

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
MILENKA FLORES, AMÉRICO LUNA Y GUADALUPE MARTÍNEZ GIL



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2014

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: Diciembre de 2014

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas
Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-6185-5
ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

III. TRAVESÍA MEXICANA

LAS FORMAS DE LA VIOLENCIA: *EL GRAN PRETÉNDER Y LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

RICCARDO PACE
Universidad Veracruzana

NOTAS SOBRE LA PROPUESTA ESTÉTICO-FORMAL DE LA NOVELA CORTA

En el ensayo que abre el primer volumen de esta serie, Luis Arturo Ramos describe la novela corta como una propuesta estética híbrida, a caballo entre el cuento, donde imperan la cohesión y la tensión de la trama, y la novela *tout court*, pletórica en detalles, donde la escritura se expande y se enriquece en contenidos, es liberado el vínculo de la causalidad y aparecen paréntesis reflexivos y elipsis que otorgan a la narración una mayor profundidad (41-2). El autor veracruzano explica que la identidad genérica de la novela corta, aun configurándose a partir del criterio de la limitación espacial que comparte con el cuento, revela la tendencia a adherirse al carácter novelesco de la expansión de la trama mediante la inclusión de líneas narrativas independientes y de un sinnúmero de contenidos (de la acción, éticos o del conocimiento) no siempre relacionados con el desarrollo de la intriga principal, sacrificando “en tensión, lo que gana en volumen y densidad” (42).

La reflexión de Ramos encuentra un contrapunto en las palabras de Judith Leibowitz quien en su libro *Narrative Purpose in the Novella*, hace énfasis en las especificidades de los tres géne-

ros narrativos y brinda una descripción de cómo, entre el cuento (*short story*) que limita sus materiales, y la novela (*novel*), que los multiplica, la novela corta (*novella*) se diferencia por obrar sobre ellos en pos de una voluntad estética que actúa según el principio de la compresión.¹

Leyendo lo anterior a la luz de la estética literaria de Mijaíl Bajtín, la propuesta formal de la novela corta puede ser vista como una posibilidad para hacer concreta la idea *arquitectónica* que inspira toda labor narrativa: la de representar el “valor espiritual y material del hombre estético” (Bajtín 26); es decir, ofrecer —en un texto— un retrato artístico del ser humano que pone a prueba sus creencias y su saber ante el mundo. El teórico referido explica que la forma estética de una obra es un fenómeno intuitivo, impalpable, y, sin embargo, artísticamente *real* gracias a que la imagen estilizada del ser humano se hace reconocible en los contenidos de una realidad modulada por el lenguaje, que en la trama —debido a las relaciones semánticas implícitas en la obra— consiguen una resignificación. Acorde con la visión de Bajtín, entonces, la novela corta podría definirse como el género donde la imagen del hombre “artístico” se dibuja comprimiendo, en los límites de una trama reducida a lo esencial, a los múltiples contenidos éticos y del conocimiento que se acumulan, por la densidad que le es in-

¹ “Each narrative form has its own developmental methods, its own manner of developing or giving sharp to his fictional material. In general terms, this means that the novel’s selectivity differs from the short story’s because the novel’s narrative task is elaboration, whereas the short story’s is limitation. And the novella’s techniques of selection differ from the other two genres of fiction because its narrative purpose is compression” (Leibowitz 12) [“Cada forma narrativa tiene sus propios métodos de desarrollo, su propia manera de desarrollar o dar forma a su material de ficción. En términos generales, esto significa que la selectividad de la novela difiere de la del cuento porque la tarea narrativa de la novela es la elaboración, mientras que la del cuento es la limitación. Y las técnicas de selección de la novela corta difieren [de las] de los otros dos géneros de ficción porque su propósito narrativo es la compresión”].

