

PROOF COVER SHEET

Author(s): KRISTINE VANDEN BERGHE

Article title: ¿Quién mató a Rosario Tijeras?

Narco y culpa

Article no: CBHS 985129

Enclosures: 1) Query sheet

2) Article proofs

Dear Author,

1. Please check these proofs carefully. It is the responsibility of the corresponding author to check these and approve or amend them. A second proof is not normally provided. Taylor & Francis cannot be held responsible for uncorrected errors, even if introduced during the production process. Once your corrections have been added to the article, it will be considered ready for publication.

Please limit changes at this stage to the correction of errors. You should not make trivial changes, improve prose style, add new material, or delete existing material at this stage. You may be charged if your corrections are excessive (we would not expect corrections to exceed 30 changes).

For detailed guidance on how to check your proofs, please paste this address into a new browser window: <http://journalauthors.tandf.co.uk/production/checkingproofs.asp>

2. Please review the table of contributors below and confirm that the first and last names are structured correctly and that the authors are listed in the correct order of contribution. This check is to ensure that your name will appear correctly online and when the article is indexed.

Sequence	Prefix	Given name(s)	Surname	Suffix
1		Kristine	Vanden Berghe	

Queries are marked in the margins of the proofs, and you can also click the hyperlinks below.

AUTHOR QUERIES

General points:

1. **Permissions:** You have warranted that you have secured the necessary written permission from the appropriate copyright owner for the reproduction of any text, illustration, or other material in your article. Please see <http://journalauthors.tandf.co.uk/permissions/usingThirdPartyMaterial.asp>.
2. **Third-party content:** If there is third-party content in your article, please check that the rightsholder details for re-use are shown correctly.
3. **Affiliation:** The corresponding author is responsible for ensuring that address and email details are correct for all the co-authors. Affiliations given in the article should be the affiliation at the time the research was conducted. Please see <http://journalauthors.tandf.co.uk/preparation/writing.asp>.
4. **Funding:** Was your research for this article funded by a funding agency? If so, please insert 'This work was supported by <insert the name of the funding agency in full>', followed by the grant number in square brackets '[grant number xxxx]'.
5. **Supplemental data and underlying research materials:** Do you wish to include the location of the underlying research materials (e.g. data, samples or models) for your article? If so, please insert this sentence before the reference section: 'The underlying research materials for this article can be accessed at <full link>/ description of location [author to complete]'. If your article includes supplemental data, the link will also be provided in this paragraph. See <<http://journalauthors.tandf.co.uk/preparation/multimedia.asp>> for further explanation of supplemental data and underlying research materials.

No Queries

¿Quién mató a Rosario Tijeras? Narco y culpa

KRISTINE VANDEN BERGHE

Université de Liège

5
10
15
20
25
30

Los críticos que se han interesado por la novela *Rosario Tijeras*, que Jorge Franco Ramos publicó en 1999, han centrado sus análisis, en gran medida, en unos cuantos temas selectos del texto: en cómo presenta la sociedad colombiana y la ciudad de Medellín, interesándose por la figura de la sicaria femenina que asume rasgos masculinos y comentando la contemplación exótica de la misma por dos hombres pertenecientes a una clase social más alta. Se entiende que las lecturas se concentren en dichos temas dado que son los que dominan el argumento de esta historia, que se presenta como una novela sentimental contada en primera persona por un ‘yo’ llamado Antonio quien recuerda una época de su vida, cuando compartía un piso en Medellín con su amigo Emilio y la amante de este, la sicaria Rosario. En una larga serie de analepsis rememora esta convivencia, su fascinación por el trabajo de Rosario, por su belleza y por sus arranques de violencia, así como el papel celestinesco que debía desempeñar como mediador entre su amigo y la muchacha de la que siempre, en secreto, estuvo enamorado. Al mismo tiempo, revive los momentos que pasaron drogándose y la única noche que compartió la cama con ella, recuerdo que le es doloroso porque Rosario, después, lo rechazó. Además, le duele porque Antonio se encuentra en el hospital esperando el parte del médico que, finalmente, le da una noticia fatal. Como tantos otros jóvenes en Medellín, Rosario muere acribillada por una bala, hecho que explica por qué Antonio se expresa en un tono quejumbroso y luctuoso. De esta manera, como dice Wilson Orozco, ‘[e]l texto es una especie de declaración de amor que el narrador comparte con el lector’.¹ Por lo tanto, la novela ofrece un pacto cuyas cláusulas dirigen hacia una lectura melodramática.

En lo que sigue, leeré *Rosario Tijeras* según las reglas alternativas del género policial, lectura que, aunque lejos de ser evidente—Orozco ha argumentado cómo el texto, aunque próximo a la novela negra, no respeta

1 Wilson Orozco, ‘La novela negra en Colombia: un estudio de *Rosario Tijeras* y *Morir con Papá*’, *Con-textos*, 96 (2003), 93–104 (p. 96).

ninguna de las reglas del género policial—, se puede defender porque la novela también incluye indicios que orientan en esta dirección.² La imagen de la portada de la edición de Mondadori (2007), que utilizo para este trabajo, está en rojo y negro y muestra a una mujer joven disparando con un revólver en la mano y, asimismo, el argumento incluye un crimen y una víctima. A las objeciones que se podrían formular sobre la falta de otros ingredientes básicos del género, como que no hay policía o detective ni indicios ni, sobre todo, enigma, intentaré replicar que, cuando se lee *Rosario Tijeras* según claves policiales, aparecen una serie de indicios que quedan invisibles para el lector que aborda el texto como un melodrama. Por lo tanto, estos indicios *despuntan* a la hora de leer el texto como una novela policial, al mismo tiempo que *justifican* esta lectura. Por la falta en la trama de algún Poirot que busque los indicios y luego extraiga conclusiones de ellos, la única persona que puede desempeñar este papel es el lector, papel que la novela de enigma delega tradicionalmente en él, aunque suele investigar en paralelo con el detective. En resumidas cuentas, iremos a contracorriente tanto de la crítica existente como del pacto de lectura más evidente propuesto por la propia novela al hacer el trabajo de detective, yendo en busca de indicios que permitan resolver la cuestión de quién mató a Rosario Tijeras.

El asesino

Recordando los momentos pasados en compañía de Rosario, Antonio casi no se detiene en el episodio del asesinato, ni tampoco le parece interesar mucho quién es el asesino. Esto no impide que su relato sugiera—sutilmente—un culpable que habría que buscar entre los que llama ‘los duros de los duros’: los que están en la cumbre de la pirámide del crimen organizado, los que empleaban a Rosario en la calle y los que se aprovechaban de ella en la cama. El que Rosario tuviera planes para abandonarlos y montar su propio negocio puede haber motivado el asesinato, hipótesis que es plausible pues está apoyada por el dato contextual de que la violencia y la traición caracterizan el mundo del narcotráfico en Medellín. Además, esta hipótesis la sostienen datos de orden textual: al asesinato de Rosario le preceden el de su hermano Johnefe y de su ex novio Ferney, y la voz de Antonio que la sugiere, afectiva y familiarizada con el pasado de Rosario, no parece presentar fisuras que hagan dudar de su verdad. Varios críticos han analizado cómo el narrador consigue la adhesión del lector: Xochitl E. Shuru destaca que nos solidarizamos con él: ‘The reader of *Rosario Tijeras* joins Antonio as the receptor of stories that recreate a violent and underprivileged past’ y Margarita Jácome opina que la feminización de Antonio contribuye a que el

