De la neo-picaresca a la nueva novela negra: Humor negro y violencia en la novela colombiana contemporánea

From the Neo-Picaresque to the Neo-Noir: Black Humor and Violence in the Contemporary Colombian Novel

BY

ANDRÉS ALUMA CAZORLA
B.A., Universidad del Azuay (Ecuador), 2000
M.A., University of Wisconsin-Milwaukee, 2009

THESIS

Submitted as partial fulfillment of the
requirements for the Degree of Doctor of
Philosophy in Hispanic Studies in the
Graduate College of the University of
Illinois at Chicago, 2019

Chicago, Illinois

Thesis Committee:
Dianna Niebylski (Chair/Adviser)
Margarita Saona
Tatjana Gajic
Silvia Rosman
Daniel Noemi Voionmaa – Northeastern University

Abstract:

Although much has been written on the violence of the Colombian novel of the last several decades (particularly in relation to the *novela del sicariato* or the *novela negra colombiana*), but only recently has there been critical interest in examining the role of humor in relation to the literary representation of violence in novels by Colombian authors. My dissertation approaches three recent, commercially successful Colombian novels with identifiable historical references to Colombian history in order to examine how the use of various degrees and types of humor affect both the representation and the reception of violence and political corruption in each of these novels. With this end in mine, I examine the dominant genres that frame both plot and characterization in each of these novels, then proceed to discuss the ways in which comic irony, satire, farce and parody are the filters through which these violent episodes, all loosely based on real events, are depicted.

The three novels I examine closely were written between 2010 and 2013: Sergio Alvarez's *35 muertos* (2013), Antonio Ungar's *Tres ataúdes blancos* (2010) and Mario Mendoza's *Lady Masacre* (2013). Although all three novels are generic hybrids, closer examination shows that each of them both borrows and parodies genres associated largely with comic modes, even if the humor is grim or black, as it often is. *35 muertos* can be readily identified as a neo-picaresque, but the picaresque satire is compromised by the highly porno-erotic nature of the protagonist's frequent sexual encounters and the melodrama that surrounds many of them. *Tres ataúdes blancos* begins as a comic neo-baroque farce but halfway through the story turns into a combination of thriller and melodrama before an ending that aligns itself with testimonial writing. *Lady Masacre* wants to be both a neo-noir and a parody of a neo-noir, and its humor varies accordingly.

Targets and types of humor vary broadly in these novels. The carnivalesque or grotesque body figures prominently in *35 muertos* and *Tres ataúdes*, although not so much in *Lady Masacre*, where much of the humor is more absurdist than carnivalesque. Ironic and satirical in most cases, humor serves a critical rather than a palliative function. With the exception of the very first chapters of *35 muertos*, it is a humor that makes us wince rather than laugh.

In all three novels, the humor that characterizes the early chapters gradually give way to various kinds of sentimentality, melodrama or moral didacticism. The latter brings us to the complicated question of whether humor enhances or obscures the presumed political stance these authors take as they deploy various comic techniques in their fictionalized versions of painful episodes of Colombian history. Whether humor is a way of avoiding ideological commitments in order to appeal to a wider public, or, conversely, a way of issuing a political critique without completely alienating Colombian (and perhaps other Hispanic-speaking readers). The question of the relationship between humor, violence and ethics is an even more complicated one, and although I raise questions related to this issue, I leave these questions open for further reflection and for the next stage of this project.

Resumen:

Aunque se ha escrito mucho sobre la violencia en la novela colombiana de las últimas décadas (particularmente en relación con la novela del sicariato o la novela negra colombiana), solo recientemente se ha empezado a examinar críticamente el papel del humor en la representación literaria de la violencia en relación con estas novelas. Mi tesis se aproxima a tres novelas colombianas recientes, best-sellers las tres, que filtran la violenta historia de Colombia en las últimas décadas a través del humor, recurriendo a y modificando géneros afiliados con la comicidad. Con el fin de explorar el efecto de ese humor en la representación y recepción de la violencia, examino los géneros dominantes que enmarcan la trama y la caracterización en cada una de estas novelas, para luego proceder a discutir de qué maneras la ironía cómica, la sátira, la farsa y la parodia afectan el modo en que se ficcionaliza la violencia y la corrupción que caracterizaron a la historia colombiana durante medio siglo.

Las tres novelas que examino detenidamente fueron escritas entre 2010 y 2013: *35 muertos* de Sergio Álvarez (2013), *Tres ataúdes blancos* de Antonio Ungar (2010) y *Lady Masacre* de Mario Mendoza (2013). Si bien las tres novelas son híbridos genéricos, un examen detenido demuestra que cada una de ellas se avala de géneros asociados con la comicidad, aunque el humor resulte ser un humor negro y ácido en todas ellas. *35 muertos* puede identificarse fácilmente como una neo-picaresca, aunque la sátira característica de la picaresca pierde su filo crítico al verse interrumpida con frecuencia por los encuentros porno-eróticos del protagonista y por el melodrama que gira alrededor de estos encuentros. *Tres ataúdes blancos* comienza siendo una farsa neo barroca, pero la sátira asociada con dicha farsa disminuye en el momento en que la historia de una complicidad cínica se convierte en

un relato de redención que es parte thriller y parte melodrama. El final de la novela ensaya aún otro marco genérico al hacer eco de la escritura testimonial. *Lady Masacre* quiere ser tanto un neo-noir como una parodia de un neo-noir, lo que resulta en un humor a veces crítico, a veces simplemente absurdo.

Las tres novelas blanden distintos tipos de humor, y el humor no siempre va dirigido hacia los mismos blancos. El cuerpo carnavalesco o grotesco es particularmente notable en *35 muertos* y *Tres ataúdes*, aunque no tanto en *Lady Masacre*, donde gran parte del humor es más absurdo que carnavalesco. En la mayoría de los casos, la ironía y la sátira producen un humor cuya función es crítica y no paliativa. Con la excepción de los primeros capítulos de *35 muertos*, se trata de un humor que no provoca risa.

El humor que caracteriza los primeros capítulos de cada una de estas novelas tiende a extinguirse mucho antes de que la novela llega a su fin. Lo picaresco, lo fársico, o lo cómico-paródico da paso gradualmente a varios tipos de sentimentalismo, melodrama o moraleja. Esto último requiere reflexionar sobre la relación entre el humor, la violencia y la supuesta postura política que de sus autores. El humor es una forma de evitar un compromiso ideológico que podría afectar la popularidad de la novela o es una forma de expresar una crítica política sin ofender de antemano a quienes no compartan la supuesta postura ideológica del autor. Esto último, por su parte, apunta hacia la aún más compleja relación entre el humor, la violencia y la ética, relación sobre la cual formulo una serie de interrogantes que formarán parte de la próxima etapa de esta tesis.

Agradecimientos

Escribir esta tesis no hubiera sido posible sin la invaluable guía de Dianna Niebylski, quien, de manera constante, me animó a (re)pensar, (re)crear, y redactar los argumentos de este trabajo. Su compromiso y su ojo crítico han sido indispensables para concretar este proyecto. Mi agradecimiento va también para el Departamento de Hispanic Studies y la School of Literatures, Cultural Studies and Liguistics de la Universidad de Illinois-Chicago, por haberme proporcionado el espacio intelectual y académico durante mis años de estudio e investigación.

A Margarita Saona, Tatjana Gajic, Silvia Rosman, profesoras, colegas y amigas, quienes hacen parte de este comité, y con quien tuve la oportunidad de tomar clases, leer de ellas, compartir experiencias académicas y escribir con base en ellas: muchas gracias. Sus enseñanzas y consejos han sido para mí un ejemplo de lucha y esfuerzo que tengo presente siempre en mi quehacer personal y profesional. A Daniel Noemi Voionmaa, por su manera novedosa de abordar la realidad latinoamericana a través de su análisis literario, y de cuyas conversaciones y lecturas me he servido en la composición y progreso de mi investigación. Agradecer al personal administrativo de la facultad, y de manera muy especial a nuestra única y sin igual Rocío García, por mantener juntas todas las piezas del complejo "rompecabezas" administrativo que implica el proceso académico.

Debo agradecer también y sobre todo honrar el apoyo cariñoso de tantos amigos que son familia, que han hecho parte y aún están conmigo en este camino. Érika Almenara, mi amiga peruana hermanada en Wisconsin, ahora profesora en Arkansas, quien me motivó a creer en la literatura. Alejandro Herrero-Olaizola, por mostrarme en Ann Arbor, Medellín y

Barcelona nuevas formas de leer, ver y sentir la producción cultural colombiana; Odette Casamayor, en Connecticut, por ayudarme a tomarlo con calma, sin perder de vista el sur.

En Chicago, a mis amigos y colegas de facultad, Yanire Márquez, Miguel Rosas, Sergio Ramos, Xabier Granja, Bryan Koronkiewicz, Inma Taboada, Gabriel Riera, Ana Báez, Kara Morgan-Short, Alicia Luque, Beth Boyd, Rubén Pérez, Juan Carlos Arias, con quienes compartí clases, frustraciones y triunfos, y muy en especial a Alejandra Marín y Óscar Campo, por tanta ayuda y dedicación con los toques finales de esta escritura.

A mi familia de Wisconsin, donde todo empezó: Adín, Carmen, Cindy, Diego, Shiva y Will. Gracias por no dejarme desfallecer.

No puedo dejar de mencionar a mis colegas y estudiantes de Norwalk Community College, en Connecticut, por la validación profesional y personal durante los últimos tres años en que he trabajado como profesor y director del Departamento de Español y Estudios Latinoamericanos.

Para terminar, quiero mencionar en estas líneas a Andrew. Sin su amor y compañía no hubiera podido avanzar más allá de la primera línea. El cariño y soporte de su familia han sido cruciales para llegar a este momento. Esta tesis está dedicada a él y, en especial, a sus padres Maureen y Tony, por hacerlo una realidad.

TABLE OF CONTENTS

CHAPTER PAGE

1. Introducción ... 1

1.1 Humor, agresividad y violencia: consideraciones teóricas ... 4
1.2 La historia colombiana satirizada en la novela del nuevo siglo ... 10
1.3 Del humor neo-picaresco a la parodia de la novela negra ... 11

2. Rastros picarescos en una historia de muerte, sexo y música: *35 muertos* de Sergio Álvarez ... 17

2.1 Sobre los elementos históricos en la novela ... 20
2.2 De la picaresca a la sicaresca: entre la muerte y la música ... 22
2.3 La herencia picaresca en Latinoamérica: siglos XVII-XX ... 25
2.4 La influencia de la picaresca en la literatura colombiana actual ... 30
2.5 Lo neo-picaresco en *35 muertos* ... 35
2.6 De la intromisión del sexo y lo carnavalesco en la novela ... 41
2.7 La función de la ironía: del entusiasmo al desencanto ... 44
2.8 Humor negro y risa cruel en la novela ... 49
2.9 El final: cinismo sin humor, sin terror ... 51

3. Farsa, sátira y parodia posmoderna en *Tres ataúdes blancos* de Antonio Ungar ... 59

3.1 Sobre la trama de la novela ... 60
3.2 El carácter postmoderno de *Tres ataúdes blancos* ... 61
3.3 Parodia, ironía y sátira política, o la realidad detrás de la sátira ... 64
3.4 Parodia, ridiculización y miniaturización ... 73
3.5 De lo grotesco a lo heroico ... 76
3.6 Reflexiones, distorsiones e inestabilidad tonal ... 78
3.7 El fin del humor en la voz de Ada ... 82

4. Parodia y humor en la novela neo-detectivesca: *Lady Masacre* de Mario Mendoza ... 89

4.1 Sobre la novela policial detectivesca y la novela negra ... 90
4.2 *Lady Masacre* en el contexto de la historia colombiana ... 94
4.3 Comicidad y parodia neo-detectivesca ... 99
4.4 El carácter cínico del detective ... 102
4.5 Del humor y la parodia magicorrealista ... 109
4.6 Problematizando la parodia-crítica de la novela negra ... 112

5. Epílogo. A modo de conclusión ... 121

Bibliografía ... 128

1. Introducción

En la narrativa colombiana de las últimas décadas, la producción literaria sobre la novela de la violencia, la novela del sicariato, el neo-*noir* y la novela policial ha sido enormemente rentable para las grandes compañías editoriales y, al mismo tiempo, ha generado gran interés entre críticos y estudiosos de la novela colombiana. Los ángulos desde los que se acercan algunos de estos estudios a la narrativa sobre la violencia política y aquella producida por el narcotráfico (con frecuencia íntimamente relacionados) son muy variados: el tratamiento de la novela de crímenes (Pöppel), la violencia como acto de supervivencia y la idea de comunidad nacional (Rueda), las relaciones entre violencia, afectividad y ética (Herlinghauss), los efectos del narcotráfico en las manifestaciones culturales colombianas (Polit-Dueñas), la violencia urbana (van der Linde), los sujetos desplazados y marginales (Fanta), la literatura testimonial y de la violencia (Osorio), y las teorías de la memoria y el trauma (Rueda)[1].

Desde finales del siglo pasado, sin embargo, un número notable de novelas que retratan la violencia que ha aquejado a la sociedad colombiana durante más de medio siglo

[1] La bibliografía internacional de la Modern Language Association (MLA) cita más de 67 estudios sobre la producción cultural colombiana que se relaciona con la violencia, la literatura y las artes. Entre los estudios académicos recientes más conocidos están *Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de novelas colombianas* (2016), de Carlos Germán van der Linde; *Residuos de la violencia: producción cultural colombiana en el fin de siglo* (2015), de Andrea Fanta; *Rewriting the Nation: Novels by Women on Violence in Colombia* (2015), de Annie Mendoza; *Narrating Narcos. Culiacán and Medellín* (2013), de Gabriela Polit-Dueñas; *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety* (2013), de Hermann Herlinghaus; "Adicciones y adaptaciones: Cine, literatura y violencia en Colombia" (2010) y *Sitios de contienda: Producción cultural colombiana y el discurso de la violencia* (2010), de Juana Suárez; "La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico" (2006), de Margarita Rosa Jácome Liévano; "La escritura de la violencia. Representación textual de la agresión y el trauma en Colombia. (1912-2001)" (2005), de María Helena Rueda; "Siete estudios sobre la novela de la violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva" (2006), de Óscar Osorio; "Colombia: Literatura, política y violencia" (2006), volumen de *INTI. Revista de literatura Hispánica* editado por Roger Carmosino; *La novela policiaca en Colombia* (2001), de Hubert Pöppel; y "La novela de sicarios y la violencia en Colombia" (2001), de Erna von der Walde.

presentan aspectos lúdicos mucho menos visibles en la novela de la Violencia[2] de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta —entre las más renombradas por la crítica especializada gracias a su calidad literaria se encuentran *Cóndores no entierran todos los días* (1971), *El último gamonal* (1987) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, y *Los días azules* (1985) de Fernando Vallejo[3]—; o en la novela del sicariato de los noventa —siendo algunas de las más representativas *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, *Leopardo al sol* (2001) de Laura Restrepo y *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo—.

Esta tesis propone reflexionar sobre la presencia de varios tipos de humor que no han sido estudiados hasta ahora en la literatura colombiana de los últimos veinte años[4].

Mi investigación establece como ejes centrales tres novelas escritas entre 2010 y 2013: *35 muertos* (2013) de Sergio Álvarez, *Tres ataúdes blancos* (2010) de Antonio Ungar, y *Lady*

---

[2] De acuerdo con Daniel Pécaut, citado por Jorge Eduardo Suárez en *La literatura testimonial como memoria de las guerras en Colombia*, "Colombia conoció durante el siglo veinte una verdadera guerra civil, conocida con el nombre de La Violencia" (116). Marco Palacios, citado también en el trabajo anterior, afirma que cuando se habla de la Violencia, se "alude a unos 20 años de crimen e impunidad facilitados por el sectarismo (1945-1965), que dislocó la vida de decenas de miles de familias y comunidades" (193). Los bandos que avivaron el sectarismo y la guerra civil son los partidos históricos: el conservador y el liberal, pero la confrontación trascendió las oposiciones partidistas.

[3] Óscar Osorio en su excelente análisis de siete de los más completos estudios de la novela de la Violencia en Colombia concluyó en su momento cómo a partir de la década de los sesenta se empezaron a escribir "obras de valor estético literario y menos de valor documental" (104). Debido a "la importancia del fenómeno histórico" (106) del momento (el sangriento conflicto bipartidista de la era de la Violencia y el surgimiento y accionar violento de las guerrillas de izquierda de la década de los sesenta y los setenta), se desató el ya legendario *boom* literario colombiano de la novela de la violencia de finales de los cincuenta hasta bien entrada la década de los ochenta.

[4] No pretendo decir que el humor está presente en toda novela colombiana reciente sobre la violencia colombiana del último medio siglo: esto sería asombroso. Novelas publicadas en este mismo periodo de tiempo y de gran receptividad crítica —como *Espárragos para dos leones* (2000) de Alfredo Iriarte; *Disfrázate como quieras* (2002) de Ramón Illán Bacca, *Los impostores* (2003) de Santiago Gamboa, *La multitud errante* (2001) y *Delirio* (2004) de Laura Restrepo; *Los ejércitos* (2006) de Evelio Rosero; *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince; *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez, *Casi nunca es tarde* (2013) de Juan David Correa; *Era más grande el muerto* (2017) de Luis Miguel Rivas, entre otros que también representan eventos políticos y hechos violentos relacionados con el narcotráfico y el conflicto armado de manera más testimonial o por medio del relato histórico ficcional, sin un tipo de humor claramente identificable.

masacre (2013) de Mario Mendoza, en la medida en que resultan paradigmáticas de los aspectos discutidos para el periodo que me interesa: las primeras décadas del siglo veintiuno. Estas tres novelas elaboran de manera novedosa las convenciones clásicas de los géneros literarios que hacen parte del canon de la literatura escrita en español. En lo que respecta a *35 muertos* de Sergio Álvarez, la novela mantiene de manera casi constante en su trama un registro genérico de corte picaresco con visos de sicaresca, mientras que *Tres ataúdes blancos* de Antonio Ungar puede leerse como una parodia fársica y satírica de la presidencia de Álvaro Uribe, la cual, como se verá, cambia notablemente de tono una vez que el personaje se enamora y termina anestesiando al lector de los graves crímenes que se refieren en la trama debido al carácter marcadamente postmoderno de su narración. Por su parte, *Lady Masacre,* de Mario Mendoza, se inscribe como una obra neo-policial que parodia la novela negra o la novela de crímenes con mucho de melodrama y con la inconfundible influencia del realismo mágico. En los tres casos, las estrategias del humor se desgastan con el desarrollo narrativo, factor que será discutido con atención en los capítulos centrales.

Al mismo tiempo, el trasfondo histórico de cada novela refleja un conocimiento íntimo de cada autor sobre ciertas épocas de la historia colombiana de las últimas tres décadas y la violencia que rodea a la misma desde diversos humorismos: desde la ironía, el humor característico de los relatos picarescos, desde la sátira entre carnavalesca y grotesca, desde la comicidad que raya con lo absurdo heredada del realismo mágico, o desde un humor negro e hiperreal.

1.1 Humor, agresividad y violencia: consideraciones teóricas

¿Hasta qué punto resulta el humor una estrategia válida para representar (o reelaborar) eventos enmarcados en un pasado violento? Desde la perspectiva ética, la aproximación humorística al narrar hechos violentos ha configurado un dilema problemático y controversial.

Según John Morreall, en "The Rejection of Humor" (1989), existe en la tradición filosófica una reiteración de la sospecha con que se ha mirado al humor. Se le reprocha fomentar la irracionalidad, la evasión, la irresponsabilidad, la hostilidad, la anarquía y los sentimientos de superioridad de unos en contra de otros. Con respecto al humor y la risa, Platón los trató como una serie de emociones que anulan el autocontrol racional. En la *República*, por ejemplo, dice que los guardianes del Estado deben evitar la risa, "porque normalmente cuando uno se abandona a la risa violenta, su condición provoca una reacción violenta" (388e). Siglos después, Hobbes llegó incluso a considerar la risa como una forma de "pusilanimidad" (*Leviatán* s.p.). De manera análoga, pero en una reflexión sobre el Holocausto, Theodor Adorno considera que la risa es una señal de barbarie, de falta de civilización: "La risa es hasta el momento un signo de la violencia, una irrupción de la naturaleza ciega y bruta" (*Dialéctica de la Ilustración*)[5].

Y aunque para Henri Bergson el humor no es necesariamente agresivo, el filosofo francés admite que requiere una "ausencia de sentimientos" para producir un efecto hilarante.

[5] Asimismo, en el debate sobre la posibilidad de representar el fascismo alemán mediante la parodia o la caricatura, Adorno lo considera como un imposible debido a la afinidad de Hitler y los suyos a lo grotesco y la farsa, tal como se notaba en la prensa sensacionalista, lo que, para el filósofo alemán, imposibilita el uso del humor en la representación de las víctimas.

En su tratado *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic* publicado originalmente en 1900, Bergson argumenta que un humor efectivo se logra cuando existe una momentánea "*anesthesia of the heart*", es decir, una capacidad de desensibilización de un sujeto ante el accidente o el fallo del otro; "*the comic could not produce its disturbing effect unless it fell, so to say, on the surface of a soul that is thoroughly calm and unruffled*" (*Laughter* s.p.).

Por su parte, Mijail Bajtin en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* también arguye que, a pesar de la connotación agresiva en la que incurre todo acto burlesco y paródico, el humor tiene un efecto positivo como práctica de resistencia y transformación social ante la hegemonía de un estatus o de un discurso dominante e institucionalizado, o bien como subversión de textos oficiales.

Con una posición similar a la de Bajtin, pero desde el lente psicoanalítico, Sigmund Freud, en su ensayo sobre "El humor" (1927), le otorga al humor y a la risa un valor positivo, asociado con un tipo de agresión saludable, capaz de liberar lo perverso que tenemos cada uno de nosotros y que se manifiesta a través de sinsentidos paradójicos, insólitos, absurdos o disparatados los cuales, de otro modo, no podrían expresarse libremente. Así sucede, por ejemplo, con asuntos relacionados con la misoginia o la homofobia (visibles en los chistes de homosexuales) o con nuestra relación con la mortalidad (patente en el humor "negro"). Si retomamos el estudio de Freud, su respuesta a la pregunta de por qué nos reímos podría sintetizarse diciendo que la risa es uno de los mecanismos de defensa que el Yo utiliza para protegerse de la ansiedad y la frustración. Y a la pregunta de qué es lo que nos hace reír, la clave habría que buscarla —siempre según Freud— en el placer lúdico que se experimenta al escapar de las exigencias de la lógica y de la realidad.

De manera reciente ha habido en América Latina interés en estudiar el uso del humor en novelas sobre temas que normalmente no se asocian con lo humorístico, y si bien es cierto que el humor se había estudiado en el ámbito latinoamericano, son novedosos los estudios que se ocupan de este asunto en narrativas sobre las cuales hubiera sido impensable hablar de humor hace dos décadas. Ello es visible especialmente en la narrativa argentina contemporánea, en donde la sátira y el humor sirven como vías de entrada a temáticas que se desprenden de la dictadura, una de las heridas abiertas de ese país. Por ejemplo, en la novela *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone (nacido en 1976), cuyos padres desaparecieron durante la guerra sucia, su autor propone una visión irónica y crítica de H.I.J.O.S. (acrónimo de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), una asociación de reconocida relevancia fundada en 1995 cuyos objetivos son la lucha contra la impunidad, la reconstrucción fidedigna de la historia, la restitución de la identidad de los hermanos y familiares secuestrados y apropiados, así como la reivindicación de la lucha de sus padres y sus compañeros, según la descripción tomada de su página web. De acuerdo con lo afirmado por Brigitte Adriaenssen, quien cita a su vez el artículo "Humour and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina" de Cecilia Sosa, habría una especie de humor extremadamente oscuro entre los jóvenes que pertenecen a esta organización: "'Because we suffered, we are entitled to laugh' was the unspoken code that circulated within the group. In some oblique way, humour confirmed the 'privilege' of the victims" (78). Este argumento se convierte, para el autor de *Los topos*, en una oportunidad para ironizar sobre la razón de ser de la organización, mientras en la ficción son relatados hechos inspirados en el trauma causado por los crímenes de la dictadura.

En el caso mexicano, con una realidad violenta aún no superada, escritores y cineastas han optado por el humor negro en sus obras para narrar, representar o dar respuesta a la problemática del narcotráfico. Las narrativas abundan, en especial aquellas inscritas en la novela negra de crímenes —*Un asesino solitario* (1999), *El amante de Janis Joplin* (2002), *Balas de plata* (2008), *La prueba del ácido* (2010) de Elmer Mendoza (1949); *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera (1970)— y más recientemente en novelas que usan el humor de manera deliberadamente absurda, como la novela de Julián Herbert (1971), *Tráiganme la cabeza de Tarantino* (2017), la cual trata de un capo del narcotráfico con la misma cara de Quentin Tarantino que envía a sus sicarios a Los Ángeles para que asesinen a su alter ego. En una entrevista concedida al diario *El país* de España con motivo de la publicación de esta última novela, Herbert afirma que con ella pretende "devolverle a la literatura los poderes sublimes del humor" pues "esa distinción entre lo trágico y lo cómico es artificial" (en Marcial Pérez s.p.).

De modos similares, en la producción literaria colombiana de las primeras dos décadas de este siglo encontramos que hay una necesidad de tomar distancia histórica con respecto a múltiples formas de violencia, a través de los recursos inherentes al humor y de estrategias satíricas. Hace veinte años, en momentos en que el país estaba aterrorizado, hubiera sido poco probable que el lector medio colombiano (o inclusive el estudioso de la literatura colombiana) tolerara la jocosidad grotesca de *Tres ataúdes blancos* y *35 muertos*; o el humor ramplón de *Lady Masacre*. ¿Por qué, entonces, utilizan estos escritores el humor como estrategia en novelas que recogen eventos históricos hiperviolentos? En parte, la explicación reside en el hecho de que las novelas estudiadas (y otras mencionadas) se publicaron cuando Colombia

había superado lo peor de su crisis y cuando las estadísticas oficiales e independientes comenzaron a reportar por primera vez una sólida reducción de los índices de violencia en el país, a partir de las presidencias de Álvaro Uribe (2002-2006, 2006-2010)— quien se convirtió en uno de los fenómenos políticos más polémicos e impactantes del presente siglo por las decisiones políticas que se tomaron para apaciguar mediante el diálogo el accionar paramilitar de extrema derecha mientras se combatía a sangre y fuego a la subversión guerrillera—, y de Juan Manuel Santos (2010-2014, 2014-2018) —quien de manera sorpresiva adoptó un ideario liberal y en el año 2016 logró firmar la paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, el principal grupo insurgente colombiano—[6]. Las novelas en las que se centra esta tesis escriben sobre aquellos y otros hechos transcurridos al menos un par de décadas atrás, y es con base en el punto de vista provisto por el alejamiento temporal como construyen la sátira o el humor para establecer una distancia crítica entre la violencia y el relato de ésta[7].

Junto a la evidente disminución histórica de los escandalosos niveles de violencia en Colombia, otro aspecto por considerar en torno a la presencia del humor en la novela colombiana de los últimos años tiene que ver con el momento generacional de los escritores

[6] De acuerdo con el corte anual de cuentas de la Policía Nacional publicados por el diario *El Tiempo* de Bogotá, en 2015, el número de asesinatos cayó ese año a niveles comparables a los de 1985, cuando apenas empezaba a sentirse la violencia del narcoterrorismo. Para 2015, la tasa nacional de muertes violentas estuvo por debajo de los veinticinco casos por cada 100.000 habitantes. En 1985, la tasa fue de cuarenta por cada 100.000 ("El 2015, otro año histórico en reducción de muertes violentas").

[7] En palabras de Marta Lucía Giraldo, quien en 2012 publicaba un estado de la cuestión sobre el "Registro de la memoria colectiva del conflicto armado en Colombia", la coyuntura de este período desencadenó como nunca antes, la "urgencia de reflexionar sobre el conflicto" (s.p.) desde la producción artística; urgencia que se ha manifestado en los últimos años a través del "aumento de las reflexiones y de los trabajos académicos; en las investigaciones que sobre casos emblemáticos viene realizando el Grupo de Memoria Histórica y en el auge de las producciones culturales y las prácticas artísticas relativas a la memoria y a su correlato el olvido" (Giraldo s.p).

de estas obras. Los escritores de este corpus convivieron con los ataques de los grupos insurgentes, los paramilitares, los narcotraficantes, los estallidos de los carros bomba, leyeron e hicieron parte de la narrativa de la novela del narcotráfico, los libros de sicarios o de las víctimas de la guerrilla de las FARC, pero lo hicieron desde una posición de espectadores, es decir, más de observadores-testigos que de testigos-participantes de hechos que en su mayoría ocurrieron cuando eran niños o muy jóvenes. Esta distancia ha hecho posible que la narración de los eventos trágicos y violentos abordados por estas novelas se libere de una seriedad solemne y se permita la risa a través de la ficción, de manera que el humor se ha convertido en una especie de salvavidas[8]. El escritor Álvaro Robledo (1977), quien escribió *Que venga la gorda muerte* (2015), una novela que con humor habla sobre un protagonista que busca la salvación tras la muerte de su madre, la única persona que le daba equilibrio en medio de la situación caótica del país, afirmó en una entrevista al diario *El país*, de España, que existe "un gran grado de cinismo desde el horror (…)" y que "los colombianos sobrevivimos aprendiendo a reírnos de la propia existencia por terrible que sea, por eso dicen esas tonterías de que somos el país más feliz del mundo y somos bastante buenos en el cinismo sea cual sea su manifestación" (en Marcos, "El nuevo relato de la violencia en Colombia" s.p.). Junto a él, escritores como Santiago Gamboa (*Perder es cuestión de método*, 1998), Ramón Illán Bacca (*Disfrázate como quieras*, 2002) o Luis Miguel Rivas (*Era más grande el muerto*, 2017) han recurrido a la comicidad y a la sátira para narrar antiguos y recientes hechos violentos de la historia colombiana.

[8] En Estados Unidos, escritores y cineastas como Sherman Alexie (con *Flight*, 2007) y Michael Moore (con *Fahrenheit 9/11*, 2004) son ejemplos de cómo mediar a través del humor una tragedia de la magnitud de los atentados del 11 de septiembre en las Torres Gemelas, después de un tiempo ocurrido el evento.

Dada la evidencia de que en la producción cultural reciente en Colombia hay una tendencia a elaborar el relato de eventos violentos desde estrategias propias del humor, parece viable teorizar los acercamientos literarios de este periodo a la violencia para desglosar no solo los mecanismos del humor presentes en este tipo de obras sino también el modo en que se aborda el problema ético-moral que tal humor plantea.

1.2 La historia colombiana satirizada en la novela del nuevo siglo

De manera específica, las novelas que conforman el corpus de esta tesis retratan y satirizan crímenes y hechos políticos e históricos específicos que tienen lugar entre 1965 y 2012. En *35 muertos* (2013), Sergio Álvarez ficcionaliza por medio de un relato autobiográfico los hitos históricos más impactantes de las últimas tres décadas del siglo veinte en Colombia, mientras que *Tres ataúdes blancos* (2010) de Antonio Ungar y *Lady masacre* (2013) de Mario Mendoza se inspiran en los años del uribismo[9] en Colombia, las violencias

[9] El uribismo es como se le denomina al apoyo que tuvo —y tiene hasta nuestros días— la agenda política del ahora Senador de la República, el expresidente Álvaro Uribe Vélez. Álvaro Uribe se posesionó como presidente de Colombia el 7 de agosto de 2002. Su llegada al poder se basó en la promesa de "la mano firme" contra la guerrilla, el corazón grande en lo social y una dura lucha "contra la politiquería y la corrupción", como lo manifestaba su programa político de la campaña presidencial 2002- 2006 (Uribe Vélez, "Manifiesto democrático. 100 puntos de campaña"). Su mandato fue uno de los mas polémicos de Colombia. Fue el primer presidente colombiano (2006-2010) reelecto en la historia reciente del país gracias a una enmienda constitucional hecha durante su primer mandato. Ambos mandatos se caracterizaron por la lucha frontal contra los grupos insurgentes en Colombia y el narcotráfico bajo un programa de gobierno denominado "Política de Seguridad Democrática" que fue criticada por sectores de la oposición, a pesar de lograr, según las estadísticas, una significativa reducción en la tasa de actos criminales. Si bien es cierto que de acuerdo con cifras oficiales de la época el secuestro se redujo ampliamente, así como los homicidios disminuyeron en un cuarenta por ciento y el número de atentados terroristas en un sesenta y tres por ciento, la Política de Seguridad Democrática fue controvertida pues muchas veces equiparaba a la sociedad civil con la insurgencia. También se criticó que las redes de informantes civiles, una de las estrategias de esta política, ponía en riesgo y convertía a la población civil en actores del conflicto, mientras que desde el gobierno en varias ocasiones se acusó a miembros de la oposición de ser colaboradores de la insurgencia, utilizando términos como "idiotas útiles" o "terroristas vestidos de civil", así como el grave escándalo de las revelaciones hechas a finales de 2006 sobre el involucramiento de miembros del Ejército de Colombia en el asesinato de civiles inocentes, haciéndolos pasar como guerrilleros muertos en combate dentro del marco de la lucha contra grupos armados irregulares, escándalo célebremente conocido como los 'falsos positivos' en Colombia (Borda, "La administración de Álvaro Uribe…").

heredadas del narcotráfico, los paramilitares y la guerrilla, así como la corrupción de la clase política del momento.

Es importante resaltar que las obras de este corpus no corresponden al género testimonial dado que, de acuerdo con el pacto ficcional, ninguna de las obras propone que los autores hayan experimentado en carne propia los eventos narrados. Tampoco son, en el sentido convencional, novelas históricas, ya que en ellas no existe, como lo estipulaba Amado Alonso en su *Ensayo sobre la novela histórica*, "una clara intención del autor de investigar algún material histórico para reconstruir las épocas en que se sitúa la acción" (80).

Estas tres novelas, sin embargo, cuentan con un fuerte componente histórico y giran alrededor de eventos ampliamente conocidos en Colombia. En *35 muertos*, se da cuenta del despertar de los movimientos políticos de izquierda de los años setenta, el holocausto del Palacio de Justicia en 1985 y el auge del paramilitarismo de los años noventa; en *Tres ataúdes blancos*, la materia principal es el autoritarismo y el populismo de la época de Álvaro Uribe, la desaparición forzada y los crímenes paramilitares; y en *Lady masacre,* por su parte, aparecen los escándalos de corrupción y alianzas *non-sanctas* entre políticos y comandantes paramilitares a finales de los noventa y principios del siglo actual.

1.3 Del humor neo-picaresco a la parodia de la novela negra

Las novelas estudiadas en esta tesis se inspiran, entonces, en hechos violentos históricos acaecidos en Colombia que son narrados por medio de la incorporación de un innegable trabajo de intertextualidad con varias técnicas y géneros literarios dominantes.

En el primer capítulo examino las estrategias discursivas identificadas en la novela *35 muertos*, de las cuales resalto la presencia de una estética literaria claramente neo-picaresca,

utilizada por el autor para hacer un recuento ficcional de los principales hechos históricos acaecidos en Colombia entre 1965 y 1999.

El autor de *35 muertos* divide estratégicamente su narración en tres bloques de tiempo: el primero comprende los años finales de los años sesenta y la década de los setenta; el segundo, la década de los ochenta; y el último, la década entera de los noventa. La novela de Álvarez tiene como protagonista y narrador a uno de esos personajes marginales abandonados por el Estado que menciona Andrea Fanta en su estudio *Residuos de la violencia: producción cultural colombiana en el fin de siglo*, y que en su marginalidad adquiere un carácter típicamente picaresco. Se trata de un personaje sin nombre alguno (tan solo se le conoce como *el Pelao*) que inicia su relato de forma testimonial como la víctima de una historia que tiene mucho de aventura picaresca para, posteriormente, convertirse en victimario[10]. Pero si el protagonista empieza su relato siendo un personaje como el Lazarillo, cuyas malas andanzas las justifica como un acto de sobrevivencia, o el Buscón de Quevedo, es decir, alguien totalmente deshonesto e incapaz de lealtad, su modo Donjuán y su incapacidad de resistir a una mujer que le guste o que se le ofrezca pone en evidencia una diferencia clara entre los dos "modelos", entre lazarillo y buscón.

