



## **Imágenes de América en su literatura: de la utopía al desencanto**

Martha Adriana Campobello<sup>1</sup> y Cynthia Elena Callegari<sup>2</sup>

Recibido: 23/05/2015

Aceptado: 29/06/2015

### **Resumen**

La literatura latinoamericana presenta múltiples imágenes de América Latina, en particular se estudia la imagen de la utopía y su reversión, una imagen de desencanto cuya raíz está en la violencia urbana. A través de obras de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Pedro Henríquez Ureña se abordan las construcciones utópicas, que ya estaban presentes en la constitución de los discursos y la mirada de los cronistas. Esta figuración se revierte en la literatura especialmente a partir de la década del 90 cuando escritores como Fernando Vallejo, Gonzalo Celorio, Héctor Abad Faciolince, entre otros, se ocupan de tematizar el problema de la violencia en las ciudades modernas y generar así una mirada desencantada sobre América Latina, contracara de las configuraciones idealizadas de la utopía inicial.

### **Palabras clave**

Utopía – desencanto – violencia urbana – imágenes de América Latina.

### **Abstract**

Latin American literature presents a lot of images about the continent, specially an utopian image and its reversion, an image of disenchantment caused by the urban violence. Utopian figurations, which appeared firstly in the Indian historians texts, are studied in Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez and Pedro Henríquez Ureña writings. Then, during last decade of the 20th century, writers such as Fernando Vallejo, Gonzalo Celorio and Hector Abad Faciolince build an opposite image in their novels. They write about urban violence and this subject can be read as a disenchanted view about Latin America.

### **Keywords**

Utopia – disenchantment – urban violence – Latin American images.

---

<sup>1</sup> Profesora titular interina de Literatura Latinoamericana I y II de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía, Cs. de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón. Contacto: <mailto:adribiank@yahoo.com.ar>

<sup>2</sup> JTP en las cátedras de Literatura Latinoamericana I y II de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía, Cs. de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón. Contacto: [cynthiacallegari@hotmail.com](mailto:cynthiacallegari@hotmail.com)

La literatura latinoamericana presenta variadas imágenes de América que constituyen nodos –ejes de irradiación– que permiten trazar genealogías, construir corpus, abrir horizontes de lecturas. ¿Cómo pensar, entonces, el objeto “América” en su literatura? Su abordaje puede ser más amplio si se considera la multiplicidad de temas, problemas, cuestiones críticas que suscita. Dentro de la posible variedad de imágenes este trabajo propone una indagación sobre cómo América ha sido construida por su literatura a partir de un punto inicial: la utopía, su reversión en la literatura contemporánea y el desencanto producto de la violencia.

Desde sus inicios, América es producto de la escritura donde las imágenes utópicas presentes en su construcción imaginaria diseñan una red de textualidades que permiten hacer un recorrido diacrónico en pos de dicho punto nodal. La imagen utópica que inaugura la primera mirada sobre el continente es la de Cristóbal Colón en su *Diario de viaje*. Desde allí, el tópico de la utopía como construcción literaria de América atraviesa obras, autores y tiempos, hasta llegar a la ficción más consagrada sobre la identidad latinoamericana –*Cien años de soledad*– de Gabriel García Márquez.

En 1516 Tomás Moro publicó *Utopía*, un texto de carácter filosófico imbuido del espíritu humanista del Renacimiento en el que recupera la cultura grecolatina y se ve influido por los tópicos de la ciudad ideal tratados por Platón y Cicerón. Su personaje central, el viajero que narra su experiencia en Utopía –Rafael Hitlodeo– ha viajado con Américo Vespucio y ubica la Isla de Utopía en el Nuevo Mundo. A lo largo de los dos libros que forman el relato de Hitlodeo se describe el funcionamiento, desarrollo y orden social de Utopía: una economía basada en la igualdad de la distribución de los bienes, una naturaleza pródiga, un sistema legal que impide la ejecución del delito y ciudades bien organizadas tanto desde los aspectos edilicio y estético como de los accesos a bienes y servicios. En Utopía los valores comunitarios están por sobre el individuo y el Estado, pues estos últimos son parte de la comunidad, y la organización política, siempre abierta al cambio, debe servir a la comunidad. El texto de Moro supone la fundación de una tradición que va a atravesar la escritura en América Latina desde los cronistas de indias en adelante. El crítico uruguayo Fernando Ainsa plantea que

el discurso utópico surge de la dialéctica entre los arquetipos del imaginario europeo sobre regiones desconocidas e inexploradas y la noción de alteridad elaborada a partir del encuentro entre dos mundos que, hasta el momento, se ignoraban recíprocamente. La utopía se hace necesaria a partir de la confrontación entre el repertorio de presentimientos sobre otros mundos y “países legendarios” de larga tradición literaria donde superviven los topoi del “espacio feliz” como el Paraíso, Jauja, Arcadia, o el tiempo de los orígenes como la Edad de Oro, y el encuentro efectivo con el otro americano. En efecto, el Nuevo Mundo se define y explica a partir de la alteridad generada por lo desemejante, todo aquello que lo diferencia del Viejo Mundo. Esta relación disociada entre el hombre europeo con la realidad americana define desde su mismo origen la utopía como género. (Ainsa 1993: 87).

