

# **UCLA**

## **Mester**

### **Title**

¿Dónde se genera la violencia?: Los personajes cotidianos y el espacio urbano en Crímenes municipales de Darío Ruiz Gómez

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/1qz0q9mj>

### **Journal**

Mester, 45(1)

### **Author**

Ruiz-Olaya, Andrés F.

### **Publication Date**

2017

### **DOI**

10.5070/M3451029919

### **Copyright Information**

Copyright 2017 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# ¿Dónde se genera la violencia?: Los personajes cotidianos y el espacio urbano en *Crímenes municipales* de Darío Ruiz Gómez

Andrés F. Ruiz-Olaya  
Arizona State University

Desde las últimas décadas del siglo XX, la espacialidad inherente a la vida social ha pasado a ocupar un lugar central en discusiones interdisciplinarias que algunos han venido a interpretar como un “giro espacial interdisciplinario” (Soja, *Postmetrópolis* 35). Investigaciones acerca del espacio—tanto geográfico como conceptual—desde diferentes disciplinas como la antropología, la geografía, el urbanismo y la literatura han conducido a una teorización sobre la conformación del espacio como producción social y sobre su papel en las dinámicas sociales. Como urbanista y crítico de la ciudad, Darío Ruiz Gómez (1936- )<sup>1</sup> ha reconocido la centralidad del espacio en la vida social y cultural de las comunidades, y ha participado activamente en la defensa del espacio de los ciudadanos como puede evidenciarse en múltiples ensayos y artículos periodísticos de su autoría. Dicha actividad ha repercutido en su obra narrativa, creando un sustrato crítico sobre el cual se desarrollan sus cuentos y sus novelas. En los cuentos recopilados en *Crímenes municipales*, Ruiz Gómez explora a través de sus personajes la forma en que las transformaciones sociales y espaciales de Medellín han afectado su cotidianidad. Los crímenes presentados en cada cuento se relacionan con cambios en las dinámicas sociales, que a su vez están relacionados con una reestructuración del espacio territorial y la irrupción de dineros del narcotráfico.

A pesar de que el espacio es uno de los conceptos literarios básicos, antes del “giro espacial interdisciplinario” este había sido escasamente teorizado, siendo relegado a una función únicamente descriptiva. El espacio es visto ahora no solo como soporte o metáfora de las acciones sociales y de las creaciones literarias sino también como

un producto de la actividad social e individual. Por lo tanto, el espacio ha venido a ser entendido no solo en función de la descripción sino también como un producto de la narración. En términos de Michel de Certeau, las narraciones pueden entenderse como “trayectorias espaciales”, ya que recorren y organizan los lugares, seleccionándolos y uniéndolos entre sí (115). De esta misma manera, la obra narrativa de Ruiz Gómez va construyendo un espacio multidimensional a través de la narración. Las descripciones panorámicas de los espacios que recorren los personajes y las miradas que penetran los recovecos más íntimos de los lugares son complementadas por medio de la exploración del interior de los personajes que habitan dichos espacios. Los recuerdos, vivencias, temores y sentimientos de ellos, habitantes comunes de la ciudad, nos dan una medida de su relación con el espacio que habitan y revelan las transformaciones que este ha experimentado. De esta forma, los cambios en la cotidianidad de los personajes nos inducen a analizar la forma en que las dinámicas sociales y espaciales se relacionan con la violencia.

En *Cajón de sastre* (1993), con motivo de sus veinticinco años como profesor de urbanismo en la Universidad Nacional de Medellín, se recopila una selección de sus principales columnas semanales en el periódico *El mundo* donde podemos ver parte sustancial de su pesquisa intelectual sobre asuntos literarios y urbanos. En el prólogo a dicho libro, Ricardo Sánchez se refiere a la obra narrativa de Ruiz Gómez, indicándonos el estrecho vínculo que percibe entre su labor crítica y literaria. El prologuista califica la obra narrativa de Ruiz Gómez como el resultado de una tensión entre el realismo crítico y el intimismo lírico de un investigador del alma popular, de las vivencias de los adolescentes con sus imaginarios colectivos (8). Su interés como escritor de ficciones, más allá de experimentar con artificios literarios, busca en la palabra nuevas formas de acercarse a las inquietudes que surgen en una realidad siempre cambiante. La verdadera literatura es entonces para él un compromiso ético ante la realidad (*Trabajo*, “El escritor” 35). Este compromiso intelectual exige, por supuesto, el cultivo de la creatividad para explorar continuamente nuevas formas de expresión y así evitar caer en el panfleto o en la receta literaria.

