



Estudios de Literatura Colombiana  
ISSN: 0123-4412  
revistaelc@udea.edu.co  
Universidad de Antioquia  
Colombia

Riahna Weakley, M.A.  
Sangre ajena: el testimonio de un sicario  
Estudios de Literatura Colombiana, núm. 16, enero-junio, 2005, pp. 143-160  
Universidad de Antioquia  
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498357742009>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

# *Sangre ajena: el testimonio de un sicario*

*Riahna Weakley, M.A.\**

Saint Louis University

*Primera versión recibida: 4 de abril de 2005;  
versión final aceptada: 30 de mayo de 2005 (Eds.)*

**Resumen:** El texto de *Sangre ajena* de Arturo Alape explora la vida de un sicario en las calles de Medellín a través del testimonio de Ramón Chatarra. El fenómeno de los sicarios viene de una mezcla de factores sociales, económicos y políticos que el estado colombiano no ha enfrentado y a través del testimonio de Ramón Chatarra, esos factores se convierten en una realidad truculenta. La voz de Chatarra cuenta su historia, es una voz que representa a muchos individuos y hace patente que sus experiencias como sicario no son únicas, sino que son las de una generación de jóvenes desplazados de los privilegios de la ciudad. En este trabajo se analiza el funcionamiento testimonial de *Sangre ajena* y se demuestra cómo el texto utiliza los recursos del testimonio para retratar la existencia del mundo de Ramón Chatarra.

**Descriptores:** Alape, Arturo; *Sangre ajena*; Novela testimonio; Literatura de violencia; Sicario.

**Abstract:** Arturo Alape's book, *Sangre ajena*, explores the life of a *sicario* in the streets of Medellín. The phenomenon of *los sicarios* comes to life through the testimony of Ramón Chatarra, whose story reveals many of the social, economical, and political factors that contribute to the crisis—a crisis, in which, the Colombian government has yet to resolve. Chatarra's voice presents us with a first hand account of this overwhelming reality. He speaks for many and his experiences are not unique but rather those of a generation of young people marginalized from the privileges of society. This essay analyzes the testimonial elements presented in *Sangre ajena* and demonstrates the ways in which the text emulates the style of a *testimonio* in order to convince the reader of the existence of Ramon Chatarra's violent world.

**Key words:** Alape, Arturo; *Sangre ajena*; Testimonio; Literatura de Violencia; Sicario.

---

\* Master and Bachelor of Arts (weakleyr@slu.edu). Este texto es un resultado parcial de la investigación sobre género testimonial que realizó la autora en el marco de su Maestría en Saint Louis University. Es instructora en esta universidad.

En 1970, el premio Casa de las Américas incorporó una nueva categoría en su concurso, el *Testimonio*; esta decisión marcó el reconocimiento “oficial” de un nuevo género literario en América Latina.<sup>1</sup> El género testimonial se preocupa de crear el reconocimiento de un problema social que, ante los ojos de un autor, necesita ser resuelto. La manera como se presenta ese problema, y las técnicas discursivas que utiliza, determinan la reacción que provocará en el lector. Por lo mismo, la presentación que haga de un relato es muy importante para lograr el efecto deseado. Caracterizado precisamente por su forma de presentar el material, este género plantea un conflicto social a través de la voz de un individuo que ha sido “victima” de alguna injusticia. Su formato le permite al editor y a un sujeto informante reconstruir aspectos detallados de la historia que no están presentes en la versión oficial de la historia que transmite el poder.

El presente trabajo contempla tres partes básicas: cómo funciona el género testimonio, explicar un posible contexto de la violencia urbana en Colombia y la manera como en un texto ficticio literario, *Sangre ajena* del autor colombiano, Arturo Alape, se usa y abusa del testimonio para interpretar las andanzas de un sicario o actor de violencia en un período de su vida.

En el testimonio, el sujeto utiliza el lenguaje cotidiano y cuenta su historia en primera persona. De esta manera, el lector está más predispuesto a reconocer la existencia del conflicto en cuanto tiene la idea de que es una voz auténtica que habla y que los acontecimientos testimoniados realmente le han ocurrido al narrador. Debido a que la mayoría de las obras testimoniales son destinadas a una audiencia letrada, los editores sienten la necesidad de explicar —normalmente en un prólogo— que el sujeto informante no es un profesional sino un individuo auténtico que intenta compartir su perspectiva de un evento histórico, el cual está ligado a una comunidad determinada.

---

1 John Beverley explica que “in Latin America, where Testimonio has enjoyed an especially rich development, it was sanctioned as a genre or mode by two related developments: the 1970 decision of Cuba’s Casa de las Américas to begin awarding prizes in this category in their annual literature contest, and the reception in the late 1960’s of Truman Capote’s *In Cold Blood* (1965) and Miguel Barnet’s *Autobiography of a Runaway Slave* (*Biografía de un cimarrón*, 1966)” (25).

A decir verdad, el testimonio mediato es un género muy abierto y por eso suele generar confusión y controversia.<sup>2</sup> En parte se atribuye esta confusión a la rápida expansión del género, lo cual ha contribuido a un hibridaje de sus características y a una pérdida del formato original. Además, los rasgos del género se matizan con cada obra por lo que no existe una idea canónica o fija de la literatura testimonial. En su lugar, los editores defienden sus propias versiones del género al describir en el prólogo sus motivaciones y propósitos del proceso de creación de su texto.