En oposición a este género, un corpus de obras de la literatura latinoamericana actual publicadas desde mediados de la década del 90 en adelante tematizan el problema de la violencia en sus múltiples facetas y esta profusión de imágenes modifican el signo

utópico inicial hacia una zona de distopía que se podría denominar poética del desencanto. Rastrear el desplazamiento del concepto exige detenerse, en primer lugar, en la conformación de la imagen utópica de ciertas obras claves del siglo XX para poder luego describir los cambios en el horizonte de percepción del continente.

En este sentido, se abordará la tematización de la utopía en las obras de tres autores fundamentales a la hora de pensar la construcción de la identidad latinoamericana desde el ensayo y la ficción: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Pedro Henríquez Ureña. Se intentará abordar la imagen de América que se configura en sus textos.

Como se sabe, “Las dos Américas”, perteneciente a *El naranjo* de Carlos Fuentes, pone en escena el germen del juego dialéctico que se verá en este análisis: el pasaje de utopía a distopía, de idealización a destrucción, de orden inicial de una naturaleza armoniosa y pródiga a la explotación económica por la llegada de los japoneses –nueva conquista– que se pone en marcha para desterrar la utopía de la faz del nuevo mundo. Las imágenes utópicas –que recuerdan las del discurso colombino– no sólo corresponden a la geografía sino también al pueblo que recibe al personaje de Cristóbal San:

Eran hombres y mujeres sin mal de la guerra, desnudos, muy mansos y sin armas. Sus tierras eran fertilísimas y con grandes riberas de agua. Hacían una vida regular y contenta. Dormían en camas que se mecen como redes de algodón. (...) Fabricaban almadías de noventa y cinco palmos de longura de un solo madero, muy hermosas, y en ella cabían hasta ciento cincuenta personas, comunicándose entre las diversas islas y la tierra firme que pronto me llevaron a conocer.

Sí, había llegado al Paraíso y mi dilema era uno solo: comunicar o no este hallazgo a mis ilustres patronos europeos. Quedarme callado o anunciar mi hazaña (Fuentes 1992: 264-265).

Fuentes también se preocupa por la construcción utópica de América en algunos de sus ensayos: “Espacio y tiempo en el Nuevo Mundo”, “Alejo Carpentier: la búsqueda de la utopía” (Fuentes 1994). Muchos de los conceptos tratados en estos ensayos reaparecen en “Descubrimiento y Conquista” en el que el autor afirma:

Para el europeo del siglo XVI, el Nuevo Mundo representaba la posibilidad de regeneración del Viejo Mundo. Erasmo y Montaigne, Vives y Moro anuncian el siglo de las guerras religiosas, uno de los más sangrientos de la historia europea, y le contraponen una utopía que finalmente, contradictoriamente, tiene un lugar: América, el espacio del buen salvaje y de la edad de oro. (Fuentes 2011: 22)

Herederas de la filosofía de Maquiavelo, Moro y Erasmo, la cultura en América Latina está atravesada por la influencia de estos pensadores del Renacimiento quienes dejan su huella en la literatura en el sentido en que Moro buscaba en el Nuevo Mundo una sociedad basada en el derecho natural, una sociedad humana y justa; Maquiavelo se centra en el realismo político y Erasmo aporta la postura irónica que permita sobrevivir a las locuras ideológicas. Fuentes insiste en recordar a partir de estos autores que América es el lugar de la utopía a la que Europa nombra y desea para luego destruirla.

El mismo movimiento dialéctico se hace presente en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez pues Macondo también supone la puesta en marcha de un proyecto utópico que finalizará en el desencanto y la destrucción. Macondo es metáfora y sinécdoque de América: una América desbordada, exuberante, que da lugar al realismo mágico para hablar de una realidad que, según su autor, no cabe en el idioma. Donde la hipérbole y la alteración de la lógica forman parte de la realidad cotidiana. Esta armonía primigenia, vinculada al tiempo mítico, se desarticula con el transcurrir de la novela y el ingreso de Macondo en el tiempo de la historia.