2 Aparentemente, también lo leyó de esta manera el jurado Dashiell Hammett, que en 2000 le otorgó el premio a la mejor novela policial. Asimismo, *Rosario Tijeras* es comentada por Hubert Pöppel en su estudio titulado *La novela policíaca en Colombia* (Medellín: Editorial Univ. de Antioquia, 2001).

lector ‘se incline por el sufrimiento del personaje masculino producido por su amor frustrado’.³

Si bien éste es el efecto inmediato producido por el discurso del narrador, sorprende que la mayoría de los críticos no tomen una mayor distancia frente a él, sobre todo porque quien lo emite se encuentra en una situación extremadamente desasosegada y porque sus emociones se deducen de cuanto dice. En la crítica sobre *Rosario Tijeras* resaltan en este sentido las lecturas realizadas por María Fernanda Lander, Solène Merville, Margarita Jácome y Aaron J. Lorenz. La primera ha subrayado la corresponsabilidad del narrador en la violencia, narrador que, según ella: ‘intenta, a partir de sus recuerdos, articular su arrepentimiento por la tácita participación en la construcción del mundo en el cual le tocó vivir y morir a Rosario Tijeras’.⁴ Por su lado, Jácome afirma que, en la novela, ‘una cosa es dicha sólo para ser desvirtuada en la línea siguiente, recordándole de esta manera al lector que lo que lee procede de la memoria, y que la memoria, como todo en la esfera subjetiva, es maleable, cambiante’.⁵ Pero son sobre todo Merville y Lorenz quienes alertan sobre la imagen de Rosario porque surge de una subjetividad que la magnifica y enmascara, lo cual hace que debamos tomar con suspicacia lo que Antonio dice acerca de ella y de las comunas.⁶ Por ende, estos cuatro críticos advierten de que el discurso del narrador debe ser leído con precaución, debido a la distancia a partir de la que recuerda, su enorme emotividad y su interés personal. De esta manera, hacen aparecer otra faceta del *personaje sentimental* que es la del *narrador no fidedigno*.

Que Antonio no haya sido considerado a menudo bajo esta luz y, como demostraremos, nunca hasta sus últimas consecuencias, se explica porque el conjunto de la información en el libro se transmite a través del prisma de su subjetividad. Como ha razonado Pierre Bayard en relación con otra novela en un ensayo que presentaremos más adelante, debido a que la novela es monológica, la primera persona termina confundiéndose con la función del narrador omnisciente: el ‘yo’ tiende a dejar de ser un personaje como

3 Xochitl E. Shuru, ‘Erotica, Marginalia, and the Ideology of Class Voyeurism in *Rosario Tijeras* by Jorge Franco’, *Ciberletras*, 14 (2005), <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/shuru.htm>> (fecha de consulta: 26 de junio de 2012); Margarita Jácome, *La novela sicaresca: testimonio, sensacionalismo y ficción* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009), 146.

4 María Fernanda Lander, ‘La voz impenitente de la “sicaresca” colombiana’, *Revista Iberoamericana*, 73:218–19 (2007), 287–99 (p. 295).

5 Jácome, *La novela sicaresca*, 139.

6 Solène Merville, ‘Interroger les représentations: violence, marginalité et paratopie dans *Rosario Tijeras* y *Mala noche*, de Jorge Franco’, *Lectures du Genre n° 3: La paratopie créatrice* (2008), <http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/merville.htmlversionPDF-68-85>, 68–85 (p. 80) (fecha de consulta: 9 de noviembre de 2012); y Aaron J. Lorenz, ‘Rosario’s Fugitive Voice: Deciphering Rosario Tijeras’s Ironic Challenge to the Notion of “Literatura Sicaresca”’, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 65:4 (2011), 237–52.

cualquier otro para llegar a ser un portavoz de la verdad.⁷ Esta posición particular del narrador lo vuelve de cierta manera invisible al lector, a pesar de que esté constantemente ante sus ojos. De ahí la presunción de inocencia, que es alimentada por la relación de confianza que se establece de un modo natural con el personaje, el cual acaba por ser el más cercano al lector de cuantos aparecen en el libro. Asimismo, este último no se da cuenta de que ve el mundo a través de los ojos de un narrador personaje no necesariamente fidedigno. Quien lea *Rosario Tijeras* según las reglas del juego de una novela de enigma y quien, al mismo tiempo, considere a Antonio como un narrador no fidedigno, paulatinamente acumula los indicios que le permiten pensar que quien mató a Rosario es Antonio. El lector avisado habrá leído esta idea en el título de este texto por su alusión a la muerte de Roger Ackroyd, muerte que el detective Poirot, en la novela que Agatha Christie publicó en 1926, atribuyó al narrador, el doctor Sheppard.

Esta lectura se desvía de aquellas que califican la novela de Jorge Franco de texto poco crítico con el contexto que describe y aumenta, al contrario, los parecidos entre *Rosario Tijeras* y una novela más unánimemente festejada por su potencial crítico como *La virgen de los sicarios*. De hecho, nuestra lectura invita a comparar las dos y a formular hipótesis sobre el tema de la culpabilidad y sobre el papel desempeñado por diversos grupos sociales en contextos violentos como el colombiano.

La infracción del principio de cooperación

Theresa Heyd parte de las máximas que Grice expresó en su *Relevance Theory* para argumentar que un narrador no fiable siempre supone una desviación pragmática, es decir, que de alguna u otra forma no coopera para que la comunicación sea la más racional posible, con lo cual infringe el principio de cooperación teorizado por Grice.⁸ En un texto narrativo, el hablante aún debe ser más respetuoso hacia este principio que en otras situaciones de comunicación, ya que su audiencia no puede reaccionar: ‘The “on-display” mode of narrative forbids a storyteller to make false claims, leave out salient facts, be vague or evasive, or relate only irrelevant information—in other words, to violate the Gricean maxims. And this is where we touch upon the core of UN [unreliable narrator]’.⁹ Por lo tanto, las violaciones del principio de cooperación se pueden manifestar bajo la forma de discrepancias fácticas o lógicas, como vaguedad sobre temas importantes o, sencillamente, como omisiones de información relevante. Según el tipo y la intención de las violaciones, Heyd distingue entre varias clases de narradores no fidedignos, una de las cuales asocia con la *quiet deception*, la mistificación

7 Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1998), 52.

8 Theresa Heyd, ‘Understanding and Handling Unreliable Narratives: A Pragmatic Model and Method’, *Semiótica*, 162:1/4 (2006), 217–43.

9 Heyd, ‘Understanding and Handling Unreliable Narratives’, 225.

tranquila, una forma de no fiabilidad altamente intencional que supone el caso más extremo de desviación pragmática en la narrativa.

La versión de Antonio puede ser abordada como una narración no fidedigna no tanto porque diga mentiras flagrantes, sino más bien porque es asombrosamente vaga respecto a algunos temas importantes (como también es asombroso que la crítica casi no haya hecho preguntas al respecto). De esta manera, su discurso coincide con el del narrador en la novela de Agatha Christie *¿Quién mató a Roger Ackroyd?*, que también infringe la máxima de cantidad relativa al principio de cooperación comunicativa. En primer lugar, no disponemos de información sobre lo que pasó con el narrador y con Rosario durante los tres años que dejaron de verse antes de que Antonio se encuentre en el hospital esperando el parte del médico. Tampoco sabemos cómo Antonio ha llegado a enterarse de lo que pasó en la discoteca donde dispararon a Rosario. Por último, aunque loco por Rosario, el narrador no se pregunta quién podría haberla asesinado ni tampoco concibe que podría vengarla.

