



ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS - I

**CENTRO DE INTEGRAÇÃO ACADÊMICA  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
CURSO DE LETRAS - ESPANHOL**

**NÚBIA RAFAELA ALVES DE MEDEIROS**

**LAS ESTRATEGIAS DEL REALISMO CONTEMPORÁNEO EN *LA VIRGEN DE  
LOS SICARIOS* DE FERNANDO VALLEJO**

**CAMPINA GRANDE  
2014**

**NÚBIA RAFAELA ALVES DE MEDEIROS**

**LAS ESTRATEGIAS DEL REALISMO CONTEMPORÁNEO EN *LA VIRGEN DE  
LOS SICARIOS* DE FERNANDO VALLEJO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Letras/ Espanhol da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Graduada em Letras - Língua Espanhola.

Área de concentração: Espanhol.

**CAMPINA GRANDE  
2014**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

M488e Medeiros, Núbia Rafaela Alves de  
Las estrategias del realismo contemporáneo en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo [manuscrito] / Nubia Rafaela Alves de Medeiros. - 2014.  
24 p.

Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.  
"Orientação: Profa. Dra. Ariadne Costa da Mata, Departamento de Letras e Artes".

1. Análise Literária 2. Novela 3. Realismo I. Título.  
21. ed. CDD 808.3

NÚBIA RAFAELA ALVES DE MEDEIROS

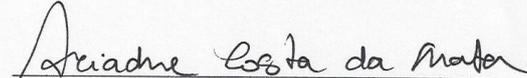
**LAS ESTRATEGIAS DEL REALISMO CONTEMPORÁNEO EN LA VIRGEN DE  
LOS SICARIOS DE FERNANDO VALLEJO**

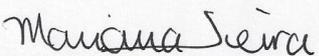
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Programa de Graduação em Letras Espanhol  
da Universidade Estadual da Paraíba, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Graduada em Letra Língua Espanhola.

Área de concentração: Espanhol.

Aprovada em: 05/12/2014.

BANCA EXAMINADORA

  
Prof. Dra. Ariadne Costa da Mata (Orientadora)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

  
Prof. Me. Yolanda Mariana Sierra Aponte  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

  
Prof. Me. Wanderlan da Silva Alves  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Aos meus pais e esposo, pela dedicação,  
companheirismo e amizade, DEDICO.

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Ariadne Costa da Mata pelas leituras sugeridas ao longo dessa orientação e pela dedicação.

Ao meu pai Geraldo Medeiros, pela compreensão por minha ausência nas reuniões familiares.

A minha mãe Maria José Alves de Medeiros por estar sempre ao meu lado dando-me força.

Ao esposo José Leandro Ferreira da Silva, sempre dedicado e paciência. Sempre dando-me forças nos momentos difíceis.

A colega de classe e amiga Carla Dannielle dos Santos Andrade, por todas as broncas e forças que me deu quando eu sempre precisei.

Aos professores do Curso de Graduação da UEPB, em especial, Y. Mariana Sierra Aponte, Alessandro Giorgiano, Aluska Luna, Ariadne Costa da Mata, que contribuíram ao longo de cinco anos, por meio das disciplinas e debates, para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos colegas de classe pelos momentos de amizade e apoio.

“E não me exijam a verdade, pois a verdade é instável, escorregadia, evasiva. Exijam-me que esteja bem feito, bem dito o dito. (F. Vallejo apud Klinger).”

## LAS ESTRATEGIAS DEL REALISMO CONTEMPORÁNEO EN *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS* DE FERNANDO VALLEJO

Núbia Rafaela Alves de Medeiros<sup>1</sup>

### RESUMEN

Este artículo es fruto de una investigación titulada: “Indisciplina Literária: A literatura latinoamericana e a construção do conhecimento sobre o presente – PIBIC – de la Universidad Estatal de la Paraíba – UEPB. En este trabajo buscaré analizar la novela *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, la cual fue publicada en 1994. Para esta investigación tenemos en cuenta las estrategias del realismo que son usadas en lo contemporáneo y para eso buscamos entender los conceptos de autoficción y choque de lo real. Estos sirven, en la investigación, para entender cómo opera la estética realista contemporánea. Para esto, el trabajo busca entender el contexto en que se encuentra la nueva crítica literaria, comprender las nuevas tendencias de escritura y analizar cómo ellas se hacen presentes en las producciones literarias contemporáneas, en especial en la novela *La virgen de los sicarios*. Para este trabajo fueron hechas investigaciones en libros de teorías literarias que relatan estas tendencias que analizamos como el libro *Escritas de si escritas del otro* de Diana Klinger y *El choque de lo real* de Beatriz Jaguaribe, *Cena do crime* de Schollhammer, como también algunas entrevistas de Fernando Vallejo que se hacen relevantes para la comprensión de lo propuesto.

**Palabras-Clave:** Realismo. Autoficción. *La virgen de los sicarios*.

### 1. INTRODUCCIÓN

Este artículo es fruto de una investigación titulada: “Indisciplina Literaria: A literatura latinoamericana e a construção do conhecimento sobre o presente – PIBIC – de la Universidad Estatal de la Paraíba – UEPB, de la cual hice parte del año 2012 hasta el 2013.

En este trabajo buscaré analizar la novela *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, la cual fue publicada por Alfaguara en 1994. Intentaremos mostrar que Vallejo sigue mismo sin querer las nuevas estéticas literarias que surgieron desde los 90. El análisis lleva en tiene consideración a los nuevos conceptos de la crítica literaria, como el “choque de lo real” y “la autoficción” para tratar de la tensión entre lo real y lo ficcional en la novela. Para esto, el trabajo busca entender el contexto en que se encuentra la nueva crítica literaria, comprender las nuevas tendencias de escritura y analizar como ellas se hacen presentes en las producciones literarias contemporáneas, en especial en la novela *La virgen de los sicarios*.

---

<sup>1</sup> Aluna de Graduação em Letras Língua Espanhola na Universidade Estadual da Paraíba – Campus I.  
Email: nubiarafaelam@gmail.com

No es fácil comprender los límites que separan la realidad de la ficción, y lo que se percibe es que los escritores están jugando cada vez más con estos límites. Las obras literarias no deben más ser leídas como antes, hoy en día tenemos que leer con una nueva mirada.

El trabajo también se ocupa del concepto de autoficción: ¿cómo saber qué elementos de la novela son ficcionales o autobiográficos? También tratamos las estéticas realistas, como es el caso del choque de lo real que busca incomodar al lector con hechos exacerbados de la realidad, de lo cotidiano. El trabajo se pregunta cómo debemos interpretar estas estéticas dentro de una obra literaria. Los conceptos de autoficción y choque de lo real sirven, en la investigación, para entender cómo opera la estética realista contemporánea.

