín de samba. Mientras que el bandido, que surge con la “jubilación” del malandro clásico, no crea obras culturales; su incorporación en la vida de los espacios comunes la establece a través de la inserción de hábitos de violencia en lo cotidiano (*Zaluar, Da Revolta* 100). El bandido aparece cuando el crimen se convierte en grandes empresas mercantiles, –como la de las drogas–, con una base de soldados en una guerra sin fin por el control de los mercados (*Zaluar, Da Revolta* 100). El bandido emerge, entonces, asociado a las organizaciones de drogas mientras que el

malandro no tiene esa asociación. En la obra de Lins está relación se evidencia a través Zé Pequeno, que es el bandido ejemplar en *Cidade de Deus*. Éste es un personaje muy importante en la novela cuyo desarrollo se hace desde que es niño hasta alcanzar el poder de la favela mediante el control de las drogas. El paso del malandro al bandido del siglo XX se observa claramente en la novela de Lins particularmente en la primera parte. Vale la pena también señalar aquí la diferencia de ambos conceptos desde la perspectiva del autor. Para Lins el malandro “era aquele sujeito que vivia na trampa, ele não assaltava, ele não roubava. . . . Ele jogava com as situações. . . Ele era cafetão, brincava de navalha, mas não usava arma. Saía de casa com baralho. E hoje em dia não existe mais isso. O bandido mata mesmo. Quanto mais perigoso, melhor” (Hollanda Entrevista).

El desarrollo de los personajes en los textos de Rubem Fonseca y Paulo Lins no surge netamente de la vida cotidiana, sino que tiene una estrecha relación con la historia literaria del país. Las figuras del pícaro, el malandro y el bandido están presentes en la literatura brasileña y sus representaciones se enmarcan en términos generales en una perspectiva realista o naturalista. El realismo y sus diferentes vertientes han sido ampliamente difundidos en la literatura brasileña del siglo XX y XXI. En los textos realistas hay un acercamiento del lector a la forma de vida de los personajes cuyos referentes en la vida real están lejos de asociarse a aquellos que tienen acceso a la lectura. Es decir, los espacios de la representación de los lectores son diferentes a los que viven los personajes de los textos que leen. En consecuencia la representación de esos espacios es el referente al que el lector tiene acceso. En otras palabras, el lector de *Cidade de Deus* posiblemente nunca ha entrado allí y, sin

embargo, conoce lo que ocurre a través de las diferentes representaciones que se han hecho de ese espacio urbano. La literatura que desarrolla argumentos de la desigualdad social y personajes excluidos de clases sociales bajas usualmente utiliza una perspectiva realista para establecer un compromiso con la sociedad. A su vez existe una estrecha relación entre desigualdad social y violencia que ha sido ampliamente desarrollada no solamente en literatura sino en diversas ciencias sociales y otras área académicas. Algunos ejemplos son: *Da revolta ao crime* (1996) de Alba Zaluar, así como también el texto que esta socióloga organizó con Marco Alvito *Um século da Favela* (1998), *Cidade Partida* (1994) de Zuenir Ventura y Roberto Schwarz *Os pobres na literatura brasileira* (1983) para mencionar algunos.

La violencia es tema central en la literatura del país (Schøllhammer, “Os cenários” 236). Pero lo que nos interesa en este capítulo es su papel en la representación de la ciudad de Río de Janeiro a partir de 1970. Es durante esta década que la ciudad se expande considerable y radicalmente generando cambios de gran impacto en el desarrollo social. También es a finales de la década que la droga, en especial la cocaína, consigue penetrar el mercado transformando las relaciones sociales urbanas. Todo lo anterior se inserta en un marco político dictatorial, que producirá, en conjunto, un cambio en la forma de escribir ficción en el país. Tanto los primeros cuentos de Fonseca como la novela de Lins se enmarcan en este periodo socio-político que es necesario explicar para entender cómo y por qué la manera de escribir ficción cambia durante estos años.

A principios de los años noventa Heloísa Buarque de Hollanda señala cómo había un interés en la literatura brasileña por una temática urbana que poco se asociaba a la

identidad nacional. En su texto *Pos-modernismo y política* (1992) la autora aclara cómo en las últimas décadas del siglo XX la literatura brasileña coloca el escenario citadino como el principal centro de atención. La década del sesenta se distingue por marcar una literatura cuyo interés es la realidad social que se expresará principalmente con el cuento y con características estilísticas del realismo. Para Schøllhammer las transformaciones de la estructura socio-económica y demográfica del país durante los sesentas marcan el surgimiento de una prosa que busca una expresión más adecuada de lo complejo de la realidad social (“Os cenários” 238). Esta nueva prosa que menciona el autor da muestra de cómo las ciudades comienzan a ser no sólo el telón de fondo de la literatura, sino una aproximación ideológica que trae un realismo distinto al que se había experimentado anteriormente en la literatura brasileña. Elizabeth Lowe afirma que cómo el realismo es la manera predominante de la ficción literaria urbana brasileña desde 1850 a 1980 (44). Durante los años sesenta los cambios socio-políticos y económicos de Brasil crean un entorno en el que algunos autores comienzan a desarrollar una literatura cuyo realismo se adecua a los acontecimientos del país. La realidad social que se representa artísticamente se hace inicialmente con un interés marxista en consonancia con los procesos socio-políticos latinoamericanos como la Revolución Cubana, pero después esa necesidad respondía a una postura anti-militar. De la misma manera, el crítico Schøllhammer declara que los “anos 70 se impõem sobre os escritores com a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário” (*Ficção* 22). Para Antonio Candido la producción literaria de los años setenta representan una pluralidad de géneros que resultan en realidad textos indefinibles. Por ejemplo, hay

romances que mais parecem reportagens, contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens, autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno (A educação 209).

En última instancia, en los años setenta hay una ola de experimentación con el uso de la técnica y del lenguaje narrativo que se inserta en una especie de vanguardia estética enmarcada en una época de represión y amargura política. Refiriéndose al caso argentino, Andrés Avellaneda señala cómo el uso de los géneros policial y fantástico fue una manera de dar respuesta a la realidad política del país. En Brasil hay en estos años de dictadura una gran producción literaria de Fonseca en la cual se destaca el género policíaco. Lins sigue de varias maneras algunas de las técnicas utilizadas por el primero sobre todo en términos del uso del lenguaje. Pero antes de analizar las obras creo necesario indicar a grandes rasgos la relación existente entre la política de esos años y la literatura.

Política y literatura. En 1964 hay en Brasil un golpe de estado. El presidente electo fue derrocado y una junta militar ocupa el poder hasta 1985. No es sino hasta 1989 cuando hay elecciones presidenciales directas. Desde 1964 la clase dominante empuja la modernización proyectada por el régimen militar. Una década después del golpe hay ciertos reflejos de una crisis que había surgido gracias al deterioro del llamado “milagro económico” (Pellegrini y Wilson 60). El régimen militar enfrenta de diversas maneras las presiones sociales y económicas y, por tanto, genera distintas políticas gubernamentales.

Es durante estos años de finales de la década de 1960 cuando Fonseca comienza a producir y también es el período que contextualiza Lins en *Cidade de Deus*.

Diversos críticos están de acuerdo en establecer distinciones de las diferentes etapas o tendencias de la política cultural y la producción literaria durante la dictadura en Brasil. Por ejemplo, Flora Süssekind en *Vidrieras astilladas* (2003) organiza tres etapas en función de las estrategias adoptadas por el régimen. Otros críticos establecen sus categorías basándose mayoritariamente en las formas narrativas del periodo, como Tânia Pellegrini en *Gavetas vazias: Ficção e política nos anos setenta* (1996). Combinando ambas aproximaciones se puede decir que existen tres fases. Hay una primera etapa que abarca desde 1964 hasta 1968 en la cual no había una política cultural particular por no representar un desafío ideológico al régimen. La mayoría de la ficción se dirigía a un público lector con cierto nivel educativo formal. Elizabeth Ginway en su artículo "Literature Under the Dictatorship" señala que, a pesar de que la lectura de literatura en general era bastante activa durante los años de la dictadura militar, los índices de analfabetismo en Brasil aún alcanzaban a un tercio de la población (249). Es por eso que la preocupación del régimen no reacaía tanto en la crítica que se desarrollaba en literatura. Según Pellegrini uno de los textos representativos de esta primera etapa es el de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*, (1971) en el que, con un tono testimonial, se describe el ambiente tenso y pesado de esos años. En ese texto, según la crítica, hay elementos realistas que se desarrollan como una forma de dar testimonio de la realidad histórica (Pellegrini, *Gavetas* 29).

La segunda fase se inicia en 1968 cuando se presenta ante el Consejo de Seguridad Nacional el Acto Institucional Número 5 (AI-5), con la que comienza una política cultural que Süssekind denominó la estrategia represiva o de supresión (*Vidrieras* 23). Esta etapa comienza con el gobierno de Emílio Garrastazu Médici

(1968-1973) y se mantiene hasta el gobierno de Ernesto Geisel (1973-1978). El AI-5 cerró temporalmente el Congreso Nacional, autorizó al presidente de la república a revocar mandatos y suspender derechos políticos y permitía, con la suspensión de hábeas corpus, una serie de medidas represivas. La estrategia política tenía como objetivo la censura y represión de la producción cultural particularmente de la prensa, televisión, música y teatro, y en menor medida, de literatura. Como consecuencia profesores, artistas y escritores eran castigados y sus producciones artísticas censuradas. Tal fue el caso de *Feliz ano novo* y *O cobrador* de Fonseca. Pellegrini ilustra esta etapa con el texto *Zero* (1975) de Ignácio Loyola Brandão. El argumento aparentemente banal de la novela no logra esconder la situación del país. El texto, impregnado de violencia, tiene una estructura narrativa delirante gracias a su fragmentación (30). *Zero* es un *romance-reportagem* cuyos ambientes son los suburbios. Allí la denuncia social está presente retratando lo que los periódicos no podían decir. El romance reportagem es un género autónomo que se estructura entre la frontera del discurso literario y el periodismo; es decir, que es un género híbrido (Lavaroti y Ribas Borges 5). El género cobra gran importancia en el periodo de dictadura militar debido a la censura impuesta a la prensa.

La tercera fase se inicia en el año de 1978 cuando expira el acta A1-5. El objetivo principal de la política cultural en esta etapa era, por un lado, apoyar a la producción artística de calidad y, por el otro, puntualizar sus “males” (Süssekind, *Vidrieras* 33). Frente a los problemas sociales y la inseguridad económica, con altos niveles de desempleo y pobreza, el “apoyo” a la cultura funcionaba muy bien al régimen. Pellegrini escoge el texto de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro*, (1979) para

representar esa tercera etapa que se caracterizó por una producción literaria que, como ajuste de cuenta, generaba el cuestionamiento del por qué tanto silencio en los años que precedieron (30).

Para el crítico Silviano Santiago en *Nas malhas das letras* (2002) después de 1964, los escritores brasileños optaron por una forma estilística que seguía la dirección de la literatura mágico-realista y alegórica, o por el realismo social no resuelto de los años 30 (14). Este crítico señala el compromiso con la realidad social y política de los escritores independientemente de la opción estilística que hayan escogido. Es a partir de la producción literaria de 1970 que, según Schøllhammer, ocurren transformaciones literarias que serán importantes para estudiar la ficción del siglo XXI, así como el proceso de canonización de algunos textos en la literatura brasileña (*Ficção* 24). El autor aclara que no se trata únicamente del nuevo realismo urbano ya que también se encuentra la presencia de una literatura memorialista, intimista y autobiográfica que representa la opción subjetiva como respuesta a la situación política (24).

Ahora bien, recordemos que lo que interesa en este trabajo es la representación de la ciudad de Río de Janeiro a través de la violencia. Una de las maneras de escribir que surge en esta época y que se mantiene hasta el siglo XXI es la fusión entre formas literarias y no literarias. Por ejemplo, tanto la crónica como la novela reportaje –que tiene características de documentales– se desarrollan con técnicas del periodismo, pero que lejos de ser noticias son, por el contrario, ficción. Hacia los años ochenta la interconexión de la literatura es con los medios de comunicación audiovisuales. Fonseca es uno de los autores más representativos de la inclusión de técnicas periodísticas y, más tarde, audiovisuales en su escritura. La prolífica producción de

Fonseca, que comienza en la década de los años sesenta y que abarca diversos géneros y asuntos literarios, exalta distintas maneras de mirar Río de Janeiro. Este autor pone énfasis en los pobres y la desigualdad social como común denominador de la urbe carioca, aunque su producción está lejos de limitarse a tales enfoques. En consonancia con esto en los años noventa, según el crítico Rodrigues Fontes, aparece un grupo de temas que fortalecen la literatura brasileña. Entre ellos se encuentran la representación y la mediación, la exclusión y la inclusión, la favela y la pobreza, lo nacional y lo local (88). Todos éstos se exaltan en la literatura y tienen estrecha relación con la ciudad y la violencia que en ella se genera. En los noventa, Lins toma elementos desarrollados por Fonseca y los mezcla con otras técnicas literarias generando un texto como *Cidade de Deus*. Esta novela contiene datos etnográficos que se describen con imágenes apropiadas para llevar al cine. Ahora bien, las técnicas que utiliza Fonseca en sus primeros años reaparecen en el texto de Lins. ¿Qué hace que estos dos autores representen a la ciudad de Río de Janeiro con similares técnicas narrativas en dos momentos históricos distintos?

El brutalismo de Rubem Fonseca

En la introducción de su estudio ya clásico del cuento contemporáneo brasileño (1981), Alfredo Bosi clasificó la forma de escribir de Rubem Fonseca como *brutalista*. Fonseca comienza a escribir en los años de 1960 cuando Brasil enfrenta, según Bosi, “uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões” (18). Para ese destacado crítico literario este nuevo autor se caracterizó por desarrollar en sus textos “a imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo” (18). En los años sesenta hay una producción literaria en Brasil asociada de manera indirecta o no a los acontecimientos políticos.

Críticos como Ginway mencionan que en tiempos de dictadura tanto las novelas políticas experimentales como las de ficción distópica o las documentales y las novelas testimoniales denuncian todas de algún modo el régimen militar (248). Hay entonces una gran producción literaria en el país que coincide además con un *boom* editorial. Pero ¿qué era lo que hacía que Fonseca marcara una diferencia en la forma de escribir? Si bien es cierto que autores como Dalton Trevisan utilizaban una manera bruta y violenta para describir pasajes y escenas, éstas no merecían su inclusión en la categoría de trabajos brutalistas como sí ocurrió con la producción de Fonseca (Bosi 18).

El término *bruto* se utilizó primeramente en arquitectura cuando el arquitecto Le Corbusier utilizó las palabras “béton brut” para describir a la “Unité d’Habitation” (1947-1952) que se construyó justo después de la Segunda Guerra Mundial en Marsella (Banham 16). Posteriormente, el movimiento arquitectónico que surgió a mediados de los años cincuenta y continuó hasta los años setenta emergió del modernismo en arquitectura y se caracterizó por el uso de concreto crudo sin estar acompañado de otros materiales (*Brutalism*). Irénée Scalbert señala en su artículo “Architecture as a Way of Life” que el brutalismo en esos primeros años de la década de 1950 no tenía las bases suficientes para ser un movimiento como tal (3). Según esta crítica, es en 1953 cuando la británica Alison Smithson usa el término New Brutalism para catalogar el proyecto de una pequeña casa en Soho cuya estructura estaba completamente expuesta. Lo que los Smithson (Alison y Peter) llamaban ‘the materiality thing’ era el corazón del brutalismo que venía del artista Paolozzi, quien a su vez tuvo la influencia de Jean Dubuffet (Scalbert 15). En *The New Brutalism* (1966) Reyner Banham

identifica el origen del término y las diferentes variantes que éste ha tenido. El autor señala como el brutalismo en arquitectura es la exaltación de lo que hasta entonces se escondía, así “one sees its actual structural materials exposed, without plaster and frequently without paint. The electrical conduits, pipe-runs and other services are exposed with equal frankness” (19). En otras artes, como en la escultura y la pintura, se desarrolló también, antes que en arquitectura, la ética y la estética brutalista; algunas obras de Tapié, Tzara y Dubuffet son buenos ejemplos de ello. Banham señala como se montaron diversas exhibiciones artísticas durante los años cincuenta en las que se mostraban “bizarre or anti-aesthetic images culled from newspapers, magazines, scientific and anthropological textbooks, or extreme modes of vision such as X-rays and micrographs” (61). Un buen ejemplo de estas exhibiciones es *Parallel of Life and Art* que se llevó a cabo en 1953 en el Institute of Contemporary Arts en Inglaterra (Scalbert 8). Las técnicas utilizadas para magnificar ciertas partes de las imágenes fue novedosa durante esos años porque explotaban las cualidades de éstas para “emphasise violence, distortion, obscurity and a certain amount of ‘humour noir’” (61). Según Banham el trabajo artístico surgido del brutalismo generó grandes discusiones. El autor coloca parte de éstas en su trabajo:

Any discussion of Brutalism will miss the point if it does not take into account Brutalism’s attempt to be objective about ‘reality’—the cultural objectives of society, its urges, its techniques and so on. Brutalism tries to face up to a mass-production society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at work. Up to now Brutalism has been discussed stylistically, whereas its essence is ethical (66).

El brutalismo en arquitectura dejó su rastro en las ciudades de Brasil. Las ideas modernistas de Le Corbusier se encuentran en algunos edificios en Río de Janeiro, São Paulo y Brasíia llevadas a cabo por jóvenes arquitectos brasileños como Lúcio Costa y

Oscar Niemeyer, entre otros²⁶. Es importante señalar que el brutalismo en arquitectura surge como una respuesta a la reconstrucción de las ciudades después de la segunda Guerra Mundial. Las construcciones se hacían rápidamente y no se las disfrazaba con pinturas que escondieran la esencia de los materiales utilizados. Lo más interno de las edificaciones se exponía para que todos pudieran ver públicamente sus estructuras.