Ruiz Gómez reconoce que esta forma de entender la literatura enfrenta serios desafíos en momentos en los que la cultura ha ido convirtiéndose paulatinamente en una industria que sublima los valores reales y convierte lo trágico en una fina distracción intelectual

que mistifica la vida y la cultura (*Cajón* 66). Propone entonces que la literatura, el arte y el cine deben comprometerse a “romper ese falso hechizo, volver a la brega, recuperar la dimensión de la dificultad, las obstinadas paradojas del amor. Profilaxis necesaria para alejarse de la gangrena espiritual que hoy disfrazada de ‘ideas vigentes’ nos enferma el alma, nos aleja de lo que llegamos a amar un día. . .” (66). En su lucha por recuperar la verdadera dimensión de la cotidianidad a través de la palabra, la aproximación al urbanismo de Henri Lefebvre (1901-1991) va a jugar un papel fundamental. Dicha forma de entender el urbanismo es interpretada por Ruiz Gómez como una “recuperación del estudio de lo cotidiano y denuncia los esquemas ideológicos que, disfrazados de ciencia, hacían imposible una verdadera teorización del espacio” (*Cajón* “El Lefebvre” 279). El urbanismo y la literatura se convierten entonces para Ruiz Gómez en dos herramientas de investigación sobre la cultura y el espacio en el que esta se desarrolla, unificando de esta manera su labor intelectual.

#### INTERSECCIÓN ENTRE LA CRÍTICA, EL URBANISMO Y LA LITERATURA: LA INFLUENCIA DE HENRI LEFEBVRE

En su libro *La producción del espacio* (1974), Lefebvre hace una crítica a los discursos de la semiótica y la semiología, que dominaban las humanidades, porque perpetuaban una noción del “espacio” en donde lo mental envuelve a lo físico y a lo social. Según él, al saltar del espacio mental al social sin ningún reparo, los intelectuales están perpetuando inconscientemente el saber de las clases dominantes contra el cual proclaman estar (5). Los autores que habían estudiado aquellos “espacios” teóricos de las humanidades y las ciencias sociales, aunque alegaban trabajar dentro de una lógica rigurosa y científica, habían ignorado el vacío entre el espacio teórico y el práctico. Propone entonces la necesidad de hacer un “salto mortal” que cubra dicho abismo como una forma de recuperar el espacio cotidiano de los ciudadanos de las abstracciones en que los teóricos lo tienen aprisionado (5). Según sus propios términos, busca “detonar” el estado fragmentado al que han conducido las prácticas intelectuales del siglo XX, donde se generan saberes que solo se miran a sí mismos, creando una “conciencia esquizoide” (24). Propone entonces una hipótesis estratégica para estudiar el asunto del espacio social: cada sociedad produce su propio espacio que es fruto de las relaciones de producción y un sustrato histórico.

A pesar de los avances científicos y los cambios sociales en el siglo XX, Lefebvre considera que la vida cotidiana sigue permaneciendo en el espacio abstracto y por lo tanto no ha mejorado mucho en su calidad sino únicamente en asuntos técnicos como la rapidez o la frecuencia del transporte. Para él “cambiar la vida” o “cambiar la sociedad” no significa nada mientras no haya un cambio en el espacio, porque las nuevas relaciones sociales piden un nuevo espacio y viceversa. Como menciona Merrifield, “afortunada—o desafortunadamente”, Lefebvre esboza su “triada espacial” como pilar epistemológico de su trabajo al principio de *La producción del espacio*, pero le deja al investigador la tarea de llevarla a la práctica y re-escribirla como parte de su propia agenda (173). *La producción del espacio* generó un nuevo cuerpo explicativo que permite analizar el proceso urbano contemporáneo, reconociendo al individuo y a la sociedad como organismos espaciales y al espacio como un concepto multidimensional y complejo que exige un estudio interdisciplinario.