Por medio de la obra *La virgen de los sicarios* y de entrevistas hechas al escritor Fernando Vallejo en la gran prensa, vamos mostrar que el escritor hace uso del performance no sólo en la novela, sino también en sus apariciones públicas. Entendemos en este trabajo que Fernando, tanto el gramático de la novela como el autor crítico y cínico que conocemos, se acercan uno al otro a través de un performance, hasta que el lector no sabe si son la misma persona o no. Pareciera que él escribe siguiendo un juego, en el que el perdedor es aquel que no comprende a fondo las intenciones de ese escritor personaje.

Este trabajo está dividido en tres partes. En primera, titulada “Comprendiendo el concepto de autoficción”, buscamos mostrar las diferencias que existen entre autobiografía y autoficción. En medio a los debates existentes buscamos dar nuestro propio significado para el neologismo que se creó a partir del debate entre Philippe Lejeune y Sergue Doubrovsk. La segunda se llama “Del Realismo del siglo XIX a la estética del choque de lo real”. En esta parte hicimos una revisión histórica del Realismo del siglo XIX, que sirvió como aporte para comprender ese nuevo realismo contemporáneo, en el cual se encaja la teoría del “choque de lo real”. Por fin, en la tercera parte, “El doble: ficción y choque de la realidad en la obra *La virgen de los sicarios*, buscamos mostrar que la obra ya mencionada posee claramente los elementos de una autoficción, así como los elementos propios de la estética propuesta por Jaguaribe: el choque de lo real.

## **2. Comprendiendo el concepto de autoficción.**

En la literatura contemporánea, uno de los rasgos más importante es la escrita en primera persona. No se trata, sin embargo, de la escrita autobiográfica, que ya hace parte del universo literario desde el inicio, sino una nueva tendencia que surge con la mirada del autor sumergido en vida dentro de su propia ficción.

La autoficción es una categoría todavía muy cuestionada y aun es frecuentemente confundida con la autobiografía. Existe una búsqueda incesante para definirla y comprenderla, por eso busco en este texto hacer un panorama de las visiones de autores expertos en estas dos tendencias de escrituras, que a veces parecen mezclarse y depender una de la otra, y al mismo tiempo andan solitas como si no tuviesen nada en común.

Basándome en el libro *Escritas de si, escritas del otro*, de Diana Klinger, intentaré explicar los procesos históricos y los desarrollos que se dieron en la literatura hasta llegar en la dicotomía literaria que tenemos hoy entre autobiografía y autoficción.

En el año de 1996, Philippe Lejeune elabora un cuadro explicativo, donde afirma con claridad qué es autobiografía, y aclara que para que el texto sea considerado autobiográfico él va a depender de un pacto entre escritor y lector, donde el primero se responsabiliza por todas las informaciones prestadas en el interior del libro; escribe en primera persona; el nombre que firma la capa del libro es el mismo que cuenta la historia en el interior del libro (autor = protagonista); el autor se compromete con la verdad de los acontecimientos y se compromete con la transparencia total con el lector.

Ya el papel del lector es el de la confiabilidad, o sea, de confiar en lo que está escrito y asumir en sus lecturas que está realmente leyendo y conociendo el autor por dentro, en sus más íntimas confesiones. El lector debe asumir que lo que está en el interior del libro es algo totalmente referencial.

Lejeune afirma que no se puede tener resultados de la mezcla “ficción” y “autobiografía”, porque este jamás fue expuesto en un solo libro, o a lo mejor él jamás tuvo conciencia de este hecho. Jamás había presenciado la publicación de un libro “ficcional” que en su interior llevara el mismo nombre autor/narrador/personaje, y además de eso, tuviera todavía hechos de la realidad del autor mezclados con la ficcionalidad que caracteriza un romance.

[Lejeune] fica meditando diante de um quadro de dupla entrada que cruza dois elementos do compromisso que pode assumir um autor: a declaração quanto ao *gênero* praticado (romance/nada/autobiografia) e o nome que é dado ao personagem principal. Nove casas. Três casos muito claros de autobiografia, três casos muito claros de romance. No centro, uma casa indeterminada, e por fim um resíduo: duas casas *contraditórias*. Fica meditando diante de seu quadro, com curiosidade e escrúpulo: *as soluções que decretei como impossíveis seriam mesmo impossíveis? ... o herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?* Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna que produziria efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo vem à mente... (LEJEUNE, 2014, p. 21-22)

Obstinado a rellenar esos vacíos de las teorías lejeuneanas, Serge Droubrovsky escribe un libro titulado *Filis*, donde él incorpora el triángulo nominal autor/narrador/personaje e incluye hechos reales mezclados con hechos ficcionales. En la

descripción del posible género para su libro, Doubrovsky afirma que aquella es una obra de ficción y no una autobiografía. Y la denomina con una nomenclatura todavía desconocida: “autoficción”. O sea, al fin de su libro, Droubrovsky rellena el espacio que faltaba para Lejeune y mezcla “verdad” y “ficción” en un mismo espacio narrativo, creando al final de este proceso un incómodo para intentar en fin definir lo que sea autoficción, y además de eso lo que es de hecho una autobiografía. (KLINGER, 2012, p. 42).

Los estudiosos empiezan a discutir ¿cómo es posible mezclar en un mismo espacio dos nociones tan dicotómicas como es lo real y lo ficcional? O, por otro lado, ¿cómo separar algo que esta nítidamente entrelazado en este nuevo momento de la literatura?

Lo que sabemos es que la escritura de si no es algo nuevo, y viene manifestándose durante siglos, desde la antigüedad, con las memorias (confesiones) de San Agustín, que son citadas como la primera experiencia autobiográfica de la literatura occidental. Esas escrituras tenían la función de llevar el autor a pensar sobre sí mismo, y con eso quien sabe transformar su persona y su alma. Este es uno de los puntos claves de la autobiografía, la cuestión del intento de mudanza interior del individuo al final del proceso de escritura.

Mucho se habla, mucho se estudia y se problematiza sobre la cuestión de la oposición autobiografía-autoficción. Para Paul de Man (1991 apud KLINGER, 2012, p.34), la autobiografía no es un género, sino una figura de lectura o inclusive del entendimiento del lector. Lo que interesa en la autobiografía no es el conocimiento o la “verdad” que ella propone, sino su totalidad en cuanto obra. De alguna manera es imposible comprenderla como un “género de verdad pura”.

Para Doubrovsky (2010, pág. 123), la autobiografía pura no existe y todo lo que sale en los libros “autoficcionales” hace parte de una creación de sí mismo: “Toda autobiografía, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção.”