Ahora bien, las características mencionadas del brutalismo en arquitectura sirven para categorizar la producción literaria de Fonseca durante sus primeros años. Jon Tolman indica que Fonseca es el escritor neo-naturalista brasileño que tuvo mayor influencia literaria durante los años sesenta y setenta. Para ese crítico “la ciudad como metáfora del infierno convergía con una actitud filosófica pesimista de los seres humanos que produjo una literatura neo-naturalista que enfatiza degradación, violencia, y otras formas de explotación social” (63). Fonseca utiliza los temas del crimen, sexo y dinero para exponer los males de la sociedad. Esto, según Tolman, permitió que críticos y censores erróneamente confundieran su repudio por entusiasmo y lo catalogaron de pornógrafo (64). Por otro lado, la narrativa de Fonseca, incluso en su producción más reciente, dejan al descubierto las miserias vividas en el interior de la ciudad como las radicales diferencias de clase y sus violentas consecuencias sociales, lo que realiza con un lenguaje directo y sin disfraces. Traer a la superficie lo que se encontraba relativamente escondido en Río de Janeiro es lo que asemeja la literatura de Fonseca a lo que en arquitectura se denominó brutalismo. Para algunos críticos literarios como da Silva el brutalismo de Fonseca puede resumirse como

²⁶ José Manuel Almodóvar Melendo en *Le Corbusier y el movimiento moderno en Brasil* desarrolla en detalle relaciones de arquitectos brasileños como Lúcio Costa y Oscar Niemeyer con arquitectos famosos e importantes como Le Corbusier y Roberto Burle Max en la formación de las ciudades de Brasil a partir de la década de 1930.

um tipo de ficção que elabora narrativas sobre o cotidiano de personagens pobres urbanos e de classe média, com algum destaque para bandidos e marginais, geralmente dessolidarizados pelas suas relações sociais precárias. No âmbito técnico, esta modalidade literária se caracterizaria por um tipo de representação que se queira direta e crua da realidade, auxiliada pelo emprego de expressões chulas e palavrões e que se perfaz também sob influência de temas e recursos do cinema. Portanto, terreno da linguagem brutalista se consolidaria como uma espécie de unidade contraditória que comina refino e desleixo, requinte e rudeza, com destaque para a figura do narrador em 1ª pessoa pois marca a invenção de Fonseca entre seus contemporâneos (2).

Feliz ano novo (1975) es un claro ejemplo de lo señalado por da Silva. Este libro se inicia con el cuento homónimo. Las características del brutalismo se pueden ver como elementos paralelos en este cuento. En primera instancia el narrador es uno de los personajes. Fonseca al elegir que sus personajes asesinos, atracadores y prostitutas sean los que narran en primera persona ofrece una mirada diferente de los excluidos sociales. Pero es el lenguaje que utiliza, el tono que emplea y la naturalidad e intensidad de su narrativa lo que distingue su producción de otras. Con esta forma de narrar y con el uso del narrador en primera persona Fonseca permite al lector implícito acercarse a un mundo de miserias y violencia que lejos estaba de tener en las lecturas de textos naturalistas. En esos si bien es cierto que el lector se acerca a un mundo distinto, existe un mediador claramente identificado, el narrador en tercera persona, que crea un vínculo distante entre materia narrada y lector. Siempre hay un mediador, incluso cuando se narra en primera persona. No obstante, tanto la intensidad del lenguaje como la naturaleza desde donde se narra, y hacerlo en primera persona, permite en conjunto que la narrativa de Fonseca tenga mayores repercusiones en el impacto del acto de lectura. Según Vera Lúcia Follain, la importancia de la primera persona de Fonseca radica en que sus personajes logran colarse por el espacio urbano de la misma manera como éstos se “deslizan por diferentes textos . . . y géneros” (106).

Para Follain la primera persona de Fonseca permite la eliminación de la mediación de un narrador. Lo más importante de su producción, según ella, “está en el descentramiento del punto de vista, poniendo en jaque todas las certidumbres” (105). Comparto con la crítica la posición de que la narrativa de Fonseca des-estructura los patrones establecidos, sin embargo hay siempre la figura de un mediador. “Feliz ano novo” es un cuento en el que tres personajes pobres y excluidos deciden asaltar una casa donde se celebra la llegada del año nuevo. El cuento, sin embargo, no radica en el mero atraco sino en la violencia que genera la opulencia de cierta población en contraposición a las más simples carencias de los personajes principales. La falta de agua, de comida, de servicios de salud y el racismo son algunos de los elementos expuestos abiertamente en el cuento. En tan sólo siete páginas Fonseca logra desarrollar con gran precisión la rabia de la exclusión social descrita desde cerca. La televisión sirve de acercamiento a lo que los personajes del cuento no pueden obtener y mientras la miran ellos expresan sus carencias como, por ejemplo, el hambre que sólo podrán obturar con “farofa de macumba” (11), y el mal olor en el baño producto de la escasez de agua. La televisión es un elemento muy importante en estos primeros cuentos de Fonseca. De hecho es a través de algunos programas televisivos que el personaje del cuento “O cobrador” incrementa su rabia social, como también se evidencia en “Feliz ano novo”. La junta militar utilizó la televisión como manera de mantener a la población bajo control²⁷.

²⁷ Hay diversas investigaciones sobre el uso de la TV durante la dictadura. Por ejemplo, *Gavetas Vazias ficção e política nos anos 70* de Tânia Pellegrini; *Literatura e vida literaria: polémicas, diário & retratos* de Flora Sussekind; “Cultura e política, 1964-1969” de Roberto Schwarz; *Cultura em trânsito 70/80: Da repressão à abertura* de Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda & Zuenir Ventura; “La ciudad indese(ch)ble: el lado oculto de la violencia urbana en la narrativa y el cine de dos ciudades latinoamericanas” de Iliana Pagán-Teitelbaum.

La importancia del narrador en primera persona en los textos de Fonseca ha sido ampliamente discutida. Follain señala que en cuentos como “Feliz ano novo” la violencia está en que el lector ve la escena desde el punto de vista del atracador y en consecuencia tiene que “mirar la realidad a través del encuadramiento que el otro le imprimió, sin que pueda rechazar o transformar nada de aquella escena, tal como no puede transformar la realidad que en ella se presenta” (107). El lenguaje utilizado en este texto de Fonseca es rudo, violento, grosero y brutal en el sentido de que no esconde nada. Por ejemplo, los personajes hablan de las mujeres de clase social alta que les gusta ser infieles a sus maridos y uno de los personajes se queja de no tener a una de ellas como amante a lo que el narrador responde: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta” (9). El personaje, que se queja de no tener éxito con las mujeres del barrio, sigue el consejo del narrador, lo que hace en la sala con la excusa del mal olor del baño. La rabia social se expresa en repetidas ocasiones durante este cuento como en otros del autor. Si retomamos lo que señala Ginway –que un tercio de la población brasilera era analfabeta durante la dictadura y que pocos eran los que en realidad tenían acceso a la ficción (249),– el lector al identificarse con el otro, que en el caso de “Feliz ano novo” son, los atracados y no con la voz narrativa, siente impotencia frente a la rabia de los personajes principales. Por ejemplo, durante el atraco en “Feliz ano novo” el narrador luego de describir, sin necesidad, los cuerpos de dos mujeres muertas dice:

O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela

ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e descí (13).

Las desigualdades sociales están claramente definidas en este cuento. El énfasis de la violencia radica en que la voz narrativa es expresión de lo que hasta ahora no había sido expuesto en literatura. Lo que se lee en este cuento es la magnificación y la intensidad de la voz brutal del pobre, del negro, del excluido; es, en resumidas cuentas, el brutalismo al que se refiere Bosi. Las realidades sociales de la mayoría de la población excluida socialmente logra colocarse en primer plano a través del narrador en primera persona con un tono agresivo y natural que pega y choca al lector. Este se aproxima a una realidad cruel directamente sin mediador explícito:

Os homens e mulheres no chão estavam todos quietos e encagaçados, como carneirinhos. Para assustar ainda mais eu disse, o puto que se mexer eu estouro os miolos.

Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada.

Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço.

Podem também comer e beber à vontade, ele disse.

Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro (14).

Ese lenguaje directo, rudo y contextualizado en la ciudad de Río de Janeiro marca un cambio en la literatura de Brasil y señala también la necesidad de traer a la superficie de forma contundente la exclusión social, la pobreza y la miseria de un grupo de la población que incluye gran parte del país. Todo esto enmarcado en un momento en el que se difundía que el milagro económico estaba ayudando y beneficiando a toda la población con su proceso de modernización. Esta manera de narrar, sin embargo, no

es totalmente innovadora ya que se había utilizado algo similar, por ejemplo, en el tremendismo en la literatura española de la década de los cuarenta. En el tremendismo se escribe de forma exagerada la realidad social. Los personajes son, en su mayoría marginales, prostitutas y criminales que expresan un lenguaje desgarrado y duro. Un ejemplo de una novela tremendista es *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela. No obstante en el tremendismo no se observa la cercanía a algunas técnicas realistas con las que si juega los autores brasileiros estudiados.

En los textos de Fonseca, desde el punto de vista del lector, quienes hablan son los otros, los atracadores. La materia narrada arroja y tira al lector a una realidad diferente. Con esto la distancia que hay entre la realidad y lo representado se acorta. No es que no exista un mediador sino que éste está camuflado en el personaje-narrador que no parece mediar entre ambas objetividades; es decir, la mediación ocurre de forma no acostumbrada. La representación se acerca más a la realidad si está narrada como si fuera de primera mano y en este sentido las voces brutales de los excluidos tienen mayor importancia y la violencia del texto mayor intensidad. Siguiendo la línea teórica de Lefebvre, los espacios de la representación se narran mediante personajes que dicen tener relación directa con ellos, pero en realidad la representación de los espacios se hace gracias a un autor que escribe ficción acerca de la forma de vida desigual de Río de Janeiro.

La narración en primera persona en "Feliz ano novo" enfatiza la agresión y la rabia de los que no tienen ningún poder. En el contexto del cuento los personajes buscan revertir el orden social. El poder que tienen ellos, los que poseen las armas, es espacial y temporalmente limitado, por eso matan y son violentos con las personas, la

casa y los objetos. La brutal violencia se ejecuta hacia los que tienen el poder económico y social. Por ejemplo, luego de decir que la comida que había en la mesa daba para alimentar a un presidio entero, el narrador, después de comer, le pide al que trató de ser cordial ponerse cerca de una pared y le dispara en el medio del pecho, pero le da rabia que el movimiento del cuerpo no haya sido como en la televisión. Le pide a otro individuo que se ponga cerca de una puerta: “Vê como esse vai grudar O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás” (14). Ileana Pagán explica cómo la fantasía de la televisión que ven los personajes de “Feliz ano novo” no concuerda con la realidad. Lo hace señalando cómo los atracadores se encuentran con personas que no tienen dinero sino cheques y tarjetas de crédito; el cabello de las mujeres no es rubio natural sino teñido; arrancar un anillo de un dedo es una tarea difícil de realizar; el arma que dispara hace daño al atracador, y los cuerpos no caen al piso como en la televisión (41). La autora apunta también que la literatura de Fonseca expone la represión y la violencia con la que la dictadura militar enfrentó algunas posibilidades de cambio social en un país cuyas desigualdades se hacían cada vez más evidentes.

Fonseca, con su brutal manera de escribir, muestra cómo los grupos marginados son “normales” al ubicarlos en la periferia, pero si son llevados al centro distorsionan el entendimiento social impuesto por los grupos dominantes. Al igual que en la estructura de una ciudad donde los barrios o las favelas están en las laderas que la rodean, la literatura de la violencia urbana había sido expuesta a través de un narrador que mediaba entre el lector instruido y el marginal personaje de ficción. Fonseca logra con su brutalismo traer a la superficie la forma de vida de personajes que representan la

exclusión social y al hacerlo con un lenguaje intenso y natural desde su primera persona, mostrando las mayores injusticias, es donde radica la violencia de su narrativa. Además estos individuos excluidos son parte del país, y en vez de incluirlos porque podrían ser el cimiento de la sociedad se apartaron, y como consecuencia se ayudó a formar una creciente violencia urbana.

Bridge y Watson señalan en su artículo “City Imaginaries” como algunos planificadores y diseñadores urbanos, entre los cuales se nombra a Le Corbusier, tienen perspectivas de lo anti-urbano de la ciudad; en ese sentido evocan la urbe como un lugar que debe ser domado y ordenado. Los autores, al igual que Ángel Rama, plantean cómo las ciudades nunca son diseñadas, planificadas y (re)organizadas de manera neutral sino que responden a ciertos intereses. Para ejemplificar su argumento colocan el caso de Manhattan en el que Rudolph Giuliani decidió *limpiar* la ciudad en 1990 a través de la remoción de personas sin hogar y limosneros a otros espacios más remotos para que los residentes y turistas pudieran caminar las calles sin la interferencias de personas indeseadas (16). Esa política “acted in the interests of businesses and established residents of the city both financially – in the case of businesses or property owners – and in terms of quality of life” (16), y las personas extraídas del espacio por ensuciar las calles fueron aún más marginadas. Esto mismo es lo que enfrentaba Brasil durante los años sesenta cuando por medio de la política de planificación urbana crearon centros habitacionales como Cidade de Deus. De hecho, el sub-distrito Selva de Pedra en Leblon es la consecuencia de un proceso de *limpieza* en el que se removió con violencia a los habitantes indeseados que vivían en esa zona. El brutalismo de Fonseca en sus primeros textos se refiere a lo contrario de lo que hizo

Giuliani en Nueva York, o los planificadores del progreso en Río de Janeiro. Fonseca acerca, muestra y restriega la exclusión y desigualdad social a los lectores. Por ejemplo, en un cuento más reciente del autor “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1992), leemos este fragmento: “Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiúra, nossa sujeira, que sintam o nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram” (46). En ese cuento no hay un narrador en primera persona pero si está presente la forma contundente, intensa y brutal en que Fonseca insiste en mostrar la miseria social que tanto se ha querido disfrazar. El autor implícitamente indica de diferentes maneras cómo la violencia estructural que desarrolla Galtung es peor que la violencia física de los bandidos de la ciudad. Fonseca, al situar al lector en el mismo plano de los personajes, y al narrador como uno de ellos, permite que aquél sienta el rechazo social y la exclusión al no encontrar lugar en una ciudad a la que de hecho pertenece. “Feliz ano novo” y “O cobrador” son dos de los cuentos más comentados de Fonseca por ser ejemplos claros de su narrativa en sus primeros años. Al darle los mismos títulos a los libros, el autor le da particular importancia a los cuentos y también por el orden en el que aparecen en ellos. *Feliz ano novo* se inicia con el cuento del mismo nombre, y *O cobrador* (1979) concluye con el cuento homónimo. Este último es otro ejemplo claro de su estilo brutalista.

En *O cobrador* “violência e linguagem ganham um requinte maior, radicalizam-se motivos e temas” (Vidal 169). El cuento del mismo nombre es intensamente violento por la rabia social que descarga el personaje principal, quien además narra y describe. “O cobrador” comienza con un sujeto esperando media hora en un consultorio de un

dentista con un fuerte dolor de muelas. El dentista al examinar al paciente le pregunta, recriminándolo, cómo fue que dejó que sus dientes estuvieran en aquel estado. La incapacidad del odontólogo de entender que el paciente no es necesariamente culpable por su salud bucal o por negligencia, sino por falta de dinero o, como consecuencia de un sistema social y de salud desequilibrado, no sólo irrita fuertemente al narrador, sino que invita al lector a ponerse en el lugar del dentista. El narrador al no poder pagar lo que el odontólogo le pide destruye el consultorio no sin antes dispararle en las rodillas. Este episodio es apenas el primero de una serie de encuentros violentos que serán descritos en primera persona y de forma fragmentada a lo largo de diecisiete páginas en las que se desarrolla el crecimiento del personaje. La rabia del narrador-personaje al comienzo del cuento es azarosa y descontrolada; pero en la medida en que transcurre la narración, y el personaje se enamora, la forma de sentir y expresar su rabia cambia radicalmente, mostrándose controlada y planificada. El cuento lleva por título “O cobrador” porque el personaje se cansó de pagar; “[e]u não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro” (166). El narrador afirma que todos le deben algo y esa sensación le molesta terriblemente. Su rabia social incrementa constantemente y, sólo se disipa al agredir o matar a alguien que cumpla con las características de deberle algo; es decir, quien le debe es aquella persona que tenga o parezca tener más económicamente que él. Asesina a un hombre que intenta venderle una mágnum con silenciador por tener las manos blancas y sin cicatrices a diferencia de las suyas. Su próxima víctima es un hombre que se le atraviesa en la calle cuyos dientes eran “amargamente blancos” y además manejaba un Mercedes.