En contraste con la amplia traducción y discusión que ha tenido durante las últimas décadas en el mundo intelectual anglosajón, la obra lefebvriana tuvo escasa acogida en el mundo hispanohablante (Baringo Ezquerro 133). Sin embargo, Samuel Ramírez reconoce que, aunque en la sociología y otras ciencias sociales dicha obra ha sido escasamente discutida, en la geografía y la arquitectura es mucho más conocida, aunque solo sea para definir aspectos puntuales. Ruiz Gómez ha incorporado en sus discusiones como urbanista y crítico de la ciudad la obra de Lefebvre. Lo que rescata de la obra del escritor es la forma en que introduce aspectos sociales e históricos en la planeación de los espacios urbanos. Esto le permite al urbanismo salirse de la mera teorización y funcionar en un ámbito más práctico, como una herramienta para conocer los procesos sociales y planificar los espacios de forma adecuada, con una perspectiva humanística. En 1979, refiriéndose al ensayo de Lefebvre sobre la vida cotidiana, Ruiz Gómez menciona la “saludable” influencia que este tuvo en algunos historiadores que comenzaron la tarea de “rescatar el otro lado del dato, estas actitudes íntimas en las cuales aparece la sonrisa que devuelve a un individuo su identidad” (*Cajón* “Costumbre” 26). En 1991, recordando la incapacidad de los textos de urbanismo de los años sesenta y setenta para entender los diferentes niveles de lectura de una ciudad, resalta entonces la importancia de un texto como *El derecho a la ciudad*, que “clarifica el proceso, la raíz histórica del

expolio. . .y. . . evita simplismos”, desenmascarando lo que “como falsa ciencia y como ideología supone el llamado urbanismo: el disfraz científico para justificar la especulación criminal” (*Cajón* 280). El mensaje que Ruiz Gómez recibe de la obra de Lefebvre parece ser el llamado a retomar el rigor crítico y alejarse de las recetas teóricas reduccionistas: “hacernos entender la infinita complejidad del fenómeno urbano sujeto permanentemente a procesos dinámicos frente a los cuales cualquier hipótesis se queda corta y donde las razones de la poética—si, Bachelard—son los únicos que pueden evitar ese maniqueísmo. . .” (*Cajón* 280).

#### EL ESCRITOR FRENTE A LA REALIDAD SOCIAL: PERIODISMO, URBANISMO Y LITERATURA

Su labor como periodista ha sido también instrumental en este proceso de enfrentarse al análisis crítico de la ciudad. Como señala en el “Epílogo” de *Cajón de sastre*, el ejercicio del periodismo le ha permitido introducirse en áreas desconocidas de la ciudad: los bares con sus nuevas vidas, sus nuevas violencias, palabras y giros verbales que señalan nuevas éticas en una ciudad que, como Medellín, se encuentra en una transformación constante y vertiginosa especialmente desde la década de 1980. La labor de escribir una columna periódicamente le exige entonces estar permanentemente alerta, en lo que él define como una “especie de insomnio donde a medida que un país se adentra en nuevos abismos es necesario hacer claridad sobre todo lo que ha sido sobrepasado inevitablemente y saludar lo que del fondo del abismo se rescata como expresión purificada de nueva vida” (309). Este bagaje práctico y conceptual le posibilita acoger el llamado de Lefebvre a aceptar la “polisemia como elemento definidor del continuo sucederse de lo urbano, del continuo caer de etiquetas y rótulos; o sea de la capacidad del ciudadano de escapar a las definiciones a priori” (280). Esto último se traduce en su obra narrativa en evitar el facilismo de las recetas literarias y alejarse de “ese latinoamericanismo al uso” que es fomentado por la industria editorial y algunos académicos empeñados en “mantener ante su público esa imagen comercial de unos países debatiéndose en las típicas dictaduras, los campesinos de cliché” (*Trabajo* 42). Dicho “latinoamericanismo”, que ha tomado auge especialmente desde el Boom, ha generado expectativas que limitan al escritor latinoamericano a seguir los patrones exigidos por la industria editorial: historias asombrosas con paisajes exóticos. Aunque