Ya la autoficción, según Silviano Santiago (2005 apud. KLINGER, 2012, p. 35), nos aproxima más de la verdad que cualquier tentativa de traducirla como transparencia de la realidad. Con la ficción el autor no tiene la obligación de contar sus verdades, abrir su vida, sino contar o hasta crear una historia con una perspectiva puramente artística. Con eso, quien lee estaría de alguna manera aproximándose más de la verdad de quien escribe.

Silviano Santiago se aproxima a las ideas de Nicolas Rosa:

Se os romances (...) são mais verdadeiros do que as autobiografias do verdadeiro segredo da vida, é porque dizem o que devem dizer e como se deve dizer: a verdade não pode ser dita toda, somente pode ser dita por partes e transformada. A verdade só se diz indiretamente (ROSA apud KLINGER, 2008, p. 35)

Escribir la “verdad pura”, aún más se escribimos sobre una visión personal, es algo casi imposible. Nuestra mente está a todo momento imaginando cosas que no ocurrieron, o inclusive que jamás van a suceder. Es típico del ser humano hacer fantasías sobre si propio, su futuro y su pasado. Sin las “ficciones” mentales a que nos proponemos, nuestra vida sería sin color.

Entonces pensamos en la cuestión de la verdad: ¿que sería mejor? decirla y punto, describiéndola de una forma más simple posible, o ¿lo mejor sería crear una “ficción mental de uno mismo” hasta el punto que esa nuestra “verdad” sea interesante a los ojos del otro? Si es para decir la “verdad”, lo mejor es que sea dicha, pero que sea dicha con un punto de invención que llame la atención de nuestro público, que ellos no solo crean, pero que también se sorprendan. Roland Barthes va más allá de la cuestión de la verdad y afirma: “não é que a verdade sobre si mesmo só pode ser dita na ficção, más quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada ficção” (BARTHES apud KLINGER, 36)

Pensando en la cuestión de la verdad, podemos preguntar: ¿se acabó entonces la autobiografía? Según Philippe Lejeune, jamás. Porque la autobiografía es algo que, a pesar de la idea problemática de verdad, no está muy bien definida. Según él, existe un “pacto” que la salva, y el pacto no depende todavía de ninguna verdad, él es establecido por el autor. El pacto es básicamente doble, por un lado el autor se compromete en escribir sobre hechos que realmente sucedieron y que puedan ser comprobados por una investigación, y así convencer el lector que quien dice “yo” en el contenido del libro es el mismo que firma la tapa. Por otro lado está la participación del lector en el pacto, que es aceptar que aquello que está escrito es una verdad.

Más si el texto autobiográfico depende básicamente de la memoria, ¿cómo será posible comprobarlas y decir que esas son “verdades”? Lejeune nos da su “última solución” para salvar la autobiografía del descaso y afirma que “una autobiografía, no es cuando alguien dice la verdad sobre su vida, más cuando dice que la dice.” (Lejeune, apud Klinger, 37) Con eso él vuelve a la idea inicial de que la autobiografía depende del “pacto” establecido entre autor y lector, y no de la noción de verdad, de la transparencia y de la verificabilidad.

Ya la autoficción, para Doubrovsky, es una creación de una novela de la vida del autor, es una creación ficcional de uno propio, una visión ficcional del Yo: “A autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mais também na produção do texto”. (DOUBROVSKY apud KLINGER, 2008, 47)

El escritor de autoficción crea un cierto tipo de performance que es aquí entendido como un acto de actuar, de desarrollar su rol, es como si fuera un actor que lleva sus tres roles (autor, narrador y personaje) para la vida real, en las entrevistas, en sus apariciones públicas, conferencias, etc... O sea, la vida es una continuación de la obra.

Las escrituras autoficcionales, por lo tanto, salen de las hojas del libro y van para la vida del escritor. Hoy el escritor/narrador/personaje de los libros y la vida real son un solo. El escritor incorpora el personaje como un todo como es el ejemplo de Fernando, el gramático que odia el mundo, la iglesia, las personas, los escritores. Pero que ama a los animales y protege a ellos, incluyo el dinero que recibió del premio Rómulo Gallego de literatura fue todo donado a una institución que cuida de animales. Es un hombre difícil de amar y de comprender tanto en la ficción como en la realidad. Vallejo es un hombre tan irónico políticamente y socialmente que sus obras y sus actitudes son consideradas como políticamente incorrectas:

Porque detesto a Dios (que no existe) y al cristianismo (que es una empresa criminal). Y a Cristo (que no existió). Y al papa (que es un impostor lavapatas). Y la reproducción (que produjo a Álvaro Uribe y a Juan Manuel Santos). Y porque quiero a los animales. Esto para empezar. Para continuar, no dejen de leer mis libros, que están en todas las bibliotecas, ahí se los prestan, no necesitan comprarlos. Ni yo las regalías, si es que gastan plata en ellos. (VALLEJO, 2014)

En una conferencia sobre temas relacionados a la autoficción, Doubrovsky habla sin tabús sobre ese tema y demuestra su euforia en saber que el neologismo se volvió algo tan polémico y estudiado con el pasar de los años. Vemos que el término se ha usado a pesar de que la academia no admita esa nueva estética de escritura y no acepte la duda en que ella pone los estudios de Lejeune: “Devemos, portanto, admitir que o termo, mesmo desprezado pelos puristas, correspondia a uma expectativa do público, vinha preencher uma lacuna ao lado das memórias, da autobiografia e das escritas intimas em geral.” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113).

En *Filis*, la novela de Doubrovsky, el narrador tiene el mismo nombre del autor, a pesar de que su historia sea totalmente ficticia. Él llamó ese romance de autoficción y con eso creó el neologismo que buscamos entender hoy. Según Doubrovsky, el libro está lleno de versiones ficcionales de acontecimientos reales. Para él, la autoficción: “não é nem autobiográfica nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um re-envio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto.” (DOUBROVSKY apud KLINGER, 2008, p. 47). O sea, la autoficción empieza en el cerebro, en las memorias difusas que perturban la realidad.

Según Doubrovsky, lo que distingue la autobiografía de la autoficción no es solo la identidad entre autor/narrador/personaje, y sí una mirada del Yo en el tiempo presente, o sea,

el Yo que habla del presente y del pasado sin seguir un orden cronológico, que es justamente el revés de la autobiografía como estética. En la autoficción la narrativa de la vida se cuenta viviendo, o sea, se cuenta en el presente y cuando necesario se busca informaciones en el pasado para alimentar la narrativa.

Según Doubrovsky, él no creó la autoficción, puesto que ella ya existía en el llamado pacto novelesco, inclusive antes de Lejeune empezar con sus estudios sobre la autobiografía. Ella es más antigua de lo que imaginamos. Lo que hizo Doubrovsky fue crear el neologismo que encajaría como un guante en las discusiones contemporáneas sobre autoficciones.