¿Qué ha hecho Antonio durante los últimos años? En sus recuerdos, Antonio aborda principalmente los momentos que pasó junto a Emilio y Rosario, rememorando como último episodio de esta convivencia el momento en el que la policía arrasó su apartamento. Sobre lo que pasó a lo largo de los tres años que transcurrieron entre ese momento y el momento de la narración, su silencio es casi absoluto: lo único que sabemos al respecto es que Antonio y Rosario no tardaron en ser puestos en libertad. De hecho, decir que es lo único que sabemos es algo exagerado porque Antonio afirma que Emilio y él mismo han cambiado. Acerca de su amigo comenta: ‘Y como casi siempre sucede, ganó el esquema. Después de Rosario, Emilio volvió a nadar con destreza en sus aguas. Ahora gana bien, trabaja con su padre, mide sus palabras y tiene una novia a la que quiere todo el mundo, menos él. Yo también cambié’ (47).¹⁰ Pero sobre sí mismo omite decir cómo cambió, por qué tipo de vida optó. Esto no impide que el texto incluya un par de indicios que hacen pensar que su transformación fue distinta y que uno de los dos amigos tuvo más éxito que el otro: ‘Aunque no ha pasado mucho tiempo desde entonces, las circunstancias sacaron a relucir de nuestros adentros lo que verdaderamente éramos, lo que va saliendo con el paso de los años y permite a unos llegar más lejos que a otros’ (84). Ya que Emilio ha llegado a adoptar el modo de vida que su familia había previsto para él, podría suponerse que Antonio hizo una elección distinta, que no se dejó aburguesar o que ha llegado más lejos. La palabra ‘casi’ en la cita precedente—‘como casi siempre sucede’ (47)—cobraría entonces el significado de ‘muchos pero no incluido yo’. Estos indicios pasan bastante desapercibidos porque aparecen sutilmente y se pierden dentro de la temática sentimental.

10 Citaré por la edición de Barcelona: Mondadori, 2007.

Antonio afirma haber roto totalmente con Rosario y no haberla visto desde el momento de su ruptura (17, 150). Pero entonces, ¿cómo se explica que esté con ella en el hospital? He aquí otra pregunta que la novela no contesta y que ni siquiera es sugerida, aunque puede que sea relevante. En mi recorrido por la crítica he leído una sola alusión al respecto: Goodbody afirma que alguien ha encontrado el número de teléfono de Antonio en el bolsillo de Rosario y que le han llamado desde el hospital.¹¹ Es verdad que Antonio y Emilio alguna vez habían fantaseado sobre esta posibilidad: ‘Cuando se perdía varios días esperábamos lo peor, esa llamada hecha desde algún hospital, desde la morgue, desde una calle, preguntándonos si conocíamos a alguien así o asá que tenía nuestro teléfono en su bolsa’ (88). Sin embargo, nada en la novela sugiere que las cosas hayan ocurrido así. De hecho, aunque la hipótesis no puede excluirse, no dejaría de ser curioso que Rosario lleve el número de teléfono de una persona a la que no ha visto desde hace tres años. Es más plausible que los dos se hayan vuelto a ver en la discoteca donde hace mucho se conocieron. Mencionemos a favor de esta idea el pasaje donde Antonio dice que, antes de que Rosario cayera, la vio ‘tranquila, recuperada’ (17), y se pregunta qué puede haber pasado con el bolso de Rosario, dando a entender así que estuvo presente en el lugar del crimen: ‘Y ahora que caigo en cuenta, no se me había ocurrido pensar dónde estaría su bolso, quién se habría quedado con él en toda esa confusión de la discoteca. A lo mejor allí mismo lo guardaron o los que estaban con ella lo cogerían ... pero si todos huyeron, a lo mejor se lo robaron’ (121). En este caso, es extraño que Antonio no diga de forma explícita que estuvo en la discoteca, con quién o por qué. Asimismo, hablando de elipsis, señalemos la índole evasiva de su respuesta a la primera pregunta que le hace una enfermera:

—¿Usted vio al tipo que le disparó?

—Estaba muy oscuro.

—¿Lo cogieron?—volvió a preguntarme la enfermera.

—No—le contesté—. Apenas terminó de besarla salió corriendo (17).

Por su parte, la respuesta a la última pregunta sugiere que se encontraba muy cerca del lugar del crimen. Se podría suponer lo siguiente: aunque Antonio siempre ha amado a Rosario, cuando vuelve a encontrarla después de mucho tiempo presente que podría dejarse atrapar otra vez por los tentáculos de la sicaria—habla de su noche de amor como ‘la noche tonta en que caí en su trampa’ (13). Desesperado por verse en la misma situación sin

11 Nicholas T. Goodbody, ‘La emergencia de Medellín, la complejidad, la violencia y la *différance* en *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*’, *Revista Iberoamericana*, 74:223 (2008), 441–54 (p. 451).

220 salida de siempre—ella le ‘manipulaba los sentimientos’ (39)—, decide
 matarla para deshacerse de su problema eterno y continuar con la
 tranquilidad sentimental que disfruta desde hace tres años. El motivo del
 asesinato entonces sería emotivo y el desenlace sería significativo de cierta
 desviación mental del narrador debido a su pasión. Esta idea es aceptable
 visto el carácter amoroso de la novela, pues, como sabemos, ‘en la literatura
 225 amorosa aparece muchas veces la enfermedad como consecuencia del
 enamoramiento, de las ansias o de los celos’.¹² En *Rosario Tijeras*, está
 claro que los trastornos emocionales también se manifiestan físicamente
 porque Antonio alude varias veces al dolor que le causó la actitud de Rosario
 en el pasado. El desequilibrio se manifiesta igualmente en el discurso, donde
 230 Antonio reescribe su propia historia para, en cierto sentido, mentirse a sí
 mismo, como cuando expresa su esperanza de que un día se atreva a contarle
 a Rosario la verdad sobre sus sentimientos y pueda reanudar su historia
 amorosa con ella: ‘Tal vez cuando salga de cirugía y se mejore le cuente todo,
 sobre todo ahora que ha pasado tanto tiempo, se lo podría contar como una
 235 cosa del pasado y hasta nos reiríamos, y hasta de pronto ella me reprocharía
 por no habérselo dicho antes, a lo mejor ella admitiría que también me quiso
 pero que también le dio miedo confesarlo’ (87). De esta forma, lo dicho por
 Antonio adquiere el estatuto de un delirio por la falsa relación que tiene con
 la realidad, por la posible convicción de Antonio de que está diciendo la
 240 verdad y por la impresión de coherencia que da y que hace difícil reconocer
 sus manipulaciones.