el Realismo mágico logró en su momento atraer la atención del mercado literario internacional al revolucionar las técnicas narrativas y el tratamiento de los temas latinoamericanos, terminó estereotipando a la literatura latinoamericana.

Ruiz Gómez, por otro lado, está más interesado en explorar el interior de los personajes comunes que habitan las ciudades como primer paso de su estrategia para confrontarse con la cotidianidad, porque precisamente el Boom murió al desconectarse de dicha cotidianidad y perder su capacidad de acercarse al proceso de las nuevas realidades sociales. Otra receta literaria que ha buscado evitar es el thriller, especialmente porque su obra narrativa, al explorar la ciudad de Medellín, inevitablemente toca el tema del narcotráfico. En una entrevista con Consuelo Triviño Anzola, Ruiz Gómez plantea que el thriller parece haber sido la única forma que ha encontrado la más reciente literatura en lengua española para poner en evidencia la violencia social. Aunque dicha violencia hace parte fundamental de su obra, esta se sugiere en vez de exhibirse, buscando evidenciar sus causas y efectos en la vida cotidiana de la ciudad. Deja a un lado a los grandes protagonistas de la violencia y lanza su mirada sobre personajes aparentemente insignificantes que, sin embargo, crean la verdadera ciudad. Cuando representa a las élites, lo hace para buscar aquellos aspectos poco evidentes que revelan cambios en las prácticas sociales y en la cultura. Centra su narrativa en “la imaginación certera de quien aparentemente se situó detrás de los acontecimientos” (*Trabajo* 26), a diferencia del thriller típico. No es entonces la literatura que busca surtir la industria cultural lo que le interesa a Ruiz Gómez, sino aquella que rescata las inquietudes de nuestros días y que señala la perplejidad del personaje cotidiano ante su realidad.

Esta investigación de las causas de la violencia social también lo acerca, en ocasiones, al género policiaco. Sin embargo, esta cercanía no radica en la adopción ciega de sus fórmulas sino en la comprensión de sus recursos narrativos. En su ensayo “Policiaco, un género imposible”, Ruiz Gómez se pregunta qué sentido tendría este género en sociedades que, como las latinoamericanas, han experimentado una ruptura en los esquemas morales a causa de fenómenos como las dictaduras, la violencia guerrillera o la violencia mafiosa (*Cajón* 120). Si la investigación de Sherlock Holmes va de causa a efecto, menciona en este ensayo, es porque el criminal creía en el mismo código de valores de la sociedad en la que vivía (120). En el policiaco

norteamericano, donde esos códigos desaparecen y el crimen es generado por ciertos desequilibrios sociales, la policía y el hampa crean nuevos códigos especiales de honor. En este sentido, el crimen en las obras de Hammet, Chase y Chandler sirve para descubrir una cadena de corrupciones sociales en las que el perdedor agrede esa fuerza abstracta que es el engranaje social (121). Sin embargo, se pregunta Ruiz Gómez, ¿qué sentido tendría el género policiaco en la dictadura argentina, donde desde el inicio se conocen las causas y los causantes? ¿A qué códigos de honor se puede apelar en unos crímenes que quedarán impunes y donde los valores más esenciales han desaparecido? La misma pregunta surge en medio de la violencia que vivió Colombia en las dos últimas décadas del siglo XX (122).

