

# SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD: EL CASO DE MEDELLÍN (COLOMBIA). PATRIMONIO, LITERATURA Y ARTE PÚBLICO

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ\*

## Resumen

*En este trabajo exploramos las relaciones entre diferentes prácticas artísticas y culturales (literatura, escultura monumental, urbanística, museología), para analizar y comprender los procesos de construcción de la imagen urbana y la identidad colectiva de una ciudad contemporánea, en este caso colombiana: Medellín, más famosa por la violencia política y social, y por el narcotráfico, que por la trascendencia de su ignorado patrimonio cultural.*

*En este proceso cobran especial importancia las iniciativas que parten de las instituciones públicas, dirigidas hacia la identificación de patrimonio existente o hacia la construcción de nuevos elementos patrimoniales (por ejemplo, la tarea de recuperación social y dignificación urbana de espacios públicos de Medellín) como medio de cambiar la imagen exterior de la ciudad. Se trataría tanto de reforzar la cohesión social a través de la cultura, como de mejorar la calidad de vida de los ciudadanos.*

*This essay analyses and explores the links among different artistic and cultural practices as literature, art, urbanism and museology, in order to understand the birth and development of a town's public image.*

*I chose MEDELLÍN, the Colombian famous town for drug's narcotrafic, as a case of study. Moreover, Medellín could be considered as an example of violence in our contemporary metropolis; but, there are other realities, other points of view, and since last years Local Authorities are doing a great effort in counteracting other positive image of this large city. They try to change the critical situation increasing local heritage (for instance with the reopening of museums: Museo de Antioquia, october 2000), among other initiatives. The main purpose is using art and culture to strengthen people's social cohesion and to improve their life's quality at the same time.*

*A mis amigos colombianos,  
que me enseñaron un modo distinto de ver la realidad*

\* \* \* \* \*

## Introducción

Medellín, ciudad colombiana poco o mal conocida. Asociada a la droga los últimos veinte años por el famoso «Cartel de Medellín», o déca-

---

\*Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre arte contemporáneo aragonés, técnicas artísticas y conservación y restauración del patrimonio cultural.

das atrás por ser el lugar donde murió en un accidente de aviación Carlos Gardel, el famoso cantante de tangos. Como mucho y en medios más especializados, aparece vinculada a la figura del escultor Fernando Botero, por ser la ciudad natal del artista colombiano de mayor renombre internacional.

Precisamente ligada a esta última figura, en los últimos años Medellín ha saltado a la actualidad proyectando una imagen distinta a la que, de modo tradicional, asociábamos a la ciudad: ahora Medellín reclama para sí la categoría de metrópoli cultural a raíz de la inauguración, en octubre del 2000, del nuevo Museo de Antioquia, donde se integran la colección permanente del museo de artistas antioqueños y la donación de parte de la colección personal de Botero, quien también donó las monumentales esculturas que se exhiben en el entorno del museo.

Este acontecimiento ha querido marcar un punto de inflexión en la vida de la ciudad, a la vez que busca proyectar al exterior una imagen diferente de Medellín. En este sentido, la inauguración del nuevo museo es el culmen del esfuerzo institucional de varias décadas por mejorar la calidad de la vida urbana y, a la vez, reconstruir la débil identidad social de la colectividad.

Sobre ella pesan, sin embargo, la situación actual del país (sumido en una guerra civil no declarada, que conlleva una crisis económica casi permanente) y, sobre todo, la imagen que de la ciudad tienen sus mismos habitantes (ellos y el resto del país) como capital de la criminalidad, imagen que proyectada al exterior condiciona seriamente el atractivo que Medellín pudiera tener ante el potencial visitante o turista.

La literatura ha sido un medio de especial relevancia para la creación de ese imaginario colectivo en el que proliferan los asesinatos, los asaltos, los crímenes sin sentido, como fondo escenográfico de la vida de los protagonistas de la novela, o que se erigen como protagonistas mismos de ella dando lugar a una literatura de género (*la novela de los sicarios*), en la que el lenguaje de la calle es un elemento clave en la modernidad estructural de la obra literaria.

Escritores como Fernando Vallejo, Jorge Franco Ramos, Laura Restrepo o, de modo indirecto y casi por omisión, Hector Abad Faciolince, entre otros muchos, dan buena cuenta de este fenómeno social, y también reflejan cómo la violencia aparece como el elemento constitutivo y clave de la ciudad. Sin embargo, el estado, a través de numerosas instituciones públicas y de proyectos continuos desde los años 60, se ha empeñado en presentar otra imagen más pacífica y atractiva de la ciudad, en la que el arte contemporáneo es un elemento decisivo como motor generador de un patrimonio común que suscita (o debería suscitar) un sen-

timiento de pertenencia, de identidad en y con la ciudad. Este empeño se manifiesta físicamente en el espacio público de Medellín a través de la progresiva conquista de plazas (Parque Berrío, Parque San Antonio, Plaza del Museo) que se ofrecen al disfrute del ciudadano, en un intento de emulación de las costumbres cívicas de la polis griega: frente a la violencia que fragmenta la ciudad, que impide la convivencia colectiva, el ágora, la plaza como pacífico espacio de intercambio, de sociabilidad.

En medio del curioso y paradójico enfrentamiento entre estas dos imágenes: la literaria, fascinante en su riqueza verbal y en la diversidad humana que acumula, y la institucional, empeñada en desmontar la mala imagen exterior centrada en la violencia, debe encontrarse la Medellín real que es la vivida, la sentida por sus habitantes y que probablemente no coincida totalmente ni con la literaria ni con la institucional. En cualquier caso, este trabajo es un intento de aproximación a esa realidad cultural, un ensayo de análisis y de comprensión de esa ciudad que a ratos reivindica el título de metrópoli cultural, aunque por lo general es más bien identificada como la capital mundial de la violencia.

En ambos casos el patrimonio cultural ha jugado un papel decisivo: bien entendido en su acepción inmaterial (la lengua en la imagen literaria), en este caso como la posesión de unos modos de expresión peculiares y propios de un grupo (el habla de los sicarios) que permea las demás clases sociales, desde la más alta a la más baja, o, desde el punto de vista más tradicional en referencia al patrimonio artístico, a través del progresivo enriquecimiento del patrimonio urbano de Medellín por la voluntad de mejorar los espacios públicos de la ciudad, desarrollada por su Ayuntamiento.

A esta realidad, multiforme y facetada, nos acercamos a continuación. Nos queda por añadir que nuestra mirada es doblemente extraña: la de la visitante-turista que pasea por la ciudad y la observa, la siente y la ama y sufre, y la de la historiadora que, desde la perspectiva de la historia del arte como historia total de la cultura en la que se integran otras manifestaciones culturales como la literatura, toma la ciudad como fascinante objeto de estudio.

### **Breve crónica histórica de la ciudad: Medellín, renovarse o morir**

La historia de la ciudad ha estado decisivamente condicionada por su situación estratégica en el valle del Aburrá, de fértiles tierras y abundante agua, en medio de la zona cafetera y minera y en el camino del interior del país hacia el Caribe, en la costa atlántica. Esta privilegiada

posición será fundamental en la posterior proyección económica y territorial de la ciudad sobre su área de influencia, la región conocida como Antioquia.

Aunque su origen histórico se sitúa en el siglo XVII, al fundar los españoles en 1675 la Villa de Nuestra S<sup>a</sup> de la Candelaria<sup>1</sup> en el punto de encuentro de la quebrada de Sta. Elena y el río Medellín, se han documentado diversas poblaciones prehispánicas que se remontan 2.500 años atrás.

Durante años esta villa que en su trazado reproducía la cuadrícula impuesta por las Leyes de Indias, permaneció a la sombra de otra ciudad, Sta. Fé de Antioquia (hoy nombrada ciudad *Patrimonio de la Humanidad* por la importancia de la arquitectura colonial española que todavía conserva), capital de la región durante siglos. Sin embargo, diversas circunstancias, entre ellas la crisis de la industria minera y la desaparición del sistema esclavista en el que basaba su economía esta ciudad, confluieron para que en 1813 Medellín<sup>2</sup> recibiese el título de ciudad, arrebatando la categoría de capital regional a Sta. Fé en 1816. La independencia de Colombia respecto a España en 1826 acabó de reforzar el despegue de la ciudad gracias también a la permanente afluencia de población de la zona circundante atraída por el proceso de colonización del occidente del país, y a un fuerte proceso de industrialización iniciado en el siglo XIX y mantenido hasta mediados del XX, donde también influyó una estructura social muy dinámica constituida por una amplia base de pequeños propietarios.

En este salto cualitativo de ‘pueblo grande a ciudad’ fue decisiva la *Sociedad de Mejoras Públicas* creada en 1899, un perfecto símbolo del espíritu antioqueño, a la vez que de la mentalidad decimonónica de fe en el trabajo y el progreso. Esta institución constituida en Oficina de Planeación fue la promotora de una importante serie de obras y proyectos urbanos hasta los años 40; entre ellos el *Plan de Medellín Futuro* (1911) que incluyó la canalización del río Medellín (la gran obra urbanística de la primera mitad del siglo XX, el metro lo será de la segunda), el cubrimiento de la quebrada Santa Elena, la organización de los correos urba-

---

<sup>1</sup> En realidad la historia se remonta un poco antes, a 1541 cuando el capitán español Jerónimo Luis Tejelo encontró varios asentamientos indígenas dispersos a lo largo del valle. En 1616 el Licenciado Francisco Herrera y Campuzano fundó una primera población llamada San Lorenzo de Aburrá, en un lugar cercano al actual barrio del Poblado.

Éstos y otros datos sobre la evolución histórica de la ciudad son recogidos por el sociólogo Fernando Botero en un magnífico estudio sobre la historia urbana reciente de la ciudad; cfr. BOTERO HERRERA, Fernando: *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1996. En esta publicación se incluye una extensa bibliografía sobre la historia de la ciudad.

<sup>2</sup> El nombre de Medellín es un homenaje a D. Pedro Portocarrero y Luna, conde de Medellín en Extremadura, como señal de agradecimiento a su papel mediador para lograr la autorización de la fundación de la ciudad en su calidad de Presidente del Supremo Consejo de Indias.

nos, la construcción de un gran parque nacional (el Bosque de la Independencia) al estilo del Parque Nacional de Bogotá, y la construcción del primer hotel moderno de la ciudad, el Hotel Nutibara, así como de las primeras infraestructuras culturales, entre ellas el Palacio de Bellas Artes y el Teatro Junín, demolido en 1968 para dar paso a un rascacielos, el Edificio Coltejer que hoy caracteriza el perfil de la ciudad desde cualquier punto del valle.

A lo largo del siglo XX, Medellín sufre un crecimiento incontrolado que conduce a la necesidad de plantearse un plan regulador; la cifra de 350.000 habitantes que tenía la ciudad en 1951 permite hacerse una idea aproximada de su escala en aquel momento. Para tal fin se contrató a la oficina de los arquitectos José Luis Sert y Paul Lester Wiener, quienes estaban desarrollando en las décadas de los 40 y 50 un interesantísimo trabajo de planeamiento urbano en otras ciudades colombianas (Cali y Bogotá entre ellas)<sup>3</sup>. Por desgracia este plan no llegó a aplicarse en su totalidad, aunque hoy se reconoce la oportunidad de muchas de las recomendaciones establecidas en el mismo. La ciudad siguió creciendo desordenadamente, entre otras razones por la constante afluencia de población de origen campesino a la capital. En su desarrollo reciente se ha concedido mayor importancia al tráfico rodado que al peatonal, hasta constituir en la actualidad una metrópoli extendida a lo largo del valle, con una población aproximada de 3,5 millones de habitantes, que se halla sumida desde hace varias décadas en una profunda crisis urbana producida por los violentos acontecimientos en los que se ha sumido el país (narcotráfico, guerrilla, etc.).

Pese a tener una larga historia urbana, su forma y arquitectura no guarda casi elementos del pasado, sino que presenta un aspecto de ciudad muy moderna (llamada a veces con cariño por sus habitantes, el 'Manhattan paisa'), en permanente proceso de transformación y modernización, pues tal parece ser la verdadera naturaleza de la ciudad: el cambio constante. Su fisonomía actual está profundamente marcada por algunos acontecimientos recientes como es la construcción del Metro, inaugurado en 1995, que conecta todo el valle, y la puesta en marcha en 1999 de un nuevo *Plan de Ordenamiento Territorial* cuyo objetivo es controlar la planificación urbana de un modo más riguroso, dando continuidad a las sucesivas administraciones locales en un proyecto de ciudad.

---

<sup>3</sup> Patricia Schnitter, arquitecta y profesora de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, está realizando una extensa investigación sobre este interesante tema en su tesis doctoral *José Luis Sert y Colombia*, de próxima lectura en la Universidad Politécnica de Barcelona. Los resultados de su estudio, realizados desde la perspectiva de la historia urbana en Colombia, van a enriquecer notablemente el conocimiento que teníamos sobre la personalidad y obra del arquitecto catalán, más conocido por su trabajo en otros países.

## LA TRANSFORMACIÓN DE UN ESPACIO PÚBLICO: PARQUE BERRÍO



*Fig. 1. Plaza Mayor de Medellín, luego Parque Berrío, hacia 1890.*



*Fig. 2. Parque Berrío, hacia 1893.*



*Fig. 3. Parque Berrío, en la actualidad.*



*Fig. 4. Parque Berrío, detalle del Torsio Femenino de Botero instalado en 1986.*

Morfológicamente, Medellín presenta una aguda zonificación social y funcional con un centro urbano antiguo en crisis, una industria que durante décadas se ha situado en el centro del valle, alrededor del río, y que hoy está parcialmente abandonada a la vez que ha sido absorbida por el crecimiento de la ciudad, y un poblamiento fuertemente contrastado por barrios (desde los más selectos, como es el Poblado, hasta las comunas o poblamientos marginales, fuera de control institucional, colgados por las paredes de las montañas circundantes). Todos estos factores, sumados a la falta de una memoria histórica urbana presente, han influido en esa pérdida del sentimiento de identidad colectiva reflejada en la literatura, la pérdida de liderazgo a nivel nacional y el debilitamiento del espíritu urbano. La reacción ante tal situación ha partido de las instituciones locales que en la última década han puesto en marcha diver-

sas acciones en las que el arte y la cultura son los medios utilizados en la regeneración urbana, tanto de la calidad de vida como en la recuperación de espacios públicos perdidos.