La infracción del principio de comunicación toma ocasionalmente la forma
 de una verdadera mentira. Cuando es interrogado por la policía en el
 hospital, Antonio dice que él no ha matado ni disparado:

245 —Yo no he matado a nadie, tampoco he disparado, muerta no hay porque
 todavía está viva, se llama Rosario y es amiga mía, no tengo arma y
 mucho menos asesina, no tengo cómplices porque el que disparó fue otro,
 ya no estoy borracho porque con el susto se me bajaron los tragos [...] Di
 250 media vuelta sin importarme lo que pudieran hacer. Me gritaron que no
 me fuera creyendo tan machito, que más tarde nos veríamos otra vez, y
 volví a mi rincón penumbroso, más cerca de ella. (25)

No obstante, el pasaje incluye indicios que permiten entenderlo de otra
 forma, no como mentira sino como un discurso de doble entendimiento.
 Entonces, las expresiones ‘yo no he matado a nadie’ y ‘no tengo arma [...] asesina’
 255 serían verdad porque Rosario aún no está muerta, como el propio
 narrador recuerda ante la policía; cuando dice ‘no tengo arma’ es posible que
 deba leerse que la tiró; ‘el que disparó fue otro’, quizás da a entender que no
 era él mismo cuando disparó, estando borracho en ese momento, como

12 Amando de Miguel citado por Jácome, *La novela sicarésca*, 149.

también afirma. Después de obedecer siempre a Rosario, de cumplir sus deseos, exponiéndose así a su desprecio—a Emilio y Antonio los consideraba un ‘par de maricas’ (37)—, Antonio se habría convertido en el que decide y actúa, en un verdadero hombre o, como dice el policía en el fragmento citado arriba, en un ‘machito’. De esta manera, al matar a Rosario, Antonio satisface un deseo que tenía porque así refleja su imagen del hombre ideal como tipo duro (61); para que Antonio pueda cumplir con la proyección que Rosario se hace del hombre verdadero, ella debe morir.

Ahora bien, aparte de que puede que intervengan motivos emocionales, también es posible que el asesinato de Rosario se explique por causas profesionales. Los tres años transcurridos después del último encuentro con Rosario puede haberlos aprovechado Antonio para integrarse a su vez en los bandos del narcotráfico. Si fuera así, entenderíamos además en qué sentido él ha llegado más lejos que su aburguesado amigo Emilio. Algunas afirmaciones tuyas que sugieren que a veces aspiraba a parecerse a Rosario y a los sicarios apoyan esta hipótesis. Desde el principio dice, sobre la gente implicada en el narcotráfico, que ‘eran arriesgados, temerarios, se hacían respetar, eran lo que nosotros no fuimos pero en el fondo siempre quisimos ser’ (26). Al mismo tiempo, situando en el pasado su idea de que posiblemente las diferencias desaparezcan un día, puede que lo diga pensando en el cambio que él mismo ha sufrido: ‘No se necesitaba un espejo para ver que eran diferentes a nosotros, aunque con el tiempo termináramos iguales a ellos’ (54), a lo que añade la frase significativa: ‘comencé a observarlos minuciosamente y, con mucha cautela, a imitarlos’ (55). Entonces, ¿por qué no pensar que Antonio se ha transformado a su vez en un sicario y que mató a Rosario por motivos profesionales? Sea como fuere, si Antonio es el asesino también se elucida la cuestión de por qué no se pregunta quién o por qué se mató a Rosario. Es verdad, por otro lado, que podríamos atribuir esta elipsis al usual anonimato de este tipo de asesinatos encomendados por los narcotraficantes, que hacen matar por mediación.

En su teoría sobre el narrador no fiable, Heyd recoge algunos rasgos estilísticos que, aunque no sean ni necesarios ni suficientes para que una narración pueda calificarse de no fidedigna, a menudo han sido asociados con ella. Primero, se trata de la manera en que se orienta la percepción, el *perception management*, por ejemplo, bajo forma de eufemismos. Si abordamos el personaje de Antonio como un narrador no fiable, podemos interpretar como ejemplos de eufemismos lo que dice sobre sí mismo y, ante todo, sobre Rosario. En una primera lectura resalta su amor desesperado y verdadero por la hermosa *femme fatale*. Pero cuando uno se acerca de forma crítica a cómo formula sus sentimientos por Rosario, a cómo se refiere a su atracción hacia ella y al rechazo del que era objeto, se reúne un grupo de expresiones donde se advierten huellas de una obsesión enfermiza. Su discurso incluye, en efecto, no pocas alusiones a los aspectos más irracionales de sus sentimientos: ‘Nunca imaginé que mi capacidad de celos

fuera tan alta: los rechazos que le hacían y me causaban dolor, eran los que la sumían en esa soledad en la cual yo era su única isla. Ahora pienso que lo que siempre nos unió fue la adversidad' (48). A esta frase aún se le pueden añadir otras muchas donde el narrador se refiere a sí mismo en términos de un ser peligrosamente lesionado por el amor no correspondido (a continuación, los subrayados son míos): '¡El amor aniquila, el amor acobarda, disminuye, arrastra, *embrutece!*' (71); Rosario le mostró 'la situación extrema donde sólo se ve por los ojos del otro, donde la comida diaria es la mierda, *donde la razón se pierde* y queda uno abandonado a la misericordia de quien uno se ha enamorado' (84); 'la maldita droga que los más ingenuos llaman amor, pero que *es tan nociva y mortal* como la que se consigue en las calles envuelta en paquetitos' (96); 'echado a su puerta *como un perro*' (111); 'su presencia en vez de ayudar a sanar, *lesionaba*' (114) y '*ese sentimiento que a mí me mataba*' (137). Leídas juntas, estas afirmaciones serían indicios relativos a los graves trastornos que causan en Antonio su propia pasión y el rechazo de Rosario.

Como segundo rasgo estilístico, Heyd señala la manipulación de la impresión de cercanía y distancia y, dentro de ella, la importancia de rasgos de oralidad en la narrativa no fidedigna: los narradores no fiables a menudo explotan características de la lengua oral para promover la inmediatez, que es una manera de sugerir la simpatía y de simular la fiabilidad. Entre los marcadores de oralidad que caracterizan el discurso en *Rosario Tijeras* abundan los deícticos personales, los distintos signos conocidos como los signos del 'yo'. También llaman la atención la presencia de un narratorio—no identificado en la novela—y la inclusión esporádica de onomatopeyas (69, 70).

Los detectandos

Heyd ofrece una perspectiva teórica útil para caracterizar al narrador no fidedigno pero no profundiza en los otros tipos de indicios que, en un relato de enigma, permiten que el detective lleve a cabo su pesquisa. Para describirlos de una forma más exhaustiva hemos recurrido al estudio de Annie Combes sobre Agatha Christie (1989), en el que identifica una serie de elementos que esclarecen (indicios) u oscurecen (trampas), que ayudan o dificultan que el lector encuentre al asesino. Combes clasifica estos elementos—que llama detectandos—en tres tipos: ficticios, lingüísticos y escriturarios.¹³ Ya que el lector debe tener madera de semiólogo para discernirlos, asumiremos este papel concentrándonos en los indicios, pues las trampas que son inherentes a la mentira por omisión y al discurso de doble entendimiento, ya las hemos identificado.

¹³ Annie Combes, *Agatha Christie. L'Écriture du crime* (Paris: Les Impressions Nouvelles, 1989).