Eu gostaria de retomar, para concluir, a meu ponto de partida, pois não sou de modo algum o inventor dessa prática, da qual já citei ilustres exemplos: sou o inventor da palavra e do conceito. Pessoalmente limito-me sempre à definição que dei – e que foi aliás, reproduzida pelo dicionário *Robert Culturel*: “Ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais”. Esse eixo referencial me parece ser a essência do gênero. (DOUBROVSKY, 2010, p. 120)

Una verdad de la autoficción es que esa estética no concibe la “verdad”, es una verdad autoficcional que el sujeto crea de si propio en favor de su obra. Para Klinger, esa “persona autoficcional” que se crea en los textos es como un actor que está en escena y así es un doble, o sea, persona como actor, persona personaje. El sujeto ficticio es una dramatización del mismo autor.

Con la idea del doble, Klinger compara la autoficción con la idea de performance, término referente a la relación arte/vida, o sea, un actor que interpreta personajes para terceros. Esa actuación jamás seguirá modelos, entonces no existen copias de una copia, y así es el caso de la autoficción, que todavía no sigue modelos, no existe original o copia, apenas una construcción, tanto en el texto como en la vida de una figura teatral. Percibimos eso en los autores contemporáneos, que se exponen en la vida real exactamente como se describen en los romances. En el caso de Fernando Vallejo, esa dramatización se intensifica a tal punto que él admite que todo lo que escribe es puramente verdad y ni siquiera los nombres son cambiados.

Por eso lo que interesa para esa nueva perspectiva de escrita no es la noción de verdad de los hecho, sino la ilusión de la presencia, de que tenemos acceso al escritor que habla. Cuanto más el actor o autor del texto entra en el personaje, cuanto más real él parezca, más refuerza la ficción y con eso la ilusión.

La escritura autoficcional requiere una exposición radical del autor, de los actos personales, de los relatos y situaciones autobiográficas; ella exige más de la bella y perfecta actuación del actor/autor. Por eso la autoficción solo tiene sentido cuando se la mira como un espectáculo de realidad. Entendemos aquí como espectáculo de realidad lo que propone Reinaldo Laddaga, como una obsesión de mostrar la ficción como algo real, una obstinación

por incorporar en las tramas informaciones de lugar, de tiempo y del individuo, para que así el lector adentre a la realidad de la ficción. Los espectáculos de realidad son escenas creadas por autores en las cuales ellos mismos se exhiben en condiciones tan naturales y con objetos tan reales que es casi imposible decir si son reales o artificiales. (LADDAGA, 2007, p.14) Es por eso que la autoficción debe ser leída de una perspectiva diferente.

### **3. Del Realismo del siglo XIX a la estética del choque de lo real**

El Realismo surgió en Francia en el siglo XIX. Fue un movimiento literario que marcó la ruptura con el Romanticismo, en una búsqueda por narrar los acontecimientos y relatos de lo momento.

Al principio de ese movimiento los realistas se centraban básicamente en la producción de novelas, tesis, géneros que tenían como fines defender algún tipo de postura ideológica. Hacían descripciones de algo o alguien tal cual era, buscando al máximo acercarse de la realidad, era una mirada alejada, y no tenían intención de causar una mala situación al lector. Todo era una representación artística de la realidad. (JAGUARIBE, 2007, p.34)

Las principales características del Realismo eran la verosimilitud, que buscaba hacer un espejo de la realidad, basados en la mimesis, que idealizaba la imitación de la vida por medio de la observación de la sociedad. La literatura creaba seres ficcionales que eran como el espejo de lo real, de lo cotidiano, marcado por una descripción detallada y minuciosa de todo. La descripción detallista de las fisionomías de los personajes, las vestimentas, el lenguaje y hasta sus sentimientos y pensamientos eran perfectamente detallados para una mejor apariencia con la realidad cotidiana. Los realistas privilegiaban la narración omnisciente, que todo conocía y todo veía. La crítica social era su principal tema, como la influencia política, de la iglesia, etc.

Las novelas realistas del siglo XIX buscaban lo que Roland Barthes llamó “el efecto de lo real”: un artificio que consiste en un generoso número de detalles de ambientación, que aunque eran irrelevantes para el desarrollo del enredo, eran importantes para la configuración del texto como realista, como verosímil. Cuando ese efecto de lo real es intensificado, se crea una ilusión de realidad. (JAGUARIBE, 2007, p.35). El efecto del choque de lo real también puede ser visto como una especie de artificio y espectacularización de la realidad.

Hoy, en el siglo XX, se observa un regreso de las estéticas realistas, pero con nuevas tendencias literarias. Así como el del siglo XIX, el realismo contemporáneo también intenta pintar la sociedad tal cual es, pero con un poco más de intensidad y espectacularización. Aun

que se presente con nuevas características, el realismo contemporáneo mantiene influencias del realismo del siglo XIX.

Beatriz Jaguaribe, en su libro *Choque de lo real*, nos trae varias postulaciones y visiones de ese nuevo realismo que retrata la contemporaneidad de manera satírica, crítica y subjetiva. La autora analiza como esa nueva estética del realismo presente contribuye para crear una percepción de la realidad, que deja de ser una percepción burguesa de los cánones del siglo XIX, para ser una percepción de la realidad marginal y sin futuro de lo contemporáneo. Ese nuevo realismo surge básicamente de la súper exposición de las noticias. El rol de los vehículos de comunicación es fundamental en ese nuevo proceso de “fabricación de lo real”.

En su libro, Jaguaribe describe en seis capítulos las encuentros del realismo decimonónico con el contemporáneo. Donde el punto central es tanto la discusión acerca de la literatura realista y cómo podemos comprenderla desde un punto de vista histórico, hasta llegar a la teoría del choque de lo real que busca explicar cómo es empleada esa nueva estética del realismo en la literatura contemporánea.

Para Jaguaribe, el realismo es una puerta de entrada del lector para un mundo de representaciones de la realidad cotidiana, que acompaña toda una crítica y análisis social. Cuando ese realismo es intensificado y pasa con eso a causar incómodo al lector, Jaguaribe apunta para una nueva estética, a la que denomina “choque de lo real”.

Vivimos en un mundo lleno de noticieros e imágenes que circulan y llegan al acceso del público tan rápido como la velocidad de la luz. Somos a todo momento bombardeados por informaciones que casi nunca son buenas, o mejor, hablar del “mal de la sociedad” se hizo algo banal, y que atrae mucha audiencia o interés del público. Con eso, la estética de choque se vuelve una tendencia cada vez más creciente en nuestro medio.

Las ciudades contemporáneas son territorios asolados por el miedo, curvados frente a la incertidumbre, los riesgos, el miedo del otro, todo eso es causado por la creciente población de las ciudades en el siglo XX, que se concentran en el llamado círculo violento, con el cual intentamos convivir.