En este cuento las calles de Río de Janeiro están pobladas de gente. El narrador es una persona “normal” que se va cruzando con otras personas al igual que él o con otros ciudadanos que no necesariamente pertenecen a su posición social. Fonseca retrata en “O cobrador” un sistema social desigual que no encuentra posibilidad de equilibrio. El narrador en primera persona es un asesino y es más probable que el lector implícito se identifique con sus víctimas. No obstante hay un juego por parte de Fonseca en colocar a un personaje asesino y poeta que es además el narrador. Desde el inicio del cuento el personaje podría parecer un sicótico que asesina casi por azar; pero esta idea se derrumba cuando un hombre se niega a prestarle el periódico y contesta: “Não me chateio, o crioulo tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros. Digo, ta, não vamos brigar por isso. Compro dois cachorros-quentes e duas cocas e dou metade pra ele e ele me dá o jornal” (179). Frente a todos los asesinatos que el narrador ha cometido el lector está esperando la violencia que ha mostrado el personaje desde el principio del cuento. Sin embargo su reacción es la opuesta a lo que espera. El hecho de que el hombre sea negro y sin dientes son razones suficientes para que el narrador sepa que no le debe nada puesto que es igual a él. Con este episodio Fonseca señala de la misma manera que los asuntos entre las personas también tienen solución pacífica. Su rabia sólo apunta hacia aquellos que tienen lo que el no puede tener y es a ellos a los que “ajusticia”. El cobrador asesina a aquellos que tienen una vida mejor de allí la idea de hacer justicia. El personaje-narrador logra contener su rabia al hacer de ella una herramienta que comenzará a utilizar para ajusticiar a más personas en un mismo lugar. Ana, su enamorada, le enseña a ver la vida de otra manera:

Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei (181).

Hay una motivación explícita del tema de la violencia en cuentos como “Feliz ano novo” y “O cobrador”. Según el crítico literario Ariovaldo Vidal el brutalismo de la narrativa de Fonseca está dado por la certeza de la violencia (181) que es claramente explícito en “O cobrador”. Otro ejemplo de la brutalidad de ese cuento radica en exponer con un lenguaje duro, grosero y extremadamente violento la vulnerabilidad del ser humano de vivir en una ciudad desigual y violenta como Río de Janeiro. Schøllhammer refiriéndose a la literatura de Fonseca de los años setenta señala que la ciudad no representa un lugar regido por la justicia o la racionalidad del espacio público, sino una realidad dividida. Esa división, según el crítico, está marcada por una ciudad oficial y una marginal (*Ficção* 28). ¿Cómo se han representado estas dos ciudades en las obras de Fonseca y Lins?

La ficción de la realidad

La columna vertebral de este trabajo es la representación de la ciudad y la violencia en literatura contemporánea. Cabría preguntarse si la forma de escribir sobre un lugar es, en sí misma, un fenómeno de representación o, si ésta responde a la urgencia de escribir con la necesidad de mostrar una realidad. Esta pregunta nos remite al realismo como manera de escribir y representar en literatura y, para efectos de este estudio, en la forma en que la violencia se asocia a la vida en la ciudad. La forma de vida en las urbes se ha relacionado desde diferentes perspectivas con el binomio civilización y barbarie.

Domingo Faustino Sarmiento escribe *Facundo* en 1845 y allí deja claro el autor la importancia de la confrontación de las formas de vida de la ciudad y del campo en la formación de la nación. El autor define la barbarie como “el predominio de la fuerza bruta, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justicia administrada sin formas y sin debate” (63). La forma de vida en Buenos Aires, que se contraponía a la del campo, no está exenta de la barbarie y, por el contrario, se va constituyendo con ella. Como en el caso argentino, Euclides da Cunha desarrolla una idea similar en 1902 en su también fundacional libro, *Os Sertões: campanha de Canudos*. La vida en la ciudad en los trabajos estudiados de Fonseca y de Lins se adecuan a la descripción de la barbarie desarrollada por Sarmiento a finales del siglo XIX o de da Cunha a principio del siglo XX, sólo que la de los autores aquí estudiados representan la vida urbana al menos tres cuartos de siglo después.

Otros autores ya habían trabajado la presencia del bárbaro. Richard Sennet en *The Fall of Public Man* (1977) estudia la ciudad, particularmente París y Londres, del siglo XVIII y XIX en relación a la vida social. Sennet señala que es en el espacio urbano donde aparece el bárbaro entendido como extranjero. Éste se convierte en una clase social amorfa que representa una amenaza en un espacio que se reorganiza alrededor de ese grupo. Con la aparición de la burguesía los ciudadanos intentan establecer espacios de identificación basados, y preocupados por el que dirán, enmascaran ciertas valoraciones individuales. En este contexto el espacio urbano se entiende como un lugar de representación. En él los ciudadanos son actores de su propia vida, y la ciudad se convierte en un teatro al que acuden para ver las diferentes representaciones. Gisela Heffes indica cómo la ciudad es “el teatro donde se

desarrollan y exhiben las interrelaciones sociales no sólo entre múltiples sujetos, sino entre diversas comunidades (15). Heffes señala cómo las ciudades pueden ser exclusivas o inclusivas refiriéndose a la identidad que pueden compartir los habitantes de un espacio según experiencias concretas de un pasado común (15). Walter Benjamin en *The Arcades Project* también entiende el espacio urbano como el teatro de la actividad social. Ésta a su vez ocurre en un espacio y no en un lugar si utilizamos la definición de Michel de Certeau. Este autor define los lugares como sitios que están en los mapas mientras que los espacios son los que están habitados (117). Esta concepción del espacio es la que ha desarrollado también Lefebvre. Ahora bien, si las nociones y entendimientos de ciudad las relacionamos con la modernidad y el progreso, la postura teórica de Benjamin cobra importancia. Graeme Gilloch recuerda que para Benjamin “the modern is not to be understood as the end-point of a continuous, linear, developmental process or as the culmination of human endeavour and achievement. Modernity does not constitute the height of civilization but rather only a refinement or fine tuning of barbarism” (13).

Las posturas teóricas anteriores se relacionan con el estilo brutalista de Fonseca que además se ha comparado con el de Lins. Ambos autores representan a Río de Janeiro como un espacio en el que prevalecen características bárbaras como el predominio de la fuerza bruta, la presencia de autoridad sin límite provenientes tanto de las fuerzas formales e informales de represión del estado, como las creadas en las favelas. Para da Cunha la campaña de Canudos fue brutal y bárbara. En ese sentido la población y las instituciones gubernamentales en Río de Janeiro eran tan bárbaras y primitivas como lo era la forma de vida de las víctimas del campo. Tanto Sarmiento

como da Cunha escriben cómo la vida en la ciudad no está exenta de las características bárbaras presente en la pampa o en el sertão, lo cual se asocia a las ideas de Sennett y Benjamin. Efectivamente las oportunidades que ofrece la vida urbana son válidas para un grupo de la población, pero no para todos. El tener acceso a más posibilidades sociales como educación y salud, por ejemplo, no hace a ese grupo necesariamente más civilizado y por ello mejor. Además la inequidad social y el estigma creado para la población que migró a las ciudades permitió, como menciona Zaluar, que la barbarie de la que hablan Sarmiento, da Cunha, Benjamin y Sennett se fuera apoderando poco a poco de la ciudad pero no como fenómeno intrínseco a esa población sino como producto del mismo desarrollo social en el que hay desiguales condiciones sociales. A todo lo anterior hay que agregar que el mismo proceso migratorio y la formación de la primera favela en Río, como señala Zaluar, se dio como una de las consecuencias de procesos violentos de exclusión y de enfrentamientos bárbaros por el poder de un espacio, o en todo caso, a nombre del progreso dirigido por el estado.

A lo largo de este capítulo he demostrado cómo la sociedad brasileña es excluyente. En términos generales la teoría de la exclusión social se fundamenta en la teoría de la desigualdad. Según esta lo que define a los excluidos es el no pertenecer porque se los ha apartado socialmente. La exclusión social indica que hay seres humanos que no se incluyen en la sociedad desde el punto de vista político, social y económico. Según Luis Moreno, los excluidos son la parte invisible de la estructura social. Esta perspectiva es justamente la que se relaciona con ciudadanía ya que los excluidos no se consideran ciudadanos. Moreno señala que la “ciudadanía, es

principalmente, un estatus conformado por el acceso a los recursos básicos para el ejercicio de derechos y deberes. La no-discriminación en el acceso a esos recursos constituye la condición necesaria y suficiente de la ciudadanía” (3). Brasil se fue modernizando con actividades que generaron mayor exclusión social y la población que migró del campo a la ciudad no sólo experimentó gran inequidad y desigual distribución de ingresos sino que los servicios urbanos fueron deficientes cuando no inexistentes creando gran frustración y violencia. Algunos de los personajes de Fonseca como el de “O cobrador” o “Feliz ano novo” son buenos ejemplos de cómo el sentirse ajenos a esas oportunidades urbanas generan violencia, frustración y barbarie: “Nós não lhe fizemos nada, ele desse. Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima” (“O Cobrador” 174). El narrador le dispara primero a la mujer en la barriga porque ella estaba embarazada y al hombre en el cuello por la rabia de que ellos tuvieran todo lo que él no tenía. El predominio de la frustración, de la violencia y de la barbarie se representa con un arma y la rabia de la desigualdad social de Río de Janeiro. Estas historias de asesinos y escenas violentas en la ciudad que aparecen en la prensa son parte de lo que vemos en los cuentos de Fonseca.

Schøllhammer señala como en la literatura de finales de siglo XX lo que interesa es la vida real; es por ello que lo que más se vende “são as biografias e reportagens históricas, confissões, diários, cartas, relatos de viagens, memórias, revelações de *paparazzi*, autobiografias e, claro, autoajuda” (*Ficção* 56). En ese sentido, el escritor brasileiro busca la manera de escribir sobre la vida real de una forma en el que el lenguaje literario señale algún tipo de diferencia puesto que todos escriben de lo

mismo. “Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito e sensível em detrimento da questão representativa” (Schøllhammer, *Ficção* 57). El mismo autor señala como la literatura del país se dirige hacia un nuevo tipo de realismo cuya característica no es en sí misma la verosimilitud de la descripción representativa sino el efecto estético de la lectura y la manera de envolver afectivamente al lector en la realidad de la misma. Desde esa perspectiva el papel del narrador es determinante.

La función del narrador

La magnitud del lenguaje de la materia narrada por el narrador en primera persona que utiliza Fonseca en sus primeros textos se convierte en una de las características que define una manera diferente de aproximarse a la desigualdad social de Río de Janeiro. La forma de escribir de sus primeros años se observa, con o sin la presencia del narrador en primera persona, en algunos textos recientes. Según Follain lo que hace a la obra de Fonseca importante es que el autor “pone en evidencia la mirada que recorta la realidad” (107). El acercamiento del lector a la materia narrada desde el punto de vista del excluido, sea este malandro, pobre, asesino, o prostituta, expresada con un lenguaje intenso y agresivo genera una de las características literarias que le otorga a la producción de Fonseca la categoría de brutalista. Pero, y a diferencia del realismo que pretendía que la realidad se contara a sí misma sin mediación(es), la producción de Fonseca no proyecta un modelo de verdad sino que presenta varias verdades y de allí el uso de la fragmentación y el *collage* tan comunes en la narrativa de los años noventa. También es común en su narrativa la mirada oblicua de la urbe, “la variación de puntos de vista sobre la violencia deja al lector sin el apoyo de

una voz distanciada y moralizante, y lo lleva a ver la realidad desde ángulos diversos, abriendo camino para que las verdades establecidas sean puestas bajo sospecha” (Follain 107). Fonseca desarrolla en cada narrador-personaje distintas visiones sobre la ciudad; la mayoría de ellas son violentas. Pero al ser interceptadas desde diferentes perspectivas el lector implícito puede percibir la magnitud de la ciudad que sólo puede ser aprehendida a partir de fragmentos. Autores como Carlos Monsiváis y García Canclini han indicado en diversos trabajos cómo la ciudad sólo puede ser entendida desde su fragmentación. Fonseca muestra esa fragmentación urbana mediante narradores de diferentes clases sociales que ven y viven la ciudad desde sus espacios socioeconómicos. Ahora bien, el nivel educativo y la clase social de Fonseca difiere de los que se caracteriza en los personajes de muchos de sus textos. Es decir, que siempre será verdad que este autor es de otra clase social que escribe sobre los bajos fondos y que lo diferencia de Paulo Lins, por ejemplo. Con el narrador en primera persona este autor busca acercarse a una realidad a la cual él no pertenece, como es el caso de “Feliz ano novo” y “O Cobrador”. El lector al leer la materia narrada con un lenguaje intenso y brutal desde la perspectiva del excluido, sin serlo, como el autor, genera una de las violencias más contundentes en los textos de Fonseca. En el cuento “Diana” del libro *Ela e outras mulheres* (2006) el autor desarrolla la historia de un hombre cualquiera al que Diana, una ninfómana, conoce una mañana en un café cuando ella regresaba de una fiesta y le ofrece tener sexo. El lector puede ver las malas intenciones del narrador como, por ejemplo, cuando le pregunta si vive sola o si su edificio tiene portero. Por ser ambas respuestas negativas el narrador acepta la propuesta de Diana. Al llegar a su apartamento la mujer le asegura no tener nada para

que él la amarre pero no es necesario porque el narrador tiene un bolso con esposas. Pero éste no es un policía a pesar de lo que ella cree. El narrador le pega muchas veces en la cara a la mujer quien dice gozar del maltrato. Era sólo el principio de más goce, según el narrador, quien le dice va a presionar su garganta para que tenga sensación de muerte y con esto el mayor placer de su vida. Al hacerlo Diana consigue decir lo mucho que está disfrutando y el narrador describe: “Apertei mais a sua garganta, e mais, com toda a minha força. Quando senti os ossos quebrando, também gozei, um gozo longo e purgante” (35). Esa es la manera en que acaba el cuento. Si este cuento fuese narrado en tercera persona la violencia del mismo sería menos directa. La aproximación a la materia narrada a través de un narrador omnisciente que no expresa juicios de valor, o de un narrador que sirve de mediador permitiría un distanciamiento claro con el asesino que siente placer con el acto de matar. Al ser el narrador un asesino hay un choque entre el lector y el que ejecuta la acción violenta. En el caso de Lins, por el contrario, hay episodios violentos constantes, algunos terriblemente descriptivos; pero hay una distancia entre las personas que ejecutan los actos de violencia y la persona que narra, que es un narrador en tercera persona. Lins, sin embargo, logra desarrollar un lazo afectivo con la utilización de los diálogos. Pero antes de analizar la función del narrador en *Cidade de Deus* creo necesario apuntar algunas particularidades generales de esta novela.

El infierno urbano de Cidade de Deus. El conjunto residencial Cidade de Deus se construyó a algunos kilómetros de la Zona Sur de Río de Janeiro relativamente cerca de Barra de Tijuca y Jacarepaguá, dos barrios de clase media próspera. Su construcción corresponde a una política habitacional que se desarrolla en la ciudad

sistemáticamente en los años sesenta. Entre 1962 y 1965 se construyen cuatro complejos habitacionales entre los cuales se halla Cidade de Deus. La idea de esa política habitacional consistía en remover las ocupaciones de la población de bajos recursos económicos en tierra plana para lugares de más bajo costo, específicamente porque las zonas de Leblón y Gávea habían aumentado su valor inmobiliario. Estas acciones permitirían el desarrollo de espacios urbanos modernos, como Leblón, y además resolverían el problema de la incorporación a la ciudad moderna. Fue la manera de los planificadores urbanos de *limpiar* el Centro y la Zona Sur de la ciudad. Al mismo tiempo se garantizaba la disponibilidad de los espacios que darían grandes beneficios para los intereses de las inmobiliarias.

Con el golpe militar de 1964 se fortalecieron los vínculos con Estados Unidos quien ayudó con financiamientos, a través de la Alianza para el Progreso, la construcción de barrios que organizaran la dispersión de las favelas (Baumann Burgo 34; Costa 22; Leeds & Leeds 220). Además, muchas de las personas que poblaron Cidade de Deus provenían de otras favelas, en su mayoría víctimas de inundaciones en la ciudad (Ver Zaluar *A máquina* y Costa). Ese espacio urbano se creó con una multiplicidad de historias que impidieron, o ayudaron a fortalecer relaciones sociales en un principio.

Ahora bien, ¿cómo hace Paulo Lins para mostrar la forma de vida en Cidade de Deus que es a su vez la representación de los espacios en Río de Janeiro como un todo? Svetlana Boym señala que los habitantes de una ciudad tienen una memoria y un pasado en común que se fundamenta en una coexistencia urbana que puede ser tan alienante como estimulante (76). Tanto en el conjunto residencial como en la novela las

historias en común eran las inundaciones y la exclusión social. *Cidade de Deus* es una novela que retrata la forma de vida de un conjunto residencial de excluidos sociales. En sus primeros años el conjunto ofrecía a la población transferida los recursos básicos, como por ejemplo, agua y luz que corresponden a los derechos sociales de todo ciudadano. Sin embargo, otros derechos como los políticos y económicos no se otorgaban con la transferencia a la neo-favela, como la llama Paulo Lins. Roberto Schwarz señala cómo Lins indica que la neo-favela se distingue de las favelas por la violencia que genera la guerra entre los traficantes de drogas y la corrupción policial (*Seqüências* 163). *Cidade de Deus* retrata la transición social y la forma de vida de los excluidos en la que se visualiza el cambio de malandros a bandidos y de favela a neo-favela.

Lins inicia su novela teniendo como base un conocimiento empírico y teórico de la exclusión social. El primero por haber vivido en una favela y por las entrevistas que realizó en *Cidade de Deus*, y el segundo por sus estudios universitarios²⁸. Michel Foucault en *Archeology of Knowledge* plantea cómo la experiencia o la historia del autor da importancia a las obras literarias. Muchas veces los lectores hurgamos en la vida de los autores queriendo saber más acerca de “their personal lives, to account for their experiences and the real story that gave birth to their writing. The author is he who implants, into the troublesome language of fiction, its unities, its coherence, its links with reality” (222). La historia de Lins, su vida personal y las entrevistas que realizara con Zaluar, le dan a la novela elementos que ofrecen coherencia interna y verosimilitud.

En la contraportada de *Cidade de Deus*, Alba Zaluar señala que este texto:

²⁸ La novela de Paulo Lins *Cidade de Deus* surge inicialmente a partir de las entrevistas que realizó el autor para un trabajo etnográfico desarrollado por la antropóloga Alba Zaluar.