nata, en la prosa novelesca.² A partir de esta alquimia se genera un discurso donde la imagen del hombre estético cobra forma a partir de la información que se condensa en una narración que, como señala Ramos, “no privilegia ninguna de las tres instancias [...] que subsisten en todo relato (tramas, personaje, ambiente); sino que las entrelaza en una apretada simbiosis [...] cada una de estas instancias nutre a las otras y es sobre este andamiaje tripartito, donde queda sostenido el texto” (42-3). La novela corta, entonces, puede ser pensada como un territorio repleto de signos que, a causa de la compresión se convierte en una frontera densa, reactiva y total; es decir, en una suerte de *aleph* donde cualquier elemento de la trama da vida a una espiral de nuevas significaciones, impulsando (en los diferentes planos del discurso) una extraordinaria densidad, una densidad “concentrada”. Dicha visión encuentra un eco en el texto de Leibowitz, donde la autora apunta:

Whereas the short story limits material and the novel extends it, the novella does both in such a way that a special kind of narrative structure results, one which produces a generically distinct effect: the double effect of intensity and expansion. Since the motifs in a novella are usually part of a closely associated clusters of themes, the same material remains in focus, while in the novel the central focus shifts. By means of this treatment of theme, which I call *theme-complex*, all the motifs are interrelated, permitting the novella to achieve an intensive and constant focus on the subject (16). [En tanto que el cuento limita el material y la novela lo extiende, la novela corta realiza ambas [cosas] de tal manera que origina un tipo especial de estructura narrativa, una que produce un efecto distinto de género: el doble efecto de la intensidad y la expansión. Dado que los motivos de la novela corta por lo general forman parte de conglomerados de temas estrechamente asociados, el enfoque permanece

² La descripción se respalda en las palabras de Juan Villoro, quien, entrevistado por Anadeli Bencomo, afirmó: “el género requiere un dominio esencial de la condensación y de las posibilidades de la dispersión. La novela puede incluir otras novelas en su interior; es un género voluntariamente amorfo [...] la novela breve alude a esas posibles ramificaciones, pero no las ejecuta, o no del todo” (55-6).

en el mismo material, mientras que en la novela el enfoque se desplaza. Mediante este tratamiento del tema, lo que denomino complejo temático, los motivos están relacionados entre sí, permitiendo a la novela corta lograr un enfoque intenso y constante en el tema].

Las premisas anteriores constituyen un marco teórico mínimo para acercarnos a *El gran preténder* (1992), de Luis Humberto Crosthwaite (1962), y *La Virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo (1942), dos novelas cortas que intentan retratar a hombres cuya identidad se perfila en ambientes dominados por el ejercicio de la violencia. Dicho enfoque, por un lado, al abordarlo desde el plano de la estructura narrativa, permite reflexionar sobre la manera en que la propuesta estética de la novela corta, en cuanto frontera densa de sentidos “comprimidos”, actúa como un reflejo formal de la imagen de un hombre cuya identidad se forja bajo el peso de la violencia, facilitando, en ambos textos, la comprensión de cómo las coincidencias formales que se establecen entre dicho prototipo humano y los contenidos de la trama condensan y redimensionan espacios geográficos reconocibles, la apropiación identitaria de la lengua, la cultura que se teje en el trasfondo de las historias.

LA FORMA EN LA ESTRUCTURA DE *EL GRAN PRETÉNDER* Y DE *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

En *El gran preténder*, la estética de la novela corta es la fuerza creadora que da vida a un relato cuyo andamiaje estructural se arma como resultado de la compresión en la trama de fragmentos que se articulan aparentemente al azar, sin seguir un criterio cronológico o causal, y así sugerir que, para los cholos (grupo protagonista en la trama), la historia de la violencia no es una cadena de eventos verificables. De tal manera, el relato, que se expande debido a la inclusión de accidentes que, cotidianamente,

afectan la vida de la comunidad, brinda una imagen de la violencia cíclica que se sustenta en la repetición de algunos episodios clave para el desarrollo de la intriga. Con base en esta lectura, por ejemplo, la idea “El Barrio es el Barrio, socio, y el Barrio se respeta. El que no lo respeta hasta ahí llegó: si es cholo se quemó con la raza, si no es cholo lo madreamos macizo” (81; 150), expuesta a principios del relato, también funciona como un epílogo dramático que anuncia con ironía que, para los cholos, la violencia está destinada a perpetuarse.