En el terreno del ensayo el concepto de utopía es anhelo o deseo a futuro, en los textos de Pedro Henríquez Ureña, el pensador y catedrático dominicano quien en “La utopía de América” y “Patria de la justicia” (1925) plantea el concepto de utopía como meta, proyecto a futuro por el cual los americanos debemos trabajar para lograr una patria justa que perfeccione la vida humana, en este territorio que, desde el inicio, estuvo asociado a la idea de utopía propuesta en el Renacimiento. Para Henríquez Ureña la utopía es determinación histórica y antropológica del ser humano y es la meta para América: ésta será una patria grande en la medida en que se obtenga la unidad dentro del respeto a la diversidad, en cuanto tienda al perfeccionamiento y a la libertad del hombre, sin tiranías ni económicas ni políticas ni sociales. Proyecto utópico programático:

¿Cuál sería nuestro papel en estas cosas? Devolverle a la utopía sus caracteres plenamente humanos y espirituales, esforzarnos porque el intento de reforma social y justicia económica no sea el límite de las aspiraciones; procurar que la desaparición de las tiranías económicas concuerde con la libertad perfecta del hombre individual y social, cuyas normas únicas (...) sean la razón y el sentido estético. Dentro de nuestra utopía, el hombre llegará a ser plenamente humano, dejando atrás los estorbos de la absurda organización económica en que estamos prisioneros y el lastre de los prejuicios morales y sociales que ahogan la vida espontánea; a ser, a través del franco ejercicio de la inteligencia y de la sensibilidad, el hombre libre, abierto a los cuatro vientos del espíritu. (Henríquez Ureña 1989: 7)

En el ensayo “Patria de la justicia”, el autor reafirma la imagen de América como el lugar de la utopía:

Pero la palabra utopía, en vez de flecha destructora, debe ser nuestra flecha de anhelo. Si en América no han de fructificar las utopías ¿dónde encontrarán asilo? (...) Nuestra América se justificará ante la humanidad del futuro cuando, constituida en magna patria, fuerte y próspera por los dones de la naturaleza y por el trabajo de sus hijos, dé el ejemplo de la sociedad donde se cumple la emancipación del brazo y de la inteligencia. En nuestro suelo nacerá entonces el hombre libre, el que, hallando fáciles y justos los deberes, florecerá en generosidad y en creación. (Henríquez Ureña 1989:10-11)

Como explica Gisela Heffes (2008), una utopía literaria plantea una ficción que da a los lectores una imagen de una cultura que puede ser una alternativa reglamentaria y normativa respecto de la cultura presente. Los forjadores de discursos utópicos

producen una ruptura con la noción de historia que heredaron y prefiguran una historia futura, posible, en un pliegue del deseo.

Sin embargo, la imagen primigenia de América teñida por el imaginario paradisiaco genera ciertas controversias, ya que al reafirmar esa imagen dominada por la exuberancia y el exotismo, se sostiene el lugar de la alteridad, la mirada del conquistador, a la hora de caracterizar el mundo latinoamericano. La continuidad de esta imagen suscita ciertos reparos. Dado el éxito de la obra de García Márquez a partir del boom, su construcción hiperbólica y mágica de América Latina se fue convirtiendo dentro del mercado editorial no sólo en la imagen exportable del continente sino también en una imagen de su literatura, aspecto por demás limitado y reduccionista. Al respecto, el escritor mexicano Jorge Volpi (2009), perteneciente al grupo denominado *Crack* afirma que la persistencia de la imagen de los países latinoamericanos como “productores de exotismo” representa un efecto negativo de la globalización, y resulta una práctica peligrosa pues deja entrever un gesto neocolonial.

La misma mirada expone el escritor colombiano Pablo Montoya quien se arriesga a hacer una crítica controversial a García Márquez para alejarse de su herencia literaria: el amañamiento político del escritor, su visión maniquea del poder, sus hallazgos literarios convertidos rápidamente en fórmula comercial (Montoya 2015).

Las obras del boom han jugado un papel fundamental a la hora de construir y percibir una imagen del continente. En el caso particular del realismo mágico, resulta paradójico pensar que la atribución de García Márquez a una marca de la identidad americana se funde en la mirada de los cronistas de Indias, y ésta es la mirada del colonizador, del europeo. Sobre este punto el crítico brasileño Idelber Avelar (1993) destaca que la calificación de García Márquez de los cronistas como un testimonio de nuestra realidad y la presentación de tales crónicas como germen de las novelas actuales –o por lo menos, de la narrativa dentro de la poética del realismo mágico– no son afirmaciones políticamente inocentes. Construir una mirada exótica, exuberante, fantástica o mágica, es sostener la mirada del colonizador sobre el continente colonizado. Es necesario, entonces, ampliar la mirada y revisar la conformación del canon.<sup>3</sup>

### **Cambio de signo: el desencanto**

A partir de la década del '90, surge dentro de la literatura latinoamericana una problemática recurrente que habilita otra mirada, una contracara sobre Latinoamérica y que abre otro campo de reflexión que caracteriza su realidad: la violencia.

La violencia social urbana emerge en un corpus de la literatura latinoamericana especialmente dentro de una estética realista que retorna a través de escritores como los colombianos Jorge Franco, Fernando Vallejo o los mexicanos Elmer Mendoza y Gonzalo Celorio. La violencia urbana, social y política, en la voz del hondureño Horacio Castellanos Moya. La violencia y el desencanto, a través de la obra del escritor cubano Leonardo Padura.