[10] No es casual que esta etapa o este rol del protagonista coincida con la década de los noventa narrada en la novela. Carlos Germán van der Linde, en su estudio "Historia literaria de las representaciones del sicario", sugiere justamente que la década de los noventa en la literatura colombiana "inicia y termina con novelas relacionadas con el género testimonial: *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *Sicario* (1991) del español Alberto Vázquez-Figueroa y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape. *Sicario* es una novela que narra los hitos violentos ocurridos en Colombia desde la violencia bipartidista hasta el presente de la narración (al final de los ochentas)" (106). Es evidente que Álvarez se inspira en estos personajes literarios para narrar el suyo, con la gran diferencia de que, en *35 muertos*, el *Pelao* en su rol de asesino a sueldo nunca llega a concretar ningún crimen.

A diferencia del elemento didáctico característico de las obras que se inscriben en la picaresca, el recurrente humor sexista del autor y la manera repetitiva en que éste aborda cada encuentro erótico-pornográfico del protagonista marca una distancia que media entre las brutalidades y violencias aludidas y el modo de su narración, lo que al final no nos permite horrorizarnos. Si bien el humor se pierde al final de la novela, lo que se mantiene es la estructura de la picaresca, en el sentido de que el personaje sigue con sus andanzas para sobrevivir, con algo de arrepentimiento, pero no el suficiente para que se produzca una transformación en él. Entrelazado con el código de otros géneros, sin embargo, el humor carnavalesco presente en la mayoría de la obra incluye un sentido de la ironía lo suficientemente sofisticado que proporciona otro ángulo desde el cual representa la violencia y la corrupción de esas décadas.

El segundo capítulo estudia la novela de Antonio Ungar, *Tres ataúdes blancos* (2010), la cual registra la corrupción de la política colombiana de las primeras décadas del presente siglo. La historia se inspira particularmente en el periodo comprendido durante los dos cuatrienios presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006; 2006-2010) por medido de una narración paródica que carnavaliza el discurso oficial de la época. Ese discurso desvirtuaba la realidad del orden público y social del país, cooptaba los medios de comunicación, que pregonaban la negación del conflicto armado colombiano, y, al mismo tiempo, vendía la imagen de una Colombia estable, democrática y próspera.

La novela de Ungar comienza como una parodia de un país ficticio, fácilmente reconocible en el imaginario latinoamericano, controlado por un líder autoritario que mandó a asesinar a su principal contradictor político. El protagonista, un personaje torpe y sin carisma,

pero con un parecido físico extraordinario al líder de izquierda asesinado, es obligado por el partido de oposición a suplantarlo fingiendo haber sobrevivido milagrosamente a su atentado. La primera parte de la novela se vale de un estilo neobarroco y de un humor carnavalesco-grotesco para narrar las escenas más esperpénticas del relato, lo que nos hace cuestionar sobre la interpelación ética al lector que se ríe sobre eventos que no son risibles en sí, entre ellos, la descripción del político que, mientras almuerza, muere de un disparo en la cabeza, la cual cae sobre un plato de espaguetis a la boloñesa, y la del protagonista, quien debe vivir por varios meses envuelto en vendas para justificar la salvación milagrosa del político a quien debe suplantar. La parodia deja de serlo a partir del momento en que el protagonista que suplanta al político inmolado se enamora de su enfermera (la cual es cómplice dentro del plan de suplantación) y, decide optar por un altruismo muy similar al de los héroes trágicos de la novela de dictador, apropiándose de los ideales del político a quien buscaba suplantar y desmarcándose de las directrices de los líderes del partido que idearon el plan. El protagonista debe entonces huir por todo el país una vez el tiránico líder de la república se alía con el partido de oposición para cogobernar la nación.

El tercer capítulo se concentra en *Lady Masacre* (2013), la novena producción literaria de Mario Mendoza. En esta novela, el autor decide retratar los crímenes de una clase dirigente corrupta durante la era de la llamada ‘parapolítica’, nombre con el que se conoció al escándalo político desatado en Colombia a partir de 2006 por la revelación de los vínculos de políticos con los escuadrones paramilitares de ultraderecha. A diferencia de sus novelas anteriores, *Scorpio city* (1998), *Relato de un asesino* (2001), *Satanás* (2002) y *Cobro de sangre* (2004), que se inscriben en modelos tradicionales de novela negra y novela de crímenes, *Lady*

Masacre se lee como una parodia de ese tipo de novelas, que constituyeron la base de la fama literaria de Mendoza a finales de la década de los noventa y principios del presente siglo.

Lady Masacre delata su aspecto paródico desde el comienzo, al describir al detective como un ex periodista de crónica roja, que sufre de bipolaridad. El perfil psicológico antitético, respecto a los detectives más conocidos que no hablaban de sus propios sentimientos y no tenían problemas mentales de ningún tipo, constituye el marco en el que la novela elabora su propuesta estética. En una evidente parodia de este género popular, el detective que focaliza la trama de *Lady Masacre* es un periodista convertido en detective cuya inestabilidad mental complica su investigación del crimen político de un congresista que resulta ser también un crimen pasional. Igualmente, paródico de la novela negra convencional —con su ética machista y homofóbica— es el hecho de que el detective termina congraciándose con la asesina del congresista, quien resulta ser una mujer transexual.

El humor de Mendoza surge de la parodia misma, y es un humor difícil de categorizar. Por una parte, es la exageración de una versión fársica del realismo mágico lo que provoca risa; por otra, es un humor con características absurdistas, casi surrealistas que rebasan casi todos los elementos sobrios e impersonales del género clásico negro. Así, la trama admite un episodio como en el que el protagonista narra su encuentro con líderes extraterrestres, denominados en la obra como "reptilianos", infiltrados en la Tierra.

El humor y la comedia tienen un rol central en estas tres novelas, pues no solo emergen como una forma de mitigar la violencia o de resistir y desafiar a los poderosos, sino que se les lleva a límites más allá de lo políticamente correcto. Si bien sostengo que el humor utilizado por Álvarez, Mendoza y Ungar postula una crítica al humor festivo y al cinismo que

convive con la violencia, para proponer en cambio una risa "desengañada" en el lector, me interesa también mostrar que las estrategias del humor desarrolladas por estas novelas constituyen una alternativa literaria a la melancolía, la pasividad, el miedo e, incluso, el trauma, aspectos dominantes en otra parte de las narrativas más oficiales sobre la violencia en Colombia. Estas reflexiones sobre el humor en relación con la literatura permiten a la vez preguntarnos cuán ética puede ser la intención del autor, así como la posición de los lectores y lectoras ante este humorismo.

Debo notar, sin embargo, que el uso del humor desaparece gradualmente en estas novelas. Ninguna de las tres obras sostiene el humor característico de sus primeras partes. Aún así, el humor en estas obras tiene un papel determinante tanto en la concepción de la novela como en las expectativas de sus lectores en relación con una violencia colombiana de características tanto locales como globales. En la línea de estas consideraciones, a partir de las perspectivas que desarrollo en esta tesis, intento establecer si el humor abre la posibilidad, justamente, de desmantelar aquellas razones de quienes ven en las obras sobre la violencia colombiana la perpetuación de discursos desesperanzadores que no dejan espacio para imaginar ninguna otra estrategia de análisis; o si, por el contrario, las confirma.

2. Rastros picarescos en una historia de muerte, sexo y música: *35 muertos* de Sergio Álvarez

La novela *35 muertos* (2012) de Sergio Álvarez empieza con una de las supuestas 35 muertes del título, pero el tono con que se narra es puramente carnavalesco. De hecho, momentos antes de morir a balazos, Botones (el bandolero dado de baja por el ejército) "se había echado un polvo con Cándida, había convertido el orgasmo en siesta, y se había despertado nostálgico con ganas de escuchar a Javier Solís" (13). La muerte, el sexo y la música son las constantes de esta novela, la cual, a pesar del tono jocoso presente en el relato, no deja de ser una historia de víctimas, de traiciones, de corrupción y de la (de)formación moral y psíquica de su protagonista que se propone narrar, en 82 viñetas, la violenta historia colombiana desde 1965 hasta 1999.

Autor de una novela anterior (*La lectora*, 2004) y una novela juvenil (*Mapaná*, 2006), Sergio Álvarez dice haber necesitado nueve años y entrevistas con docenas de víctimas de la violencia para escribir *35 muertos*. A juzgar por la extensión (489 páginas sin contar la lista de títulos, todos correspondientes a canciones de los años que abarca la obra) y el marco cronológico que abarca la historia de (de)formación del protagonista (1965-1999), Álvarez parece haber querido encapsular toda la historia de la violencia Colombiana desde el final del periodo del Frente Nacional entre 1965 y 1970, hasta la crisis económica y el periodo del auge paramilitar de finales de los noventa, pero sin comprometerse seriamente con ninguna ideología o bando. Por la novela desfilan el movimiento obrero, los estudiantes comunistas, el ejército, los paramilitares, el narcotráfico, los políticos de todos los partidos: ningún bando queda ileso, pero ninguno es demasiado terrible. Lo que permite, e incluso invita esta

neutralidad, no es solo la focalización de la novela desde un personaje narrador sin convicciones políticas, sino también la constante presencia del sexo como antídoto para cualquier tragedia o brutalidad, y un tono deliberadamente coloquial y ligero que impulsa la trama siempre hacia adelante y no permite una reflexión de lo leído sino hasta después de terminar la historia.

El propósito de este capítulo es múltiple: en primer lugar, examinar los modos en que Álvarez se vale de las convenciones de la picaresca para recorrer, a través de las aventuras de su protagonista, la realidad de Colombia entre 1965 y 1999; en segundo lugar, reflexionar sobre la aparente dificultad de mantener el espíritu caricaturesco y hasta jocoso de los primeros capítulos a partir del momento en que el protagonista se convierte en victimario y deja de ser solo una víctima de la violencia y la corrupción que rodea el mundo en que crece. Para concluir, propongo examinar el modo en que el marco neo-picaresco desestabiliza las expectativas del lector, por momentos anestesiándolo de la violencia sistémica que recorre los primeros capítulos. Este efecto intensifica el impacto producido por la exposición directa a los sucesos violentos narrados en el final del relato del protagonista y que coinciden en la obra con los últimos años del siglo anterior.

La trama de la novela es hilada a través de la narración de un protagonista a quien conocemos solo por su apodo, el Pelao, quien inicia un recuento acerca de su vida desde el momento de su gestación, el cual coincide con la muerte, a manos del ejército, de Botones, en la novela un bandido muy buscado de la época. Entre las bajas militares se encuentra el prometido de Nidia, madre del Pelao, y presa del despecho, esta se casa con Fabio, un antiguo pretendiente. Nidia fallece al dar a luz al protagonista, y Fabio emigra de la capital al

suroccidente colombiano donde se incorpora a la comunidad de Barbacoas, que prosperaba gracias a las minas de oro descubiertas en esa región del país.

Fabio se suicida tiempo después al confirmar que ha traicionado a la comunidad que lo acogió al confiar en un senador que lo usa y lo traiciona a su vez. El Pelao es entonces adoptado por sus tíos paternos y se cría sanamente en el campo hasta que, a los 9 años, es reclamado por la hermana de su madre, su tía Cristinita, quien lo lleva a la capital y lo cría como si fuera su propio hijo. Si la corrupción política aparece ya con el trato del senador hacia el padre del Pelao, su educación ideológica comienza cuando su tía se une a una comuna revolucionaria marxista tras enamorarse de uno de sus miembros. Aquí termina la etapa inocente y protegida del protagonista. Durante su adolescencia, el narrador engrosa una pandilla de barrio, y lo entrenan en la criminalidad en la cual hace carrera como pandillero sin destacarse mucho. Así mismo, llega a ser un estudiante remiso de filosofía, milita en la guerrilla urbana, deserta y es reclutado por el ejército colombiano como soldado. Decepcionado de la vida militar, el protagonista abandona el ejército y regresa al mundo delictivo, esta vez como administrador y constructor de un motel — un negocio de fachada del Cartel de Cali—; luego se convertirá en ayudante del paramilitarismo, y finalmente, emigrará del país para terminar como distribuidor de droga de poca monta en España al inicio del año 2000.

No hay estudios críticos sobre la novela hasta el presente, pero las reseñas publicadas, haciendo eco de la promoción de la novela, señalan que la novela “tiene elementos de novela histórica, relato de aventuras, auto ficción, *thriller* y hasta folletín romántico”; otras reseñas mencionan, además, elementos de la novela negra. Más evidente, sin embargo, resulta la

naturaleza picaresca de las aventuras del Pelao, como bien lo nota en su reseña José Ignacio Padilla (2013), pero hasta el momento no ha habido ningún intento de estudiar esta filiación genérica en relación con la representación de la violencia y la corrupción sociopolítica que sirve de telón de fondo a lo largo de las casi quinientas páginas de esta novela.

2.1 Sobre los elementos históricos en la novela

Cualquier lector(a) conocedor(a) de la historia colombiana pronto se percata de que cada etapa de la vida del protagonista corresponde a momentos distintos del periodo que va desde finales del acuerdo del Frente Nacional[11] en 1965 hasta los años del auge del paramilitarismo a mediados de la década de los noventa y la crisis económica de 1999. La decisión del autor de iniciar su relato justamente después de finalizado el Frente Nacional constituye un aspecto clave para la novela[12]. El relato inicia con la comuna marxista, remite a algunos eventos de los sesenta, y específicamente se refiere a los orígenes de la guerrilla. Álvarez narra, en el trasfondo de su historia, algunos de estos sucesos históricos con un tono cínico, marcados en algunos casos con el tratamiento paródico de los nombres de muchos de

[11] El liberal Alberto Lleras Camargo y el conservador Laureano Gómez firmaron el Pacto de Benidorm el 24 de julio de 1956, para dar inicio al Frente Nacional en el cual los partidos se turnarían la presidencia y se repartirían la burocracia a los diferentes niveles de gobierno en partes iguales hasta 1974, es decir, durante cuatro períodos presidenciales: dos liberales y dos conservadores. El primero en este mandato fue Alberto Lleras Camargo, de 1958 a 1962, y el último fue Misael Pastrana Borrero, de 1970 a 1974.

[12] Hasta cierto punto se puede sostener que, en el discurso de la novela, el Frente Nacional causa la aparición de las guerrillas, lo cual no es una hipótesis de Álvarez sino de las lecturas sociológicas del conflicto (ver, por ejemplo, *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social* de Orlando Fals-Borda, Germán Guzmán y Eduardo Umaña Luna, 1977). Por lo tanto, no resulta aventurado afirmar que estos dos elementos están vinculados en la novela: las decisiones de los políticos en la capital y la guerra de guerrillas en las regiones. La novela asume esa premisa como propia y por eso la vida política corre paralela a la vida del pícaro. Habría en esa coincidencia entre vida privada del individuo y vida pública, entre narrativa personal y narrativa de la Historia un punto de partida desde el que se construye la novela con una intención clara: mostrar cómo en efecto las decisiones de la élite afectan la vida concreta de las personas en general.

los personajes políticos (presidentes, senadores, diputados) de los últimos 35 años del siglo XX en Colombia.

El autor también se burla de la frágil estabilidad democrática en la que queda el país después del Frente Nacional, por medio de la mención de cada uno de los mandatarios colombianos entre 1970 y 1999 aludiendo a sus apodos célebres en el argot nacional (mas no llamándolos por sus nombres reales). De esta manera, en la novela Misael Pastrana Borrero (1970-1974) se presenta por primera vez como "el Muelón" (34) cuando se narra la niñez del protagonista; Alfonso López Michelsen (1974-1978) como "el borracho, el presidente que había reemplazado al Muelón defraudador" (105) durante la etapa de la comuna marxista de la tía Cristinita; "y al borrachín, lo reemplazó el gordo gangoso que vestía trajes oscuros, corbatines ridículos" (124), que coincide en la obra con la persecución de los líderes de izquierda en la época del "Estatuto de Seguridad" del presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1982). A Belisario Betancur (1982-1986) se lo presenta como "Beibi" (270); Virgilio Barco (1986-1990) es mencionado como "el Tatareto" (337); César Gaviria Trujillo (1990-1994) como "la loca" (362); Ernesto Samper Pizano (1994-1998) como "el Chancho" (387); y, finalmente, Andrés Pastrana Arango (1998-2002), como "el hijo del Muelón" (442). Todos estos apodos son basados en muchos casos en las características y descripciones físicas de los personajes reales.

De ese modo, los primeros capítulos, en los que se narra la niñez del huérfano corresponden al surgimiento de la guerrilla urbana en los años setenta, mientras que la narración de la primera adolescencia del Pelao y su contacto, gracias a su tía adoptiva, con el activismo político, tiene como trasfondo los movimientos sociales de izquierda a finales de

los años setenta y la represión de estos por parte de las fuerzas del Estado a inicios de los ochenta. Otros eventos históricos fáciles de identificar durante el recuento de la vida del protagonista en la novela son la tragedia del Palacio de Justicia, de 1985, en la que este participa tras haberse enlistado en el Ejército; el auge del narcotráfico, cuando hace parte de una lucrativa empresa del Cartel de Cali; la consolidación del paramilitarismo, para el que es reclutado en los años noventa y, finalmente, la ola migratoria de colombianos hacia Europa en el cambio de siglo, cuando se exilia en España al cumplir 35 años.

2.2 De la picaresca a la sicaresca: entre la muerte y la música

Como nota José Ignacio Padilla en su reseña de la novela, "el modelo literario de *35 muertos* y la figura del protagonista hacen eco de la novela picaresca española" (s.p.). Éste nos narra su nacimiento, sólo que Lazarillo narra su origen familiar en dos párrafos de la historia, mientras que Álvarez lo hace en las primeras ciento cuarenta páginas de su novela. Como Lázaro, el Pelao de *35 muertos* nace y crece en una sociedad extremadamente desigual y violenta, una sociedad en la cual la muerte es una experiencia diaria para muchos y donde, a medida que crece, descubre la necesidad de aprender a robar, a mentir y a traicionar hasta a su mejor amigo si es necesario para sobrevivir. Además de los elementos que se integran en la construcción biográfica del protagonista, de la orfandad temprana y el proceso de aprendizaje, otra clara referencia al género de la picaresca proviene de la movilidad permanente del narrador. El protagonista de *35 muertos* está continuamente huyendo de alguien, y esto hace que la novela recorra Colombia de punta a punta y constituya una estructura homóloga a la del carácter nómada de la picaresca renacentista y barroca.

Del mismo modo, al igual que en la picaresca, los rasgos que predominan en el lenguaje provienen de una retórica popular, de modo que las oraciones son concisas, sin grandes demostraciones estilísticas y dan la impresión de un relato narrado de prisa. La trama de *35 muertos* inicia con la voz del Pelao, quien narra su vida "desde antes de nacer" y sigue un orden cronológico, aunque no convencional, pues está conformada por historias breves narradas en un lenguaje coloquial. En lugar de estar numerados de manera tradicional, los capítulos corresponden a epígrafes sacados de letras de canciones populares (ochenta y una canciones en total). Así, fragmentos de "La gota fría", "Perfidia", "Te compro tu novia", "Brujería", "Los caminos de la vida", "Mi libertad", "Que no quede huella", "Honda herida", entre otros éxitos musicales de las décadas en que trascurre la historia, sirven de introducción a la escena o evento narrado en cada capítulo, además de establecer una relación directa con una época e inclusive con un año en particular[13].

En *35 muertos* hay una correspondencia formal entre el ritmo de las frases, el título de las canciones —títulos que en muchas ocasiones guían la trama del capítulo y contribuyen a apelar a la nostalgia del lector o lectora que esté familiarizado con el periodo de tiempo en el que se hicieron populares—, y la experiencia temporal (acelerada) del personaje y de los eventos históricos que se agolpan sin que medie una transición o sin que haya mayores explicaciones entre uno y otro. No hay tiempo para detenerse a reflexionar sobre lo que está

[13] Esta característica no deja de evocar la obra de Andrés Caicedo, *Qué viva la música* (1977), que narra las andanzas, aventuras y desventuras de María del Carmen Huerta, una adolescente de la alta sociedad de la ciudad de Cali que deja la vida burguesa a la que está acostumbrada para sumergirse en el mundo de la fiesta desenfrenada y las drogas. El elemento musical está presente a lo largo de la historia dividida en dos secciones. La primera parte toma como referencia la música rock, de la que predomina los *Rolling Stones*, y a partir de préstamos a canciones se narra la vida de la protagonista y su entorno social y familiar dentro de las clases altas de Cali; la segunda parte viene marcada por la salsa y el descenso a los barrios bajos de la ciudad.

pasando. Por ejemplo, en el capítulo titulado "coroncoro se murió tu maee, déjala morir", coro de la canción de ritmo bullerengue "Coroncoro" de Juana Emilia Herrera García (1932-1993) popularizada en 1985, el personaje de Ángela, una guerrillera y una de las múltiples ex novias del Pelao, narra desde su perspectiva la toma del Palacio de Justicia sucedida en el mismo año, y su posterior retoma a sangre y fuego por parte del ejército; "Dejen de disparar para que salgan los rehenes, pidió Lucho a los militares cuando vio que era imposible detener las llamas y que si no salíamos íbamos a morir achicharrados" (284).

En el capítulo siguiente, titulado "conoce bien, cada guerra, cada herida, cada sed…", parte de la letra de la versión en español "Je l'aime à mourir" (1980) del cantante y compositor Francis Cabrel, quien narra es el Pelao, como soldado del ejército haciendo el levantamiento de los cadáveres de la toma del Palacio, y describe el asesinato selectivo de aquellos guerrilleros heridos que sobrevivieron a la toma; "este también hay que mandarlo a Medicina Legal, dijo el capitán y sacó un revólver. El hombre, a pesar de estar lleno de heridas, pataleó y pidió clemencia. El capitán le disparó a la cabeza y, antes de que el eco del disparo acabara, un soldado se acercó, le roció gasolina y también le prendió fuego" (292).

En el capítulo siguiente, bajo el título "dejó un capullo, un capullo con todo su encanto escondido…", fragmento de la canción "Muere una flor" (1980) interpretada por el grupo vallenato Binomio de Oro, irrumpe la voz de un personaje anónimo quien narra el momento en el que se entera de la erupción del volcán Nevado del Ruiz, ocurrida en ese mismo mes de noviembre de 1985: "el locutor le dio cambio a Juan Gusanín[14] y el gordo empezó a vociferar,

[14] Un juego con el nombre del famoso periodista de los años 80 y 90 Juan Gossaín, ahora cronista del periódico *El tiempo,* de Bogotá.

a hacer aspavientos, a entrevistar sin respeto a los sobrevivientes y la voz quebrada de los entrevistados me convenció por fin de que una avalancha de barro y piedras había sepultado a Armero" (294-295). Posteriormente, es el Pelao quien narra el siguiente capítulo ("Picoteando por ahí", 1983, de Henri Fiol) y relata, días después de la toma de Palacio, cómo recibe órdenes de enterrar los cuerpos incinerados, "en los mismos huecos de los de Armero" (300), para confundirlos de manera macabra con los muertos irreconocibles de la tragedia volcánica que fueron trasladados a Bogotá y sepultados en las mismas fosas comunes. Esta aglomeración de relatos busca generar en el lector una sensación de prisa: cada evento que sucede en la historia es superado por otro igualmente mayor y crucial en la vida del protagonista y los demás personajes, lo que obliga al lector a atar cabos entre una historia y otra.

2.3 La herencia picaresca en Latinoamérica: siglos XVII-XX

Existe una falta de consenso crítico con respecto a la delimitación de la picaresca como un género literario. Para Claudio Guillén, ("Toward a Definition of the Picaresque") el término "picaresca" se acuña a partir del análisis de la obra de Juan Ruiz, *El libro de buen amor* (1330), y se consolida con la publicación del *Lazarillo de Tormes* (c. 1559), de autor anónimo, *Guzmán de Alfarache* (1604), de Mateo Alemán, y *El Buscón* (1629), de Francisco de Quevedo.

En estas obras, sin embargo, hay una gran diferencia en la perspectiva y actitud tomada hacia el pícaro. En el *Lazarillo*, por ejemplo, el pícaro se caracteriza por un cinismo que justifica la mala vida y la ilegalidad del personaje, mientras que, para Quevedo, en *El Buscón*, los pícaros deben ser encarcelados o reformados. Con todo, es de estas obras, junto al

Guzmán de Alfarache, de donde se extraen con frecuencia las características esenciales del género picaresco, según lo afirman Fernando Lázaro Carreter, en "Para una revisión del concepto 'Novela Picaresca'" y Alexander Parker, en la obra *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe* 1599–1753. Recientemente, la tipología del género esbozada por Juan Antonio Garrido Ardila en su estudio sobre la picaresca (*The Picaresque Novel in Western Literature: From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*), coincide con la categorización del género hecha por Claudio Guillén. Una lectura de estas novelas y de algunos de los principales estudios sobre la picaresca revela que los rasgos más destacados incluyen (1) el realismo formal; (2) la presentación de una autobiografía ficticia del personaje principal, comúnmente narrada en primera persona; (3) la presencia de una narración en la que el protagonista cuenta su vida para explicar cómo llegó a encontrarse en una situación particular; (4) un tono altamente satírico y que depende de una ironía amarga. Por su parte, las características del narrador-protagonista en la picaresca incluyen: (a) nace de una familia de la clase baja, (b) sufre un cambio psicológico progresivo, (c) es un forastero social que prueba suerte en varias profesiones de acuerdo con su ingenio, (d) normalmente se involucra en actividades ilegales y (e) es un astuto tramposo que engaña a los demás (Garrido Ardila 41-138).

Algunos estudiosos consideran que el primer relato con rasgos picarescos publicado en América Latina durante el período colonial fue *El carnero* (1638), de Juan Rodríguez Freyle, un criollo bogotano (1566-1640). *El carnero* es una crónica que comienza con la conquista de los cacicazgos de Tunja, Bogotá y Guatavita, para luego concentrarse en el establecimiento de la Audiencia, los arzobispados y las alcaldías. La obra relata la

degradación del virreinato de Nueva Granada, enfocándose en narrar la delincuencia e inmoralidad de la vida colonial. Según Teodosio Fernández, en "Sobre la picaresca en Hispanoamérica" (2001) Rodríguez Freyle parece haber tomado del *Guzmán de Alfarache* no solo el tono de "malicia socarrona" sino también "sus relatos sobre delincuentes y adúlteros" (96). Según el análisis de esta obra realizado por Erik Camayd-Freixas en *Etnografía imaginaria. Historia y parodia en la literatura hispanoamericana*, lo mejor de *El carnero* son las variadas historias de corte picaresco intercaladas a lo largo de la crónica. Estas abarcan una amplia gama de malas conductas de parte de los criollos, desde duelos amorosos hasta chismes picantes. Aunque *El carnero* muestra un entretejido novelístico de géneros, que incluye la crónica, la picaresca y el sermón, según Garrido-Ardila resulta problemático definirla como una novela picaresca (o incluso como una novela) pues carece de unidad de carácter, esto es, de la historia de vida de un pícaro individual que articule los distintos elementos que la componen (233). Sin embargo, esta crónica sirve como obra de transición entre los recuentos satíricos que criticaban la vida colonial y se burlaban de las pretensiones "heroicas" comunes[15], y será el *Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos-Ayres, hasta Lima* (1773) de Alonso Carrió de la Vandera la obra que marque, indiscutiblemente, la aparición del relato picaresco en las Américas.

[15] De acuerdo con Horacio Becco, surgió una necesidad de caricaturizar a los españoles por su arrogancia, y esta misma actitud fue exhibida al caricaturizar al criollo del Nuevo Mundo, debido a su condición de "nuevo rico", "arribista social" de "falsas pretensiones", desde el punto de vista del español peninsular. Esta impostura aristocrática irritó tanto a Quevedo que lo llevó a escribir *El Buscón* (1626), obra en la que el autor es inusualmente cruel con su personaje Pablos, el falso aristócrata, que termina huyendo de España para probar suerte en las Indias. Asimismo, a principios del siglo diecisiete, dos maestros del género, Mateo Alemán en *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604) y Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo* (1641), habían proclamado a América la nueva tierra del pícaro; ambos dirigen una mirada satírica a los españoles que cruzaron el océano y abandonaron su conciencia en la península (*Poesía colonial hispanoamericana,* xvi).

Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos-Ayres, hasta Lima fue concebida por su autor como un informe sobre los caminos, puntos de descanso, transporte y distancias entre estas dos ciudades (Buenos Aires y Lima), informe encargado por la corona para el beneficio de los comerciantes y viajeros prominentes de entonces. Sin embargo, al aludir al *Lazarillo de Tormes* desde su título (cabe recordar que la primera salida de Lázaro es para servir a un ciego), Carrió marca desde el comienzo la proximidad de su obra con la picaresca española. En su introducción a esta obra, asegura basarse en las memorias del inspector postal real (visitador) y sostiene, además, que el documento fue transcrito por el escribano peruano, el mestizo Calixto Bustamante Carlos Inca, alias "Concolorcorvo", que acompañó a Alonso en dicho viaje. Aunque el autor decidió esconderse bajo el pseudónimo de Concolorcorvo temiendo que su tono satírico pudiera ofender al Rey Felipe V, la evidencia documental no deja lugar a duda de que el autor fue el propio Carrió, y que usó falsamente el nombre de su escriba en parte como un descargo de responsabilidad para sus propios comentarios satíricos, insinuaciones raciales y la controversial defensa del dominio colonial español y el absolutismo borbónico[16].

Los brotes independistas y las subsiguientes guerras libertadoras de la mayoría de los países hispanoamericanos fueron posteriormente el trasfondo de *El periquillo sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi. A pesar de su carácter periodístico y moralizante, esta fue la primera novela en el continente considerada por Antonio Benítez-Rojo "inequívocamente una novela", un texto "inequívocamente picaresco" (327). La novela

[16] Para la discusión sobre la autoría del *Lazarillo de ciegos caminantes,* ver Capítulo 6, "The Inca Impostor Unmasked: Culture, Controversy, and Concolorcorvo" en *Hierarchy, Commerce, and Fraud in Bourbon Spanish America: A Postal Inspector's Exposé*, de Ruth Hill, 239-273, 2005.

de Lizardi se construye en torno a una escena pedagógica de un padre (Pedro Sarmiento) hacia sus hijos, y desde el comienzo se plantea como una ficción moralizante. De esta forma, Pedro narra desde su lecho de muerte su larga vida y admite ser un pícaro que opta por los caminos más fáciles mientras le huye al trabajo honesto, por lo cual se ha convertido en un "criollo ocioso" que se justifica en "la corrupción, la pretensión y la falta de oportunidades" de la sociedad mexicana heredados por el dominio español (Anderson 53).

A propósito de las décadas posteriores a la novela de Lizardi, nota Carmen Ruiz Barrionuevo en su introducción a *El periquillo sarniento*, la discusión sobre la presencia de la picaresca en Latinoamérica resulta inútil si los objetivos son redefinir el género y encontrar justificaciones para engrosarlo con nuevos títulos, por lo que el debate debería centrarse en el análisis de los elementos picarescos que se proyectan en determinadas obras y en las razones que explican esa reaparición (41). En el estudio de María Casas de Faunce, *La novela picaresca latinoamericana*, se recogen variados ejemplos de obras publicadas a lo largo del siglo XX con elementos que las hacen picarescas, y que sitúan a los pícaros clásicos en escenarios americanos. La lista incluye *El Lazarillo en América* (1930), del panameño José N. Lasso de la Vega, y *Don Pablos en América* (1932), del venezolano Enrique Bernardo Núñez (87-100)[17]. Por otro lado, se comentan obras cuyos protagonistas son nuevos pícaros que recuperaron rasgos de sus antepasados para aderezar sus relatos con ingredientes reconocibles y atractivos para el lector. De estas, se resalta la obra del escritor y periodista argentino

[17] Esta vez sus aventuras transcurren sobre todo en tierras americanas, donde se suceden desengaños y reveses, amos y privaciones, hasta que logra enriquecerse y volver a España en la cumbre de su buena fortuna.

Roberto Payró, *El falso Inca* (1905), basado en la vida del aventurero Pedro 'Chamijo' Bohórquez, un pícaro andaluz del siglo diecisiete que tras probar sin suerte diferentes oficios, logró engañar a la comunidad indígena de los calchaquíes y al establecimiento gubernamental y clerical del Perú haciéndose coronar como Inca, alrededor de 1656 (Casas de Faunce 32). *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), de José Rubén Romero, narra las experiencias de un personaje que adopta los vicios y costumbres de la sociedad mexicana posrevolucionaria. En esta obra se satiriza con humor el desencanto ante las convenciones y prejuicios que se mantuvieron invariables después de la revolución. Más recientemente, en *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata, pueden encontrarse muestras de una picaresca que presenta una factura decididamente experimental y trata temas antes inabordables; entre ellos, el travestismo y la prostitución homosexual masculina (Fernández 104).

La influencia de la picaresca clásica en muchas de las obras latinoamericanas es evidente y su tradición se muestra como gran fuente de inspiración en la creación de obras tan disímiles como las mencionadas. El caso colombiano no pasa desapercibido al presentar elementos picarescos en relatos basados en el uso de la parodia posmoderna, primordialmente autobiográficos, narrados por antihéroes o personajes marginales que recuerdan sus esfuerzos para sobrevivir o mejorar las condiciones materiales por medio del engaño e incluso del crimen y otros recursos casi siempre ilegítimos, y que de paso ofrecen una visión crítica y cínica de sus propias hazañas y del medio social en que las desarrollan.

2.4 La influencia de la picaresca en la literatura colombiana actual

Jesús Humberto Florencia, en "El mito del otoño del gran padre latinoamericano",

destaca cómo los personajes de las novelas de Gabriel García Márquez "poseen una configuración a la manera de la picaresca, quienes resuelven las dificultades a partir de sus propias habilidades" (31). Así lo nota también Peter Earle en su artículo "De *Lazarillo* a *Eva Luna*: metamorfosis de la picaresca", donde se identifican algunos elementos picarescos clásicos del cuento de García Márquez, "La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*"* (1972). Según Earle, "La Cándida Eréndira" de García Márquez presenta rasgos picarescos en la relación amo-maestro y pícaro "que influye crucialmente en la vida del protagonista" (993).

Más recientemente, en *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994) de Héctor Abad-Faciolince podemos identificar el relato autoconsciente y narcisista de Gaspar, un millonario de setenta y dos años venido a menos que narra los altibajos de su vida desde la adolescencia y que, entre su saber enciclopédico y su gramática parda, le toca ingeniárselas como un consumado pícaro para mantener a flote su estilo y nivel de vida. Será el mismo Héctor Abad-Faciolince quien identifique en su momento la modificación más reciente de la picaresca en la Colombia de finales de siglo XX, al comentar el fenómeno y la popularidad de la "novela sicaresca"[18]. Aunque Abad-Faciolince es quien acuña el término "sicaresca", las primeras manifestaciones de este género se dan en las novelas de Fernando Vallejo, *La virgen de los*

[18] En 1995 Abad-Faciolince acuña la expresión "sicaresca antioqueña" diciendo que se trata de una "nueva escuela literaria surgida en Medellín" ("Estética y narcotráfico" 515). De acuerdo con Óscar Osorio en su estudio sobre *El sicario en la novela colombiana*, Abad-Faciolince "no menciona las obras que constituirían esta sicaresca, ni es claro qué textos tiene en mente a la hora de plantear el surgimiento de una escuela literaria, pero en lo atinente a la novelística antioqueña con tema de sicario se conocían *Pelaíto* de Victor Gaviria (1991) y la *Virgen* de Vallejo (1994)". Osorio supone que "Abad-Faciolince pudo referirse también a la literatura con protagonistas narcotraficantes, cuyos productos más visibles eran *La mala hierba* (1981) de Agustín Martínez y *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo —que se desarrollan en la costa Atlántica—, *El Divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal —en el Valle del Cauca— pero estas anécdotas no se desarrollaban en Antioquia ni sus escritores son de esta región" (Osorio 21).

sicarios (1993) y Jorge Franco, *Rosario Tijeras* (1999) en la década de los noventa y, según lo afirma Ana María Mutis en "La novela de sicarios y la ilusión picaresca", surge como una expresión estética que combina la realidad colombiana del narcotráfico con la estructura de la picaresca española a partir de la construcción de un personaje marginal, joven, asesino a sueldo o sicario que es presentado con cierta benevolencia y consideración (208). Tanto la picaresca como la sicaresca agrupan historias en las que la pobreza es el resorte que impulsa las acciones de los personajes, cuya juventud, inexperiencia, continuo movimiento y particular visión de la sociedad que los relega, se convierten en las características que definen al nuevo antihéroe.