### Medellín, capital literaria de la violencia

En una rápida revisión de las novelas colombianas publicadas en los últimos diez años, observamos que el tema dominante es el mismo que diariamente ha ocupado un espacio importante en los medios de comunicación: el narcotráfico, el sicariato, la violencia y la descomposición social que ha conllevado. Son numerosos los ensayos de corte periodístico sobre el tema, destacando entre ellos dos obras singulares: *La bruja. Coca, política y demonio* (1994) de Germán Castro Caycedo y *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez; entre las novelas, deben citarse las siguientes: *El Divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *El pelaíto que no duró nada* (1991) del director de cine Víctor Gaviria, *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo, *Morir con papá* (1997) de Oscar Collazos y *Debido proceso* (2000) de Jaime Alejandro Rodríguez, además de las numerosas películas que han tratado el tema como *La vendedora de Rosas*, de Víctor Gaviria, o *La Virgen de los Sicarios*, adaptación de la novela de Fernando Vallejo por el director Barbet Schoreder. No obstante, no todas las novelas citadas ni las que analizaremos a continuación tienen el mismo interés por el tema ni lo tratan de igual modo, aunque el rasgo común a todas ellas es que el narcotráfico, y por ende la violencia, es el objeto central de la ficción, punto a partir del cual cada uno de los autores busca sus propios modos de expresión escrita.

Frente a la arriesgada apuesta literaria que supone *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo, otras obras —en comparación con ésta— resultan más ligeras y, en apariencia, más superficiales. Tal puede ser el



Fig. 5. Detalle del centro urbano de Medellín, atravesado por la línea de Metro.

caso de *Leopardo al sol* (1993)<sup>4</sup> de LAURA RESTREPO (Bogotá, 1950)<sup>5</sup>, una de las primeras publicaciones en las que se trata el tema. El libro, planteado como un gran fresco social del Medellín de comienzos de la década de los ochenta, explora la aparición del tráfico de drogas a partir del contrabando del tabaco y de los primeros cárteles, antes de la aparición de los sicarios, y su introducción en la estructura social del país, a través del enfrentamiento de dos familias: los Barraganes y los Monsalves, cuya historia es contada por un narrador increpado por un conjunto de voces, anónimos espectadores de los hechos. La intención de la autora, en sus propias palabras, era dar a conocer esta situación a partir de una situación real investigada por la periodista: Laura Restrepo quería reflejar que los primeros clanes del narcotráfico eran «*personas generadas por la sociedad y no una plaga maldita al margen de todo. Los colombianos, hasta la década de los setenta, estaban metidos en un mundo en el que dinero no era sinónimo de felicidad. De repente, esa sociedad se transforma y aparecen sótanos en los que se pudren millones de dólares, armamento de última tecnología, grandes matanzas y los carteles que acaban con un poder más fuerte que el del Estado. La entrada masiva de capital genera así estructuras primitivas, al margen de todo sistema jurídico, en las que la única codificación es la venganza*»<sup>6</sup>. En su obra, Restrepo da cuenta del cambio social tan profundo suscitado por la nueva realidad colombiana, y cómo el enriquecimiento repentino generado por el narcotráfico trastoca los esquemas y las actitudes ante la vida, sin dejar de advertir las destructivas consecuencias de este nuevo modo de vida que en la novela se traducen en la muerte violenta de casi todos sus protagonistas.

Desde un punto de vista literario, la novela fluctúa entre el realismo mágico heredado de Gabriel García Márquez, el premio nobel colombiano cuya fama y trascendencia ha condicionado decisivamente el panorama literario de su país (en parte ensombreciendo a generaciones pos-

<sup>4</sup> RESTREPO, Laura: *Leopardo al sol*. Bogotá: Ed. Norma, 1993.

<sup>5</sup> Licenciada en Filosofía y Letras y posgrado en Ciencias Políticas por la Universidad de los Andes, Laura Restrepo ha ejercido la docencia universitaria, la política y el periodismo. En 1986 publicó su primer libro, *Historia de un entusiasmo*, al que siguieron *La isla de la pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995) novela que mereció los premios Sor Juana Inés de la Cruz y Prix France Culture en 1997, *La novia oscura* (1999) y *La multitud errante* (2001). Es coautora, además, de diversos ensayos sobre la violencia, entre ellos *En qué momento se jodió Medellín*, así como de libros infantiles (*Las vacas comen espaguetis*).

Casi todas sus obras parten de la investigación periodística de hechos reales o históricos, aunque siempre está presente en su obra algún elemento identificable con el realismo mágico que la ha hecho deudora de la literatura del maestro colombiano por excelencia, García Márquez, y probablemente la autora colombiana más reconocida internacionalmente. Exiliada cinco años fuera del país a raíz de su participación en la comisión negociadora entre la guerrilla M-19 y el gobierno, experiencia que dio origen al reportaje *Historia de un entusiasmo*, en la actualidad vive y trabaja en Bogotá

<sup>6</sup> Entrevista con la autora publicada en el periódico *El País*, 14 diciembre 2001, con motivo de la presentación de la novela en Barcelona.



teriores que sólo hace pocos años empiezan a ser conocidas fuera de Colombia), y un estilo propio desarrollado en especial en los episodios de violencia y acción. *Leopardo al sol* ha sido calificada como «una novela pop con realismo mágico»<sup>7</sup>, lo que ha conducido a situar a Laura Restrepo en un grupo integrado por otras escritoras famosas como Isabel Allende y Laura Esquivel.

El realismo mágico en este caso se encuentra en la presencia de personajes que adivinan el futuro, en el tono poético y mítico de las descripciones de lugares e historias del pasado, y sobre todo en la estructura de la novela que se presenta como el relato de una saga familiar condenada por una maldición primigenia. En cuanto a la descripción del espacio urbano, *Leopardo al sol* da cuenta de la destrucción de la ciudad tradicional y su transformación en un espacio en el que reina la violencia, obligando a sus habitantes a retirarse y refugiarse tras los muros de las casas.

*«De ser un barrio tranquilo, más bien aburrido, el nuestro había pasado a ser un frenesí. Cuando uno menos esperaba, pum, pum, pum y todo el mundo a la calle a ver qué pasaba, traque, traque, traque, traque, a saber quién era el muerto. Muchas casas estaban averiadas por cuenta de la guerra de los Barraganes contra los Monsalves. Cada asesinato, cada enfrentamiento, quedaba señalado como una cicatriz en las calles de nuestro vecindario, y nosotros crecíamos reconociendo en esas marcas los capítulos más importantes de nuestra historia local.*

*Ni siquiera los lugares respetables, ni los privados, se habían escapado de ser escenario del crimen. A un Barragán llamado Helvencio le hicieron un atentado dentro de la iglesia parroquial, y nueve balas quedaron incrustadas en el altar. La décima bala, la más sacrílega, pegó en el cáliz. Ese hombre, Helvencio, se había refugiado en la iglesia creyendo que no se atreverían a atacarlo en lugar sagrado. Pero se atrevieron, y lo mataron»<sup>8</sup>.*

---

<sup>7</sup> Así la califica José Cardona López quien critica de la novela precisamente la fallida confrontación entre dos estilos literarios: «Si la principal característica de esta novela es la puja entre dos maneras de elaborar la ficción, aquella que corresponde a la del realismo mágico no permite que los personajes alcancen desarrollo como tales. Las narraciones y descripciones gabianas, aunadas siempre al naturalismo que gobierna la vida en la novela, se tragan y aplastan los personajes, reduciéndolos a seres planos, siluetas arquetípicas. Cuando ellos son tratados mediante la otra opción narrativa o el estilo propio de la autora, ya no hay caso para ahondar en su configuración como personajes, pues toda oportunidad para ulteriores desarrollos ha sido ahogada en las aguas del realismo mágico.» pág. 391; cfr. CARDONA LÓPEZ, José: «Literatura y narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo», en JARAMILLO, M<sup>a</sup> Mercedes (ed.): *Literatura y Cultura. Narrativa Colombiana del Siglo XX. Vol. I: La nación moderna. Identidad*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, pp. 378-406.

Otros críticos sostienen esta misma opinión: ROBLEDÓ, Ángela I.: reseña del libro publicada en la *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos*, n<sup>o</sup> 14 (1994), Bogotá, pp. 49-50, editada por la Asociación de colombianistas norteamericanos.

<sup>8</sup> RESTREPO, Laura: *Leopardo al sol*. Bogotá... pág. 91.

«Habían llegado los tiempos de la violencia total y la vida se nos iba enredada en la moridera y la matadera. Pero los Barraganes ya no eran el epicentro, y tampoco los Monsalves. De la noche a la mañana habían proliferado por todo el país, como hongos después de la lluvia, otros protagonistas más espectaculares, más feroces y más poderosos que ellos. Digamos que de pronto, un buen día, Barraganes y Monsalves quedaron reducidos al folclor local. Empezamos a verlos como una prehistoria de la verdadera historia de la violencia nuestra: sólo habían sido el principio del fin»<sup>9</sup>.

La derrota de los ciudadanos, el triunfo de los violentos (los narcotraficantes y sus secuaces o empleados, los sicarios), que hacen suyo el espacio público (la calle, la plaza), haciendo desaparecer los escenarios de la vida social, conduce a que los ciudadanos se recluyan en sus casas, huyendo o intentándolo al menos, de todo lo que sucede más allá de sus puertas. Este fenómeno de aislamiento es especialmente notable en algunas zonas donde habitan las clases más pudientes y con mayor capacidad para protegerse, y da lugar al nacimiento de dos ciudades que viven de espaldas, ignorándose mutuamente durante un tiempo.

En una de estas dos «Medellín» posibles, la del Poblado, el barrio residencial más exquisito de la ciudad, es donde se desarrolla la historia narrada por HÉCTOR ABAD FACIOLINCE (Medellín, 1958)<sup>10</sup> en *Fragmentos de amor furtivo* (1998)<sup>11</sup>. Sus protagonistas son un hombre y una mujer, Rodrigo y Susana, que hacen del amor un arma contra la violencia cotidiana. En el libro se nos narra la historia de su relación, de comienzo a fin, intercalada por otras historias secundarias (el recuento de las relaciones anteriores de la mujer relatadas por ella misma) que en el juego amoroso, en concreto la seducción por la palabra, cobrarán gran importancia como estímulo erótico y emocional del protagonista masculino. Al fondo la ciudad real, la ciudad de la violencia, *la ciudad de la peste*, como escenario no descrito pero muy presente en la novela en la medida en que condiciona el aislamiento de los personajes, ya que no pueden salir porque la violencia que reina en las calles hace peligrar sus vidas y les obliga a llevar una existencia enclaustrada: de casa al trabajo y de vuelta a casa, poco más.

«Rodrigo siguió viendo a Susana, casi viviendo con ella, viéndola todos los días desde ese día. Ya al siguiente, por la mañana, regresaron juntos a El Poblado,

<sup>9</sup> RESTREPO, Laura: *Leopardo al sol*. Bogotá ... pág.333.

<sup>10</sup> Periodista por la Universidad de Antioquía (Medellín, Colombia) y Licenciado en Lenguas y Literaturas Modernas en la Universidad de Turín (Italia), Héctor Abad Faciolince ha ejercido de traductor y periodista, además de docente. Como escritor ha publicado los siguientes libros: *Malos pensamientos* (1991), *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1997) y *Basura* (2000), obra que obtuvo el I Premio de Narrativa Americana Innovadora concedido por la Casa de América (Madrid).

<sup>11</sup> ABAD FACIOLINCE, Héctor: *Fragmentos de amor furtivo*. Bogotá: Editorial Alfaguara, 1998.

*el barrio de Medellín donde vivían. A El Poblado, porque Medellín, el resto de Medellín, es decir casi todo Medellín, era invivible para ellos. No sabían nada de la otra ciudad. La de los pobres, la de los muertos. La de la gente que no se moría de infarto ni de vieja sino de bala o cuchillada. Su mundito se reducía a ese vecindario que domina la ciudad desde las colinas: verde y sin aceras, plagado de edificios altos y bajos, de casas asediadas por los constructores, de carros blindados, de piscinas privadas, parques particulares, gimnasios, campos de golf y canchas de tenis, de centros comerciales mal copiados de Miami, tan irreales y postizos como un Disney World transplantado a un valle andino de los trópicos.*

*Abajo estaba la peste. Ellos se encerraban en las fortalezas de las colinas mientras abajo la peste hacía estragos. No era cólera ni bubas y ni siquiera sida; era plomo, puro plomo lo que se iba llevando al cielo por puñados, por racimos, las almitas de la gente de su ciudad. Al menos a los de abajo. A los de arriba menos, pues vivían más protegidos, ellos, y todos como Susana y Rodrigo, encerrados en sus fortalezas, rodeados de mallas, perros policías, puertas eléctricas, citófonos, porteros, guardaespaldas, circuitos cerrados de televisión, vigilantes, guachimanes, alarmas. Adentro todo era tibio y tranquilo, como un útero, y se podían contar cuentos; porque abajo la realidad superaba cualquier cuento y lo único que se le ocurría contar a la gente eran historias de atracos, de robos, de secuestros, de sicarios»<sup>12</sup>.*

*«Cuando dos se quieren, creen que están solos sobre la costra del mundo. Rodrigo tendía a olvidar que Susana tenía padres, hermanos, tíos, parientes. Tampoco le gustaba pensarla en Medellín, en esta ciudad sitiada por la peste, amenazada por el terrorismo, asediada por mafiosos y sicarios, enfurecida por guerrilleros, saqueada por políticos, hecha aún más violenta por un ejército y una policía a veces cómplices, a veces impotentes y casi siempre desquiciados. El espacio que Rodrigo aceptaba para Susana no era el de la ciudad; era, si mucho, el de su casa. Pero era, sobre todo, su cama. Quería verla sola, pensarla sola y todas las demás presencias le estorbaban.*

*(...) Susana también tendía a ignorar el mundo del trabajo y de la esfera familiar de Rodrigo, que también tenía, como todos, padres, hermanos, tíos, parientes. No le interesaba dónde vivía Rodrigo. Medellín era para ella, como para él, un espacio apestado pero irremediable; el sitio donde habían nacido, donde estaban acostumbrados a no sentir el clima, que era tal vez lo único perfecto de la ciudad, donde conocían los sitios fundamentales y los matices del acento, donde olían y huían del peligro, donde no se perdían y encontraban los caminos de ida y de regreso. No, no era un lugar que se pudiera abandonar fácilmente. Por ahora lo mejor era ignorarlo, poner lo peor de la ciudad en otra parte, como si no tuviera nada que ver con ellos»<sup>13</sup>.*

<sup>12</sup> ABAD FACIOLINCE, Héctor: *Fragmentos de amor furtivo ...* pp. 17-18.