En la escritura literaria de fecha reciente en América Latina, el discurso testimonial ha sido usado y manipulado por muchos textos literarios. Dichos textos intentan imitar o parodiar el formato testimonial para lograr en el lector un efecto parecido al del testimonio mediato. Por ello, es común cierta actitud política, cierto llamado a la sensibilización social para enfrentar la injusticia del protagonista o grupo que este representa. Justamente por tal tipo de reapropiación, el lector tiene que estar preparado para separar los textos ficticio-literarios, los que se refieren a un mundo imaginario, de los testimonios llamados mediatos, los que refieren al mundo objetivo.<sup>3</sup> Con lo anterior en mente, el objetivo de este escrito es el de analizar el funcionamiento testimonial de *Sangre ajena* del escritor Arturo Alape. Este texto explora la vida de un sicario en las calles de Medellín a través de la voz de Ramón Chatarra, un joven de diecinueve años quien cuenta a un entrevistador los acontecimientos de su vida cuando trabajó como asesino a sueldo. El relato recupera la época en que Ramón era un niño entre los nueve y trece años. Se intentará demostrar que *Sangre ajena* no constituye un testimonio mediato a pesar de la recurrencia de Arturo Alape a echar mano de los rasgos asociados con el género.

2 El término testimonio es muy general e incluye una categoría amplia de varios tipos de literatura-biografías, memorias, cartas, crónicas, diarios íntimos, diarios de viaje –y varios tipos de testimonios mediados– testimonios noticieros, testimonios etnográficos y/o socio-históricos, novelas-testimoniales, novelas-pseudo testimoniales, etc. (Skłodowska, 102). Este hecho hace difícil agrupar las múltiples versiones bajo la misma categoría y/o género literario.

3 Welleck y Warren definen literatura como “works in which the aesthetic function is dominant, while we can recognize that there are aesthetic elements, such as style and composition, in works which have a completely different, non-aesthetic purpose, such as scientific treatises, philosophical dissertations, political pamphlets, sermons. But the nature of literature emerges most clearly under the referential aspects. The centre of literary art is obviously to be found in the traditional genres of the lyric, the epic, the drama. In all of them, the reference is to a world of fiction, of imagination” (25).

## Contexto de la violencia

Colombia vive hace varios decenios un conflicto armado que mezcla actores, motivos, estrategias y escenarios. Los conflictos políticos, económicos y sociales, y las formas en que se manifiestan, son múltiples y por su complejidad, se ha hecho imposible llegar a “un concepto omnicomprensivo” de la violencia. El fenómeno es tan complejo que deviene de causas distintas (Blair Trujillo, 47). No existe duda de que la violencia está ligada a la historia socio-política del país pero hoy en día hay otras agravantes que contribuyen a su estado presente. Según Blair Trujillo, “las crisis no pre-existen a los actores sino que son producidas por ellos mismos” (29). En su libro *Conflictos armados y militares en Colombia. Cultos, símbolos e imaginarios*, la autora habla de la falta de valores actualizados a tono con el proceso modernizador del país, ello como resultado de años de lucha entre las perpetuadas creencias de la Tradición y las nuevas concepciones de la Modernidad.<sup>4</sup> El peso en el imaginario colectivo de valores difundidos por la ideología de los partidos Conservador y Liberal, los dos bandos elitistas que se han repartido el poder en Colombia, entra en riña con grandes sectores de la población que no comparten los mismos valores, ni los privilegios que las mencionadas élites han mantenido. Lo anterior ha provocado la formación de *mini culturas* en los sectores marginados al no sentirse leales a la cultura colectiva del país sino a la de su propio barrio o región; esto explica la falta de cohesión social. La carencia de un compromiso y confianza de los nacionales frente al orden establecido ha creado desacuerdo entre los grupos sociales sobre normas de convivencia ciudadana. La aceptación de formas de participación civil, que regulen u orienten un orden social, ha llevado a que la anomia sea la característica común de los individuos asociados a una nación fragmentada e informe. La legitimidad

4 El concepto de la Modernidad suele generar controversia a causa de ciertas ambigüedades que existen dentro de su concepción teórica, las cuales no puedo elaborar aquí. En este trabajo se utiliza el término *Modernidad* para representar el cambio en la manera de pensar de y organizar políticamente y socialmente el estado. Dicho cambio implica que el estado basa sus valores y creencias fundamentales en principios *racionales* para el bien común de sus ciudadanos (es decir, eligen valores y creencias que supuestamente no discriminan contra un grupo social a favor de otro) en lugar de los que no son considerados racionales, como, por ejemplo, los valores basados solamente en las doctrinas religiosas o en la superioridad de un grupo étnico sobre otro. En la práctica, los actores del conflicto colombiano no resuelven los conflictos haciendo uso de acuerdos racionales.

dad es relativa puesto que no hay seguimiento de normas sociales reguladores de la conducta de los actores, más bien éstos dictan sus propias normas de acción.