Entre los detectandos ficticios relevantes en *Rosario Tijeras* encontramos los indicios de tipo circunstancial—de competencia, costumbre, emoción y carácter—cuya connotación policial, según lo considera Combes, no es clara sino posible.¹⁴ Se trata de elementos informativos que el texto suministra aparentemente para caracterizar a los personajes pero que, desde una lectura policial, funcionan como claves. A favor de la hipótesis de que el narrador mató a Rosario en la discoteca podemos alegar el indicio circunstancial de que Antonio estaba borracho en el momento del asesinato, circunstancia que señala de paso ya que intenta dirigir la atención de la policía (y del lector) a su sobriedad en el hospital: ‘*ya no estoy borracho porque con el susto se me bajaron los tragos*’ (25; énfasis mío). En este marco, cobra relevancia una frase de Antonio que aparece posteriormente en el texto, cuando recuerda que a veces iba a las discotecas en busca de mujeres y que entonces resultaba ‘*envalentonado por la música y el alcohol*’ (73). De la misma manera, es posible que el alcohol le haya dado valor para matar a Rosario. Añadamos a estos detectandos circunstanciales su eventual conocimiento del lugar, porque también fue en una discoteca donde encontró a Rosario. Por último, hay que señalar el hecho de que, seguramente, Rosario no desconfiara de él, pues Antonio también afirma que: ‘*después de tanto examen silencioso logré entenderla, acercarme a ella como nadie lo había hecho*’ (43).

Otros detectandos ficticios se relacionan menos con las circunstancias que con el carácter y las emociones del narrador, por ejemplo, con sus obsesiones, como se desprende de las afirmaciones al respecto que hemos abordado antes bajo la luz de su posible y ocasional índole eufemística y enfermiza. Un segundo rasgo de su carácter se desprende de sus referencias al ex novio de Rosario, el sicario Ferney. Mientras que ante ella, cuando se refiere a Ferney, siempre se equivoca de nombre (58, 78, 125), cuando se dirige al narratorio no tiene ningún problema para recordarlo correctamente (60, 61, 63 ...). Esto se puede relacionar con el tema de las distintas clases sociales en la novela, pero también ilustra la facilidad con la que Antonio finge. No olvidemos tampoco que siempre ha mentido en relación con sus sentimientos hacia Rosario y que los ha calificado una y otra vez de amistosos ante Emilio (26, 27 ...). Borrachera que da valor, posible conocimiento del lugar, facilidad para acercarse a Rosario, celos y trastornos mentales, talento para fingir ... los indicios circunstanciales se acumulan contra Antonio.

A ellos se añaden detectandos lingüísticos que se manifiestan bajo la forma de una frase banal, una palabra, una fórmula, una repetición, etc.,¹⁵ ya que su presencia es señalada a menudo por un desfasaje con el contexto, por una ligera anomalía en la enunciación, es importante escuchar bien lo que dicen los personajes. En el caso de Antonio, hay al menos cuatro afirmaciones suyas que pueden ser relevantes. En primer lugar, pronuncia una frase que

14 Combes, *Agatha Christie*, 233–34.

15 Combes, *Agatha Christie*, 236.

hace menos evidente la hipótesis de que el asesinato corra a cuenta de ‘los duros de los duros’, pues Antonio dice que están en la cárcel (20). Por otra parte, quizás no haya que darle demasiada importancia a esta frase, pues es consabido que se puede mandar matar estando en prisión. Luego, después de hacer una especie de análisis sociológico sobre las diferencias que lo separan de Rosario, concluye: ‘nosotros que podemos escarbar nuestro pasado hasta en el último rincón del mundo, con apellidos que producen muecas de aceptación y hasta perdón por nuestros crímenes’ (12–13). Llama la atención que se refiera a ‘nuestros crímenes’ porque en su relato no habla de ningún crimen perpetrado por él. Podría pensarse que se refiere de manera velada al asesinato de Rosario.

Como tercer detectando lingüístico, pueden ser significativas las reflexiones que Antonio dedica al tema de la verdad donde, de forma recurrente, concluye que a menudo es difícil deslindarla de la no verdad. Cuando habla de lo que Rosario considera como verdad, entrecomilla la palabra (19) e incluso le hace decir: ‘—Como siempre—nos dijo Rosario—. La mitad es verdad y la mitad es mentira’ (81). Pero esta idea no sólo la relaciona con lo que afirma la sicaria, porque al principio de su relato, por ejemplo, Antonio señala: ‘Pero hay mucho trecho entre una historia contada y una vivida, y en la que a mí me tocaba, Rosario perdía’ (14). Esta frase enigmática, leída en función de su primera parte, puede ser un indicio temprano de que el lector no debe confiar en lo que dice el narrador. Además, bajo forma de un monólogo interior, después de un diálogo algo extraño con Rosario, concluye: ‘Entonces sólo queda la mentira como única motivación para vivir’ (104).

Por último, la asociación entre *eros* y *thanatos* funciona como cuarto detectando lingüístico por cuanto se reitera como un refrán en la novela. Inicialmente surge por la costumbre de Rosario de matar a los hombres mientras los abraza: ‘Yo los beso antes de que se mueran’ (35), ‘recompensado con un beso y castigado con un tiro’ (79), ‘si Rosario y muerte eran dos ideas que no se podían separar’ (88), ‘muerto de amor’ (155), son tan solo algunas expresiones en una larga serie donde amor y muerte, beso y arma se asocian por contigüidad. La coincidencia ha sido leída en función del tema de la *Liebestod* de los románticos y, por lo tanto, del carácter romántico de la novela,¹⁶ pero según una lectura policial cobra el valor de un indicio lingüístico por la naturalidad y la frecuencia con la que el narrador

16 Según Pobutsky ‘[l]os románticos alemanes como Goethe, Novalis, o Friedrich von Schiller, popularizaron el tema de la exuberancia del amor que enfrenta la inminencia de la muerte, resucitando de tal modo la empresa antes asumida por los místicos que, a su vez, buscaban acercarse a lo trascendental de la divinidad mediante la negación del mundo y la entrega absoluta a lo espiritual [...] En otras palabras, los temas de *Liebestod* (amor y muerte) y de un deseo de disolverse en el otro para escaparse de la agobiante soledad existencial, son dos paradigmas románticos que reflejan anhelos trascendentales’ (Aldona Pobutsky, ‘Romantizando al verdugo: las novelas sicarescas *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*’, *Revista Iberoamericana*, 76:232–33 [2010], 567–82 [p. 569]).

asocia los dos porque hace que sea más plausible pensar que Antonio mata por amor.

Finalmente, la novela incluye indicios escriturarios cuya especificidad consiste en que se relacionan con la materialidad del texto, en que sacan al significativo de su papel de accesorio del sentido, lo cual implica que las palabras pueden significar por su simple presencia, por su disposición sintáctica, etc.¹⁷ En *Rosario Tijeras*, el primer indicio escriturario aparece bajo la forma del epígrafe titulado ‘Oración al santo Juez’. Por su contenido llama la atención sobre el aspecto de religiosidad popular en el mundo de los sicarios. Pero lo que interesa aquí es la forma y, más precisamente, la presencia de la primera persona del singular, que invita a que asociemos la voz del epígrafe con la voz de Antonio, quien toma el relevo en la propia historia. Este argumento de forma contribuye a dar al epígrafe un valor de detectando escriturario en la medida en que la persona que reza pide invisibilidad y confiesa que pecó: ‘Si ojos tienen que no me vean’ y ‘Tú que todo lo conoces, sabes de mis pecados’ (s.p.). Sería entonces una declaración de culpabilidad velada por parte de Antonio y al mismo tiempo la expresión de su deseo de que no lo descubramos, deseo que se cumple en la novela pero desde ahora ya no en su lectura. El segundo detectando escriturario lo constituye un eco que se escucha en la novela entre ‘esta noche’ (17, 150), expresión que se refiere a la noche del hospital, y ‘esa noche’ (65, 84, 86, 108, 137), la única noche de amor entre Antonio y Rosario. Ambas expresiones sólo se diferencian por los demostrativos ‘esta’ y ‘esa’, por una letra, lo cual ilustra a su manera la relación estrecha que existe entre amor y muerte. El paralelismo entre beso y arma sugerido en la trama es así confirmado por la forma.