En el caso de la Argentina, Ruiz Gómez rescata la obra de Rodolfo Walsh, quien había empezado escribiendo historias policiacas como P. Groussac, Borges y Bioy Cassares, pero que luego, cuando entra la represión argentina, rompe con la tiranía de los géneros literarios para escribir su *Operación masacre*.<sup>2</sup> Es entonces cuando se hace evidente que la realidad impone otro tipo de narrativas donde las recetas literarias se quedan cortas para representar las nuevas prácticas sociales y plantear una nueva serie de preguntas que surgen de los cambios. Esto es precisamente lo que Ruiz Gómez se propone en sus libros de cuentos *Tierra de paganos*, *Sombra de rosa y vino* y *Crímenes municipales*. En esta búsqueda despliega lo que Sánchez ha definido como una tensión entre el “realismo crítico” y el “intimismo lírico” (8). Tomando como sustrato de sus cuentos el espacio urbano definido a partir de sus observaciones de crítico de la ciudad, busca los indicios que le dan una medida de la cotidianidad para así revelar los cambios sociales y las nuevas naturalezas del crimen a nivel local y a nivel global.

#### LOS ESPACIOS DEL CRIMEN: LOS ESPACIOS COTIDIANOS Y LOS ESPACIOS INTERNACIONALES

En los cuentos de *Tierra de paganos* (1991) Ruiz Gómez había descrito el despiadado mundo del narcotráfico desde distintos ángulos: la novia del mafioso que vive reclusa en un apartamento, las ancianas que deben identificar en la morgue el sobrino asesinado. En *Sombra de rosa y vino* (1999), profundiza en el factor humano y nos muestra ese mundo frenético que, a través del narcotráfico, está interconectado con otros espacios internacionales—Nueva York, Miami—y las modas

excéntricas que son introducidas junto con otras formas de vivir la sexualidad. Una novela corta incluida en este libro, “La pared transparente”, parece adelantarse a películas como *No Country for Old Men* (2007). La pesquisa policial es introducida aquí como estrategia narrativa para explorar los cambios que ha sufrido la ciudad, las nuevas prácticas criminales y los nuevos códigos bestiales del crimen. El protagonista, un viejo detective, evidencia que la nueva realidad del crimen promovida por el narcotráfico lo ha sobrepasado, rebasando su imaginación. Al reconocer que esa nueva realidad nada tiene que ver con el mundo que conoció, el viejo detective termina al final por abandonar su profesión. A pesar de que el cuento se desarrolla en Medellín y la película en el territorio de la frontera sur de los Estados Unidos, ambas obras nos permiten evidenciar la capacidad del negocio del narcotráfico de generar terror a través de una violencia inaudita.

La colección de cuentos de *Crímenes municipales* (2011) nos deja entrever las rupturas y las continuaciones de aquellas prácticas sociales excluyentes de esa ciudad industrial, Medellín, que fracasó en su intento de modernizar al país. Las narraciones oscilan entre el pasado y el presente, explorando el mundo interior de los personajes que observan el ahora y recuerdan el ayer. El narrador nos guía a través de estos mundos íntimos y de los espacios sociales para descubrir un crimen, cuyas causas sugiere sin hacerlas explícitas, dejándolas abiertas a la interpretación del lector. Sin ser moralizante, deja abierta una reflexión sobre los desajustes sociales que llevan a dichas violencias. Entre los espacios excluyentes de una aristocracia comercial que desciende de la aristocracia terrateniente, como el mismo Ruiz Gómez analiza en *El proceso de la cultura en Antioquia*, los habitantes de la “otra” ciudad no pueden más que aceptar su vasallaje y adaptarse a su doble moral. Este ambiente es precisamente el que décadas más tarde será el caldo de cultivo para el auge del negocio del narcotráfico, que paradójicamente ha destruido esa antigua ciudad. La falta de escrúpulos éticos y morales de dicha élite, su desprecio por los pobres y su extremado amor al dinero, terminan abriendo las puertas a la cultura del enriquecimiento rápido del narcotráfico que predominó en las décadas de los 1980s y 1990s.