Blair Trujillo sostiene que se confunden tanto las fronteras de lo legal y lo ilegal que la violencia es una crisis de puntos de referencia (xix). Lo novedoso del argumento de la autora es que la violencia colombiana actual debe explicarse teniendo en cuenta el componente cultural, el que suele ser evitado por los estudiosos de las ciencias sociales. Para ella “existen, sin duda, factores culturales que intervienen como componentes del fenómeno violento” y en algunos casos, la violencia es una vía de socialización para algunos individuos (Blair Trujillo, 67). La anomia como respuesta a una falta de valores según los cambios modernizadores ha permitido que los individuos acudan a la violencia como una forma cotidiana de resolver conflictos. Los colombianos han aprendido a utilizarla para lograr cierto objetivo, ganar poder, resolver problemas diarios y mantener control de acuerdo con sus intereses individuales o de grupo. En efecto, es una vía usada para múltiples y variados asuntos políticos y no políticos, que hace muy complejo el conflicto.

Una explicación cultural del conflicto tiene sentido cuando se considera el hecho de que no existen los mismos niveles de violencia en otros países de América Latina que tienen estructuras económicas y políticas semejantes. Dichos países no han experimentado los mismos efectos violentos. Por lo tanto, no son necesariamente las condiciones políticas y económicas las que conducen a la violencia sino los actores sociales permeados por una cultura violenta que ha formado sus imaginarios colectivos. Los conflictos sociales y políticos se transforman en conflictos violentos porque “la violencia, en efecto, no es la crisis sino su manifestación más evidente” (2). De esta manera, parece imperativo entender el papel de los actores mismos: ¿Cuáles son sus motivaciones? ¿Por qué utilizan la violencia para enfrentar sus problemas? Elsa Blair Trujillo es de la opinión de que ante el debilitamiento del estado, “la sociedad civil asume la defensa directa de sus intereses sin la mediación de [ello], el que a su vez, incapaz de mantener el monopolio del uso de la fuerza, asiste impotente a la fragmentación del poder en manos privadas que impulsan, por sus propios medios, el aumento de la violencia” (11).

## El sicario: actor del conflicto

Entiendo la violencia del sicario en un contexto complejo en el que el componente cultural debe integrarse a otros para explicar las motivaciones de este actor del conflicto. La figura del sicario emerge como uno de esos grupos de actores sociales que contribuyen a la violencia. Erna Von der Walde opina que esta figura es “la condensación de las violencias sociales, económicas, políticas, históricas y estructurales de Colombia” (37). El carácter del sicario y su imagen social pone en evidencia la fragmentación cultural de la sociedad porque su comportamiento está ligado a ciertas prácticas y valores de sectores específicos de la población, específicamente, los barrios pobres ubicados en las afueras de las ciudades de Medellín y Bogotá.<sup>5</sup> Mario Vargas Llosa percibe en las comunas de Medellín “una indecible violencia, atizada por la miseria, el desempleo, la desesperanza, la droga, la corrupción y una criminalidad sin freno, cuyo emblema y epifenómeno es precisamente el sicario” (1). Pero, ¿quiénes son los sicarios? El sicario prototípico es un joven, normalmente de clase baja, que trabaja como asesino a sueldo en ciudades como Medellín, Bogotá y Cali. Es más, los medios masivos pintan al sicario de Medellín como un joven que siempre lleva escapularios de la Virgen de Sabaneta —llamada la Virgen de los Sicarios— que anda en motocicleta y que lleva un arma.

Se atribuye el crecimiento del fenómeno sicarial en las comunas a un sincretismo socio-cultural el cual resulta de un conflicto entre los valores modernos y los tradicionales. En su texto, Salazar demuestra la existencia de valores tradicionales (como los basados en prácticas religiosas) que regulan la vida cotidiana de los sicarios y que apoyan el uso de la violencia, junto con su legitimización, como única manera de ganar la vida. Blair Trujillo explica con más detalle la situación social del sicario al decir que “del discurso modernizador se apropiaron las élites y fueron las únicas portadoras de los beneficios de la modernización en un proceso excluyente que no contribuyó a la formación de nuevos actores sociales sino, más bien, al surgimiento de amplias *masas de extras* excluidos del proyecto modernizador” (5). Así las cosas, los sicarios representan un sector social de la población que ha sido excluido por la modernización y como resultado, los

---

5 Salazar nota “una constatación empírica: el mapa de las bandas en Medellín coincide con el mapa de las zonas pobres y más populares de la ciudad” (189).

valores tradicionales ligados a los de la iglesia católica, han quedado vivos en ellos a través de las generaciones. En los tiempos actuales, el papel educador de la iglesia católica ha sido reemplazado en las comunas por el vecindario. El entorno social en el que el individuo crece es el que forma su imaginario: es ese “el medio de socialización y el modelo de identificación para las nuevas generaciones de las barriadas populares” (Salazar, 208).

Además de ser uno de los protagonistas principales de la violencia colombiana actual, el sicario ha llegado a convertirse en una representación social del éxito. La violencia le permite resolver cualquier conflicto y, de paso, salir de la pobreza, al menos por un momento. No es extraño entonces, que la violencia ya haya llegado a formar parte de la cultura de las comunas mientras el resto de la sociedad aplaza la deuda social, económica y educativa con éstas. En una entrevista con Carlos Vásquez-Zawadzki, Arturo Alape aclara las implicaciones del rol social del sicario:

En una sociedad tan profundamente descompuesta como la colombiana, por la profunda polarización económica y social, el ser y actuar como pistolero, tiene como significación humana el ser reconocido entre sus pares, respetado por su comunidad, caminar orgulloso socialmente con los pies de la ropa de marca, además de convertirse en bastón de apoyo económico para la familia (5).