La puntuación constituye otro indicio formal. Después de que Rosario le cuente a Antonio el episodio de Ferney, que mató a un hombre en una sala de cine porque hacía demasiado ruido con una bolsa de papitas, Antonio reacciona: ‘Yo pensaba que si todo eso había sido por un paquete de papitas, qué no haría dolido por el amor. Si hasta yo, que no mato ni una mosca ...’ (79). Los puntos suspensivos hacen pensar que posiblemente Antonio silencie información o pueden sugerir el tono irónico de la frase, que entonces diría lo contrario de lo que parece decir: yo no mato a una mosca, pero sí a Rosario... El que el mismo signo de puntuación aparezca en otro contexto para señalar una mentira de Antonio a Emilio sobre su noche compartida con Rosario (120) favorece esta lectura.

En su relato, Antonio explica por qué a Rosario le comenzaron a apellidar Tijeras: su primera venganza la efectuó cuando, fingiendo un abrazo amoroso, castró con unas tijeras a un hombre que antes la había violado; por otra parte, aunque Antonio no se detiene en el nombre de bautizo de Rosario, algunos lectores han señalado lo que implica para la religiosidad

17 Combes, *Agatha Christie*, 241.

popular en la novela, elemento al que podemos añadir su parecido con la
 460 palabra ‘sicario’. Pero hasta ahora pocos se han detenido en el nombre de
 Antonio, sin duda, porque parece irrelevante. No obstante, ¿por qué entonces
 se lo menciona una vez al final de la novela? La ocurrencia sugiere que puede
 tener el valor de un indicio. Es intrigante que, fónicamente, Antonio se
 465 parezca a Rosario: los dos nombres integran tres sílabas, dos veces la vocal
 ‘o’, una ‘a’, un final idéntico en ‘io’, y a la repetición de la consonante ‘n’ en
 Antonio corresponde la repetición de la ‘r’ en Rosario. Vistos así, los nombres
 se reflejan como en un espejo, con lo cual ambos personajes, siendo tan
 diferentes, acaban por coincidir. De esta forma, la relación entre Rosario
 y Antonio—los que ella llama ‘almas gemelas’ (113)—, se hace cada vez
 470 más estrecha: después de conocerlo en la discoteca, Rosario mata
 psicológicamente a Antonio; después de volver a encontrarse en el mismo
 lugar, Antonio mata físicamente a Rosario. El círculo entre *eros* y *thanatos*
 llega a completarse porque se cierra como se abrió: en el mismo lugar con los
 mismos personajes.

Entre los detectandos escriturarios, Combes destaca los interficcionales,
 hechos de alusiones explícitas a otros textos, y los intertextuales, que sólo
 existen por la relación de reciprocidad que el lector establece entre dos
 libros.¹⁸ Los detectandos intertextuales suponen que éste, por sus lecturas
 480 previas, descubre una relación indisociable entre dos textos: no se pueden
 encontrar los indicios en el uno sin conocer el otro y eventualmente viceversa.
 En su estudio, Combes limita estos detectandos a la obra de un solo autor,
 Agatha Christie, pero su definición no impide que se puedan considerar bajo
 esta luz las coincidencias entre textos de distintos autores. Bajo mi punto de
 485 vista, en *Rosario Tijeras* abundan las alusiones a *La virgen de los sicarios*,¹⁹
 novela que Fernando Vallejo publicara en 1994 y que, como afirma Jácome,
 ‘sienta precedentes narrativos para las novelas posteriores’.²⁰ Sin ánimo de
 exhaustividad podemos señalar los parecidos siguientes: el reloj que no
 avanza en el hospital donde está Antonio (42, 48, 136), que hace pensar en los
 490 relojes detenidos en el apartamento donde Fernando, el narrador de Vallejo,
 encuentra a su primer amante sicario (9, 55); el tema de las clases sociales,
 cómo se reparten Medellín y cómo los pobres inmigraron desde el campo (*La*
virgen de los sicarios, 28, 87; *Rosario Tijeras*, 38, 74); el hecho de que los dos
 narradores hablen en ‘yo’ y pertenezcan a una clase más alta que el sicario
 con el que comparten un piso, Fernando después de regresar del extranjero
 495 (6), Antonio identificándose a sí mismo como ‘yo, un extranjero’ (40); el
 que Fernando, por ser gramático (36, 51), y Antonio, como estudiante
 ‘encarretado con la poesía’ (54), mantengan una relación privilegiada con la
 lengua y que hablen distinto de los sicarios, por lo cual necesitan que se les

18 Combes, *Agatha Christie*, 243.

19 He leído el texto en la edición de Madrid: Punto de Lectura, 2006.

20 Jácome, *La novela sicaria*, 15. Para un listado de coincidencias, véase también Pöppel,
La novela policiaca.

traduzca la lengua del otro (*La virgen de los sicarios*, 22; *Rosario Tijeras*, 58); la sorpresa de los dos ante los nombres extraños que tienen los sicarios (*La virgen de los sicarios*, 96; *Rosario Tijeras*, 11, 39); la futilidad de los motivos que estos alegan para matar porque si Alexis, el primer sicario amante de Fernando, mata a un taxista por la molestia ocasionada por el ruido de su radio (49), Ferney mata en el cine porque le molesta el ruido de una bolsa de papitas (78–79); el que los dos narradores se dirijan a un narratario y que sean identificados por su nombre de bautizo una sola vez en la novela, en ambos casos al final, lo cual es relevante en *La virgen de los sicarios* (82) porque acaba por explicitar la índole autoficcional implícita de la novela al confirmar la identidad onomástica entre narrador, protagonista y autor, pero que no tiene ninguna función parecida en *Rosario Tijeras* (155), a menos de que sea funcional por el propio nombre, como acabamos de argumentar y, como estamos sugiriendo ahora, por la alusión a *La virgen de los sicarios*.

Sacar a la luz los parecidos entre ambas novelas es ir en contra de cierta tendencia entre algunos críticos que, más bien, las contrastan, elogiando la calidad crítica y literaria de *La virgen de los sicarios* para lamentar su ausencia en *Rosario Tijeras*. Lo escrito por Erna von der Walde es representativo de esta tendencia:

En manos de Vallejo, el sicariato, como veremos más adelante, se convierte en síntesis de una compleja problemática. Para Franco, ésta es apenas un escenario, un telón de fondo para una historia de amor que, a su vez, no logra traspasar el nivel de lo puramente deíctico: el narrador reitera insistentemente su amor por la sicaria, pero el lenguaje llano y poco expresivo no permite vislumbrar tonos ni matices.²¹

Por su parte, Ana María Mutis opina en el mismo sentido al afirmar sobre *Rosario Tijeras* que:

Aunque la sicaria como personaje presenta un material novelístico de riqueza incalculable pues su tratamiento podría darse en la línea de la exploración psicológica o de la crítica social, la novela de Franco Ramos se conforma con abordar a la mujer asesina desde su belleza irresistible, que seduce a todos los hombres que cruzan su camino y los empuja hacia el abismo del mundo en que habita.²²

21 Erna von der Walde, 'La novela de sicarios y la violencia en Colombia', *Iberoamericana. América Latina. España. Portugal*, 1:3 (2001), 27–40 (p. 28).