[é] o primeiro romance etnográfico no Brasil que não se baseia em memórias da infância do escritor ou em sua biografia. É o resultado de uma pesquisa etnográfica que não tenta convencer o leitor de que a sua narrativa é do plano do real, do realmente acontecido. Juntando etnografia e fantasia, ele nos conduz imaginária e objetivamente pelo anti-épico de uma guerra entre jovens imaginários mas terrivelmente verossímeis, uma guerra que foge aos modelos convencionais, mas que mata no livro e na vida real tantos jovens; uma guerra que mal começa no livro, com seus personagens inventados, e que ainda não acabou fora dele, com seus atores reais.

Como se puede ver desde la contraportada hay una mezcla casi indivisible entre la realidad y la fantasía. Lins, sin embargo, deja claro algunos límites desde el comienzo para que no haya duda de que su texto es ante todo una novela y no un trabajo etnográfico. Comienza su novela con un epígrafe de un poema de Paulo Leminski “Vim pelo caminho difícil” publicado en *Distraídos venceremos* (1987). Como en el poema de Leminski, la vida de Lins no ha sido fácil y su experiencia personal está ampliamente relacionada con el desarrollo de su novela. *Cidade de Deus* se divide en tres capítulos en los que se desarrollan historias de tres personajes habitantes del conjunto habitacional del mismo nombre. Cada capítulo, y la historia principal de cada uno, es el reflejo de la vida de algunos personajes en momentos diferentes que pueden representar las tres décadas en las que se contextualiza la novela 1960, 1970 y 1980. También puede verse como un *Bildungsroman* en la medida en que cada capítulo desarrolla la historia de un personaje que representa un momento particular de la violencia urbana. En un comienzo ésta se caracteriza por ser una actividad individual, de supervivencia económica y de ayuda incluso a la comunidad, para pasar a ser una guerra de pandillas y de poder territorial. En *Cidade de Deus* hay una clara diferenciación entre la favela y la neo-favela. Por ejemplo, los robos al camión de gas que se hacen al principio no se comparan, en términos de violencia, con los crímenes

por la lucha de poder y territorio al asentarse la droga como negocio en el conjunto residencial. La distinción entre favela y neo-favela está en estrecha relación con el proceso de cambio del rol de la persona que ejerce violencia física, según Galtung, para modificar la desigualdad social producto de la violencia estructural. En consecuencia, en la novela hay también una explícita transición, y por tanto diferenciación, entre la violencia ejercida por los malandros y los bandidos siguiendo las categorías de Zaluar y los conceptos de Lins apuntados anteriormente.

El cambio del malandro al bandido que se evidencia en el texto de Lins también se observa en Fonseca en su cuento “Meu avô”, publicado en *Pequenas criaturas* (2002). En ese cuento Fonseca crea una historia en la que dos generaciones de hombres muestran la diferencia generacional a través de sus roles en el ejercicio de la violencia urbana. Por ejemplo, el abuelo nunca tuvo la necesidad de usar armas, su hijo no aparece en el texto lo cual implícitamente señala que ha muerto y el nieto no tiene opción más que usar la violencia física, las armas y hasta asesina para poder lograr su sustento. Como el nieto en el texto de Fonseca, en la novela de Lins los personajes son todos niños y adolescentes que van aprendiendo la forma de sobrevivir en la ciudad. Para Lins “o bandido morre muito cedo” (Hollanda). Ningún personaje alcanza la edad adulta, como también se observa en la novela de Fernando Vallejo donde se retrata la violencia en Medellín.

Cidade de Deus también puede leerse como dos historias posibles de dos personajes importantes, Busca-Pé y Zé Pequeno, ambos niños crecen en el transcurso de la novela. El primero logra salir del conjunto residencial y ser fotógrafo y el otro alcanza el poder y el respeto mediante el crimen y el tráfico de drogas.

En la novela hay en el comienzo una descripción de dos muchachos frente a un río fumando marihuana y soñando despiertos sobre la vida que querían, y pensando en el pasado de sus infancias. Este momento es abruptamente interrumpido por la presencia de cadáveres que lleva el río. El episodio corresponde en realidad a un momento posterior cuando la guerra en la neo-favela era la cotidianidad; pero el lector no lo sabe hasta que alcanza el tercer y último capítulo del libro.

El río, al igual que en las novelas de Vallejo y Faciolince y como en la antigua Grecia, es uno de los emblemas del cambio; los personajes lo recuerdan limpio en un presente en el que se tiñe constantemente de rojo para dar paso a los cadáveres, usualmente muchachos jóvenes vestidos con ropas importadas. Ese episodio de cadáveres se corta para dar inicio a una narración en la que se describe con verdadera añoranza la época fundacional de Cidade de Deus; eran los días de bueyes que iban “pra lá e pra cá na paz de quem não sabe da morte” (16). Al trasladarse al conjunto residencial: “Foi como se tivessem mudado para uma grande fazenda. Além de comprarem leite fresco, arrancarem hortaliças na horta e colherem frutas no campo, ainda podiam andar a cavalo pelos moinhos” (21). Tras cuatro páginas de narración de espacios naturales, verdes, calmados y apacibles que rodeaban y formaban parte del conjunto residencial, hay una irrupción con puntos suspensivos que cortan la añoranza para advertir en primera persona que: “Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso” (22). Como en un corte de escena cinematográfica la página queda en blanco y lo próximo que el lector lee es este fragmento:

Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. O verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e

olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada.

Falha a fala. Fala a bala (22).

Con la frase “el verbo se tambalea por las balas” se enfatiza la realidad de la neofavela. Aún cuando la palabra nace del pensamiento y sale por la boca de personajes sin dientes, ésta toma consistencia en los oídos de quien hará de esas palabras la lectura que hacemos. Es mediante las entrevistas que el autor escucha el “verbo pronunciado por bocas desdentadas y miradas cariadas en los recovecos de los callejones y las decisiones de muerte” porque es a través de la palabra que conoce las historias. Pero el mismo acto de escritura está amenazado por la violencia. La relación próxima y distante que hay entre la etnografía y la literatura le da un valor hiper-realista a la novela, que es el más adecuado, según Wander Melo, para categorizar esa mirada antropológica transformada en ficción (219). Para Rodrigues Fontes la oralidad se contrapone radicalmente al discurso normativo en la novela de Lins (95).

Como acertadamente lo apunta Vilma Costa, Lins está teóricamente adentro del espacio físico que describe, pero privilegia la narración desde afuera porque no participa del crimen. “O lugar de onde fala é, por tanto, ambivalente. Sua posição é de intelectual que estuda as relações sociais, apoiado e subsidiado por instituições como a Antropologia, a sociologia e a literatura” (Costa 222).

Es curioso cómo Fonseca utiliza a un narrador en primera persona para acercarse a un grupo social al cual no pertenece mientras que Lins emplea la tercera para alejarse de uno al que perteneció. El autor de *Cidade de Deus*, quien vivió en ese

conjunto habitacional y del cual se hallaba ya afuera al momento de escribir la novela, necesita un narrador omnisciente que describe las escenas violentas de los habitantes de la favela, así como también diálogos entre los personajes para desarrollar su texto. Esta forma de narrar es algunas veces más violenta que otras. En algunos casos los actos narrados son verosímiles a pesar de la distancia narrativa; pero en otros, no sólo la violencia es forzada, recreada y hasta repulsiva sino que hasta resulta inverosímil. La escena del descuartizamiento de un bebé, descrita en extremo detalle por el narrador omnisciente, es un claro ejemplo de ello. Melo señala éste como uno de los episodios más violentos de la novela (281), y en realidad lo es. Pero ¿por qué Lins decide escribir un episodio en el que cree necesario exaltar tal violencia desmedida? En primera instancia hay gran detalle de la forma cómo el personaje descuartiza a un bebé recién nacido (Lins 81) que se diferencia de otras maneras de escribir muertes injustas, como, por ejemplo, cuando un marido asesina a su esposa que le es infiel. En el primer caso el asesinato es descrito explícitamente y en detalle, mientras que el segundo, sin ser menos brutal, se describe rápidamente y la acción de asesinar pasa casi inadvertida. De la misma manera, hay una necesidad de fortalecer un lazo afectivo con el lector que va más allá de la representación de un referente. En el texto de Lins, y en particular el pasaje del descuartizamiento del bebe y de una mujer violada y asesinada por su ex-novio, hay un intento de ir más allá de lo que el ciudadano común puede leer en la prensa. Es una manera de hacer diferente la lectura y que el lector se acerque a una materia narrada que es difícil, si no imposible, de leer en otros contextos de lectura. Es necesario destacar que Lins utiliza ejemplos de escenas violentas de otras obras

literarias como, por ejemplo, la descripción del descuartizamiento del bebé que Lins toma de *Crimen y Castigo* (1866) de Friódor Dostoievski (Hollanda).

Otro aspecto importante para resaltar es cómo Lins coloca ciertas características en el narrador que no se observa en la mayoría de los narradores de Fonseca. El narrador de *Cidade de Deus*, además de ser uno en tercera persona, es un claro mediador con juicios de valor, pero estos no son sólo múltiples sino incluso contradictorios. Por ejemplo, al principio de la novela, en los episodios de los robos de los camiones de gas, se muestra la idea de que la comunidad se beneficia de los actos criminales y de los robos “[m]as na hora de apanhar o gás ela bem que gostou” (28). Cabeleira, el personaje principal del primer capítulo, se torna en la voz del narrador en asesino: “O assassino esquivou-se e mandou bala na testa do trabalhador” (63). Con esta frase no sólo califica a cada uno, sino que además victimiza aún más al muerto porque es trabajador y no un bandido del barrio. De la misma manera, Salgueirinho es un malandro, a diferencia de un bandido, tanto en la categoría de Zaluar, de Lins y como en la del narrador: “A casa do malandro como sempre estava arrumada” (110). Este personaje muere atropellado por un carro en un accidente como un ciudadano común y no como los demás bandidos que mueren a bala o en guerra entre bandas o con policías. Hay también en el narrador claras señales de educación formal como: “Deu-se um corte na manhã, oriundo de uma oração de verbo intransitivo e sujeito morto” (111). Los diálogos incluyen conversaciones de malandros y asesinos; por ejemplo, hay un carpintero que se describe como: “Eu sou é marxista-leninista” (187). Hay juegos de palabras como “O ódio da pobreza, as marcas da pobreza, o silêncio na pobreza e suas hipérboles eram jogados através das retinas na face do engraxando”

(188). Busca-Pé, uno de los pocos personajes que aparecen constantemente en toda la novela, formula ideas “barrocas” acerca de la creación de una pizzería que quiere montar (312). El narrador es también mediador al identificar ciertos rasgos de mala educación entre los delincuentes: “Pequeno, Calmo, Biscoitinho e Camundongo Russo almoçavam de oitão na cintura, falavam de boca cheia, deixavam escapulir apressados grãos salivados” (322). No obstante, como señala Schwarz, hay en *Cidade de Deus* una ambivalencia en el uso del vocabulario que traduce la inestabilidad de los puntos de vista presentes en las acciones narradas y que enfatizan la naturaleza clara y complicada de la vida en el conjunto residencial bien retrata por Lins (Seqüências 164).

Ahora bien, a pesar de utilizar un narrador en tercera persona y diálogos que distancian al lector de la materia narrada, Lins logra establecer una relación cercana con la situación de violencia y exclusión social en *Cidade de Deus*. Como señala Monsiváis, “la violencia se interioriza en cada habitante de la urbe”. Lins logra en su novela recrear esta interiorización de la que habla Monsiváis. La violencia no es la del conjunto residencial *Cidade de Deus* sino de la ciudad que se encuentra dividida. En su artículo “Ciudad de Dios: tan lejos de la postal, tan cerca del infierno”, Ricardo Greene, refiriéndose a la representación cinematográfica del texto de Lins, indica que el autor hace apología de la violencia mostrándola de una manera que la reproduce. Greene indica que hay una cosmetización de la “brutalidad de las favelas, las que tradicionalmente eran representadas como infiernos urbanos pero ahora son resignificadas y transmitidas desprovistas de crítica social” (5). Aún cuando mi análisis es sobre la novela y no sobre su adaptación cinematográfica, difiero de Greene en el sentido que *Cidade de Deus* tiene una crítica social implícita y por lo tanto ésta no está

expuesta en la superficie. Por ejemplo, el conjunto residencial se formó con la reubicación de personas que vivían en otras favelas y cuyo proceso fue casi siempre violento ya sea por fenómenos naturales, como inundaciones, o por el desalojo del que fueron objeto los pobladores de ciertas áreas urbanas. Lins retrata esto claramente: “Nenhuma das favelas teve sua população totalmente tranferida para as casas do conjunto. A distribuição aleatória da população entre Cidade de Deus, Vila Kennedy e Santa Aliança, os dois outros conjuntos criados na Zona Oeste para atender os flagelados das enchentes, acabou mutilando famílias e antigos laços de amizade” (35). El autor también desarrolla la violencia de las remociones forzadas a través de la eliminación de las casas de las favelas que ocupaban los espacios de interés gubernamental: “Lembrou-se também daquela safadeza do incêndio, quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiro para todos os lados sem quê nem porquê. Foi nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita, morreu queimada” (25). En cualquiera de los casos la razón por la que se llega al conjunto residencial Cidade de Deus es violenta y como tal la retrata Lins. La violencia estructural, según el concepto de Galtung, es la mayor de las violencias en el texto de Lins aunque lo que se represente a simple vista sea la violencia física.

Crítica social en *Cidade de Deus*

Hay elementos que Lins desarrolla en su novela que reflejan una crítica social que va más allá de la violencia física que señala Galtung. El racismo es, sin duda, uno de estos elementos; los ejemplos son claros y constantes a lo largo de la novela. La mayoría de los pobladores de *Cidade de Deus* son negros y sienten rabia por los que no lo son. Cabeleira, uno de los personajes de la primera parte de la novela y que

había visto el incendio de su casa donde murió su abuela, vió por la televisión que un hombre decía que el incendio había sido un accidente: “[s]entiu vontade de matar toda aquela gente branca, que tinha telefone, carro, geladeira, comia boa comida, não morava em barraco sem água e sem privada” (27). La impotencia que siente este personaje es el mismo sentimiento que tiene el personaje de “O cobrador” en el cuento de Fonseca, cuya rabia es además activada por la televisión. La relación entre el color de la piel y el acceso a ciertos beneficios sociales son claros. Los habitantes de las favelas son excluidos sociales no sólo porque no participan de sus derechos políticos, sociales y económicos sino que además en *Cidade de Deus* está el factor racial que los hace más vulnerables al no ser incluidos en la estructura social. La exclusión social es explícita en la novela: “Colocaram nós aqui nesse fim de mundo, nessas casinhas de cachorro Essa rede de esgoto malfeita que já tá dando entupimento, não tem ônibus, não tem um hospital, não tem nada...nada. Tem é cobra subindo pelo ralo, lacraias e ratos passeando pelo telhado” (187). Es claro en *Cidade de Deus* que la exclusión social y el racismo se interrelacionan con el crimen: “Todo mundo aqui tem cara de bandido, quase não tem branco, nesta terra só tem crioulo mal-encarado” (39). Los blancos se relacionan con personas trabajadoras que llegaron a Cidade de Deus de otras tierras como consecuencia de la inmigración del campo a la ciudad. La relación binaria es explícita: los blancos son trabajadores y honestos; los criollos negros, son vagos criminales: “[e]m sua chegada ao Rio, Francisco foi assaltado ainda na rodoviária e, dois meses depois, na Zona do Baixo Meretrício. As duas vezes por negros” (61). El personaje Francisco, que es un trabajador de Ceará, es quien le avisa a la policía el lugar donde vivía uno de los criminales y éste, al enterarse, lo asesina por

haberlo hecho. Francisco “[a]rgumentava com os amigos que o loiro era filho de Deus, o branco Deus criou, o moreno era filho bastardo e o preto o Diabo cagou. Ter informado à polícia a casa de Alicante foi sua grande vingança contra os seres daquela raça de picolé de asfalto” (62). Las referencias a la pobreza del negro en la novela son constantes y están en continuo ritmo con la violencia del conjunto habitacional. No es por lo tanto que hay en la novela de Lins una fascinación por la violencia misma. Lo que la reproduce no son los productos culturales que enfatizan el modo de vida de una ciudad como Río de Janeiro. *Cidade de Deus* retrata una realidad que genera violencia sin que las causas principales de ellas se subrayen. Paulo Lins indica en la entrevista que le realizó Heloísa Buarque de Hollanda cómo los habitantes de Cidade de Deus no tienen comentarios sobre la novela porque nadie la leyó, pero todos tienen algo que decir sobre la película porque todos la vieron. Lins sabe que los receptores de ambos productos culturales son distintos y cómo tales lo que se representa en cada uno es también diferente. Si analizamos la novela desde un punto de vista concreto es obvio que la violencia física se desborda en casi todas las acciones narradas, pero no es así cuando cada fragmento se unifica en el argumento de la misma. En *Cidade de Deus* los pequeños detalles son los que exaltan la diversidad de los tipos de violencia inmersos en ella. Las acciones que se repiten, son las que se retratan en ciertos medios de comunicación masiva constantemente, pero es, en las que no se destacan en las que encontramos la diferencia.