Durante varios decenios ser sicario no era algo malo o anormal para los niños de las comunas porque crecieron bajo su imagen de poder y riqueza. Ser sicario era una aspiración, un símbolo de éxito en sus barrios y en sus familias y no era un trabajo despreciable, sino, por el contrario, respetable. Salazar explica que “en muchos barrios las bandas se han convertido en el espacio de socialización de los niños y los jóvenes. Al grupo lo une no sólo un interés económico sino adicionalmente un rol social que los identifica y los cohesionan” (205). A través de las bandas de su barrio, los niños fueron aprendiendo a utilizar la violencia como manera de lograr poder y dinero. La violencia fue convirtiéndose en un poder, el que el sistema político les negaba. Aunque las últimas noticias hablan de políticas oficiales encaminadas a recuperar las comunas, las cifras de muerte en la ciudad todavía escandalizan, además de que el sicario sigue participando en crímenes pagados por otros actores como guerrilleros, paramilitares, narcotraficantes y políticos. Hoy su figura se ha dispersado por todo el territorio nacional.

## Literatura sobre la violencia

En Colombia, la violencia ha sido un tema obligado para los investigadores sociales a causa de su complejidad social, económica y política, y sus diversas manifestaciones. La violencia también ha tenido un impacto en la mente creadora de los escritores colombianos y ha llegado a ser un tema notable en muchas obras literarias.<sup>6</sup> La literatura que trata la violencia urbana comunica una perspectiva personal del fenómeno e intenta crear una cierta inteligibilidad del mismo. La realidad colombiana, con respecto a la violencia, parece como un invento de la ficción; por ello, la literatura que trata el tema tiene un efecto fascinante en el lector porque habla de una realidad inconcebible. Laura Restrepo afirma que “la violencia ha sido el punto de referencia obligado de casi tres decenios de narrativa: no hay autor que no pase, directa o indirectamente, por el tema; éste está casi siempre presente, subyacente o explícito en cada obra” (Citado por: Sánchez y Peñaranda, 28). Sin embargo, porque las manifestaciones de la violencia cambian con las circunstancias, los rasgos de la literatura que se ocupa del tema varían también.

Todas las obras que tratan de la llamada Violencia política de los años cincuenta (ocasionada por los dos partidos tradicionales, el liberal y el conservador) y la reciente, revelan “una situación que la sociedad colombiana no ha conseguido comprender: que los victimarios eran a su vez víctimas, que la violencia en Colombia había rebasado los parámetros con los que se intentaba dar razón de ella, que se había fracturado de manera irreversible el tejido social” (Von der Walde, 28). Al analizar el conflicto desde la perspectiva de los actores sociales que forman parte del problema, como los sicarios, ese tipo de literatura parece describir un mundo que no existe en la vida verdadera, tal es su deterioro y dimensión irracional. De allí que las obras tengan la capacidad de iluminar cierta realidad de la compleja problemática y le permiten al lector enfrentar, en términos literarios, una visión no oficial del fenómeno. Las novelas de los últimos decenios tratan de la violencia producida por injusticias sociales que nunca resol-

6 Elsa Blair Trujillo dice que “la literatura sobre el tema en el país es incontable y múltiples las líneas y perspectivas analíticas y metodológicas para abordarlo” (xviii).

vieron esos dos partidos tradicionales, pero agregan la presencia de un nuevo factor, el narcotráfico.<sup>7</sup>

En el artículo “La novela de los sicarios y la violencia en Colombia,” Erna Von der Walde se pregunta: “¿Quiénes pueden ser los interlocutores de una narración que no relata nada distinto de lo que muestran los noticieros de la televisión, o informa la prensa escrita, o discuten los académicos? ¿Cómo puede narrarse la violencia desde el lugar que la produce?” (35). Muchos autores colombianos han respondido a estas preguntas al producir textos que analizan la violencia desde el punto de vista de los varios grupos sociales que participan en el conflicto como victimarios y víctimas a la vez, como los sicarios. Este tipo de textos presenta muchas perspectivas del conflicto al relatar diversas manifestaciones sociales de la violencia. El Estado es débil, y las mayorías descontentas de su gestión intervienen en la violencia o son cómplices de ella. Los narradores utilizan el lenguaje cotidiano y la jerga de la violencia en contraste con el que usan el discurso de las ciencias sociales y el de los medios de comunicación. De esta manera, presentan la cotidianidad de la violencia en la vida real. Muchas de las novelas narran la violencia utilizando recursos testimoniales, especialmente porque intentan reivindicar las voces de personas que han sido víctimas de todo tipo de violencia: al emplear el lenguaje del “otro”, la cultura letrada recupera una perspectiva ajena del conflicto que a todos implica. De muchas maneras, el formato literario testimonial hace parte de la historia literaria colombiana reciente. Esto ocurre porque el testimonio revela, por medio de sus protagonistas, dicha realidad e intenta darle orden a un mundo desordenado. Por lo tanto, una nueva generación de autores emula o parodia lo testimonial para mostrar la realidad de la violencia y los casos extraordinarios de su manifestación. De este modo, los autores colombia-

7 La violencia es un tema constante en las obras de Gabriel García Márquez, el escritor más famoso de Colombia; no obstante, sus obras tratan de la violencia rural más que de la urbana. Juan Carlos Botero, otro escritor colombiano, dice que “when García Márquez began writing, 70 percent of the country was in the countryside, 30 percent was in the cities, but now it is the other way around” (Forero, 2). De allí, vemos que la literatura colombiana de fecha reciente trata más de la violencia urbana y que “the Colombia of small-town revenge and folksy characters has been replaced by a hard world of mega cities, power politics and a brutal conflict characterized by massacres and assassinations” (3). Las novelas *Rosario Tijeras* de Jorge Franco e *Hijos de la nieve* de José Libardo Porras son dos ejemplos de este fenómeno literario reciente de incluir el narcotráfico.

nos confían en el poder de la palabra como herramienta para buscar exhibir las causas de la compleja problemática.