Otro punto de contacto entre la sicaresca y la picaresca española señala Peter Dunn en *Spanish Picaresque Fiction*, es la construcción literaria de un mundo imaginativamente tolerable que incorpora una intolerable realidad: la violencia de la vida urbana (303). En consecuencia, aunque se trate de obras inspiradas en violencias históricas distintas, "en ambos géneros los personajes adquieren la condición metonímica del sujeto urbano socialmente marginado" (Lander 167). Sin embargo, la principal diferencia entre la sicaresca y la picaresca tradicional radica en que, en las novelas del sicariato, quien generalmente construye este personaje es el autor intradiegético que está presente en la narración como una figura secundaria que relata los hechos y le da voz y perspectiva al personaje del sicario[19]. Este elemento autobiográfico figura en gran parte de las novelas colombianas más conocidas de la década del noventa y principios del siglo XXI. De hecho, Carlos Germán van der Linde en

[19] La obra de Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* (1994), es la más estudiada en este contexto. Su narrador, Fernando, describe su retorno a su ciudad natal, Medellín, y basa su relato en sus impresiones al conocer y hacer parte de su bajo mundo delincuencial, principalmente a través de su relación con Alexis, y, posteriormente, con Wilson, ambos sicarios.

"Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de novelas colombianas" (2016) sugiere que la década de los noventa en la literatura colombiana "inicia y termina con novelas de tipo pseudo-autobiográficas: *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *Sicario* (1991)[20] del español Alberto Vázquez-Figueroa y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Álape", con protagonistas que se ajustan a las descripciones del asesino a sueldo cuya vida es narrada por una segunda persona (106). Otros elementos clave que resuenan en estas narraciones son la orfandad figurativa, los orígenes ocultos o desconocidos, el lenguaje popular plagado de groserías y las bromas pesadas en novelas tan disímiles en sus presupuestos estéticos como las ya mencionadas *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, o *Satanás* (Premio Seix Barral, 2002) de Mario Mendoza y *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo.

El punto clave aquí es que aquellas novelas que han sido consideradas exitosas en ventas y han sido bien recibidas por la crítica especializada presentan muchos de los rasgos picarescos clásicos que hemos venido comentando, así como los elementos característicos de la sicaresca, incluso cuando en algunos casos se inscriban de manera explícita en géneros establecidos como la novela policial o la novela negra norteamericana.

En lo que respecta a la obra de Sergio Álvarez, si bien adopta parte de la narrativa sicaresca al contar con un personaje marginal o uno de los sujetos abandonados por el Estado que menciona Andrea Fanta en su estudio *Residuos de la violencia: producción cultural colombiana en el fin de siglo*, *35 muertos* no sigue las pautas de una novela de este tipo al no contar con una unidad de carácter. En el relato de Álvarez intervienen muchos personajes y

[20] A pesar de ser escrita por un autor de nacionalidad española, *Sicario* es una novela que narra los hitos violentos ocurridos en Colombia desde la violencia bipartidista hasta el presente de la narración (al final de los años ochenta).

más de un narrador, y aunque el Pelao es la figura central de toda la novela que recoge parte del espíritu del personaje de la sicaresca, el Pelao es cómplice de muchos asesinatos, pero nunca llega a concretar ninguno con sus propias manos. De igual manera, a diferencia de lo que sucede en la sicaresca, los trasfondos de la historia de *35 muertos* no giran en torno a un solo fenómeno (el narcotráfico o la violencia de la vida urbana) si no que, junto a las temáticas de las luchas de la izquierda, el secuestro, las violencias del narcotráfico, el conflicto interno armado y la corrupción estatal, se cuenta en realidad la vida del personaje y los momentos en que este roza o se involucra con estas temáticas, sin ofrecer una justificación totalizante.

La de Álvarez tampoco podría inscribirse como una novela negra, según la define Hubert Pöppel en *La novela policíaca en Colombia*, ya que su historia no sigue el hilo de un crimen específico, ni de un asesino en serie (201) y, a pesar de su título, las muertes narradas nunca se convierten en el foco principal de la novela. En este relato, lo que predomina es una mayoría de recursos literarios que identifican al género clásico de la picaresca, esto es, la vida precaria, sin privilegios, y la narración desde la perspectiva del pícaro. Estos elementos están presentes de manera explícita desde los primeros párrafos, lo cual plantea un diálogo con el modelo del *Lazarillo de Tormes*, concretamente con la vida precaria y sin privilegios del protagonista y la perspectiva cínica que justifica los malos pasos del pícaro, así como una conversación directa con *El Buscón* de Francisco de Quevedo, específicamente, en lo que respecta al tratamiento conservador del personaje en el entorno de la España moderna[21].

[21] Sin pretender pasar por alto las marcadas diferencias estilísticas e ideológicas presentes en *El Lazarillo de Tormes* o *El Buscón* de Quevedo, pretendo identificar en este capítulo los evidentes paralelos que son comunes a la picaresca en general.

2.5 Lo neo-picaresco en *35 muertos*

Además de estructurar los generalmente breves capítulos alrededor de las desventuras del protagonista, la novela presenta una estructura narrativa articulada en torno al proceso de aprendizaje del personaje central. Desde el comienzo, los capítulos narrados por el Pelao giran alrededor de lo que el protagonista va aprendiendo durante la niñez con su padre y después con su tía adoptiva, durante la adolescencia con sus compañeros de barrio, en su paso por la guerrilla y el ejército unos años más adelante y durante su vida adulta en el narcotráfico y en las filas de ejércitos paramilitares. En la obra de Álvarez, el protagonista niño, joven y adulto termina optando por la opción ilegal o la opción más inmediata en el entorno violento en el que se forma —en vez de la escuela, la universidad, o el trabajo honesto—.

Aunque no es el único narrador, el Pelao es el principal protagonista e inicia su relato en primera persona dando cuenta de sus orígenes y de un recorrido errático a través de Colombia. A lo largo de su narración, el Pelao justifica sus diferentes oficios, no como una meta para mejorar su posición social o su estado financiero, sino con el fin de encajar dentro del grupo al cual decide pertenecer, es decir, el ejército, la insurgencia, los paramilitares o los narcotraficantes, grupos o sectores que en Colombia garantizan una mayor movilidad social y económica para un individuo marginado de la sociedad. De manera afín con la picaresca tradicional, la novela presenta un orden narrativo articulado en torno al proceso de aprendizaje del personaje central.

Es sabido que la picaresca es una novela de (de)formación, y el pícaro, personaje de las clases más pobres, va aprendiendo a robar, a mentir, a delinquir para sobrevivir. Los primeros años del narrador-protagonista de *35 muertos* giran alrededor de la formación del

personaje desde su niñez con su padre en el suroccidente colombiano y después con su tía adoptiva en Bogotá. Sin embargo, a pesar de las tragedias que rodean su niñez, el niño es feliz, y en este sentido tiene poco en común con la niñez de los lazarillos de la novela picaresca española. El Pelao crece sano en casa de su tío Martín y su vida transcurre como la de cualquier niño normal: "sabía pescar, cazar sapos, matar pájaros" (45). Cuando su tía se hace cargo de él, empieza a ir a la escuela, aprende a leer, es mimado, se alimenta bien, no pasa hambre ni frío. Si bien sus primeros tutores (su padre y posteriormente su tía), pertenecen a la clase obrera y no a la clase criminal, desde muy temprano en su niñez el Pelao es testigo de la corrupción del entorno que lo rodea. En la novela, en uno de los pocos pasajes donde hay una crítica directa a una multinacional, Fabio Corral, luego de enviudar, pasa a mudarse con el Pelao a la localidad de Barbacoas, en la costa pacífica del sur colombiano, región estratégica del país por las minas de oro:

> [la explotación de las minas fue concedida] a perpetuidad a la *Gold Mine Company*, una multinacional americana que se llevaba el metal sin siquiera pagar impuestos y que ordenaba espantar a tiros a quienes intentaran recoger las migajas de oro que la draga de la compañía no alcanzaba a engullir. (33)

En el mismo, el padre del protagonista decide entonces organizar una unión sindical "conformada por los propios trabajadores (…) para convencerlos de que hicieran una cooperativa que explotara el oro que aún quedaba en las tierras de Barbacoas" (32). Para realizar esta empresa, padre e hijo tienen que aliarse con el político local, quien a su vez se aprovecha de la influencia del padre con el fin de hacer que el pueblo vote por el candidato presidencial del Partido Conservador. Esto requiere "coordinar un trabajito para que en las

urnas aparezcan los votos que nos están haciendo falta (…) así atajar el regreso al poder del dictador" (35)[22]. La manera en la cual se ejecuta el fraude la relata Álvarez haciendo enfática la participación del Pelao:

> (…) Después explicó cuáles votos sacar y le entregó a mi padre los votos por los que había que reemplazarlos (…) ¿Qué hacemos con esto?, preguntó mi viejo cuando volvimos a casa y descargamos en el patio los votos y las actas electorales que habíamos sacado de la escuela. El senador le alcanzó al viejo una caneca de gasolina. Yo, yo, yo, grité cuando vi al viejo sacar del bolsillo una caja de fósforos. Tome, dijo mi papá. Prendí el fósforo y lo arrojé sobre le montón de papeles. (35-36)

En la misión encargada a Fabio, el padre, por parte del político local, es el Pelao niño quien quema los votos sustraídos de las urnas, siendo este el primer aprendizaje del protagonista al notar y ser cómplice sin saberlo, debido a su edad, del fraude electoral. Este acto hará que el padre del Pelao se suicide poco después en el transcurso de la historia, atormentado por haber traicionado la confianza de su comunidad. La ingenuidad expresada en la voz del narrador protagonista al presenciar y participar del robo de votos confirman que ni el padre ni la tía del Pealo son malas influencias, lo que marca una diferencia con el papel de los tutores de la picaresca clásica en la deformación del protagonista.

[22] La narración parece inspirarse en los hechos del 19 de abril de 1970, fecha en la que el exdictador y entonces candidato presidencial Gustavo Rojas Pinilla punteaba los resultados de votación hasta prácticamente el final de la transmisión radial. Finalmente, y de manera inexplicable, Misael Pastrana Borrero amaneció siendo ganador de las elecciones, sin aclararse nunca lo realmente ocurrido en esa jornada electoral.

Como se discutirá más adelante, el niño aprenderá que obrar desde la legalidad le acarreará decepciones. Esto lo empieza a descubrir durante el periodo en el cual vive con su tía, la maestra activista, y entra en el mundo de la comuna marxista:

> De la ingenuidad de creer que había conseguido una gran familia pasé a la doble ingenuidad de creer que mi familia estaba conformada por un grupo de héroes capaces de cambiar el mundo. Pero ni el mundo quiere cambiar ni los cambios los hacen los héroes, y yo, que nunca he dejado de cargar la mala suerte de mis papás, vine a confirmarlo el Primero de Mayo de 1975, el día de la mayor manifestación obrera que recuerde Colombia. (104)

La decepción que experimenta el Pelao con respecto al movimiento sindical narrado como trasfondo en la novela a través de su vida dentro de la comuna influye en que el protagonista niño, joven y adulto termine atraído más por el mundo del hampa y las opciones que este parece ofrecer.

La aventura de la comuna izquierdista termina con muchos de sus miembros desaparecidos, asesinados por el régimen, o involucrados en la guerrilla, por lo que la tía del Pelao entra en una profunda depresión que posteriormente le acarreará su muerte en un accidente de tránsito, durante la adolescencia del protagonista. Este nuevo periodo de orfandad influye nuevamente en el descenso del personaje a las capas más bajas o más violentas de la sociedad al tiempo que se deforma su capacidad moral y ética. En el relato esto se manifiesta cuando comenta el Pelao sobre la adolescencia: “intentaba estudiar o seguir con mis lecturas revolucionarias, pero la verdad, me aburría y siempre terminaba sentado al frente del televisor” (145); pero en la escuela conoce a Héctor “uno de los muchachos que hacía vida

de pandillero en la esquina" (145) de su casa y a quien empieza a admirar pues gracias a él entra a formar parte de la pandilla:

> La vida de pandillero terminó por gustarme más que la vida en el MOREI. En la calle la gente no habla mierda ni teoriza sobre empresas imposibles; está intentando conseguir plata, rumbear, trabarse, emborracharse, levantarse un polvo; mejor dicho, está intentando vivir. O, si la vida se complica, intentando sobrevivir, intentando evitar que la maten. En la calle, uno aprende que debe cambiar su propio destino porque a este mundo no lo cambia nadie. (153)

Héctor se convierte así en el primer tutor que influye de manera negativa en el personaje y lo inicia en el mundo de la delincuencia común. De robos menores de bicicletas o ropa y accesorios de marca de almacenes exclusivos, escalan a un escenario más serio robando un kilo de coca de una supuesta caleta del narcotráfico para venderla a un distribuidor de droga de la capital. Al descubrir que el alcaloide no era más que un kilo de harina de maíz, los compradores deciden vengarse, por lo que, junto a los demás miembros de la pandilla, el Pelao debe abandonar el barrio y es el inicio de su constante huida a lo largo de la novela y de su progresiva entrada al mundo ilegal en los siguientes trabajos que debe tomar para sobrevivir. De este modo, con cada nuevo oficio el protagonista de *35 muertos* se entera de un caso de corrupción más (las limpiezas sociales y desapariciones a manos del ejército, los negocios de la guerrilla con el tráfico de drogas), o aprende, muchas veces de manera inconsciente, una nueva modalidad de crimen (camuflar bombas en los muñecos de las obras de teatro de un titiritero, invertir las ganancias ilegales del narcotráfico en su trabajo como contador del Cartel de Cali, legalizar los títulos de propiedad de las tierras despojadas a los

campesinos cuando trabajaba para los paramilitares, e incluso termina involucrado en una red de narcotráfico en España).

Otra característica que comparte la novela de Álvarez con la picaresca es el hecho de que desde muy niño, el personaje debe cambiar constantemente de residencia, al principio porque como huérfano debe ir donde lo llevan, pero posteriormente por razones que varían: escapa debido a líos amorosos y ajustes de cuentas, o, más tarde en la historia, deserta del ejército, es perseguido por la guerrilla, por el narcotráfico y, finalmente, por los paramilitares para terminar exiliado en España, en un reverso de la trayectoria de Pablos (quien va de España al Nuevo Mundo).

Así, como la figura tradicional del pícaro, el Pelao se muda constantemente de un lugar a otro, de manera que el protagonista de Álvarez se ajusta al género pues durante sus viajes no llega a obtener ninguna madurez social ni emocional: como lo admite al final de su historia, una vez más desempleado, exiliado y sin ninguna compañía, el Pelao se da por vencido y concluye "que la vida no valía la pena, que no quería luchar más, que no quería enamorarme, cargar más recuerdos ni más ilusiones ni decepciones" (484). Esta posición recuerda, pero sin adecuarse enteramente, a la postura conservadora de Quevedo en su escarmiento hacia el pícaro: en la novela de Álvarez no hay tampoco tanto una celebración del peregrinaje y del proceso de formación del pícaro, pero sí un desencanto vital, una sensación de derrota junto a una mirada del autor que se vuelve más y más cínica mientras progresa la novela.

2.6 De la intromisión del sexo y lo carnavalesco en la novela

En su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, Mijail Bajtin define las características particulares que poseía el carnaval en las épocas medieval y renacentista. El carnaval se caracterizaba: 1) por ser una inversión o abolición paródica de las reglas sociales establecidas (15); 2) por ser una burla festiva ambivalente y no destructiva (17); y 3) por romper los límites del espectáculo para pasar a ser una forma de vida transitoria (12-13).

Aunque es difícil encontrar una clara definición de "carnavalización" de Bajtín, se puede afirmar que un texto carnavalizado sería un texto estructurado por la cultura carnavalesca en sus diferentes planos —narración, contenido narrativo, imágenes empleadas—. Para el lingüista ruso, son seis los motivos sobre los que actúa la carnavalización; el cuerpo, la vestimenta, la bebida, el sexo, la escatología y la muerte.

No es la primera vez que se haya hecho un análisis de la novela picaresca desde una óptica carnavalesca bajtiniana. De hecho, Carmen R. Rabell, en su estudio "Carnaval, representación y fracaso en "El Buscón" (1.4)", afirma que el tratamiento del motivo del carnaval en *El Buscón* ha sido trabajado antes por Aurora Egido en su artículo "Retablo carnavalesco del buscón don Pablos" y por Edmond Cros en *Ideología y gramática textual: el caso del Buscón*. De acuerdo con Carmen Rabell, en el *Buscón* se observa la instauración parcial de un orden invertido y la ruptura momentánea de los límites del escenario, pero, a diferencia del carnaval popular medieval y renacentista, la transgresión e inversión carnavalesca no desemboca en la creación de un nuevo orden sino en un sentimiento de caos que no solo no regenera, sino que aniquila toda posibilidad de acción (60). Cros, por su parte,

afirma que el personaje de Pablos no echa mano de procedimientos carnavalescos con el propósito de glorificar un nuevo orden horizontal contra la jerarquía tradicional, sino para "representar las ambiciones irrisorias de una clase que se empeña en querer trastocar la jerarquía social" (78).

De manera similar, la vida del Pelao, al igual que la del Buscón, es un movimiento pendular entre la infracción de las leyes y sus tropezones contra un orden estático, una vida de apariencias, de farsas teatrales incapaces de salvarlo del choque inevitable con la realidad cotidiana. Pero lo que en la obra de Álvarez marca una gran diferencia con el *Buscón* al trabajar el humor carnavalesco, es la presencia excesiva de las descripciones obscenas —uno de los elementos populares mayormente descritos por Bajtín con el Carnaval—.

Para Bajtín, el principal indicio de la carnavalización en la literatura es que exista un mundo al revés. Es decir, que la literatura adopte fenómenos del carnaval. El sexo, el goce, la bebida, el cuerpo, así como el desinterés y la irresponsabilidad, son temas clave de la literatura carnavalesca. En *35 muertos* no hay carnaval, pero hay fiestas; los personajes van a las discotecas, casi todos los personajes centrales bailan, y el elemento presente de la música en cada uno de los capítulos de la obra se convierte, como la risa, en una válvula de escape de la violencia o de las penurias que se narran para los personajes que pertenecen a las clases menos favorecidas de la sociedad.

De acuerdo con Carmen Granda, cuando analiza el componente carnavalesco en la obra *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría, lo grotesco y su subproducto, la degradación, son aceptados e incluso casi habituales para poder pintar ese "mundo al revés" con total liberación. Citando a Bajtín, Granda afirma:

> Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades materiales. (25)

Esta definición encaja también en el componente carnavalesco de *35 muertos*. Gran parte del humor de la novela gira alrededor del cuerpo de la mujer y del sexo —todo el lenguaje obsceno en la novela tiene que ver con las "tetas, las nalgas y las cucas" de las mujeres, o con las descripciones del acto sexual—. Desde esta premisa, los chistes y descripciones sexistas constituyen la mayor parte del humor carnavalesco en la novela de Álvarez, concentrado, sobre todo, en la primera mitad. El despliegue de descripciones sexuales está presente desde el inicio de la novela. En ella abundan descripciones porno eróticas, como las del deseo sexual del protagonista:

> Me sentía extraño, las manos me temblaban, tenía las venas brotadas y la verga impaciente. En aquella época culiaba poco, un polvo cada mes, de pronto un polvo cada quince días, pero ver a Estrella semidesnuda, con el radio en el brazo, moviendo la cabeza al ritmo de la música, ver su espalda morena todavía intacta y la tela de los cucos escondiéndose entre la carne de las nalgas me puso muy arrecho. (52)

Es importante recordar que la picaresca tradicional no tiene chistes con base en la exageración de los atributos sexuales de la mujer por dos razones: 1) el manuscrito hubiera sido censurado y 2) porque la picaresca tradicional no tiene que ver con el sexo. Sin embargo, el texto de Álvarez presupone un lector masculino que comparte el horizonte cultural del pícaro y por tanto el arsenal de chistes sexistas y comentarios inapropiados, sin que la novela

presente un comentario crítico sobre este aspecto; de ahí que las mujeres narradas en la historia son descritas por medio de comentarios sexistas, haciendo mofa en muchos casos de su aspecto físico. En *35 muertos* notamos una marcada diferencia al identificar un tipo de humor carnavalesco de corte sexista hacia la mayoría de las voces femeninas de la novela.

Ello se evidencia en la forma en que se narra la llegada desde Bogotá de Cristinita, la tía del narrador, para hacerse cargo de su sobrino: "bajó de la flota el culo al que iba pegada, (…) sacudió el par de tetas que intentaban hacerle contrapeso al trasero y soltó la frase que estuvo a punto de costarme la vida: he venido a adoptar al niño" (44); así como en el resto de personajes femeninos descritos por su apariencia física, por ejemplo, la vecina del Pelao en su adolescencia: una "nena con una cara feísima pero con unas tetas, una cintura y un culo tan bien tallados (…)", a quien, por las "habilidades sexuales de la hembra (….) Gemidos, la bautizaron (…)" (256). La forma en la que el autor se refiere a las mujeres corresponde a un tipo de humor hipersexista e inapropiado para la lectora y el lector, confirmando el lugar que les concede a los personajes femeninos dentro de la sociedad descrita en la novela. El tipo de sexualidad exagerada en que reincide una y otra vez el personaje principal parece intercalarse con bastante regularidad en la trama para el voyerismo de un lector masculino y heterosexual, lo que constituye un posible aspecto del ludismo y humor en la novela, pero por momentos ofusca la crítica política o social de la misma, siendo este un elemento diferenciador con la picaresca clásica.

2.7 La función de la ironía: del entusiasmo al desencanto

Si bien el humor en sí tiende a ser mayormente obsceno y machista, la ironía es la estrategia a través de la cual el autor caricaturiza las ideologías políticas. Esta ironía es

particularmente notable en aquellos capítulos que se relacionan con al auge de los movimientos políticos de izquierda entre los años setenta y principios de los ochenta, cuando la tía Cristinita se volvió comunista "después de un orgasmo (…) Corría el año 1974, acababa de adoptar al niño, y estaba saliendo con Marcos Durán, un estudiante de arquitectura (…) que resultó militante del MOREI (…)" (80).

Desde el inicio de la aventura socialista del Pelao niño que, de acuerdo con el orden cronológico de la trama, quizás ya tenga unos 8 o 9 años, y también se "convierte" a la ideología marxista, el narrador se vale de la ironía para describir su experiencia:

> La revolución se metió en mi sangre, el amor por el río Telembí se me convirtió en admiración al Yangtsé, un río que aparecía siempre en las fotos de las revistas *China Reconstruye* y *China Revista Ilustrada* y que era el río que el presidente Mao solía pasar a nado para darle ejemplo de fortaleza a la gran nación oriental. (72-73)

La ironía no va dirigida hacia el niño, quien es demasiado menor para darse cuenta de las posibles consecuencias de que su tía se una al grupo, sino hacia el proselitismo exagerado de la propaganda fanática del grupo. Ningún adulto tomaría en serio la idea de que Mao se pasaba el día nadando en el río Yangtsé para dar ejemplo de fortaleza al pueblo chino, pero el niño se impresiona con este detalle, el cual, por otra parte, también parece apuntar a la manipulación a la que recurren los jefes revolucionarios para lograr adeptos. La ironía tampoco tiene como blanco a las pobres gentes que ven en el MOREI un modo de mejorar sus vidas, pero sí a la simplificación a la que debe recurrir toda ideología para llegar hasta las masas:

> Nunca he sido bueno para las teorías y siendo un niño mucho menos, pero estaba tan feliz que me entusiasmaba todo lo que oía y de tanto oírlo me lo aprendía de memoria. Así supe que nada en este mundo era peor que ser trotskista, que Albania estaba del lado de los chinos, que eran los buenos, y que Kruschov había sido un enano calvo y traidor. (73-74).

Para el niño, el movimiento es una nueva familia, una familia joven y ruidosa, optimista y llena de energía. No es de sorprender que, al recordar esta etapa de su vida, el Pelao describa al grupo como "una especie de Disneylandia comunista, donde la realidad estaba hecha con fábulas, personajes heroicos, bandidos sanguinarios y donde no faltaba ni siquiera un tío rico de verdad" (74).

En el pasaje anterior, el Pelao también empieza a darse cuenta de las contradicciones dentro del grupo compuesto, precisamente, por "personajes heroicos" y "bandidos sanguinarios" dentro de un mismo movimiento que empezaba a tomar fuerza gracias al apoyo de un "tío rico". Este "tío rico" resulta ser un miembro de la burguesía, quien es presentado en la novela con el nombre de Felipe Sáenz Escobar, militante acérrimo del MOREI, y al mismo tiempo nieto de un expresidente de la nación cuyos apellidos evocan a algunas de las familias prestantes de la sociedad bogotana que han influenciado y ocupado el poder político de manera histórica en Colombia, y quien se identificaba como progresista comprometido con las causas sociales de la izquierda: "(…) el hombre que la vida nos había enviado para confirmar nuestros ideales: Si los enemigos creían en la revolución era porque la revolución tenía la razón (…)" (74).

El autor se inspira en el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario, MOIR, aliado con el también partido de izquierda, Polo Democrático, partido que recogió las banderas ideológicas del desaparecido grupo subversivo M-19, una vez reincorporado este último a la vida civil en 1989. Su dirigencia afirmaba que en Colombia existía una burguesía nacional que no estaba de acuerdo con políticas que consideraba imperialistas[23]. De acuerdo con las reseñas acerca de la vida del fundador del MOIR, Francisco Mosquera, este líder se caracterizó por revisar de manera constante los pronunciamientos y las posturas ideológicas de los gremios productivos de la nación y de algunas de sus figuras políticas, para así revelar cómo esa burguesía nacional se manifestaba contra la dependencia imperialista. El autor de *35 muertos* se enfoca, en particular, en la contradicción de aliarse con aquellos miembros de la burguesía que muchos veían como enemigos, lo que a la larga significó, en la novela, el fin definitivo de los ideales del colectivo de la comuna:

> (…) Pero apenas terminó la reunión, la mayoría de los miembros del comité sacó los ahorros del banco, hizo maletas y se fue de Colombia. Estaba claro que esos manes eran unos cobardes, me dijo el Pollo cuando hablamos. ¿No será tan sólo una táctica de despiste?, pregunté. No, el MOREI está muerto, lo mató un chisme, se rio el Pollo. Intenté contradecirlo, pero la realidad le dio la razón; sin dirigentes hubo desbandada general y de ser un movimiento en alza, el MOREI pasó a ser un grupo de nostálgicos

[23] La proclama de Francisco Mosquera, publicada en la sede electrónica de su movimiento, consistía en la "necesidad de realizar trabajo con las masas y crear un verdadero partido obrero con una base de pensamiento, que debería ser el marxismo-leninismo, complementado con el rechazo a toda forma de violencia". De acuerdo con la investigación de Hernando Gómez Buendía al analizar las causas y razones de la debilidad de la izquierda colombiana, "los 'burgueses progresistas' (frase acuñada por el expresidente Alfonso López Michelsen) eran personajes tales como José Hilario López en el siglo diecinueve, Alfonso López Pumarejo en su primer gobierno y tal vez Lleras Restrepo hace ya 50 años". ("¿Por qué es tan débil la izquierda colombiana?" s.p.).

> que, más que seguir intentando el cambio, se dedicaban a criticar a quienes lo habían traicionado (…). (140)

En la novela de Álvarez, la función de la ironía busca resaltar el continuo entusiasmo de la tía marxista y sus compañeros, al registrar el espíritu de comunidad de lo que para el niño es como una familia con una fe inquebrantable en la utopía revolucionaria, entusiasmo que llega a su cúspide cuando los compañeros de la tía Cristinita deciden establecer una comuna marxista en pleno centro de Bogotá. El momento del desencanto se codifica al cambiar la narración, cuando el protagonista transcribe desde su mirada infantil las interacciones entre los miembros del movimiento de izquierda, en el episodio en que su tía decide buscar una sede para la comuna revolucionaria marxista, en una vieja casona del antiguo barrio La Candelaria de Bogotá:

> (…) Sí, dijo mi tía, a ustedes no les gustó la casa y están empeñados en encontrarle defectos. Lo que pasa es que ustedes son unos pequeñoburgueses a quienes el mundo jamás les ha dado un golpe y sólo porque hay que hacerle unos ajustes a esta casa ya se asustaron. Se ve que los tienen muy malcriados, añadió Cristinita. Sí, y así creen que van a hacer la revolución, apuntó Zulma. El Pollo se calló, pero Memo, fiel a su espíritu de sindicalista, siguió discutiendo. No sean necias, muchachas, si nos ponemos a arreglar esta casa, sí que no vamos a tener tiempo de hacer la revolución (…). (91)

El desencanto se empieza evidenciar cuando el Pelao niño narra de manera detallada los múltiples embrollos sentimentales de su tía Cristinita, quien tiene amoríos simultáneos con el benefactor del movimiento, Felipe Sáenz, “representante de la burguesía, nieto de un ex

presidente de la República", con Memo Cristancho, el "jefe del sindicato de los maestros" y El Diablo, marxista leninista —quienes tenían serias diferencias ideológicas con el Pollo por su identificación con la lucha armada—; y finalmente, con Armando Castro, alias El Fantasma, quien resultó ser un infiltrado de los militares. Álvarez muestra así cómo los ideales políticos terminan subordinados a las pulsiones sexuales y al encuentro con el deseo del otro: "la comuna no sobrevivió a la trifulca amorosa y sexual del Primero de Mayo" por lo que "[l]a casa pasó de ser el caldero de los más nobles ideales marxistas a convertirse en escenario de la más retorcida de las telenovelas latinoamericanas (…)" (122). La narración de estos conflictos pasionales que reemplazan a aquellas narraciones en las que se priorizaba de manera exagerada la propaganda y el contenido político evidencia que la utopía revolucionaria está fuera de alcance.

2.8 Humor negro y risa cruel en la novela

A medida que avanza la trama y la cronología de los eventos, también va aumentando la dificultad de mantener el tono irónico y jocoso de los primeros capítulos. Así, mientras más violenta se vuelve la situación del protagonista y de su entorno, menos humor hay, y lo anterior se empieza a evidenciar en las partes de la novela que corresponden a la descripción del militarismo de la izquierda, y a la mención del machismo exhibida por sus militantes.

Esto es parte de lo que descubre el Pelao, al notar el rechazo de la homosexualidad entre los movimientos guerrilleros por medio del relato de Marcos, quien en la novela debe ocultar su orientación sexual, primero de sus compañeros de comuna, involucrándose en una relación con la tía del Pelao, y posteriormente en el pueblo donde decide trabajar como maestro de escuela. En la novela, Marcos hace parte de la comuna marxista y decide en un

momento de la historia ser profesor de una escuela rural con la misión de adoctrinar a los estudiantes del campo según la ideología socialista. Sin embargo, al tener una aventura amorosa con un guerrillero de un comando subversivo que ejercía control en la región, el personaje es apresado y enjuiciado.

La crítica que hace el autor de los movimientos de izquierda en Colombia reaparece en la mención del fallido romance homosexual[24]. El castigo impuesto a Marcos no hace más que confirmar el carácter punitivo de los movimientos de izquierda en Colombia que traicionaron las convicciones sobre el cambio social, al actuar de la misma manera que el aparato represivo contra grupos marginados[25].

La presencia de esta narración en donde se nota un humor negro y cruel es crucial en la novela para la elaboración de la crítica. Así, por ejemplo, dice el personaje una vez castigado por el comando guerrillero: "el golpe me estremeció y me revolvió todo el miedo, la tristeza y la desesperanza y me puse a llorar. Ja ja ja, se rió Capulina. Llora como una niña, reían los otros guerrilleros mientras uno me quitaba la venda" (121). El pasaje no provoca nuestra risa, al contrario, la transcripción de la risa cruel denigratoria es parte del humor negro del que se sirven los torturadores (Capulina y los otros guerrilleros) para resaltar los detalles más sórdidos y angustiantes que experimentaba Marcos en ese momento, pues en el espacio

[24] En este punto, vale la pena aclarar cómo, al igual que la derecha, la izquierda no solo en Colombia, sino en América Latina se caracterizaba por su intolerancia para aceptar a miembros homosexuales en sus filas (al respecto, ver "Los cuerpos mártires, subjetividad, sexualidad y revolución" de Mariela Peller). En la literatura latinoamericana, Reinaldo Arenas constituye el hito más representativo de la escritura narrativa que se ocupa de mostrar esa moralidad sexual en la Revolución Cubana.

[25] El funcionamiento de la guerrilla en este caso es represivo, pero no frente a los excluidos por la miseria material sino a los excluidos por la orientación sexual. En este sentido, lo que enfatiza la novela es que: 1) las ideas revolucionarias encuentran límites enormes y problemáticos en la moralidad sexual propia de las sociedades latinoamericanas; 2) la lucha de clases produce nuevos tipos de exclusión.

social en el que se mueven los personajes de la novela, la risa tiene la función de humillar.

2.9 El final: cinismo sin humor, sin terror

En los capítulos —o viñetas— que se acercan al final de la obra, el Pelao, ya entrado en sus treinta años, se reencuentra con Quique, un primo con el que compartió en la niñez y miembro activo de un grupo de las "Autodefensas Campesinas". Quique, quien es el hombre de confianza de alias el Paisa, uno de los superiores de esta organización, le propone al Pelao una oferta de trabajo en la organización paramilitar. Le pide que ayude a "legalizar las tierras abandonadas" debido a la intensificación del conflicto interno en la década de los noventa. El episodio hace referencia aquí al último período de tiempo que abarca la obra de Álvarez, y que en Colombia se enmarca en la presidencia de César Gaviria Trujillo (1990-1994), "la Loca", en la novela, "un político que había llegado a presidente de casualidad, porque al verdadero candidato lo había asesinado la mafia" (347). El Pelao se vincula, inicialmente sin saberlo, al grupo de extrema derecha en un trabajo de oficina, encargado de legalizar las tierras usurpadas por la fuerza a los campesinos que acusaban de ser colaboradores de la guerrilla:

> (…) Yo no he visto nada, solo un montón de escrituras y han sido tantas que no podría acordarme de ningún detalle [*habla el Pelao*]. Es igual; cumple la prueba o lo van a matar [*habla Quique*]. Nunca debí venir por aquí, me lamenté [*habla el Pelao*]. (…) Usted llegó a viejo y no se dio cuenta de cómo funciona este país [*habla Quique*]. ¿Acaso cómo funciona?, pregunté [*habla el Pelao*]. Con muertos, hermano, en este país el que no ha matado o mandado a matar a alguien no progresa [*habla Quique*]. Lo miré asustado [*narra el Pelao*]. Créame, hermano, aquí la muerte manda y el que no

mata ni manda a matar no es nadie, no vale nada [*habla Quique*]. (428)

A partir de este pasaje resulta problemático determinar quién es quién en el intercambio de palabras, lo cual obliga al lector a repasar los diálogos (que he escrito en cursiva para identificar la voz del protagonista y de su primo Quique). El tono de asombro del Pelao, al descubrir la manera en la que "funciona el país" denota esa imposibilidad de comprender y aceptar una vez más su papel dentro del grupo que lo recibió, en este caso, la organización paramilitar, pues confirma que está en un país donde "la muerte manda y el que no mata ni manda a matar no es nadie, no vale nada". En efecto, estas organizaciones paramilitares protegieron los intereses económicos de los terratenientes hasta que se convirtieron ellos mismos en dueños de tierra; o también los intereses de los grandes conglomerados, empresas extranjeras de extracción y procesamiento de hidrocarburos, oro, esmeraldas, banano, mientras al mismo tiempo hacían viable al país para explotar igualmente en su potencial turístico, como queda registrado en el siguiente pasaje narrado por otro paramilitar que irrumpe en la trama de la novela: (…) uno sabe que esos muertos le van a dar una nueva oportunidad a Colombia. Que todos vamos a tener trabajo, a ser ricos. Que vendrán turistas. En ese momento se me acaban las dudas y me siento afortunado de estar ayudando a construir un país mejor (…)" (332-333).