---

<sup>3</sup> Texto que, además de esta cuestión, hace un análisis de las implicancias ideológicas de la formación discursiva generada en y a partir del boom, además de proponer una nueva constitución del canon que incluya textos que el canon hegemónico ha dejado de lado y una revisión del estatuto colonial y neocolonial. (Avelar 1993)

Una aproximación a la idea de cómo representar el presente en Latinoamérica proviene del aporte de Luz Horne (2011) quien plantea que la ambición de representar el presente parece haberse renovado. Luego de cierto agotamiento de un arte autorreferencial, altamente estilizado y sostenido por las premisas de una autonomía de la esfera artística, se descubre un deseo de ofrecer un testimonio o un documento del mundo contemporáneo. Es innegable que en diversos contextos latinoamericanos, desde los años noventa en adelante, probablemente debido a la desigualdad social, la pobreza y la violencia en las grandes ciudades, la literatura toma partido por poner en escena estas cuestiones. Así comienzan a surgir una serie de textos que exponen la marginalidad creciente y que muestran la ciudad como un espacio degradado, sucio y ruinoso. La literatura muestra algo del orden de lo real pero recurre a formas diferentes a las del realismo clásico. Encontramos en las obras de esta tendencia ciertas características tales como la utilización de una prosa llana, directa y ostensiva sin experimentaciones lingüísticas, el intento de construir una representación de lo real donde se incluyan modos de significación ajenos a la literatura, la ruptura de la verosimilitud clásica y tradicional, ubicación espacio-temporal de la obra en un ámbito contemporáneo y la ambición de ofrecer un testimonio de la propia época.

La autora analiza una serie de obras y señala en su hipótesis que la ficción realista en la literatura contemporánea puede leerse en la interrupción de la verosimilitud y del orden simbólico y racional que se pone en escena en los textos:

Hoy es imposible lograr un fresco de la época actual recurriendo a una escritura como la decimonónica. Es preciso que sea un modo representativo adecuado al presente, y por otro es necesario que diga algo sobre el presente, que trabaje con un material contemporáneo que no se refiera únicamente a los problemas del sujeto y del alma sino que tenga algún sentido público, colectivo o social. Se trata de pensar cómo se alcanza un modo actual (o nuevo) para nombrar lo real. (Horne 2011: 25)

El manejo de una temporalidad diferente, que rompa el flujo del tiempo en aras del zapping, la discontinuidad y el valor del presente, reproduce la percepción del tiempo en la época actual: lo que en otro momento pudo ser leído como marcas de la escritura vanguardista, ahora, puede ser leído en clave de representación de un efecto de lo real que es absolutamente diferente al realismo decimonónico.

En estas narrativas se construye un realismo ostensivo, pero inverosímil; discontinuo pero indicial y performativo; vuelto hacia los temas clásicos del realismo relacionados con lo bajo y la escoria social, pero de un modo no pedagógico sino despiadado. (...) El realismo despiadado, en lugar de un espectáculo ofrece un festival participativo a la manera situacionista y con esto busca volver a este régimen en contra de sí mismo (Horne 2011: 32-33).

En este marco, el de un “realismo despiadado” se sitúa un corpus de obras que muestran una realidad social violenta, una mirada crítica sobre la nación, los personajes que la habitan, las relaciones sociales que se entretajan entre ellos. Espacios contrautópicos donde no hay lugar para los débiles ni para los deseos: se trata de la narrativa del desencanto que, por otra parte, puede ser enfocada desde otro ángulo: más

allá de la puesta en escena de realidades violentas y crisis de valores, desde un punto de vista sociocultural y filosófico, es la consecuencia de la vivencia postmoderna. La crisis de la Modernidad da lugar a la Postmodernidad como distopía y la percepción que ésta genera es el desencanto, el deseo frustrado, la imposibilidad de superación de la realidad vivida como adversa y sin sentido (Dei 2008).

### **La violencia es discurso en la literatura latinoamericana actual: un esbozo**

Como se ha planteado, a partir de la última década del siglo XX irrumpe en la escena literaria latinoamericana un corpus de novelas que tematizan la violencia desde múltiples puntos de vista. Esta aparición no es ajena a la problemática social, a la realidad de un extremo al otro del continente, y dado que la literatura constituye un espacio de producción del imaginario social, su discurso es atravesado por preocupaciones que forman parte del entramado social.