### **Sangre ajena**

*Sangre ajena* se presenta como un testimonio porque lleva muchas de las características asociadas con el género: prólogos que explican el motivo de la obra y/o el proceso de creación de ella, una historia contada en primera persona basada en la experiencia de una persona verdadera que ha sido víctima de alguna injusticia social y/o política y un entrevistador cultivado o experto en alguna ciencia humana o social quién transcribe la historia de tal persona; sin embargo, la presentación de algunos de esos recursos en *Sangre ajena* tiene un carácter literario y la obra no separa los elementos no literarios de los literarios, cosa que pone en cuestión la orientación genérica del texto. La historia está contada en una primera persona que el editor del texto le presenta al lector como la voz de Ramón Chatarra. El efecto logrado es dar la idea de que la historia es el testimonio de una persona del mundo objetivo que comparte su vida presente y su pasado con un entrevistador-editor. En la mayoría de los testimonios mediados, al editor le gusta preservar la espontaneidad del habla del entrevistado y su estilo de narrar para demostrar la autenticidad de la obra como si en efecto se tratara del testimonio de una persona de la vida histórica. Por eso, la voz misma de Chatarra es la que nos cuenta su historia y muy pronto vemos que su voz representa a muchos individuos y que sus experiencias como sicario no son únicas, sino que son las experiencias de una generación entera de jóvenes desplazados de los privilegios de la ciudad. Como dice el crítico John Beverley, “the situation of the narrator in testimonio is one that must be representative of a social class or group” (27). Entonces, el texto intenta traerle al lector el reconocimiento de un problema verdadero que realmente existe en el contexto urbano nacional a través de la voz de un individuo que vive a diario esa realidad.

Por lo general, los testimonios introducen elementos “comúnmente reconocibles como históricos (personajes, datos, fechas, eventos conocidos)” para certificar la autenticidad del texto (Sklodowska, 48). En *Sangre ajena*, Alape no utiliza documentos para apoyar la validez del texto, de hecho no sabemos cuándo toma lugar la historia narrada sino que parece representar la historia presente y cubrir la vida de Ramón Chatarra entre los nueve y los diecinueve años. *Sangre ajena* no habla de los acontecimien-

tos históricos ni trata de reescribir la historia oficial documentada. Es por esto por lo que pareciera que el propósito del texto fuera el de mostrar otro punto de vista sobre la violencia actual: el de las personas que la crean y la padecen. Carlos Vásquez-Zawadzki percibe *Sangre ajena* como:

El destino trágico de Ramón Chatarra —hasta ayer sicario de ‘Medallo’, en el cual sus agónicos recuerdos y experiencias de niñez y juventud por las calles de luz y oscuridad y sombras familiares de Bogotá y Medellín nos son contados durante seis o más meses de preguntas y conversaciones, a través de un supuesto escritor y primer narrador (1).

La figura del sicario es una constante en las obras que tratan de la violencia urbana de Colombia actual y *Sangre ajena* es un buen ejemplo de esa tendencia literaria reciente de presentar el material y organizarlo en un formato testimonial. En mi opinión, Alape utiliza el formato del testimonio en su obra porque le permite manejar una perspectiva que acomete el problema del sicariato. No sólo sigue los pasos de Ramón Chatarra, sino su formación de sicario en la escuela de don Luis, rastrea su vida privada luego de hacerse profesional del crimen y lo acompaña hasta su vida actual, la de exsicario, ahora que vive como recolector de basuras en Bogotá.

Los mini-prólogos que introducen cada capítulo del texto contienen citas de Ramón Chatarra sobre su vida presente; dichas citas coinciden con los acontecimientos del texto y prueban, de cierta manera, una existencia que está fuera de la historia. Dichos mini-prólogos toman el lugar de un prólogo general que usualmente se encuentra en la primera parte de un testimonio. En sentido estricto *Sangre ajena* utiliza las técnicas asociadas con los prólogos testimoniales; no obstante, su uso tiene implicaciones distintas y crea un ambiente de incertidumbre sobre la legitimidad del texto concebido como testimonio mediato.<sup>8</sup> Aunque los mini-prólogos de *San-*

8 En general, un prólogo testimonial relata al lector que hay dos participantes en el texto: el editor y el sujeto. De allí, se revela como una especie de *conversación* entre el entrevistador y el entrevistado. En la mayoría de los casos, al editor le gusta preservar la espontaneidad del habla del entrevistado y su estilo de narrar para demostrar la autenticidad de la obra como si en efecto se tratará del testimonio de una persona de la vida histórica. Lo que es más, la información dada en el prólogo ayuda a determinar el ‘género’ de la obra: testimonio, novela testimonial, biografía, etc. La variedad entre los testimonios, especialmente en los métodos empleados (los cuales los editores justifican en su prólogo) ha creado dificultades en determinar exactamente qué es un testimonio y sus rasgos genéricos. Skłodowska dice que “los prólogos lleguen a ser una autoridad importante en el establecimiento del contrato de lectura y en la configuración de las expectativas del lector” (8).