22 Ana María Mutis, 'La novela de sicarios y la ilusión picaresca', *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34:1 (2009), 207–26 (p. 217). Ver igualmente, para diagnósticos sobre la ausencia de crítica social en la novela, Diego Trelles Paz, 'Rosario Tijeras, Jorge Franco', *Pterodáctilo. Revista de Arte, Literatura y Lingüística*, 3 (2005), 102–03 y Alejandra Jaramilla Morales, 'Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995–2005', *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 183:724 (2007), 319–30.

Llegados a este punto, sobra decir que aquí opinamos, junto con otros lectores más entusiastas²³ que podemos encontrar en *Rosario Tijeras* un contenido más crítico. Profundizaremos en esta cuestión en lo que sigue, pero no sin antes detenernos un momento en el estatuto que damos a la lectura que acabamos de proponer.

Un libro, varios textos

En el artículo al que nos hemos referido, Heyd rechaza la idea—demasiado relativista a su gusto—de que es el lector quien construye el carácter fidedigno o no de una narración, oponiéndose en este sentido a lo que considera la tendencia principal en las teorías actuales sobre el tema. Según piensa, ‘cooperation is such a strong cognitive pattern that its violation remains relatively stable across time and space’.²⁴ Al mismo tiempo, y de una manera algo contradictoria, admite que un acercamiento pragmático al discurso supone de todas formas que se tenga en cuenta la situación comunicativa. Sea como fuere, en la construcción del sentido del texto que nos ocupa nuestra intervención como lectores es evidente porque la propia novela no sugiere solución alguna y porque ni siquiera se presenta como una novela de enigma.

Por esto es tan atractiva para el presente análisis la perspectiva adoptada por Pierre Bayard en su ensayo *Qui a tué Roger Ackroyd?*, donde procura demostrar que la solución a la que llegó Poirot en la novela de Agatha Christie no es la más evidente. Bayard invita a seguir una pista alternativa que orienta hacia otro culpable y trata de redimir de culpa al narrador. En este punto, nuestra lectura es contraria, pues intentamos demostrar que el asesino de Rosario puede ser el narrador. Pero mucho más relevante que esta diferencia es la coincidencia de que nuestras dos lecturas ponen en duda que la solución sugerida por los propios textos, de forma explícita por Poirot en Christie, de manera implícita en la novela de Jorge Franco, sea necesariamente la correcta.

Otro aspecto estimulante en el ensayo de Bayard es que no pretende que su lectura sea la única posible, con lo cual cuestiona uno de los fundamentos del género policial que supone que hay una sola solución y que el detective en el texto siempre la puede encontrar. En relación con la novela de Agatha Christie, después de argumentar a favor de su solución alternativa, Bayard admite que se pueden defender dos soluciones, identificar a dos criminales y, por lo tanto, hacer dos lecturas. Incluso llega a sugerir que el texto incluye dos textos al mismo tiempo y que el libro oscila entre los dos.²⁵ Esta manera

23 Entre los que encuentran un contenido más crítico en la novela de Franco Ramos podemos citar a Lander y a Luis C. Cano, ‘Metaforización de la violencia en la nueva narrativa colombiana’, *Ciberletras*, 14, <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/cano.htm>> (fecha de consulta: 26 de junio de 2012).

24 Heyd, ‘Understanding and Handling Unreliable Narration’, 240.

25 Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, 55.

alternativa de abordar el género policial apela a otro tipo de lector que, en vez de *encontrar* al criminal, lo debe *crear*, una actividad que supone una mayor creatividad y libertad pero también una mayor intensidad.²⁶ En referencia a *Rosario Tijeras*, podríamos decir que el lector que descubre en Antonio la faceta de macho que mata se transforma en un ‘lector macho’ según lo ha definido Cortázar.

Por el hecho de que existan posibilidades de lectura distintas, en lo que precede hemos formulado nuestro recorrido en el modo de la hipótesis, pues también parece defendible afirmar que el narrador no es el asesino. En tal caso, hacen falta otro culpable y otro móvil, lo que, como también hemos observado, no plantea un problema (salvo que los duros de los duros se encuentran encarcelados, pero ya hemos dicho que esto no es necesariamente un impedimento): es un crimen ligado al narcotráfico con un asesino desconocido. Cada una de las dos soluciones tiene sus ventajas e inconvenientes. Así, la del asesino narco es la más sencilla pero también la menos interesante porque el culpable no tiene relevancia actancial. En comparación, las implicaciones de la solución alternativa son mucho más significativas.

La culpa

Cuando al final de la novela Rosario muere, simultáneamente desaparece la ilusión de que los nuevos órdenes generados por el narcotráfico pueden llevar consigo la creación de ciertas oportunidades de movilidad social y hacer accesibles el poder y la independencia de criterio a los grupos económica o genéricamente marginados. La muerte de Rosario implica un castigo por sus pretensiones de querer cambiar las relaciones tradicionales de fuerza, por sus intentos de adquirir una autonomía de acción como mujer. La idea de que las relaciones de poder quedan intactas a pesar de los cambios momentáneos y los deseos de transformar las cosas la apoya igualmente la estructura de la novela en la medida en que la historia es contada por un sujeto masculino de una clase social alta sobre un objeto femenino de una clase social más baja al que erotiza y exotiza.²⁷ La hipótesis de que es Antonio el que se encarga de restablecer el *status quo* hace más claro que lo masculino y lo socialmente alto recuperan la posición que les parece pertenecer por derecho natural, pero no es imprescindible para entender la novela de este modo, como lo demuestra el que varios críticos la han leído así sin pensar en la posibilidad de que Antonio fuera el asesino de Rosario.²⁸

26 La novela de enigma deja entonces de ser el lugar de una verdad de adecuación para convertirse en la escena de una verdad de desvelo: la multiplicación de los indicios hace toda clausura utópica y abre a la lectura plural (Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, 146).

27 Ver Mutis, ‘La novela de sicarios’, 221, para reflexiones interesantes al respecto.

28 Consúltese, por ejemplo, Shuru, ‘Erotica, Marginalia, and the Ideology of Class Voyeurism’ que incluso piensa que el ‘class affirming message’ explica el éxito de la novela.

Esta hipótesis sí implica una invitación apremiante a que se siga reflexionando de una forma crítica sobre el tema de las responsabilidades en las sociedades dominadas por la violencia ya que, de una u otra forma, tales sociedades parecen permitir que ciertos culpables se escondan o enmascaren y, por consiguiente, queden impunes. Esta manera de leer *Rosario Tijeras* intensifica el lazo entre la novela de Franco Ramos y *La virgen de los sicarios* atendiendo a como la han leído distintos críticos: los parecidos entre ambas novelas se acumulan de tal forma que cobran cada vez más valor de detectandos que permiten leer la novela de Franco a partir de las claves encontradas en la de Vallejo.