Vivimos en un mundo donde la falta de compasión con el prójimo es evidente, la vida humana se volvió banal y quitar una vida es tan fácil como respirar. Las personas no confían más en las otras y evitan salir de casa para no ser abordadas por marginales. Sus casas son como cárceles de seguridad máxima y casas fuertes que acaban por aislar del mundo cruel y violento que se encuentra al salir de casa, o adentra en las casas de manera cruel y mortal.

Percibimos un cambio en el escenario urbano. Hay una búsqueda por un espacio seguro para vivir, y con eso nace la llamada arquitectura defensiva: se entiende por arquitectura defensiva los nuevos cambios en las ciudades, donde las personas de clase media alta no quieren convivir en el común y por eso procuran lujosos y cerrados condominios o inclusive edificios de gran porte que puedan defenderlos de todo el mal que asola la sociedad contemporánea. Ella se multiplica y se vende en todos los espacios urbanos como ciudades modelos o planeadas. Esta arquitectura acaba siendo reproducida como modelos urbanos, que son deseados por su política de civilización y seguridad. Esas “comunidades cerradas” que recortan el paisaje urbano acaban por aprisionar al público que está dentro de esa burbuja de “seguridad”.

A arquitetura da proteção fruto da exclusão explícita, cria espaços invioláveis, recria fachadas e funções do edifício, abre acessos privados aos condomínios fechados e entre centros comerciais, design que transforma espaços públicos (...) em passarelas isoladas das tensões da rua. (GOLDSMITH, apud MOURA, 2006, 46.)

Tal arquitectura acaba por construir burbujas de mini ciudades donde se aprisionan las clases medias/altas y a veces reproducen la naturaleza en pequeña escala, como un cuadro de un juego, para que así el espacio parezca un club y no una fortaleza. Y ¿qué ocurre con las personas que se quedan afuera de este espacio súper protegido? Viven el miedo a que son obligadas a enfrentar todos los días.

Según Karl Erik Schollhammer, la solución encontrada para sanar un poco ese miedo que nos consume, que nos invoca a aislarnos en nosotros mismos es narrar, sentir y exponer la violencia. Esa es una manera de lidiar con ella y con el miedo que ella nos trae. La violencia es una realidad en nuestras vidas y tenemos que saber convivir con ese problema. Ella se impone a nosotros y nos deparamos diariamente con ella: “Narrar, a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou esgotar sua compreensão”. (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 7-8)

Esos relatos de la violencia real sirven como una ruta de fuga para salir de ese miedo, para que así la violencia pueda de alguna manera hacerse “soportable” en nuestras vidas. Muchos escritores están dedicándose mostrar la violencia en sus países, relatándola como algo que está banalizado, o criticando a los políticos corruptos que no les importa la vida humana, y que muchas veces se involucran con esas prácticas violentas para continuar en el poder. Esas escritas sobre el miedo, sobre las muertes, la fascinación por escrituras realistas que muestran la crueldad del hombre está cada vez más constante y visible en las estanterías de las librerías.

Tenemos que tener en cuenta que la denuncia es opuesta a la banalización. La denuncia tiene la intención de mostrar algo que está incorrecto, que se desea cambiar por medio de la publicación o revolución, como es el caso de Faciolince en la novela *Angosta* (2004), su deseo es denunciar lo que está errado en la sociedad. Ya la banalización es tornar algo serio como un asunto sin tanta importancia, es mostrar lo que está errado de una forma que da igual, la banalización transforma los valores importantes en algo común. El choque proviene de la banalización. Es lo que hace Vallejo en la novela *La virgen de los sicarios* (1994), él banaliza toda la humanidad y toda la violencia por ella causada.

El choque de lo real es definido por Beatriz Jaguaribe como un modelo estético que busca llamar la atención del lector por el espanto catártico<sup>2</sup>, provocando así, incómodos, impactos decurrentes del realismo chocante, sin ser necesariamente grotesco. Según la autora, el impacto del “choque” viene por medio de algo que no es necesariamente extraordinario o sensacionalista, pero que es exacerbado e intensificado (JAGUARIBE, 2007, p. 100).

Se busca con ese espanto potencializar una descarga catártica, o sea, llamar la atención del lector de manera intensificada para determinado asunto (en el caso de este trabajo, la violencia urbana ligada al narcotráfico):

Defino o “choque do real”, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar incômodos e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violação, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva. (JAGUARIBE, 2007, p. 100)

El “choque de lo real” crea una descarga catártica ambigua, porque mientras provoca el choque, no parece intentar causar ninguna especie de elevación espiritual o llevar a algún tipo de reacción crítica del lector. El choque busca desestabilizar el lector, pero no necesariamente busca cambiar sus sentimientos o pensamientos respecto al asunto. Según Jaguaribe: “As invenções estéticas do ‘choque do real’ buscam driblar a banalidade, mas não oferecem consolo metafísico, utopia histórica ou projeto alternativo de futuro”. (p. 101)

Esta estética es usada con el objetivo de mostrar la violencia cotidiana, como catástrofes, asesinatos, como cosas banales, para mostrar al lector/espectador cuánto estamos indiferentes

---

<sup>2</sup> La palabra catarsis es un término que proviene del griego y significa purgación o purificación, o sea, es un proceso de provocación interior que el ser humano sufre, por medio de lo grotesco, monstruoso o sublime. Aristóteles usa el concepto en la Poética para referirse a los efectos de la tragedia. La tragedia es vista como una imitación de una acción de carácter elevado. (DICCIONARIO LITERÁRIO, 2010), más esa catarsis aquí expuesta no está directamente relacionada con la catarsis del clasicismo, puesto que la catarsis de choque de lo real no busca cambiar el lector o causar ningún tipo de elevación, sino chocar por la retaliación de valores y perplejidad dentro de la exposición chocante de la propia experiencia. (JAGUARIBE, 2007, p. 100 - 101)

a los acontecimientos violentos que están a nuestro alrededor, que hacen parte de nuestra realidad. El efecto del “choque do real” es incitar esa sensación de incomodidad y con eso constituir una relación con el lector. Pero no necesariamente se espera que el lector se sensibilice o que empiece a pensar en el futuro de manera utópica.

Nem todas as imagens realistas fazem uso do “choque do real”, mas esse efeito dramático e estético possui uma particular relevância na retratação da violência social. Norteia essa arguição sobre o “choque do real” a suposição que há uma opção e correlação estética entre cultura e intensificação do “efeito do real” pelo uso do choque. (JAGUARIBE, 2007, 100)

El “choque de lo real” es por lo tanto como un momento de intensificación catártica donde una situación extrema, sea esta de terror, violencia, compasión o erotismo, es estimulada de manera tan hiperbólica que la verosimilitud queda comprometida.