La actitud cínica del pasaje —tanto de quien habla como del narrador, quien acepta la situación—, hace parte de una de las historias anónimas de paramilitares incluidas en la obra. En estos pasajes el autor relata el accionar criminal de estos grupos y se justifica en la novela con un argumento semejante al que predomina en la opinión pública nacional y en diversos sectores del establecimiento como una solución contra las guerrillas de izquierda, las cuales, a

su vez, dicen proteger la soberanía colombiana frente a los intereses de los paramilitares y las transnacionales, aunque todos (incluida la guerrilla) participan en el multinacional negocio ilícito del narcotráfico[26]. En este pasaje se identifica claramente la manera en que la violencia se percibe como una unidad de transacción en una sociedad que la ha incorporado como la única manera de intercambio, ascenso social y resolución de conflictos.

Los paramilitares mencionados en la novela son los únicos personajes que no tienen nombre. Los relatos de los paramilitares irrumpen desde el inicio de la trama de la obra de diversas maneras, ya sea describiendo alguna de sus técnicas asesinas: "Fácil, compadre. Coge el muerto, le acerca el machete a la garganta y corta bien derechito (..) mete la mano y saca la lengua por el agujero que ha hecho al cuello (…) para que valga la pena tomarse la molestia de ponerle la corbatica" (…) (315); o en forma de letanía, en un párrafo corto con una intención sonora evidente, en el que otro paramilitar sin nombre narra su accionar a la manera de plegaria:

> He sido un hachepé,
> he golpeado, violado, matado.
> He prendido fuego a los ranchos y me he sentido invencible
> al ver las llamas iluminar los cadáveres.
> He jugado tiro al blanco
> con el cuerpo del enemigo,

[26] No es un secreto que gran parte de la clase dirigente tradicional y otros sectores importantes de la sociedad colombiana apoyaron o dejaron crecer el paramilitarismo como un mal necesario para frenar la acción, también criminal, de las guerrillas. Una encuesta publicada por al diario *El País* de España, el 20 de noviembre de 2006, reveló que un 73% de los colombianos consideraba este fenómeno como un mal menor al momento de destaparse los vínculos de esta organización con la clase dirigente colombiana en el 2000 (Lozano, "Colombia, asediada por alianzas oscuras").

he bebido su sangre,

jugado con sus cabezas

y lo he troceado con el machete o la motosierra.

He cobrado mi dinero

y me han dado ratos libres

y he ido a las fiestas,

he bailado,

abrazado a mis amigos.

Me he emborrachado

y me he enamorado.

Y ellas me han dado sus besos, su calor y su cuerpo.

Y ese amor me ha dado fuerzas para seguir adelante,

para no fallar,

para hacer bien el trabajo. (399-400)

Los relatos de esas voces anónimas ofrecen una suerte de "verdad", del tipo de verdad que quedó por fuera de los diálogos y los acuerdos, de las cosas que no se contaron en los procesos de paz, ni cuando se desarmaron (supuestamente) los paramilitares entre 2003 y 2006. En *35 muertos*, este tono confesional tiene un aura de autenticidad pues cada escena terrible es reconocida gracias a la narración descriptiva de los asesinatos y las masacres que hicieron tristemente célebres a los grupos de ultraderecha en Colombia. En este punto, el humor de la historia ha desaparecido del todo para dar paso a un relato más crudo y grotesco con el que se explica cómo hacer una "corbatica" al cadáver sacándole la "lengua por el

agujero que ha hecho al cuello" (315).

Las citas de los paramilitares en la novela dan cuenta de una pérdida de sentido de la guerra, pues la división de bandos de izquierda versus bandos de derecha, clases bajas versus clases altas pierde (o al menos oscurece) su valor justificativo a partir de la década de los noventa en Colombia para explicar la complejidad de una situación histórica, social y política inconmensurable. La novela de Álvarez trata de mostrar esta inconmensurabilidad. El desmonte estructural de los carteles de la droga atomizó aún más el negocio del narcotráfico e hizo aumentar la intensidad del conflicto interno al existir un vacío de poder en el control del negocio ilícito. La cita también confirma el nivel de degradación del conflicto armado interno de Colombia, en el que la violencia se convirtió en la única estrategia para alcanzar cualquier fin, pues, como lo afirma el mismo paramilitar de la novela de Álvarez, "en este país el que no ha matado o mandado a matar a alguien no progresa" (428).

Las anteriores son las razones que justifican, a partir de las últimas cien páginas de la novela, el cambio de la voz del Pelao, perseguido esta vez sin tregua por sus antiguos empleadores paramilitares por no cumplir sus órdenes. En plena huida, el Pelao se reencuentra con su otrora mentor comunista, el también ex socialista Marcos, quien se sorprende ante la transformación del Pelao en un paramilitar: "no puedo creer que terminara de paraco, si usted era la esencia misma de la revolución", a lo que el Pelao le responde, "los designios del capitalismo" (453). De este modo, en *35 muertos* "los designios del capitalismo", como narra el protagonista en sus páginas culminantes, son los que dan forma y completan un círculo vicioso relacionado con una violencia colombiana heterogénea y antigua.

Treinta y cinco años después de la muerte de Botones y el inicio de esta historia, este

relato termina con la presidencia de “el hijo del Muelón”, Andrés Pastrana Arango (1998-2002), periodo en el que Colombia enfrenta la peor crisis financiera de su historia. Se suceden entonces múltiples desapariciones, como las de los miembros de la comuna de izquierda, y exilios, como el de Ángela y el protagonista de esta novela, a quien “le toca irse lejos (porque) este país ya no lo quiere, lo está expulsando” (454). La jocosidad característica de las primeras secciones de la narración desaparece para adoptar la desilusión y fracaso en la voz del protagonista:

> La vida entera se me vino encima, pensé en toda la gente que había pasado por mi vida y me di cuenta de que todos ellos estaban muertos, desaparecidos o, simplemente, intentando olvidar el sino de haber nacido en una tierra donde la muerte y el caos montaron una ruleta macabra. (…). (484)

Esta realización, que efectivamente lo saca del marco picaresco, no significa una redención para el personaje —ni tampoco para Colombia—, a pesar de darse cuenta de que todos los personajes que han entrado en contacto con él mueren, desaparecen, o acaban en el exilio, ya sea por decisión propia o por orden ajena.

La novela inicia con un hecho violento narrado en tono picaresco: la muerte de un bandido que “cometió (su) último crimen nueve meses después de muerto” (13). Sin embargo, es imposible mantener ese mismo tono picaresco de los capítulos pertenecientes a la niñez y la caricaturización de los personajes cuando el protagonista se hace adulto al cabo de ochenta y un fragmentos o episodios. La historia termina con el Pelao en una pensión para inmigrantes en España, malherido luego de una golpiza proferida justamente por el hijo del bandido Botones, a través de lo cual se revela el carácter circular de la trama. El hijo de Botones

irrumpe en la historia como el jefe de una banda de tráfico de droga, reclamándole al narrador por una mercancía de cocaína que le robó a este su compañero de cuarto. La irrupción de estos personajes tanto al principio como al final de la historia, ya sean bandidos, delincuentes comunes, políticos, presidentes, hijos de presidentes, militares, guerrilleros, paramilitares o narcotraficantes mencionados en la trama, configura una reflexión sobre la repetición de las conductas corruptas y criminales, como una suerte de círculo vicioso y de determinismo social en el que la trama de la ficción se cuenta de varias maneras sin variaciones fundamentales en su estructura a lo largo de más de tres décadas.

Los últimos diez años del siglo XX son narrados por el autor y sus personajes como aquella década en la que la desesperanza se apodera de todo un país. Aunque si bien es cierto que durante esos últimos años de la década de los noventa Colombia logra su inmersión dentro del contexto global y esto permite que el país se destaque como nunca en su historia en el ámbito deportivo, cultural y artístico, a través de atletas, artistas, pintores y escritores afamados internacionalmente, el autor de *35 muertos* no deja de ironizar acerca de ello[27]. Son comunes sus referencias, por ejemplo, a las hazañas que han enaltecido el fervor colombiano, los triunfos ciclísticos en Europa durante los años ochenta, la legendaria clasificación de su selección al Mundial de Fútbol de 1994, entre otros, pero siempre narrados dentro del contexto o la justificación de un hecho delictivo.

[27] No deja de llamar la atención la omisión en la novela del mayor hito cultural logrado en la historia del país, el premio nobel de literatura otorgado a Gabriel García Márquez en 1982, siendo quizás esta una de las ironías más veladas en el relato. Para Sergio Álvarez, como sostiene en entrevista con Ignacio Vidal-Folch hecha en el diario *El País* de España en 2014, "el realismo mágico se ha convertido en una excusa para la atrocidad", y su intención al escribir *35 muerto*s no fue otra que "poner las cosas crudas sobre la mesa para que se vea que estas cosas terribles no se pueden justificar", así haya tenido que alejarse de una vez por todas del género que ubicó a Colombia en un lugar privilegiado de la literatura universal.

De manera curiosa, esta novela que pasa de lo jocoso en los primeros capítulos al desencanto de los ideales políticos y a la desesperanza en la etapa paramilitar del protagonista para abarcar el final del siglo XX colombiano, cuando la violencia y de la corrupción contagió a todo un país, ha sido mayormente ignorada por la crítica. Cabe saber si con el tiempo recibirá más atención, aunque ciertos defectos en la novela han llevado a un rechazo de esta por algunos reseñadores debido, en mi opinión, al recurrente humor sexista del autor y a la manera repetitiva en la que aborda cada encuentro erótico-pornográfico del protagonista. Al mismo tiempo, el asunto del narcotráfico se trata de manera muy tangencial, como si el autor quisiera ignorar esto por completo como un problema nacional, mientras que durante la narración de la etapa paramilitar del protagonista casi nunca vemos directamente las matanzas sino que alguien, el Pelao u otro personaje, las relata (como en la televisión), lo que contrasta significativamente con la reacción que se produce cuando un autor muestra y narra los horrores directamente, como lo hace la sicaresca, para provocar el placer del horror y la sangre. De hecho, en esta novela hay poca sangre, y este detalle marca la distancia que media entre las brutalidades y violencias aludidas y el modo en que se narran, lo que al final no permite que el lector sienta el horror —el tono, el lenguaje coloquial, lo anestesian—. Si bien el humor se pierde al final de novela, lo que se mantiene es la estructura de la picaresca, en el sentido de que el personaje sigue con sus andanzas para sobrevivir, con algo de arrepentimiento, pero no el suficiente para que haya una transformación en él. Entrelazado con el código de otros géneros, sin embargo, el humor carnavalesco presente en la mayoría de la obra incluye un sentido de la ironía lo suficientemente sofisticado que proporciona otro ángulo desde el cual representa la violencia y la corrupción de esas décadas en Colombia.

3. Farsa, sátira y parodia posmoderna en *Tres ataúdes blancos* de Antonio Ungar

Galardonada con el Premio Herralde de Novela en 2010, *Tres ataúdes blancos*, en palabras de su autor Antonio Ungar, "no es un libro contra el uribismo solamente: es también, entre otras, un libro contra todos los autoritarismos y los nacionalismos, contra los medios de comunicación y contra todas las izquierdas corruptas y oportunistas" (citado en Cammaert 174)[28]. A través de una narración que se caracteriza por su hibridez, la novela puede leerse como una sátira del uribismo y aún del caudillismo latinoamericano que se avala de una multiplicidad de géneros literarios que van desde la farsa grotesca-carnavalesca de las primeras ciento cincuenta páginas, con elementos del melodrama romántico, para terminar con un prólogo epistolar cuasi-testimonial, con lo cual toda la novela puede ser leída como una demostración del pastiche postmoderno.

Además de establecer el marco cronológico-histórico de la novela de Ungar, en *Tres ataúdes blancos* identifico y analizo el uso de la sátira, la parodia y el humor como estrategias para elaborar una crítica de la violencia y de la corrupción colombiana durante la primera década del siglo XXI, mientras demuestro que tanto el filo paródico como el satírico van disminuyendo hasta desaparecer del todo en los últimos capítulos, como ocurre en las obras incluidas en esta tesis.

Si en *35 muertos* y, como se verá en el tercer capítulo, en *Lady Masacre,* el carácter que condiciona su escritura pertenece a un marco narrativo lineal esencialmente realista, en este capítulo resalto también las maneras en las que la novela de Ungar reúne

[28] Sobre el uribismo, ver, en este mismo trabajo, Introducción, n. 9

indiscutiblemente casi todas las características de la novela postmoderna, según lo establecido por Linda Hutcheon, en lo que se refiere a la meta ficción historiográfica, y en Latinoamérica por Nelly Richard, Helena Berinstáin, Nicolás Casullo, Teobaldo Noriega y Carlos Rincón, entre otros, en sus interpretaciones sobre la posmodernidad latinoamericana y sus concepciones sobre lo textual, lo intertextual y lo meta textual.

3.1 Sobre la trama de la novela

Tres ataúdes se desarrolla en la República de Miranda, un ficticio país latinoamericano gobernado por un presidente tiránico de derecha, Tomás del Pito. La obra comienza con una descripción que nuevamente nos lleva a citar a Bajtín, pero aquí no por la carnavalización de la sexualidad como en la obra de Sergio Álvarez, sino por el uso de lo carnavalesco grotesco, prácticamente rabelesiano, en primera persona del narrador-protagonista, José Cantoná, quien se describe a sí mismo como un personaje obseso, recluso y antisocial. El protagonista es forzado a suplantar la identidad de Pedro Akira, el líder del izquierdista Movimiento Amarillo, el partido político de oposición, asesinado por fuerzas oscuras del gobierno. Debido a su extraordinario parecido con el líder de izquierda inmolado, Cantoná deberá tomar entonces el lugar de Pedro Akira y simular la presencia del senador en la vida pública del país hasta que los miembros del partido decidan cómo afrontar la situación en caso de que su candidato suplantado gane las elecciones presidenciales. Paralelamente a la trama, se desenvuelve una historia de amor entre Cantoná y Ada Neira, la enfermera que los dirigentes del partido opositor designan para atender al falso Pedro Akira durante su supuesta convalecencia. Sin embargo, cuando resulta evidente que Cantoná se apropia de los ideales del candidato de izquierda al que intenta suplantar, los autores intelectuales del plan, sus

mismos compañeros políticos, lo traicionan aliándose con el presidente Del Pito para cogobernar la nación. Cantoná es entonces perseguido por las mismas personas que lo obligaron a hacer el papel del candidato muerto, siendo finalmente capturado y luego, desaparecido. El final de la novela es narrado por la enfermera y luego compañera y amante de Cantoná, Ada, a través de una serie de cartas sin correspondencia que decide escribir al protagonista —de quien sabemos está desaparecido por el régimen— desde su exilio en Alemania.

La sátira política y el humor negro son los elementos más notables de la primera parte de la obra. En términos narrativos, la característica más importante es cómo la novela va cambiando de tono mientras avanza la historia, manteniendo una autorreferencialidad a través de los cambios de opinión del protagonista, del juego y la parodia, del *collage* y del camp.

3.2 El carácter postmoderno de *Tres ataúdes blancos*

El carácter posmoderno de esta novela se pone de presente al descubrirse en el texto la intención del autor de crear lo que Linda Hutecheon identifica como una "meta ficción historiográfica", para referirse a textos marcadamente autorreflexivos que aluden a una realidad histórica (en el caso de Ungar, la historia reciente de un país ficticio inspirada en una realidad fácilmente reconocible en el ámbito latinoamericano) en donde priman la parodia, el humor e incluso una cierta complicidad del lector (*A Poetics of Postmodernism*). Según lo específica Santiago Juan-Navarro en su análisis *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista* (1998), estas narraciones responden "a dos impulsos divergentes: uno centrípeto, que se manifiesta en un aparente narcisismo narrativo; otro centrífugo, que las lleva a explorar el contexto en el que se inscriben" (1). Así, cuando el narrador de *Tres*

ataúdes blancos interrumpe su discurso para hablar de la forma en la que él mismo está contando una historia "destinada a ser una obra maestra (*Tres ataúdes blancos* 133)", leemos una especie de *mise en abyme*, o "puesta en abismo" narrativo de un autor dentro de la trama que reflexiona sobre las implicaciones de su narración, "que seguramente decidiría mi destino y también el de nuestra bien amada República de Miranda" (17), y se evidencia la relación crítica de la novela consigo misma. Para Hutcheon, esta "metaficción historiográfica" constituye la forma más representativa de la narrativa postmoderna, la cual, junto al uso de la ironía, la parodia y la sátira, puede tener una capacidad crítica importante.

Para otros autores, sin embargo, la narrativa postmoderna es incompatible con una seria crítica política (algo que retomaré al final del capítulo). En *The Transparency of Evil*, Jean Baudrillard declara la postmodernidad como apocalíptica y, por lo tanto, condena la subjetividad histórica, la referencia en la historia y lo social (la relación ética entre el yo y los demás en el ámbito social) a la muerte. Fredric Jameson, por su parte, en *Postmodernism and Consumer Society*, se posiciona críticamente frente a la postmodernidad pues esta desvanece la antigua frontera (cuya esencia está en el momento cumbre del modernismo) entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial, así como el surgimiento de nuevos tipos de textos permeados de las formas, categorías y contenido de la cultura de masas (17).

A pesar de las divergencias mencionadas, el debate sobre lo postmoderno ha terminado por imponerse en el ámbito de la crítica especializada generando grandes debates y desacuerdos, especialmente en América Latina en las décadas de 1990 y comienzos del 2000. Entre los trabajos más relevantes que se han dedicado a este asunto, se encuentran *La insubordinación de los signos* de Nelly Richard; *El debate modernidad y posmodernidad* de

Nicolás Casullo; *Novela colombiana contemporánea: incursiones en la postmodernidad* de Teobaldo Noriega; *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina* de Carlos Rincón; *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini; y *The Postmodernism Debate in Latin America*, editado por John Beverly, Micahel Aronna y José Oviedo.

Para estos autores, la posmodernidad y el posmodernismo a lo largo de la historia en el contexto sociopolítico latinoamericano siempre han sido heterogéneos y buscan mostrar cómo en ellos se puede representar, crear o deshacer una serie de realidades (Beverley y Oviedo).

Néstor García Canclini, por su parte, examina las paradojas resultantes de la política y cultura transnacionales, y considera factible adoptar una perspectiva postmodernista en un continente en el que la modernización ha llegado tarde o ha sido desigualmente distribuida; mientras que George Yúdice prefiere manifestarse sobre la postmodernidad como "a series of conditions variously holding in different social formations that elicit diverse responses and propositions to the multiple ways in which modernization has been attempted in them" (*On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture* 7).

Del mismo modo, Nelly Richard en *La insubordinación de los signos* cita la opinión de Ángel Rama sobre América Latina como "la multiplicidad de niveles y planos en que simultáneamente se la obra" (Richard 67) y añade que esta multiplicidad "permite lograr una revalorización de la cultura en un escenario en donde las representaciones exigen reflexionar acerca de los mecanismos del lenguaje figurado, de la ficción y del artificio" en cuanto "pueden ayudarnos a elaborar construcciones más agudas acerca de la sociedad, conformada

también, y en gran parte, por deseos esquivos, por espejos, por sombras y por máscaras" (91). En *Tres ataúdes blancos* es posible identificar estas características posmodernas en el uso elaborado de las formas de escritura en las que se juega con la conciencia del proceso de creación, la intertextualidad y formas de lenguaje dialógicas, carnavalescas y paródicas, además del manejo de un lenguaje con expresiones que transgreden la escritura clásica y el manejo del idioma que permite, por ejemplo, el uso de dobles sentidos. Al mismo tiempo, Ungar crea un universo metaficcional e historiográfico donde se concede muchas libertades en la concepción de ambientes y asume un juego con la historia reciente colombiana, haciendo diferentes apuestas, como las experimentaciones con el manejo temporal desde la presentación de diálogos y escenas que, desde el tiempo presente, saltan hacia el futuro en las últimas páginas de la novela.

3.3 Parodia, ironía y sátira política, o la realidad detrás de la sátira

Para Linda Hutcheon, la novela postmoderna tiene un filo irremediablemente irónico, acorde a lo que afirma en "La parodia de la política postmoderna". Según su estudio, la parodia es el juego con la imagen que, al presentar una imitación, puede exagerar su composición, o despojarla de algunos de sus rasgos, y dependiendo de cómo cumpla esta labor, puede realzar un mensaje. Al mismo tiempo, dada su naturaleza imitativa, como señala Hutcheon, para poder apreciar las modalidades narrativas de la parodia y la sátira, es necesario conocer aquello que se parodia o satiriza.

Reiterando lo señalado por el autor en la entrevista con J. F. Soto retomada en el artículo de Felipe Cammaert citado al comienzo de este capítulo, María del Carmen Saldarriaga en una conversación con Ungar concluye que *Tres ataúdes blancos* se lee como

"una alegoría satírica de la realidad colombiana bajo el uribismo" (2014, 193).

Es por eso que, con base en las premisas de Hutcheon, para apreciar la densidad paródica y satírica en esta novela es necesario un conocimiento sólido del populismo sin precedentes que caracterizó las campañas electorales y los periodos presidenciales de Álvaro Uribe (2002-2006; 2006-2010); realidad mediada, en la novela de Ungar, por una narración paródica que busca caricaturizar y exagerar el ambiente y el carácter favorable unánime en torno a la postura política de esa época, así como el discurso del gobierno y el de los medios de comunicación de entonces.

Los dos períodos presidenciales de Álvaro Uribe se caracterizaron por ser muy populares debido la lucha frontal contra los grupos insurgentes en Colombia bajo un controvertido programa de gobierno denominado "seguridad democrática". El programa consistía, principalmente, en involucrar a la sociedad civil en la lucha contra la insurgencia, por medio de la creación de redes de informantes civiles, así como de incentivos no solo morales sino económicos a las diferentes unidades de las fuerzas armadas que produjeran mejores resultados militares en contra de la insurgencia armada, para así recuperar el territorio que habían tomado los grupos ilegales. Como es sabido, dicho programa resultó en serios abusos de parte de la fuerza pública, y en múltiples ocasiones en asesinatos de habitantes de la calle en los barrios populares de las zonas urbanas, y de campesinos en el campo, que eran presentados como guerrilleros muertos en combate. La doble elección de Uribe, a pesar de la política económica derechista de este último, fue parte de la corriente neopopulista democrática en América Latina que, desde finales de siglo veinte y a principios del actual, ha conducido a la concentración del poder en varios países de la región en la figura de un nuevo

caudillo.

El elemento paródico de *Tres ataúdes blancos* está presente desde cuando se menciona por primera vez "la República de Miranda" dado que el nombre del país ficticio remite a varios hipertextos, entre otros, al apellido del héroe independentista de las actuales Colombia y Venezuela, el General Francisco Miranda, y al nombre ficticio del país vinculado a la película surrealista de Luis Buñuel *El discreto encanto de la burguesía* (1972)[29].

La Miranda de Ungar es un país en donde se vive un conflicto armado, y gobernado por un "presidente ya reelegido cuatro veces para un total de cinco mandatos, o lo que es lo mismo, uno que llevaba veinte años en el poder" (31)[30]. En la narración también se hacen referencias a las ejecuciones extrajudiciales bajo "órdenes del ministro de Defensa para asesinar a mendigos, trasladarlos a las selvas y hacerlos pasar como guerrilleros caídos en combate" (Ungar, *Tres ataúdes blancos* 149) [31].

---

[29] Francisco de Miranda (28 de marzo de 1750 - 14 de julio de 1816) fue un general venezolano considerado el "Precursor" del "Libertador", Simón Bolívar. En el filme de Buñuel, el embajador de su República de Miranda en Francia, don Rafael Acosta, recibe observaciones de otros personajes ajenos a su nación respecto a lo desagradable que es el país que representa: una estricta y opresiva dictadura militar, similar a la que se lee en la novela de Ungar.

[30] Álvaro Uribe ha sido el primer presidente reelegido democráticamente en la historia reciente de Colombia, gracias a una reforma constitucional efectuada a mediados de su primer periodo. En efecto, la reelección en Colombia se instauró en 2004, cuando el entonces presidente Uribe promovió una polémica enmienda a la Constitución aprobada gracias al voto de dos tránsfugas que terminaron en prisión, y eso le valió la reelección en 2006. Habiendo ejercido durante dos mandatos presidenciales (2002-2010), Uribe intentó perseguir un tercer mandato, y a pesar de las prohibiciones institucionales, la segunda reelección estuvo muy cerca de ser avalada, y se la justificaba con el argumento de que esa era la voluntad del pueblo, bajo el eufemismo del "estado de opinión" del pueblo colombiano. Más tarde, en el segundo periodo del sucesor de Uribe, Juan Manuel Santos, la figura de la reelección presidencial colombiana fue eliminada por la Cámara de Representantes. El artículo fue aprobado el miércoles 3 de junio de 2015 por 90 votos a favor y 10 en contra, y solo se opuso el Centro Democrático, partido político creado y liderado por el expresidente y senador Álvaro Uribe.

[31] Estas ejecuciones extrajudiciales, llamadas 'falsos positivos', no eran nuevas en el país, pero sí aumentaron de manera drástica: 154 % entre el 2002 y el 2010, según el estudio "La política de seguridad democrática y las ejecuciones extrajudiciales" (2013) realizado por Ernesto Cárdenas y Édgar Villa, profesores de la Universidad de la Sabana y la Universidad Externado de Colombia.

En otros pasajes se satiriza por medio del absurdo y la exageración de las cifras y estadísticas del gobierno:

> (l)os últimos meses, según el ministro, habían desertado 10.000 guerrilleros estalinistas. Habían sido dados de baja otros 10.000. Habían sido capturados 10.000 más. Habían muerto de enfermedades tropicales los últimos 10.000. Teniendo en cuenta que la guerrilla estalinista había contado en su mejor momento con 20.000 hombres en armas, según información también proveniente de la inteligencia militar, se podía entender la cara de dicha del ministro (y por qué las palabras Inteligencia y Militar nunca van juntas). Apabullado por la demostración aritmética me prometí no ver ni oír más noticieros, ni uno solo, mientras duraba mi convalecencia. (66)

En el pasaje anterior, quien narra es el protagonista, al leer las noticias en el hospital cuando se hacía pasar por el candidato suplantado en su supuesta convalecencia, y reflexiona sarcásticamente acerca de "la demostración aritmética" sobre los números de bajas insurgentes reportados por los medios de comunicación de Miranda. La reflexión evidencia la intención satírica de identificar las contradicciones de los reportes de muertes trágicas con el número de bajas de la insurgencia. De acuerdo con un estudio del 2008 titulado "Las cifras no cuadran" de la Consejería en Derechos Humanos y Desplazamiento (Codhes) las estadísticas gubernamentales listaban más de cien mil miembros de los ejércitos ilegales asesinados, capturados o que se habían rendido entre 2002 y 2006. Pero esas guerrillas, según estimados gubernamentales previos, no excedían los treinta mil miembros. Ungar se vale así de una técnica común de la sátira, consistente en tomar una situación de la vida real y exagerarla

hasta tal punto que se vuelva ridícula y se puedan ver sus fallas. En este pasaje se satiriza parte de los reportes militares del gobierno de Álvaro Uribe, el cual fue acusado de ordenar la manipulación de las cifras oficiales que daban un reporte inflado, y cuyos datos eran publicitados a gran escala a través de los principales medios de comunicación[32].

Luisa Coletta, en su estudio "Political Satire and Postmodern Irony in the Age of Stephen Colbert and Jon Stewart", advierte que "la sátira no es un dispositivo cómico, es una crítica, pero utiliza dispositivos cómicos como la parodia, la exageración, (…) para obtener sus risas" (860)[33]. En el pasaje anterior, el efecto satírico se ejerce mediante el procedimiento de la exageración, que, en este caso, hiperboliza los datos estadísticos exponiendo "un desajuste frente a una realidad cualquiera" (Brück, 1988).

Entre otros ejemplos de ironía satírica encontramos las menciones a algunos de los medios de comunicación que apoyaban abiertamente la gestión del presidente Uribe:

> El diario *El País* de España dice esta mañana en la primera página de su edición digital que la República, la nuestra, la de Miranda, va muy bien. Una periodista enviada por el diario *El País* de España a nuestra capital afirma que, gracias a las medidas económicas y de orden público emitidas por el serenísimo presidente Del Pito (a quien los españoles abrevian como el P. d. Pito), la inversión extranjera se ha

[32] De igual manera, como parte de una estrategia propagandística que buscaba alzar la moral de la tropa y de la población en general en medio del fragor de la lucha armada, en muchas ocasiones el discurso oficial del establecimiento uribista "desvirtuaba la realidad del orden público y social del país, cooptaba los medios de comunicación de la época que pregonaban la negación del conflicto armado colombiano" (Jiménez Bautista y González Joves, "La negación del conflicto colombiano…", 10) y, al mismo tiempo, vendía a sus conciudadanos y en particular a los inversionistas nacionales y extranjeros la imagen de una Colombia estable, democrática y próspera.

[33] Mi traducción.

recuperado, el producto interno bruto ha subido y la moneda se ha fortalecido. (101)

En este pasaje, la parodia va dirigida al periódico español, el cual no dejó de reseñar de manera positiva la gestión del mandatario colombiano. Durante la presidencia de Álvaro Uribe el Grupo Prisa, propietario entre otras empresas del diario *El País* de Madrid, hizo grandes inversiones en Colombia, por lo que, en palabras de Erika González, investigadora del Observatorio de Multinacionales en América Latina (OMAL), en un reportaje titulado "La Colombia del Grupo Prisa", no era extraño notar que "la imagen ofrecida por los reportajes, entrevistas, tribunas de opinión y hasta el editorial de *El País* sobre Colombia, gire en torno al buen manejo económico del gobierno que brinda oportunidades de negocio para las empresas españolas" (s.p.).

Del mismo modo que lo hace con los medios extranjeros, Ungar no deja de criticar por medio de la ironía y el sarcasmo la unanimidad de los medios de comunicación nacionales que se plegaron a la estrategia gubernamental de comunicación política de la presidencia de Uribe Vélez. En su informe "Del régimen de comunicación política del presidente de Colombia Álvaro Uribe Vélez", el investigador Juan Carlos Gómez Giraldo recoge el testimonio del antiguo asesor presidencial del primer gobierno de Uribe, Jaime Bermúdez, quien afirmaba que la estrategia comunicativa gubernamental residía en el estilo del presidente Uribe, caracterizada por "un contacto permanente con la gente[;] el presidente sale mucho, visita las regiones todas las semanas, hay consejos comunales, todos esos son termómetros que permiten calibrar qué está pensando la gente (…)" (70). El informe de Gómez Giraldo concluye que el presidente

> (…) prefirió eliminar intermediarios para asumir las funciones del periodista en los procesos de comunicación con sus gobernados; indaga, entrevista, busca la verdad y la presenta —su verdad— de la manera más "transparente posible" para que sus audiencias se informen, para que sus receptores crean, para que la opinión de sus gobernados sea favorable. (73)

En varios episodios de la novela, Ungar se refiere a las noticias de los medios de comunicación con ironía y sarcasmo, al resaltar que:

> Con independencia digna de venia y/o alarido escriben todos sobre muchos temas que son el mismo: Del Pito, siempre don Tomás del Pito, intercalado a veces con un chiste o con sus respectivos ombligos. Qué oleada de viento fresco es leerlos a todos en la mañana. Qué bocanada de tenue alivio que no induce al vómito. (104)

En el pasaje que acabo de citar, Ungar destaca mediante la burla que la independencia que dichos medios decían profesar no era para nada real, mientras critica con humor las noticias que giran en torno al presidente Del Pito. De manera curiosa, el autor no menciona a ningún medio de comunicación nacional por su nombre real, pero sí a los extranjeros. Por ejemplo, menciona las noticias publicadas "en la sección Internacional del *New York Times*" que no divulgan nada acerca de la realidad ficticia de Miranda: "busco en otras secciones. Nada. Me voy a las ediciones anteriores. Tampoco. En ninguna edición están los cientos de miles de muertos ni los siete u ocho millones de despojados" (107). Y lo hace con la finalidad de contrastar las fuentes internacionales con la frivolidad de las noticias registradas por los medios de información locales en Miranda; por ejemplo, uno de ellos publica

> (…) con grandes titulares cómo un tenista de la República ha entrado por fin, tras un esfuerzo de varias docenas de meses, al selecto club de los mil mejores jugadores del mundo. Hazaña de titanes: empuje y pundonor. El hecho llena de orgullo a los redactores del diario *El Universo* y por lo tanto a todos los habitantes de la conmovida Miranda. (106)

La descripción en la ficción de la manera en la que los medios publican (o rehúsan publicar) la información noticiosa proveniente de Miranda busca criticar a una nación que vive en permanente negación acerca de su realidad y sujeta a un conglomerado mediático encargado de maquillarla u ocultarla. Se trata de una realidad inspirada sin duda en la Colombia de principios del siglo actual, cuando en el país salían a la luz pública las cifras de las víctimas de la violencia: cuatro millones de desplazados, la desaparición de diez mil personas (la cifra cambia según la fuente, si es del gobierno o de otros organismos no gubernamentales), aumento del secuestro y un futuro de bajas expectativas para niños y mujeres que han tenido que participar en la guerra, mientras al mismo tiempo se pregonaba a través de todos los medios la imagen de una nueva Colombia que no dejaba de cosechar triunfos deportivos, artísticos y culturales que lo hacían, según lo repetían los medios, uno de los países más felices del mundo (“País feliz”).

Desde el inicio de la novela, cuando el padre del protagonista se entera del asesinato del candidato Pedro Akira y decide escuchar la radio, Ungar no pierde oportunidad en satirizar la ambivalencia anterior:

> (E)l viejo radio de pilas (…) era fundamental para la Historia Patria (…) con motivo de los siguientes magnos sucesos:

1. Asesinato de candidato presidencial de la oposición, 1989.
2. Empate del equipo de fútbol, 1990.
3. Asesinato de candidato presidencial de la oposición, 1990.
4. Primer puesto en una etapa ciclística, 1990.
5. Asesinato de candidato presidencial de la oposición, 1990.
6. Segundo puesto panamericano en tiro con jabalina, 1991.
7. Asesinato de candidato presidencial monárquico, 1995.
8. Mejor traje típico en reinado universal de la belleza, 2002.
9. Falsa alarma por venida de un papa, 2008. (28)

En la cita anterior, el protagonista reflexiona sobre las noticias que escucha su padre, haciendo énfasis en la cantidad de eventos sucedidos, numerados cronológicamente, de tal manera que se yuxtaponen sucesos de importancia disímil de lado a lado. Esta yuxtaposición busca traer todas las cosas al nivel más bajo de importancia en la lista, y lo mas notable de esta es la repetición de "asesinato del candidato a presidente", que se intercala con aquellas que van de triunfos deportivos a festejos triviales sin distinción, buscando criticar un conflicto moral reconocible para el lector familiarizado con la realidad colombiana contemporánea.