“Crímenes municipales”, el cuento que le da nombre al libro, presenta la historia de un abogado—el narrador—que regresa a la ciudad de la cual había salido décadas atrás, convencido de que era imposible acceder al círculo cerrado de profesionales conformado

por “ricos con justicia propia” (16). Ha sido encargado por una familia colombiana residente en Miami, de encontrar a un familiar injustamente condenado a prisión por un asesinato que no cometió. Mientras recorre la ciudad nos transporta a su pasado a través de sus recuerdos sobre aquella aristocracia mercantil que había creado su imperio en el centro de la ciudad, reflexionando sobre su doble moral, racismo y exclusión. Recuerda que aquellos “aristócratas” eran vistos como seres por encima del bien y del mal que podían comprar la justicia y culpar a un inocente para cubrir a unos de sus miembros. Sus discípulos en la escuela de derecho eran seguidores de las ideas del criminólogo Cesare Lombroso<sup>3</sup> y definían a las clases populares como “sub-razas” en las cuales “no se ha alcanzado la calidad jurídica y psicológica de individuo propia de una sociedad histórica como la europea o de una democracia como la norteamericana” (14). La justicia, según ellos, funcionaba bajo un doble parámetro en el que las clases altas debían ser juzgadas de una manera diferente, ya que: “el crimen en una sociedad desarrollada obedece a unas razones muy complejas y no es el acto primario, brutal de una raza inferior minada por las enfermedades gastrointestinales—amibas, parásitos—crímenes inmediatos propios de gente sin imaginación” (14). Dichos razonamientos cientificistas permiten entender la incapacidad de estas “clases dirigentes” para incorporar en su proyecto de ciudad a esos vastos sectores de la ciudadanía a los que despreciaban, los cuales, sin embargo, terminarían colapsando sus espacios privados, invadiéndolos e “infectándolos”.

Al identificar el edificio en el cual se llevó a cabo el crimen, el protagonista recuerda que aquella construcción “había surgido como la afirmación rotunda de una nueva época con su fachada de mármol, de piedra, con una sorprendente caja de cristal separada del edificio y donde se exhibían telas y trajes de moda, y la equilibrada altura, la bella solidez que llamaba a los ciudadanos a prepararse. . . a entrar en la era del progreso” (11). Al ver de nuevo el boulevard, la *main street*, el perfil europeo de un edificio, recuerda que veinte años después de haber salido de su ciudad natal se sorprendió al encontrarse en una población del golfo de México con esta misma estampa urbana que marcó su niñez. Esto nos sugiere que no fue la diversidad sino la repetición lo que predominó como característica del urbanismo y la arquitectura en la ciudad moderna de mediados del siglo XX. Ese espacio urbano era la duplicación de una élite, de un espacio al que los

“otros” solo tenían acceso limitado, ya que esas ciudades surgían, no como un espacio que pudiera habitar y ser vivido por “el otro país, la otra ciudad”, sino como “la medida de una burguesía que ha sido ‘parisina’, ‘española’, ‘norteamericana’ pero nunca pues, latinoamericana” (*Cajón* “El otro” 24). Estos espacios no respondían a un sentido de pertenencia y adaptación al territorio sino a una correspondencia con el espacio mental y abstracto que consideran la cultura europea o hispana, la cual querían manifestar ostentosamente. El protagonista de “Crímenes municipales” compara el espacio de sus recuerdos con el que tiene en frente y siente que ha llegado a otra ciudad al comprobar el alucinante “deterioro de cualquier ciudad latinoamericana” (12). El proceso de degradación de los espacios urbanos en Medellín comenzó desde finales de la década de los setenta, como menciona Ruiz Gómez en “La nueva derecha” (*Cajón* 30). Algunos jóvenes ejecutivos, metidos de grandes empresarios y propietarios de grandes negocios de inmobiliaria, se oponían a un urbanismo que enfatizara la preservación del patrimonio social y cultural, ya que le impedía lucrarse por medio de la especulación. Ahora eran los descendientes de esa aristocracia conservadora quienes “como por arte de birlibirloque” lo miran a él, por oponerse a sus lucrativos proyectos, como “un retrógrado ya que trato de defender la fisonomía de la ciudad. . .” (*Cajón* 31).