gre ajena llevan los rasgos de un prólogo testimonial y cumplen el mismo papel (hablar del proceso de crear la obra, describir la relación entre el editor y el sujeto, explicar la representatividad del sujeto al contar una experiencia personal que pertenece a una comunidad determinada, etc.) estos son solamente un recurso literario que Alape utiliza para “engaños” al lector en llevarlo a creer que es un testimonio. El hecho de que la vida de Ramón Chatarra continúe luego de que terminaran los acontecimientos de la historia le da más apariencia de realidad al texto. Esa es precisamente la función del prólogo en una obra testimonial, la de evidenciar la autenticidad de la historia. Según Skłodowska, la mayoría de “los prólogos procuran retratar el testimonio como discurso basado en la realidad del evento y presentado como real” (51). Algunos de los testimonios más famosos, *Biografía de un Cimarrón* y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, son buenos ejemplos del empleo de esas técnicas para certificar su historia.

Al discutir su motivación para escribir la historia de Ramón Chatarra, Alape confiesa: “Esa profunda contradicción entre la inocencia de su mirada, su eterna sonrisa y los hechos sangrientos en que había participado en su corta edad, sellaron en secreto mi compromiso como escritor con la historia escuchada: debía escribirla y sería una novela” (Vásquez-Zawadzki, 2). El autor se refiere al texto como una novela en lugar de un testimonio y afirma, de cierta manera, que *Sangre ajena* está basada en una verdadera historia que le fue contada a él por una persona de carne y hueso. No obstante, es re-escrita con factura literaria y, aunque está contada en primera persona, no son necesariamente las palabras exactas del narrador original.<sup>9</sup> En la novela el lenguaje parece haber sido arreglado y reconfigurado a través de las palabras del personaje creado por la inventiva autor. En una entrevista con Vásquez-Zawadzki, Alape explica que *Sangre ajena* es:

Una dramática historia que una tarde, escuché en boca de un joven de 16 años en Ciudad Bolívar, en agosto de 1993 su historia y la historia de su hermano, él de nueve años y su hermano de doce, su viaje a Medellín y el regreso, después de vivir la experiencia del sicariato durante cuatro años, con el cadáver de su hermano (1).

9 Millet afirma que “... puesto que no son los marginalizados los que hablan, sino un intelectual quien habla por ellos. Las ‘voices’ [...] quedan re-moldeadas de acuerdo con las premisas de quienes desean ayudarles” (395).

En uno de los mini-prólogos el narrador dice que ellos se conocieron “por casualidad” pero aquí puede constatarse que el personaje de Chatarra es basado en uno de los jóvenes que participó en un proyecto realizado en Ciudad Bolívar, proyecto que el autor llamó, “El taller de la memoria” (Alape, 1995, 14). De hecho, en *Sangre ajena*, el editor visita la casa de Chatarra que está ubicada justamente en un barrio de Ciudad Bolívar:

Ramón Chatarra me había invitado a que lo visitara en la casa donde vivía con su mujer y su hija. Cuando me bajé del bus en el sitio indicado en el barrio San Francisco, me recibió como siempre, efusivo. San Francisco se encuentra en la parte de abajo y bordea la cordillera inundada por miles de casas y ranchos que conforman los doscientos sesenta barrios de Ciudad Bolívar. Tenemos que caminar un poco para llegar a mi casa, dijo Ramón Chatarra (Alape, 101).

Vemos, pues, algunas de las conexiones que existen entre la historia literaria del personaje Ramón Chatarra y el testimonio verdadero de los jóvenes en Ciudad Bolívar. Sin embargo, Alape recreó el personaje hasta el punto de admitir que “cuando de pronto me encuentro en la calle con el personaje origen de Ramón Chatarra, me asombra las diferencias entre el uno y el otro: el real sigue siendo lo que es, un hombre de resignación en su vida; Ramón Chatarra vibra por la intensidad de su vida” (Alape, entrevista, 2003). No quedan dudas, Chatarra es un personaje literario, creado por Alape, que cuenta una historia basada en hechos objetivos y no necesariamente representa una persona histórica concreta. Por ello, existe ambigüedad en la configuración genérica del texto, hecho a tener en cuenta en el momento de emprender su lectura.

En *Sangre ajena*, el reconocimiento de un problema parte de los intereses del entrevistador. Es éste quien tiene objetivos sociales y políticos que quiere realizar con el texto y compartir con el mundo, no Chatarra, de quien no sabemos si tiene agenda política. De hecho, Chatarra no quería compartir su historia. El editor tuvo que persuadirlo para que lo hiciera. En uno de los mini-prólogos el editor nos dice:

Conocí la historia de Ramón Chatarra por casualidad, le monté una implacable cacería para persuadirlo de que hablara conmigo, me permitiera escucharlo y me autorizara para escribir sobre su vida. Un año largo en que se negó diciéndome que ya había contado su historia por primera vez, que por lo tanto su vida había perdido la inocencia de los recuerdos y no quería enfrentarse de nuevo a ese conflicto de hablar

consigo mismo. Pero al final mis palabras fueron persuasivas y aceptó que hablábamos en una cafetería del centro de Bogotá (Alape, 14).