#### **4. Lo mixto: ficción y choque de realidad en la obra *La Virgen de los Sicarios***

La literatura realista de siglo XIX se centraba básicamente en la crítica social, se observaban y se denunciaban todas las injusticias. El ser humano y el cotidiano eran parte fundamental en esa literatura. Se buscaba en sus narrativas hacer con un máximo de precisión las descripciones de la realidad social; la riqueza de detalles visuales y la profundidad psicológica del personaje eran marcos de esta escuela. Ya en el siglo XXI, se percibe un retorno de la estética realista, pero no más como antes, no es una escuela que regresa sino un modo de escribir que tiene rasgos semejantes, pero ideales diferentes. Ese nuevo realismo hace de la realidad un espectáculo, pero no parece buscar aquél efecto didáctico de querer cambiar el mundo, como dijo Jaguaribe, en el realismo contemporáneo ya no hay lugar para utopía.

Es lo que ocurre con las escrituras de Vallejo. Él describe la sociedad, muestra lo que está errado, pero con una mirada intensificada y exacerbada y, al mismo tiempo, cínica. No quiere de manera alguna causar un sentimiento de revuelta o conmoción y ni siquiera intentar un cambio en la sociedad, puesto que de acuerdo con sus ironías y sarcasmos esto no es más posible, todo está perdido: la humanidad, la sociedad, la política, la iglesia. Es eso lo que vamos ver en esta parte.

*La virgen de los sicarios* cuenta la narrativa de odio y amor que involucra personajes que de cierta manera no podrían convivir, sea por las clases sociales, sea por el odio o mismo miedo que debería separarlos. Fernando es un gramático, aparentemente de una familia estable y rico, que vuelve a su ciudad natal después de años lejos, según él para morir; es un hombre culto y con mucha experiencia de vida. Conoció, en su infancia, a una Medellín que muchos no tuvieron oportunidad de conocer porque ya no existe. En medio a una fiesta en el

apartamento de su amigo, él conoce a Alexis, un joven sicario, un tipo de matador por encomienda, Fernando interrumpe la narrativa para adoptar una estética didáctica y explicar para el lector lo que es sicario. Podemos pensar en el didatismo del narrador como una ironía hacia la estética realista clásica. Él hace eso en varios momentos, pues sabe si el lector, así como él, es extranjero en aquel mundo, y necesita de las explicaciones sobre las jergas que se usan en las calles:

Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años. Se murió mi pobre abuelo sin conocer el tren elevado ni los sicarios, fumando cigarrillos Victoria que usted, apuesto, no ha oído siquiera mencionar. Los Victoria eran el basuco de los viejos, y el basuco es cocaína impura fumada, que hoy fuman los jóvenes para ver más torcida la torcida realidad, ¿o no? Corrijame si yerro. Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Os hombres por lo general no, aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años, como Alexis, mi amor: tenía los ojos verdes, hondos, puros, de un verde que valía por todos los de la sabana. Pero si Alexis tenía la pureza en los ojos tenía dañado el corazón. (VALLEJO, 1994, p. 10)

Percibimos que Vallejo describe a Alexis como un personaje físicamente hermoso, casi un dios, podemos pensar también que esa es otra estrategia para burlar el Realismo del siglo XIX, ya que en ese realismo las figuras marginales eran generalmente descritas de modo negativo.

La ciudad que Fernando dejó en su infancia no es más la misma, ahora el odio llena ese nuevo mundo, es posible sentir el odio hasta en la lluvia que hace trasbordar la basura que está en el escoto. Es Fernando quien nos contará las locuras vividas por estos dos personajes. Mientras caminan por las calles en una peregrinación por conocer Medellín, van dejando un rastro de sangre y violencia de la más pura barbarie. Todos muertos por Alexis, el ángel exterminador y grande amor de Fernando.

Las muertes causadas por Alexis son banales y sin sentido, como es el caso del taxista que muere por el simple hecho de no bajar el volumen del radio, o el hombre que muere por querer usurpar el sonido santo de los pájaros, una camarera que no quiere servir el café para los “homosexuales”. Todo es un motivo para que Alexis mate y todo es motivo para morir. Nadie reclama sobre esas muertes y ninguna policía surge para investigar estos asesinatos, pues morir es normal entonces, ¿por qué no empezar la limpieza terrestre?

El papel de Fernando es contar los muertos e intentar justificar esa matanza sin fin. Alexis está solamente trabajando y a veces “ejerciendo su derecho” de no se quedar en el mismo planeta con otro que no suporta. Matar es lo que un sicario hace mejor, y si el otro murió es simplemente porque merecía.

Con eso Fernando va mostrándonos que la vida humana, en aquel ambiente, no vale nada y que lo mejor que se puede hacer es regalar la muerte y con eso ayudar a salir de ese infierno que es vivir en Colombia o en el mundo.

Ese escenario de violencia nos es presentado junto con la miseria que asombra la Medellín del presente. Las comunas que rodean las ciudades y las asombran con sus ojos de muerte, allí no hay esperanza y las personas viven como zombis a espera de la muerte, los cuerpos son tirados en terrenos baldíos donde se dice “prohibido tirar cadáveres”, y los cuervos se encargan de llevar el alma del desgraciado al cielo.

En medio a tantas muertes Fernando va en busca de la suya, pero no la encuentra y va dejando para tras su amor, Alexis, que es asesinado y después su amante, Wilmar, que es el matador de Alexis. Se muere Alexis, se muere Wilmar y tantos otros a su alrededor, tantos otros jóvenes cuya única ambición en la vida son los bienes materiales como tv, zapatos de marca, aparatos de sonido de última generación. Cambian una vida por uno de estos objetos o inclusive por un café mal servido. *La Virgen de los Sicarios* es un relato en el cual el narrador sale de su zona de confort y se adentra en un mundo ajeno al suyo. Es un universo de comunas, con gran exposición del narcotráfico y con el índice de violencia alarmante: “Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio. Pero estas cosas no se dicen, se saben. Con perdón” (VALLEJO, 1994, P. 12).