El tema del deterioro del patrimonio urbano y el contraste entre la antigua y la nueva realidad conforman también el hilo conductor de “El estanque furtivo”. Detrás de la historia de los personajes de este cuento se encuentra la historia de un sector residencial exclusivo en el que habitó una pequeña sociedad liberal y cosmopolita en Medellín. Dicha sociedad desaparecería con la irrupción de la violencia conservadora a finales de la década de 1940 y sus propiedades caerían en manos de los especuladores. En el presente narrativo puede aún evidenciarse el antiguo esplendor de estos espacios, aunque las construcciones se encuentran en “proceso de ruina, ya sin luz, sin agua y la maleza apoderándose de los interiores, derrumbando las columnas jónicas, las ventanas tudor, las puertas neogóticas” (*Crímenes* 55). La protagonista es una mujer que guarda vivos recuerdos de los antiguos habitantes de esas casas y que, aprovechando su abandono, utiliza una de ellas como sitio de encuentro con su amante. Recuerda las caminatas que en su niñez hacía por ese barrio de gran opulencia: el hombre elegante y hermoso que salía de una de aquellas casas, descrita como una construcción “al más puro estilo Beverly Hills, hacia los

años 40” (55). Entre algunas familias de industriales colombianos, “no formados en España sino en Estados Unidos”, habitaba allí “la pequeña pero selecta colonia de extranjeros—industriales, mineros, textileros” (57). Era el mismo selecto círculo social que había logrado imponer en el club la música de Glenn Miller y Benny Goodman, esa pequeña sociedad liberal y cosmopolita que se había conformado desde el regreso del liberalismo al poder en 1930 (57).

Sin embargo, el cambio de régimen político destruiría este momento de esplendor y la tolerancia pasaría a ser vista como debilidad, mientras la violencia ante el enemigo político sería vista como virtud: “el triunfo de los conservadores trajo de nuevo a la escena la presencia de una mentalidad retrógrada cuya finalidad era la de convertir la ciudad, el país, en un gran convento. Se comenzaron a hacer listas de libros prohibidos, de música prohibida” (56). La protagonista recuerda a dos mujeres, herederas de una gran fortuna, que después de Sus viajes a París y Nueva York introdujeron cambios en su gastronomía, en los licores y en la música. Además, organizaban fiestas a las que asistía lo más selecto de los extranjeros. Por eso corrieron la voz de que celebraban orgías en su casa y que eran pecadoras condenadas. Mientras se sucedían los años del régimen conservador comenzaron a sentirse los pasos apresurados en la noche: la persecución física. Un abogado es asesinado antes de llegar a su casa por grupos armados que patrullan las calles. La policía retrasa el levantamiento del cadáver como para que todos vean lo que le puede suceder a quienes los desafíen. Las familias de aquel barrio van desapareciendo, las noticias que llegan de los campos son aterradoras: se ha desatado la violencia.

Otro de los cuentos de esta colección está vinculado a otro tipo de violencia política que surgió en medio de aquella violencia bipartidista—liberal-conservadora—de los años de 1950: la lucha armada del comunismo nacional e internacional en Colombia y su represión por parte del estado. Se llevó a cabo esta violencia política no solo en el campo sino también en las ciudades, especialmente en los recintos universitarios. “Sobre la acera” (118) nos muestra de forma tangencial pero cruda el destino de un líder radical universitario. El espacio en el que se desarrolla el cuento, una acera en el transitado centro de la ciudad, le quita todo referente sentimental y del pasado a los personajes que solo a través de los recuerdos revelan su verdadera personalidad. Marc Augé denomina un “no lugar” a este tipo de lugares transitorios creados por la “sobre-modernidad”, que no tienen

importancia suficiente, en cuanto a sus referentes sentimentales, para ser considerados como lugares. La acera es una superficie diseñada para el tránsito constante y sin embargo las dinámicas sociales han permitido que ciertos personajes permanezcan sobre el mismo sitio público durante todo el día. Un vendedor de periódicos, un mendigo en silla de ruedas—mudo y mutilado—y una mujer, se estacionan allí todos los días. El vértigo de la movilidad urbana, el constante tránsito de personas y automóviles, crean el fondo móvil del drama de los personajes que intentan tranquilizar con calmantes al hombre de la silla de ruedas que se retuerce entre miradas de odio y saliva.