Respecto a este punto valga citar a Vera-León quien sostiene que el testimonio “establece un delicado balance entre ‘darle la voz’ al otro y ‘tomarle’ la voz’ al otro, ya que la voz de le ‘da’ sólo a quien tiene una historia afín con el proyecto del narrador culto. No cualquier narrador puede llegar a contar su vida” (129). Efectivamente, Chatarra tiene el don de contar historias, y no cualquier historia sino una historia que afecta a todo un grupo social.<sup>10</sup> Resulta obvio que el editor ya sabía la historia que quería relatar, nada más necesitaba de un sujeto que tuviera la capacidad de hacerlo. En otras palabras, el caso de Ramón Chatarra le permitió lograr su propósito de creador comprometido con la causa de los marginados, tendencia por la que algunos editores de testimonio han sido criticados. Al fin y al cabo, se critica el testimonio por ser nada más que una historia ‘recuperada’ que sirve en función de cierta ideología, la del autor y del sujeto.<sup>11</sup>

A través de los mini-prólogos, la voz del editor entra en el texto y describe el proceso conflictivo entre los dos, uno mientras pregunta incisivo, y el otro mientras hace memoria o esquiva las preguntas. De este forcejeo, el personaje del editor explica el proceso de crear el testimonio al decir: “lo fuimos [creando] durante más de seis meses de conversaciones” (Alape, 146), además, explica “en nuestras conversaciones, entre los dos escogíamos los momentos claves y cruciales que debíamos esclarecer, profundizar, para agregar nuevos datos,” (49) también anota que “[Ramón] luchaba contra sí mismo para evitar caer en los extravíos de la mentira” (146). Además, relata sus supuestos encuentros con Ramón Chatarra en varios sitios como su casa, la casa de Chatarra, una “cafetería del centro de Bogotá”, etcétera, (Alape, *Sangre ajena* 14). Describe esos sitios con mucho detalle. En ellos van haciéndose amigos. En uno de esos encuentros el editor describe su estado físico y no es muy distinto de lo que el lector imaginaría sobre el autor mismo, dice:

---

10 Skłodowska sostiene que el editor testimonial “insiste... en el entrelazamiento entre la biografía individual y el acontecer colectivo” (47).

11 Skłodowska es de la opinión de que “la elección del testimoñante para un proyecto es siempre intencional, el testigo es considerado ‘idóneo’ si corresponde a los intereses (políticos, literarios, científicos) del testimonialista” (50).

Luego él, ducho, comienza a subir a paso firme casi trescientos escalones de cemento, para volver a encontrarnos con la ruta de los buses más arriba. Simplemente entretengo mi cansancio deteniéndome cada cinco escalones para tomar aire y mirar hacia arriba, al final de las escaleras. Ramón me hace señales juguetonas, riéndose de mi estado físico y dándome aientos para llegar donde él me espera hace por lo menos veinte minutos (101).

Al incluir descripciones así, el lector asume que la voz del editor es Arturo Alape, pero con más investigación se descubre que no es su voz, sino la de un narrador delegado, creado para efectos narrativos.

La información contenida en los mini-prólogos es otro elemento del testimonio que utiliza Alape para elaborar su texto literario. La “literariedad” del texto está establecida gracias a que el editor y el sujeto Ramón Chatarra son dos narradores ficticios que trascienden la realidad objetiva de la que parten. El producto final es una interpretación de la dimensión humana propia de las creaciones literarias. Por lo mismo, no estamos frente a un testimonio mediato porque en este tipo de texto el editor es una persona de carne y hueso que tiene responsabilidades, derechos civiles y ataduras sociales determinadas. Wellek y Warren explican que “a character in a novel differs from a historical figure or a figure in real life. He is made only of the sentences describing him or put into his mouth by the author. He has no past, no future, and sometimes no continuity of life” (25). Al incluir descripciones del editor que uno atribuye al autor mismo del texto y al emplear varios recursos del género testimonial, da la impresión de que *Sangre ajena* es un testimonio y no una obra de ficción; sin embargo, parecería ser que ese fue precisamente su interés al crear el texto. En esta factura, Alape logra hacer efectiva esa tendencia de la narrativa posmoderna de jugar a borrar las barreras entre lo ficticio-literario y lo histórico.

Es importante anotar que Alape manipula las técnicas del testimonio para dar más profundidad a sus personajes, especialmente al editor. Incluye datos que el entrevistador suele dar y que sirven como explicación de sus decisiones investigativas. Por ejemplo, porqué escogió al personaje como sujeto del texto y también los lugares donde hablan. En la primera página de *Sangre ajena*, el personaje del editor nos explica que “[Ramón] tiene la capacidad de hablar de esta manera de su intimidad, al sondear y revivir recuerdos vislumbra el eje narrativo que inevitablemente conducirá a la construcción verbal de una historia. La suya y la de otros. Su voz

tendrá la característica y timbre propios que hablarán por otras voces” (Alape, 13). Estos detalles lo hacen parecer un testimonio que cuenta una historia verdadera. No cabe duda de que el autor tiene ciertos intereses al producir un texto concebido de esta forma:

Construir en otras dimensiones y en otras sagas al personaje, que deja de ser un personaje que habla de su propia historia, para convertirse en un personaje que totaliza su experiencia vital a lo largo de todas las páginas del texto. La ficción emanada desde los adentros de una realidad escuchada, vivida y profundamente observada (*Ciudad Bolívar*, 31).