<sup>13</sup> ABAD FACIOLINCE, Héctor: *Fragmentos de amor furtivo ...* pp. 57-58.

Se ha comparado la estructura de la novela con obras clásicas como el *Decameron* o los *Cuentos de las mil y una noches* puesto que en ambos casos se narran historias para esquivar a la muerte; pero la muerte, presente a diario en la «Medellín» ignorada por los protagonistas, acaba alcanzándoles al final de la obra. Además se ha destacado el hecho de que, en comparación con novelas coetáneas, Abad Faciolince no se deja seducir por el recurso al reflejo fiel de la violencia y en su literatura no aparece la figura del sicario que tanto protagonismo cobrará en otras obras. Este hecho, que en opinión de algunos críticos hace de *Fragmentos de amor furtivo* una rara avis en el panorama de la literatura colombiana contemporánea, se produce por expresa intención del autor:

*«En Colombia existe desde hace años una generación literaria que busca la figura del sicario, que yo denomino la sicaresca antioqueña. Hay una tradición de novelas sobre esos personajes (...) La sicaresca antioqueña es una escuela incluso parecida a la picaresca española, porque es generalmente un joven que habla en primera persona, en la que el sicario es visto con cierta benevolencia y tolerancia. Hay experimentos muy interesantes y el de Vallejo creo que es el mejor.*

*No lo comparto, incluso por circunstancias personales: a mi papá lo mataron dos sicarios. No tengo interés en ser mínimamente cómplice, condescendiente con estos ángeles de la muerte. La peste de la ciudad yo la padezco, pero no la canto.*

*Siento, como Canetti, gran odio por la muerte. Me da mucha felicidad estar vivo. Hago ese tipo de literatura bocaccesca, festiva, que a la muerte opone las palabras. Me gusta la de la tradición de Ovidio, Diderot. Si me ocupara de esas personas me convertiría en moralista y haría malas novelas»<sup>14</sup>.*

Sin embargo, las barreras entre las dos ciudades no son tan estrictas y, poco a poco, sus habitantes se encuentran, se mezclan y se enamoran, sobre todo porque los límites entre las clases sociales saltan por los aires con el enriquecimiento repentino de los narcos. Esto es lo que narra Jorge FRANCO RAMOS (Medellín, 1964)<sup>15</sup> en *Rosario Tijeras* (1999)<sup>16</sup>, una novela de tremendo éxito editorial en Colombia<sup>17</sup>, que recibió el Premio

<sup>14</sup> Fragmentos de la entrevista concedida en México (mayo 1999), con motivo de la presentación del libro; consultado en <http://www.jornada.unam.mx/>.

<sup>15</sup> Jorge Franco Ramos ha ejercido oficios diversos antes de dedicarse en exclusiva a la escritura. Ha trabajado en medios de comunicación y cursó estudios de cinematografía en Londres; con posterioridad se formó en varios talleres literarios (entre ellos el del prestigioso escritor Manuel Mejía Vallejo y el de la Universidad Central de Bogotá). Otras obras del autor: el libro de cuentos *Maldito amor* y la novela *Mala noche* (1997), ganadora del XIV Concurso Nacional de Novela «Aniversario Ciudad de Pereira» en 1997.

<sup>16</sup> FRANCISCO RAMOS, Jorge: *Rosario Tijeras*. Bogotá: Norma editorial, 1999.

<sup>17</sup> En mayo de 2001, la novela iba por su cuarta edición y había vendido más de 30.000 ejemplares en Colombia; también ha sido presentada en otros países como España, Argentina y México, habiendo sido traducido ya al griego, al portugués, al francés y al italiano (datos aportados por Valerio Domínguez en su artículo «El amor en los tiempos del cólera», consultado en <http://www.Excel->

Internacional «Hammett» de Novela Negra en castellano dentro de las actividades de la XIII Semana Negra de Gijón (2000).

En ella se nos cuenta con extraordinaria agilidad y pulso narrativo, en una técnica cinematográfica (flash-back)<sup>18</sup> y con un marcado tono lírico, el triángulo amoroso entre dos chicos, jóvenes de clase media alta de Medellín, y una mujer, casi una niña, sicaria al servicio de los narcos. De la mezcla entre ellos —y a pesar de que la novela se ha querido comparar desafortunadamente en nuestra opinión con el guión de una telenovela—, no sale sin embargo un final feliz: la protagonista que nos había resultado tan atractiva por su carácter indómito y fiero, acaba muerta en un hospital, cosida a balazos, y el narrador, su amante no correspondido, va dando cuenta del inicio y avatares que sufre su relación y la amistad entre los tres al contacto con el mundo de la droga, en el que los jóvenes de clase alta incurren, saliendo indemnes.

*«He tenido que luchar con la memoria para recordar cuándo y dónde la habíamos visto por primera vez. La fecha exacta no la ubico, tal vez hace seis años, pero el lugar sí. Fue en «Acuario», viernes o sábado, los días que nunca faltábamos. La discoteca fue uno de esos tantos sitios que acercaron a los de abajo que comenzaban a subir, y a los de arriba que comenzábamos a bajar. Ellos ya tenían plata para gastar en los sitios donde nosotros pagábamos a crédito, ya hacían negocios con los nuestros, en lo económico ahora estábamos a la par, se ponían nuestra misma ropa, andaban en carros mejores, tenían más droga y nos invitaban a meter —ése fue su mejor gancho—, eran arriesgados, temerarios, se hacían respetar, eran lo que nosotros no fuimos pero en el fondo siempre quisimos ser. Les veíamos sus armas encarchutadas en sus braguetas, aumentándoles el bulto, mostrándonos de mil formas que eran más hombres que nosotros, más berracos. Le coqueteaban a nuestras mujeres y nos exhibían las suyas. Mujeres desinhibidas, tan resueltas como ellos, incondicionales en la entrega, calientes, mestizas, de piernas duras de tanto subir las lomas de sus barrios, más de esta tierra que las nuestras, más complacientes y menos jodonas. Entre ellas estaba Rosario»<sup>19</sup>.*

El personaje de Rosario Tijeras, apodo que se gana por el modo en que se venga del hombre que la violó, es una ficción construida a par-

---

sior.com.mx/). Para comprender las dimensiones de este éxito hay que conocer de cerca el mercado del libro en Colombia, en opinión de Jorge Consuegra; este periodista opinaba que la proyección social de *Rosario Tijeras* ha marcado, en la opinión pública y la crítica literaria colombiana, un hito: el fin de una generación, la del realismo mágico de García Márquez, y el paso a otra nueva, la de Franco Ramos y sus contemporáneos; cfr. Jorge CONSUEGRA: «Termina la era de García Márquez y se inicia la de Franco Ramos», consultado en <http://gacetaiberoamericana.com/>.

<sup>18</sup> El autor reconocía la influencia del cine en su obra en una entrevista concedida a la Revista de la Universidad de Antioquía: «Siempre he creído que tengo tanta influencia del cine como de la literatura. No sólo porque lo estudié, sino porque pertenezco a una generación poseída por los medios audiovisuales. Creo que mis textos están llenos de imágenes, de un ritmo vertiginoso muy propio del cine, y sobre todo, de diálogos ágiles y contundentes.» En *Revista de la Universidad de Antioquía*, n° 261 (julio-sept. 2000), pág. 143.

<sup>19</sup> FRANCISCO RAMOS, Jorge: *Rosario Tijeras...* pp. 30-31.

tir de una larga investigación de más de dos años del autor sobre el tema. Pero Rosario es más que una mujer: es el símbolo de esa clase popular que desde hace ciento cincuenta años ha emigrado del campo a la ciudad, y con cuyos jóvenes se nutre la violencia generada por el narcotráfico en las dos últimas décadas. Esta población se asentó en las laderas del valle que circunda Medellín, creando otra ciudad, la de las comunas, inaccesible y peligrosa, a la que no se acercarán el resto de los habitantes.

*«Desde la ventana del hospital, Medellín se ve como un pesebre. Diminutas luces enquistadas en la montaña titilan como estrellas. Ya no queda ningún espacio negro en la cordillera, forrada de luces desde abajo hasta la ceja, la «tacita de plata» brilla como nunca. Los edificios iluminados le dan una apariencia de tinglado cosmopolita, un aire de grandeza que nos hace pensar que ya hemos vencido el subdesarrollo. El Metro la cruza por el medio, y la primera vez que lo vimos deslizarse creímos que finalmente habíamos salido de pobres.*

*—Cómo se ve de bonita desde aquí— decíamos todos los que contemplábamos la ciudad desde arriba.*

*A cinco minutos en carro y por donde uno quisiera, encontraba una arrolladora panorámica de la ciudad. Y ver su resplandor alumbrando la cara de Rosario, perpleja ante el pesebre, nos hacía sentir agradecidos con los invasores de las montañas. Rosario me acercó a la otra ciudad, la de las lucecitas. Fue lenta en enseñármela, pero con el tiempo levantó su dedo para mostrarme de dónde venía. Fue un aprendizaje paso a paso, donde la confianza, el cariño y los tragos ayudaron para que me soltara sus secretos. Lo poco que no me dijo, lo deduje de sus historias.*

*—Bajar de la comuna para venir acá es como ir a Miami la primera vez—decía Rosario—. Como mucho íbamos al centro, pero el centro es otro mierdero; pero venir acá, donde ustedes, eso casi nunca, ¿para qué? ¿para quedar antojados?*

*(...) —Por si no sabías, esto es también Medellín— me dijo el día que me tocó acompañarla»<sup>20</sup>.*

Estas diferencias sociales son, en opinión de Antonio, el protagonista narrador, las que generan la violencia, el deseo de desquite de los desclasados frente a los tradicionalmente poderosos.

*«—Qué calores los que están haciendo en Medellín— dijo después del silencio.*

*—Esto se está volviendo tierra caliente— dije lo que toda la gente decía.*

*Era cierto que la ciudad se había «calentado». La zozobra nos sofocaba. Ya estábamos hasta el cuello de muertos. Todos los días nos despertaba una bomba*

<sup>20</sup> FRANCISCO RAMOS, Jorge: *Rosario Tijeras* ...pp. 47-48.

*de cientos de kilos que dejaba igual número de chamuscados y a los edificios en sus esqueletos. Tratábamos de acostumbrarnos, pero el ruido de cada explosión cumplía su propósito de no dejarnos salir el miedo. Muchos se fueron, tanto de acá como de allá, unos huyéndole al terror y otros, a las retaliaciones de sus hechos. Para Rosario la guerra era el extásis, la realización de un sueño, la detonación de los instintos.*

—Así sí vale la pena vivir aquí —decía.

*Eran ellos contra nosotros, cobrándonos ojo por ojo todos los años en que fuimos nosotros contra ellos»<sup>21</sup>.*

Sin embargo, Jorge Franco Ramos ha explicado en varias entrevistas que la violencia juvenil que representa Rosario, en realidad no es un fenómeno exclusivamente vinculado al narcotráfico puesto que ya existía antes, sino que puede extrapolarse a otras metrópolis contemporáneas donde la pandilla se ha convertido en la estructura vital de muchos jóvenes. De vuelta a la novela, al final tanto los jóvenes pudientes como los populares están encerrados en el estrecho valle y la ciudad se erige no sólo como un personaje más, sino como un espacio mítico, un factum que impone su ley y su destino a sus habitantes, que viven y se relacionan en los apartamentos de lujo, en los centros comerciales, en los bares y discotecas, en los restaurantes, pero nunca en las calles, desapareciendo así cualquier rastro de espacio público urbano.

*«Medellín está encerrada por dos brazos de montañas. Un abrazo topográfico que nos encierra a todos en un mismo espacio. Siempre se sueña con lo que hay detrás de las montañas aunque nos cueste desarraigarnos de este hueco; es una relación de amor y odio, con sentimientos más hacia una mujer que hacía una ciudad. Medellín es como esas matronas de antaño, llena de hijos, rezandera, piadosa y posesiva, pero también es madre seductora, puta, exuberante y fulgurosa. El que se va vuelve, el que reniega se retracta, el que la insulta se disculpa y el que la agrade las paga. Algo muy extraño nos sucede con ella, porque a pesar del miedo que nos mete, de las ganas de largarnos que todos alguna vez hemos tenido, a pesar de haberla matado muchas veces, Medellín siempre termina ganando»<sup>22</sup>.*

Hemos dejado en último lugar *La Virgen de los Sicarios*<sup>23</sup> de Fernando VALLEJO (Medellín, 1942)<sup>24</sup> porque en este autor y en su obra concurren

<sup>21</sup> FRANCISCO RAMOS, Jorge: *Rosario Tijeras...* pág. 79.

<sup>22</sup> FRANCISCO RAMOS, Jorge: *Rosario Tijeras...* pág. 113.

<sup>23</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios*. Bogotá: Editorial Alfaguara, 1994.