El clima de injusticia y sufrimiento en el que viven los personajes se materializa en contenidos diversos: algunos relativos al desarrollo de la trama, que dan vida a escenas donde los protagonistas realizan acciones cruentas o sufren las consecuencias de la agresividad ajena; otros, abren ventanas hacia la historia oculta de los personajes o la comunidad, para expresar desde los pensamientos y el lenguaje, la manera en que la violencia moldea identidades. No obstante, pese a las diferencias entre los contenidos que configuran dichas escenas, la densidad típica de la novela corta refuerza la función de estos fragmentos como las partes de un relato de crímenes que finca sus raíces en los linderos de la memoria colectiva o en una extraña dimensión onírica a la que tiene acceso todo el Barrio 17. Además, la estructura fragmentaria de la trama provoca que el ritmo de la narración alterne cadencias frenéticas (cuando el relato se enfoca en escenas de acción) con otras donde el oleaje rítmico parece detenerse; en estos momentos, el tiempo de la historia se convierte en algo indefinido y eterno como los mitos. La desarticulación estructural de la diégesis también produce un reflejo de la acción de la violencia sobre los hombres: fragmenta los espacios exteriores e interiores de la existencia humana, partiendo una y otra vez lo que con antelación habían separado, dividiendo cada átomo de la identidad de los personajes, de los grupos, de su cultura y lengua.

En *La Virgen de los sicarios* puede observarse que la propuesta estética, diferente a la anterior, comprime la representación de la

violencia en los márgenes de una trama que se configura como discurso único e ininterrumpido. Gracias a esta unidad, el ritmo de la misma adquiere una potencia progresiva, un respiro que podría definirse —si lo pensamos desde la música— como wagneriano. Este reflejo aparece en las variaciones rítmicas de la escritura que van de un *adagio* (donde la violencia se entremezcla con los patéticos destellos de la relación entre el protagonista y un sicario) a un dramático *crescendo* que desemboca en tonos trágicos. Lo anterior propicia que la concatenación de los acontecimientos conduzca a la construcción de una imagen apocalíptica, donde la lógica del horror está destinada a una expansión sin freno. Esta imagen se refuerza gracias a otro detalle: la trama de Vallejo está constituida por una línea narrativa que se repite, es decir, el vínculo del protagonista con un sicario mucho más joven, el cual se vuelve su acompañante durante su recorrido por Medellín y le revela la ausencia de cualquier valor. Esta secuencia, continuando con la argumentación musical, puede ser pensada como una línea melódica con temas y motivos reiterados, que traen un renovado vigor a la progresiva inclusión de Fernando en la lógica de la violencia que impera en la ciudad.³

EL CHOLO COMO HOMBRE “ARTÍSTICO”: COMPRESIÓN DE CONTENIDOS EN *EL GRAN PRETÉNDER*

En *El gran preténder*, las presiones que la violencia ejerce sobre los personajes están fundamentalmente relacionadas con la cercanía al *borderline* que separa Tijuana de la California estadounidense: la presencia de este límite internacional convierte

³ El ritmo progresivo de la narración podría encubrir una alusión a que el abandono de Medellín por parte del protagonista no constituye un final cerrado, por el cual se sugiere que Fernando encontrará la salvación en otra urbe o país, sino uno abierto e, incluso, problemático, que conlleva la macabra sugerencia de que el personaje puede ser parte de una metástasis social fundada en el esparcimiento de la violencia.

la ciudad en un espacio donde se desencadenan los conflictos vinculados con la migración y el choque de identidades. Este contexto permite a Crosthwaite sugerir que la violencia fronteriza pesa como destino insalvable sobre la historia individual y colectiva de los personajes, al acarrear una serie ininterrumpida de conflictos entre los sujetos y los grupos identitarios que radican en las cercanías del *borderline*.⁴ Tal situación se resignifica en la historia, a través de la condensación de los contenidos que se agrupan en un importante motivo: el aislamiento geográfico de la comunidad chola en el territorio del Barrio 17, una suerte de reserva étnica donde el cholismo resiste como horizonte ideológico dominante y utiliza como estrategia la diferenciación lingüística con los demás grupos residentes en Tijuana, mediante el uso de un sociolecto redundante en anglicismos como “práctica de la resistencia social” (Encinas 67), según se desprende de la siguiente cita:

La China: su esposa su waifa su jaina su esquina. Su ruca, su morra, su nicho, su queso, su allá voy, su de aquí soy, su torta, su estribo, su tierna melcocha, su media naranja, su castigo, su misión en la tierra, su rancho, su ajúa, su acá, su bien terrenal, su gestión, su obra, su casa grande, su cobija eléctrica, su cachorra al sol, su requinto tristón, su rolita oldi, su mejilla sudada, su cementerio, su beibi, su primera dama, su necesidad, su ya no, su cómo no, su otra vez, su no me jodas, su pensión, su fin, su cárcel, su no sé qué. La China: su esposa su waifa su jaina su esquina (Crosthwaite 89).

⁴ Valenzuela Arce explica que el cholismo se originó en la segunda mitad del siglo xx en los Estados Unidos como una reivindicación de lo mexicano que los migrantes formularon en respuesta a su marginación, y que se difundió después, por efecto de la repatriación de aquellos, en las principales ciudades de la República (56). Tras su vuelta a México, los cholos experimentaron una nueva tajante exclusión, impuesta por sus paisanos, quienes los consideraron traidores de la mexicanidad por utilizar un lenguaje y un estilo de vida contaminados por el modelo estadounidense. Ruiz, otro estudioso del fenómeno, ha profundizado en los estereotipos negativos relativos al cholismo que difunden los medios de comunicación: “La figura del cholo es estigmatizada y adquiere una serie de estereotipos que [...] son discriminados por los medios de comunicación. Los medios [...] se encargan de propagar la figura del cholo asociándola con la drogadicción, el ocio, la promiscuidad, la violencia y la delincuencia [...] aunado a esto, el origen estadounidense de este fenómeno crea un estigma adicional” (62).

Para los cholos, la lengua es una autoafirmación de naturaleza “irónica” (Yépez 54), pues se convierte en un signo que proyecta la imagen de las complejas relaciones que los integrantes de la comunidad mantienen entre ellos y con los demás grupos que habitan el contrastante tejido social tijuanaense. Para dar un ejemplo de estas dinámicas puede destacarse que vivir en el Barrio implica la adhesión colectiva (a menudo impuesta) al cholismo, una concepción que se configura como el fundamento cultural que sustenta la mayoría de los acontecimientos violentos de la trama. En el Barrio, la violencia otorga subsecuentes signos al espacio y a la cultura, que adquieren un sentido renovado permanentemente, sin olvidar el anclaje a una idea de comunidad reconocible sólo por sus integrantes. Por ello, los enfrentamientos que se suscitan en el Barrio afectan la identidad personal en relación con la pertenencia al grupo, un proceso que confronta a los que se reconocen como cholos con quienes rechazan esta condición (una fractura que, por ejemplo, aísla a la Cristina y preludia su violación), y que provoca una serie de choques generacionales y de género. Entre ellos, la inconformidad de algunas mujeres cholas frente a la ley no escrita que las relega al rango de objetos de pertenencia masculina; o la que contrapone a la gente común con los integrantes de la *clica* (que en la trama representan un importante núcleo de condensación de lo cholo), quienes funcionan como gestores de la violencia y actúan como ese poder fáctico que impone su orden a los vecinos, al sancionar agresivamente cualquier ruptura del código normativo imperante en la zona.

En la trama de *El gran preténder*, también se abre un espacio que funge como un punto de inflexión para la construcción de una imagen invertida de las dinámicas de la violencia. Se trata de la casa del Pancho, un viejo pachuco, es decir (si se permite la reconfiguración de los roles sociales) un cholo de antaño, ensimismado en los reflejos de la memoria, cuyos ecos evocan un pasado casi mítico de la comunidad, expulsada de su edén primigenio y condenada a la búsqueda (vana) de una nueva tierra prometida. En el

hogar del anciano, domina la figura de Pancho, un apasionado del cine hollywoodense de la época de oro y de poesía (cita a César Vallejo), quien debido a su edad asume el papel de conciencia histórica comunitaria, del sabio que encarna y recuerda los valores medulares del grupo; en su presencia, los pensamientos violentos o los proyectos de venganza se aplazan, a la vez que las prácticas del dolor se fusionan con las frustraciones atávicas.