Josefina Ludmer (2010) propone –respecto de la producción de las últimas décadas– el concepto de *realidadficción*. Según la autora, la literatura es uno de los hilos que componen la imaginación pública y tiene su mismo régimen de realidad. Se trata de ingresar en la “fábrica de la realidad” desde la literatura. Ésta permite comprender el presente a la vez que se apropia de él para narrarlo, es decir, narrar lo que los otros discursos intentarían callar; en este caso, no sólo la presencia de la violencia –tema común también en agendas mediáticas– sino la naturalización de la misma, el proceso por el cual se ha enquistado en la sociedad actual como parte constitutiva. Al respecto el propio Horacio Castellanos Moya afirma en una entrevista refiriéndose a su novela *El Asco*:

Al paso del tiempo, pienso que en esa novela se reflejan los años de la primera postguerra, que se produjeron en la frustración de la transición democrática, vividos, en mi caso, a partir de proyectos en los que me embarqué, en los que se embarcó un grupo de gente cuando terminó la guerra civil. Teníamos una expectativa, una ilusión en torno a la transformación de la sociedad salvadoreña con el fin de la guerra. Todo eso de la transición democrática y la consecución de un nuevo estado de derecho basados en los patrones de la democracia para nosotros no era una abstracción política, sino la posibilidad de algo distinto: que florezca la cultura, que florezcan las nuevas expresiones, que florezcan las nuevas mentalidades, que esto se convierta en una fuente de cosas novedosas. Llegamos con esa idea, trabajamos en función de esa idea, hicimos lo que pudimos, y algunos (yo entre ellos) nos reventamos la cara. Y, cuando te revientas la cara, la literatura surge más de la frustración, del fracaso, de la tragedia, que de la felicidad y del éxito (Menjívar Ochoa 2003).

Dentro del corpus de obras escritas a partir de los '90 aproximadamente, se pueden destacar, entre otras, *La virgen de los sicarios* (1994) y *Casablanca la bella* (2013) de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos, ambos escritores colombianos, *Y retiemble en sus centros la tierra* (1999) del mexicano Gonzalo Celorio, *Angosta* (2003) también de un escritor colombiano, Héctor Abad Faciolince, *2666* (2004) del chileno Roberto Bolaño, *Bala de plata* (2007) del escritor mexicano Elmer Mendoza, y la narrativa del cubano Leonardo Padura y del salvadoreño

–nacido en Honduras– Horacio Castellanos Moya por nombrar sólo algunos ejemplos. En este recorrido de lectura por algunos de estos textos, una de las variantes que aparece es la naturalización de la violencia. Se trata en este caso del vínculo con el sicariato, tematizado en la narrativa de los escritores colombianos. La novela de Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*, es un caso paradigmático en cuanto a esta temática: a través de la mirada cínica e irónica de un personaje narrador que vuelve a Medellín y contrapone la imagen que él tenía de la ciudad en su infancia con la imagen actual. El texto nos introduce en un mundo sumergido en la violencia en el que jóvenes sicarios matan por matar. La violencia está normalizada en estos personajes, con quienes el narrador entabla vínculos amorosos, forma parte constitutiva de la vida misma y atraviesa todos los órdenes desde la falta de ley administrada por el Estado, sostenida por los medios y ejercida por sicarios y ladrones:

Cruzando la avenida San Juan, de regreso, presencié un atraco: veo que en la fila de carros detenidos por el semáforo un hombre grasoso, un cerdo, está atracando con un revólver un jeep que maneja un muchacho. (...) El muchacho sacó las llaves, saltó del jeep, echó a correr y de lejos le gritó al hombre: “¡Te quedé conociendo, hijueputa!”, el hombre, enfurecido, sin poderse llevar el jeep porque no tenía las llaves, con el atraco frustrado, burlado, hijueputiado, se dio a perseguir al muchacho disparándole. Uno de los tiros lo alcanzó. Cuando cayó el muchacho el hombre se le fue encima y lo remató a balazos. Por entre el carrerío detenido y el caos de bocinas y gritos que siguió se perdió el asesino. El “presunto” asesino, como diría la prensa hablada y escrita, muy respetuosa ella de los derechos humanos. Con esto de que aquí, en este país de leyes y constituciones, democrático, no es culpable nadie hasta que no lo condenen, y no lo condenan si no lo juzgan, y no lo juzgan si no lo agarran, y si lo agarran lo sueltan... La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente. (Vallejo 2005: 26)

La violencia que el narrador pareciera criticar al juzgar el mundo marginal que lo rodea y que ha transformado el paisaje de la ciudad, también es ejercida por él mismo en sus apreciaciones sobre ese mundo, que es homologado al mundo de los pobres: “¡Pero miren qué hacinamientos! Millón y medio en las comunas de Medellín, encaramados en las laderas de las montañas como cabras, reproduciéndose como las ratas.” (Vallejo 2005: 73) Por otra parte, el narrador también ejerce violencia al asumir un discurso autoritario, misógino, plagado de odio contra la nación. Esto se percibe a través de la utilización de recursos tales como la ironía, los juegos de palabras –que producen distanciamiento– y el humor negro: cabe considerar como ejemplo el episodio en que un altercado verbal en un taxi se resuelve y se narra con la misma frialdad, sin medir diferencia entre el punto de vista del asesino y del narrador:

De los mencionados hijueputas, yo me bajé por la derecha y Alexis por la izquierda: por la izquierda, por su occipital o huesito posterior trasero, le entró el certero tiro al ofuscado, al cerebro, y le apagó la ofuscación. Ya no tuvo que ver más con pasajeros impertinentes el taxista, se licenció de trabajar, lo licenció la Muerte... (Vallejo 2005:68)

Desde el principio al fin de la novela, infinidad de personajes, transeúntes, taxistas, mujeres embarazadas, niños, son alcanzados por la muerte. El espacio donde se ejerce la violencia es la ciudad.