En su texto *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones*, Alape describe su proyecto “El taller de la memoria” y habla del proceso de transcribir las historias de los jóvenes colombianos que participaron en el taller:

Las historias finalmente tuvieron dos voces en su culminación como escritura, la de quien hablaba y la de quien escuchaba: quien habla recuerda y reconstruye hechos vividos, quien escucha reconstruye la afinidad del discurso escuchado, en las connotaciones que salen a relucir y en las otras que quedan escondidas en el lenguaje hablado (31).

Aquí en sus propias palabras explica “el fenómeno de la creación literaria desde el punto de vista del autor” con respecto a los textos testimoniales (31). En mi opinión, este hecho afirma que *Sangre ajena* configura una historia re-escrita con fines literarios. De esta manera, los prólogos en *Sangre ajena* sólo parodian un recurso del testimonio para crear un texto de ficción.

El autor utiliza las características del testimonio hasta hacer visible la existencia del mundo de Chatarra que el lector, ajeno a su realidad, normalmente no reconocería. *Sangre ajena* se aproxima al tema de la violencia de un modo que refleja parte de su existencia cotidiana en la vida de seres marginados en las grandes ciudades, y desde allí, sustraе la violencia del nivel casi infernal hacia otro más comprensible y humano.

## Conclusión

Alape utiliza los recursos del testimonio de manera que su historia aparezca más creíble y objetiva, esto le permite lograr un efecto más impactante en el lector. De cierta manera, explota la atención de su audiencia con el disfraz de un testimonio. Así logra cierto efecto: el de motivar al combate

contra la injusticia que enfrenta no sólo el sujeto sino todo un grupo social que se encuentra en la misma situación. Por lo tanto, el formato testimonial le da a *Sangre ajena* más autoridad en reconocer y darle visibilidad a un problema que requiere acción, también en relatar cómo ese problema afecta el bien de toda la sociedad. Para muchas personas la violencia es algo que se ve en la televisión o se lee en el periódico, mientras para otras es una parte de su vida cotidiana: —no es algo ajeno ni es asunto de ficción— es una realidad. *Sangre ajena* provee posibilidades de comprensión de la compleja problemática de la violencia colombiana actual al presentar algunas de sus causas y sus posibles efectos.

La historia de Ramón Chatarra propone una perspectiva social del conflicto de individuos marginados propensos a incurrir en el narcotráfico, el sicariato o en otras salidas desesperadas. Los lectores reconocen la presencia de Ramón Chatarra como testigo de los acontecimientos de su historia. Es a través de su voz como el lector sufre lo que él sufre y a través de él se llega a un mayor entendimiento del mundo que representa. *Sangre ajena* expresa el punto de vista personal de una figura que siempre es vista como el ‘malo’ de la sociedad, protagonista del difícil conflicto socio-político colombiano. Al mismo tiempo, es a través de los ojos de Ramón Chatarra como se llega a saber que él, como los otros sicarios, no es una “máquina cruel” sino una persona que sufre y siente y que está utilizando una salida anómica. De esta manera, esta novela deja al descubierto el fracaso del Estado colombiano para resolver la situación social de personas que se encuentran en condiciones similares a la de Ramón. La falta de oportunidades para desarrollar una vida plena hace que la sociedad deje a los individuos marginados expuestos a disyuntivas como la de hacerse sicario para ganar una mejor vida o quedarse en la miseria el resto de la vida.

## Bibliografía

- Alape, Arturo. *Ciudad Bolívar. La hoguera de las ilusiones*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 1995.
- \_\_\_\_\_. Entrevista por correo electrónico. Noviembre 10, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Sangre ajena*. Bogotá: Seix Barral, 2000.
- Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Barnet, Miguel. “La novela-testimonio: socioliteratura”, en: *Unión*, No. 4, 1969, 99-123.

- Beverley, John. *The Margin at the Center. The Real Thing*. Ed. Georg Gugelberger. Durham: Duke University Press, 1996, 23-41.
- Blair Trujillo, Elsa. *Conflictos armados y militares en Colombia. Cultos, símbolos e imaginarios*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1999.
- Forero, Juan. "New Generation of Novelists Emerges in Colombia." Bogotá: Abril 3, 2003.
- García Márquez, Gabriel. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.
- Millet, K. "Framing the narrative: the dreams of Lucinda Nahuelhual", en: Romano, James (Ed.). *Poética de la población marginal: sensibilidades determinantes*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987, 395-428.
- Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Medellín: Corporación Región, 1990.
- Sánchez, Gonzalo y Ricardo Peñaranda. *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 1986.
- Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- Vargas Llosa, Mario. "Los sicarios", en: *Caretas*. Octubre 7, 1999. [www.caretas.com.pe/1999/1588/mvll/mvll.htm](http://www.caretas.com.pe/1999/1588/mvll/mvll.htm)
- Vásquez-Zawadzki, Carlos. "Entrevista con Arturo Alape. *Sangre ajena en el corazón de lo prohibido por las leyes de la ciudad*", en: Carlos Vásquez-Zawadzki (Presentación y selección). *País de Memoria-Diálogos con Arturo Alape*. Cali: Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, 2003, 191-204.
- Von der Walde, Erna. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia", en: *Iberoamericana*, No. 3, 2001, 27-40.
- Wellek, René y Austin Warren. *Theory of Literature*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1956.