En *La virgen de los sicarios*, los asesinos materiales son los dos sicarios amantes del narrador, Alexis y Wílmor; son ellos los que se desplazan en moto, los que andan armados por las calles, los que exterminan a un ‘muñeco’ tras otro con sus revólveres. Pero al mismo tiempo es Fernando el que les instiga a ello y es él quien, mediante sus palabras, les señala quién debería ser la víctima siguiente: ‘ “Yo a este mamarracho lo quisiera matar”. “Yo te lo mato—me dijo Alexis con esa complacencia suya atenta siempre a mis más mínimos caprichos—. Dejáme que la próxima vez saco el fierro” ’ (24). Cuando Fernando ha decidido a qué persona le gustaría eliminar porque, por una u otra razón, le estorba, Alexis y Wílmor no tardan en cumplir sus deseos. Por esto, como ha analizado sobre todo María Fernanda Lander, *La virgen de los sicarios* sugiere una fuerte semejanza entre los autores materiales del crimen y su autor intelectual: ‘In Vallejo’s novel, therefore, the intelectual and the killer for hire are linked in a relationship of similarity and continuity, which make of them a reflection of each other’.²⁹ Esta continuidad la sugieren también su convivencia física estrecha en el piso de Fernando y la gradual contaminación de la lengua correcta de éste con la jerga de los sicarios.³⁰ Si la responsabilidad de Fernando no es reconocida por los otros personajes de la novela, si Fernando puede conseguir sin mayores dificultades que le vendan armas en una oficina de policías (37) y si no es el blanco de la venganza de los sobrevivientes, es porque nadie detecta su complicidad, debido a que se presenta como un testigo alejado de la violencia cotidiana y real en las calles de Medellín: ‘it should be noted that Fernando’s story is not a confession, but a convenient recounting of events in which he emphasizes his role as “merely” that of a witness’.³¹

29 María Fernanda Lander, ‘The Intellectual’s Criminal Discourse in *Our Lady of the Assassins*’, *Discourse*, 25:3 (2003), 76–89 (p. 78).

30 Lidia Santos, ‘Entre Dios y los sicarios: las “nuevas guerras” en la narrativa contemporánea de Colombia y Brasil’, *Revista Iberoamericana*, 74:223 (2008), 559–71 (p. 561); José Manuel López de Abadía & Augusta López Bernasocchi, ‘Para un análisis de *Rosario Tijeras*, paradigma de la conjunción de la violencia y del narcotráfico en la literatura colombiana’, *Iberoamericana. América Latina. España. Portugal*, 9:35 (2009), 145–62 (pp. 153–54).

31 Lander, ‘The Intellectual’s Criminal Discourse’, 81.

Aunque este narrador de Vallejo se distingue de Antonio porque es viejo, mientras que Antonio es joven, y es cínico mientras que Antonio es romántico, comparten ciertos rasgos que, desde la perspectiva que nos guía, son bastante más impactantes que sus diferencias. En ambas novelas, los narradores monopolizan el discurso, lo cual hace que sea difícil ver que pueden estar implicados; lo que consigue el personaje intelectual y autoficcional en Vallejo lo consigue el tono melodramático en Franco; y mientras que en *La virgen de los sicarios* Fernando desvía la atención de su propia involucración en los crímenes, *Rosario Tijeras* desvía la lectura de la búsqueda *tout court* de un culpable. Desde nuestra óptica, la coincidencia más significativa es por lo tanto que ambos están implicados en el crimen, que ambos quedan invisibles y, además, que se sienten bastante seguros de que nadie les va a castigar. El epígrafe en *Rosario Tijeras* que comienza con ‘Si ojos tienen que no me vean’ entonces expresa, a modo de deseo, no sólo una situación que Antonio confirma en la propia novela—‘nosotros que podemos escarbar nuestro pasado hasta en el último rincón del mundo, con apellidos que producen muecas de aceptación y hasta perdón por nuestros crímenes’ (12–13)—, sino también lo que el narrador de Vallejo presenta en términos de realidad, ya que se sabe un ‘hombre invisible’ (126).³²

Más especialmente, las lecturas que acabamos de proponer de *La virgen de los sicarios* y de *Rosario Tijeras* sugieren que los verdaderos responsables que están quedando fuera de mira pertenecen a una clase social cuyo apellido les lava de antemano de toda culpa. Los que en este tipo de sociedades parecen estar sin culpa, los que parecen contemplar la violencia desde una posición superior y alejada, de hecho, tienen tanta o más responsabilidad que aquellos cuya culpa es más visible porque ejercen el papel activo de sicarios. Si éstos encarnan la violencia subjetiva, Antonio y Fernando pueden representar alegóricamente la violencia sistémica (Žižek), la que deriva de los propios sistemas políticos y económicos y de las clases dominantes que tienen interés en mantener el poder y, por lo tanto, el *status quo*.³³ Subrayemos también que, en Fernando y Antonio, clase social alta y acceso a la palabra van de la mano, por lo cual lo que María Fernanda Lander ha dicho sobre *La virgen de los sicarios* de que da una forma romanesca a ciertas ideas defendidas por Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984), también puede decirse acerca de *Rosario Tijeras*. En su ensayo, Rama resalta la función homogeneizadora de la escritura en el proceso de la formación social en América Latina y plantea que el intelectual funciona como servidor del poder central, traicionando así su destino crítico. Al hacer matar a todos los que no entran en su modelo de pensar y de actuar, el gramático Fernando, como el letrado descrito por Ángel

32 Esta manera de leer diverge de las lecturas propuestas por Hermann Herlinghaus en *Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South* (New York: Palgrave, MacMillan, 2009), donde precisamente el autor se centra en circunstancias que disminuyen la responsabilidad en la violencia.

33 Slavoj Žižek, *Violence: Six Sideways Reflections* (London: Profile Books, 2008).

Rama al servicio del poder central y de la unión, excluye la diversidad cultural de las minorías de la noción de comunidad nacional. De la misma forma, Antonio, como estudiante ‘encarretado con la poesía’ (54), aunque sienta fascinación por las formas de vida y los valores a los que se adhieren las clases sociales más bajas, finalmente se presenta como un aliado letrado de los que intentan mantener el *status quo*. Surge aquí también la figura de la violencia lingüística (Žižek) que implica que el lenguaje con su violencia simbólica es legitimadora y, por ende, productora de la violencia real.

De forma general, aparece la idea de que el clima de violencia permite que queden sin castigar crímenes motivados por razones personales, eventualmente por motivos sentimentales o por competencia profesional en la novela de Franco Ramos, por frustraciones diversas en la de Vallejo. Además, ambas novelas apoyan la idea expresada por numerosos lectores de la narrativa del sicariato en Colombia de que las novelas que tratan el tema sugieren que en las sociedades dominadas por la violencia del narcotráfico es difícil conocer la verdad de lo que pasa y es complicado deslindar entre víctimas y victimarios, culpables e inocentes. Incluso, hasta cierto punto insinúan que todos son culpables, en algún momento y lugar. Ya que el narrador en ambas novelas habla en ‘yo’ y se dirige a uno o varios narratarios—muy presentes y cambiantes en Vallejo, implícitos e innombrados en Franco Ramos—, se crea el efecto de que estos narratarios y sus funciones correspondientes externas al texto, los lectores, somos cómplices y corresponsables. Por esto, la invitación que se puede leer en ambas novelas a mantener una distancia crítica frente a los que manejan la palabra pública significa al mismo tiempo que el lector crítico debe mantener esta distancia frente a su propia producción y que no debe cejar a la hora de interrogarse sobre su propia ubicación ante las realidades que analiza y los textos que lee.