Como se infiere de los ejemplos anteriores, los contenidos reunidos en los motivos “cultura”, “espacio” y “lengua” de los *cholos*, transfieren su patrimonio a los personajes. Esto es evidente en la figura del Saico, el protagonista de *El gran preténder* y líder de la *clica*, el más cholo de todos los cholos. A partir de este personaje es posible recuperar algunos ejemplos sobre la problemática identidad del grupo y reforzar el argumento anterior. El primero se concentra en cómo su psique es influenciada por la violencia del *borderline* y por su identidad de cholo, eyecto del *otro lado* y malquerido en casa. Dicha contradicción “fronteriza” lo configura como un sujeto híbrido entre lo gringo y lo mexicano: por un lado, es amante de las *oldies but goldies*, un género musical estadounidense que tuvo su auge en los sesenta y cuyos intérpretes más destacados son Los Platters (cualidad que le vale su otro apodo, el de *Great Pretender*);⁵ por el otro, prevalece el intento de reafirmar constantemente su mexicanidad a través de la alimentación y la bebida, comiendo exclusivamente atún de Baja California y tomando sólo cerveza Tecate, es decir, productos de una zona geográfica ficcionalizada en el imaginario colectivo como espacio mítico del “pueblo” cholo. El Saico, además, destaca su identidad nacional a través del desprecio “fronterizo” a los *pochos* y, sobre todo, a los *chicanos* que viven del otro lado, culpables de alardear una supuesta superioridad ante los *paisanos* que radican en su patria.

⁵ Cabe subrayar que el apodo “gran preténder”, en español significa “gran simulador”, un detalle que podría apuntar a que la identidad del personaje podría ser el fruto de una simulación o bien una máscara.

Paralelamente, el carácter del Barrio reúne otros contenidos que se suman a la historia privada del Saico y su particular relación con la violencia, además de la manera como él, quien antes solía llamarse José Arnulfo, cansado de las prepotencias del Millas, en una paliza deja trastocado a su oponente y obtiene la oportunidad para establecer su dominio frente a los demás. Pero la categoría más relevante en cuanto a la constitución de este personaje como representación del conflicto cholo se encuentra en la imagen del protagonista como sujeto en ausencia: en sus entrañas yace el mito del padre que lo abandona, un pachuco injustamente repatriado de los Estados Unidos que, una vez en México, sufre el rechazo de la raza y, víctima de tanta violencia, responde de igual modo. Un detalle que resume el panorama emocional e ideológico que el personaje tiene como referencia al tomar sus decisiones, las individuales y las que involucran al grupo, sustentadas en el deseo de desquitarse de las injusticias que no sólo él mismo, sino toda su sangre han padecido.

EL SICARIO COMO HOMBRE “ARTÍSTICO”: COMPRESIÓN DE CONTENIDOS EN *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

La trama de la novela corta de Vallejo relata una historia que se desarrolla en Medellín, durante la década de los noventa, cuando, tras la muerte de Pablo Escobar, la ciudad queda en manos de una turba de sicarios a la deriva. El escenario de la acción se delinea mediante la representación de cómo, a lo largo de los años, las prácticas de la violencia se han ido desplazando desde el campo colombiano a la periferia de la ciudad para, paulatinamente, alcanzar el centro, al homogeneizar todo detrás de una única fachada trágica. En este retrato, los motivos que Fernando, el protagonista, divide a su vez en planos temporales, permiten enfatizar formalmente su comparación entre la urbe del presente y la imagen que de ella se conserva en la memoria, tras la recuperación de los cambios sociales que

han ido desdibujando las históricas separaciones entre la ciudad vieja, centro de prestigio y poder desde la Colonia, y las *comunas* que han nacido a su alrededor durante el siglo xx. Estas últimas conforman *la otra Medellín*, que el narrador significativamente nombra Metrallo, una ciudad formada por barriadas míseras, pobladas por ex campesinos:

Las comunas cuando yo nací ni existían [...] las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia. Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora [...] los fundadores, ya se sabe, eran campesinos: genticita humilde que traía del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete. ¿Qué podía nacer de semejante esplendor humano? (27-8).