Por otro lado es importante mencionar que la novela se divide en tres capítulos que se asocian a momentos diferentes de la vida en la ciudad. Cada parte de *Cidade de Deus* representa una etapa de la ciudad de Río de Janeiro. En ese sentido no es

que la novela de Lins describa la vida en un conjunto habitacional, sino que este representa a la ciudad carioca. La novela describe tres grandes etapas que representan las décadas de 1960, 1970 y 1980 y con estas la transformación de la vida en esa ciudad. A pesar de que *Cidade de Deus* abarca tres décadas y con ellas las transformaciones en la forma de ejercer, percibir y vivir la violencia, hay elementos que persisten, y estos son los que prevalecen en el tiempo. Entre ellos se desarrollan el racismo, la desigualdad en cuanto a la obtención de derechos ciudadanos, el desempleo, la exclusión social, el analfabetismo, para nombrar sólo algunos. Ahora bien, estos elementos han sido ampliamente desarrollados, como hemos visto, en las obras de Rubem Fonseca. Silva señala claramente cómo Lins toma elementos brutalistas de Fonseca y los pone en conexión con la realidad que representa de Río de Janeiro a través de la vida en el conjunto residencial (3). “Lins experimenta caminhos abertos pela ficção nacional dos anos 60/70 e sofre os impasses de um modo narrativo do atual cotidiano violento dos pobres” (3). Algunos de los puntos de conexión que hace Silva entre los dos autores es el uso del lenguaje, su velocidad y su relación con el lenguaje cinematográfico. Las experiencias narradas de forma entrecortada le da a la narrativa de Lins una velocidad interna que además muestra la fragmentación de la forma de vida en *Cidade de Deus*. El hecho de que la mayoría de los personajes sean bandidos y mueran de forma rápida se relaciona con la manera fragmentada de conectar las diferentes historias de los personajes de la novela. Esta manera de entrecortada de narrar diferentes historias la ha utilizado Fonseca y así se evidencia en uno de los cuentos mas importante de su producción que retrata a Río de Janeiro.

La inclusión de la exclusión social

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” es el cuento con el que Fonseca da apertura a su libro *Romance negro e outras histórias* (1992). En éste Fonseca privilegia el narrador en tercera persona que describe las andanzas de Augusto, un andariego que escribe una novela sobre la vida de Río de Janeiro. En este cuento el autor vuelve a su forma de escritura brutalista de los primeros años. Comienza con un epígrafe extraído del texto *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* de Joaquim Manuel Macedo. El libro de Macedo publicado en 1862-1863 es un relato, tipo crónica, en el que cada capítulo corresponde al paseo de algún punto de la ciudad carioca en compañía de un cronista (Pedruzzi 1). En honor al escritor del siglo XIX Fonseca abre el cuento señalando que “a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos (11)”. Un poco más de un siglo después, el autor del siglo XX continúa la línea de Macedo al colocar a un personaje que para escribir un libro sobre la ciudad debe recorrerla como un andariego, o un *flâneur*. Augusto, cuyo verdadero nombre es Epifanio, decide cambiarse el nombre al dedicar su vida a la literatura²⁹. “A arte de andar nas ruas do Río de Janeiro” exalta lo que la ciudad quiere esconder; es el lado oscuro de la Ciudad Maravillosa, como también lo realizó Benjamin Constandant. Desde este punto de vista Fonseca ni justifica ni legitima la violencia estructural de la que habla Galtung, pero definitivamente sí la representa en su construcción y reproducción del espacio social según Lefebvre. Río de Janeiro es una vez más el espacio de la representación de la pobreza, la exclusión y la injusticia social.

²⁹ El cambio de nombre, en los personajes escritores de Fonseca, es un aspecto recurrente en su producción.

El tema principal es la urbe carioca y las personas que en ella viven, pero en particular pone énfasis en describir la ciudad de los mendigos y prostitutas. Epifânio al ganar la lotería decide retirarse de la compañía de aguas y desagües donde trabajaba para dedicarse a escribir un libro cuyo título es el mismo del cuento de Fonseca.

Augusto cumple varias de las características del *flâneur* señaladas por Priscilla Parkhurst Ferguson. Por ejemplo, éste “is in society as he is in the city, suspended from social obligations, disengaged, disinterested, dispassionate” (26). En su andar por la ciudad sin obligaciones sociales el *flâneur* describe la ciudad con detalles muy particulares de su arquitectura y del cambio urbano:

Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas (12).

Es obvio que los aspectos físicos de la ciudad son importantes para el autor. Como Benjamin, Fonseca “lee la arquitectura urbana como formas secretas de un texto que debe ser leído y descifrado y esa lectura es por otra parte una tarea crítica” (Heffes 14). Pero Fonseca no hace la apología de la ciudad, como bien lo señala Maria Sabrina de Amorim, sino todo lo contrario. En este cuento Río de Janeiro es una metrópolis “beirando a decadência total, um lugar que não é o procurado por turistas, mas que é revelador das contrariedades e das negatividades próprias de uma cidade desigual, que impede a ascensão social e que oprime os sujeitos mas desprovidos de recursos” (46). Gisela Heffes señala como “[e]n la dialéctica entre lo privado y lo público, lo interior y lo exterior, el centro y la periferia, Benjamin concentra su lectura en aquellos sujetos que quedan fuera de esta dinámica, o cuya presencia amenaza o interrumpe este proceso de sociabilidad” (14). En “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”

Fonseca también focaliza su atención en los sujetos marginados. Por ejemplo, hay en el cuento una crítica social que radica en puntualizar el analfabetismo como un problema que está en todas partes y que magnifica la desigualdad social o la violencia estructural según Galtung. Este cuento de Fonseca no produce la violencia cultural que señala Galtung, ya que, lo que hace es exaltar las desigualdades que generan violencia e injusticia social. En este cuento Fonseca muestra la vida de diferentes personajes en forma de *collage* que arman la visión de la ciudad. El *flâneur*, Augusto, camina por Río involucrándose con personas marginadas. Una de las actividades de Augusto es enseñar a las prostitutas a leer, lo cual hace escogiendo a mujeres que tienen marcas físicas claras. Por ejemplo, escoge a Kelly “porque não tem um dente na frente” (21). Los personajes sin dientes son una constante en la narrativa de Fonseca desde sus primeros años hasta su producción actual. También Lins exalta esta característica como normal dentro de los habitantes de Cidade de Deus junto con el analfabetismo. Estos son elementos que persisten en las obras de ambos autores independientemente de la época y del contexto político que las contextualizan.

Kelly es la prostituta número 28 que Augusto enseña con su método infalible de aprendizaje en 15 días con tan solo un periódico como material didáctico. Augusto es también amigo de personas sin hogar que viven en las calles. Por ejemplo, los Gonçalves son una pareja que vive con su bebe recién nacida en una esquina al lado de un banco, que dicen cuidar, con el clan Benavides y cuyo sustento es la recolección de papel. Sus apariencias son tan deplorables que “Kelly parece uma princesa de Mônaco, no meio dos Gonçalves” (34). Las andanzas de Augusto son como las que describe Ferguson del *flâneur* en el sentido de que éste no se involucra con las demás

personas. “He haunts the arcades, he does not buy. He consumes the city at one remove, savouring the display without expenditure, financial or emocional” (28). Kelly se molesta con Augusto en repetidas ocasiones porque él no quiere estar sexualmente con ella. “Outras putas já tinham feito coisas ainda piores, elas têm ataques de nervos quando ficam muito tempo sozinhas com um cara e ele não quer deitar con elas” (47). Ferguson indica que el *flâneur* podría pagar y estar con ellas pero el no hacerlo muestra el desinterés de lo comercial (28). En última instancia las relaciones de Augusto con los seres humanos en este cuento son las del *flâneur* como “an author in seach of characters and intrigue” (Ferguson 28). Por otra parte, los espacios y las construcciones no sólo sirven para recrear el espacio urbano sino para insertarse en la exclusión social que surge de ella. Los espacios privados como el lugar donde vive Augusto sirve para enseñar a leer a Kelly. El hogar de los Gonçalves es una caja que arman de noche y desarman durante el día antes de que las tiendas abran.

Es claro el centro de la atención en este cuento que busca mostrar el lado oculto de la ciudad haciendo uso de los espacios urbanos como tal. La pobreza, la prostitución, el analfabetismo, la delincuencia urbana, el bajo número de lectores de textos literarios, y las precariedades del sistema educativo son tan sólo algunos de los ejemplos concretos y claramente visibles que coloca Fonseca en su cuento para representar a Río de Janeiro.

Hay una evidente distancia cultural entre los mendigos y prostitutas con la cultura erudita de la ciudad. Amorim señala que Fonseca sugiere en el cuento que la creación artística de Brasil debe aprovechar el submundo urbano, cuestionarlo para sacarle provecho artístico (53). Pagán señala que Fonseca usa la forma de vida de los

excluidos en su narrativa para mostrar la desigualdad social y evitar restarle importancia o negarla como algunas veces sucede. En cualquier caso hay un aprovechamiento artístico de la vida en Río de Janeiro en la producción de Fonseca que exalta una parte de la ciudad que ha sido excluida y en ese sentido se la incluye. La representación de Fonseca de Río de Janeiro es entonces un espacio que produce inequidad social y es así como este autor la representa. Ahora bien, tal representación la hace a través del *collage* puesto que la urbe se muestra mejor fragmentada, especialmente las megalópolis como bien se ha señalado en trabajos como *Los rituales del caos* (1995) de Carlos Monsiváis y también en *Imaginarios urbanos* de García Canclini. El cuento de Fonseca es una compilación de fragmentos que se juntan mediante la mirada de Augusto que capta imágenes como si fuese una cámara cinematográfica. Es a través de esa mirada que el lector ve partes de la ciudad que el ciudadano común no sólo se niega a ver sino que hay un esfuerzo por evitarlas. El racismo es uno de los temas importantes en el cuento. Los Gonçalves son pobres y sin hogar aún cuando son blancos, lo cual aumenta la desigualdad y el desequilibrio social en un país donde se identifica la pobreza y la violencia con el color de la piel.

Como hemos visto, el narrador de Lins señala en repetidas ocasiones cómo el color de la piel es una característica peyorativa en los habitantes de Cidade de Deus. En la novela de Lins hay también una rabia social contenida como la que se expresa en “O Cobrador” de Fonseca, por ejemplo, en *Cidade de Deus* encontramos este fragmento:

Grande que matava policiais por achar a raça a mais filha da puta de todas as raças, essa raça que serve aos brancos, essa raça de pobre que defende os direitos dos ricos. Tinha prazer em matar branco, porque . . . o branco criou a favela e botou o negro para habitá-la, o branco criou a

polícia para bater, prender e matar o negro. Tudo, tudo que era bom era dos brancos (206).

En el texto de Lins hay diversidad de miradas frente a la violencia. Así como hay fragmentos violentos por la violencia misma como el descuartizamiento de un bebé o el asesinato y violación de una mujer, el lector puede también encontrar en la novela una violencia de supervivencia, como los robos que hacían varias mujeres en los mercados de la Zona Sur: “Quería dinheiro para dar uma vida digna a meus filhos, coisa que trabalhando não conseguiria . . . fazia de trinta a quarenta investidas nos mercados . . . Tiveram dinheiro para médico, dentista, alimentação e para o material escolar dos filhos” (251). Hay también ciudadanos que luchan por una mejor calidad de vida y se enfrentan a otros tipos de violencia. Basta sólo mencionar el ejemplo de la vida de Soninha Maravilhosa, un travestido a quien su hermano, un delincuente, rechaza y reniega hasta incluso prohibirle entrar a la favela. Los temas en *Cidade de Deus* son tan variados como pueden encontrarse en la vida real. Como se mencionó anteriormente a grandes rasgos el racismo, la pobreza, el desempleo, las drogas y el analfabetismo conforman los elementos que estructuran la novela y también los cuentos de Fonseca. Detrás de ellos están, sin embargo, la exclusión social y la inequidad como generadores todos de la violencia urbana.

Conclusiones

Hay un punto de encuentro entre los cuentos de Fonseca y la novela de Lins que es la forma de exponer lo que se ha querido esconder de la ciudad por algunos medios de comunicación y algunos gobiernos. Ambos autores traen al centro de su producción lo que se ha colocado al margen y lo exaltan con violencia para puntualizar una exclusión social que existe a pesar de la convivencia de un espacio físico que se niega

a estar dividido. En tal negación se legitima la expansión de la violencia. Hay por lo tanto una relación dialéctica entre la división urbana y la violencia. Las clases dominantes expulsan a los ciudadanos de menores recursos dejándolos permanecer en un espacio físico pero ignorándolos. Los excluidos, por su parte, buscan incorporarse a un espacio que también les pertenece, y muchas veces haciendo uso de la violencia logran obtener ciertos bienes y servicios que les han sido negados, como lo ejemplifica los textos aquí estudiados. La división urbana genera violencia y viceversa. Esta relación que se retroalimenta se describe en los textos de Fonseca y Lins. Las obras analizadas en este capítulo exponen la exclusión social de forma tal que los temas señalados no pueden ser minimizados. Río de Janeiro se representa en estas obras como un espacio urbano de gran desigualdad social y es ésta la que hace posible mayor violencia urbana. La violencia de la ciudad se lleva a los textos con un lenguaje rudo, directo, rápido y atropellador, tal como la vida en la urbe. La violencia urbana se inscribe como un sello de la ciudad y ésta a su vez como una consecuencia de la exclusión y la inequidad de la que son producto. Tanto los cuentos de Fonseca como *Cidade de Deus* pueden incluirse dentro de lo que Schøllhammer identifica como el “nuevo realismo”. Éste “se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora” (*Ficção*, 54). Schøllhammer señala cómo la literatura brasileña en su tendencia realista ha ido “privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (*Ficção* 57). En este capítulo he señalado cómo en los textos estudiados los aspectos señalados por Schøllhammer son una constante.

El mediador en Fonseca y Lins es diferente al típico mediador de la corriente naturalista. El rol de aquel era distante y se acercaba al referente como el otro, mientras que el mediador de Lins y Fonseca no se presenta como tal y su papel está camuflado en el sentido que se funde con los demás personajes. En el caso particular de *Cidade de Deus* hay información testimonial que ofrece una lectura de una forma de vida desconocida por los lectores, “creando la ilusión de la ausencia de mediación, del lente transparente” (Rodrigues 96). Los autores se convierten en mediadores entre la materia narrada y el referente a través del tipo de narrador empleado. El narrador en primera persona de Fonseca habla desde a una realidad social de exclusión y desigualdad en época de dictadura y represión. Hay, en este sentido, una necesidad de cambiar la mirada del lector. Fonseca usa la primera persona para que la persona que lee vea la realidad social desde esa perspectiva y no desde cualquier otra. En la intensidad de las palabras y en el tono contundente de mostrar una realidad que no le pertenece al autor radica una de las mayores violencias de los textos de Fonseca en gran medida porque sus personajes-narradores son pobres, negros y asesinos.

La historia del autor juega un papel importante en el impacto que tienen los textos en el público, como lo menciona Foucault. Lins, al contrario de Fonseca, ofrece al público lector un papel dual al escribir sobre la forma de vida en Río a partir de su experiencia con apoyo institucional en el conjunto residencial. El autor coloca a un narrador en tercera persona que lo aleja de la materia narrada pero al mismo tiempo lo acerca por el bagaje histórico que lo envuelve como escritor. En este sentido, y utilizando los conceptos de Lefebvre, Lins retrata la ciudad partiendo de los espacios de la representación. Hace lo mismo en cuanto a la representación de los espacios

pero actuando como si lo hiciera desde los espacios de la representación. El autor de *Cidade de Deus* primero utiliza un acercamiento basado en su experiencia personal con un narrador en tercera persona, mientras que Fonseca usa un lenguaje rápido y grosero con un narrador en primera persona que hace que el lector lea como si fuera el personaje. Ninguno de los dos autores hace uso de la violencia cultural según Galtung en tanto que justamente es a través de la violencia literaria que logran que el lector de clase media vea lo que ha pretendido no mirar en la vida diaria.

Por último, en la narrativa de ambos autores Río de Janeiro se muestra fragmentada. Los dos autores han regresado al uso de algunas características del brutalismo de los años sesenta cuando el país atravesaba una dictadura y una situación económica delicada. La realidad de Brasil es si se quiere distinta hoy en día. No obstante se representa buscando exponer lo que se ha tratado de ocultar, lo peor de la pobreza y sus causas, los niveles de miseria, la exclusión en sus diversas dimensiones. La violencia urbana no es sólo una característica de la población excluida. La desigualdad y la exclusión son violentas como procesos sociales. No obstante, el mostrarlas como consecuencias de la sociedad y no cómo males individuales o comunitarios incrementa la importancia de exponerlos abiertamente. La sociedad ha expulsado y marginado a un gran número de individuos de diferentes maneras, y por ello la exposición de esa exclusión en literatura es lo que ha marcado la violencia de la misma. La representación de los espacios que hacen Lins y Fonseca de Río de Janeiro es la violencia urbana producto de la exclusión y la desigualdad social. Esa forma de representar el espacio social no es la misma que han utilizado otros autores en otros espacios como lo observamos en los capítulos donde se retratan las

ciudades de Medellín y Caracas. En la siguiente sección relaciono a manera de conclusión los diferentes capítulos del cuerpo de este trabajo. Allí establezco las comparaciones necesarias para cerrar los temas desarrollados en esta disertación.

CHAPTER 5 LA REPRESENTACIÓN DE LOS ESPACIOS

Conclusiones

En este estudio he analizado textos que representan, en el contexto de la violencia, a Medellín, Caracas y Río de Janeiro. Hubiera podido incluir obras que retratan otras ciudades, pero son pocos los trabajos que han centrado su atención en países como Colombia o Venezuela. Por otro lado la selección de los centros urbanos también respondió a mi interés de relacionar estudios de casos en los que el desmoronamiento de los proyectos de modernización coincidieran con grandes incrementos de capital. Mi interés inicial de analizar la forma de articulación de las ciudades escogidas con los textos que las representan está asociado con los altos niveles de violencia que estas urbes han presentado desde finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Partiendo de ese principio buscaba entender la manera cómo diferentes autores han retratado las ciudades seleccionadas tomando como punto de partida el espacio en que estas violencias han tenido lugar y no los retratos de las violencias mismas. En ese sentido mi interés fue desde un principio el análisis de la representación de los espacios y no de la representación de la violencia. No hay duda que las ciudades seleccionadas son violentas y como tal se las han representado. Sin embargo, las características individuales de cada caso hacen que la representación de las ciudades sea diferente. Una vez concluido el análisis de las obras literarias y, a pesar de ser ciudades, textos y autores distintos, encontré puntos de contacto que hallo de particular interés y relevancia, como, por ejemplo, la dicotomía civilización y barbarie y el uso de ciertos instrumentos literarios.