<sup>24</sup> Licenciado en Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes (Bogotá), también estudió música y composición en Colombia y cinematografía en Roma. Desde 1971 vive en México. Es uno de los escritores colombianos más sobresalientes y controvertidos de las últimas décadas y ha sido calificado como «provocador e irreverente» por su polémica visión sobre la vida, la Iglesia, la literatura y su país de origen, términos a los que él mismo añade los siguientes: «... soez, sagaz, mordaz, feliz,

varios elementos de gran interés desde la perspectiva de nuestro análisis. El primero de ellos es que el principal tema de la literatura, más aún de toda la producción artística de Vallejo, es el binomio Colombia-Violencia, y la perspectiva desde la que mira la existencia humana es Medellín, su ciudad natal de la que se marchó en 1951 y en la que no ha vuelto a residir desde entonces, y protagonista por excelencia de sus obras. En su deambular por el mundo de Medellín a Bogotá, a Roma, a Nueva York y de ahí a México D.F., Vallejo hace suyo, expresamente pues llega a incluirlo en sus obras, el poema de Kavafis: «No encontrarás otro país ni otros mares. Adonde vayas irá contigo tu ciudad. Caminarás las mismas calles, errarás por los mismos barrios, envejecerás en las mismas casas. Tu ciudad te seguirá, no esperes otra. No hay barco ni camino para ti»<sup>25</sup>.

Medellín es, para Vallejo, el símbolo de la degradación de su país, algo que como colombiano sufre dolorosamente y a lo que tampoco ve solución. Más allá de esto, Medellín adquiere una condición mítica, es la metáfora de la estupidez de la condición humana, que no puede ir sino a peor, y en la que sólo hay un momento feliz: el tiempo de la infancia,

---

*falaz, revelador, olvidadizo, espontáneo, inmoral, insensato, payaso; y para que no se vaya a olvidar, cuentavidas, deslenguado e hijueputa. Hijueputa en Colombia es una palabra devaluada, que suena muy bien y que ya no significa nada», en entrevista con el autor, cfr. El País, 19 noviembre 2001.*

Además de su producción literaria, es autor de un estudio de gramática literaria *Logoi, una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984, y de la edición crítica de las cartas de los poetas José Asunción Silva (*Cartas: 1881-1896*. Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1996), y de Barba Jacob (*Cartas de Barba Jacob*. Bogotá: Revista Literaria Gradiva, 1992), así como de los poemas de este mismo autor (*Poemas: Barba Jacob*. Bogotá: Procultura, 1985), y una obra de teatro infantil que obtuvo el Premio Nacional de Teatro Infantil de México en 1975 (*El reino misterioso o Tomás y las abejas*); es autor también de un ensayo sobre temas de biología *Tautología darwinista y otros ensayos de biología* (1999).

Su obra ha tenido una gran trascendencia en el medio literario colombiano, y son ya numerosos los estudios sobre la misma. Entre ellos puede destacarse el extenso dossier que le dedicó la revista *Gaceta* (Revista del Ministerio de Cultura) en el número 42-43 (enero-abril 1998), pp. 8-49. Otros trabajos de interés sobre el escritor colombiano:

— VALENCIA JURADO, Fabio: «La soberbia del lenguaje en la narrativa de Fernando Vallejo» en *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1994, pp. 341-356.

— TABORDA SÁNCHEZ, Juan Fernando: «Oralidad y escritura en la Virgen de los sicarios», en *Estudios de Literatura Colombiana*, n° 13 (julio-diciembre 1998), Universidad de Antioquía (Medellín), pp. 50-56.

• VALENCIA SOLANILLA, César: «La Virgen de los sicarios: El sagrado infierno de Fernando Vallejo», en *Revista de Ciencias Humanas*. Universidad Tecnológica de Pereira, n° 26 (noviembre 2000), pp. 41-49.

• JARAMILLO, M<sup>a</sup> Mercedes: «Fernando Vallejo: desacralización y memoria» en JARAMILLO, M<sup>a</sup> Mercedes (ed.): *Literatura y Cultura. Narrativa Colombiana del Siglo XX*. Vol. I: *La nación moderna. Identidad*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, pp.407-439.

• GONZÁLEZ, Pablo: «Visión y Evocación de Medellín en La Virgen de los sicarios y El Fuego Secreto, de Fernando Vallejo», en *Contextos. Revista de Semiótica Literaria*, n° 25, vol. VIII (abril 2000), pp. 121-133.

<sup>25</sup> Mercedes Jaramillo: «Memorias insólitas», en *Gaceta* (Revista del Ministerio de Cultura) en el número 42-43 (enero-abril 1998), pág. 15.



perdido para siempre. Precisamente en *El río del tiempo*<sup>26</sup> (1985-1993) una obra cronológicamente anterior, Fernando Vallejo narra la evolución del Medellín feliz de su infancia al Medellín de su madurez, la ciudad de los sicarios, la capital de la violencia, una violencia irracional, sin sentido ni fundamento (¿podría tenerlo la violencia en ningún momento?). *La Virgen de los Sicarios* comienza, precisamente, en el momento en que Fernando, un anciano gramático homosexual, regresa a su ciudad natal después de largos años de exilio y se encuentra con esta ciudad dominada por los sicarios. En su pasear por Medellín — y Fernando se comporta como un verdadero *flâneur* a la manera descrita por Baudelaire—, el protagonista se enamora de dos jóvenes sicarios, Alexis y Wilmar, verdaderos «*ángeles exterminadores*» que asesinan por cualquier pequeño incidente sin remordimiento alguno.

La novela no está dividida en capítulos; presenta un discurso continuo en el que lo importante no es tanto lo acontecido, sino cómo va cambiando el 'paseante', Fernando, en contacto con la ciudad y sus habitantes. El cambio se pone en evidencia a través del lenguaje, puesto que el protagonista irá mezclando su hablar culto con los modismos e innovaciones del habla popular de sus amantes adolescentes, una jerga incomprendible para los extraños a este mundo<sup>27</sup>. Lo curioso es que, como en otras obras, Fernando Vallejo desacraliza los géneros literarios dando la vuelta y pervirtiendo aquí el género tradicional de la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*), en la que un personaje, generalmente joven, vive un proceso de formación guiado por un adulto; en este caso el adulto presencia desencantado el proceso de destrucción en que se encuentra sumido su país y el dolor que siente es el dolor de Colombia.

«*cuando yo nací ya Colombia había perdido la vergüenza*»<sup>28</sup>

«*El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia*»<sup>29</sup>.

«*¡Qué iglesia iba a haber abierta ni qué demonios! Las mantienen cerradas para que no las atraquen. Ya no nos queda en Medellín ni un solo oasis de paz. Dicen que atracan los bautizos, las bodas, los velorios, los entierros. Que matan en plena misa o llegando al cementerio a los que van vivos acompañando al muerto.*

<sup>26</sup> VALLEJO, Fernando: *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara, 1999; título que incluye cinco novelas autobiográficas: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993).

<sup>27</sup> Respecto a esta cuestión, José Cardona López afirma que el objeto principal de la novela es «*la presentación de la transformación de un personaje desde las entrañas mismas de su lenguaje. Sus virtudes de gramático, las que a la vez representan la tradición de un orden idiomático en un país que se ha preciado de ostentar el descabellado engaño ideológico de hablar el mejor español del mundo, son perforadas por vocablos y giros de una jerga nacida en el fragor inclemente de la calle y la vida dura que ocasiona la marginalidad social.*»; cfr. CARDONA LÓPEZ ... op. cit. n. 7, pág. 397.

<sup>28</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios* ... pág. 69.

<sup>29</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios* ... pág. 118.

*Que si cae un avión saquean los cadáveres. Que si te atropella un carro, manos caritativas te sacan la billetera mientras te hacen el favor de subirte a un taxi que te lleve al hospital. Que hay treinta y cinco mil taxis en Medellín desocupados atracando. Uno por cada carro particular. Que lo mejor es viajar en bus, aunque también tampoco: tampoco conviene, también los atracan. Que en el hospital a uno que tirotearon no sé dónde lo remataron. Que lo único seguro aquí es la muerte»<sup>30</sup>.*

*«Con la muerte del presunto narcotraficante que dijo arriba nuestro primer mandatario [se refiere a Pablo Escobar], aquí prácticamente la profesión de sicario se acabó. Muerto el santo se acabó el milagro. Sin trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar. Y sicario que trabaja solo por su cuenta y riesgo ya no es sicario: es libre empresa, la iniciativa privada. Otra institución pues nuestra que se nos va. En el naufragio de Colombia, en esta pérdida de nuestra identidad ya no nos va quedando nada»<sup>31</sup>.*

Más allá de esta novela concreta, Fernando Vallejo, un versátil artista (cineasta, escritor y biólogo, además de músico), siempre ha tratado el mismo tema: Colombia y el dolor que su país natal le produce a través de diferentes recursos creativos: el cine<sup>32</sup>, la biografía de señeros poetas colombianos (*Barba Jacob. El mensajero*<sup>33</sup> y la de *José Asunción Silva* titulada *Chapolas negras*<sup>34</sup>) a los que le unen no pocas circunstancias vitales (su mordacidad, su sarcasmo, su homosexualidad, el gusto por escandalizar, *épater le bourgeois*, en suma su «malditismo»<sup>35</sup>), y sus hasta ahora ocho nove-

<sup>30</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios...* pág. 21.

<sup>31</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios...* pág. 34.

<sup>32</sup> Entre sus películas se encuentra: *Un hombre y un pueblo* (cortometraje, 1968), *Una vía hacia el desarrollo* (cortometraje, 1969), *En la tormenta* (1979, México), *Crónica Roja* (Premio ópera prima de la Academia de Arte y Cinematografía, México, 1977) y *Barrio de campeones* (México, 1981); además *La Virgen de los sicarios* ha sido llevada al cine el año 2000 en un film dirigido por Barbet Schroeder.

Sobre sus películas se ha dicho: «*El tono, la intención y el punto de vista de las películas son descarnados y veristas. Reflejan sin ambigüedades la compleja situación política y social de la época, la irracionalidad y el fanatismo del pueblo y la parcialidad del ejército que protegía a la clase alta. Las películas de Fernando Vallejo, como su narrativa, señalan sin recato la miseria moral y la corrupción en el país.*» Cfr. JARAMILLO, M<sup>a</sup> Mercedes: «Memorias insólitas», en *Gaceta* (Revista del Ministerio de Cultura) en el número 42-43 (enero-abril 1998), pág. 9.

Y también, «*Vallejo se fue muy joven a estudiar cine en el Centro Experimental de Roma, pero no para escaparse de ser colombiano. El cine era una manera de contar su país, de descubrirlo, de descifrarlo, y se puso a hacer cine (...) Pero, claro, tuvo problemas, porque para el país que no recuerda la memoria es una amenaza, una vergüenza que nadie está dispuesto a aceptar. Ni le permitieron filmar en Colombia, ni después de que las películas fueran hechas en México se las dejaron proyectar aquí. Según el comité de censura eran una apología de la violencia. Vallejo se seguía yendo de Colombia porque se estaba acercando demasiado;*» cfr. MURILLO, Javier H.: Prólogo a la novela de VALLEJO: *El Río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara, 1999, pág. 7.

<sup>33</sup> VALLEJO, Fernando: *Barba Jacob, Porfirio. El mensajero*. México: Séptimo Círculo, 1984.

<sup>34</sup> VALLEJO, Fernando: *Chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara, 1995.

<sup>35</sup> Respecto a la afinidad de Vallejo con estos dos poetas, escribe Javier H. Murillo (cfr. op. cit. n. 32, pp. 9-10): «*el apasionamiento de Vallejo por este par de poetas está determinado por su afinidad con ellos. Los tres son atípicos en su momento, vitales, insatisfechos y caústicos con su entorno (...)* Todos tienen en

las, aunque mal podríamos llamar novelas a estas obras, ya que el mismo Vallejo no las considera tal<sup>36</sup>. En ellas se salta todas las convenciones literarias tradicionales: la coherencia argumental, la división por capítulos, la figura del narrador omnisciente<sup>37</sup>, etc.. Todo ello basado además en un prodigioso dominio del lenguaje con el que Vallejo hace propia la frase de E.M. Cioran «*No se habita un país, se habita una lengua. Esa es la patria y no otra cosa*».

Frente a la rigidez de los géneros literarios, Vallejo reclama la libertad de la palabra y del lenguaje como catársis frente a la vida; y es precisamente aquí, en el manejo del lenguaje donde recrea y mezcla con precisión registros diferentes (el habla culto del narrador y el popular de los sicarios), lo que dota de verosimilitud sus novelas. El lenguaje sirve para construir e identificar a los personajes, aunque sobre ellos domina una voz, siempre la misma: la del narrador que es uno, el mismo Fernando Vallejo, en una construcción literaria en la que se mezcla el autor y el narrador, y cuyo interlocutor directo es el lector, que se integra en numerosos momentos en la novela, a través de llamadas del mismo narrador. Un Vallejo literario, una creación del escritor-autor que a través de sus recuerdos, puesto que siempre habla desde la perspectiva de un tiempo final: el Vallejo anciano —y no lo es tal en la realidad— o la muerte, en el caso de su última novela *El desbarrancadero*<sup>38</sup>, quien cons-

---

*común con él la habilidad de decir sin miedo lo que les parece y de no estar comprometidos sino con su propia noción de lo que es la escritura.*

*Cuando Fernando Vallejo escribe la escritura es en sus manos un instrumento de autoafirmación y revancha contra los balbuceos de la mediocridad y el aburrimiento.*

<sup>36</sup> El escritor manifestaba en una entrevista al periódico *El País*, 19 noviembre 2001: «*No he escrito ni una sola novela. Ni un verso (...) Si entendemos por novela la de tercera persona y narrador omnisciente, ése es un género manido, trillado, acabado, gastado, muerto. ¿Cómo va a saber un pobre hijo de vecino lo que piensan fulanito y zutanito de tal, y lo que comieron ayer y lo que soñaron anoche? Nadie es Dios Padre omnisciente y ubicuo ni tiene un lector de pensamientos ni de sueños para que se pongan a contarnos los ajenos:*». Meses después ampliaba esta idea en otra conversación mantenida con el escritor mexicano Juan Villoro; considerado por éste como un novelista de primera persona Vallejo manifestaba: «*Durante los últimos doscientos años, la novela (entendiendo por novela la ficción en tercera persona) ha sido el gran género de la literatura. Ya no puede serlo más, ése es un camino recorrido, trillado, y no lleva a ninguna parte (...) Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos; ni ando con una grabadora por los cafés y las calles y los cuartos grabando lo que dice el prójimo y metiéndome en las camas y en las conciencias ajenas para contarle de chismoso en un libro. Balzac y Flaubert eran comadres. Todo lo que escribieron me suena a chisme. A chisme en prosa cocinera*» (cfr. VILLORO, Juan: «Literatura e Infierno. Fernando Vallejo 'De lo único que me considero artista es de la supervivencia'», en *El País*, 5 enero 2002, suplemento cultural *Babelia*)

<sup>37</sup> Según Javier H. Murillo «*Vallejo abomina de los narradores tradicionales, y lo único que aprecia es ese yo que se va formando a medida que su lenguaje transcurre. No tiene inconveniente en utilizar la misma voz de sus textos narrativos en la biografía de José Asunción Silva. ¿Por qué cambiar si el que habla es él mismo? Al no tener pretensión literaria no tiene tampoco por qué respetar definiciones ni limitaciones ajenas. La escritura para él no es más que un recurso para dar cuenta, a su manera.*»; cfr. op. cit. n. 32, pág. 17.