Las referencias a los medios de comunicación, así como el también siempre presente tema de la violencia política —contada ya una infinidad de veces—, en esta ocasión se abordan a través de un relato donde las referencias intertextuales amplían aún más la distancia entre lo que se narra (la ceguera ciudadana, los oscuros mecanismos del poder y sus conductos, un país bajo un régimen autoritario cuya población se encuentra asolada durante

años por “Guerrillas Estalinistas”, el narcotráfico y grupos paramilitares o “Escuadrones de la Muerte”) y los lectores.

3.4 Parodia, ridiculización y miniaturización

Antonio Ungar confirma en una entrevista concedida al periódico *El País* de España que en su país, Colombia, cada presidente ha sido víctima de burlas y de la hilaridad del pueblo en general, sin embargo, “con Álvaro Uribe sucedió que su solemnidad puso fin a estos chistes y yo estimé pertinente hacer un libro humorístico contra el autoritarismo de su poder, un libro de humor negro justamente” (Mora s.p.). Como ya he notado, en *Tres ataúdes* Ungar hace uso de la caricaturización y la exageración con el fin de criticar al presidente más popular y polémico de la historia reciente colombiana. Álvaro Uribe Vélez fue conocido por su baja estatura, su manera de gesticular con sus manos durante sus discursos, su fama de hablarle a los ciudadanos de manera coloquial y directa, este último un factor primordial que le permitió conectarse con el pueblo colombiano mediante una serie de “consejos comunitarios”, tal como se denominaron estas reuniones. En estas jornadas, que en promedio duraban doce horas, el presidente Uribe junto a su gabinete y los mandatarios locales presentaban una lista de logros y necesidades de los municipios y las regiones que visitaban. Después, los invitados, muchos de ellos personas del común, exponían sus necesidades y el presidente fungía de moderador asignando responsabilidades a los ministros, proponiendo quehaceres y exigiendo soluciones a los gobernantes locales. Para hacerlo, Álvaro Uribe hacía uso de un lenguaje fuerte contra los grupos armados y de carácter paternalista pleno de diminutivos cuando se refería a los sectores de la población más vulnerables. De acuerdo con la politóloga Carolina Galindo Hernández en su estudio “Neopopulismo en Colombia: el caso

del gobierno de Álvaro Uribe Vélez" (2006), este estilo de lenguaje, caracterizado por el uso de diminutivos y calificativos despectivos, logró generar una mayor aceptación de la figura del presidente en la medida en "que se presentaba como un mandatario cercano al sentir de las necesidades y del *ethos* del pueblo colombiano" (157).

Al detectar y comentar estos rasgos, Ungar busca burlarse al mismo tiempo del controvertido pero muy efectivo discurso del presidente Álvaro Uribe, "un líder que apela a frases coloquiales, diminutivos y refranes" (Flores s.p.), y que en su campaña electoral se presentaba a sí mismo como una figura paternal ante el electorado, como lo explica el "Manifiesto democrático" de cien puntos con el que el entonces candidato presentaba su programa de gobierno: "Miro a mis compatriotas hoy más con ojos de padre de familia que de político" (Uribe Vélez, punto 100). Retórica que explotó de manera efectiva durante ambos gobiernos por medio de sus consejos comunitarios y sus contactos directos con la población y que contrastaba con el inmenso poder que tuvo durante su presidencia e incluso después de terminados sus mandatos.

Este estilo de gobierno ha sido muy criticado en Colombia. El crítico cultural colombiano Eduardo Arias, al referirse al modo de comunicación del gobierno de Uribe, lo comparaba con "una de las prácticas más populares del dictador dominicano Leonidas Trujillo, el tirano que inspiró a Gabriel García Márquez para escribir *El otoño del patriarca*" y que puso "de moda los diminutivos". En su crítica titulada "Castellano moderno" acerca del uso y abuso de los diminutivos en la retórica presidencial de Álvaro Uribe, Arias transcribe algunas de las frases más comunes del presidente colombiano en sus consejos comunitarios:

"Ministro, mire a ver de dónde sacamos la platica". "Una vaquita más otra vaquita son

> dos vaquitas". "Si juntamos un centavito con otro centavito llegamos al pesito". "Doña Edelmira, prométame que con su vaquita me va a generar un nuevo empleíto". "Ministro, con esa carreterita no me vaya a dañar la selvita". (Arias s.p.).

Ungar también parodia e imita el estilo y la retórica del exmandatario colombiano en la concepción de su personaje Tomás del Pito, el ficticio líder autoritario de Miranda. El autor describe, por ejemplo, la rigidez y la gesticulación del presidente Del Pito en *Tres ataúdes blancos* en los siguientes términos:

> El presidente esboza por fin una pequeña sonrisa de ojos muy serios y estáticos. Una sonrisa que mantiene y que hace girar a diestra y siniestra cual perrito eléctrico en guantera de taxi. El perrito levanta de repente la mano derecha a la altura del cuello, como si estuviera dispuesto a jurar con la mano equivocada sobre una biblia inexistente, y esa manita como de juguete, pero capaz de aplastar de un golpe todas las moscas de Miranda, consigue por fin callar a sus más fieles seguidores. (237)

En otros pasajes, Ungar ridiculiza la baja estatura del presidente Del Pito y la contrasta con su figura autoritaria al presentarlo desde el principio de la novela como el "diminuto presidente Del Pito (reptil humanoide, tenebroso regidor y rey: minúsculo y vitalicio presidente de mi bien amada República de Miranda)" (31).

Al repasar noticieros de la época como RCN Noticias, Caracol Noticias o CM&, que trasmitían segmentos en donde Uribe se dirigía al público, notamos algunos de los gestos que aquí aparecen caricaturizados (su dificultad para sonreír en público, su aspecto y cara de niño bueno, la tendencia de levantar su dedo índice, como lo hiciera un padre de familia frente a sus hijos), detalles que parecen inspirar conscientemente la descripción de las gesticulaciones

del presidente Del Pito, también tomadas en cuenta por el protagonista a través de descripciones donde priman las caracterizaciones diminutivas: “el eminente Tomás del Pito. Muy sentadito en su sillita (…) se despidió como siempre, invocando a su dios, a su virgen y a todos sus angelitos también” (61); “él y su dedito índice inauguran puentes, escuelas y polideportivos” (144); “llama hijitos a sus electores y les suelta historias con vaquitas chiquitas y ubrecitas chiquitas, con arbolitos y potreritos” (238).

3.5 De lo grotesco a lo heroico

Si bien la caracterización satírica del presidente y los medios de comunicación en la novela hacen evidente la crítica política como móvil de la novela, la construcción del personaje principal es problemática dentro del marco de esta misma crítica. El autor comienza su relato con un narrador a la vez grotesco y pusilánime, de suerte que el protagonista no queda eximido de la sátira y del humor negro y es capaz de autoflagelarse a través de su narración, por medio de algunas descripciones que guardan relación con lo grotesco batjiniano: la obesidad del personaje, los flujos corporales que no logra controlar, la descripción grotesca del asesinato del candidato Pedro Akira, quién “comía canelones en salsa napolitana” y quien muere después de recibir “tres balas en su cabeza, que fue a dar con ojos muy abiertos al plato de canelones” (10) en un restaurante italiano.

Junto con sus planteamientos sobre el humor paródico, Bajtín introdujo, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, la noción de cuerpo grotesco enmarcada en su idea de lo carnavalesco. Como lo señala Mario González-Linares en “Bajtín, Rabelais y el cuerpo grotesco”, esta noción de la que depende el efecto cómico que transgrede a la vez que relaja las normas y las distinciones sociales, consiste en

una “hiperbolización del cuerpo”, que hace énfasis en su deformidad y exagera su existencia física poniendo al individuo en contacto con la comunidad (s.p). No en vano, son justamente los gigantes Gargantúa y Pantagruel “los protagonistas de un conjunto de novelas satíricas de Rabelais caraterizadas por la desmesura de los hechos narrados” (González-Linares s.p.).

Se trata de un rasgo patente en la caracterización del personaje central de *Tres ataúdes blancos*, quien en el comienzo de la novela es totalmente caricaturizado según esta forma grotesca-carnavalesca y, en un guiño a la retórica de García Márquez con su gusto por lo hiperbólico —especialmente en lo referente a dos de sus personajes más conocidos: el patriarca del *Otoño del patriarca*, o la gigantesca y rabelesiana Mamá Grande de *Los funerales de la Mamá Grande* (1962)—, se describe a sí mismo como “una deformidad”, “un Frankenstein”, al tiempo que ironiza sobre su obesidad de “casi cien kilos de gallardía” (*Tres ataúdes blancos* 30). Encontramos también que el pusilánime, obeso y desabrido José Cantoná se considera el “héroe narrador” (11), es estudiante de la “exquisita clase de Arquitectura del Barroco de la no tan exquisita Universidad Nacional de la República de Miranda” (12), tiene afición por la música de Beethoven, es seriamente alcohólico, y lamenta (aparentemente sin ironía) la decepción que siente su padre por él.

A la caracterización grotesca se superpone una que ya no delata el talante del personaje, sino que más bien apunta a la composición formal de la novela. Así, el protagonista comparte con el lector su fascinación por “las pedagógicas diapositivas de las fachadas (monumentales) de la plaza Navona en Roma y la fuente (imponente) de Bernini, toda esa piedra (solidísima) del barroco” (13), de manera que la mención del barroco y el barroquismo está presente de manera constante en el mismo lenguaje, aunque se va perdiendo junto con la

transformación del personaje.

En su descripción, el personaje de Cantoná se burla de sí mismo, y dicha burla autodirigida se presenta de igual modo en los momentos en que el texto conecta al lector con el autor, de manera tal que aquel no solo lee la trama, sino que también establece una relación directa con el personaje de Ungar cuando éste irrumpe en medio de algunos pasajes con sus propias recomendaciones: "Tomar nota, ahora, amable lector, en el margen del libro de no haber más remedio" (…) "Anotar. Anotar, el que paciente escucha" (20). La metatextulaidad producto del uso frecuente de estas sugerencias rompe con la lectura y muestra la voz del protagonista que le habla directamente a sus lectores/lectoras, presentándose a sí mismo como personaje literario de su obra.

Pero en el tercer capítulo de la novela, el fraude burlesco y grotesco del protagonista da paso a lo absurdo —absurdo que tiene que ver con el papel que le obligan a desempeñar—, hasta que el actor entra de pleno en el personaje que debe protagonizar.

3.6 Reflexiones, distorsiones e inestabilidad tonal

El modo en que el protagonista pasará a ser el doble de Pedro Akira se narra en un tono fársico-absurdo, y durante esta trasformación la sátira política empieza a competir con la gradual transformación del narrador. Desde el momento en que el personaje de Jairo Parra, ex compañero de colegio del protagonista y quien era el asesor del verdadero candidato Pedro Akira, le propone a Cantoná el plan de suplantación debido tan solo a su gran parecido físico con el candidato asesinado, el protagonista se vuelve un farsante que se sabe un farsante; es un actor que debe vivir por varios meses envuelto en vendas para justificar la salvación milagrosa del político a quien debe suplantar, simulando la presencia del senador en la vida

pública del país hasta que los miembros del partido decidan cómo afrontar la situación de su derrota electoral. Desde la perspectiva de Cantoná: "Entre Pedro Akira, el candidato herido, y éste su servidor siempre había habido algo parecido a un espejo de feria. Él siempre había estado frente al espejo, yo siempre había sido la imagen distorsionada" (30).

La comicidad y la ironía satírica dirigida al protagonista empieza a disminuir en el momento en que Ada, la enfermera encargada de su cuidado en el hospital (y cómplice dentro del plan de suplantación), empieza a desarrollar sentimientos hacia él a pesar de su obesidad y su apariencia de momia. Él, por su parte, no tarda en corresponder a los sentimientos de ésta. La intromisión del elemento romántico-folletinesco cambia gradualmente la caracterización del protagonista. Cantoná, inicialmente objeto de burlas por su apariencia física, su pereza, su falta de compromiso político, su cobardía, va empezando a valorar los ideales del candidato muerto a quien está reemplazando.

Al considerar el elemento fársico y satírico de la primera parte de la novela, la transformación del personaje en héroe de la oposición y mártir de su idealismo resulta sorprendente. Es esta inestabilidad, sin embargo, lo que hace que la novela encuadre dentro de un marco propiamente postmoderno. La transición entre la sátira grotesca o absurda de la primera parte y la regeneración política e ideológica del protagonista de la segunda mitad de la novela se lleva a cabo al injertar lo que bien podría ser el capítulo de una telenovela dentro de la historiografía política. Hay momentos en que Ungar se burla de esta historia de amor "más allá de la muerte" (33), pero con la disminución de la auto-ironía o autocrítica de parte del narrador, la sátira que queda es completamente externa al personaje y a aquellos que lo ayudan en su conversión: Ada, la enfermera, y Jairo, el antiguo jefe de escoltas de Pedro

Akira, ahora convertido en su escolta —para seguir con la farsa de que Cantoná es Akira, por supuesto—.

La historia de amor —que bien podría haber sido pantagruélica si Ada hubiera tenido las mismas dimensiones que el protagonista— queda fuera de la sátira. No hay ninguna indicación de que los sentimientos del protagonista pasen por la ironía al decir que "Ada es la única responsable de mi transformación en un valiente" (119), o que "es imposible vivir sin la enfermera Ada Neira. Sin su olor y sin sus besos" (121). Ada, como enfermera, combina lo maternal con lo erótico, lo cual daría lugar a un tratamiento paródico, pero si al comienzo de la relación hay guiños a esta posibilidad, la ironía desaparece del todo mientras Cantoná se transforma, ya irreversiblemente, en la persona que fue Pedro Akira.

Tampoco el tratamiento de su guardaespaldas es satírico. Descrito como otro personaje de telenovela, Jairo Calderón es quien convence a Cantoná de que éste debe asumir el manto del muerto, ahora en serio —es decir, adoptando sus ideales y luchando por ellos—. En un largo monólogo que ocupa cinco páginas de la novela, se convierte en guía moral del protagonista al pedirle que "si usted convence a la gente de que es el otro don Pedro y de que está vivo y peleando con toda, lo que se puede venir es muy bonito. Porque la memoria del otro don Pedro, del de verdad, se merece que hagamos todo lo que podamos" (109), ante lo que el protagonista le promete a Calderón que va a "hacer lo que esté a mi alcance para ganar las elecciones (…) yo también admiro al verdadero Akira" (110).

Para Jameson, la novela postmoderna se caracteriza por el pastiche apolítico y no por la parodia. El pastiche, nota Jameson "is a neutral practice of mimicry, without satirical impulse, without laughter" (Jameson 114). En la novela de Ungar la intención paródica-crítica

compite desde la impostura, dado que nada tiene que ver con el 'desdoblamiento' del personaje sino con la duplicidad que éste debe asumir. Cantoná no busca representar al candidato Pedro Akira durante el acto de suplantación de este, sino que lo acapara por completo, se apropia del papel de otra persona y, como nos daremos cuenta al final de la novela, su escritura también está envuelta en un manto de simulación. Al declararse la única voz autorizada para narrar los hechos, el protagonista delata su usurpación al lector al darnos acceso a sus intenciones, brindándonos la oportunidad de mirar detrás de sus fachadas: en un inicio, un personaje ensimismado, aislado, antisocial, y a partir de la segunda mitad, un personaje decidido, pero tremendamente egocéntrico:

> (…) Si creyera en la transmutación de las almas diría que se trata del alma del mismísimo Pedro Akira, entrando por mis fosas nasales y haciéndome suyo. Con voz entrecortada pero dotada de buen volumen pido a los integrantes del circo que se callen. Silencio, amigos míos, digo. Silencio. Mi voz suena como la del verdadero Pedro Akira. (...) Nadie esperaba que yo hablara. El milagro se ha consumado: Pedro Akira está hablando por mí. Son míos su sentido de la autoridad, su claridad de pensamiento y su carisma (…). (118)

En el pasaje anterior no hay burla ni ironía y por eso, el cambio de tono es asombroso: hay una verdadera transformación del personaje, pero al carecer de auto-ironía, Ungar no nos deja la opción de seguir viéndolo como farsante. Al mismo tiempo, el tono de la narración se vuelve más inestable, porque todavía hay pasajes en el que el personaje trata humorísticamente su situación, burlándose de sí mismo. Producto de este giro, José Cantoná, quien se autodenomina el autor de la novela, admite más tarde en la narración que piensa

dedicar su "abundantísimo tiempo libre a escribir mis aventuras como el doble de esta película" (158), mientras sigue viéndose a sí mismo como un actor.

3.7 El fin del humor en la voz de Ada

Como ocurre con las otras dos obras analizadas en este trabajo, en la novela de Ungar asistimos a una desaparición paulatina del humor. Mientras que *35 muertos* de Sergio Álvarez empieza como un relato picaresco y termina con un realismo deprimente, y *Lady Masacre* de Mario Mendoza inicia como una parodia que combina el relato detectivesco con el realismo mágico para terminar —como se verá— con un recuento melodramático de un asesinato pasional; *Tres ataúdes blancos* empieza como una farsa paródica y se convierte en un *thriller* en el que la acción principal va dejando al margen toda chispa de humor, sátira o parodia.

Cuando los dirigentes del Movimiento Amarillo, artífices del plan de suplantación, se percatan de que el actor a quien controlaban ahora actúa por su cuenta como un empoderado y autónomo Cantoná en su papel del candidato Pedro Akira, ocurre la inevitable persecución de este para destruirlo. El cambio de tono a uno más macabro y sombrío se hace evidente desde el quinto capítulo, en el episodio en que los otrora opositores del régimen deciden aliarse con el presidente Del Pito para conformar un "gobierno de unidad nacional", pero con la condición de que a Pedro Akira se lo mantenga "al margen ya, antes de que sea demasiado tarde" (230). Con el despertar de la conciencia del narrador aumentan las muertes a su alrededor a partir de una serie de eventos que acontecen de manera estrepitosa: el Doctor Neira, padre de Ada, quien en un principio se prestó para ser el médico de cabecera del falso Senador Akira convaleciente en el hospital, es asesinado en un atentado con un carro bomba para silenciarlo, al igual que el padre de Cantoná, quien muere al ser su casa incendiada

cuando intentaban dar con el paradero del protagonista. El tono cómico-grotesco del principio y la sátira de las figuras políticas recorre la novela hasta el episodio en donde el protagonista, al saberse perseguido por el régimen, siente "un miedo feroz que acecha por la habitación, con garras y colmillos" (232). A diferencia de la descripción de la violenta muerte de Akira, en la cual el énfasis estaba en lo cómico grotesco de su cabeza ensangrentada sobre en el plato de espaguetis, ahora abundan descripciones marcadamente violentas, en particular cuando el protagonista es finalmente capturado por los "escuadrones de la muerte" y es recluido en una finca en donde "los individuos que pertenecieran a esas organizaciones (de izquierda) eran descuartizados vivos, con machetes y motosierras, y una vez muertos, sus restos eran entregados a los cerdos, para que no quedara ni huella de la rebelión" (253).

Ungar abandona toda pretensión satírica al transcribir en este párrafo el accionar criminal paramilitar por medio de la descripción grotesca de sus crímenes más atroces. La descripción anterior evoca aquellos recuentos de los crímenes paramilitares que abundaron en los testimonios de las víctimas dadas a la prensa durante el proceso de desmovilización paramilitar de la primera década de siglo actual[34].

Como discutiré en mayor detalle en el capítulo que analiza la novela de Mario Mendoza, *Lady Masacre*, la desmovilización de los paramilitares de extrema derecha sucedió bajo la llamada Ley de Justicia y Paz, el marco jurídico promovido por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, aprobada por el Congreso para facilitar el proceso de desmovilización de

[34] El 16 de junio de 2016, y por primera vez en la ya larga historia de la guerra en Colombia, un tribunal de Justicia y Paz documentó las formas de tortura del paramilitarismo, cada una más escalofriante que la anterior. Salieron así a la luz las formas más terribles de estrangulamiento, mutilación, electrocución, golpizas o ahogamientos, violencia sexual y perturbación psíquica, que fueron perpetradas en su mayoría en espacios físicos controlados con herramientas para infligir sufrimiento: esposas, lazos, cabuyas y alambres para atar a las víctimas y vendas, trapos o toallas para impedir la visión, e incluso animales hambrientos (Laverde Palma).

paramilitares en Colombia[35]. Dicha ley tuvo que ser retirada debido a la presión nacional e internacional pues el proyecto legislativo conocido como "alternatividad penal", que beneficiaba a los armados que se desmovilizaban y confesaban sus crímenes, ignoraba por completo a las víctimas. Ungar transcribe también en esta sección la versión ficcionalizada de este proceso de desmovilización de los "Escuadrones de la Muerte, erradicados desde hace seis meses gracias a un exitoso proceso de paz llevado a cabo por el presidente Del Pito" (69)[36].

A todo esto, tanto Ada como Cantoná huyen hacia el interior del país para refugiarse en un "paraíso tropical", el cual será solo el anticipo de la desaparición y muerte del protagonista, "asesinado por los escuadrones de la muerte y enterrado, tras decapitarle y quebrarle los huesos, en uno de los ataúdes blancos que aparecen en el entierro televisado" (271).

El pasaje citado no corresponde a la voz del narrador sino a la de Ada, la enfermera gracias a quien el protagonista adopta los ideales del senador Akira. Es ella quien empieza a narrar la parte final de la novela, llamada "Después del final (el principio)", en la cual se pasa de la farsa grotesca del comienzo a la epístola testimonial. Esta parte de la historia salta al año 2019 y transcurre hasta el año 2021 cuando Ada, exiliada en Alemania, toma la palabra por medio de una serie de cartas dirigidas a Cantoná, de quien sabemos por fin que en realidad se llama Lorenzo.

---

[35] En 2003 las Autodefensas Unidas de Colombia firmaron con el gobierno un acuerdo de desmovilización en los cual 30 000 miembros de esa organización armada y sus comandantes cesan operaciones.

[36] Sin embargo, y al igual que en *Lady Masacre* de Mendoza, en esta novela Ungar rehúsa especificar quiénes son los autores de dichos crímenes ni los nombres de sus víctimas.

La autorreferencialidad, en este caso en el personaje de Ada, se mantiene presente en el epílogo, cuando su proceso de duelo se ve interrumpido al poco tiempo de radicarse en Alemania por la carta póstuma escrita por su amante —quien ahora es Lorenzo—, la cual contiene un documento de aproximadamente doscientas páginas cuyo propósito es convertirse en una obra testimonial, en algo similar a "un relato policiaco" (264), siendo este manuscrito la novela que acabamos de leer.

La voz de Ada mantiene el tono desesperanzador del final de la obra cuando ella empieza a cuestionar si hay una verdad entre toda esta duplicidad. Es solo al final, al leer las palabras de Ada contradiciendo el relato de su historia (de cómo narra su historia), cuando podemos apreciar la función del personaje. Sin dejar de ser una figura folletinesca, Ada resulta ser también una mujer en sus cabales que no solo contradice el relato del narrador, sino que tiene un punto de vista propio. De hecho, la segunda narradora de la novela critica al narrador protagonista cuando, de manera desconsolada, en una de sus cartas sin respuesta le reclama: "en ninguno de tus doscientos papeles llamaste a las cosas por su nombre. (…) Si en todo caso nos iban a encontrar y a derrotar, ¿para qué llamar *Del Pito* al presidente en vez de llamarlo por su nombre de pila?" (272), mientras le reprocha a su amante ausente la imposibilidad de escribir un relato con justicia social acerca de su país, al que se le impide incluso nombrar: "(…) Ya lo ves: son y serán siempre imposibles los relatos policiales en la República de [redacted]. También los vividos por [redacted] porque en [redacted] nunca hay pruebas, nunca hay culpables, nunca se sabe quién hizo qué, por qué se mata o por qué se muere" (274)".

De forma congruente con el reclamo de Ada, las páginas finales de la novela nunca llegan a identificar los nombres verdaderos del país de los fracasos ni tampoco de sus protagonistas, pues las menciones permanecen ocultas tras los tachos de la censura, dejando así un espacio libre para interpretar estos vacíos, quizás, como una parodia más relacionada con el poder de la censura política y su influencia sobre la literatura o como una supuesta incapacidad del autor de identificar a los responsables por su nombre por temor a alguna represalia.

La proliferación de géneros literarios continúa aún dentro de la carta de Ada, dado que antes de recibir el paquete de Lorenzo se imagina a sí misma como en un cuento infantil, como si su estadía en Bonn la hiciera parte de una historia de los hermanos Grimm. Como es sabido, los cuentos de los Grimm contenían todo tipo de violencia, aunque Ada parece referirse en cambio a su entorno y no a lo que estos cuentos esconden antes de ser adaptados para un público infantil: "Sólo puedo mirar a través de la ventana y saber que el cuento infantil sigue avanzando y que yo sigo atrapada en él, haga lo que haga, con todos mis miedos" (261). Lo mismo se ve al narrar su rutina en Alemania: "*Bonn, 1 de junio de 2019*. Hace ocho días apareció en medio de este cuento infantil una caja azul, cubierta de sellos y estampillas" (264); o cuando descubre la misiva de Cantoná, ahora Lorenzo. Mientras que el epílogo de Ada acusa directamente la violencia de la que Lorenzo, su examante y padre de su hijo, fue víctima, además de otras tantas; con la muerte del protagonista-narrador y la voz de la sobreviviente la novela se inserta, además en un discurso epistolar cuasi-testimonial con detalles carentes de fuerza afectiva, lo que problematiza el argumento de Saldarriaga, para

quien la novela de Ungar puede leerse como una de tipo testimonial que apela al trauma colectivo producto de la realidad violenta de un país como Colombia.

Al final de la novela, Ada narra su retorno al país en compañía de su hijo, producto de su relación con Cantoná, o Lorenzo. Pero si el propósito extratextual del epílogo de Ada insiste en la crítica del autor hacia la situación política de Colombia entre 2002 y 2010, la proliferación de marcos genéricos que dificultan la crítica política sugiere que el giro metatextual al final de la novela, giro típicamente postmoderno, le da la razón a Fredric Jameson y otros críticos de la narrativa postmoderna, para quienes el pastiche postmoderno es incompatible con la novela histórica-política.

Estas consideraciones son, en mi opinión, las razones por las que hasta el momento la novela de Ungar ha sido objeto de poca atención crítica, y las reseñas sobre la misma son desiguales. Mientras que algunos reseñadores elogian el carácter esperpéntico de la sátira, otros han criticado lo derivativo de sus procedimientos típicamente posmodernos y la falta de originalidad en la representación de los conflictos políticos parodiados, argumentando que "repite y recicla los detritos de otras obras" (Lemus). En un juicio intermedio, Francisco Barrios nota que la novela refleja un ejercicio escritural "ambicioso" aunque "inacabado", pero por ello mismo interesante (Barrios).

Si bien son válidas las apreciaciones anteriores, también considero que la originalidad de esta obra reside en la labor literaria del narrador, inspirada en el caso colombiano — incluso latinoamericano— de finales de siglo veinte y en particular de principios del siglo veintiuno, periodo que se caracterizó por el retorno de los líderes caudillistas utilizando las

diferentes máscaras de la democracia y de las ideologías políticas para alcanzar el poder e incluso aferrarse al mismo.

En esta novela, Ungar acierta en su comienzo al desplegar una brillante demostración del manejo de un grotesco-carnavalesco auto-dirigido al narrador en primera persona y un excelente manejo de la sátira política a través de gran parte de la obra, la cual fluctúa entre la tenue historización de los sucesos, hechos y eventos, al dejar de mencionar nombres y lugares reales, y al mismo tiempo, la mimetización hiperbólica de una realidad, al evocar episodios comunes y fácilmente reconocibles de la historia viva de la región. En coincidencia con las obras de esta tesis, como ya hemos dicho, no hay duda de que es bajo el peso de la violencia que va en *crescendo*, lo que al final acaba con el humor —picaresco, carnavalesco o paródico—, que en estas novelas sirve como punto de partida. En *Tres ataúdes blancos*, adicionalmente, el humor y la parodia satírica se empiezan a perder en el momento en que el personaje deja de ser un actor cobarde y se convierte en héroe de su propia historia. Así, las maneras en que Ungar logra los efectivos desplazamientos genéricos y tonales que como efecto de la toma de consciencia asume el protagonista y narrador principal, producto del peso de la corrupta y violenta realidad política, rebasan y hacen silenciar la parodia satírica con la que se retrata la realidad política colombiana de las primeras décadas del siglo actual.

4. Parodia y humor en la novela neo-detectivesca: *Lady Masacre* de Mario Mendoza

Las diferentes violencias generadas por el narcotráfico, la corrupción estatal, el conflicto armado interno y la violencia urbana en Colombia han dado lugar a la proliferación de la narrativa neo-policíaca y uno de sus derivados, la nueva novela negra. Entre las novelas colombianas neo-detectivescas más conocidas escritas en las últimas década cabe mencionar *La otra selva* (1991) de Boris Salazar; *El capítulo de Ferneli* (1992) de Hugo Chaparro Valderrama; *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo; *Perder es cuestión de método* (1997) y *Los impostores* (2002) de Santiago Gamboa, *El señor sombra* (2009) de Óscar Collazos, *Casi nunca es tarde* (2013) de Juan David Correa y otras obras de Mario Mendoza (*Scorpio City,* 1998*; Lady Masacre,* 2013*, Diario del fin del mundo,* 2018). En lo que resulta ser una evidente parodia de este género popular, el detective que focaliza la trama de *Lady Masacre* es un periodista convertido en detective cuya inestabilidad mental (ha sido diagnosticado como bipolar) complica su investigación de un crimen político que resulta ser también una historia de amor de una mujer transgénero. La novela está asentada durante a la "era de la parapolítica", término con el que se le conoció al escándalo político en Colombia a partir de 2006 por la revelación de los vínculos entre altos funcionarios del Estado y políticos con los escuadrones paramilitares de ultraderecha (evento histórico que será explicado con mayor detalle más adelante).

A diferencia de otras novelas de Mendoza como *Scorpio City* (1998), *Relato de un asesino* (2001), *Satanás* (2002), *Cobro de sangre* (2004) y *Diario del fin del mundo* (2018), que se inscriben en modelos más convencionales de la versión "negra" de la novela de crímenes, *Lady Masacre* tiene un fuerte componente cómico, aunque como ocurre en las

novelas de Álvarez y Ungar ya discutidas, la comicidad paródica parece desintegrarse, en este caso, en favor del melodrama, mientras avanza la investigación. Como en los capítulos anteriores, haré hincapié en el trasfondo histórico aludido en la novela a través de mi análisis, en el que propongo examinar el elemento humorístico en relación con la parodia de la novela detectivesca, pero también señalar la parodia de otros géneros que se injertan dentro de la estructura detectivesca de la trama, entre ellos, el realismo mágico.

Igualmente, paródico de la novela negra convencional —con su ética machista y homofóbica— es el hecho de que el detective termina encariñándose con una mujer que se identifica como transexual en la novela, aspecto que analizaré al final de este capítulo.

4.1 Sobre la novela policial detectivesca y la novela negra

La diversidad del género policíaco, la novela detectivesca o la novela negra ha llevado a que se genere un sinnúmero de debates en torno a su definición, su narratología o sus diferentes análisis estilísticos, socioculturales o ideológicos. Sin tener la intención de volver sobre los eternos debates genéricos y subgenéricos de este tipo de literatura, me propongo a esbozar algunas consideraciones teóricas que podrían ajustarse de mejor forma a la novela de Mendoza en este capítulo.

En “The Detective is Dead”, Glen Close nos recuerda que la novela negra guarda cierta afiliación con la novela de corte detectivesco del siglo XIX británico —Arthur Conan Doyle (1859-1930), William Wilkie Collins (1824-1889)— en la que se narra un crimen del que se desconoce el autor, al cual se pretende descubrir a través de técnicas de observación, deducción e investigación. En la novela detectivesca británica son fácilmente identificables los perfiles antagónicos del personaje bueno y el personaje malo, del detective y el criminal, y

se desemboca en el descubrimiento del culpable y en la búsqueda de valores auténticos en la sociedad; en contraste, como señala Tzevan Todorov, citado por José F. Colmeiro en *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, en la novela negra norteamericana de autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler, "el misterio se había convertido en un puro pretexto, y la novela negra que sucedió a la novela problema lo eliminó, para elaborar una nueva forma de interés, el suspense, y para concentrarse en la descripción de un medio ambiente" (Colmeiro 44). Para Todorov, la novela policíaca de la serie negra fusiona ambas historias en una sola: "la historia del crimen" ausente, que termina donde comienza la "historia de la investigación" realizada por el detective, la cual de manera progresiva va dejando al descubierto la primera hasta llegar a la solución; subordinando así el elemento de misterio por la acción, con el interés de narrar un clima de violencia desatada en el entorno en donde se desarrolla la historia.

De modo similar, William J. Nichols, en su estudio "A los márgenes: hacia una definición 'negra'", considera que la llamada "novela negra" latinoamericana representa "una asimilación al contexto hispano de la ficción criminal descrita por Todorov y que tiene su principio en los años veinte en Norteamérica" (295), la cual cuenta con una fuerte y clara influencia del momento social e histórico estadounidense de la década de los años veinte sobre la sociedad en general, cuyas historias, como agrega Close, son narradas de manera más descarnada, "sensationally violent, individualistic, lawless and morally ambiguous as U.S. culture absorbed the cumulative shocks of World War I, organized crime and Depression" (144). Al resumir sus características formales, María Victoria Reyzábal en su *Diccionario de términos literarios*, define la novela negra como "un subgénero narrativo (y cinematográfico)

realista y de denuncia social, nacido en los Estados Unidos, en el que se intentaba reflejar con mirada crítica la vida de los gánsteres y su mundo" (125).

Por su parte, el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II, quien ha escrito varios ensayos sobre el género que él mismo ha contribuido a redefinir en el ámbito hispano, nota que el neo-policial hispanoamericano se distancia de la novela policial o negra norteamericana en cuanto que ésta se caracteriza por reforzar la legalidad de un sistema sostenido por aparatos represores, por estar centrada en la solución de un enigma y por ser escrita para divertir, mientras critica la corrupción local o estatal, pero rara vez nacional. En palabas textuales, el neo-policíaco, según Paco Ignacio Taibo II, se caracteriza por "una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad política" (en Argüelles 14).

Otras características de este tipo de obras, en lo que el escritor cubano Leonardo Padura Fuentes denomina también como el neo-policial iberoamericano en su prólogo a *Variaciones en negro*, son su afán paródico y una narración en primera persona, con el uso preferente de los tiempos presente y pretérito perfecto dada la cercanía entre el momento de la narración y el acontecimiento ocurrido (en el caso de *Lady Masacre*, el asesinato de uno de los congresistas implicados en los crímenes de la parapolítica); y la presencia de un lenguaje coloquial con abundancia de datos cronológicos y geográficos.

En el caso colombiano, Hubert Pöppel nota que la novela policíaca se caracteriza por no exceder las 300 páginas, y tener como tema exclusivo la indagación acerca de un asesinato por parte de un investigador que no es necesariamente un detective profesional o vinculado con las fuerzas policiales. Este detective, según Pöppel, cuenta por lo general con un

ayudante, quien contribuye de manera crucial a la resolución del crimen "por medio de métodos puramente racionales y lógicos" (201).

Por su parte, Gustavo Forero Quintero en sus trabajos *La anomia en la novela de crímenes en Colombia* y *Crimen y control social. Enfoques desde la literatura*, propone que la novela negra o novela de crímenes, como la denomina en Colombia, requiere ser estudiada desde la anomia, entendida ésta como "la situación moral que vive un personaje o un grupo social como consecuencia de una más o menos generalizada carencia o degradación de normas sociales" (*La anomia* 13). En *Trece formas de entender la novela negra*, Forero, al igual que Pöppel, identifica a un tipo de investigador aficionado, que no recurre a los métodos científicos y policiales para investigar su caso. Al analizar la novela colombiana *Perder es cuestión de método*, de Santiago Gamboa, Forero concluye que el investigador más idóneo en una realidad como la colombiana lo constituye un periodista, quien resulta mucho mas creíble que la figura de un detective privado, pues en América Latina, a diferencia del formato de la novela negra estadounidense, "el triunfo de la ley es muy poco realista. Por eso la figura del detective casi no se usa" (*Trece formas* 87).