Es interesante el contrapunto que se plantea con la novela *Casablanca la bella* donde la reconstrucción de una casa en ruinas en la ciudad de Medellín es una nueva mirada sobre la ciudad y la violencia. La trama es mínima: un hombre vuelve de México a Medellín, precisamente a la calle de su infancia, para comprar y restaurar una casa, la que fuera la más bella, la que siempre miraba desde enfrente, desde su hogar, Casaloca.

Vallejo escribe una novela satírica, feroz que tiene como protagonista a una casa a la que se trata de reformar, escribiendo la metáfora sobre el derrumbe y el desencanto de las acciones humanas en un mundo violento y llevando al extremo la violencia.

¿No me quemará esta sagrada vela a Casablanca la traidora?”, me iba diciendo de regreso a Casablanca con la vela y cruzando de vuelta la avenida, cuando... ¡Chaaas! Que me pasa otra moto zumbando con sus dos sicarios:

–¡Ponete las pilas, viejo marica! –me gritaron.

“Viejo”, “marica” e “hijueputa” en menos de veinte minutos, ¿quién resiste? Saqué un revólver de la cabeza y les di bala.

–Conque muy apuraditos, ¿eh? Las balas van más rápido que las motos, par de sicarios maricas.

Corrí hasta donde cayeron los dos sicarios maricas, y les acabé de vaciar el tambor en sus putas testas. Se fueron los interfectos a darse besitos en la boca en la eternidad. (Vallejo 2013: 16)

El mismo narrador cambia el signo con respecto al de *La virgen de los sicarios*, es él quien combate la violencia con violencia. La narración se construye con fragmentos, pequeños capítulos con cambios de tema repentinos, el narrador encuentra párrafo tras párrafo un nuevo problema con la reforma y con las otras casas, sus habitantes, los visitantes ocasionales y, como invitadas, las ratas:

Los cielorrasos entablados con que se la tiró el canónigo me los habría de tumbar, volviendo a Casablanca a su apariencia original. Inicialmente Casablanca fue una casa de techos altos de dos aguas, con tejas de barro por fuera y vigas y alfardas por dentro, despejada, aireada, fresca, como se estilaban cuando yo nací. (Vallejo 2013: 22)

A lo largo de muchas páginas es un escrito violento, a veces injurioso, como una diatriba dirigida contra personas o grupos sociales. Allí la palabra va cobrando hegemonía, ya que el texto se va despegando del relato, hasta quedar convertido en una voz que narra poco e injuria mucho. Comprar Casablanca no sólo significa restaurar, sino también proteger y recordar. Pero el protagonista de esta obra no es un memorioso, aunque por momentos la nostalgia suavice algunos pasajes; es más bien una voz que recupera una parte del pasado para mejor condenar el presente.

El futuro caótico y desesperanzador del que advierten tantas distopías del siglo XX está en el mismo presente. La prosa de *Casablanca la bella* con frecuencia avanza de manera delirante, abandonando el surco del encadenamiento lógico, o hasta sin el auxilio siquiera de un sistema asociativo que el lector pueda acompañar. Dominio de la

fragmentación del discurso narrativo que representa, por otra parte, la fragmentación espacial en la ciudad moderna y el sentimiento de enajenación que ésta produce.

La casa, que es esencialmente blanca, con el correr de las páginas también será bella. Su nueva condición la diferencia de otra más terrenal, la fea, futura víctima de un nada piadoso mercado inmobiliario, que ha hecho del barrio Laureles un lugar extraño a su viejo habitante, una multitud de edificios que profana el escenario de su primera infancia. Ese antiguo espacio ha desaparecido: han tumbado Casaloca, y Casablanca es un último refugio simbólico en una ciudad donde reina la violencia y el desamparo; vacía de muebles, pero bendecida mediante una paródica entronización del Sagrado Corazón de Jesús, nuevo símbolo patrono que albergará a una corte de espectros reunidos por la eternidad y la hospitalidad de este nuevo dueño. La casa que no han podido tumbar cobra la forma definitiva, austera y sagrada, de una tumba. La última blasfemia de un creador que sentencia: “Yo construyo y Dios destruye” “...Y casa tumbada, edificio levantado. Laureles, antiguo barrio de casas, hoy es una jungla de edificios...” (Vallejo 2013: 22).