<sup>38</sup> VALLEJO, Fernando: *El Desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara, 2001. Una excelente crítica a la novela ha sido realizada por Ana M<sup>a</sup> Moix (cfr. MOIX, Ana M<sup>a</sup>: «Más canto que odio», en *El País*, 5 enero 2002, suplemento cultural *Babelia*, pág. 3.)

truye la imagen de Medellín desde la memoria, desde el recuerdo, de ahí que sus obras hayan recibido el calificativo de «novelas/memoria», memorias de un individuo pero a la vez lúcida memoria colectiva del desmoronamiento de una sociedad.

«!Qué fresquito que era mi Medellín en mi infancia! Soplabla la brisa juguetona sobre los carboneros de mi barrio, meciéndoles las ramas, pulsándoles las hojas, improvisando sobre el pavimento de la calle, con mucha séptima de segunda y novena de dominante, una rapsodia de sombras en sol mayor. !Nunca más! Mi barrio se murió, los carboneros los tumbaron, las sombras se esfumaron, la brisa se cansó de soplar, la rapsodia se acabó y esta ciudad se fue al carajo calentando, calentando, calentando por lo uno, por lo otro, por lo otro: por tanta calle, tanto carro, tanta gente, tanta rabia. Subiendo de grado en grado por un concepto u otro hemos terminado bajando de escalón en escalón a los infiernos. !Ay amigo Jorge Manrique, todo tiempo pasado fue más fresco!»<sup>39</sup>.

En *La Virgen de los Sicarios* Vallejo retrata un paisaje urbano deteriorado y desolador, degradado como el lenguaje. El narrador/ paseante da cuenta del proceso de destrucción de la ciudad, de sus espacios públicos, por ejemplo del centro histórico de la ciudad, Parque Berrío donde se encuentra la estatua de Pedro Justo Berrío, uno de los gobernadores de la región, cuya escala urbana fue destrozada con la presencia de la descomunal estación del Metro: «Frente al prócer se alzaba en su desmesura idiota el tren elevado, el dizque metro, inacabado, detenido en sus alturas y convertido abajo en guarida de mendigos y ladrones. No lo han podido concluir, tienen años con él detenido: endeudaron a Antioquia para hacerlo y se robaron la plata»<sup>40</sup>. Años más tarde, paradojas de la vida, el Metro se ha convertido en la imagen del progreso de la ciudad.

Como en las obras hasta ahora estudiadas, en *La Virgen de los Sicarios* persiste la imagen dual de la ciudad:

«Sí señor, Medellín son dos en uno: desde arriba nos ven y desde abajo los vemos, sobre todo en las noches claras cuando brillan más las luces y nos convertimos en focos. Yo propongo que se siga llamando Medellín a la ciudad de abajo, y que se deje su alias para la de arriba: Medallo. Dos nombres puesto que somos dos, o uno pero con el alma partida. ¿Y qué hace Medellín por Medallo? Nada, canchas de fútbol en terraplenes elevados, excavados en la montaña, con muy bonita vista (nosotros), panorámica, para que jueguen al fútbol todo el día y se acuesten cansados y ya no piensen en matar ni en la cópula. A ver si zumba así un poquito menos sobre el valle del avispero»<sup>41</sup>.

«Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Mede-

<sup>39</sup> VALLEJO, Fernando: *El Desbarrancadero* ... pág. 106.

<sup>40</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios* ... pág. 113.

<sup>41</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios* ... pág. 85.

*llín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle: y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. Tales muertos aunque pobres, por supuesto, para el cielo no se irán así les quede más a la mano: se irán barranca abajo en caída libre para el infierno, para el otro, el que sigue al de esta vida. Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Esta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota»<sup>42</sup>.*

Asimismo, el autor profundiza en el origen social de las comunas, en los movimientos migratorios del campo a la ciudad, los mismos que hoy se están produciendo a raíz de la guerra en el campo, el fenómeno de los desplazados, con lo cual poca esperanza de solución puede haber para este crucial problema (el hacinamiento y la miseria no pueden conducir más que a la violencia social); idea que también sostenía Jorge Franco Ramos en su novela.

*«Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud, cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia. Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo con las ansias de matar con la furia reproductora. Ganas con ganas a ver cuál puede más. En el momento en que escribo el conflicto aún no se resuelve: siguen matando y naciendo. A los doce años un niño de las comunas es como quien dice un viejo: le queda tan poquito de vida ... Ya habrá matado a alguno y lo van a matar. Dentro de un tiempito, al paso al que van las cosas, el niño de doce que digo reemplácelo por uno de diez. Ésa es la gran esperanza de Colombia. Como no sé qué sabe usted al respecto, mis disculpas por lo sabido y repetido y sigamos subiendo; mientras más arriba en la montaña mejor, más miseria. Uno en las comunas sube hacia el cielo pero bajando hacia los infiernos.*

*(...) Los fundadores, ya se sabe, eran campesinos: gentecita humilde que traía del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete. ¿Qué podía nacer de*

<sup>42</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios* ... pág.83.

semejante esplendor humano? Más. Y más y más y más. Y matándose por chichiguas siguieron: después del machete a cuchillo y después del cuchillo a bala, y en bala están hoy cuando escribo. Las armas de fuego han proliferado y yo digo que eso es progreso, porque es mejor morir de un tiro en el corazón que de un machetazo en la cabeza»<sup>43</sup>.

«Rodaderos, basureros, barrancas, cañadas, quebradas, eso son las comunas. Y el laberinto de calles ciegas de construcciones caóticas, vívida prueba de cómo nacieron: como barrios de invasión o piratas, sin planificación urbana, levantadas las casas de prisa sobre terrenos robados, y defendidas con sangre por los que se los robaron no se las fueran a robar. ¿Un ladrón robado? Dios libre y guarde de semejante aberración, primero la muerte. Aquí el ladrón no se deja, mata por no dejarse o se hace matar. Y es que en Colombia la posesión de lo robado y la prescripción del delito hacen la ley. Es cuestión de aguantar. Después, poco a poco, de ladrillito en ladrillito, va construyendo uno la segunda planta de la casa sobre la primera, como el odio de hoy se construye sobre el odio de ayer. Parados en una esquina de las comunas, los sobrevivientes de las bandas esperan a ver quién viene a contratarlos o a ver qué pasa. Ni nadie viene ni nada pasa: eso era antes, en los buenos tiempos, cuando el narcotráfico les encendía las ilusiones. (...) Sin pasado, sin presente, sin futuro la realidad no es la realidad en las barriadas de las montañas que circundan a Medellín: es un sueño de basuco»<sup>44</sup>.

Además de este apelativo (*sueño de basuco*), Medellín recibe otros igualmente duros y denigrantes: *capital del odio* (pág. 10), *ciudad maldita* (pág. 28), *la ciudad de los muertos vivos* (pág. 120); y pese a ello, todavía hay lugar para una imagen poética y emocionada de la ciudad en la que se pone de manifiesto el enamoramiento que a pesar de todo produce la ciudad en sus visitantes, entre ellos el escritor.

«En lo alto de mi edificio, en las noches, mi apartamento es una isla oscura en un mar de luces. Lucecitas por doquiera en torno, en las montañas, palpitando en la nitidez del cielo porque aquí no hay smog: lo tumba la lluvia. Al atardecer nuestras montañas son tan nítidas, tan resaltadas, que haga de cuenta usted que las recortó un niño con tijeras de una foto del Colombiano. (El Colombiano es el periódico de Medellín, el que da los muertos: tantos hoy, ¿mañana cuántos?) Sí Señor, Medellín en la noche es bello. ¿O bella? Ya ni sé, nunca he sabido si es hombre o es mujer. Lo que sea»<sup>45</sup>.

El Medellín de Fernando Vallejo no es real, es el producto literario de su memoria: «Así procedo yo, construyendo sobre lo ya escrito, sobre lo ya vivido»<sup>46</sup>. Es un territorio ridiculizado, exagerado y deformado que pro-

<sup>43</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios* ... pág. 28.

<sup>44</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios*... pág. 59.

<sup>45</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios*... pág. 31.

<sup>46</sup> VALLEJO, Fernando: *El Desbarrancadero*... pág. 178.

voca el estupor y la rabia entre los lectores habitantes reales de la ciudad, pero con el que el escritor se identifica completamente: «Yo sé más de Medellín que Balzac de París, y no lo invento: me estoy muriendo con él»<sup>47</sup>. Lo cierto es que la literatura de Vallejo no es fácil ni cómoda para el lector. Desde el punto de vista del público colombiano parece exagerado y desesperanzador en su nihilismo radical<sup>48</sup>: «Hombre vea, yo le digo, vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto. Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí. Y así nos vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre»<sup>49</sup>, y otras frases de similar inspiración: «Dios no existe y si existe es la gran gonorrea»<sup>50</sup> (gonorrea es el peor insulto en el lenguaje popular de la comuna), «Creemos que existimos pero no, somos un espejismo de la nada, un sueño de basuco»<sup>51</sup>; el escritor llegará a decir en obras posteriores: «Vivir, amigo, es irnos muriendo de a poquito, con aguardiente o sin él»<sup>52</sup>.

Pero tampoco el lector extranjero lo tiene fácil, puesto que son muchas las dificultades que se encuentra al enfrentarse a sus obras: desde el obstáculo que supone el general desconocimiento del tema (la compleja realidad colombiana de la que tenemos noticias indirectas a través de los medios de comunicación) hasta los problemas derivados de la comprensión del propio texto; nos referimos en concreto a hechos como la ausencia de estructura narrativa en sus obras —*Chapolas negras*, *La Virgen de los Sicarios*, *El desbarrancadero*— donde domina el aparente fluir de un discurso

<sup>47</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios*... pág. 41.

<sup>48</sup> Frases como «Colombia asesina, malapatria, país hijo de puta engendro de España, ¿a quién estás matando ahora, loca?» y «Por lo pronto Dios no existe, este Papa es un cerdo y Colombia un matadero y aquí voy rodando a oscuras montado en la Tierra estúpida» (en *El Desbarrancadero* ... pág. 124 y 126 respectivamente), en una impresión inicial es evidente que, cuanto menos, chocan y más aún al lector colombiano.

<sup>49</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios*... pág.76.

<sup>50</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios*... pág. 78.

<sup>51</sup> VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios*... pág.79.

<sup>52</sup> VALLEJO, Fernando: *El Desbarrancadero*... pág. 175.

<sup>53</sup> Javier H. Murillo describe el peculiar estilo literario de Fernando Vallejo del siguiente modo: «Escribiendo Vallejo no toma una posición heroica. No le interesa. Comienza desde el final, desde la certeza y la lucidez, desde el absurdo y el fracaso; no tiene problema, se lleva bien con ello. No quiere salvar a nadie, ni siquiera a sí mismo, porque sabe y asume que no hay salvación posible. No crea. No reivindica. No propone. Solamente cuenta. Mira y cuenta» (op. cit. n. 32, pág. 8), respecto a las novelas de corte autobiográfico que integran *El río del tiempo*, Murillo dice «La escritura fluye, como el tiempo, inevitable y lo que él parece recobrar sólo lo está imaginando, y lo que pretende recrear lo está creando, y el que intenta volver siguió de largo porque todos somos otro Heráclito al querer bañarnos dos veces en el mismo río.

Saltando de aquí para allá, olvidando la linealidad que es insuficiente para quien recuerda con todos los sentidos, y haciéndole caso al azar de la necesidad, Vallejo construye a pedazos de su memoria, sin lograr un texto, valga decir un yo, definitivo (...) si escribiendo la pretensión de Vallejo no es la de la autobiografía, tampoco lo es la de la novela o el testimonio. Nada. Solamente está reconstruyendo con sus recuerdos lo que le da la gana en el momento en que escribe (...) Nunca pretendió escribir novelas, nunca construyó nuevos mundos, ni creó un personaje que no fuera él mismo» (op. cit. n. 32, pág. 11 y siguientes).

desordenado y casi subconsciente, el de la memoria del narrador<sup>53</sup>, y la escasa familiaridad con el lenguaje empleado por los personajes.