A principio esa narrativa nos lleva a pensar que es una autobiografía, pues constituye en su interior los elementos discutidos en el capítulo anterior, necesarios para componer una autobiografía. Por ejemplo, es una narrativa en primera persona y la presencia del Yo como protagonista es sobresaliente en toda narrativa. Existen elementos que comprobadamente coinciden con la vida del autor, de manera que autor, narrador y protagonista son uno solo. Los recuerdos de hechos pasados son contados con la preocupación de los detalles:

El pesebre de la casita que te digo era inmenso, la vista de uno se perdía entre sus mil detalles sin saber por dónde empezar, por donde seguir, por donde acabar. Las casitas a la orilla de la carretera en el pesebre eran como las casitas a la orilla de la carretera de sabana, casitas campesinas con techitos de tejas y corredor. O sea, era como si la realidad de adentro contuviera la realidad de afuera. (...) Yo tenía entonces ocho años y parado en el corredor de esa casita, ante la ventana de barrotes, viendo el pesebre, me vi de viejo y vi entera mi vida. Y fue tanto mi terror que sacudí la cabeza y me alejé (VALLEJO, 1994, p. 18)

Se piensa entonces, inicialmente, que se trata de una narrativa autobiográfica e imaginamos que allí va a ser contada una historia de amor entre dos hombres. Pero también es un cierto tipo de amor paternal, puesto que Fernando es un viejo que protege y defiende los adolescentes Alexis y Wilmar posteriormente con uñas y dientes. Pero ante de todo, es la

historia de un hombre que ya vivió mucho y que ahora quiere contar su visión sobre el pasado y el presente.

Fernando se preocupa en mostrar que todo lo que narra es su visión personal, de una realidad que se transformó de tal manera que solo lo que él puede hacer es describir lo que ve en este nuevo mundo, que no es más suyo. Según Klinger (2012, p. 104). Adentrándose en un mundo que no es suyo, el narrador evita cualquier ilusión de representación del otro y muestra que se trata de su visión subjetiva sobre él y sus deseos.

Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar, que les afine la puntería cuando disparen y que les salga bien el negocio. ¿Y cómo lo supieron? ¿Acaso son Dostoievski o Dios padre para meterse en la mente de otros? ¡No sabe uno lo que uno está pensando va a saber lo que piensa los demás! (Vallejo, 1994, 20).

De esa manera se queda más claro lo que estamos intentando mostrar, la ilusión de autobiografía se aproxima cada vez más. Según Klinger (2012, 105), “esse narrador autobiográfico de *A virgen dos Sicarios* é típico de toda a narrativa de Vallejo. De fato em todos os seus romances, Vallejo não faz outra coisa senão contar a história de sua vida”.

Es un hecho que todas las novelas de Fernando Vallejo son un juego con los géneros novelescos. En una entrevista Vallejo dice que no cambia ni los nombres de las personas y que todo lo que escribe es pura verdad. “En mis libros no les cambio los nombres a la gente, ni a los pueblos, ni a las ciudades por manía, por atenerme a la verdad y porque cada uno se llama como se tiene que llamar” (Vallejo, 2004).

Vallejo va más allá en sus ironías y declara que la novela *La virgen de los sicarios* es una historia de amor verdadera. “Vallejo declarou à imprensa que seu romance não é “sociológico” que se trata de uma “história de amor autobiográfica”. (KLINGER, 2012, p. 105). Es notorio en sus entrevistas que Vallejo hace de todo para mostrar que sus libros son retratos de la realidad, a lo mejor, de su realidad. Él se expone públicamente en un intento de llevar su autoficción para más allá de los libros, para jugar con la idea y las fronteras ficción/realidad.

Si pensamos en todos los asesinatos y crímenes brutales narrados por Fernando y su historia de amor problemática y enferma, ¿será posible aceptar la novela como una historia de amor real? ¿Es posible creer que con tantos crímenes nadie es culpable y condenado? A cada página vemos una escena de terror peor que la otra, una historia de odio y falta de atención con el prójimo que es capaz de causar repulsión y choque por el realismo cruel con que son escritas.

Los próximos muertos de Alexis fueron tres soldados (...) ¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Tres tiros en las puras frentes y tres soldados caídos, tiesos. ¿Cuándo sacó Alexis el revólver? Ni alcancé a ver. (...) Se quedó viendo los cadáveres como hipnotizado,

mirándoles los ojos. “Se me hace que lo mejor es que nos vamos yendo, niño, a almorzar. (VALLEJO, 1994, p. 52- 53)

En el punto de vista didáctico adoptado por Vallejo Vamos a percibe que siempre va haber un cierto tono de ironía, pues si no tuviera la ironía sería una denuncia y eso llevaría a una búsqueda por cambios en la sociedad y eso no es lo que desea Vallejo

La narrativa sigue con muchas escenas dramáticas y con la descripción hiperbólica de una realidad que hace caer por tierra la posibilidad de la autobiografía, en la que nos quiere hacer creer Vallejo en sus entrevistas. La novela se prueba como autoficción por medio del choque de lo real, de la exacerbación de una realidad que no puede existir y por la inversión de la moral y los principios.

Pues, para variar, llegaba el taxista el radio prendido tocando vallenatos, que son una carraca con raspa y que no soportan mi delicado oído. “Bájeme el radio, señor por favor”, le pidió este su servidor con la suavidad que lo caracteriza. ¿Qué hizo el ofendido? Le subió el volumen a lo que daba. (...) Ya no tuvo que ver más con pasajeros impertinentes el taxista, se licenció de trabajar, lo licenció la Muerte: la Muerte, la justiciera, la mejor patrona, lo jubiló. Con el impulso que llevaba el taxi por la rabia, más que le añadió el tiro, se siguió hasta ir a dar contra un poste a explotar, mas no sin antes llevarse en su carrera loca hacia el otro toldo a una señora embarazada y con dos niñitos, la cual ya no tuvo más, trucándose así lo que prometía ser una larga carrera de maternidad. ¡Qué espléndida explosión! Las llamas abrasaron al vehículo malhechor pero Alexis y Yo tuvimos tiempo de acercarnos a ver cómo ardía el muñeco. (VALLEJO, 1994, 67-68)

Sigue narrando más escenas chocantes, donde prueba que los principios son invertidos y que al fin, los fines justifican los medios. Además Vallejo muestra que no pertenece al universo de los sicarios, que es un extranjero allí, pero que sabe de las cosas, y las enseña a los extranjeros – los lectores - que no saben cómo funciona aquel mundo. Percibimos que él juega un poco más con el realismo del siglo XIX, adoptando la postura didáctica, de enseñar a quien no conoce. En el punto de vista didáctico adoptado por Vallejo siempre hay un cierto tono de ironía, que impide ver la narrativa como denuncia o como proposición de cambios en la sociedad. Podemos pensar en la ironía como una de las estrategias de la espectacularización de lo real. Es lo que se ve en la cita abajo:

¿Cómo puede uno hacerse matar por unos tenis? Preguntará usted que es extranjero. Mon cher ami, no es por los tenis: es por un principio de justicia en el que todos creemos. Aquel a quien se lo van a robar cree que es injusto que se los quiten puesto que él los pagó; y aquel que se los va a robar cree que es injusto no tenerlos. Y van los ladridos de los perros de terraza en terraza gritándonos a voz en cuello que son mejores que nosotros. (VALLEJO, 1994, P. 83)

Cuando leímos estas frases, que de poco en poco se transforman en un texto, nos espantamos con tal crueldad y falta de conmoción por el prójimo. Matar y robar es tan fácil y justificable como respirar. A lo largo de la narrativa la verosimilitud ya se rompió y percibimos que ya no existe más la posibilidad de creer en una representación transparente de la realidad, una vez que todo lo que se lee es una descripción hiperbólica, fruto de la estética

del choque de lo real. En ese juego, la obra no parece buscar denunciar o llevar a una conmoción, sino ironizar una situación que no tiene más solución.