El tema de la violencia urbana también atraviesa la novela de Gonzalo Celorio, *Y retiemble en sus centros la tierra*, donde el personaje a medida que avanza por las calles de México DF va sucumbiendo a un ámbito cada vez más violento. La novela invierte el modelo utópico de ciudad ideal como punto de fuga hacia el pasado o el futuro. Fija su anclaje en el presente de una ciudad donde la delincuencia y la degradación marcan la problemática de muchas ciudades latinoamericanas post globalización de los 90. El personaje, el doctor Barrientos, profesor en Letras, persiste en su recorrido por la ciudad deteniéndose en la arquitectura barroca y se interna en un laberinto que lo conducirá al sacrificio, será un mártir del mundo actual que se pierde en los intrincados laberintos de la ciudad y sucumbe. El recorrido por las calles se hace cada vez más oscuro, sórdido, entre desechos, ratas, y espacios marginales donde la prostitución y el alcohol van degradando cada vez más al personaje. El narrador conoce los pasos de antemano, se introduce como un desdoblamiento de la conciencia del personaje al que convierte en su interlocutor a través del uso de la segunda persona. Ve, anticipa, advierte:

Si te metes por ahí, ya no vas a regresar, Juan Manuel. ¿Por qué no te vas a tu casa? (...) Sabes muy bien que ahora sí te va a llevar la chingada, Juan Manuel. Ahora sí va a retemblar en sus centros la tierra. Vete a tu casa, cabrón. Mañana será otro día. (Celorio 1999: 129)

Barrientos, como un Cristo moderno, caerá tres veces antes del final en el que la violencia urbana lo vencerá, víctima casual de un robo y un tiroteo. El Doctor Barrientos finalmente es asesinado y su cuerpo es un despojo al pie del asta bandera en el Zócalo. El cuerpo de un ladrón anónimo lo secunda. La ciudad es un espacio amenazante y esa amenaza que acompaña al personaje a lo largo de toda la novela se materializa en el final.

La mirada sobre América ha cambiado de signo. La ciudad actual es el escenario de la violencia. Beatriz Sarlo (2009) expone el problema de la violencia urbana en las últimas décadas en un estudio centrado en la ciudad de Buenos Aires, pero válido para pensar otras urbes. Establece la presencia de una división implícita entre los barrios de la ciudad de Buenos Aires. Esta partición del espacio urbanístico-social y económico de la ciudad marca zonas de circulación de la violencia. La diferenciación que la autora

reconoce en la realidad porteña, como caso ejemplar, puede ser leída mucho más potenciada, en la novela del colombiano Héctor Abad Faciolince, *Angosta*. Aquí, la ciudad de Angosta está estratificada social y geográficamente y esto determina a los personajes y anula toda posibilidad de anhelo o acceso a una sociedad más igualitaria o equitativa, toda posibilidad de libertad. La urbe se encuentra dividida en tres capas a la que le corresponden tres estratos sociales y aún más, tres climas. La política que se ejerce es la del apartamiento: cada casta debe permanecer en su sector, de modo que las relaciones sociales se rigen por un principio de exclusión. Angosta es una metáfora de la sociedad dual.<sup>4</sup>

Los modelos urbanísticos que han hecho furor en los noventa –el country y el shopping– responden a esta lógica del apartamiento. En la novela, este apartheid está trabajado desde particiones y límites geográficos, urbanísticos y sociales que se corresponden con los climas: Tierra fría, Templada y Caliente, la primera goza de las comodidades del Primer Mundo, –y en el colmo de la exclusión, para ingresar hay que atravesar un *check point*– mientras que la última padece el deterioro del Tercero. Sus nombres así lo indican: Paradiso versus la Boca del Infierno, esta última, territorio de la violencia:

Para la gran mayoría de quienes nacieron y viven en Paradiso, pasar una temporada en Tierra Templada o, peor aún, dormir en Tierra Caliente son experiencias límite que significan toda una aventura. Bajar a estas partes de Angosta, para ellos, es un equivalente a correr un riesgo inútil, o la insensatez pecaminosa que se comete en alguna noche de drogas, locura y borrachera. (Abad Faciolince 2003: 25)

De hecho, cuando el personaje principal de la novela, Jacobo, se aventura a entrar en Tierra Caliente se pierde por calles laberínticas y tugurios sórdidos, y sólo con la ayuda de Candela, quien lo conduce al otro sector logra salir sano y salvo. La advertencia de este personaje describe la violencia que impera en el lugar:

Venga, pues, yo lo saco de este infierno, mi don, que a usted aquí me lo atracan, me lo chuzan y me lo descuartizan en un santiamén, para venderlo como carne buena. Peores cosas han pasado por aquí, pero verá que conmigo ni lo tocan: aquí a mí me conocen y me respetan. (Abad Faciolince 2003: 147)

*Angosta* presenta en el mismo espacio textual el proyecto de la utopía y la contrautopía: paraíso e infierno en una sociedad donde la violencia, la exclusión y el desamparo son moneda corriente. La ciudad de Angosta es también un caso paradigmático. El texto muestra una problemática social instalada en la realidad

---

<sup>4</sup> Como explica el economista Luis de Sebastián, “La sociedad dual se caracteriza por tener dos mundos en uno: el Tercero y el Primero dentro de la misma nación, bajo las mismas autoridades y la misma bandera. En cierta manera siempre ha sido así, pero la dualidad ha aumentado y se ha hecho más estridente por efecto de la globalización. La sociedad de América Latina es dual, como en su día señalaron muy bien Cardoso y Faletto en su Teoría de la Dependencia, pero ahora está evolucionando hacia una sociedad del apartheid, en que la línea divisoria no es entre negros y blancos, sino entre ricos y pobres, entre los incluidos en la globalización y los excluidos...”. (2001: s/p)

latinoamericana especialmente a partir de los 90 con el avance del neoliberalismo y la globalización.