Superadas estas pruebas, sus novelas atrapan por el tono fluido (como indica el propio título de alguna de ellas *El río del tiempo*), por su ironía y sentido del humor —que en ocasiones llega a ser procaz, irreverente y claramente grosero—, por el sentido lúdico del lenguaje, rasgos todos ellos que nos revelan a un autor sensible ante el dolor, ante la violencia que asola su país desde hace más de cuarenta años y que llega a decir «yo en cambio insulto a Colombia, la mía, porque la quiero. Y porque la quiero, quiero que se acabe, para que no sufra más»<sup>54</sup>. De hecho, fuera de Colombia *La Virgen de los sicarios* ha sido vista como «el más bello, el más delirante canto de amor y de condenación arrancado a la literatura en mucho tiempo»<sup>55</sup>, comparando a su autor con Celine o Thomas Bernhard.

Para Vallejo la única forma posible de vencer la violencia es desdramatizándola, exagerándola, ridiculizándola (lo que a menudo no puede ser entendido por quien la sufre en carne propia). Sus obras, sobre todo, nos muestran a un escritor irreductible en su apuesta literaria, que no responde ante ningún crítico o institución, sino sólo ante un tribunal: él mismo y su inconformismo ante la situación actual del país y ante sus propias exigencias artísticas, que utiliza la literatura como exorcismo contra la violencia.

Son muchas más las obras publicadas en torno a la violencia y a Medellín, dando lugar a un género propio ya comentado (*la novela de sicarios*) durante la última década del siglo XX, muy fértil en Colombia desde el punto de vista literario<sup>56</sup>. Este hecho pone de manifiesto que los autores colombianos han sido sensibles a la situación de su país (y ¿cómo no serlo cuando la violencia se convierte en algo estructural en la historia de la

<sup>54</sup> Entrevista de Juan Villorio a Fernando Vallejo, *El País*, 5 enero 2002, suplemento cultural *Babelia*, pág. 3.

<sup>55</sup> Crítica de Claude Michel Cluny publicada en el suplemento literario de *Le Figaro* y recogida en la revista *Gaceta* (Revista del Ministerio de Cultura) en el número 42-43 (enero-abril 1998).

<sup>56</sup> Son muchos las voces que se han hecho eco, precisamente, de este hecho; entre ellas la del escritor peruano Mario Vargas Llosa quien manifestaba, tras una visita realizada al país en 1999, que Colombia, pese a la crisis en la que se encuentra sometida, todavía era un país con una legalidad vigente, una prensa libre y, sobre todo, una cultura viva y activa: «Por eso, no es de extrañar que la literatura colombiana viva una efervescencia creativa. Poetas, narradores, críticos, crecidos o noveles, publican sin cesar y sería difícil seguirlos los pasos a todos, aun leyéndolos de sol a sol.» y seguía recomendando la lectura de *La Virgen de los Sicarios* de Vallejo y *Rosario Tijeras* de Franco Ramos, «La primera es mucho más literaria e intelectual y la segunda más ligera y sentimental, pero ambas aprovechan con enorme ingenio y vivacidad de lenguaje esa materia prima atroz que es la condición de los adolescentes asesinos a sueldo de la violencia colombiana, para edificar unas ficciones llenas de garra, color y desenfado, que, al mismo tiempo que hunden sus raíces en experiencias desgarradoras, chisporrotean de libertad, humor, insolencia y diatribas (sobre todo la de Fernando Vallejo, cuyas anárquicas imprecaciones tienen a veces un vigor celmesco). Que bueno que los escritores colombianos, azuzados por los estragos que los rodean, vengan a salvarnos de las frivolidades de la literatura light.»; cfr. VARGAS LLOSA, Mario: «Los Sicarios», en *El País*, 1999.



nación, amenazando a toda la población por igual, pero en especial a periodistas, escritores, además de políticos, jueces y activistas sociales?). Sin embargo, la situación actual es bien distinta; ahora parece que, cerrado en apariencia el capítulo del narcotráfico (o al menos de los famosos cárteles de la droga, de Cali, de Medellín, etc. cuyos líderes estaban tan presentes en la vida social), otro nuevo capítulo de violencia se viene gestando en los últimos años. En este momento el testigo ha pasado a las manos de la guerrilla, las FARC (siglas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), enfrentadas por igual al Ejército y a los Paramilitares, AUC —Autodefensas Unidas de Colombia—, situación que ha llevado al país a la guerra civil en un nuevo panorama, el del mundo rural, provocando desplazamientos masivos de la población de las zonas afectadas. De cara al futuro, no podemos prever si esta nueva violencia, la de la guerra en el mundo rural, va a suscitar una producción literaria tan destacable como la generada por el fenómeno urbano del narcotráfico; es evidente también que, en cualquier caso, esto es lo menos importante si consideramos lo primordial: la pérdida de vidas humanas y la paralización de un fantástico y hermoso país condenado a esta tragedia desde hace décadas.

Volviendo a la ciudad que nos ocupa en este artículo, y con la perspectiva de pocos años, en comparación con otras ciudades contemporáneas Medellín puede calificarse como una *capital literaria* por el volumen y calidad de las obras publicadas; más en concreto podríamos hablar de ella como *capital literaria de la violencia*, triste título por las connotaciones que tiene al proceder de una realidad concreta, que ha proporcionado extraordinarias novelas, obras que, por lo demás, son herederas de una tradición literaria específicamente colombiana, *la literatura de la violencia*<sup>57</sup>, que se remonta a finales de los años cuarenta, cuando a raíz del ase-

---

<sup>57</sup> Existe ya una serie considerable de notables estudios sobre este tema; entre ellos:

- KOHUT, Karl (ed.): *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie* [Actas del Simposio celebrado del 5 al 8 de noviembre de 1991]. Publicación del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt. Frankfurt am Main; Madrid: Iberoamericana, 1994.

- ESCOBAR MESA, Augusto: «Literatura y violencia en la línea de fuego», en *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central, 1997, pp. 97-153.

- RUEDA, M<sup>a</sup> Helena: «La violencia desde la palabra» en *Universitas Humanistica*, (Revista de la Pontificia Universidad Javeriana, Sta. Fé de Bogotá), vol. 29, n<sup>o</sup> 51, año XXIX (enero-junio 2001), pp. 25-35.

- VILLAMIL, M<sup>a</sup> Elvira: «La narrativa colombiana reciente», en *Universitas Humanistica*, (Revista de la Pontificia Universidad Javeriana, Sta. Fé de Bogotá), vol. 29, n<sup>o</sup> 51, año XXIX (enero-junio 2001), pp. 37-51.

Otros estudios de obligada consulta sobre la literatura colombiana reciente son los siguientes:

sinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948<sup>58</sup>, se desató una guerra civil entre conservadores y liberales de devastadoras consecuencias, conocida genéricamente como *La Violencia* concluida por acuerdo del Frente Nacional en 1957; sin embargo, la guerra en el campo no terminaría con la firma de ese pacto, convirtiéndose este conflicto inconcluso en el germen de los actuales acontecimientos, entre ellos el origen de los movimientos guerrilleros cuya actividad militar se ha prolongado hasta la actualidad.

El concepto de capital literaria, definido en el *Primer Coloquio Internacional* que sobre el tema se desarrolló en París en 1984<sup>59</sup>, reúne una

• VERGARA, M<sup>a</sup> Isabel: *Colombia: literatura y cultural del siglo XX*. EEUU: Organización de Estados Americanos, 1994.

• GIRALDO, Luz Mary (ed.): *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Cali: Universidad del Valle y Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, 1994.

• JIMÉNEZ ZULOAGA, Blanca Inés: *De amores y deseos: análisis de 7 novelas. Medellín 1950-1990*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, 1998.

• OSORIO RIVERA, Olivia: *La ciudad en la novela colombiana. Proceso histórico y tendencias literarias (1635-1995)*. Tesis de maestría en Literatura Colombiana de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia, Medellín. 1998.

• V.V.A.A: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Catálogo de la exposición. Bogotá: Museo de Arte Moderno y Grupo Editorial Norma, 1999. Incluye varios trabajos sobre literatura y violencia de Alonso Aristizábal, Jairo Mercado Romero y Juan Manuel Roca, entre otros.

• ARISTIZABAL MONTES, Patricia: «Criterios del canon en la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX», en *Huellas* (Revista de la Universidad del Norte, Barranquilla), n° 58-59, 2000, pp. 32-36.

• JARAMILLO, M<sup>a</sup> Mercedes (et. Alt.): *Literatura y cultura colombiana del siglo XX*. Vol II: *Diseminación, cambios, desplazamientos*. Bogotá: Ministerio de la Cultura, 2000.

• GIRALDO, Luz Mary: *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andres Bello, 2001.

<sup>58</sup> Son muchas las novelas y ensayos que recogen este acontecimiento y los episodios que le siguieron, entre ellos la destrucción de una parte importante de la capital, Bogotá. Entre los testimonios más recientes se encuentran la recreación incluida por el escritor Santiago Gamboa en su obra *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000), «Poco antes del crimen, en febrero de 1948, Blas Gerardo fue a la plaza de Bolívar a escuchar a Jorge Eliécer Gaitán sin saber que era la última vez que lo vería. Se trataba de una <manifestación silenciosa>. La idea de Gaitán era hacerle una advertencia al gobierno de Ospina Pérez, pues en los últimos meses la violencia política había ido subiendo y la policía conservadora, proveniente de las veredas del norte de Boyacá —en especial de La Uvita, Boavita y Chulavita—, estaba siendo repartida en las ciudades en donde había mayorías liberales. En Manizales, Bucaramanga, Popayán, en regiones campesinas del Valle y del Cauca, cada semana se contaban seis, nueve, cinco muertos. Casi siempre muertos liberales caídos bajo las armas de la policía» (pág. 55).

Asesinado el líder, Bogotá se hunde en el caos y la violencia se extiende a todo el país: «Lo cuento como me lo contaron, pues yo no lo viví. Mi abuelo salió muy temprano de la casa, mucho antes de que se regara la noticia de la muerte del líder y empezaran los disparos y los incendios. Mamá tenía 7 años y lo recuerda como una voz de metal que salía de la radio. El centro estaba en llamas. La catedral y la plaza de Bolívar repletas de cuerpos sin vida. En los techos de los edificios había francotiradores disparando sobre los transeúntes. Los tranvías eran antorchas móviles.» (pág. 65); «La violencia encendió el campo, bajó a los Llanos Orientales y al centro de las cordilleras. La guerra civil entre milicianos liberales, la policía y el ejército conservador fue dejando muertos en la zona cafetera, en la costa, en los páramos, en el sur. Por todas partes quemó cosechas, desocupó pueblos, incendió ranchos (...) Pueblos liberales del Llano y del norte debieron escapar a Venezuela. Columnas de civiles huyeron por las trochas que atraviesan las cordilleras y fueron bombardeados por la aviación militar; la fuerza aérea colombiana disparándole a ancianos, mujeres y niños. Niños liberales.» (pág. 69). Cfr. GAMBOA, Santiago: *Vida feliz de un joven llamado Esteban*. Barcelona: Ediciones B, 2000.

<sup>59</sup> BRUNEL, Pierre: «Qu'est-ce qu'une capitale littéraire?», en *Paris et le phenomene des capitales lit-*

serie de características que entendemos pueden ser aplicadas a Medellín. Una capital literaria no nace espontáneamente, sino que es el resultado de un proceso histórico, y generalmente político, de afirmación; una capital literaria no tiene porqué ser una capital política, sino que suele ser la capital de un territorio lingüístico, a la vez que foco artístico en su entorno; sus dominios no tienen porqué extenderse a toda la nación, pero su influencia puede llegar a otros países; una capital literaria es un lugar donde reina la mezcla, el mestizaje, la hibridación de población y culturas, y es ahí donde nace y radica su riqueza y su fuerza cultural; y, para concluir, la capital literaria suele ser el punto de partida de una visión simbólica de la vida, de unos valores que en el caso de Medellín giran en torno a la violencia como factor condicionante de la sociedad colombiana.

### **Medellín, arte público y el fenómeno «Ciudad Botero»**

Aunque la literatura ha jugado un papel de exorcismo contra la violencia, sin embargo es también la responsable de mostrarnos una demolidora imagen de Medellín presentada como una ciudad violenta y desgarrada que convierte a sus habitantes en supervivientes o muertos vivientes. Frente a la imagen literaria aparece otra imagen, la institucional, bien diferente y apuntando en otro sentido: el de la modernidad artística; una imagen en la que la cultura se convierte en un recurso más que se añade a otros rasgos de la ciudad actual, entre ellos su potencial como sede de congresos, centro de negocios y de medicina especializada.