Civilización y barbarie

Los procesos de civilización se han relacionado con los de urbanización y, éstos a su vez, con la violencia. Por otro lado, el concepto de barbarie se ha asociado a la forma de vida del campo, pero en la actualidad se conecta con las concentraciones urbanas generadoras de violencia. En ese sentido, y paradójicamente, la civilización y los procesos de urbanización son representaciones de la barbarie. La urbanización como proceso ha sido tanto elemento de civilización como de barbarie. Silvia Spitta señala que la ciudad como espacio de dominación fue adquiriendo la categoría ideológica de no salvaje que caracterizaba las afueras de la ciudad y los que se hallaban extra muros eran considerados rústicos o salvajes (10). Por otro lado, Henri Lefebvre en *La revolución urbana* (1972) indica que luego de los procesos sociodemográficos los beneficios de la vida urbana se entendían como un derecho y nadie quería renunciar a ellos. Con el tiempo las ciudades no podían garantizar los servicios públicos que los ciudadanos esperaban y la civilización se fue convirtiendo en un caos.

En los textos analizados en este estudio los espacios urbanos representan la barbarie de la civilización. José Luis Romero hace una aproximación que sirve para entender la dualidad del proceso de civilización y barbarie y el revés de esta dicotomía en relación a la urbanización. Romero señala que luego de la gran explosión demográfica y los procesos de urbanización hay una escisión en las ciudades y el cambio en estos espacios urbanos no fue sólo cuantitativo sino también cualitativo. Para el autor hay una formación de dos sociedades: la tradicional y la que se formó como una masa amorfa por los diferentes grupos que inmigraron y que con carencia de vínculos se añadieron a la sociedad tradicional (331). La sociedad tradicional

correspondía a la civilizada y la bárbara a la que se añade a la anterior. Esta idea por más sencilla y superficial que parezca tiene su conexión con lo que se observa a mediados del siglo XX en América Latina y sus procesos de modernización. Por otro lado y como lo menciona Richard Sennett refiriéndose a algunas ciudades de Europa del siglo XVIII y XIX, y Gisela Heffes a las latinoamericanas, los espacios urbanos se fueron ajustando a la presencia de los grupos extranjeros que denominaban bárbaros y la percepción de la ciudad varía y se ajusta con esos cambios poblacionales. Una de las relaciones que encuentro en este estudio es que esa masa amorfa y sin vínculo a la que se refiere Romero –y que retrata muy bien Paulo Lins en *Cidade de Deus*– mientras se mantenga, amorfa, anexa y al margen se ubica en el lugar esperado por la sociedad tradicional, pero cuando se trata de incorporarla, el proceso de hacerlo se torna violento. Esta incorporación es la que retrata Fonseca en los tres cuentos analizados.

En las representaciones de las tres ciudades los espacios urbanos son lo que Domingo Faustino Sarmiento definía en *Facundo* como el predominio de la fuerza bruta, la preponderancia del más fuerte, la autoridad sin límites (63) para definir el salvajismo que se oponía a la civilización de las ciudades. La convivencia que resulta “gracias” a la sobrevivencia del más fuerte es una constante en *Angosta* de Abad Faciolince, *La Virgen de los Sicarios* de Vallejo, *Nocturama* de Ana Teresa Torres, *La casa del dragón* de Centeno, *Cidade de Deus* de Paulo Lins, y en los cuentos de Rubem Fonseca “Feliz ano novo”, “O cobrador” y “A arte de andar nas ruas de Río de Janeiro”. La representación de los espacios por donde transitan los personajes de las obras estudiadas son espacios complicados, especies de laberintos que parecieran

descender a los infiernos aún cuando en la mayoría de los casos se asciende a las laderas de las montañas que rodean la ciudad para llegar a ellos. De hecho tanto Vallejo como Faciolince y Lins juegan con el lector afirmando que en Medellín y Río de Janeiro mientras más cerca se esté del cielo más próximo se está del infierno.

Hay una asociación entre los procesos de urbanización que ocurrieron en América Latina y los de modernización y éste, a su vez, se relaciona con un incremento de la desigualdad y exclusión social. Grame Gilloch en *Myths and Metropolis: Walter Benjamin and the City* (1996) indica cómo para el teórico alemán lo moderno no podía entenderse como la etapa final de un proceso de desarrollo continuo y lineal o como la culminación de un logro del ser humano. Según Gilloch para Benjamin “[m]odernity does not constitute the height of civilization but rather only a refinement or fine tuning of barbarism” (13). En el caso de América Latina el desmoronamiento de los procesos de modernización asociados a altos ingresos de capital, en ciertas ciudades, generó la creación de grandes vicios sociales que dieron paso a enormes conflictos urbanos. La percepción de los mitos económicos que permitió los grandes ingresos de capital no creó en la práctica los resultados esperados. Las poblaciones creyeron que los procesos de modernización producirían mejores condiciones de vida – y fue así para algunos grupos sociales – pero contrariamente a lo esperado uno de los resultados fue el incremento de las desigualdades sociales que ayudó a magnificar la exclusión social que ya se había gestado y con ella una mayor violencia urbana.

Angosta, la ciudad que utiliza Abad Faciolince para representar a Medellín, es una ciudad que se describe a partir de la organización de la división social para dar orden discursivo al desorden de la realidad. Tanto *La Virgen de los Sicarios* como *Cidade de*

Deus y los cuentos de Fonseca son la concreción de la desigualdad y la exclusión social. El orden de esos mundos ajenos a la sociedad tradicional está dado por el logro de obtener beneficios económicos imposibles de tener por la vía legal. En consecuencia cuando la representación de esos espacios se trae al centro del discurso de la sociedad tradicional, que es la que mayoritariamente tiene acceso a la literatura, el proceso de entender esas representaciones se percibe como violento. Tanto Vallejo, como Abad Faciolince, Fonseca, Lins, Torres y Centeno ordenan espacialmente la barbarie de la ciudad en sus representaciones urbanas, sólo que lo hacen a través de un discurso que es violento porque la exclusión social se representa no como un retrato de la realidad a la que no se tiene acceso sino como interpretaciones de los resultados que ha generado la negligencia social.

Exclusión social

Roberto Briceño-León señala que hay mayores niveles de violencia donde hay gran densidad de urbanización y pobreza (“Inseguridad” 24). En la representación de las tres ciudades en los textos analizados, la exclusión social es una constante que se establece más marcadamente en los casos de Medellín y Río de Janeiro; y en el caso de Caracas está presente pero disfrazada como muchas otras características que se usan para representar esa ciudad. En el caso de *Angosta* la exclusión social se representa con delimitaciones geográficas claras. Los “tercerones”, los “segundones” y los “dones” son los tres “sektores” urbanos que presenta Abad Faciolince para retratar la exclusión social. Tanto en *La Virgen de los Sicarios*, como en “O cobrador”, “Feliz ano novo” y *Cidade de Deus* las diferencias de clase están presentes para mostrar cómo la exclusión social es una de las mayores causas de la violencia urbana.

En la introducción de este estudio menciono, siguiendo a Henri Lefebvre y Ángel Rama, cómo desde la colonia hay una organización del espacio que tiene un orden jerárquico vertical que se proyecta desde el centro de los espacios urbanos hacia las afueras imponiendo un alto grado de segregación social en un mismo espacio homogéneo. Lefebvre enfatiza que la producción del espacio social del poder político se forma con la violencia al servicio de los objetivos económicos (*The Production* 151). La organización social en *Cidade de Deus* es un paralelismo a lo que se refiere Rama y Lefebvre. Es vertical e impone un grado de segregación ejercido por la violencia que se dispersa por el esfuerzo de controlar los puestos de ventas de drogas. En *Cidade de Deus* el espacio social se construye repitiendo la exclusión de la formación social fuera del conjunto residencial, dentro de él hay tanto civilizados como bárbaros. Cabría preguntarse, sin embargo ¿quiénes quedan entonces fuera o excluidos de qué? Lo que ocurre en *Cidade de Deus* es una extensión de lo que ocurre en la ciudad.

Pero lo que interesa aquí es concluir con algunos de los puntos de contacto que encuentro en este estudio. Jonathan Galtung señala que la violencia cultural es aquella que legitima las violencias física y estructural. Ésta última es la que se refiere a la exclusión social y explotación de ciertos grupos en favor de los intereses de otros (“Culture” 292). Según Galtung existe violencia cultural cuando los productos culturales normalizan los hechos de violencia física como, por ejemplo, los asesinatos y robos, y también los procesos de violencia estructural. Siguiendo la perspectiva teórica de Galtung las obras analizadas en este estudio no son creadoras de violencia cultural. Por un lado en cada uno de los textos hay presencia de la violencia física como instrumento para mostrar cómo la violencia estructural es una causa que genera

consecuencias negativas para los ciudadanos que comparten un mismo espacio social. Por otro lado, las obras literarias analizadas en cada capítulo no refuerzan la violencia física sino que más bien la transforman para mostrar cómo las violencias estructurales generan violencia física y social. En este sentido más que hacer apología de la violencia las obras estudiadas retratan ciudades enfermas, caóticas y violentas que son producto de las desigualdades sociales. Un buen ejemplo de esto se muestra con un fragmento de la novela de Vallejo cuando Alexis, uno de los sicarios, es incapaz de matar a un perro callejero moribundo ahogándose en un río-cloaca de la ciudad y, Fernando, el narrador lo hace para acabar con el sufrimiento del animal. Otro ejemplo es el cuento de Fonseca "O cobrador" en el que el personaje principal asesina a cualquier persona que se muestre proveniente de una clase social diferente a la suya. Las reacciones de ese personajes son siempre en extremo violentas, no obstante, si hay interacciones que ocurren con individuos que pertenecen al grupo de excluidos sociales sus reacciones son calmadas y racionales. Aquellos que gozan de los beneficios sociales y urbanos y muestran algún tipo de riqueza material que incluye, por ejemplo, tener buena dentadura o carecer de cicatrices en el cuerpo, son los que merecen las mayores violencias. En este sentido no es que los autores desarrollen la estética de la violencia sino que muy por el contrario muestran la violencia física, la que se ve en las calles de las ciudades o la que se lee en los periódicos y las colocan en literatura como instrumentos para indicar cómo la exclusión social ha hecho posible el caos de los espacios urbanos.

Otro de los puntos de contacto que encontré en este estudio como formas de representación fue la figura del *flâneur*, ya que en cada uno de los casos, al menos uno

de los autores utilizó esta figura como instrumento viable para retratar los espacios de la representación.

Flâneur

Hay, en la mayoría de los textos estudiados, el desarrollo de la figura del *flâneur*. Su papel, en tanto instrumento literario, es diferente en la representación de las tres ciudades. Priscilla Parkurst Ferguson establece que “[t]he *flâneur* is in society as he is in the city, suspended from social obligation, disengaged, disinterested, dispassionate” (26). Fernando, el *flâneur* de Vallejo, aunque apasionado por la ciudad, no tiene obligaciones sociales formales. Ulises, el de Ana Teresa Torres en *Nocturama*, cumple con todas las características mencionadas por Ferguson ya que este personaje no tiene memoria y transita la ciudad en una especie de reconocimiento del entorno que nunca ocurre porque siempre fue el mismo. El de Fonseca, Augusto, como Fernando, el de Vallejo, tiene un interés por la ciudad, pero este radica en el material que la ciudad le ofrece para ser descrito en el texto que escribe. En este sentido el *flâneur* de Fonseca “is very much like an author in search of characters and intrigue” (28). Lo mismo se puede afirmar de Fernando, sólo que el *flâneur* de Fonseca cumple con esta característica de forma explícita. Augusto transita la ciudad para escribir su libro: *A arte de andar nas ruas de Rio de Janeiro* que es el título del cuento de Fonseca. En este sentido tanto Fernando como Augusto cumplen con las características que desarrolla David Frisby en cuanto que ninguno de los dos se limita a su papel de observadores o individuos que descifran la realidad sino que se convierten en productores de textos literarios o sociológicos (83).

Cada uno de los autores que se vale de la figura del *flâneur* lo hace cómo instrumento de inserción a lugares no permitidos por sus altos grados de peligro.

Jacobo en *Angosta*, Fernando en *La virgen*, Ulises en *Nocturama* y Augusto en “A arte” son ejemplos de andariegos. En el caso de “O cobrador” de Fonseca el *flâneur* es la representación del peligro como también lo es Alexis el sicario compañero de Fernando que se convierte en el salvoconducto del *flâneur*. Esta figura en los textos estudiados se desarrolla como en Benjamin, ya que gracias a ella lo invisible se hace visible (Gilloch 9). El *flâneur* ayuda a darle voz a las experiencias de los excluidos. Ahora bien, cada una de estas figuras retrata, o trata de mostrar, con diferentes interpretaciones, las consecuencias de las sociedades desiguales. La verosimilitud en estos textos no está dada por la reproducción mimética de la realidad sino por la posibilidad de tener acceso a ciertas áreas urbanas. Los autores de los textos estudiados utilizan diversas estrategias para hacer eso posible, por ejemplo, Vallejo coloca a un sicario como pareja del narrador; Torres desarrolla un personaje sin memoria; Fonseca muestra la dualidad de la ciudad en el personaje “O cobrador” que además de ser el asesino narrador también escribe poesía. También está el caso de Augusto, es amigo y profesor de prostitutas y amigo de personajes sin hogar. En última instancia, la representación de los espacios de las ciudades latinoamericanas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI necesita la justificación de personajes que se inserten en los laberintos oscuros y difusos que se asocian a los infiernos urbanos contemporáneos. En ese sentido, el *flâneur* no representa un ciudadano común sino aquel que logra moverse entre los espacios limítrofes de las sociedades partidas latinoamericanas de hoy.

Alegorías

Otro de los factores importantes y que encontré como un elemento que se repetía en cada caso es el uso de la alegoría como elemento literario. La presencia de la alegoría en los textos estudiados tiene relación con el desmoronamiento de los

procesos de modernización y con la percepción de progreso social gracias a los milagros económicos que vivieron Colombia, Venezuela y Brasil. Una de las razones por las que Benjamin se interesa en el uso de la alegoría en las obras de Baudelaire es porque la sociedad a la que éste hace referencia presentaba altos ingresos y gran progreso económico como es París de mediados del siglo (Oliván 13). En cada obra encontré la presencia del recurso alegórico como forma de representación aún cuando sus tratamientos son distintos. En el caso de la representación de Medellín las alegorías están en armonía con la intertextualidad. Vallejo y Abad Faciolince ponen sus obras a dialogar con *La Divina Comedia* de Dante. Esta obra como *La Virgen de los Sicarios* y *Angosta* son alegorías de la vida del ser humano. En las novelas colombianas la sucesión de metáforas para indicar sentidos figurados remiten constantemente a la obra clásica. El uso de la alegoría como estrategia literaria y particularmente la relación con *La Divina Comedia* en estas obras de fines del siglo XX tiene amplia relación con las desorganizaciones institucionales, políticas y sociales de las sociedades medievales con la ciudad de Medellín, sus instituciones y su violencia, lo mismo encontré en la representación de Río de Janeiro. En el caso de los textos que retratan Caracas el uso del recurso alegórico se utiliza para mostrar una realidad que parece imposible de narrar. Partiendo del concepto de alegoría de Benjamin señalo cómo ésta es una forma de expresión tanto como la escritura misma que en el caso de los autores venezolanos refleja una derrota política como lo plantea Idelber Avelar refiriéndose a las literaturas del Cono Sur. En ese sentido y siguiendo el trabajo de éste autor encontré en el caso de las obras de Torres y Centeno que el uso de la alegoría es una expresión estética de la desesperanza y muestra el lado estético de una derrota

política. Al igual que en el caso de las obras antioqueñas, en las caraqueñas la alegoría en relación con la intertextualidad también es una constante. En las obras venezolanas hay creación de un lenguaje que se conecta con situaciones específicas del contexto político y social actual. Cuando comencé el capítulo de Caracas no pensé que mi análisis estaría relacionado con la situación política contemporánea que enfrenta ese país. No obstante, y luego de las diversas lecturas hechas a las novelas escogidas, no podía dejar de lado lo que los textos decían. No tuve más opción que estudiarlas mirando su relación con la turbulenta realidad político-social venezolana.

Por último y a pesar que no desarrollo el uso del recurso alegórico en los cuentos de Fonseca, tanto “Feliz ano novo” como “O cobrador” son textos que emplean las alegorías. En el capítulo sobre Río de Janeiro mencioné como estos cuentos de Fonseca sufrieron la censura del régimen militar. Más allá de lo obvio de la exclusión social retratada en estos cuentos la forma de vida de algunos de los personajes es la alegoría de la vida en el infierno con la pretensión de que vivir en esa ciudad es como si fuera vivir en el paraíso, pero Fonseca muestra justamente lo contrario. En los textos de este autor no hay referencias directas a las injusticias de la dictadura militar, pero ellas se expresan de forma alegórica. En el caso de *Cidade de Deus*, la forma de vida en el conjunto residencial alegoriza otras maneras de organización e instituciones sociales como la policía, la familia, los medios de comunicación. En cada una de las obras en las que la alegoría como recurso literario aparece hay una visión de la ciudad decadente que se retrata desde sus ruinas y es el *flâneur* la figura que las recorre para que sus historias sean material narrable. José Luis Romero indicó cómo los procesos de urbanización y modernización ayudaron a crear sociedades escindidas y barrocas:

“se podría decir que, en algunas ciudades, el espectáculo de lujo ostentoso –como el de las cortes barrocas- que ofrecía la sociedad normalizada era contemplado desde los rancheríos de los cerros por millares de seres que componían la sociedad anómica” (343). Las ciudades de finales del siglo XX y XXI se representan con un particular paralelismo a las que muestran las sociedades barrocas, de allí que no sea extraño el uso de recursos literarios empleados en la literatura de esa época para representar las de la actualidad.