### Palabras finales

Frente a una economía en la que existe desigualdad en la distribución de los bienes y servicios, un sistema legal corrupto que permite la ejecución del delito, donde las ciudades tienen un trazado urbano expansivo, superpuesto, impera la distopía. Se lee, entonces, el contrapunto con los atributos de la ciudad idealizada prefigurada por Tomás Moro, los cuales nunca se concretaron y quedaron circunscriptos a la ficción.

Los avatares económicos a los que se vio sometida América Latina en la década de los `90 han generado una gran masa de desocupados, fragmentación social, pobreza, avance del narcotráfico: una combinación que hace de la violencia urbana una consecuencia previsible. Como resultado, el desencanto se manifiesta a lo largo de las páginas de estas novelas como una estructura de sentimiento que atraviesa Latinoamérica. El mundo ficcional que habitan los personajes muestra que el fin de las utopías es una constante. Lejos ha quedado esa primera mirada utópica de los cronistas y recreada por los escritores del Boom. Ya no hay tal lugar en las ciudades ficcionales y ficcionalizadas por la literatura.

Las obras que conforman el corpus referido apuestan a construir una mirada crítica respecto de la realidad, a la vez que ponen en escena una escritura que esculpe la violencia en la letra pues es fragmentaria, dislocada, cínica. El discurso en sí mismo resulta violento. Así la escritura ultraja el lenguaje quizás con el fin de apostar a crear, después de la destrucción, una nueva poética donde el desencanto interpele, cuestione, asuma otra variante del compromiso como un nuevo realismo que denuncie y oficie performativamente como motor de cambio y no exprese sólo, la decepción.

### Referencias bibliográficas

- Abad Faciolince, H. (2003), *Angosta*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Ainsa, F. (1993), "La utopía empírica del cristianismo social (1513-1577)". En Pizarro, A. (comp.), *Palavra, literatura e cultura*. Vol. 1. Brasil: Unicamp, 85-109.
- \_\_\_\_\_ (1998), *De la Edad de Oro a El Dorado*. México: FCE.
- Avelar, I. (1993), "De Macondo al Huarochiri: el canon literario latinoamericano ante prácticas discursivas emergentes". En *Dispositio*, V. XVIII, nº 44, Universidad de Michigan, 193-214.
- Carpentier, A. (1982), *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Ediciones del 80.
- Celorio, G. (1999), *Y retiemble en sus centros la tierra*. Barcelona: Tusquets.
- Dei, D. (2008), *Lógica de la distopía*. Buenos Aires: Prometeo.
- De Sebastián, L. (2001), "Sociedad dual: una bomba por estallar". En *Revista Envío*, 235, Universidad Centroamericana, UCA, Managua, Nicaragua: <http://www.envio.org.ni/articulo/1114> (23-05-15)
- Fuentes, C. (1992), "Las dos Américas". En *El naranjo*. Buenos Aires: Alfaguara, 257-287.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: FCE.

- \_\_\_\_\_ (2011), *La gran novela latinoamericana*. Buenos Aires: Alfaguara.
- García Márquez, G. (1982), *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- \_\_\_\_\_ (1984), “Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe”. En González Casanova, P., *Cultura y creación intelectual en América Latina y el Caribe*. México: Siglo XXI, 174-178.
- Heffes, G. (2008), *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Henríquez Ureña, P. (1989), “La utopía de América”. En *La utopía de América*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 3-11.
- Horne, L. (2011), *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Ludmer, J. (2010), *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Menjívar Ochoa, R. (2003), “Horacio Castellanos Moya: La violencia... es parte de la salvadoreñidad” (entrevista). En *La Prensa*, Managua: <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2003/mayo/03/literaria/> (23-05-15)
- Montoya, P. (2015), “García Márquez: entre el ruido y los cortejos”. En *Literariedad. Apuntes de peatón: [Literariedad.co](http://Literariedad.co)* (23-05-15)
- Sarlo, B. (2009), *La ciudad vista*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vallejos, F. (2005), *La virgen de los sicarios*. Buenos Aires: Punto de Lectura.
- \_\_\_\_\_ (2013), *Casablanca, la bella*. Buenos Aires: Taurus-Alfaguara.
- Volpi, J. (2009), *El insomnio de Bolívar*. Buenos Aires: Debate.