Figura clave de esta urbe infernal es el sicario, un sujeto cuyo perfil se traza con base en una personalidad individual deudora de los nefastos contenidos culturales que determinan el funcionamiento de las comunas. El sicario, en efecto, es el fruto álgido de estas barriadas donde la policía no se atreve a meter el pie; es el resultado de la marginalización y pauperización sufridas por las franjas humildes de Colombia en el marco de la sociedad mestiza primero y narco-capitalista después; es un sujeto que con su desprecio a la propia vida y la ajena, actúa como un agente de expansión de la violencia, llevándola, como un contagio, a todos lados; es un asesino que, conforme aparece retratado en *La Virgen de los sicarios*, se ha quedado sin ninguna orientación y, termina matando azarosamente, por diversión, por aburrimiento, para darle desahogo a pequeñas venganzas e, incluso, como mecanismo para complacer los caprichos de un amante. En su imagen, la escritura de Vallejo logra condensar los estereotipos sociológicos implantados al sicario que, en las décadas finales del siglo xx, se difundieron en los medios de comunicación de Colombia (y quizás

del mundo), convirtiendo a estos asesinos por encargo, en una suerte de “nuevos iconos nacionales” celebrados por el cine, la televisión y la música pop. Dicha representación podría interpretarse como el recurso al que el escritor acude para sugerir que la escalada de muerte que ha martirizado al país no ha sido resultado de las maquinaciones de una perversa mente criminal, sino consecuencia de la actitud autodestructiva de una nación entera, donde todos, sin distinción, han sido cómplices de la lógica del horror. Sin embargo, si este cliché del sicario actúa en la trama como un punto de condensación de los conflictos emanados de las comunas que se han contagiado a todos los ámbitos de la vida nacional, los retratos de los dos matones que se convierten en amantes del protagonista (Alexis y Wílmor) son ejes de doble comprensión. Conforme el tipo que encarna, Alexis nace en una barriada, tiene un nombre ridículo que su madre extrae de alguna revista o programa televisivo, y su horizonte está conformado por los productos más ínfimos de la cultura de masas; pero lo significativo en la construcción de este personaje es que no tiene historia.⁶ Asimismo, en la múltiple condensación de contenidos relativos a su identidad, Vallejo concreta una serie de elementos novedosos y contrastantes con los estereotipos implantados sobre la figura del sicario: “es homosexual [...] no consume drogas, no lo vemos actuar dentro de ninguna banda y, sobre todo, asesina sin encargo y sin ganar dinero por ello” (Buschmann 139). Tales características subrayan, una vez más, que la violencia se extiende a todo, atrayendo hacia su lógica a los sujetos más heterogéneos, los cuales —bajo esta dinámica de convivencia social— se homogeneizan. Esto no evade la posibilidad inalcanzable de la reconciliación, pues el ejercicio de plantear la alteridad en un solo personaje permite a Vallejo evitar una estructura maniquea, combatida por esta novela corta al revelar el lado encantador de un joven brutal, quien ena-

⁶ Como se desprende de una amarga reflexión de Fernando: “Alexis y yo diferíamos en que yo tenía pasado y él no; coincidíamos en nuestro mísero presente sin futuro: en ese sucederse de las horas y los días vacíos de intención, llenos de muertos” (79).

mora al protagonista con esas facciones de ángel que ocultan sus peculiaridades más cruentas.⁷ Por su parte, la imagen del segundo amante de Fernando, Wílmor, destaca como un importante núcleo de comprensión de los motivos diégeticos, pues en su rol convergen los contenidos emanados por el contexto geográfico y cultural del sicariato, con las cualidades de Alexis, de quien el muchacho, prácticamente es un doble. Sin embargo, dicha redundancia actúa como un elemento de significación cuyo nivel semántico se desprende del hecho de que Wílmor es quien asesinó a su predecesor, lo cual simultáneamente apuntala el peso de una violencia fratricida y autodestructiva.