La novela de Mendoza comparte con la novela policial o detectivesca hispanoamericana reciente muchas de las características mencionadas, en especial en lo que se refiere al perfil del investigador. El investigador de *Lady Masacre* tampoco es el tradicional detective privado sino un experiodista, cuyo alcoholismo y cinismo lo emparentan con los personajes de este género. En cuanto a la crítica social, su historia se desarrolla en el contexto de uno de los eventos históricos más convulsos de los últimos años en Colombia, los crímenes

de los paramilitares y su vinculación corrupta con miembros de las élites económicas y especialmente políticas a nivel local y nacional.

Común al neo-policial iberoamericano es la presencia de la cultura popular que, en el caso de *Lady Masacre*, se encuentra en las alusiones a héroes y detectives vengadores de la cultura popular anglosajona como *Duro de matar*, su protagonista Bruce Willis y series de policías y ladrones como *Kung Fú*.

Sin entrar todavía en el carácter más obviamente paródico de *Lady Masacre* como novela neo-detectivesca, cabe señalar que Mendoza incorpora elementos de la postmodernidad que, si bien no están ausentes de otros ejemplos del género, sí nos alertan sobre el carácter poco convencional del detective de esta obra, quien desarrolla sus investigaciones casi exclusivamente a través de buscadores de internet, y la manera en la que se comunica con su cliente es por medio de correos electrónicos, otro rasgo del carácter posmoderno de esta novela. Cabe notar que la novela de Mendoza es la única en este estudio que da muestras del impacto de la tecnología en la vida cotidiana[37].

4.2 *Lady Masacre* en el contexto de la historia colombiana

Al igual que la obra de Antonio Ungar, *Lady Masacre* se ambienta en la época de mayor popularidad de la segunda presidencia de Álvaro Uribe Vélez (2006-2010), y en particular se desarrolla en el mes de julio de 2008, cuando en un cinematográfico operativo, el gobierno y sus fuerzas militares lograron "el rescate de los secuestrados que tenían en su

[37] Este factor ha influido en la escritura de Mendoza, cuya obra es leída con devoción por un buen número de jóvenes quienes lo consideran como un escritor de culto, y quien interactúa con sus lectores a través de anuncios que cuelga en sus cuentas de redes sociales.

poder las FARC [y] los canales de televisión transmitían en directo la manera como descendían de los helicópteros con sus rostros radiantes y esperanzados" (*Lady Masacre* 37). Era la época en la que se empezaba por primera vez en cincuenta años, a tener la percepción fomentada por el cubrimiento mediático de las acciones contrainsurgentes de que el país era más seguro gracias a la disminución de los homicidios, las masacres y los índices de ataques insurgentes[38].

El crimen que se retrata en la novela se inspira en la revelación de los vínculos entre los ejércitos paramilitares y buena parte de la clase política colombiana. Dichos ejércitos —mencionados también en la novela de Sergio Álvarez estudiada en esta tesis—, se agruparon bajo la poderosa organización Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)— y experimentaron su mayor auge en la década de los noventa, adquiriendo una doble condición. Por un lado, actuar como grupos contrainsurgentes, y por otro, como grupos de protección del negocio del narcotráfico. La asociación paramilitar llegó a tener cerca de treinta mil hombres en armas y el control de una facción muy importante del territorio, en disputa abierta con la antigua guerrilla izquierdista de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)[39].

Al inicio de la primera presidencia de Álvaro Uribe (2002-2006), se empezó a hablar de una negociación con estos grupos paramilitares que condujeran a su desarme y reinserción

[38] Debo enfatizar que esta percepción de mejoría del orden público no era sentida por todos los colombianos, en especial por aquellos que se encontraban en zonas de conflicto donde quedaban en medio del fuego cruzado.

[39] En el estudio "Las autodefensas y el paramilitarismo en Colombia (1964-2006)", los investigadores Pedro Rivas Nieto y Pablo Rey García logran condensar un completo reporte histórico del surgimiento del fenómeno paramilitar colombiano, desde sus orígenes como "autodefensas" formadas en muchos casos por grupos de sencillos campesinos que querían defender de la guerrilla sus hatos ganaderos y sus tierras, hasta el conglomerado criminal en el que el fenómeno paramilitar se desbordó organizando incluso un proyecto político que le permitió negociar con el gobierno de Álvaro Uribe en 2006.

en la vida civil. Durante el proceso de desmovilización con las AUC, que los agrupaba, el gobierno ignoró los tentáculos que estos grupos de ultraderecha tenían en no pocos sectores políticos, económicos y entre las fuerzas militares. Estas alianzas *non sanctas* se habían materializado en una reunión secreta y clandestina conocida como el "Pacto de Ralito", firmado en el año 2001 entre jefes de grupos paramilitares colombianos y algunos senadores, representantes, concejales y alcaldes de diferentes regiones colombianas para crear un proyecto político que prometía, en los propios términos del documento, "refundar al país" [40]. Producto de lo anterior, en el 2002 y 2003 se empezaron a ver fenómenos políticos atípicos: regiones que contaron con un solo candidato para congreso, senado, gobernaciones y alcaldías en zonas geográficas donde los paramilitares ejercían una histórica presencia[41]. Según las investigaciones y condenas judiciales, varios dirigentes políticos y algunos funcionarios del Estado se beneficiaron de estas alianzas por medio de la intimidación y la acción armada de los grupos paramilitares contra la población civil, con las que algunos alcanzaron cargos en alcaldías, consejos, asambleas municipales y gobernaciones, así como en el Congreso de la República y otros órganos estatales. A su vez, algunos de los políticos desviaron desde sus cargos dineros para la financiación y conformación de nuevos grupos armados ilegales y

[40] Fue el 23 de julio de 2001, en una casa de campo ubicada en la zona rural del municipio de Santa Fe de Ralito en el departamento de Córdoba, costa Caribe colombiana, cuando se convocó a una buena parte del Estado colombiano (11 congresistas, dos gobernadores, tres alcaldes, varios concejales y funcionarios públicos) para reunirse con la cúpula de las Autodefensas Unidas Colombianas (AUC) que estaban a la cabeza de un ejército ilegal de 15 000 hombres. Los políticos fueron convocados al cuartel general de las autodefensas por Salvatore Mancuso, jefe del Estado Mayor de las AUC; 'Don Berna', inspector general de las AUC, y 'Jorge 40', comandante del Bloque Norte de esa organización, para sellar un acuerdo que buscaba "refundar nuestra patria" y hacer "un nuevo contrato social", que quedó consignado en un documento que se conocería en los medios como el "Pacto de Ralito" ("Pacto con el diablo"). |

[41] Fueron tan numerosas y visibles las anomalías, que en el año 2006 se desató el escándalo conocido como la 'parapolítica', el cual no fue más que la revelación y confirmación de los vínculos de políticos con paramilitares, con posterioridad al proceso de desmovilización que adelantaron varios de los grupos que conformaban las Autodefensas Unidas de Colombia ("Pacto con el diablo").

filtraron información para facilitar y beneficiar las acciones de estos grupos dentro de las que se incluyeron masacres, asesinatos selectivos, desplazamientos forzados entre otras acciones criminales, con el objetivo de extender su poder e influencia política territorial[42].

Con estos detalles históricos como telón de fondo, la trama de *Lady Masacre* gira alrededor de Frank Molina, anteriormente un periodista de crónica roja, quien padece de una psicosis maniacodepresiva conocida comúnmente como bipolaridad y abandona su labor periodística para convertirse en un investigador privado[43]. La primera parte de la novela esboza los inicios del detective en su profesión, quien luego de aceptar casos sin mayor importancia, es contratado por doña Mariana Pombo, para que se ocupe del caso de su hermano, Ignacio "Nacho" Pombo. En la novela, Pombo es uno de los congresistas involucrados en el escándalo de la parapolítica y miembro de la burguesía bogotana,

[42] A pesar de la gravedad de las acusaciones y del daño que este evento estaba causando a la institucionalidad del país, buena parte de la opinión pública del momento minimizaba el hecho debido al ambiente de euforia de la población, la cual gracias al discurso oficial de la época y a la caja de resonancia de los medios de comunicación afines al régimen uribista, daban cuenta de un país próspero y atractivo al turismo con una inversión extranjera sin precedentes debido a que estaba derrotando militarmente a la guerrilla —en parte gracias también a la arremetida paramilitar previa a su desmovilización—. Es importante resaltar que, a pesar de estos escándalos que podrían haber afectado a cualquier presidente, Álvaro Uribe Vélez se convirtió en el primer mandatario en la historia contemporánea de Colombia en lograr un segundo mandato luego de la reforma a la Constitución de 1991, que permitió nuevamente la reelección. Durante su campaña, Uribe ofreció "mano firme" contra la guerrilla, con la que el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) llevaba a cabo un fallido proceso de paz que se rompió en 2002, y "corazón grande" frente a los problemas sociales del país. Uribe recibió un país golpeado por la falta de legitimidad del gobierno de Ernesto Samper (1994-1998) —luego del ingreso de dinero de narcotráfico a su campaña presidencial—, por los frustrados intentos de paz del expresidente Pastrana y por una economía que aún no mostraba mejoría después de la recesión de 1999. La disminución en 50 por ciento del número de los casos de secuestros, la ofensiva militar contra la retaguardia estratégica de las FARC, a través del Plan Colombia; junto a la desmovilización de aproximadamente 30 000 paramilitares, y una tendencia positiva de la economía colombiana la cual, según datos de la CEPAL, creció 4,3 por ciento en 2005, son los principales resultados que catapultaron la popularidad de la gestión de Uribe Vélez.

[43] La psicosis maniacodepresiva es un trastorno biomédico, caracterizado por episodios alternos de euforia excesiva (llamada fase maníaca) y de depresión. La manía se manifiesta con síntomas graves de excitabilidad, habla alterada y efusiva, expresión emocional intensa, conductas irresponsables y peligrosas, grandes gastos de dinero, conductas de riesgo, sexuales o de otra índole, etc. Los comportamientos de estas personas durante una fase maníaca suelen ser muy llamativos y graves. En la fase depresiva, suelen tener los síntomas de una depresión grave, pudiendo haber ideación suicida.

asesinado en extrañas circunstancias, y en cuyo crimen intervienen, directamente o de forma tangencial, el peso de la corrupción política representado por el escándalo de los vínculos paramilitares con altas esferas del gobierno. En esta primera parte se narra la investigación del asesinato del congresista, y se hace el recuento de algunos de los principales episodios del escándalo y de algunas de las masacres paramilitares más tristemente célebres durante el proceso.

En la segunda parte de la novela, el detective se encuentra rápidamente sumido en una atmósfera de conspiraciones, amenazas y sucesos en apariencia absurdos, por lo que se le hace difícil distinguir entre los hechos de la vida real y las producciones fantásticas y extravagantes surgidas a raíz de su trastorno mental. En esta parte de la novela la parodia del género se amplía para incorporar algunos elementos del realismo mágico garciamarquiano —tales como el encuentro del detective con líderes extraterrestres denominados en la obra como "reptilianos" que habitan infiltrados en la tierra, o su alianza con otro enfermo sicótico que se cree Batman para escapar del hospital y poder seguir luchando contra el hampa bogotana—. La estrategia utilizada por Mendoza para superar este desfase "magicorrealista" que inevitablemente conduce a un desacuerdo entre narrador y lector es la justificación de la enfermedad mental del protagonista, el pretexto real de la esquizofrenia bipolar, para narrar sus visiones dentro del hospital siquiátrico. La tercera sección de la novela tiene el mismo título de la obra, y en ella se resuelve el crimen del congresista a manos de una luchadora libre de la más baja extracción social que resulta ser transgénero[44].

[44] La lucha libre se inspira en el deporte olímpico conocido como Lucha Grecorromana o Lucha Libre Olímpica, en el cual cada participante intenta derribar a su contrincante mediante el uso de llaves y técnicas de forcejeo, hasta hacerlo caer y mantenerlo sobre la lona por un tiempo que determina el juez. El deporte se ha convertido en una atracción de masas, como el boxeo, siendo muy popular la variante femenina de esta modalidad. En la

Es justamente a partir de la descripción de sus personajes que el autor de *Lady Masacre* se encarga de sobrepasar algunos de los elementos clásicos del policial al incorporar descripciones que privilegian la fantasía y lo absurdo. Por ejemplo, el ayudante del detective es el personaje de Kalimán, nombre inspirado en el protagonista de una radionovela de las décadas de los sesenta y los setenta que narraba las aventuras del superhéroe Kalimán y su joven compañero Solín[45]. No deja de ser paródica del realismo mágico esta relación del personaje en la novela de Mendoza. En el relato, Kalimán es un astrólogo que convierte en consultorio el garaje que le alquila al protagonista, dice comunicarse con seres de otros planetas, y es quien al final ayuda al detective a descubrir el enigma del crimen. Junto a este último, Mendoza exagera el maniqueísmo extremo de los demás personajes que entran en la trama: los ricos como personas corruptas sin escrúpulos y los pobres como personas honestas y buenas sin signo alguno de malicia. A esto se suma la falta de acción durante la primera parte del relato, para cambiar de manera radical durante la segunda parte, cuando el detective sufre una crisis psicótica a causa de su bipolaridad y debe ser recluido en una clínica de reposo en donde conoce a otros personajes delirantes que, a pesar de protagonizar una gran cantidad de sucesos, no contribuyen en nada a la resolución del crimen.

4.3 Comicidad y parodia neo-detectivesca

Como nota Carlos van Tongeren en *Comedia y melancolía en la narrativa neo-*

---

novela, sin embargo, la competencia es un espectáculo que poco tiene que ver con el evento deportivo en el cual se inspira y en países como México, existe todo un culto alrededor de muchos de sus participantes masculinos. Si bien se han documentado casos de participantes que son transgénero, estos no son comunes y mucho menos lo son en la lucha libre de espectáculo.

[45] La radionovela se adapta a los libretos colombianos en 1965 y se convierte en un éxito rotundo hasta bien entrada la década de los ochenta.

policíaca, en su famosa obra *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye señalaba ya elementos cómicos y elementos melodramáticos en la novela policíaca clásica. Frye resume su discusión del género al considerarlo una "comedia irónica" (17). Para Frye, el elemento cómico en este género radicaba en el tratamiento ligero y la caracterización burlona de los personajes secundarios y en el hecho de que dichas novelas terminaban con el castigo del malo y la restauración del orden. Aunque la novela de Mendoza dista mucho de los ejemplos considerados por Frye —no solo porque sigue las convenciones de la novela detectivesca más reciente sino también porque las parodia—, es importante no perder de vista el hecho de que desde sus comienzos este género ya incorporaba tanto elementos humorísticos como melodramáticos.

El carácter paródico de *Lady Masacre* se percibe desde su título, el cual combina elementos del melodrama y del horror y lleva al límite el carácter ya de por sí melodramático de los nombres de otras novelas del autor (*Satanás*, *Scorpio City*, *Cobro de sangre*, *Diario del fin del mundo*, *Relato de un asesino,* entre los más conocidos).

Sin embargo, es en la descripción del personaje del detective donde la parodia del género se empieza a perfilar con claridad. En cumplimiento de lo que Linda Hutcheon precisa como el requisito imprescindible de la parodia, la cual debe "evocar el modelo (pre-texto) desde el homenaje" ("The Politics of Postmodernism" 179)[46], el detective Frank Molina se convierte en investigador privado gracias a la inspiración de su autor favorito, el escritor mexicano del género Elmer Mendoza, considerado por la crítica como el padre de la narcoliteratura y conocido ante todo por sus novelas negras y su protagonista, el detective

[46] Mi traducción.

Edgar “El Zurdo” Mendieta. Sin embargo, la historia de *Lady Masacre* no parodia al detective mexicano ni cuenta con el tipo de descripciones del universo del narcotráfico y no es ese fenómeno el tema principal de la novela.

En un principio podemos identificar el papel del detective Frank Molina como un clásico personaje de la novela negra que, sin desarrollar la actividad profesional del detective privado, ha ejercido en la práctica oficios afines; un rasgo que coincide con lo que apunta Javier Coma en su *Diccionario de la novela negra*, “el periodista y el abogado, cuyos oficios le aproximan al fenómeno criminal, han devenido en consecuencia profesionales sustitutivos del investigador clásico a lo largo de la mitología del género” (185-186). El detective de Mario Mendoza, sin embargo, marca algunas diferencias con los típicos investigadores de la novela policial dura, al ser un sentimental que expresa de manera abierta sus emociones y su conflicto personal, producto de su trastorno maniacodepresivo, que le impide corresponder debidamente al amor de su amante Miranda en la novela: “yo quería tratar de verdad el asunto de nuestra relación (…) sentía que la fase maníaca empezaba a nivelarse y quería solucionar un punto de mi vida que me tenía realmente angustiado: el daño que estaba causándole a una segunda persona: ella” (161). Así, el conflicto sentimental entre el detective Molina y Miranda tiene casi la misma relevancia que la investigación del asesinato del congresista Pombo.

La manera tan sencilla en la que se resuelve el enigmático crimen enfatiza el aspecto paródico de la novela, sin embrago, el desenlace se mantiene fiel a las convenciones del género, pues la resolución del crimen no implica un retorno a la justicia, y el detective no desarrolla ningún compromiso social con las víctimas; más bien siente cierta simpatía hacia

los principales implicados en el crimen, e incluso evita denunciar las injusticias y las violencias que narra sin mayor profundidad durante el relato. Es esta característica del narrador la que marca el elemento irónico de la novela, en donde podemos identificar un humor cínico, presente de manera constante en el tratamiento de este personaje.

4.4 El carácter cínico del detective

La primera parte de la novela, titulada "Las voces de los muertos", inicia con las reflexiones del detective Frank Molina, quien, a manera de una crónica mental o quizás escribiendo sus memorias, recuerda los motivos por los cuales ha decidido trabajar como un investigador privado y aceptar su primer caso, al ser contratado por la hermana del congresista asesinado Ignacio Pombo. Durante las primeras noventa páginas de la novela podemos detectar la actitud cínica del investigador ante el descubrimiento de que el político asesinado hacía parte de los pactos políticos entre la clase dirigente y los paramilitares financiados por el narcotráfico. Haciendo eco de lo dicho por Carlos Monsiváis sobre la imposibilidad de cultivar el género policial no solamente en México sino en toda Latinoamérica debido a la falta de confianza en la justicia, Molina concluye antes de empezar su labor que:

> la investigación se iba a empantanar y lo más seguro es que no diera resultados positivos. Si la Procuraduría y la Fiscalía no habían podido desenmascarar los hilos del poder, mucho menos iba a poder hacerlo un investigador neófito como yo (…) [pues] en este país, nunca ha habido tradición de detectives privados. O los quiebran, o los compran, o no les permiten averiguar nada. (33, 83)

Del mismo modo, en su relato son escasas las referencias a las víctimas del conflicto colombiano durante la época del auge paramilitar, y cuando las menciona no se nota

preocupación alguna del detective por visibilizarlas; aunque el hecho de que se dejen al margen puede constituir una crítica de lo que ocurre en la realidad. Esto se lee cuando Molina se enfrenta por primera vez y de manera verbal con uno de sus primeros sospechosos del crimen, Pepe Mendieta, quien a su vez resulta ser cómplice del asesinato al ser el amante de Irene Pombo, la esposa del congresista asesinado: "(P)ero no olvide algo, señor Mendieta: los cadáveres están quietos, inmóviles, pero hablan, dicen cosas (…) al señor Pombo lo asesinaron en otro lado, lo está gritando a voces él mismo. Son las voces de los muertos, que son implacables (…)" (63).

Al increpar a Mendieta acerca de su posible complicidad en el crimen, el detective de Mendoza apunta a la responsabilidad de la clase dirigente por los miles de muertos del conflicto colombiano, el cual describe como un infierno en donde, de un lado, se encuentran los amos del poder (políticos, mafiosos, grandes empresarios) y, del otro, aquellos hombres y mujeres surgidos de la entraña popular a los que, por décadas, han violado sin contemplación sus derechos. La referencia al infierno alude al grado de barbarie de los crímenes paramilitares en contra de la población más vulnerable, y al hecho de que buena parte de las autoridades políticas y de las fuerzas del orden, así como algunos miembros económicos, eran acusados de patrocinar a estos mercenarios.

Sin embargo, el infierno es lo que el lector no logra percibir en la novela. Aunque la trama menciona la masacre de Trujillo, una de las más cruentas masacres ocurridas en Colombia, el detective de la obra se refiere a los campesinos del Valle de Cocora, y sus víctimas tan solo se aluden brevemente sin que se presente un tratamiento crítico y social

dentro de la obra[47]. Así, al minimizar y dejar sin mayor elaboración en su narración ese adecuado tratamiento crítico y social, Mendoza, en la voz de su detective, se aleja de algunos de los parámetros de la novela policiaca indicados con anterioridad. Este cuestionamiento, a la vez, señala a esa sociedad hipócrita que en su momento consideró los crímenes paramilitares como un mal necesario para librar al país de la amenaza guerrillera, llegando al punto de cubrirse los ojos ante las alianzas de los políticos con los paramilitares con posterioridad al proceso de desmovilización que adelantaron varios de los grupos que conformaban las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)[48]. La novela recoge la existencia de dichos vínculos, haciendo notar que por su medio se buscaba concretar:

> un proyecto político conjunto, una forma de tomarse el poder. Los grandes empresarios y las multinacionales no pudieron mantenerse al margen y tuvieron que participar también con cifras que seguían fortaleciendo aún más a estos partidos mafiosos de ultraderecha (…). (77)

El recuento literario del "Pacto de Ralito" es plasmado en la conversación que tiene el detective Frank Molina con Eugenio Peláez, uno de los pocos héroes visibles —aunque sin ningún papel protagónico— de esta historia, quien se desempeñaba como un activista en la búsqueda de la verdad acerca de los crímenes cometidos por los paramilitares, para procesar a

---

[47] En reportaje publicado por Vladimir Melo Moreno para la revista *Semana* se hace mención de esta masacre, conocida en los archivos de Memoria Histórica como la "Masacre de Trujillo". El escabroso hecho se convirtió en un referente de la manera cruel en la que los grupos paramilitares junto a miembros de la policía y del ejercito desaparecieron, torturaron y asesinaron a más de 240 habitantes de la población de Trujillo, en el Valle del Cauca, en 1986, acusados de colaborar con la guerrilla ("La masacre de Trujillo y los mecanismos del terror" 2008).

[48] Un sondeo de la firma Invamer Gallup realizado en 2004 demostró que la opinión favorable sobre Salvatore Mancuso, el máximo jefe de los escuadrones paramilitares de ultraderecha de Colombia era del 19 por ciento, un punto más que la del Ministro de Defensa de la época, Jorge Alberto Uribe, quien era una pieza clave en la lucha contra la guerrilla izquierdista, los paramilitares y el narcotráfico ("La popularidad de Salvatore Mancuso").

los culpables y reparar a sus víctimas. En dicha conversación, Molina y Mendieta concluyen que "los verdaderos jefes no son estos que están cayendo ahora (…) los mismos jefes paramilitares han hablado (…) de expresidentes, políticos y empresarios de gran envergadura". Sin embargo, en las más de cuatro páginas que abarca este diálogo, ninguno de los dos personajes menciona los "nombres secretos que permanecen en la sombra" (78).

A partir de este momento, nos percatamos de que esta novela de detectives se convierte en una antítesis de la novela policial pues, en primer lugar, no busca indagar sobre los casos que ya han sido investigados tanto en la vida real como en la historia literaria, si no más bien corroborar las deficiencias que caracterizaron el discurso doble del establecimiento judicial, que a pesar de lograr vincular, capturar y juzgar hasta julio de 2008, a más de sesenta y ocho congresistas dentro del escándalo[49], parecía al mismo tiempo incapaz de ajusticiar a los verdaderos responsables del arraigamiento del fenómeno paramilitar colombiano[50], "porque en el país (…) (los hombres del poder) eran en realidad nuestro verdadero problema" (78).

Y, en segundo lugar, de manera nuevamente irónica, porque el detective de la obra de Mendoza trabaja justamente para ese círculo de poder, dado que es contratado por la hermana

[49] De acuerdo con el proyecto de investigación periodística *Verdad Abierta*, iniciativa de la Fundación Ideas para la Paz y la revista *Semana,* que busca develar la verdad sobre el conflicto armado en Colombia, entre los años 2008 y 2012 unos 200 congresistas de la República y 470 funcionarios de todo el país han sido salpicados por el escándalo de la parapolítica ("Las sumas y restas de la justicia frente a la parapolítica").

[50] En "Ocho años de "Justicia y Paz", un balance del proceso de "Justicia y Paz" bajo el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010) que pautó las condiciones de entrega de los líderes paramilitares, el analista e investigador Gustavo Giraldo concluye en 2014 que "(s)e ha conseguido una verdad limitada, mediante confesiones de algunos de estos mil paramilitares. Gracias a ellas se ha podido conocer la forma como se cometieron algunos delitos, encontrar cadáveres de personas desaparecidas, y saber algo acerca de las organizaciones paramilitares y de sus cómplices". Sin embargo, al momento "(p)ermanecen intactos los componentes económicos, políticos y sociales del paramilitarismo, y parte de sus unidades militares" (Giraldo s.p.).

del congresista asesinado para que investigue y encuentre a los responsables materiales e intelectuales del crimen de Pombo, "un tipo de buena familia, con muchos contactos, perteneciente a la oligarquía criolla" (77), y quien antes de su muerte también estaba a punto de ser implicado en el escándalo de la parapolítica. Así, Frank Molina pasa por alto el hecho de que está comprometiéndose en parte a resolver el crimen de otro tipo de criminal, un congresista que, al igual que muchos:

> les había prestado la finca [a los comandantes paramilitares] como una base de operaciones [en donde], con la ayuda de una brigada del ejército, llevaron hasta la casa misma, junto a la piscina, a los sospechosos de ser informantes y colaboradores de la guerrilla, los torturaron y los fusilaron sin más. Gente humilde, campesinos, obreros que incluso habían trabajado para el propio Nacho (…). (238)

Hay entonces una distancia irónica entre la voz de Molina y la del autor, que permite que este conflicto ético sea completamente ignorado por el detective a lo largo de la historia, al igual que durante el transcurso real de estos eventos fue muy levemente cuestionado el papel pasivo de la Fiscalía General de la Nación de la época para investigar, sobre la base de la escasa verdad revelada por los líderes paramilitares, a los innumerables cómplices en los más altos niveles del gobierno o de los organismos de seguridad, así como a notables empresarios nacionales e internacionales.

Si el proceso que llevó a la desmovilización de los paramilitares —quienes cuando se escribe esta tesis están en su mayoría saliendo a la libertad gracias a las importantes rebajas de penas que recibieron durante el proceso de Justicia y Paz— es considerado como una parodia de justicia y reparación tolerada por la opinión pública, la academia e incluso los medios de

comunicación[51], al detective de Mendoza pareciera tampoco interesarle demasiado la corrupción política, que menciona una y otra vez sin preocuparse para nada por corregirla. Al fin y al cabo, su mayor interés es resolver su primer caso importante desde que decidió convertirse en investigador privado, por lo que su incapacidad para obtener más información lo frustra sobremanera, como se percibe el siguiente diálogo en la novela, donde Molina conversa con uno de sus amigos y contactos que trabaja en la morgue y que recibe el macabro apodo de Serruchito:

> —Tenía dos hipótesis, una por el lado de los paracos y otra por el lado de los milicos de la matanza de Cocora, y nada, ninguna coincide con un crimen de nueve puñaladas hechas con una navaja de medio pelo (…)
>
> — Es que estos tipos son jodidos, no son ningunas peras en dulce. El billete y el poder tuercen, Molina (…)
>
> — El problema, hermano, es que no tengo acceso a la vida privada del tipo, que es lo que necesito ahora. Visité a uno de sus amigos y casi me echa a patadas de su oficina.
>
> — Pues claro, todos estos tipos están investigados y a punto de que los detengan. Lo peor que les puede pasar es que les aparezca un detective privado a complicarles el caminado.

[51] El ex fiscal Alfonso Gómez Méndez incluso hace una referencia a lo inmanejable que sería un proceso en el que se acusara a todo el mundo (empresarios, militares, funcionarios públicos, etc.) de colaborar con la causa paramilitar. Sobre el mismo tema, la columnista de la revista *Semana* Salud Hernández afirmaba en su momento que la verdad completa, en términos de utilidad, no sirve de nada. “Para nadie es un secreto que poblaciones enteras han colaborado con los paramilitares, y si es así, qué van a hacer, ¿meter todo el pueblo a la cárcel?” (citada en Peña s.p.). Ese sentimiento era compartido por gran parte de la población colombiana durante el periodo de tiempo en el que se pactó la entrega de los paramilitares.

— A este paso, me va tocar retirarme en el primer caso (…). (82-83)

Mendoza utiliza este contrapunteo epigramático como una estrategia que intenta denunciar la inscripción de este tipo de novelas en una ideología conservadora como la colombiana de la era del presidente Uribe Vélez, mientras muestra cómo las normas sociales, las del género literario y la ley jurídica pueden ser burladas —y lo son— por el escritor y las instituciones mismas. El carácter cínico de estos comentarios entre Frank Molina y Serruchito es, por otro lado, una de las partes realistas de la novela que da cuenta de un detective que describe la corrupción política del país como un hecho normal e inevitable, problematizando el ejercicio de una crítica social que la novela, intencionalmente, no lleva a cabo. Dadas las circunstancias de la época en la que se enmarca *Lady Masacre*, es preciso notar que en Colombia el ejercicio de una crítica social no tuvo una resonancia significativa durante el periodo de unanimidad política que con éxito se logró implementar durante ambas presidencias de Álvaro Uribe Vélez, quien, como ningún otro mandatario en la historia reciente del país, logró crear y vender la imagen de un país que progresaba por medio de agresivas campañas de publicidad[52] que reforzaban los estereotipos de lo que significa ser

[52] Durante la primera administración de Álvaro Uribe Vélez, nació el intento de crear una marca de país o "country brand" y el 25 de agosto de 2005, el país conoció la iniciativa "Colombia es Pasión". De acuerdo con un reportaje del 2016 publicado en la revista especializada en publicidad *P&M*, para crear e implantar el proyecto el gobierno contrató al especialista estadounidense David Lightle, consultor internacional de la empresa Visual Marketing Associates, quien había participado con éxito en el diseño de campañas de Nueva Zelanda, Australia y Taiwán. La campaña se dividió en dos etapas: la primera fue un ejercicio de "evangelización" en el país. La idea fue que las empresas colombianas se vincularan a la campaña con aportes económicos y que los colombianos se sintieran a gusto con el país y se convirtieran en sus embajadores. La segunda etapa de la campaña fue la internacionalización del país con la premisa de que Colombia ofrecía oportunidades a la inversión extranjera, tenía valiosos productos de exportación y era un destino turístico interesante; para ello, se hizo mercadeo directo en Estados Unidos, Europa, China y Japón. El logo de Colombia es Pasión, un corazón rojo en llamas, recibió críticas que señalaban, por ejemplo, que era un contrasentido que una firma estadounidense diseñara la imagen corporativa de la marca país, que las curvas femeninas del corazón se podían asociar con turismo sexual, que no había relación entre el logo y Colombia y que el rojo simboliza sangre, así que no era el color adecuado para cambiar la imagen de un país que se asocia con violencia. Las críticas más fuertes en el caso de "Colombia es Pasión" estuvieron dirigidas a la concepción de la iniciativa, que fue acusada

colombiano, al mismo tiempo que minimizaban los aún altos índices de violencia y las graves acusaciones sobre violaciones a los derechos humanos que se hacían durante ese periodo de tiempo.

4.5 Del humor y la parodia magicorrealista

Si bien la de Mendoza es una novela que se inspira en hechos de la historia reciente colombiana, en el relato encontramos pasajes que delatan por momentos un humor paródico principalmente. Lo anterior lo podemos notar desde el inicio de la trama, cuando el detective establece su primer contacto con Serruchito, un personaje clave en la historia por trabajar en la morgue y por ser la única persona que le brinda las pistas claves al detective para solucionar su caso. El mismo nombre del personaje invita a la risa, pues se trata del apodo de la persona que se encarga de examinar y practicar las autopsias a aquellos cadáveres que requieren una investigación forense. En más de una interacción entre los dos están presentes los chistes de humor negro muy típicos de la novela negra y a la vez comunes en la cultura popular de los colombianos que han convivido desde siempre con el conflicto. Uno de los chistes se inspira en un soldado herido por una mina antipersonas a quien le acababan de amputar las dos piernas, una de las consecuencias mas trágicas y frecuentes del conflicto armado en Colombia:

> Serruchito le dijo: *Viejito, te tengo una noticia mala y una buena. ¿Cuál quieres oír primero? La mala doctor*, contestó el güevón atolondrado por la anestesia. *Pues que tuvimos que amputarle las dos piernas. ¿Qué? ¿Cómo?,*

---

de ser una política del gobierno de turno y no una estrategia de Estado, y que la estrategia de proyección de la marca país se había confundido con una campaña publicitaria (Vergara, “Colombia y su marca país”).

> dijo el soldado abriendo los ojos muy alarmando (…) ¿*Y cuál es la buena noticia entonces, doctor?* Suplica el soldadito. Y Serruchito contesta: *Que el man de la cama 23 te quiere comprar las botas* (…). (66, 67)

La broma, que nace de un hecho atrozmente violento, se narra con la intención de lograr una mirada burlona sobre esa trágica realidad. En este sentido, el impacto de la violencia causada por el conflicto colombiano parece estar mediado por un humor negro como válvula de escape para aquellos que tienen que ser testigos de la violencia producida por el conflicto armado y la barbarie paramilitar. En cierta medida, esta mediación permite que se satirice el horror, desfigurándolo para hacerlo risible de una manera grotesca.

Pero los apuntes humorísticos no se limitan simplemente a la caricaturización de la violencia como una válvula de escape. La pareja que conforma el detective Molina con su inquilino, el astrólogo Kalimán y quien se convierte en su ayudante, parodia de forma sarcástica los clásicos dúos de las novelas policíacas. En uno de los momentos álgidos de la investigación, Kalimán es interrogado de manera desafiante en su consultorio astrológico por un desconocido, quien lo amenaza y amedrenta para que se retire del caso. Al comunicarle lo sucedido al detective Molina, este último le pregunta:

> — ¿Y por qué no llamó a la policía?
>
> — Viejito, esto no es *Duro de matar* ni soy Bruce Willis. El cabrón tenía una pistola en el pantalón y se parecía a Hulk. ¿Qué quería que hiciera, que le lanzara una patada voladora y le demostrara todos mis años de entrenamiento en un monasterio shaolín? Despertándose, Molina, que esto no es *Kung Fú* (…). (70)

Las referencias que en la novela se hacen a personajes de la ficción popular y que se inspiran

en el género policial son tomadas de producciones fílmicas de Hollywood o series televisivas estadounidenses más no de la tradición escrita, lo que devela la distancia de *Lady Masacre* en relación con el género literario.