Ahora bien, si bien es cierto que aspectos comunes como las referencias a la civilización y la barbarie, el *flâneur*, y las alegorías son instrumentos literarios de representación de los espacios, no puedo finalizar este estudio sin hacer algunas referencias explícitas en torno a la representación como tal.

La representación de los espacios

Mi interés inicial de este estudio partió de la relación intrínseca que observaba en el uso de la violencia como forma de representar ciertas ciudades. A pesar de que encontraba la violencia como un recurso constante en obras literarias, quería estudiar la forma de representación de las ciudades partiendo del principio que la violencia era un instrumento más de esa representación. El texto de Lefebvre *The Production of the Space* fue la aproximación teórica general de este estudio. Como ya mencioné en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo este autor hace una diferenciación entre la representación de los espacios y los espacios de la representación. Los primeros corresponden al mundo de los conceptos, del conocimiento, de signos y códigos; son los espacios del mundo dominante, el de las letras y de las producciones culturales. Los segundos, corresponden a la vida social, al espacio que se vive; son los lugares de los habitantes y también son los espacios dominados. Frente a esto la necesidad de

estudiar la forma de representación de las ciudades seleccionadas respondía a una interrogante en particular ¿Qué sucede con la representación de las ciudades en un mundo cada vez más globalizado, cada vez más similar?

Los centros urbanos de hoy en día pueden ser en realidad ser cualquier ciudad; es decir, que bien puede ser una ciudad Madrid, Buenos Aires o México. Todas las ciudades se relacionan y todas pueden ser cualquiera. Las novelas que analizo en este estudio tienen un claro interés en identificar cada ciudad, con la excepción de *Nocturama*, la novela de Torres. En todos los demás textos no sólo las nombran sino que hay una nostalgia por las ciudades que fueron y que ya no son. Esas ciudades anteriores son las que están en la memoria de los narradores. Esos espacios de la memoria se comparan con las ciudades de fin de siglo o principio del siglo XXI y es allí donde se muestra el desencanto de los procesos de modernización desde sus ruinas. En este sentido el uso de la alegoría como la petrificación de un instante en la historia, cómo señala Benjamin, es central. Es importante recordar que para el autor alemán la historia es una catástrofe permanente y una “ceaseless ruination” (Gilloch 13). En el caso de *La Virgen de los Sicarios* hay un contraste con la ciudad de la infancia del narrador sólo para exaltar la diferencia con la urbe del presente que es la ciudad de la violencia. *Angosta* muestra y enfatiza la angostura de la ciudad de Antioquia durante los años ochenta, un espacio social violento anclado en las diferencias político-sociales y económicas. Tanto en *El exilio del tiempo* de Torres como en *Calletania* de Centeno, Caracas está en pleno desencanto del proceso de modernización. En *Nocturama* la ciudad no se nombra y, aunque sólo sea referencialmente, es un espacio caótico y en ruinas como también lo indican los textos de Centeno. Paulo Lins y Rubem Fonseca

exaltan la vida cotidiana de Río de Janeiro, que es una ciudad cuyas relaciones sociales se hacen a través de la violencia. En el espacio representado de Fonseca y Lins, como también las obras de los autores colombianos y venezolanos, no se puede vivir sin violencia. En los textos estudiados hay una firmeza en representar a las ciudades que contextualizan los argumentos de manera clara y específica a pesar de ser ciudades globalizadas que, pudiendo ser cualquier otra, son las que enmarcan el ambiente de los personajes. Estos espacios de la representación no sólo indican el espacio físico donde las acciones toman lugar, sino que la violencia que en ellas ocurre es posible justamente porque se desarrollan en esas ciudades y no en otras, o por lo menos así se las interpretan y en el acto de hacerlo se representan cómo únicas. El espacio de la representación es primordial para entender la representación del espacio que se desarrolla en las obras estudiadas. Las características de Medellín de los años ochenta que se retrata en *Angosta* y *La Virgen de los Sicarios* no es la ciudad de los años 2000, ni tampoco es Buenos Aires ni Ciudad de México, es simple y violentamente la ciudad antioqueña de esos años. Caracas de *Nocturama* y *Bengala* no es, ni puede ser Bogotá, ni Quito o Lima, es la capital venezolana que vive la cotidianidad de una situación política en la primera década del siglo XXI que genera violencia y escisión en sus ciudadanos. Lo mismo se puede decir de Río de Janeiro en las interpretaciones de Fonseca de los años setenta cuando el país operaba bajo el manto de una dictadura militar o la ciudad de fin de siglo dominada por los controles de los grupos de la droga. Los espacios de la representación por más globalizados que estén, al menos hasta la fecha, generan tipos particulares de representación. El lenguaje de la violencia que se usa para retratar Río de Janeiro no es el mismo que se

utiliza para mostrar a Medellín aunque haya un gran esfuerzo por hacer todas las sociedades lugares cada vez más similares. Habría que estudiar la representación en otros productos culturales de consumo más masivo que la literatura para ver cómo se retratan las ciudades. Por ejemplo, un estudio futuro sería comparar la representación de la ciudad de Medellín de la obra de Vallejo en sus versiones novela y cine, lo mismo con Río de Janeiro en Cidade de Deus. También propongo para futuras investigaciones el estudio de la representación de la ciudad de Caracas en obras literarias de autores que apoyan el gobierno actual.

Los espacios sociales son abstractos y concretos a la vez, como señala Lefebvre, y éstos son cada vez más parecidos, pero hasta ahora, tanto los espacios de la representación, donde los ciudadanos transitan y viven sus experiencias, y la representación de ellos, que además son interpretaciones, se muestran de forma diferente y se representan como tales aún cuando haya elementos en común y técnicas literarias similares. Todas las obras estudiadas representan los espacios de la representación en el mundo de los conceptos con violencia pero ésta ni se vive ni se interpreta de la misma manera.

LIST OF REFERENCES

- Abad Faciolince, Héctor. *Angosta*. Bogotá: Planeta, 2003. Print.
- - -. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta, 2006. Print.
- Abeijón, Pilar. *Sicarios: asesinos a sueldo*. Barcelona: Plaza, 2006. Print.
- Achúgar, Hugo. Prólogo. *La ciudad letrada*. Por Ángel Rama. Montevideo: Arca, 1998. 7-11. Print.
- Almandoz, Arturo. *Ensayos de cultura urbana*. Caracas: Fundarte, 2000. Print.
- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Trad. Aranda Sanjuan. Santiago de Chile: Ercilla, 1985. Print.
- Almeida, Manuel Antonio de. *Memorias de un sargento de milicias*. Trad. Elvio Romero. Caracas: Ayacucho, 1977. Print.
- Almodóvar Melendo, José Manuel. "Le Corbusier y el movimiento modernista en Brasil: La adaptación ambiental y cultural de la arquitectura moderna". n.p. 2003. Web. 21 Mayo 2010.
- Alzate Vargas, César. *La ciudad de todos los adioses*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001. Print.
- Amorim, Sabrina Maria de. "Ler a cidade, ler o texto: o submundo tornado palavra na narrativa de Fonseca". *Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários*. 12 (2008): 45-54. Web. 2 Julio 2010.
- Ancízar, Manuel. *Desarrollo económico y social en Colombia, siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001. Print.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. Willard Trask. New Jersey: Princeton University Press, 50th anniversary ed. 2003. Print.
- Avelar, Idelber. *La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Universidad ARCIS. philosophia.cl. 1999. Web. 5 Marzo 2010.
- Avellaneda, Andrés. *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983. Print.
- Azuaje, Ricardo. *Viste de verde nuestra sombra*. Caracas: Fundarte, 1993. Print.
- Baer, Werner. *The Brazilian Economy. Growth and Development*. Westport, Connecticut: Praeger, 2001. Print.

- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 1997. Print.
- Balza, José. *Después Caracas*. Caracas: Monte Ávila, 1995. Print.
- - -. *Medía noche en video*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988. Print.
- - -. *Percusión*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1982. Print.
- - -. *Siete palmeras plantadas en el mismo lugar*. Caracas: Síntesis Dosmil, 1974. Print.
- Batista, Asdrúbal. *El relevo del capitalismo rentístico. Hacia un nuevo balance de poder*. Caracas: Fundación Empresas Polar, 2004. Print.
- Baumamm Burgos, Macelo. "Dos parques proletários ao favela-barrio: as políticas públicas nas favelas do Rio de Janeiro". *Um século de Favela*. Comps. Zaluar Alba y Marcos Alvito. 1998. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004. 25-60. Print.
- Belrose, Maurice. *Claves para descifrar la novelística de José Balza*. Caracas: Fundarte, 1999. Print.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: Harvard Univeristy Press, 1999. Print.
- - -. *The Origin of German Tragic Drama*. London: Lowe & Bridone, 1977. Print.
- Bergquist, Charles, Ricardo Peñaranda y Gonzalo Sánchez. *Violence in Colombia: The Contemporary Crisis in Historical Perspective*. Wilmington: Scholarly Resources, 1992. Print.
- Bolívar Moreno, Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Quintero Editores, 2005. Print.
- Bosi, Alfredo. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo". Introdução. *O conto brasileiro contemporâneo*. Ed. Bosi. São Paulo: Cultrix, 1981. 7-22. Print.
- Botero, Fabio. *Cien años de la vida de Medellín. 1890-1990*. Medellín: Universidad de Antioquia. 1998. Print.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. Print.

- Braham Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* New York: Reinhold, 1966. Print.
- Bravo, Víctor. "Hispanoamérica. Ciudad y literatura". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 670: 2006. 7-14. Print.
- Briceño-León, Roberto. *Inseguridad y violencia en Venezuela. Informe 2008*. Caracas: Laboratorio de Ciencias Sociales, 2009. 15-43. Print.
- - -. "La nueva violencia urbana de América Latina". *Sociología*. 8.4 (2002): 34-51. Print.
- - -. "Un marco sociológico para la violencia urbana". *Violencia en Venezuela*. Comps. Roberto Briceño-León y Olga Ávila. Caracas: Laboratorio de Ciencias Sociales, 2007. 11-68. Print.
- - -. "Venezuela en un mundo de violencia globalizada". *Inseguridad y violencia en Venezuela. Informe 2008*. Comps. Roberto Briceño-León, Olga Ávila y Alberto Camardiel Caracas: Laboratorio de Ciencias Sociales, 2008. 15-43. Print.
- Bridge, Gary and Sophie Watson. "City Imaginaries". *A Companion to the City*. Eds. Gary Bridge and Sophie Watson. Oxford: Blackwell Publishers, 2000. 7-17. Print.
- Brillembourg, Alfred y Humbert Klumpner. "Informal Capital". *Informal City. Caracas Case*. Eds. Alfred Brillembourg, Kristin Feriéis y Humbert Klumpner. New York: Prestel, 2005. 70-77. Print.
- Britto García, Luis. "La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea". *Literatura Venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Comp. Karl Kohut Madrid: Iberoamericana, 1999. 55-66. Print.
- Brutalism: Love it or Hate it*. Urbanghostsmedia. 2009. Web. 5 Mayo 2010.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamín and the Arcades Project*. Massachussets: The MIT Press, 1991. Print.
- Bushnell, Daniel. "Politics and Violence in Nineteenth-Century Colombia". *Violence in Colombia: The Contemporary Crisis in Historical Perspectives*. Comps. Charles Bergquist, Ricardo Peñarada y Gonzálo Sánchez. Wilmington: Scholarly Resources, 1992. 11-30. Print.
- Cabrujas, José Ignacio. "El estado de disimulo". *Revista estado y reforma*. 1987. Web. 28 de Agosto, 2010. <<http://www.relectura.org/cms/content/view/362/80/>>.
- Camacho Guizado, Alvaro y Alvaro Guzmán Barney. *Colombia, ciudad y violencia*. Bogotá: Foro Nacional, 1990. Print.

- Candido, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. Print.
- - -. "Dialética da malandragem. Caracterização das *Memorias de um Sargento de Milícias*". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. 8 (1970): 67-89. Print.
- Carballal, Manuel. "Entrevista con Pilar Abeijón autora de *Sicarios: asesinos a sueldo*". *Archivo Criminal*. Web. 16 Mayo 2007. Web. Junio 2008.
- Castro García, Óscar. "La violencia en Medellín como tema literario contemporáneo". *Estudios de Literatura Colombiana* 15 (Julio-Dic. 2004): 79-92. Print.
- Centeno, Israel. *Bengala*. Caracas: Norma, 2005. Print.
- - -. *Calletania*. Caracas: Monte Ávila, 1992. Print.
- - -. *Criaturas de la noche*. Caracas: Alfaguara, 2000. Print.
- - -. *El complot*. Caracas: Alfadil, 2002. Print.
- - -. *El exilio en Bowery*. Caracas: Troya, 1998. Print.
- - -. *La casa del dragón*. Caracas: Alfadil, 2004. Print.
- Coronil, Fernando. *The Magical State: Nature, Money and Modernity in Venezuela*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. Print.
- Corredor Martínez, Consuelo. "Modernización inconclusa". *Desarrollo económico y social en Colombia, siglo XX*. Comp. Manuel Ancizar. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001. 15-38. Print.
- Costa, Vilma. "A cidade de Deus ou do diabo? O Rio de Janeiro em *Cidade de Deus*". *Revista Rio de Janeiro*. 20-21 (2007): 215-25. Print.
- Cunha, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Cultrix, 1975. 2da ed. Print.
- Dahbar, Sergio. *Sangre, dioses, mudanzas: crónicas*. Caracas, Alfadil, 1989. Print.
- Demographia. *Demographia: World Urban Areas & Population Projections*. *Worldua*. n.d. Web. Mayo 2010.
- Derby, Lauren. "Vampiros de imperio, o por qué el chupacabras acecha a las Américas". Comp. Ricardo Salvatore. *Culturas imperiales*. Rosario: Estudios Culturales, 2005. 317- 95. Print.

- Dessau, A. "Civilización y barbarie en la novela latinoamericana". *Cervantes*. 1974. Web. 2 Mayo 2010.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970. Print.
- Durkheim, Emile. *Las reglas del método sociológico*. 5ta ed. Madrid: Ediciones Morata, 1986. Print.
- Escobar Mesa, Augusto. *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá: Fundación Universidad Central, 1997. Print.
- - -. *Memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 1997. Print.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst. "The flâneur on and off the streets of Paris". *The Flâneur*. Ed. Reith Tester. New York: Routledge, 1994. 22-42. Print.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. "La Virgen de los Sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo". *Hispania* 83 (2000): 757-67. Print.
- - -. *Narrativas de representación urbana. Un estudio de expresiones culturales de la modernidad latinoamericana*. New York: Peter Lang Publishing, 1998. Print.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona: Tusquets, 1973. Print.
- Follain Figueredo, Vera Lucía de. "Rubem Fonseca y la literatura urbana". *Taller de Letras*. 2009. Web. 10 Mayo 28 2010.
- Fonseca, Rubem. *Buffo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Print.
- - -. *Ela e outras mulheres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Print.
- - -. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. Print.
- - -. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. Print.
- - -. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Print.
- - -. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Print.
- Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. Barcelona: Mondadori, 2000. Print.
- Franco, Saúl. "A Social-medical Approach to Violence in Colombia". *American Journal of Public Health* 93 (2003): 2032-36. Print.

- Frisby, David. "The Flâneur in Social Theory". *The Flâneur*. Ed. Keith Tester. New York: Routledge, 1994. 81-110. Print.
- Gabeira, Fernando. *O que é isso, companheiro*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979. Print.
- Galtung, Johan. "Cultural Violence". *Journal of Peace Research*. 27.3 (1990): 291-305. Print.
- - -. "Violence, Peace, and Peace Research". *Journal of Peace Research*. 6.3. (1969): 167-91. Print.
- Gárate, Miriam: *Civilização e barbárie n'os sertões: Entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides Da Cunha*. São Paulo: Mercado de Letras, 2001. Print.
- García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 2005. Print.
- Garmendia, Salvador. *Día de ceniza*. Caracas: Monte Ávila, 1968.
- - -. "La disolución del compromiso". *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Comp. Karl Kohut. Madrid: Iberoamericana, 1999. 37-54. Print.
- - -. *La mala vida*. 2da. ed. Caracas: Monte Ávila, 1980. Print.
- - -. *Los habitantes*. Caracas: Monte Ávila, 1968. Print.
- - -. *Los pequeños seres*. La Habana: Casa de las Américas, 1969. Print.
- - -. *Los pies de barro*. Barcelona: Seix Barral, 1981. Print.
- Gaspari, Elio, Heloísa Buarque de Hollanda y Zuenir Ventura. *Cultura em trânsito 70/80: Da repressão a abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. Print.
- Gens A. y Gens R. "A visita do inspetor ou o dublé de sanitaria". *Misterios do Rio*. Benjamin Costallat. Rio de Janeiro: Sección Municipal de Cultura, 1995. Print.
- Gilloch, Grame. *Myths and the Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge, MA: Polity Press, 1996. Print.
- Ginway, Elizabeth. "Literature under the Dictatorship". *The Brazil Reader: History, Culture, Politics*. Eds. Robert M. Levine y John J. Crocitti. Durham: Duke University Press, 1999. 248-53. Print.
- Giraldo, Luz Mary. *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2000. Print.