Esta intensa red de reflejos no elude el retrato del protagonista y narrador de la trama, Fernando, emblema ulterior de cómo la expansión del horror llega hasta a los sujetos aparentemente más alejados de las prácticas de la violencia. En él, la asimilación del odio opera a partir del hiato que marca desde su llegada a Medellín, con la intención de distanciarse del clima de muerte que encuentra tras varios años de estar en el exterior: “Colombia [...] se ‘les’ desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir” (6).⁸ Sin embargo, desde el arranque de la intriga, la declaración

⁷ La disimulación del mal detrás del amor es un ulterior elemento de significación múltiple, que comprime al interior de la trama las razones de la progresiva asimilación de Fernando a la violencia.

⁸ La marginalidad de Fernando por ser un intelectual se refleja en un discurso repleto de referencias relativas a la música clásica (Schönberg, Don Juan) y a la literatura (Cervantes, Balzac, Dostoievski, Machado, el otro Vallejo). El lenguaje que utiliza se configura por un registro elevado que se contrapone a la lengua de los sicarios, marcando una separación a través del desprecio que el personaje muestra hacia el lenguaje ajeno, considerándolo el espejo de una sociedad corrupta, que ha perdido los valores identitarios de antaño para sustituirlos con el *turpiloquio*. No obstante, conforme el personaje asimila la realidad circundante, también su lengua se modifica, haciendo propias las formas de expresión y los temas de la calle: “¿Y la policía? ¿No hay policía en el país de los hechos? Claro que la hay: son la ‘poli’, ‘los tombos’, ‘la tomba’, ‘la ley’, ‘los polochos’, ‘los verdes hijoeputas’. Son los invisibles, los que cuando los necesitas no se ven, más transparentes que un vaso. Pero el día en que se corporicen, que les rebote la luz en sus cuerpos verdes, ay percerro, a correr que te van a atracar, a cascar, a mandar para el otro lado” (107).

de inocencia del personaje adquiere un carácter de ambigüedad sospechosa: Fernando cruza la frontera que él mismo plantea, enamorándose primero de dos sicarios, y, después, emprendiendo en su compañía un recorrido por la urbe que se asemeja a un “*Bildungsroman* invertido” (El-Kadi) o, incluso, a la travesía dantesca por el infierno (Fernández), un trayecto donde avanzar es sinónimo de adentrarse en los territorios de la violencia y asimilar el terror como algo invisiblemente cotidiano.⁹ Como última defensa ante la propia inclusión en este sistema de autodestrucción, Fernando postula su departamento como “zona segura”, donde la violencia y la cultura de masas no pueden entrar.¹⁰ Asimismo, en tal espacio —casi utópico— donde la realidad y la fantasía se entrelazan, la identidad violenta de Alexis y de Medellín desaparecen: el joven deja de ser un agente de muerte y no sólo conserva sus rasgos angelicales, sino se amplifican gracias a cierta luz de sensualidad que se cuela en el relato; y la urbe, vista desde el balcón, pierde su talante amenazador y se confunde con la que el protagonista conserva en su memoria, volviendo a ser, a su vez, sensual y bella.¹¹

CONCLUSIONES: LA NOVELA CORTA Y LA FORMA DE LA VIOLENCIA

En *El gran preténder* y *La Virgen de los sicarios*, las particularidades estéticas de la novela corta hacen posible la representación de

⁹ Con el pretexto de visitar iglesias (entre las cuales está el Santuario de la Virgen de María Auxiliadora, la protectora de los sicarios), Fernando realiza una especie de *tour* del horror durante el cual no sólo presencia balaceras, sino las protagoniza, actuando tanto como testigo o inspirador del próximo blanco e, incluso, como juez: “Y no me vengan los alcahuetes que nunca faltan con que mataron al inocente [...] aquí nadie es inocente, cerdos. Lo matamos por chichipato, por bazofia, por basura, por existir. Porque contaminaba el aire y el agua del río” (27-8).

¹⁰ Cuando comete el error de permitir su inclusión en este escenario, Fernando enseguida se arrepiente (como, por ejemplo, cuando lanza desde el balcón las radios y la televisión que él mismo le había comprado a Alexis).