Dejando atrás los elementos risibles y las referencias a las tiras cómicas, la narración se torna más fantástica durante la segunda parte del relato, titulada de manera melodramática como "El corazón de las tinieblas" entre las páginas 93 a la 197 de la novela, cuando el detective Frank Molina sufre una recaída psicótica y debe ser recluido temporalmente en una clínica psiquiátrica de reposo. Allí empieza a perturbarse y a divagar entre los límites de lo real y lo absurdo:

> (Y)a no era Frank Molina (…) sino una fuerza de la naturaleza, un huracán, un nuevo motor que estaba en el mundo para conquistarlo y doblegarlo. Recuerdo que cometí acciones atroces: me agarré a trompadas con un indigente que se tropezó conmigo (…). Mientras lo pateaba en el piso, grité a voz de cuello que estaba de acuerdo con los grupos de limpieza social. (…) Una noche cargué el revolver y salí al patio a disparar hacia el cielo entre risas frenéticas (…) Planeé estafar a Mariana Pombo, mi jefa, y sacarle millones de pesos para después largarme a una isla caribeña (…). (102)

El carácter paródico del pasaje citado se hace evidente al notar que, durante su crisis depresiva, el detective Molina se despoja de todos los códigos morales y éticos de los que pregonaba cuando ejercía su antigua profesión periodista; y los que buscaba identificar en su actual oficio de investigador privado.

Leonardo Padura Fuentes, en su prólogo a *Variaciones en negro*, señala que el proceso del renacimiento de la novela policial iberoamericana, con su interés en los espacios citadinos

y contemporáneos en los que se convive con el crimen, se contrapone a esa tendencia del realismo mágico latinoamericano de exportar al mundo una sociedad de ámbitos rurales, míticos e históricos (38). En *Lady Masacre*, Mendoza traslada el realismo mágico rural garciamarquiano a un hospital psiquiátrico citadino, demostrando una vez más el carácter paródico-cómico de su novela. El detective Molina, justificado bajo la recaída psicótica del enfermo bipolar, narra su encuentro con personajes fantásticos que pertenecen al mundo de la ficción popular encarnados en las figuras de otros pacientes psiquiátricos, como aquel que se hace pasar por Batman y que está recluido por disfrazarse como el superhéroe y deambular por las calles de Bogotá persiguiendo delincuentes comunes; o el profesor universitario que se presentaba a sí mismo como El Vidente Reptiliano, y quien estaba convencido de la existencia de seres malignos extraterrestres conocidos como la civilización *reptiliana* que convivían en la Tierra con la única finalidad de dominar la raza humana. La presencia de estos personajes y sus acciones se pueden leer como vestigios o rastros fársicos de un realismo mágico y, junto a las referencias televisivas, cinematográficas, y aquella del comic, revelan un afán por hacer de la cultura popular y masiva un referente válido en la construcción de un personaje de una novela policial que, como tal, narra tensiones, conflictos, corrupción y violencia, a la colombiana.

4.6 Problematizando la parodia-crítica de la novela negra

En *Traces, Codes, and Clues: Reading Race in Crime Fiction*, Maureen Reddy comenta que la novela de crímenes clásica tiene como elementos fundamentales "not only masculinity but also whiteness and heterosexuality (…). It seems clear that racism (and sexism and heterosexism) is a necessary element of hard-boiled detective fiction and is in fact

a cornerstone of that fiction's ideological orientation" (7, 27).

A pesar de que la obra de Mendoza incorpora un personaje transgénero, la caracterización de éste —y el hecho de que termina siendo la autora del crimen— es a la vez un elemento paródico y problemático. Como se discutirá con mayor detalle más adelante, el autor critica de manera paródica el machismo y la heterosexualidad del género negro (tanto en América Latina como en otras partes del mundo) al mostrar la ambigüedad moral del experiodista convertido en detective privado, quien no termina investigando un caso de corrupción sino un simple crimen pasional, de manera que su mejor hazaña es descubrir que detrás del homicidio está la huella de una mujer transexual.

Por otra parte, otro de los elementos que se rebasan en la tercera y última parte de la novela es la presencia en la narración de un sentimentalismo que termina por ahogar el humor. Este exceso melodramático desborda el recuento de los hechos históricos del escándalo paramilitar y político sucedido en Colombia entre 2002 y 2010. Sobre el funcionamiento del melodrama y su recepción, Jesús Martín-Barbero explica:

> el melodrama, de un lado, (es) el predominio de la intensidad sobre la complejidad, expresada en dos dispositivos claves: la esquematización que vacía a los personajes de espesor psicológico convirtiéndolos en signos e instrumentos del destino, y la polarización que, mas allá de las trazas de una moral maniquea, remite a la identificación de los espectadores con los personajes de signo positivo o bienhechores y a los personajes objeto de proyección con el signo negativo de los agresores. De otro lado, la estructura melodramática exigirá una retórica del exceso: todo tiende al

> derroche desde una puesta en escena que exagera. (*"*La novela desde el reconocimiento y la anacrónica" 71)

Lady Masacre ilustra la apropiación de esta retórica del exceso a la que se refiere Martín-Barbero, al identificar, al final de la novela, la historia de la asesina del congresista y sus motivaciones melodramáticas para concretar su crimen, reforzando "una dinámica de las exageraciones y transgresiones de un conflicto de amor articulado como problema social" (Herlinghaus, "La imaginación melodramática" 29).

El hecho que el criminal a quien Molina busca investigar e identificar, y quien será traicionado en múltiples ocasiones a lo largo de la construcción de su historia, sea un disidente sexual nos hace inevitablemente encontrar un paralelismo con la película *The Crying Game* (1992) de Neil Jordan. Aunque Mendoza no ha mencionado esta obra cinematográfica en ninguna de sus entrevistas o reseñas de su novela, a manera de coincidencia ésta cuenta también con la presencia protagónica de un personaje *trans* como el interés romántico de su trama[53].

Si bien es cierto que varios escritores colombianos han comenzado a narrar con la presencia de un protagonista homosexual —Fernando Molano con su novela *Un beso de Dick*

[53] En la película de Jordan, la trama gira en torno a la historia de una banda de terroristas irlandeses que secuestran a un soldado británico (Forest Whitaker) con el propósito de intercambiarlo para garantizar la liberación de los operativos cautivos del IRA en las prisiones del Reino Unido. La célula terrorista está conformada por Maguire (Adrian Dunbar), Jude (Miranda Richardson) y Fergus (Stephen Rea). Es el personaje de Fergus quien se convertirá en el foco principal de la película, al descubrir al amante del soldado secuestrado, Dil (Jaye Davidson), por quien se siente atraído de inmediato. Esta floreciente relación entre Fergus y Dil está cargada de tensión, ya que Fergus se siente torturado por la culpa de la muerte de Jody (el soldado es asesinado accidentalmente por un tanque británico) y, al elegir a un actor de aspecto andrógino para interpretar a Dil, el director engaña a la audiencia para que crea que una relación heterosexual tradicional entre un hombre y una mujer está a punto de suceder. Sin embargo, la película de Jordan no tiene un tono paródico y hay pocos elementos cómicos en la misma —aunque sí hay elementos melodramáticos—.

(1992), Fernando Vallejo con *La Virgen de lo sicarios* (1994), Jaime Manrique Ardila con *Luna latina en Manhattan* (2003), Efraím Medina con *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2003), Alonso Sánchez Baute con *Al diablo la maldita primavera* (2003), y más recientemente *Un mundo huérfano* (2016) de Giuseppe Caputo—, y que ello ha sido muy bien recibido por la crítica especializada, resulta problemático analizar al personaje de Mendoza a través de una óptica *queer* debido a la intención del autor, quien conscientemente utiliza un género de naturaleza misógino y heteronormativo para narrar esta historia.

Aunque no pretendo hacer un análisis a profundidad sobre la tendencia sexual desde el punto de vista psicoanalítico o de los estudios *queer*, es necesario por lo menos tomar en cuenta algunas de las características principales de este término, las cuales se pueden sintetizar en la acción de "torcer". Como afirma Eve Kosofsky Sedgwick en su estudio *Tendencies*, el vocablo anglosajón 'queer' significa "a través": "it comes from the Indo-European root -twerkw, which also yields the German *quer* (transverse), Latin *torquere* (to twist), English *athwart*" (xii). Lo *queer*, entonces, podría cruzar las narrativas y discursos, las formas y estilos de los que están compuestos para torcerlos y desviarlos, transformándolos, desde el sitio de la sexualidad y el género no normativo.

En la novela de Mendoza, el personaje de Gaby se presenta asimismo como una mujer transexual[54], quien se desempeña como una de las luchadoras del espectáculo de lucha libre en un barrio marginal de Bogotá. En los campos de la psiquiatría y la sexología, la

[54] También es necesario aclarar la diferencia del término con el del personaje travestido. Según Severo Sarduy, en su obra *La simulación*, el travesti no se reduce a la simple imitación de un modelo real único, sino que se orienta hacia una irrealidad infinita, yendo más allá de la mujer; "el travesti no copia: simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación que decida la metáfora" (45). En la novela de Mendoza, la asesina no es un travesti que simula ser una mujer, es un personaje cuyo sexo asignado al nacer fue masculino, pero conscientemente manifiesta tener una identidad de género femenina.

transexualidad se define como la identificación total con el rol de género asociado al sexo opuesto, mujer en el caso del hombre y hombre en el caso de la mujer, y que conduce al individuo a modificar su anatomía. En la novela, Gaby es "un transexual que se había inyectado hormonas desde su primera adolescencia y que después se mandó a operar para transformarse en lo que en realidad era, una mujer" (*Lady Masacre*, 209).

Asumiendo que la presencia de un sujeto considerado abyecto y marginalizado en la historia detectivesca de Mendoza es sin duda un elemento novedoso en la literatura de este género, la exageración típica del melodrama sofoca la potencialidad de lo *queer* pues no logra torcer, desviar, ni transformar los distintos dogmas a los cuales se enfrenta el personaje con el fin de apartarse de las normas de género y sexualidad. Gaby es descrita por los personajes heterosexuales en la novela con una sexualidad extrema, como un ser hipersexual con un singular magnetismo físico que efectivamente 'pasa' por mujer no solo para el congresista que se enamora de ella sino también para su amigo, Mendieta, y para el propio detective:

> (…) En efecto, como lo había descrito Mendieta, Gaby era imponente, alta, con una melena negra colgándole en la espalda, los ojos rasgados y la boca fina, delicada, como de actriz de cine. Sus curvas se insinuaban detrás de una bata roja que la protegía. Si era así de bella sin maquillaje, no me la quise imaginar con lápiz labial, con pestañina, bien peinada y con unos jeans ajustados. No se había equivocado Pombo en sentir por ella las pasiones extremas que lo arrastraron hasta su muerte (…). (232-233)

Es difícil imaginar algo más exagerado y melodramático que la construcción del personaje de Gaby —no solo es una mujer transgénero, sino que es una luchadora libre— narrado por los

mismos personajes de Mendieta y el detective Molina, y quienes sienten una gran afinidad y atracción hacia ella. Por otro lado, a pesar de los logros alcanzados por la colectividad LGBT en Colombia, hay que recordar que la libertad sexual en el país está lejos de darse abiertamente y por esta razón muchos deben mantener escondida su preferencia sexual, o mimetizarse dentro de los parámetros patriarcales de la sociedad en la que habitan, como de forma hiperrealista se narra la construcción del personaje de Gabriela López o Gaby. Si bien en la historia de Mendoza el personaje de Gabriela logra seducir al congresista Pombo, quien representa el poder patriarcal creador de las leyes, y se convierte justamente en su objeto de deseo, este romance pretende mostrarse en la novela como un intento de reconciliación entre la clase dirigente y dominante colombiana y la población considerada como marginal por parte del sistema, como quería creerlo Gaby, cuando evocaba a su amante:

> (…) Nacho fue conmigo muy especial. Me compraba libros, películas y revistas donde había artículos claves sobre lo que estaba pasando en el país. Luego hablábamos, comentábamos, y gracias a esas conversaciones yo iba perfeccionando mi formación. Me estaba preparando para ser su novia en sociedad, me estaba entrenando para ser su esposa (…) El cambio que estaba planeando era justamente ése: salir de los cocteles y la vida social estúpida y conectarse con ese país del cual se había alejado tanto, ese país que habían masacrado en su finca, ese país que estaba representado en los fanáticos cuando yo me subía al ring en la Arena Bogotá (…). (241)

Una vez más, el excesivo sentimentalismo presente en el pasaje hace imposible el humor, y más al notar que el intento de cambio resulta fallido al darse cuenta el congresista de la imposibilidad de lograr transformar ese mismo sistema establecido pues, en palabras de

Gaby:

> (…) la fuerza de su clase social, esas leyes estrictas que obligan a individuos como él a cerrar filas cuando se sienten descarriados, terminaron imponiéndose (…) él se empecinó en continuar su carrera política, estaba a punto de empezar a cobrar todos los favores que le había hecho a los paramilitares. Tenía planes de llegar a ser presidente del Congreso y, en unos años, lanzarse incluso a la Presidencia de la República. Y claro, un hombre que piensa en el máximo cargo de su país no se puede alinear con una mujer como yo (…). (242)

Es así como Gaby, durante la última noche que pasa con el congresista, decide vengarse y de paso vengar a toda esa población marginal a la que se refería en su diálogo:

> (…) y sentí que en mi mano estaba el desquite, la venganza, que yo era la única que podía cobrar ahora la cuenta que esa clase alta arrogante, mentirosa y tramposa tenía con nosotros, con los de abajo, con los que para ellos sólo somos carne de cañón (…) y en un acto, primero de fuerza, de aguante, en segundo lugar de venganza grupal (…) levanté la navaja y la dejé caer una y otra vez sobre ese cuerpo tan amado, tan querido, tan mío (…). (246)

En este pasaje culmina el melodrama de manera hiperbólica con la imagen de la amante que asesina al amado, pero ya no por celos sino como acto de venganza de clase. Gaby intenta vengar sin éxito su propia exclusión social y sexual del sistema, y la de su pueblo, con la muerte de tres figuras masculinas: su propia masculinidad (al convertirse en transexual), la figura del congresista, miembro de la oligarquía bogotana (símbolos a la vez del patriarcado político y del poder nacional), e Ignacio Pombo, miembro de la oligarquía

blanca bogotana (el poder hegemónico).

Si bien toda esta confesión comprueba el exceso melodramático del final de la novela al sumar la cantidad de elementos improbables característicos de la telenovela, es posible leer este final de modo paródico (aún si el autor no tiene esta intención). Es más, si no interpretamos el final como parte de la parodia del género detectivesco, entonces sería posible decir que al revelar que el culpable del horrible crimen es un transexual de la clase más pobre, la novela puede estar alertando a sus lectores sobre el peligro que constituye dicha clase —y cualquier tipo de "desviación" sexual—, para el país.

A pesar del acto de venganza de este personaje subalterno, sumado a la actitud del político que parece inmolarse al no ofrecer resistencia alguna cuando su amante lo asesina, la novela rehúsa apostar por una lectura de desagravio nacional con las víctimas del vínculo entre los paramilitares y los políticos en Colombia debido a que resalta la imposibilidad de la clase dirigente de intentar construir o plantear esfuerzos más liberales por construir una nación del posconflicto.

En esta historia, dicha "venganza" alegórica de un sujeto transexual que elimina los tres símbolos de masculinidad hegemónicos resulta en vano pues no logra resarcir a las clases sociales que pretendía vengar y ni siquiera logra realizarse ella como una mujer independiente miembro de la élite con la cual esperaba reconciliarse. El de Gaby se asemeja más al final de una telenovela, pero sin final feliz: la historia de una luchadora libre transgénero, quien elimina su masculinidad para terminar viviendo en las mismas condiciones de pobreza y exclusión social, agravadas esta vez por el hecho de no poder volver al ring de lucha libre debido a la vergüenza que puede suscitar en sus compañeras de trabajo, el temor a represalias

o a ser encontrada por la justicia, y por tener que regresar a su barrio marginal para vivir oculta, una vez más, en casa de su madre. Su historia no logra generar ni siquiera un cambio de mentalidad o una reflexión en el detective ni en los demás personajes implicados en ella.

Para Leonardo Padura en *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, la novela neo-policial latinoamericana se caracteriza por "una disminución de la importancia del enigma como elemento dramático fundamental, el cual, si existe, es simplemente como pretexto para conducir la trama (…)". De esta manera, y como es la constante en las tres novelas analizadas en esta tesis, el humor desaparece en las últimas páginas de *Lady Masacre*, que termina con un caso exitoso para el detective Frank Molina, quien logra descubrir a la autora del crimen del congresista. Sin embargo, en un acto de complicidad con Gaby, decide reportar lo sucedido con su jefa Mariana Pombo, la hermana del congresista, mintiéndole por medio nuevamente de los correos electrónicos al afirmar que la joven "estaba muy enferma, que tenía cáncer terminal y que estaba agonizando en la casa de su madre, en una casa miserable al sur de la ciudad" (249), a lo que Mariana, escandalizada al enterarse de la identidad sexual del amante de su hermano, prefiere cerrar el caso de inmediato pidiéndole al detective "que se olvide todo… (…)" (249). La parte culminante de *Lady Masacre*, en donde abundan los elementos más hiperbólicos del melodrama y la acumulación de incongruencias que parodian la historia del crimen narrada en la novela, desestabiliza la crítica sociopolítica haciéndola olvidar de la trama, confirmando la misma postura que incubó en su momento el conflicto colombiano al traicionar por medio del olvido y el ocultamiento a ese país marginal habitado por los excluidos del sistema; y en cuyas ficciones literarias se excluyen nuevamente al perpetuar su silencio.

5. Epílogo. A modo de conclusión

En esta tesis hemos estudiado la hibridez genérica y los diversos tipos de acercamientos lúdicos a la violencia en tres novelas colombianas recientes: *35 muertos* (2013) de Sergio Álvarez, *Tres ataúdes blancos* (2010) de Antonio Ungar y *Lady Masacre* (2013) de Mario Mendoza.

Aunque las reseñas sobre estas novelas han reconocido esta hibridez genérica, la casi nula atención crítica que ha acompañado a estas obras refleja, al menos en parte, la resistencia a considerar la extrema violencia política desde la ironía, el humor o la parodia. En "Irony, Humour and Cynicism in Relation to Memory: a Contrastive Analysis between the Argentinian and the Mexican Literary Field", Brigitte Adriaenssen, una de las primeras estudiosas en teorizar la relación entre humor y violencia en narrativas que recuentan ejemplos de extrema violencia en la historia reciente o en la sociedad actual (como es el caso de los desaparecidos en Argentina o la violencia terrorífica del narcotráfico en el contexto mexicano), señala que solo muy recientemente se están dando ejemplos de novelas, cuentos, o auto-ficciones que se alejan de lo testimonial o del realismo al abordar estos temas.

Espero haber demostrado que el trasfondo histórico de cada novela refleja un conocimiento íntimo de cada autor sobre ciertas épocas de la historia colombiana de las últimas tres décadas. Así, Sergio Álvarez (1965) construye una narración en la que intenta abarcar algunos de los episodios violentos más representativos ocurridos en Colombia desde finales de la década de los sesenta hasta 1999, mientras que Antonio Ungar (1974) y Mario Mendoza (1964) se encargan de dramatizar el periodo comprendido entre el año 2000 y el 2013, periodo que se caracterizó por la llegada del neopopulismo de derecha bajo la

presidencia del Álvaro Uribe, y los múltiples violaciones de derechos humanos producto de la asociación criminal entre políticos y paramilitares de extrema derecha.

Como se ha visto, una de las características comunes entre las tres novelas es la ruptura de las convenciones clásicas de los géneros literarios de los cuales se sirven. De esta forma, Sergio Álvarez se vale de las convenciones que identifican al género clásico de la picaresca, esto es, la vida precaria, sin privilegios y la narración desde la perspectiva del pícaro. Aunque la estructura episódica característica de la picaresca es constante, el recurrente humor sexista del autor y los repetidos encuentros eróticos y muchas veces pornográficos del protagonista, si bien puede ser considerarse carnavalesco, es excesivo, lo que termina por ofuscar la intención crítica y social de la novela.

Antonio Ungar, por su parte, se sirve de una multiplicidad de géneros literarios que van desde la farsa grotesca-carnavalesca, con elementos del melodrama romántico, para terminar con un prólogo epistolar cuasi-testimonial. Sin embargo, la variedad y la combinación de tantos géneros y subgéneros en una sola obra hacen problematizar la intención crítica de su trama y le dan la razón a Fredric Jameson y otros críticos de la narrativa postmoderna, para quienes el pastiche postmoderno es incompatible con la crítica social, histórica y política; y con ello se silencia la parodia satírica con la que se retrata la realidad política colombiana de las primeras décadas del siglo actual.

Mario Mendoza utiliza los elementos característicos de la novela detectivesca (también denominada neo-policíaca), para hacer justamente una rendición paródica de este género, con la historia de un detective que investiga el misterioso asesinato de un congresista, en lo que al inicio parece ser un crimen político. El relato se complica al enterarnos de que el

detective sufre del síndrome de bipolaridad, lo que enreda su investigación, y el supuesto crimen político termina siendo narrado como una historia exageradamente melodramática e inverosímil acerca del crimen pasional de un político corrupto, asesinado por su amante, quien es una mujer transgénero.

Dada la importancia de la ironía y del humor en estas narraciones, he dedicado buena parte de cada capítulo a reflexionar sobre la presencia y los efectos de uno y otro en las distintas novelas. Así, en *35 muertos* la influencia de Mijail Bajtin es notable, al abundar en el primer tercio de la novela el humor carnavalesco de tipo festivo en donde la presencia celebratoria de la fiesta, la música y los encuentros sexuales se leen como una válvula de escape del protagonista y los demás personajes que entran en la trama para poder sobrevivir dentro del entorno corrupto y violento que se narra en la historia.

En *Tres ataúdes blancos* también notamos la influencia de Bajtin, que se manifiesta por medio de un humor más bien rabelesiano y grotesco para caracterizar al protagonista, quien es obligado a suplantar a un político de izquierda asesinado, para eventualmente derrotar electoralmente a un presidente tiránico de una nación ficticia cuyos habitantes están acostumbrados a vivir en medio de la barbarie de la violencia y la frivolidad de las noticias transmitidas por los medios de comunicación. Lo que es notable en la obra de Ungar es cómo la historia pasa del humor rabelesiano a la sátira y a la parodia política, haciendo que los años del uribismo narrados en la ficción sean fácilmente reconocibles para el lector y la lectora que están familiarizados con la realidad colombiana contemporánea.

En estas novelas, la parodia cumple un aspecto fundamental. La parodia, según la interpreta Linda Hutcheon en “La política de la parodia posmoderna”, tiene un filo

irremediablemente irónico y puede querer imitar, pero también exagerar y realzar un mensaje o imagen, y solo puede apreciarse si se conoce aquello que se parodia o satiriza. De las obras incluidas en esta tesis, esta modalidad narrativa es más notable en la obra de Ungar, en donde se reconoce la realidad política, histórica y social colombiana de los primeros años del siglo XXI bajo el doble mandato del presidente Álvaro Uribe. El tratamiento paródico es igualmente importante en la historia de *Lady Masacre*, y también es posible leerlo desde los planteamientos de la académica canadiense, para quien la parodia debe "evocar el modelo (pre-texto) desde el homenaje" (Hutcheon, ["Parody and History"] 194). En el caso de Mendoza, ello se hace patente con la construcción del detective Frank Molina que se convierte en investigador privado gracias a la inspiración de su autor favorito, el escritor mexicano del género Elmer Mendoza. Como forma de la parodia de la novela detectivesca y de la novela negra convencional —con su ética machista y homofóbica— está el hecho de que el detective de la obra de Mendoza termina encariñándose con una mujer que se identifica como transexual en la novela. En la historia de *Lady Masacre*, presenciamos también chistes de humor negro muy típicos de la novela negra y a la vez comunes en la cultura popular de los colombianos que han convivido desde siempre con la presencia del conflicto

Uno de los mayores descubrimientos adquiridos en el proceso de esta tesis ha sido notar la dificultad que han tenido los tres autores para mantener el tono lúdico a través de toda la obra. Lo que hemos visto es que mientras avanza en la trama la carga de violencia y corrupción, resulta demasiado pesada para el tono jocoso, fársico o burlón que caracteriza las primeras partes de estas novelas. Así, en *35 muertos*, el relato de Sergio Álvarez pasa de lo jocoso en los primeros capítulos al desencanto de los ideales políticos y a la desesperanza,

cuando el autor abarca la época del auge del paramilitarismo al final del siglo XX colombiano.

Tres ataúdes blancos empieza como una farsa paródica de la primera década del siglo XXI y los años del uribismo en Colombia y se convierte en un intento de *thriller* al final, cuando el narrador es perseguido y luego desaparece en la trama, para ser reemplazado en su narración por su amante, quien termina un relato en el que la acción principal va dejando al margen toda chispa de humor, sátira o parodia.

El humor negro desaparece en las últimas páginas de *Lady Masacre*, que termina con un caso exitoso para el detective Frank Molina, al lograr descubrir a la autora del crimen del congresista, pero culmina de manera exageradamente melodramática con la imagen de la amante transgénero matando al amado, pero ya no por celos sino en un intento de venganza debido a su propia exclusión social y sexual.

Junto al tono jocoso —picaresco, carnavalesco o paródico— que en estas novelas sirve como punto de partida, también notamos la presencia de un cinismo que se expresa en cada una de estas narraciones de distintas maneras. En *35 muertos*, de modo congruente con el género, notamos la actitud del pícaro clásico, el cual se caracteriza por un cinismo que justifica la mala vida y la ilegalidad del personaje. Así, el pícaro de *35 muertos* termina convirtiéndose al final de la novela en un paramilitar por "los designios del capitalismo" (453) y concluye que todos los personajes que han entrado en contacto con él mueren, desaparecen o acaban en el exilio, ya sea por decisión propia o por orden ajena.

En *Tres ataúdes blancos*, el protagonista tiene una actitud totalmente cínica desde el inicio, cuando decide aceptar la tarea de reemplazar al candidato presidencial asesinado, y

mucho más en el momento en que deja de ser un actor cobarde y se convierte en héroe de su propia historia, al hacer suyos los ideales del político a quien buscaba suplantar.

En *Lady Masacre* ocurre algo similar. El tradicional detective privado es un experiodista, cuyo alcoholismo y cinismo lo emparentan con los personajes de este género. Sin embargo, el cinismo se presenta también cuando el detective Frank Molina pasa por alto el hecho de que está comprometiéndose a resolver el crimen cometido contra un criminal, esto es, un congresista acusado de tener vínculos políticos y financieros con los paramilitares de extrema derecha.

Curioso también resulta que el asunto del narcotráfico se trate en las tres obras de manera muy tangencial, como si los autores quisieran ignorar esta realidad por completo como un problema nacional, mientras que el tema de los paramilitares sí está presente en todas ellas. Con todo, durante las tramas de las novelas, casi nunca vemos directamente sus matanzas, sus crímenes o sus atentados, sino que alguien, el protagonista u otro personaje, los relata (como en la televisión), lo que contrasta de manera muy significativa con la reacción que produce la descripción y narración directa de los horrores, como lo hace la sicaresca para provocar el placer del horror y la sangre.

Estas consideraciones permiten concluir que en estas tres novelas colombianas existe un predominio del cinismo que marca la distancia que media entre las brutalidades y violencias aludidas y el modo en que se narran, insistiendo en la intercambiabilidad de las posiciones frente a los diferentes actos violentos y sus perpetradores. La ausencia de un esquema narrativo fijo junto a la multiplicidad y mezcla de géneros nos anestesia, y no permite horrorizarnos.

Quizás el mayor reto de la tesis haya sido decidir hasta qué punto el tratamiento paródico, irónico o fársico de al menos parte de los episodios históricos narrados ofusca la denuncia que estos autores dicen asumir con la escritura de estas novelas. Como noté en la introducción, los escritores de este corpus convivieron con los ataques de los grupos insurgentes, los paramilitares, los narcotraficantes, los estallidos de los carros-bomba, leyeron e hicieron parte de la narrativa de la novela del narcotráfico, los libros de sicarios o de las víctimas de la guerrilla de las FARC; pero desde una distancia marcada por el hecho de que estos eventos ocurrieron durante su infancia o su juventud, de tal manera que asistieron a ellos como observadores-testigos, más que como participantes.

Esta distancia ha permitido que en sus obras —o al menos al principio de ellas—, se narren hechos violentos, pero tomándolos con una menor seriedad, y se permita la risa en la ficcionalización de eventos trágicos de la historia colombiana. Las obras estudiadas en esta tesis coinciden, finalmente, en el bajo peso que tienen en sus narraciones los recuerdos de esa violencia, aunque al final acaban con el humor —picaresco, carnavalesco o paródico—, que les sirve como punto de partida.

Bibliografía

Abad-Faciolince, Héctor. *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Bogotá: Alfaguara, 1994. Print.

---. *El olvido que seremos*. Barcelona: Seix Barral, 2011. Print.

---. "Estética y narcotráfico", *Revista de Estudios Hispánicos*, 42 (2008): 513-518. Print.

Adriaensen, Brigitte. "Irony, Humour and Cynicism in Relation toMemory: A Contrastive Analysis between the Argentinian and the Mexican Literary Field". *Alter/nativas. Latin American Cultural Studies Journal* 5 (2015): s.p. Web. 16. Mar. 2018. <alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-5-2015/essays/adriaensen.html>

Adorno, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment*. New York: Seabury Press, 1972. Print.

Alegría, Fernando. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones de Andrea, 1959. Print.

Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962. Print.

Alexie, Sherman. *Flight*, New York: Grove Press, 2007. Print.

Alonso, Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La gloria de Don Ramiro"*. Madrid: Gredos, 1984. Print.

Álvarez, Gardeazábal, Gustavo. *Cóndores no entierran todos los días*. Barcelona: Destino, 1972. Print.

---. *El último gamonal*. Bogotá: Plaza y Janés, 1987. Print.

---. *La novelística de la Violencia en Colombia.* Universidad del Valle, Colombia, 1970. Monografía de grado. Print.

---. “México y Colombia: Violencia y revolución en la novela”. *Nuevo Mundo*, 57-58 (marzo-abril 1971). Print.

Álvarez, Sergio. *35 muertos*. Bogotá: Alfaguara, 2013. Print.

---. *La lectora*. Bogotá, D.C.: Penguin Random House, 2004.

---. *Mapaná*. Bogotá, D.C.:: Penguin Random House, 2006.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas.* México. Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.

Argüelles, Juan Domingo. “Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad”. *Tierra adentro* 49 (1990): 13-15. Print.

Arias, Eduardo. “Castellano moderno”. *Revista SoHo*. 3 abril, 2004. Web. 4 abril, 2019. <www.soho.co/entretenimiento/articulo/castellano-moderno-el-hablado-de-alvaro-uribe/2495>

Bajtin, Mijail Mijaïlovich. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Print.

Barrios, Francisco. “La decisión de Ungar”, *Revista Arcadia*, 15 de diciembre, 2010. Web. 20 febrero, 2019. <www.revistaarcadia.com/libros/articulo/la decision-de-ungar/24046>

Baudrillard, Jean. *The Transparency of Evil*. New York: Verso, 1993. Print.

Becco, Horacio. *Poesía colonial hispanoamericana.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990. Print.

Benítez-Rojo, Antonio. "José Joaquín Fernández de Lizardi and the Emergence of the Spanish American Novel as National Project". *The Places of History. Regionalism Revisited in Latin America*. Ed. Doris Sommer. Durham/London: Duke University Press, 1999. 199-213. Print.

Bergson, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. New York, NY: Scholar's Choice, 2015. Web. 16 Abril 2018.

Berinstáin, Helena. *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Print.

Beverley, John. "Anatomía del Testimonio." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 13.25 (1987): 7–16. Print.

Beverley, John & José Oviedo. "Introduction." *Boundary 2* 20.3 (1993): 1–17. *JSTOR*, Web. 8 noviembre, 2018.

Beverley, John, Michael Aronna, and José Oviedo (Eds.). *The* Blejmar, Jordana. *Playful Memories the Autofictional Turn in Postdictatorship Argentina*. Palgrave Macmillan, Springer International AG Switzerland, 2016.

Borda, Sandra. "La administración de Álvaro Uribe y su política exterior en materia de Derechos Humanos: de la negación a la contención estratégica". *Análisis político* 25.75 (2012): 111-137. Web. 23 agosto, 2018. <revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/43509/44798>

Brück, Carlos. *Acerca del humor: anotaciones, conversaciones, Fragmentos.* Buenos Aires: Tekné. 1988. Print.

Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2014. Print.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993. Print.

Caicedo, Andrés. *Que viva la música.* Bogotá: Penguin Books, 1977. Print.

Camayd-Freixas, Erik. *Etnografía imaginaria. Historia y parodia en la literatura hispanoamericana*. Guatemala: F&G Editores, 2012. Print.

Cammaert, Felipe. "*Tres ataúdes blancos* de Antonio Ungar: juegos de falsedad y discursos de poder en la América Latina contemporánea". *Impossibilia* 4 (oct. 2012): 170-182. *Dialnet*. Web. 20 febrero, 2019. <dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4052352>

Cárdenas, Ernesto y Édgar Villa. "La política de seguridad democrática y las ejecuciones extrajudiciales". *Ensayos sobre Política Económica* 31.71 (2013): 64-72. *Scielo*. Web. 5 marzo, 2019. <www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0120-44832013000200004>

Carmosino, Roger (Ed.). Colombia: Literatura, política y violencia. Número monográfico. *INTI. Revista de Literatura Hispánica* 63-64 (primavera-otoño, 2006). Web. 20 julio, 2016. <digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss63/>

Casas de Faunce, María. *La novela picaresca latinoamericana*, Madrid: Cupsa Editorial, 1977. Print.

Casullo, Nicolás. *El debate modernidad–posmodernidad*. Retórica Ediciones, Buenos Aires, 2004. Print.

Chaparro Valderrama, Hugo. *El capítulo de Ferneli*. Bogotá: Arango Editores, 1992. Print.

Close, Glen S. "The Detective is Dead. Long Live the Novela Negra." *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*. Eds. Renée W. Craig-Odders, Jacky Collins, and Glen S. Close. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2006. 143-163. Print.

CODHES (Consejería en Derechos Humanos y Desplazamiento). "Las cifras no cuadran. Personas muertas, capturadas, heridas, secuestradas y desplazadas en el marco de la política de seguridad democrática en Colombia. Período 2002-2008". *Boletín Especial de la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento,* Bogotá, 12 de noviembre, 2008. Web. 21 julio, 2016. *<viva.org.co/cajavirtual/svc0143/articulo0014.pdf>*

Coletta, Luisa. "Political Satire and Postmodern Irony in the Age of Stephen Colbert and Jon Stewart", *The Journal of Popular Culture* 42.5 (2009): 859-875. Web. 26 enero, 2019. doi.org/10.1111/j.1540-5931.2009.00711.x

Collazos, Óscar. *El señor sombra*. Bogotá D.C.: Editorial Norma, 2009. Print.

Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica.* Barcelona: Siglo del Hombre, 1994. Print.

Coma, Javier. *Diccionario de la novela negra.* Barcelona: Anagrama, 1986. Print.

Concolorcorvo (Seud. Calixto Bustamante Carlos, inca). *Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos-Ayres, hasta Lima*, 1773. Buenos Aires: Solar. 1942. Print.

Correa, Juan David. *Casi nunca es tarde*. Bogotá: Laguna Libros, 2013. Print.

Coulombe, Joseph L. "The Efficacy of Humor in Sherman Alexie's 'Flight': Violence, Vulnerability, and the Post-9/11 World". *MELUS* 39.1, Rescripting Ethnic Bodies and Subjectivities (Spring 2014): 130-148. *Project MUSE*. <muse.jhu.edu/article/539582>

Cros, Edmond. *Ideología y genética textual: El caso del Buscón.* Madrid: Editorial Fundamentos, 1978. Print.

Dunn, Peter. *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History.* Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1993. Print.

Earle, Peter G. "De Lazarillo a Eva Luna: Metamorfosis De La Picaresca". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36.2 (1988): 987-996. JSTOR: www.jstor.org/stable/40300295.

Egido, Aurora. "Retablo carnavalesco del buscón don Pablos". *Hispanic Review* 46.2 (1978), 173-197. Print.

"El 2015, otro año histórico en reducción de muertes violentas", *El Tiempo*. 26 de diciembre, 2015. Web. 23 julio, 2018 <www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16467657>

Epple, Juan Armando. "Entrevista. Leonardo Padura Fuentes". *Hispamérica*, 24.71 (1995): 49-66. Print.