Centrándonos en la cultura, repasada brevemente su historia urbana, Medellín se nos muestra como una ciudad sujeta en su etapa histórica más reciente (los dos últimos siglos), a una voluntad constante de renovación urbana enfocada más hacia la mejora de las infraestructuras que hacia la conservación de su patrimonio monumental. De su pasado colonial poco queda, entre otras cuestiones porque bajo la dominación española no pasó de ser villa, por lo que no tiene un centro colonial de importancia. Algo similar ha sucedido con los testimonios del vigoroso siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. La falta de una arquitectura pública de época colonial que hubiera constituido parte de las señas de identidad de la ciudad, se intentó solventar en la primera mitad del siglo XX con la construcción de edificios institucionales como el Palacio de la Gobernación o el Palacio Nacional, obras realizadas por el arquitecto belga Agustín Goovaerts; pero la fuerte personalidad de la ciudad se

impuso sobre lo que hubiera sido un importante patrimonio arquitectónico: así, el hermoso Teatro Junín obra también del mencionado arquitecto ha sido demolido y el Palacio Nacional se reformó profundamente por no adaptarse al gusto local<sup>60</sup>. Estos hechos ponen en evidencia cómo las principales instituciones y empresas públicas y privadas de la ciudad se han empeñado en la sistemática destrucción del patrimonio histórico de Medellín. La explicación ofrecida por el sociólogo Fernando Botero es que en la concepción de la imagen de Medellín pesaron más «*La gran influencia que tuvieron en la planeación de la ciudad, de un lado, la Sociedad de Mejoras Públicas y el Concejo de Medellín, y del otro, la prestigiosa Escuela de Minas —con enseñanza en ingeniería—*»<sup>61</sup>, que hicieron prevalecer su visión de la ciudad sobre el interés estético de la arquitectura, minusvalorando además «*el patrimonio histórico en la forma más brutal*»<sup>62</sup>. Según el mismo autor:

*«Medellín parece avergonzarse de su legado arquitectónico, destruyendo en cada fase de su evolución urbana las principales obras anteriores: la arquitectura republicana destruyó las casas ‘achatadas’ de un solo piso, con techos de teja española y aleros que protegían de la lluvia y del sol, heredadas del periodo colonial, por considerar que daban un aspecto pueblerino a la ciudad emergente.*

*A comienzos del siglo XX se imitaron de manera ecléctica y sin un plan de conjunto los modelos europeos, sobre todo los franceses; además realizaron algu-*

<sup>60</sup> Fernando Botero comenta acerca de la mala fortuna sufrida por los edificios diseñados por Goovaerts: «*Infortunadamente para la ciudad casi todas las obras de Goovaerts o han desaparecido demolidas, como el hermoso Teatro Junín, o han sufrido alteraciones inauditas en su fachada, como el Palacio Nacional, recientemente vendido a un comerciante, quien lo convirtió en un centro comercial. En los últimos años, la fachada y el espacio público circundante de la obra cumbre de Goovaerts, el antiguo Palacio de la Gobernación — hoy Palacio de la Cultura— que se conserva en buen estado después de una obra de restauración y mantenimiento, quedaron seriamente desfigurados de manera permanente y prácticamente irreversible por la infraestructura elevada del metro.*

*Hoy se considera a Goovaerts un discípulo destacado del célebre arquitecto belga Víctor Horta, y sus obras, de haberse conservado en su totalidad, sin duda constituirían un gran patrimonio Arquitectónico de la ciudad. Las críticas a Goovaerts constituyen un valioso documento para estudiar la mentalidad y los prejuicios de la época, por una parte, y para testimoniar el poco conocimiento de la arquitectura que tenían los críticos, así como los intereses creados y los poderes urbanos que estaban detrás de los contratos de obras de cierta envergadura, por otra.»*; cfr. BOTERO, Fernando: *Medellín 1850-1950 ...* cfr. op. cit. n. 1, pp. 214-215.

<sup>61</sup> BOTERO, Fernando: *Medellín 1850-1950 ...* cfr. op. cit. n. 1, pág. 192.

Otra razón del extraordinario peso de los ingenieros en la construcción de la ciudad fue la tardía creación de escuelas de arquitectura en Medellín: «*La arquitectura surgió como profesión en Medellín tardíamente, cuando ya los ingenieros gozaban de un gran prestigio y poder. En el caso de la Universidad Nacional, el programa de arquitectura nació en 1946, es decir, con casi sesenta años de diferencia en relación a la reputada Escuela de Minas —creada en 1887— y, hecho muy significativo para nuestra reflexión, como una dependencia de la Facultad de Minas, que comenzaría a formar ingenieros con algunos conocimientos de construcción y de perspectiva, que harían las veces de ingenieros y arquitectos.*

*Sólo en 1954 se creó una facultad de arquitectura autónoma, adscrita a la Universidad Nacional, sede Medellín, casi veinte años después de la instauración de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana, creada en 1942, y que fue la primera que existió en Medellín.»*; cfr. BOTERO, Fernando: *Medellín 1850-1950 ...* cfr. op. cit. n. 1, pág. 204.

<sup>62</sup> BOTERO, Fernando: *Medellín 1850-1950 ...* cfr. op. cit. n. 1, pág. 215.

nas obras en la ciudad arquitectos belgas, e italianos; luego se imitó el modelo norteamericano y todas las obras fueron superpuestas al entramado urbano sin ningún proceso de adaptación o armonización con el medio y sin ningún respecto por él. Pero, a su vez, cuarenta o cincuenta años después, se destruyeron los edificios más representativos de comienzos de siglo, como el Junín y el Hotel Europa, cuya vida fue de cuarenta y tres años, desde 1924 hasta 1967. Este valioso monumento Arquitectónico, obra del arquitecto belga Goovaerts, fue demolido sin necesidad para construir el primer rascacielos de Medellín, el edificio Coltejer, que se acogería como símbolo de la civilización, del progreso y de la identidad de la ciudad<sup>63</sup>.

El último episodio de esta sistemática destrucción del patrimonio local ha sido la construcción del nuevo servicio de transporte metropolitano. El Metro, al igual que el edificio Coltejer en los años 70, se ha convertido en el símbolo del progreso de los 90 y del milenio en el que ya nos encontramos. Sin embargo, la propia Administración local, responsable en parte de su construcción, al diseñar el metro optó por un transporte sobreelevado que entra violentamente en las partes históricas de la ciudad como un monstruoso elefante, invadiendo con arrogancia un espacio público tan tradicional como Parque Berrío, el centro histórico de la ciudad colonial.

Sumado a ello, el crecimiento incontrolado de ciertas zonas de la ciudad (los poblados marginales que ascienden y trepan por las laderas montañosas del valle), la mayor importancia concedida al tráfico rodado sobre el peatón y la creciente y constante criminalidad en las calles, la calidad de vida de los habitantes se resiente de modo considerable, fenómeno que ya hemos visto recogido en la literatura; todo esto ha conducido a que, en paralelo pero con una mayor intensidad en los últimos años, se hayan producido notables esfuerzos por recuperar la vida urbana y reforzar la identidad de la ciudad.

En este proceso han coincidido diversos factores: una progresiva mayor sensibilización hacia la cultura y el arte contemporáneos facilitada entre otros hechos por la celebración de *Bienales de Arte* desde 1968 hasta 1981, junto con la inauguración del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)<sup>64</sup>,

---

<sup>63</sup> BOTERO, Fernando: *Medellín 1850-1950 ...* cfr. op. cit. n. 1, pp. 193-194. Este autor destaca también cómo la débil identidad cultural de la élite de la ciudad, el colectivo responsable de los cambios en la misma, busca constantemente modelos foráneos que imitar en señal de progreso; uno de ellos será el rascacielos de Avianca en Bogotá, emulado por Coltejer en Medellín; cfr. op.cit. pág. 200.

<sup>64</sup> Debo agradecer al Dr. Carlos Arturo Fernández, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquía, quien me facilitó su excelente trabajo (inédito) sobre las Bienales de Arte de Medellín; cfr. Carlos Arturo FERNÁNDEZ: *El arte en Antioquía, a partir de las Bienales*, 2000, 34 pp. En el mismo se contextualiza la modernización del panorama artístico antioqueño en las dos últimas décadas en relación con la situación nacional e internacional, destacando las figuras más impor-

## ESCUPTURA PÚBLICA EN MEDELLÍN



*Fig. 8. Edgar Negret: Metamorfosis (1982).  
Aluminio pintado. Avda. del Poblado.*



*Fig. 9. Clemencia Echeverri: Círculo de Oro  
(1990). Bronce y piedra. Poblado.*



*Fig. 10. Hugo Zapata: Estelas (1987).  
Mármol y vidrio. Suramericana de Seguros.*

institución impulsora de proyectos tan interesantes como el *Parque de las Esculturas en el Cerro Nutibara*, que suponía la instalación de obras de artistas colombianos y latinoamericanos en una zona natural integrada dentro de la ciudad, realizado en 1984, y organizadora de grandes exposiciones como la antológica de Débora Arango en ese mismo año. Por su parte, las instituciones locales han apoyado la creación artística a través de diferentes medios: medidas administrativas concretas como el *Decreto n° 36 de 1982 Sobre Obras de Arte* vigente hasta 1993, que animaba a las empresas constructoras a rebajar los impuestos dedicándolos a financiar la instalación de una obra de arte público por cada edificio nuevo construido; o la realización de concursos nacionales como el abierto con motivo de la inauguración del nuevo aeropuerto internacional de Rionegro, también en 1984, en cuyo entorno se emplazaron obras de Edgar Negret, Bernardo Salcedo, Hugo Zapata y Clemencia Echeverri, artistas de reconocido prestigio ya en el ámbito de las bienales y del arte antioqueño.

Dos años después, en 1986, se colocaba la primera obra pública donada por Fernando Botero a la ciudad. Es un *torso femenino* emplazado en Parque Berrío, el espacio fundacional de Medellín, uno de los lugares simbólicos más importantes de la ciudad. A ésta siguieron otras donaciones de Botero; así diez años después, en 1994 un monumental *Pajaro* era colocado en el Parque de San Antonio, una amplia plaza diseñada como lugar de esparcimiento para los ciudadanos que han hecho de ella uno de los lugares favoritos los fines de semana. Años después esta escultura fue volada en un atentado terrorista en el que murieron numerosas personas; hoy puede verse la escultura reventada por la bomba y a su lado una nueva, en señal de la voluntad colectiva de no olvidar el hecho, sin dejar por ello de seguir adelante en el camino hacia una convivencia pacífica.

*«Imposible borrar del cuerpo y de la memoria de la ciudad un hecho como éste que incluso ya ha sido apropiado simbólicamente no sólo por los directamente afectados o por los deudos de las víctimas, sino por la comunidad en general, convirtiéndose así en parte del imaginario urbano de nuestra ciudad. No en vano la escultura se cubre de flores en el aniversario del trágico hecho, lo que ciertamente no sucede en otros espacios asociados con tragedias incluso de mayor magnitud y*

---

tantes y acontecimientos fundamentales de este decisivo período histórico para el arte colombiano actual. Tal y como pone de manifiesto el Dr. Fernández, es evidente que las bienales jugaron un papel decisivo en la formación del gusto del público colombiano, acostumbrándolo a nuevas maneras de entender el arte alejadas del «*arraigado historicismo folklórico y tradicional dominante en el arte antioqueño*», a la vez que ofrecieron cauces de expresión y difusión a los artistas locales, fortaleciendo también la infraestructura cultural y museística de la capital con la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), abierto en 1980.



Fig. 6. Parque San Antonio, en primer plano una figura femenina recostada de Botero.



Fig. 7. Parque San Antonio, detalle de los dos Pájaros de Botero.

que han sido borradas a través de las estrategias del olvido y de la asepsia que practican en muchas ocasiones nuestras instituciones.

*El universo simbólico que ahora connota la escultura lo constituye el auténtico tatuaje de unas memorias que no pueden ser excluidas de ella: los agujeros producidos por la metralla, las deformaciones sufridas por la onda expansiva, los cambios de significación experimentados no solo por las memorias biológicas sino por las memorias construidas por los diferentes registros de los medios de comunicación masivos»<sup>65</sup>.*

Esta voluntad de renovación artística y cultural tuvo un nuevo hito el año 1997, cuando se celebró el *Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín*<sup>66</sup>. Planteado como una nueva bienal recogiendo la tradición interrumpida en 1981, incluía entre diversos eventos la realización de intervenciones efímeras y otros proyectos que todavía no han llegado a materializarse; varias se desarrollaban en el contaminado y casi olvidado río Medellín como un medio de agitar la conciencia ciudadana respecto a lugares deteriorados u olvidados, a la vez que se perseguía un arte que tuviera una proyección social real. En este momento existía por parte de algunos intelectuales la sensación de que el arte público no era todo lo

<sup>65</sup> Jairo MONTOYA GÓMEZ y Jaime XIBILLÉ MUNTANER: «El nacimiento de un símbolo», acerca de la escultura *El Pájaro* de Fernando Botero, situada en el Parque de San Antonio; publicado en V.V.A.A.: *De la villa a la metrópoli. Un recorrido por el arte urbano en Medellín*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, 1997, pp. 95. Sobre este espacio público comentan además: «La ubicación de las diferentes esculturas que hoy habitan el parque de San Antonio sugiere una verdadera <rosa de los vientos> del imaginario escultórico de Medellín. A diferencia de muchos otros ejemplos de escultura monumental que abundan en Medellín y que dado su montaje alejan cualquier interrelación cuerpo a cuerpo entre ellas y los habitantes de la ciudad, estas <esculturas> del parque de San Antonio convocan una auténtica participación: son esculturas para tocar, para girar a su alrededor, para abrazarse en muchas ocasiones a ellas en el momento de su fotografía; incluso para soportar las múltiples escrituras que dejan de ser grafitis para convertirse en memorias de los que con ellas se han citado»

<sup>66</sup> Sobre este acontecimiento artístico puede consultarse: V.V.A.A.: *De la villa a la metrópoli. Un recorrido por el arte urbano en Medellín*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, 1997, y V.V.A.A.: *Memorias del Festival Internacional de Arte de Medellín*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, 1998.



efectivo que podía llegar a ser, entre otras razones porque el exceso de obras (han llegado a contabilizarse más de 850), minusvalora las importantes reduciéndolas a un ecléctico conglomerado de piezas dispersas por la ciudad.

*«Podría ser perfectamente que en la construcción de nuestra ciudad haya existido —por contradictorio que parezca— una memoria del olvido, algunas personas la han llamado progreso, pero en todo caso consiste en borrar del mapa las huellas de los habitantes en beneficio de las marcas monumentales técnicas y científicas que se convierten no sólo en los símbolos del poder económico y político: los grandes edificios que compiten por ser el más alto de todos cuantos se han construido, las residencias que han llenado las lomas de El Poblado salpicadas de monumentos y esculturas que nadie ama porque están aprisionadas y vedadas al ciudadano por guardianes a sueldo. Son tan pocas las obras artísticas —de las tantísimas que hoy existen en Medellín— que hayan logrado convertirse en algo simbólico que es un tema en el que habría que pensar más detenidamente.(...)»*

*No puede afirmarse que Medellín tenga un arte público más rotundo, evocador o estéticamente más efectivo que casi cualquier otra ciudad latinoamericana; de hecho, casi no cabe duda acerca del diagnóstico lacaniano: el arte público de nuestra ciudad es cada día menos visible en su proliferación intrascendente»<sup>67</sup>.*

Las críticas suscitadas apuntaban también hacia la incompreensión e ignorancia de los habitantes de la ciudad hacia el arte público por una falta de educación, a la vez que se calificaban muchas de estas intervenciones como elitistas al estar concentradas en determinadas zonas privilegiadas de la población, como por ejemplo la Avenida del Poblado; otro elemento a destacar como circunstancia añadida ha sido la mala conservación de muchas de estas obras, pues no se han previsto mecanismos correctos de mantenimiento (entre ellos dejar claro quién era el responsable del mismo en cada caso concreto). A pesar de ello, el resultado global de este proceso histórico desarrollado en los últimos veinte años es que Medellín reúne hoy un importante conjunto de obras de arte público localizadas en diferentes puntos de la ciudad, que han contribuido a enriquecer notablemente su patrimonio artístico, a la vez que perseguían reforzar una identidad ciudadana muy debilitada por la situación social y económica del país.