¹¹ “Medellín en la noche es bello. ¿O bella? Ya ni sé, nunca he sabido si es hombre o mujer” (31).

un ser humano cuya identidad se forja en aras de una violencia que ha desembocado en el surgimiento de prototipos no sólo sociales sino literarios, como son el cholo y el sicario. En ambos textos, los retratos de estos personajes —ya modélicos— se consiguen mediante una extraordinaria acumulación de rasgos estilizados que integran ese espacio donde la condición del hombre es expuesta al ejercicio ilimitado de las prácticas del dolor. Lo anterior provoca que dichas novelas cortas construyan una serie de interesantes correspondencias formales entre la *story* que cuentan y el modo en que lo hacen. En *El gran preténder* de Crosthwaite, la estructura fragmentada y el ritmo que se detiene en la inmovilidad del tiempo mítico, sostienen, por un lado, que la violencia es una condición inmutable para la comunidad chola y, por el otro, que funciona como un poderoso agente de fragmentación, el cual desmorona comunidades, culturas e, incluso, la personalidad de los individuos, condenando a la sociedad y a los sujetos a una esquizofrénica guerra entre “iguales” destinada a no tener fin. Por lo contrario, en *La Virgen de los sicarios*, la compresión de los motivos en una trama única, la continuidad de los acontecimientos luctuosos y el *crescendo* de la narración, sugieren que la violencia sigue ciertas leyes de expansión, que superan divisiones sociales, culturales y de raza, y pueden volcarse en insospechadas conductas que unifican lo diverso bajo la bandera del dolor. Ambos ejemplos, finalmente, ilustran con maestría los alcances estéticos de un género versátil y poderoso que, gracias al encuentro entre el frenesí narrativo del cuento y la multiplicación de contenidos de la novela, se postula como una propuesta narrativa que, en pos de la compresión, se manifiesta como un reflejo formal de la violencia, poniendo al desnudo la atmósfera de caos y de insostenible presión que sus prácticas construyen alrededor del ser humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, MIJAÍL. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, traducción. Madrid: Taurus, 1989: 13-75.
- BUSCHMANN, ALBRECHT. “Entre autoficción y narcoficción: la violencia de *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo”. *Iberoamericana*, vol. IX 35 (2009): 137-43. Web. 21 abr 2014. <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/35-2009/35_Buschmann.pdf>.
- CROSTHWAITE, LUIS H. “El gran preténder”. *Estrella de la calle sexta*. México: Tusquets, 2000: 76-150.
- EL-KADI, AILEEN. “*La Virgen de los sicarios*, una gramática del caos”. *Especulo. Revista de estudios literarios* 35 (mar-jun 2007). Web. 21 abr 2014. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/vsicario.html>>.
- ENCINAS, DIANA. *Las semiósferas de la cultura nortea mexicana según Luis Humberto Crosthwaite y Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal*. Tesis de Maestría. Phoenix, Arizona: Arizona State University, 2011.
- FERNÁNDEZ L’HOESTE, HÉCTOR D. “*La Virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo”. *Hispania* 83.4 (2000): 757-67. Web. 21 abr 2014. <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/346446?uid=3738664&uid=2&uid=4&sid=21104044026363>>.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague-Paris: Mouton, 1974.
- PALAUERSICH, DIANA. “Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez”. *Iberoamericana* XII.46 (2012): 99-110. Web. 21 abr 2014. <[http://www.iai.spk-](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/46-2012/46_Palauersich.pdf)

berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamerica-na/46- 2012/46_Palaversich.pdf>.

- RAMOS, LUIS ARTURO. “Notas largas para novelas cortas”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 37-48.
- RUIZ, JOSÉ S. “Cholos y ciudadanos en *El gran preténder*”. *Casa del Tiempo*, época IV, III. 26-7 (dic-ene 2009-2010): 59-64. Web. 21 abr 2014. <http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/26_27_iv_dic_ene_2010/casa_del_tiempo_eI V_num26_27_5_9_64.pdf>.
- VALENZUELA ARCE, JOSÉ M. *¡A la brava, ese!: cholos, punks y chavos banda*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1988.
- VALLEJO, FERNANDO. *La Virgen de los sicarios*. Madrid: Punto de Lectura, 2006.
- VILLORO, JUAN. “La novela corta: noticias desde la tierra de nadie”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. I. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 49-59.
- YÉPEZ, HERIBERTO. *Made in Tijuana*. Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California, 2005.