Fals-Borda, Orlando. "La subversión en Colombia". *TJER. Taller de Formación Estudiantil-Raíces.* Jan. 2008. Web. 29 nov. 2014. <www.tjer.org/>

Fals-Borda, Orlando, Germán Guzmán Campos y Eduardo Umaña Luna. *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social.* Bogotá: Punta de Lanza, 1977. Print.

Fanta, Andrea. *Residuos de la violencia: Producción cultural colombiana, 1990-2010.* Bogotá: Universidad del Rosario, 2014. Print.

Fahrenheit 9/11, dir. Michael Moore. Fellowship Adveture Club, Dog Eat Dog Films, Miramax, 2004. Film.

Fazio, Carlos. "Paramilitarismo". Editorial. *La Jornada*, [México, D.F.] 21 de sept. 2009. Web. 18 Sept. 2014. <http://www.jornada.unam.mx/2009/09/21/politica/020a1pol>

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El periquillo sarniento.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

Fernández, Teodosio. "Sobre la picaresca en Hispanoamérica". *Edad de Oro* 20 (2001): 95-104. Web.

Florencia, Jesús Humberto. "El mito del otoño del gran padre latinoamericano". *Tres perspectivas de análisis en el marco de la obra de Gabriel García Márquez*. Florencia, Jesús Humberto, Luis Quintana Tejera y Olga Sigüenza: México: Plaza y Valdés, 2002. 17-39. Print.

Flores, José. "Álvaro Uribe y el terrorismo". *Semana*. 3 abril, 2011.Web. 19 diciembre, 2014. <www.semana.com/opinion/articulo/alvaro-uribe-terrorismo/236313-3>

Forero Quintero, Gustavo (ed.): *Trece formas de entender la novela negra*. Bogotá: Planeta, 2012. Print.

Forero Quintero, Gustavo. *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Bogotá/Medellín: Siglo del Hombre Editores/Universidad de Antioquia, 2012. Print.

"Francisco Mosquera: Sobre su obra y su vida". Weblog post. - *MOIR*. N.p., n.d. Web. 29 Nov. 2014.

Franco, Jorge. *Rosario Tijeras,* Bogotá: Editorial Planeta, 1999. Print.

Freud, Sigmund. *Humor.* Frankfurt am Main: Fischer. Bücherei, [1927]1961. Web.

---. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. 1905. Frankfurt am Main: Fischer. Bücherei, 1961. Print.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 1971. Print.

Galindo Hernández, Carolina. "Neopopulismo en Colombia: el caso del gobierno de Álvaro Uribe Vélez", *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* 27 (enero 2007): 147-162. *Redalyc*. Web. 17 octubre, 2017. <www.redalyc.org/articulo.oa?id=50902713>

Galindo, Óscar. "Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 22: 39-44. Web. 16 octubre, 2018. <www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/203>

Gallón Salazar, Angélica. "La literatura tiene que hablar con la política". *El Espectador*. 11 mayo 2011. Web. 23 Julio 2017. <https://www.elespectador.com/content/la-literatura-tiene-que-hablar-con-la-pol%C3%ADtica>

Gamboa, Santiago. *Los impostores*. Barcelona: Seix Barral, 2002. Print.

---. *Perder es cuestión de método:* Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1997. Print.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. *Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: Grijalbo, 1990. Print.

García Herranz, Ana. "Sobre la novela histórica y su clasificación". *EPOS* XXV (2009): 301-311. Web. 16 octubre, 2018. <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10619>

García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza & Janés, 1975. Print.

---. *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Bogotá: Sudamericana, 1972. Print.

---. *Los funerales de la Mamá Grande*. Bogotá: Norma, 2007. Print.

Garrido Ardila, Juan Antonio. *The Picaresque Novel in Western Literature: From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*. Cambridge: Cambridge UP, 2015. Print.

Gil Montoya, Roberto. "Narrativa colombiana de fin de siglo. El caso de Mendoza: a la sombra de Stevenson". *Literatura y Filosofía. Revista de la Maestría en Literatura*. Universidad Tecnológica de Pereira 1.1 (2003): 69-84. Print.

Giraldo, Gustavo. "Ocho años de 'Justicia y Paz': un balance con más sombras que luces". *Razón pública*. 17 de marzo, 2014. Web. 13 feb, 2015. <http://www.razonpublica.com/index.php/conflicto-drogas-y-paz-temas-30/7446-ocho-a%C3%B1os-de-%E2%80%9Cjusticia-y-paz%E2%80%9D-un-balance-con-m%C3%A1s-sombras-que-luces.html>

Giraldo, Marta Lucía. "Registro de la memoria colectiva del conflicto armado en Colombia: un estado de la cuestión", *BID. Textos universitaris de biblioteconomia i documentació* 28 (junio 2012). Web. 17 octubre, 2017. <bid.ub.edu/28/giraldo2.htm>

Gómez Buendía, Hernando. "¿Por qué es tan débil la izquierda colombiana?". *Razón publica*, 14 de mayo de 2012. Web. [Fecha de consulta] <https://razonpublica.com/index.php/conflicto-drogas-y-paz-temas-30/2961-ipor-que-es-tan-debil-la-izquierda-colombiana-.html>

Gómez Giraldo, Juan Carlos. "Del régimen de comunicación política del presidente de Colombia Álvaro Uribe Vélez". *Palabra clave* 8.2 (ed. 13, 2005): 63-92. Web. 20 febrero, 2019. <palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1461>

González, Érika. "La Colombia del Grupo Prisa". *ElDiario.es*, 23 de enero, 2014. Web. 30 marzo, 2019. <www.eldiario.es/desalambre/Colombia-seguridad-inversiones-Prisa-derechos_0_221178753.html>

González-Linares, Mario. "Bajtín, Rabelais y el cuerpo grotesco". *Amberes. Revista cultural*. 16 de marzo, 2016. Web. 19 diciembre, 2016. <amberesrevista.com/bajtin-rabelais-y-el-cuerpo-grotesco/>

Granda, Carmen. "El matadero de Esteban Echeverría". *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 8.2 (invierno 2010): 28-40. Web.

Guillén, Claudio. "Toward a Definition of the Picaresque". *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1971. 71-106. Print.

Herbert, Julián. *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino.*México, D.F.: Literatura Random House, 2017. Print.

Herlinghaus, Hermann. *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. New York: Bloomsbury, 2013. Print.

---. "La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria". *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Hermann Herlinghaus. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004. 21-59. Print.

Herlinghaus, Hermann (Ed.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004. Print.

Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. México, D.F.: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2004. Print.

Hill, Ruth. *Hierarchy, Commerce, and Fraud in Bourbon Spanish America: A Postal Inspector's Exposé*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press. 2005. Print.

Hobbes, Thomas. *Leviathan.* Project Gutenberg, 11. Oct. 2009. Ebook. <www.gutenberg.org/files/3207/3207-h/3207-h.htm>

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 2005. Print.

---. "La política de la parodia posmoderna". *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín (julio 1993): 187-203. Print.

---. "The Politics of Postmodernism: Parody and History". *Cultural Critique* 5. *Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism* (Winter, 1986-1987): 179-207. Web. [Fecha de consulta]. <links.jstor.org/sici?sici=0882-

4371%28198624%2F198724%290%3A5%3C179%3ATPOPPA%3E2.0.CO%3B2-N>

Illán Bacca, Ramón. *Disfrázate como quieras*. Bogotá: Planeta Colombiana, 2002. Print.

Iriarte, Pedro. *Espárragos para dos leones.* Barcelona: Seix Barral, 2000. Print.

Jácome Liévano, Margarita Rosa. *La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*. University of Iowa, 2006. Doctoral Dissertation. Web. 13 enero, 2019. <ir.uiowa.edu/etd/186/>

Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Trad: Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. Compilado por Horacio Tarcus. Buenos Aires: Imago Mundi, Buenos Aires, 1991. Print.

---. Postmodernism and Consumer Society". *The Anti-Aesthetic. Essays on Post-Modern Culture*. Ed. Hal Foster. Washington: Bay Press, 1986. 127-145. Print.

Jaramillo Agudelo, Darío. *Cartas cruzadas*. Bogotá: Alfaguara, 1995. Print.

Jiménez Bautista, Francisco, y Álvaro González Joves. "La negación del conflicto colombiano: un obstáculo para la paz". *Espacios Públicos* 15.33 (2012): 9-34. Redalyc. Web. 14 agosto, 2017. <www.redalyc.org/html/676/67622579003/>

Jordi, Julián. "Diálogo con Sergio Álvarez". *Revista de Letras*. 2 Apr. 2013. Web. 23 Julio 2015. <http://revistadeletras.net/dialogo-con-sergio-alvarez-por-jordi-corominas-i-julian/>

Juan-Navarro, Santiago. *La metaficción historiográfica en el contexto e la teoría posmodernista*. Valencia: Episteme, 1998. Print.

Koller, Marvin. *Humor and Society: Explorations in the Sociology of Humor*. Houston, TX: Cap and Gown Press, 1988. Print.

Kosofsky Sedgwick, Eve. *Tendencies.* Durnham, NC: Duke UP. 1993. Print.

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Ed. R. O. Jones. Manchester: Manchester UP, 1963. Print.

Lander, María Fernanda. "La voz impertinente de la "sicaresca" colombiana". *Revista Iberoamericana* LXXIII.218 (enero-marzo 2007): 165-177.

"La popularidad de Salvatore Mancuso", 2004, *La Nueva.* Diario La Nueva SRL, 22 diciembre, 2004. Web. 24 Nov 2018. <https://www.lanueva.com/nota/2004-12-22-9-0-0-la-popularidad-de-salvatore-mancuso>

"Las sumas y restas de la justicia frente a la parapolítica." *Verdad Abierta. Fundación Ideas Para La Paz* y *Revista Semana*, 23 Oct. 2012. Web. 18 Sept. 2014. <http://www.verdadabierta.com/component/content/article/4276-las-sumas-y-restas-de-la-justicia-frente-a-la-parapolitica>

Laverde Palma, Juan David. "Manual de tortura paramilitar", *El Espectador*, Jun 28, 2016. Web. 13 agosto, 2017. <www.elespectador.com/noticias/judicial/manual-de-tortura-paramilitar-articulo-640252>

Lázaro Carreter, Fernando. "Para una revisión del concepto 'Novela Picaresca'". *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas*. México: Asociación Internacional de Hispanistas, 1970. 27-46. Print.

Lemus, Rafael. “Tres ataúdes blancos, de Antonio Ungar”. *Letras libres,* 31 de enero, 2011. Web. 3 septiembre, 2016. <www.letraslibres.com/mexico/libros/tres-ataudes-blancos-antonio-ungar>

López, Lucía y Leonardo Padura. *Variaciones en negro: relatos policiales iberoamericanos.* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001. Print.

Lozano, Pilar. “Colombia, asediada por alianzas oscuras”. *El País*, 20 de nov., 2006. Web. 23 July 2015. <elpais.com/internacional/2006/11/20/actualidad/1163977203_850215.html>

Mañero, David. “La mirada del pícaro. Sobre la influencia de la novela picaresca en la narrativa moderna y contemporánea”. *Ínsula* 778 (2011): 39-41. Print.

Marcos, Ana. “El nuevo relato de la violencia en Colombia”. *El País,* 1º de febrero, 2016. Web. 4 julio, 2017. <elpais.com/cultura/2016/01/30/actualidad/1454191273_046449.html>

Martín-Barbero, Jesús. “La telenovela desde el reconocimiento y la anacrónica”. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Hermann Herlinghaus. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004. 61-79. Print.

---. *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia,* Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1992. Print.

Martín Escribá, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier. “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”. *Anales de Literatura*

Hispanoamericana 36 (2007): 49-58. Web. [Fecha de consulta]. <revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110049A>

Martínez, Agustín. *La mala hierba.* Bogotá: Editorial Planeta, 1981. Print.

Melo Moreno, Vladimir. "La masacre de Trujillo y los mecanismos del terror". *Semana*, 7 julio. 2008. Web. 19 sept. 2014. < https://www.semana.com/on-line/articulo/la-masacre-de-trujillo-los-mecanismos-del-terror/95142-3>

Mendoza, Annie. *Rewriting the Nation: Novels by Women on Violence in Colombia*. Tempe, AZ: Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica, 2015. Print.

Mendoza, Elmer. *Balas de plata*, México, D.F.: Tusquets, 2008. Print.

---. *El amante de Janis Joplin*. México, D.F.: Tusquets, 2002. Print.

---. *La prueba del ácido*. México, D.F.: Tusquets, 2010. Print.

---. *Un asesino solitario*, México, D.F.: Tusquets, 1999. Print.

Mendoza Zambrano, Mario. *Cobro de sangre*. Bogotá: Planeta Colombiana, Editorial, 2004. Print.

---. *Diario del fin del mundo,* Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana, Editorial, 2018. Print.

---. *Lady Masacre*. Bogotá D.C.: Planeta Colombiana Editorial, 2013. Print.

---. *Satanás:* Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 2002. Print.

---. *Scorpio City:* Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, 1998. Print.

Monsiváis, Carlos. “El melodrama: “No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas”. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Hermann Herlinghaus. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004. 105-125. Print.

Mora, Rosa. “El colombiano Antonio Ungar gana el Herralde con una sátira feroz sobre Latinoamérica”. *El País,* 8 nov. 2010. Web. 20 de abril 2015. <https://elpais.com/cultura/2010/11/08/actualidad/1289170805_850215.html>

Morreall, John. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. Print.

Mutis, Ana María. “La novela de sicarios y la ilusión picaresca”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 34.1 (2009): 207-226. Web. 11 Sept. 2015. <www.jstor.org/stable/20779171>

Nichols, William J. “A los márgenes: Hacia una definición de ‘negra’”. *Revista Iberoamericana* LXXVI.231 (2010): 295-303. Web. [Fecha de consulta]. doi: doi.org/10.5195/reviberoamer.2010.6715

Noriega, Teobaldo A. *Novela colombiana contemporánea: incursiones en la postmodernidad.* Madrid: Editorial Pliegos, 2001. Print.

Núñez, Enrique Bernardo. *Don Pablos en América,* Caracas: Elite, 1932. Print.

Osorio, Óscar. *El sicario en la novela colombiana*. 1st ed., Universidad Del Valle, 2015.

---. “Siete estudios sobre la novela de la Violencia enColombia”. Cali: *Poligramas* 25 (julio 2006): 85-108. Print.

"Pacto con el diablo". *Semana*, 1º enero. 2007. Web. 19 sept. 2014. <http://www.semana.com/nacion/articulo/pacto-diablo/83048-3>.

Padilla, José Ignacio. "*35 Muertos* de Sergio Álvarez." Review. Weblog post. *Blog Ibero Americana*. Word Press, 20 Feb. 2013. Web. 23 July 2015. <blog.ibero-americana.net/2013/02/20/35-muertos-de-sergio-alvarez-resena/>

Padura Fuentes, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policial.* La Habana: Ediciones Unión, 2000. Print.

---. Prólogo. *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*. Eds. Lucía López Coll y Leonardo Padura Fuentes. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2001. Print.

"País feliz". *Semana*, 15 de julio, 2006. Web. 19 diciembre, 2014.

Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma, 1995. Print.

Parker, Alexander. *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe*, *1599-1753*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1967. Print.

Payró, Roberto. *El falso Inca*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Web. 10 enero, 2019. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-falso-inca/>

Pécaut, Daniel. *La experiencia de la violencia: Los desafíos del relato y la memoria*. Medellín: La Carreta Editores, 2013. Print.

Peller, Mariela. "Los cuerpos mártires: subjetividad, sexualidad y revolución en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig". *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* | 22.2 (2009): s.p. Web. 29 Nov. 2014.

Peña, Andrea. "¿Está el país preparado para saber toda la verdad sobre el fenómeno del paramilitarismo? *Semana*, 29 de agosto, 2006. Web. [Fecha de consulta]. <https://www.semana.com/portada/articulo/esta-pais-preparado-para-saber-toda verdad-sobre-fenomeno-del-paramilitarismo/80705-3>

Pérez, Marcial. "Quiero devolver a la literatura los poderes sublimes del humor". Entrevista a Julián Herbert. *El País*, 27 de diciembre, 2017. Web. 7 junio, 2018. <elpais.com/cultura/2017/12/27/actualidad/1514335934_567352.html>

Plato. *The Republic*. London: Penguin Books, 1955. Print.

Polit-Dueñas, Gabriela. *Narrating Narcos: Culiacán and Medellín*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2013. Print.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de finales del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1996. Print.

Pöppel, Hubert. *La novela policíaca en Colombia.* Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001. Print.

Quevedo, Francisco. *El Buscón*. London: Grant & Cutler in association with Tamesis Books, 1991. Print.

Rabell, Carmen. "Carnaval, representación y fracaso en 'El Buscón' (1.4)". *Revista Chilena de Literatura* 51 (nov. 1997): 59-79. Print.

Reddy, Maureen. *Traces, Codes, and Clues: Reading Race in Crime Fiction.* Rutgers University Press, 2003. Print.

Restrepo, Laura. *Delirio*. Bogotá, Colombia: Alfaguara, 2004. Print.

---. *La multitud errante*. Bogotá: Planeta Colombiana, 2001. Print.

---. *Leopardo al sol*. Bogotá, Colombia: Planeta, 1993. Print.

Reyzábal, María Victoria. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Acento Ediciones, 2003. Print.

Richard, Nelly. "Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-Centering." *Boundary 2* 20.3 (1993): 156-161. JSTOR, Web. 1º febrero, 2019. doi: 10.2307/303347

---. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994. Print.

Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995. Print.

---. "The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, García Márquez, and Alterity." *Boundary 2* 20.3 (1993): 162–179. JSTOR, Web. 14 febrero, 2019. doi: 10.2307/303348

Rivas, Luis Miguel. *Era más grande el muerto*. Bogotá: Seix Barral, 2017. Print.

Rivas Nieto, Pedro y Rey-García, Pablo. "Las autodefensas y el paramilitarismo en Colombia (1964-2006)". *Confines de relaciones internacionales y ciencia política* 4.7 (2008): 43-52. *Scielo*. Web. 27 de noviembre, 2017. <www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-35692008000100003&lng=es&nrm=iso&tlng=es>

Robledo Cadavid, Álvaro. *Que Venga La Gorda Muerte*. Bogotá: Planeta Colombiana, 2015. Print.

Rodríguez Freyle, Juan. *El carnero,* Medellín: Bedout, 1968. Print.

Romero, José Rubén. *La vida inútil de Pito Pérez*. Prentice-Hall, 1972. Print.

Rosero, Evelio. *Los ejércitos*. Bogotá: Tusquets, 2016. Print.

Rueda, María Helena. *La escritura de la violencia. Representación textual de la agresión y el trauma en Colombia.* Stanford University, 2005. PhD Thesis.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. Introducción. *El periquillo sarniento,* de José Joaquín Fernández de Lizardi. Madrid: Cátedra, 1997. 11 enero, 2019. Print.

Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Barcelona: Ediciones Marte, 1968. Print.

Salazar, Boris. *La otra selva*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991. Print.

Saldarriaga, María del Carmen. *Literaturas delirantes: Aproximaciones críticas a cuatro novelas colombianas (2000-2010)*. University of Pittsburgh, 2014. PhD Thesis.

Sarduy, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982. Print.

Sosa, Cecilia. "Humour and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina". *Journal of Romance Studies* 13.3 (Winter 2013): 75-87. Web. 7 junio, 2018. doi.org/10.3828/jrs.13.3.75

Soto, J. F.. "República de Miranda: una entrevista a Antonio Ungar". *El Antagonista*. 15 Feb. 2012. Web. 20 Apr. 2015. <http://elantagonista.com/2012/02/15/republica-de-miranda-una-entrevista-a-antonio-ungar/>

Suárez, Jorge Eduardo. *La literatura testimonial como memoria de las guerras en Colombia*. 1st ed., Universidad De Antioquia, 2016. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt1k3s8x3

Suárez, Juana. "Adicciones y adaptaciones: Cine, literatura y violencia en Colombia". *Romance Quarterly*, 57 (2010): 300-312. Web. 16 julio, 2018. doi.org/10.1080/08831157.2010.496348

---. *Sitios de contienda: Producción cultural colombiana y el discurso de la violencia.* Bogotá: Iberoamericana, 2010. Print.

Sullivan, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003. Print.

The Crying Game, dir. Neil Jordan. Miramax Films. 1992. Film.

Todorov, Tzvetan. *The Poetics of Prose*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1978. Print.

Trelles-Paz, Diego. "Hispano-American Alternative Detective Fiction (1960-2005)". *Aisthesis* 40 (noviembre 2006): 79-91. Redalyc. Web. [Fecha de consulta]. <www.redalyc.org/html/1632/163221399005/>

Ungar, Antonio. *Tres ataúdes blancos*. Bogotá: Alfaguara. 2010. Print.

Uribe Vélez, Álvaro. "Manifiesto democrático. 100 puntos de Álvaro Uribe Vélez". Documento de campaña, Programa de Gobierno, 2002. Web. 17 septiembre, 2017. <www.alvarouribevelez.com.co/es/content/primera-campana-2002>

Valderrama Rengifo, James. "El crimen en la novela negra latinoamericana. 'Entre la fascinación y la memoria'". *Poligramas* 42 (junio 2016): 75-93 Web. 17 septiembre, 2017. doi: 10.25100/poligramas. v42.4421. 2017

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. México, D.F.: Alfaguara, 1995. Print.

---. *Los días azules*. Alfaguara, 1985. Print.

van der Linde, Carlos German. "Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de novelas colombianas". University of Colorado, *Spanish and Portuguese Graduate Theses & Dissertations*. 23, 2016. Tesis doctoral.

van Tongeren, Carlos. *Comedia y melancolía en la narrativa neopoliciaca (Vázquez Montalbán, Taibo II, Padura)*. Leiden, The Netherlands: Brill Rodopi, 2019. Print.

Vásquez, Juan Gabriel. *El ruido de las cosas al caer.* Bogotá: Alfaguara, 2011. Print.

Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo.* Madrid: Salvat, 1971. Print.

Vergara, Cristian. "Colombia y su marca país: un secreto de Estado". *Revista P&M*, 31 mayo, 2016. Web. 25 nov. 2018 <https://www.revistapym.com.co/destacados/colombia-su-marca-pais-secreto-estado>.

"Víctimas colombianas denuncian exclusión del foro de ONU sobre proceso de paz". *Caracol Radio. Agencia EFE*,. Online posting. 11 July 2014. Web. 18 Sept. 2014. <http://www.caracol.com.co/noticias/internacionales/victimas-colombianas-denuncian-exclusion-del-foro-de-onu-sobre-proceso-de-paz/20140711/nota/2317099.aspx>

Vidal-Foch, Ignacio. "Sergio Álvarez: 'El realismo mágico se ha convertido en una excusa para la atrocidad". *El País.* 21 Feb. 2013. Web. 02 Dec. 2014.

von der Walde, Edna. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia". *Iberoamericana* I.3 (2001): 27-40. Web. 19 octubre, 2018. dx.doi.org/10.18441/ibam.1.2001.3.27-40.

Yúdice, George. “Testimonio and Postmodernism.” *Latin American Perspectives* 18.3 (1991): 15-31. *JSTOR*. Web. 16 febrero, 2019. <www.jstor.org/stable/2633737>

Yúdice, George, Jean Franco, and Juan Flores. *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. Print.

Zambrano, Jaime. *La violencia en Colombia: la ficción de Álvarez Gardeazábal y el discurso histórico*. New York: Peter Lang, 1997. Print.

Zavala, Lauro. “El humor y la ironía: entre el juego y la paradoja”, *Ariel* 16 (1998): 261-267. Print.

Curriculum Vitae

ANDRÉS ALUMA-CAZORLA

April 2019

Norwalk Community College
188 Richards Ave. East Campus E224A
Norwalk, CT 06854
203.857.7000 Ext 77362

254 Park Ave S Apt 4D
New York, NY 10010
+1.312.519.5026
Email: a.aluma@gmail.com

EDUCATION

PhD. Department of Hispanic Literary and Cultural Studies University of Illinois-Chicago, 2019
Dissertation: *From the neo-picaresque to the new black novel: Black humor and violence in the contemporary Colombian novel*
Committee: Dianna Niebylski (chair), Margarita Saona, Daniel Noemi, Gabriel Riera

M.A. Department of Foreign Languages and Literature, University of Wisconsin-Milwaukee, 2009

B.A. Department of Social Communication and Journalism, Universidad del Azuay (Cuenca, Ecuador), 2000

PROFESSIONAL APPOINTMENTS/EMPLOYMENT

2016-present Norwalk Community College, Norwalk, CT, USA
Faculty Instructor and Director of the Foreign Language Department and Latino/Latin American Studies Program.

2010-2015 University of Illinois-Chicago, IL, USA
Graduate Student Instructor in Spanish, Department of Hispanic and Italian Studies.

2012-2015 North Park University, Chicago, IL, USA
Adjunct Lecturer in Spanish, Department of Modern Languages.

2009-2010 Carroll University, Waukesha, WI, USA
Spanish Adjunct Lecturer, Department of Modern Languages and Literatures.

2009-2010 University of Wisconsin-Milwaukee, WI, USA
Spanish Associate Lecturer, Department of Spanish and Portuguese.

PUBLICATIONS

Peer Reviewed Journal Articles

2017 "Violence and Globalization in *De que nada se sabe* (2002) by Alfredo Noriega: A Dark Account of Late Twentieth Century Ecuador in a Glocal Noir Ecuatoriano". The Forum for Inter-American Research (FIAR). Vol 10.1. 63-71. ‹http://interamerica.de/volume-10-1/aluma-cazorla/›.

2014 "The Gay Immigrant and the Use of Spanglish in Ángel Lozada's *No quiero quedarme sola y vacía*: A Linguistic Transgression or a Struggle to Assimilate in the Late Capitalist City?". Hispania 97.3 (2014): 364-365. Project MUSE.

2013 "El fin de lo salvadoreño en *El Asco* (1997) de Horacio Castellanos Moya" Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos, 2013 June; 25-26: 1-14.

2012 "La visibilidad del homosexual, sus cartografías urbanas y la tolerancia del consumo" in Revista de Humanidades Universidad Andrés Bello. Santiago de Chile. Vol 25. 121-144.

2011 "Neo-Realist Narratives in Menem's Argentina" Sin Frontera-Revista Académica y Literaria. University of Florida. 1-21. Year V. No. 5, Web (2011). https://ufsinfronteradotcom.wordpress.com/academico/

AWARDS AND HONORS

2012 Tuition Award- School of Theory and Literary Criticism. Cornell University, Ithaca, NY

2012 Ruth El Saffar - Department of Hispanic and Italian Studies. University of Illinois-Chicago

2011 University of Illinois President's Research in Diversity Award

2010 Luso-American Foundation Scholarship to attend the 17th Annual Summer Program in Portuguese at the University of Massachusetts Dartmouth

2000 "Honorato Vásquez" Prize for student with highest GPA. Universidad del Azuay, Ecuador

INVITED TALKS

2018 "Sexualidad y género en la educación", Fundación Compartir Palabra Maestra (CPM), Bogotá, Colombia, https://compartirpalabramaestra.org/recursos/videos/entrevista/sexualidad-y-genero-en-la-educacion-segun-andres-aluma

2018 "Visibilización y resistencia de las otras víctimas: Queering la memoria del conflicto armado en Colombia", Fundación Escuelas de Paz, Bogotá, Colombia, June 13. https://www.facebook.com/escuelasdepaz/videos/1832873296777993/

2014. "Masculinidades amenazadas: relecturas heterosexuales colombo-peruanas en *Lady Masacre*, de Mario Mendoza, y *El héroe discreto*, de Mario Vargas Llosa. V Congreso Internacional de Literatura Medellín Negro, Medellin, Colombia, September 20.

2014 "The Gay City, globalization and localization: First formations of a 'Glocal' gay identity in Mexico City in Luis Zapata's *El vampiro de la Colonia Roma*". 2014. Fifth Queering Paradigms International Conference FLACSO, Quito, Ecuador. February 20.

2013 "First formations of a 'Glocal' Gay Identity in Luis Zapata's *El vampiro de la Colonia Roma*", LGBT and Globalization in late 20th Century Mexican Literature. Nottingham Trent University, Nottingham, UK, May 14.

CONFERENCE ACTIVITIES

Panels organized

2018 "Leyes globales/contradicciones (loca)les: disidencia cultural en géneros y sexualidades en México y Colombia", Congreso Internacional Libertad de expresión: diálogos y reflexiones desde el derecho y la literatura, June 20 – 23, Quito, Ecuador.

2018 "Violencia estructural y sus representaciones en la novela colombiana del siglo XXI: Entre la estridencia y el silencio". Nuevas estéticas latinoamericanas. Escritores y artistas de las dos últimas décadas, XLII Congreso IILI 2018, June 12 – 16, Bogotá, Colombia.

Papers

2018 "Armed Conflict, Violence and "Those Who Are Not Like Me" in Colombian Cultural Production in the early 21st Century". Latin American Studies Association, Barcelona, Spain, May 23 – 26, Spain.

2017 "No Child Left Behind: The latest protagonists of the Colombian War". American Comparative Literature Association Annual Meeting ACLA 2017. Utrecht University, July 6-9.

2014 "Crime Fiction in 21st-Century Latin America and Its Diasporas: Violence and Globalization in Peru's narrative". XXXII International Congress of the Latin American Studies Association Chicago, May 21–24.

2014 "Glocal Noir Ecuatoriano: De que nada se sabe (2002) by Alfredo Noriega: A Dark Account of Late Twentieth Century Ecuador". American Comparative Literature Association Annual Meeting ACLA 2014. New York University in New York, April 21-23.

2014 "The Immigrant Gay and the Use of Spanglish in Ángel Lozada's *No quiero quedarme sola y vacía* (2006): A Linguistic Transgression or a Struggle to Assimilation in the Late Capitalist City?" 129th Modern Languages Association Annual Convention, Chicago, January 9-12.

2013 "The gradual fading of the Salvadorian Identity in El Asco (1997) by Horacio Castellanos". XXXI International Congress of the Latin American Studies Association Washington, DC, May 29 – June 1.

2013 "*Palmeras de la brisa rápida* de Juan Villoro: Un viaje a un No lugar". American Comparative Literature Association's Annual Meeting ACLA 2013 at the University of Toronto in Toronto, Canada April 4 – 7.

2012 "The Immigrant Gay as a Victim and Beneficiary from Globalization in Ángel Lozada's *No quiero quedarme sola y vacía* (2006). 19th Annual Lavender Languages & Linguistics Conference, American University, Washington, DC February 10 – 12.

2011 "The Gay City: Representations of Urban Spaces of Mexico City in Gay literature". 5th Queer Studies Easter Symposium 2011, Universidad del Claustro de Sor Juana, The International Society for Cultural History and Cultural Studies (CHiCS), AIDSinCULTURE.org and Enkidu Magazine, Mexico City, April 11 – 17.

2011 "Constructing Memory through the Act of Translation". 126th Modern Languages Association Annual Convention, Los Angeles, January 6 – 9, 2011.

2010 Translating "Terror" and Conflict Resolution in Latin America". 52nd Midwest Modern Language Association Convention (M/MLA), Chicago, November 4 – 7.

CAMPUS TALKS

2016 "Is the Current Political Rhetoric Creating or Reinforcing Ethnicity, Anti-LGBTI, Women and Anti-Muslim Discrimination?". Norwalk Community College. 2016.

2016 "Latin America, the U.S. and the Challenges of Recent History". 13th Annual History Symposium. Norwalk Community College. 2016.

TEACHING EXPERIENCE

Norwalk Community College, Sole Instructor

Latin American Studies 201, Introduction to US Latinx Studies (fall 2016, spring/fall 2017, spring 2018)
Latin American Studies 215, 20th Century Latin American Topics (fall 2016, spring/fall 2017, spring 2018)
Spanish 111 (spring/fall 2016, spring/fall 2017, spring 2018)
Spanish 112 (spring/fall 2016, spring/fall 2017, spring 2018)
Online Intensive Spanish 111 (winter 2017)
Online Intensive Spanish 111, 112 (summer 2016, summer 2017, summer 2018)

University of Illinois-Chicago, Teaching Assistant

Spanish 375, Current Topics in Hispanic Studies: "Violence and Globalization in the Andean Imaginary", (fall 2014)
Spanish 305, Advanced Spanish Grammar in Practice (spring/fall 2015)
Spanish 525, Trans-American/Trans-Atlantic and US Latino Topics (spring 2014)
Spanish 212, Cultural and Literary Studies in Spain and Latin America. (fall 2012, spring 2013, (fall 2013)
Spanish 204, Extensive Reading and Writing for Heritage Speakers of Spanish (fall 2011)

North Park University, Chicago, IL, Sole instructor

Spanish 380, Current Topics in Hispanic Studies: "Globalization, Bodies and Migrations", (fall 2015)
Spanish 111 (spring/fall 2012, spring/fall 2013, spring 2014)
Spanish 112 (spring/fall 2014, spring/fall 2015)

Carroll University, Waukesha, WI, Sole instructor

Spanish 301, Spanish Grammar and Composition, (fall 2009, spring 2010)

University of Wisconsin, Milwaukee, Sole instructor

Spanish 310, Spanish for Health Care Professionals. (fall 2009/Spring 2019)

University of Wisconsin, Milwaukee, Teaching Assistant
Spanish 104 (fall 2007, spring/fall 2008, spring 2009)
Spanish 103 (summer 2007, summer 2008, summer 2009), spring/fall 2015)

RESEARCH EXPERIENCE

2015 Consultant Research Assistant. Project Director: Dr. Amalia Pallares. Immigrant Mobilization Project (IMP). University of Illinois-Chicago.
2014 Graduate Research Assistant. Editing Memory Matters in Transitional Peru (Palgrave, 2014) by Dr. Margarita Saona, University of Illinois-Chicago.

SERVICE AND OTHER PROFESSIONAL ACTIVITIES

Co-Chair, 21st NCC Academic Festival 2018: Creative Leadership for Peace –Norwalk Community College, 2018.

Review/Search Committee for the Title V Coordinator Position-Community College Professional 19, Norwalk Community College, 2016 to present.

Co-organizer of the Second Biennial Graduate Conference in Hispanic Literary and Cultural Studies, University of Illinois-Chicago. Keynote Speakers: Horacio Castellanos Moya and Brad Epps.

OTHER PROFESSIONAL EXPERIENCE

AP Reader, Spanish Language and Culture, Educational Testing Service.
Verona Area School District, Verona, WI, USA, District Wide Interpreter and Translator, 2005-2006
Voz Latina Newspaper, Madison, WI, USA – Freelance Columnist, 2003-2010

PROFESSIONAL AFFILIATIONS/MEMBERSHIPS

Modern Language Association (MLA)
Latin American Studies Association (LASA)
The American Comparative Literature Association (ACLA)
The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP)

LANGUAGES

Native or near-native fluency: Spanish and English
Advanced reading knowledge: Portuguese

REFERENCES

Dr. Dianna Niebylski, Associate Professor
Department of Hispanic and Italian Studies
University of Illinois-Chicago
Office: 1609 UH, MC 315
Phone: 312-996-4582
Email: dcn@uic.edu

Dr. Margarita Saona, Professor and Director of Graduate Studies
Department of Hispanic and Italian Studies
University of Illinois-Chicago
Office: 1711 UH, MC 315
Phone: 312-996-5222
Email: saona@uic.edu

Dr. Odette Casamayor-Cisneros, Associate Professor
Department of Literatures, Cultures, and Languages
University of Connecticut
Oak Hall East SSHB Room 207
365 Fairfield Way U-1057
Storrs, CT 06269
Phone: 860-486-3313
Email: odette.cisneros@uconn.edu

Dr. Alejandro Herrero-Olaizola, Professor and Chair of Graduate Studies
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan
4142 MLB, Ann Arbor, MI 48109
Phone: 734-647-2336
Email: aherrero@umich.edu