Las hojas siguen a medida que las narraciones van chocando aún más. Nadie será preso, nadie investigará esos crímenes, que no ocurren solo por las manos de Alexis y sí por las manos de muchos muchachos sicarios que Medellín creó. Es un mundo sin ley.

El choque de lo real, nos muestra que no es posible que toda esa novela sea también un relato de amor. En algunas entrevistas el propio escritor afirma que no concibe una autobiografía, que para él todo que se escribe es autoficcional. Pero una vez más él se propone jugar con nuestros saberes. Sus novelas no son de ninguna manera autobiográficas como se pensaba y como el propio escritor quería pasar. La contradicción que vemos es resultado de un performance que crea Vallejo, es un juego mediático, donde él defiende la “verdad” de todas las formas. Y al fin nos muestra que cuando se pasa al papel su vida se cambia en ficción y la vida de cualquier escritor, por eso no concibe la autobiografía en ninguna hipótesis.

Es un enredo más bien inútil el de distinguir entre el autor y el personaje. Cuando la realidad se pasa al papel, así sea el historiador más riguroso o el novelista del yo, tiene que estar acomodando el lenguaje, está inventando, porque tú no puedes sino reinventar lo que viviste. Todo es ficción. (...) ya dije que cuando la vida se pasa al papel se vuelve novela. Y es así, uno la novela pero no porque quiera, sino porque no es posible de otra forma, porque el lenguaje humano es muy limitado. Lo que importa es la capacidad de sugerir, de hacer sentir. Hay que decir más de lo que está escrito tomando las palabras literalmente, en 200 páginas tienes que contar como si hubieras escrito dos mil o veinte mil. (VALLEJO, 2013)

El hombre irónico y sarcástico que es Vallejo, no podía perder la oportunidad de alcanzar sus objetivos. *La virgen de los sicarios* no es una novela autobiográfica. Las entrevistas de Vallejo se contradicen y no podemos confiar en el escritor: él rompe con el pacto. Se entiende la novela como autoficción, por sus narraciones que contienen elementos de la vida del escritor, pero que también contienen rasgos que no conciden con la posible realidad, como por ejemplo los elementos que producen el choque de lo real, al contar la “historia de amor” de forma demasiado hiperbólica como para ser una autobiografía.

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

La narrativa contemporánea confunde los límites que antes eran muy claros y definidos, como las fronteras de género y el límite entre realidad y ficción. Ya no sabemos claramente cuando empieza uno y cuando termina otro.

En el caso de este trabajo buscamos analizar algunos recursos de la estética realista contemporánea. Para eso, buscamos comprender los límites que separan la autobiografía y la autoficción. Percibimos que ambas son separadas por un pacto entre lector y escritor. En este pacto, cuando se trata de una autobiografía, el escritor se compromete a decir la verdad sobre los hechos narrados y el lector acepta esa verdad tal cual es.

Percibimos en la novela *La virgen de los sicarios* que ese pacto se rompe. Si bien en algunas entrevistas Fernando Vallejo declara que su obra es un romance autobiográfico y la misma novela empieza como si fuera un relato de hechos reales, a lo largo de la lectura percibimos que la “verdad” se rompe a medida que Vallejo va haciendo uso de la estética del choque de lo real, satirizando hiperbólicamente la realidad a su alrededor.

Contradiendo la creencia en la contribución de la literatura para el cambio social, implícita en el Realismo del siglo XIX, la narrativa de Vallejo parece indicar la imposibilidad de cambios y la ausencia de utopías, como se la humanidad tuviera llegado a un colapso para el cual no hay más esperanza de salida.

## AS ESTRATÉGIAS DO REALISMO CONTEMPORÂNEO EM “*LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*” DE FERNANDO VALLEJO

Núbia Rafaela Alves de Medeiros

### RESUMO

Este artigo é fruto de uma investigação intitulada: “Indisciplina Literária: A literatura latina – americana e a construção do conhecimento sobre o presente – PIBIC – da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB. Neste trabalho buscarei analisar o romance “*La virgen de los sicarios*” de Fernando Vallejo, publicada em 1994. Para este trabalho levamos em conta as estratégias do realismo que são usadas no contemporâneo e para isto buscamos entender os conceitos de autoficção e choque do real. Os conceitos de autoficção e choque do real servem, no trabalho, para entender como opera a estética realista contemporânea. Para isto o trabalho busca entender o contexto em que se encontra a nova crítica literária, compreender as novas tendências descritas e analisar como elas se fazem presentes nas produções literárias contemporâneas, em especial no romance “*La virgen de los sicarios*”. Para este trabalho foram feitas pesquisas em livros de teorias literárias que relatam estas tendências a que nos dedicamos analisar como o livro *Escritas de si, escritas do outro* de Diana Klinger e *O choque do real* de Beatriz Jaguaribe, *Cena do Crime* de Schollhammer, como também algumas entrevistas de Fernando Vallejo que são importantes para a compreensão da proposta

**Palavras – Chave:** Realismo. Autoficção. *La virgen de los sicarios*.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARTASIS. In: Dicionario Literario. Disponible en: <http://www.papelenblanco.com/diccionario-literario/diccionario-literario-catarsis>. Acceso en: 22 nov. 2014.

CASTRO, Ricardo. **Tengo que demoler la sociedad, tengo que demoler a Colombia.** Buenos Aires: Arcadia, 2013. Disponible en: <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/tengo-que-demoler-la-sociedad-tengo-que-demoler-colombia-vallejo/31192>. Acceso en 20 oct. 2014.

CRISTOFF, María Sonia. **El caballero de la prosa temeraria.** Buenos Aires: La nación: 2004. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/607729-el-caballero-de-la-prosa-temeraria>. Acceso en, 07 oct. 2014.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica.** 2ª ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. **Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas.** Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

OQUENDO, Catalina B. **No tienen por qué recordarme: Fernando Vallejo.** Bogotá: El tiempo, 2013. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12775558%20acceso%20em%2020/10/14>. Acceso en: 12 nov. 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cenas do crime: violência e realismo contemporâneo.** 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

VALLEJO, Fernando. **La virgen de los sicários.** Madrid: Alfaguara, 1994.