En medio de esta situación, por desgracia agravada profundamente en los últimos meses, cada vez más ha ido reforzándose la fe institucional y colectiva en que el patrimonio y la cultura pueden ser un motor fundamental en la recuperación de la vida urbana. Esta idea se ha puesto

---

<sup>67</sup> Jorge ECHEVARRÍA CARVAJAL: «Miradas cruzadas sobre el arte público», en *De la villa a la metrópoli. Un recorrido por el arte urbano en Medellín*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, 1997, pág. 102 y 106.

de manifiesto en particular en octubre del 2000, con ocasión de la reapertura del Museo de Antioquia tras la donación de parte de la colección de Fernando Botero, acontecimiento que ha ido acompañado de una importante serie de campañas publicitarias de sensibilización social ante el arte en las que abundan lemas como *«En el centro te espera, el Paraíso cultural»* como cartel anunciador del Museo, junto con la imagen de *Adán y Eva* de Fernando Botero. Este cartel, como el resto de anuncios diseñados bajo el lema *«Medellín, cultura viva»* que incluyen eslogans como *«En Medellín la cultura abunda»* o *«Bienvenido al paraíso»*, sintetiza a la perfección el espíritu del proyecto, cuyos objetivos han sido según el Dr. Carlos Arturo Fernández<sup>68</sup> los siguientes:

(1) Utilizar el nuevo Museo para recuperar el centro de la ciudad, una zona violenta y degradada, creando un nuevo espacio cultural, la plaza de las esculturas abierta ante el edificio, *«que presentará de manera permanente la más rica colección de los bronce monumentales de Botero que existe en cualquier ciudad del mundo»*<sup>69</sup>.

(2) Recuperar una pieza importante del patrimonio monumental local: el antiguo *Palacio Municipal* un edificio art-decó de 1931, en el que se instala la colección reorganizada tras la donación de obras de Botero.

(3) Estudiar y sistematizar la colección permanente del Museo, reordenándola con vistas a presentar una visión ordenada de la historia artística regional en la que se incluye y contextualiza la figura del internacionalmente conocido Fernando Botero.

(4) Potenciar la creación artística a través del conocimiento de obras de maestros internacionales que, hasta este momento, no habían expuesto en Medellín; *«La presencia permanente de Matta, Tapiés, Rauschenberg, Stella, Schnabel, Sofía Vari, Mason o Sam Francis, entre otros, junto a Botero y junto a los artistas colombianos actuales, no tiene antecedentes en el arte nacional y tendrá efectos, casi inimaginables en la misma producción artística»*<sup>70</sup>.

Todo esto hace, en su opinión y en palabras también del Presidente de la República, Andrés Pastrana, pronunciadas en la inauguración del museo, que la donación de Botero sea *«el acontecimiento cultural más importante que ha vivido Colombia desde los remotos años de la Expedición Botánica»*.

Lo que pudiera parecer una afirmación abrumadora u oportunista expresada al calor de una inauguración, es reforzada por argumentos menos simplificadores en palabras del propio profesor Fernández.

<sup>68</sup> Carlos Arturo FERNÁNDEZ URIBE: «El arte como nuevo centro. La donación de Fernando Botero en el Museo de Antioquia», en *Artes. La Revista*, n° 1, vol. 1 (enero/junio 2001), Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, pp. 81-85.

<sup>69</sup> Carlos Arturo FERNÁNDEZ... op. cit. n. 68.

<sup>70</sup> Carlos Arturo FERNÁNDEZ URIBE: «El Medellín de Botero, un universo de sentido», en el catálogo *Donación Botero Museo de Antioquia*. Medellín: Villegas Editores, 2000, pp. 19-26.

*«Pero la donación de Botero no es histórica simplemente por su carácter extraordinario o excepcional, porque nunca algo así hubiera ocurrido en el país. Es histórica, en un sentido mucho más profundo, porque transforma decididamente nuestra historia artística y cultural. (...)*

*La donación de Botero es, pues, histórica. Con ella se ha dado un paso esencial hacia un nuevo tipo de ciudad donde el arte y la cultura, es decir, lo que somos los ciudadanos, vuelve a estar en el centro físico y espiritual de Medellín. Un Museo de Antioquia abierto a la ciudad; que invita a la contribución de todos, por ejemplo, de las empresas antioqueñas llamadas a mostrar con más frecuencia sus colecciones de arte; que recibe el apoyo del Estado pero que tiene que ser respetado y puesto al margen de los juegos políticos. En definitiva, un Museo de Antioquia que, por fin, es de todos»<sup>71</sup>.*

*«Frente a la idea del museo como mausoleo del arte y de la cultura, o como panteón donde se conserva la memoria de los que antiguamente fueron capaces de crear una gran obra, el legado de Fernando Botero abre el Museo de Antioquia hacia el futuro: lo convierte en terreno de reflexión viva acerca de nuestra realidad, en medio por excelencia de la experiencia estética colectiva y de la libre formación de la creatividad de todos los ciudadanos, y en impulso definitivo para la nueva producción artística»<sup>72</sup>.*

Para entender la magnitud de la colección y de su proyección social hay que hacer un breve repaso a la relación de Botero con su ciudad natal que se remonta al año 1977, cuando se inaugura en el Museo de Antioquia (fundado en 1881) la Sala Pedrito Botero, abierta en memoria del fallecido hijo del artista, con quince cuadros, entre ellos la famosa *Mona Lisa* (1961) y *Pedrito a caballo* (1974). Aparte de donaciones puntuales y de las obras que se iban instalando en la ciudad, la popular *Gorda* de Parque Berrío y el *Pájaro* de Parque San Antonio, el artista decide en 1997 contribuir a cambiar la imagen de la ciudad donando su colección de artistas internacionales y su propia obra.

Tras diversos avatares que llegaron a hacer peligrar la donación<sup>73</sup>, el

<sup>71</sup> Carlos Arturo FERNÁNDEZ... op. cit. n. 68.

<sup>72</sup> Carlos Arturo FERNÁNDEZ... op. cit. n. 70.

<sup>73</sup> Pilar Velilla Moreno, Directora del Museo, informa de los avatares sucedidos con la donación y la historia reciente del museo en el texto «Biografía de un sueño» incluido en el catálogo *Donación Botero Museo de Antioquia*. Medellín: Villegas Editores, 2000, pp. 9-17. Respecto a la cesión de parte de la obra a Bogotá, explica lo siguiente: «Después de seis meses de conversaciones y propuestas, aún no se llegaba a una decisión y fue entonces cuando el Alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, propuso a Botero construir un museo destinado exclusivamente para sus obras. El artista, agradecido, decidió entregarle a esa ciudad, en cabeza del Banco de la República, 190 obras suyas y de artistas internacionales que componían su colección privada. La noticia levantó revuelto y fueron muchos los que llegaron a pensar que Botero le quitaría a Medellín su donación, cosa que jamás ocurrió, pues el artista se sostuvo en su promesa y, al contrario de lo que se pensó, aumentó en varias ocasiones el número de obras. En ese momento el Alcalde Gómez Martínez tomó la determinación de comprar el antiguo Palacio Municipal y el parqueadero a las Empresas Públicas de Medellín, entidad que apoyó y facilitó el proceso, al disponer de inmediato la venta del edificio y la evacua-

## EL MUSEO DE ANTIOQUÍA Y LA PLAZA BOTERO



*Fig. 11. Fachada del Museo desde la Plaza Botero.*



*Fig. 12. Detalle de la fachada del Museo con el cartel de propaganda «Medellín, Paraíso Cultural».*



*Fig. 13. Vista de la Plaza Botero situada delante del Museo.*



*Fig. 14. Detalle de una de las catorce esculturas situadas en la Plaza Botero.*

maestro decide entregar parte de la misma (su colección de grandes maestros) a Bogotá, ante el apoyo recibido por parte del Alcalde y del Banco de la República. Este acontecimiento hizo reaccionar a las instituciones locales y la Administración de Medellín hace del proyecto su objetivo fundamental.

*«Así, de manera insólita en la historia de Medellín, la ciuda ha visto que el arte puede convertirse en un motor de cambio: de la cultura representada por un museo-mausoleo casi cerrado, que en cierto sentido ejemplificaba una cultura muerta, se pasa a la afirmación de ‘Medellín, cultura viva’ que sirvió de eslogan al proyecto»<sup>74</sup>.*

La donación definitiva consta de 85 obras del artista, 21 pinturas de artistas internacionales y 14 esculturas monumentales que hacen del conjunto de obras custodiadas por el Museo antioqueño la principal colección pública internacional de obras del maestro colombiano, y de ahí el lema *«Ciudad Botero»* que desde entonces ostenta con orgullo la ciudad. A su vez, el Museo se proyecta en la ciudad y su entorno quiere convertirse en el nuevo centro cívico de Medellín. En sus alrededores se sitúan la Iglesia de la Veracruz, el Palacio de Calibío y la monumental Plaza Botero ya mencionada con 7.500 metros cuadrados donde se han instalado las catorce monumentales esculturas cedidas por el maestro que han sido ya acogidas por la masa de la población.

Al margen del indudable éxito popular experimentado por el Museo durante el primer año de la reapertura, nos cabe la duda de si este fenómeno va a ir más allá, de si el arte puede jugar un papel efectivo en la reconstrucción de la identidad ciudadana en un medio social y económico tan convulso como el que atraviesa en estos momentos la ciudad y el país. Ojala sea así. Sin duda alguna, la esperanza e ilusión puestos en este proyecto tendrán que prolongarse en operaciones a más largo plazo en las que la educación será clave para desarrollar una sensibilidad real hacia el arte y el patrimonio. De otro modo, la identidad cultural podría quedar reducida sólo y puntualmente a Botero y a este momento concreto en la historia de la ciudad, cuando parece que tanto el artista como los promotores e implicados en este proyecto querrían que el museo fuera el punto de partida de un proceso de renovación cultural proyectado

---

*ción del 60% de su capacidad, para dar paso a la histórica renovación arquitectónica. Paralelamente se iniciaron procesos de compra y demolición de los inmuebles vecinos, para la construcción de la Plaza Botero, un espacio de 7.000 metros cuadrados, y ubicar en él las 14 esculturas monumentales de Fernando Botero. (...) Esta es la breve historia de cómo revivió un museo en medio de una ciudad aporreada por la violencia irracional. La zona a su alrededor floreció, y las construcciones ruinosas cedieron su lugar a una plaza poblada de esculturas. El Museo creció para llenar sus nuevos espacios de niños fascinados ante su propia y desconocida historia, y de adultos que habrán de descubrir un mundo de sensaciones que hasta ahora les han sido negadas.»*

<sup>74</sup> Carlos Arturo FERNÁNDEZ... op. cit. n. 68.

hacia el futuro, mucho más fuerte y extenso que una estricta remodelación museística; pero esto sólo lo podremos comprobar con el paso del tiempo.

Hasta aquí dos imágenes de la ciudad que aluden a dos momentos concretos: la imagen literaria de la Medellín de los sicarios en la década de los noventa y la imagen artística de la Medellín ‘metrópoli del arte público’, quizás más un sueño de futuro que una realidad. Ambas corresponden a partes diferentes de una ciudad a la vez dramática y fascinante en sus contradicciones, pero llena de vida y en constante renovación como otras urbes contemporáneas en las que la violencia y el arte son fenómenos paralelos, cuando no unidos. Contrastar e intentar conciliar ambas imágenes era el objetivo de este ensayo.

### **Agradecimientos**

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de muchas personas y profesionales que me han ayudado a entender mejor la realidad colombiana. Entre ellos el profesor Carlos Arturo Fernández (Universidad de Antioquía, Medellín), quien me facilitó además de muchas explicaciones, numerosos trabajos suyos claves para entender el arte antioqueño y el papel que el nuevo Museo de Antioquia juega en él; y sin el maestro Hugo Zapata, uno de los escultores más importantes del panorama artístico colombiano, quien me recibió y explicó sus numerosas intervenciones en espacios públicos de la ciudad y la región, y que merece un estudio más extenso que espero poder abordar en el futuro. Al escritor Jorge Franco Ramos le debo no sólo un rato de lectura y de conversación estupendos, sino además unas precisas indicaciones literarias que me ayudaron a contextualizar y comprender la literatura colombiana del siglo XX.

Sería imposible reseñar aquí la larga lista de amigos que me guiaron en mis recorridos por Medellín, y también por Bogotá, aunque todos ellos saben de mi agradecimiento y cariño (en particular María Isabel Velasquez y Germán Uribe), pero no quiero dejar de mencionar a algunas personas en especial que me han aproximado a la literatura y al arte colombianos. Entre ellos el arquitecto Samuel R. Vélez, profesor de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, y experto conocedor de ambos temas, a quien debo el conocimiento de muchas de las obras mencionadas en este trabajo; a la arquitecta de planeación municipal Martha Ortiz, profunda conocedora de la historia urbana y de los cambios de la ciudad desde el ámbito de la gestión y el planeamiento; y, por último, pero no en último lugar, a Patricia Schniter, arquitecta y profesora de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín; a ella y a su entrañable familia debo la posibilidad de haber estado en Medellín y de haber conocido estrechamente la ciudad, sin sus atenciones, explicaciones y conocimientos no hubiera podido llegar a escribir este trabajo. Gracias de nuevo por todo ello.