- Gomes, João. *Las entrañas del 'milagro' brasileño*. Buenos Aires: Actualidad, 1976. Print.
- Gomes, Miguel. "El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana". *Venezuela: Fin de siglo*. Comp. Julio Ortega. Caracas: La Casa de Bello, 1993. 391-98. Print.
- - -. "Poder, alegoría y nación en el neoclasicismo hispanoamericano". *Hispanic Review* 73.1 (2005) 41-63. Print.
- González, Fernán. "Tradición y modernidad en la política colombiana". *Violencia en la región andina. El caso colombiano*. Comp. Fernán González et. al. Bogotá: Cinep, 1993. 53-112. Print.
- Greene, Ricardo. "Ciudad de Dios: Tan lejos de la postal, tan cerca del infierno". 2004. *Bifurcaciones*. Web. 21 de Julio 2010.
- Grunenberg, Christoph. "Unsolved Mysteries: Gothic Tales from Frankenstein to the Hair Eating Doll". *Gothic*. Comp. Christoph Grunenberg. Cambridge: The MIT Press, 1997. 213-158. Print.
- Heffes, Gisela. *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008. Print.
- Hernández, Ana María. "Estética del realismo gótico". *El Universal*. 7 diciembre 2005. Web. 3 Agosto 2009.
- Hernández, Tulio. "Caracas: Odiada, amada, desmemoriada y sensual". *Analítica.com*. Analítica. n.d. Web. 8 Oct. 2009.
- Highmore, Ben. *Cityscapes: Cultural Readings in the Material and Symbolic City*. New York: Palgrave MacMillan, 2005. Print.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. *Entrevista a Paulo Lins*. n.d. Web. Oct. 2010. <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=712>>.
- - -. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. Print.
- Hopenhayn, Martin. "Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli Latinoamericana". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Comp. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 69-88. Print.
- Howells, Coral Ann. *Love, Mystery, and Misery: Feeling in Gothic Fiction*. London: Athlone Press, 1978. Print.

- Hubbard, Phil, Rob Kitchin and Gill Valentine, eds. "Herni Lefebvre". *Key Thinkers on Space and Place*. London: Sage Publication, 2004. 208-12. Print.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. Print.
- - -. *The Politics of Modernism*. New York: Routledge, 1989. Print.
- Isola, Laura. "De paseo a la muerte: Una recorrida textual por *La Virgen de los Sicarios*". *La fugitiva contemporaneidad: Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Comp. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 279-96. Print.
- Jacovkis, Natalia. "La novela policial latinoamericana en los tiempos del neoliberalismo". Diss. University of Florida, 2007. Print.
- Jaffé, Verónica. *El relato imposible*. Caracas: Monte Ávila, 1990. Print.
- Kaufman, Robert. *The Politics of Debt in Argentina, Brazil, and Mexico: Economic Stabilization in the Years of Crisis*. Berkeley: University of California, 1988. Print.
- Kerr, Elizabeth. *William Faulkner's Gothic Domain*. New York: Kennikat Press, 1979. Print.
- Kohut, Karl. "Política, violencia y literatura". *Violencia y regulación de conflictos en América Latina*. Comp. Klaus Bodmer. Caracas: Nueva Sociedad, 2001. 39-62. Print.
- - -. *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Madrid: Iberoamericana, 1999. 37-54. Print.
- Lacabana, Miguel. "Petróleo y hegemonía en Venezuela. La construcción de un proyecto nacional democrático-popular en el siglo XXI". *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. Comps. Eduardo Basualdo y Enrique Arceo. Buenos Aires: Biblioteca virtual CLACSO, 2006. Web. Ago. 2009.
- Lander, María Fernanda. "The Intellectual's Criminal Discourse in Our Lady of the Assassins". *Discourse* 25.3 (2003): 76-89. Print.
- Lavaroti, Carla y Níncia C. Ribas Borges. "O Romance reportagem a crítica social". n.d. *Unicentro*. Web. Oct. 2010.
- Lee, Elizabeth. "Cocaína e poderes paralelos na periferia urbana brasileira: ameaças à democratização em nível local". *Um século da favela*. Comps. Alba Zaluar y Marcos Alvito. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004. 233-76. Print.

- Leeds, Anthony y Elizabeth Leeds. *A sociología do Brasil urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Print.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nichols-Smith. Cambridge: Blackwell, 1991. Print.
- - -. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza, 1972. Print.
- Leite, Marcos Esdras. "Favelas en ciudades medias brasileñas: Expansión y dificultad de medidas de control". *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, 15 agosto 2008. Web. 21 Mayo 2010.
- Lins, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Print.
- Lizardo Porras, José. *Los hijos de la nieve*. Bogotá: Planeta, 2000. Print.
- López, Damián. "Interpretación figural e historia. Reflexiones en torno a la obra de Erich Auerbach". N.p. Junio 2008. Web. 10 Septiembre 2010.
- López, Marielsa. *Algunas consideraciones teóricas sobre la modernización desarrollista del 58 y la actual crisis venezolana*. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICIT). n.d. Web.25 Agosto 2010.
- López Pérez, Heriberto. *Sueños, epifanías y porros del continente eterno*. Medellín: Autores Antioqueños, 1993. Print.
- Lowe, Elizabeth. *The City in Brazilian Literature*. East Brunswick, New Jersey: Associated University Press, 1982. Print.
- Loyola Brandão, Ignácio. *Zero: romance pré-histórico*. Rio de Janeiro: Editorial Brasilia, 1975. Print.
- Macías, Luis Fernando. *Ganzúa*. Medellín: El Propio Bolsillo, 1987. Print.
- Martín-Barbero, Jesús. "La ciudad que median los miedos. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Comp. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 19-36. Print.
- Mazlish, Bruce. "The Flâneur: From Spectator to Representation". *The Flâneur*. Eds.Reith Tester. New York: Routledge, 1994. 43-58. Print.
- Medina, Medófilo. "Violence and Economic Development: 1945-1950 and 1985-1988". *Violence in Colombia: The Contemporary Crisis in Historical Perspective*. Comps. Charles Bergquist, Ricardo Peñara y Gonzalo Sánchez. Wilmington: Scholarly Resources, 1992. 155-68. Print.

- Melo, Wander Miranda. "Cenas urbanas: a violência como forma". En Maribel Moraña (org.) *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 215-22. Print.
- Méndez Guedez, Juan Carlos. "Veinte años no es nada. Notas sobre la narrativa venezolana de los noventa y ochentas". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 1999. Web. Jun. 2009.
- Mighall, Robert. "Gothic Cities". *The Routledge Companion to Gothic*. Comps. Catherine Spooner and Emma McEvoy. Routledge: New York, 2007. 54-62. Print.
- Miliani, Domingo. "Cien años de ciudad entre dos violencias y dos novelas: *Todo un Pueblo* (1899)/ *Pin Pan Pun* (1997)". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Comp. Mabel Moraña. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 127-42. Print.
- Mires, Fernando. "La revolución". *Analítica.com*. Analítica. n.d. Web. 17 Marzo 2010.
- Monsiváis, Carlos. "De no ser por el pavor que tengo, jamás tomaría precauciones: Notas sobre violencia urbana". *Letras libres*. 2009. Web. 5 Marzo 2008.
- - -. *Los rituales del caos*. México: Era, 1995. Print.
- Montoya, Pablo. "La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana". *Estudios de Literatura Colombiana* 4 (Enero-Junio 1999): 107-15. Print.
- Monzón, Isabel. "Barthory: Acercamiento al mito de la condesa sangrienta". *Feminaria*, 1994. Web. 21 Marzo 2010.
- Núñez, María Celina. *Del realismo a la parodia*. Caracas: Memorias de Altagracia, 1997. Print.
- Oliván Santalíestra, Lucía. "La alegoría en el drama barroco alemán de Benjamín y en *Las flores del mal* de Baudelaire". *Revista de filosofía*. n.d. Web. 12 Dic. 2009.
- Onetti, Juan Carlos. *La muerte y la niña*. Buenos Aires: Corregidor, 1973. Print.
- Organización Panamericana de la Salud (OPS). Informe mundial sobre la violencia y la salud. Original World Report on Violence and Health. N. P. 2002. Web. 9 Octubre 2009.
- Ortega, Julio, ed. *Venezuela: Fin de siglo*. Caracas: La Casa de Bello, 1993. Print.
- Ortíz, Alejandra. "Trazar un itinerario de lectura: (Des)figuraciones de la violencia en una novela guatemalteca". *Intersede* 4-6 (2003). Web. 28 de agosto 2006.

- Pagán-Teitelbaum, Iliana. "La ciudad indese(ch)able: El lado oculto de la violencia urbana en la narrativa y el cine de dos ciudades latinoamericanas". Diss. Harvard University, 2006. Print.
- Pedruzzi, Tiago. "O Rio de Janeiro sob a pena de Joaquim Manuel de Macedo". *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Dossiê: a cidade na crônica. *Nau Literaria*, 2007. Web. 3 mayo 2010.
- Peixoto, Marta. "Rio's Favelas in Recent Fiction and Film: Commonplaces or Urban Segregation". *PMLA*. 122.1 (2007). 170-78. Print.
- Pellegrini, Tânia. *Aspectos da ficção brasileira contemporânea. A imagem e a letra*. São Paulo: Mercado de Letras. 1999. Print.
- - -. *Gavetas vazias. Ficção e política nos anos 70*. Campinas, SP, Brasil: Mercado de Letras, 1996. Print.
- Pellegrini, Tânia y Sabrina Wilson. "Brazil in the 1970s: Literature and Politics". *Latin American Perspectives*. 21.1 (1994): 56-71. Print.
- Peñaranda, Ricardo. "Conclusion: Surveying the literature on the Violence"
Violence in Colombia: The Contemporary Crisis in Historical Perspective. Comps. Charles Bergquist, Ricardo Peñara y Gonzalo Sánchez. Wilmington: Scholarly Resources, 1992. 293-314. Print.
- Piotrowski, Bogdan. *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea: aspectos antropológicos culturales e históricos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988. Print.
- Pizarnik, Alejandra. *La condesa sangrienta*. Buenos Aires: Aquarius, 1971. Print.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998. Print.
- - -. *Antología de "El Techo de la Ballena"*. Caracas: Fundarte, 1987. Print.
- Resende, Beatriz. "Breve roteiro para o leitor se perder na cidade do Rio de Janeiro". *Rio literário: Um guia apaixonado da cidade do Rio de Janeiro*. Comp. Resende. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. 8-12. Print.
- Rodrigues Fontes, María A. "Identidad y representación en la literatura brasileña contemporánea". *Taller de Letras*. 44 (2009). 87-101. Print.
- Rodríguez, Yesenia. *La narrativa de Salvador Garmendia. Más allá de la razón*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1997. Print.

- Roldán, Mary. "Cocaine and the 'miracle' of modernity in Medellín." *Cocaine: Global Histories*. Ed. Paul Gootenberg. New York: Routledge, 1999. 165-82. Print.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1976. Print.
- Rossini, Rosa Ester. "Metrópolis e grandes cidades do Brasil: acumulação e pobreza". *Grandes ciudades: III Jornadas de estudios geográficos iberoamericanos*. Ed. Sylvia Ortega Salazar. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1995. 63-86. Print.
- Rotker, Susana. "Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década". *Venezuela: Fin de siglo*. Comp. Julio Ortega. Caracas: La Casa de Bello, 1993. 409-18. Print.
- Sá, Lúcia. *Life in the Megalopolis*. New York: Routledge, 2007. Print.
- Salazar, Alfonso. *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: CINEP, 1990. Print.
- Salmanca, Luis. *Crisis de la modernización y crisis de la democracia en Venezuela*. Caracas: ILDIS, 1997. Print.
- San Juan, Ana María. "Democracia, ciudadanía y violencia en Venezuela". *Ciudadanías del miedo*. Comp. Susana Rotker Caracas: Nueva Sociedad, 2000. 81-93. Print.
- Santiago, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. Print.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Madrid: Alianza, 1988. Print.
- Scalbert, Irénée. "Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956". n.d. Web. Sept. 2010.
- Schnitter, Patricia, Martha Lía Giraldo y Juan Manuel Patiño. "La ocupación del territorio en el proceso de urbanización del área metropolitana del valle de Aburrá, Colombia". 1 Ago. 2006. *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona. Web. 2 Mayo 2009.
- Schøllhammer, Karl Erick. "Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira." *Linguagens da violência*. Eds. Carlos A. Messeder Pereira y otros Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 236-59. Print.
- - -. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. Print.

- Schwarz, Roberto, ed. Apresentação. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Print.
- - -. *Literatura e vida literaria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Print.
- - -. "Cultura e política, 1964-1969". En *O pai de familia e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Print.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen, 1986. Print.
- Selden, Raman. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1989. Print.
- Sennett, Richard. *The Fall of the Public Man*. Ney York: W.W Norton, 1992. Print.
- Shields, Rob. "Fancy Footwork: Walter Benjamin's notes on Flâneur". *The Flâneur*. Ed. Reith Tester. New York: Routledge, 1994. 61-80. Print.
- Silva Wellington, Augusto da. "Notas sobre o sentido histórico-social da violência no romance *Cidade de Deus*". *Revista Espaço Acadêmico*, 2008. Web. 1 Mayo 2010.
- Skidmore, Thomas y Meter Smith. *Modern Latin America*. New York: Oxford, 2001. Print.
- Socolow, Susan y Luisa Schell Hoberman. *Cities and Society in Colonial Latin America*. Albuquerque: University of New Mexico Press. 1986. Print.
- Spitta, Silvia. Prefacio. Más allá de la ciudad letrada. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Comps. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburgh: Biblioteca de América, 2003. 7-23. Print.
- Spooner, Catherine. "Gothic in the Twentieth Century". *The Routledge Companion to Gothic*. Comps. Catherine Spooner and Emma McEvoy. New York: Routledge, 2007. 38- 47. Print.
- Süssekind, Flora. *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Trad. María Teresa Villares. Buenos Aires: Corregidor, 2003. Print.
- Tolman, Jon. "Moral Dimension in Fonseca's Prose". *New World: A Journal of Latin American Studies*. 1.1 (1986): 61-81. Print.
- Torres, Ana Teresa. *El corazón del otro*. Caracas: Alfadil, 2005. Print.

- - - . “El escritor ante la realidad política venezolana”. *Venezuela: Fin de siglo*. Comp. Julio Ortega. Caracas: La Casa de Bello, 1993. 35-42. Print.
- - -. *El exilio del tiempo*. Caracas: Monte Ávila, 1991. Print.
- - -. *La fascinación de la víctima*. Caracas: Alfa, 2008. Print.
- - -. “Literatura y país”. *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Comp. Karl Kohut Madrid: Iberoamericana, 1999. 55-66. Print.
- - -. *Nocturama*. Caracas: Alfa, 2006. Print.
- Troncoso, Marino. “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960”. *Violencia y literatura en Colombia*. Ed. Jonathan Tittler Madrid: Orígenes, 1989. Print.
- Valencia Gutiérrez, Alberto. *Violencia en Colombia años ochenta y reforma constitucional*. Cali: Universidad del Valle, 1998. Print.
- Valle, Gustavo. *Bajo tierra*. Venezuela: Editorial Norma, 2009. Print.
- Vallejo, Fernando. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara, 2001. Print.
- - -. *La Virgen de los Sicarios*. 1994. 8va ed. Bogotá: Alfaguara, 2003. Print.
- Van Ginkel, Hans. “Imagine the New City”. *Informal City. Caracas Case*. Comps. Alfred Brillembourg, Kristin Feriéis y Humbert Klumpner. New York: Prestel, 2005. 248-59. Print.
- Vásquez Vargas, Magdalena y José Vargas. “Nueva narrativa venezolana: desencanto ante la realidad en la novela *Calletania*”. *Káñina*. Enero 2002. Web. 5 Agosto 2009.
- Ventura Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Print.
- Veríssimo, Erico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo, 1975. Print.
- Vidal, Ariovaldo José. *Roteiro para um Narrador. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Print.
- Villaça, Flávio. *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Livro Studio Nobel, 1998. Print.
- Villoro, Juan. “Entrevista a Fernando Vallejo”. *Babelia digital*. 1 junio 2002. Web. 22 nov. 2008.

- Williams L. Raymond. “*Manuela: La primera novela de ‘la violencia’*”. *Violencia y literatura en Colombia*. Ed. Jonathan Tittler Madrid: Orígenes, 1989. Print.
- - -. “Los orígenes de la novela colombiana desde ‘Ingerminá’ (1844) hasta ‘Manuela’ (1858)”. *Centro Virtual Cervantes*. XLIV (3): 1989. Web. Julio 2009.
- Zaluar, Alba. *A máquina e a revolta: As organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasilense, 1985. Print.
- - -. *Da revolta ao crime S.A.* São Paulo: Editorial Moderna, 1996. Print.
- - -. “Perverse Integration: Drug Trafficking and Youth in the Favelas of Rio de Janeiro”. *Journal of International Affairs*. 52.2 (2000): 654-71. Print.
- - -. “Urban violence and drug warfare in Brazil”. *Armed Actors: Organised Violence and State Failure in Latin America*. Comps. Kees Koonings y Dirk Kruitj London: Zed Books, 2004. 139-54. Print.
- Zaluar Alba y Marcos Alvito, Eds. *Um século de Favela*. 1998. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2004. Print.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Belkis Suárez was born in Caracas, Venezuela where she grew up and did her undergraduate studies. She has a Licenciatura in sociology from the Universidad Central de Venezuela. After winning a scholarship, she moved to the United States where she studied English and then pursued a master's degree in Latin American studies at the University of Florida. Later, she earned her PhD in Latin American literature.