A lo largo de la narración de lo que sucede en un día, comprendemos la rabia del hombre de la silla de ruedas. Es un antiguo militante subversivo que terminó en esa condición al tratar fallidamente de instalar unos explosivos. La mujer, su novia durante sus años universitarios, no lo abandona por lealtad y admiración. Sin embargo, cada día lo considera más una carga y le encuentra menos sentido las razones por las que lo admiraba; su pasado como agitador de masas y seductor de jovencitas parece ahora ridículo. Desde antes del accidente había caído en desgracia: sus antiguos camaradas lo abandonaron por apartarse en alguna directriz ideológica del partido. La realidad del antiguo líder se reduce a observar sin poder manifestar su inconformismo ante la realidad. Paradójicamente, ante las convulsiones de rabia del hombre en silla de ruedas, por ser exhibido para vivir de la caridad pública, los transeúntes, testigos momentáneos de un drama que no entienden, se vuelvan más caritativos y, para sorpresa del vendedor de periódicos, recogen más dinero que de costumbre.

En cuentos como “La tía no ha muerto”, “Pigmalión” o “El espejo retro-visor”, se perciben la decadencia moral y económica de la antigua aristocracia industrial de Medellín. Aquellos que, acostumbrados a sus privilegios sociales, no logran adaptarse a los nuevos retos económicos que los nuevos tiempos les exigen. “La tía no ha muerto” nos da una noción de los extremos a los que pueden llegar estas aristocráticas familias tradicionales, justificando el crimen en nombre de la preservación de su heredada prestancia socioeconómica. En este caso, sin embargo, no podrán salirse con la suya, ya que la tía rica resulta ser más astuta que el resto de la familia. Los familiares de la tía sufren la peor de las catástrofes para ellos: “empobrecerse y tener que descender en el estatus social” (21). El negocio familiar de exportación de artesanías se había arruinado porque las autoridades

de los países importadores las destruían en busca de drogas, mientras sus terrenos y propiedades se desvalorizaban cuando a su alrededor construían viviendas de interés social, sin ninguna planificación y diseñadas con el único fin de enriquecer a los constructores. Mientras tanto la tía permanecía impasible, no daba muestras de querer ayudar a sus familiares. Estos la odiaban y planeaban su muerte porque pensaban que era mejor que muriera en el momento indicado para salvar la familia y no esperar las causas naturales, cuando ya todos se hubieran hundido en la miseria.

Su casa había quedado ubicada en un sector comercial cuyo precio se había quintuplicado descaradamente. A pesar de que tenía dos hermanos menores y tres sobrinos que se habían graduado de economía y habían realizado posgrados en negocios internacionales en Estados Unidos, fue ella la única que “supo deshacerse a tiempo de los paquetes de acciones, intuyendo lo que rápidamente llegó a suceder ante la clamorosa avalancha de dólares: que, al pasar un banco, una firma industrial a manos de un único propietario, impunemente desapareciera el valor de las acciones” (22). Cuando ya habían decidido su muerte, la tía desapareció junto a un sobrino pobre, quien era el único al que dejaba acceder al manejo de su fortuna. La pérdida de la prestancia de los barrios tradicionalmente aristocráticos por cuenta de la especulación inmobiliaria y la incapacidad de los miembros de la aristocracia local para adaptarse a las nuevas condiciones globales de la economía quedan sugeridas en este cuento. Además, se resalta la doble moral en la que había crecido esa aristocracia, la cual los lleva a justificar el crimen en nombre de preservar el privilegio de sus apellidos.

Mientras los cambios en la economía global y local arruinaban sectores de la aristocracia tradicional, irrumpían en la ciudad nuevas fortunas, generalmente asociadas con actividades ilícitas. Algunos individuos, enriquecidos de la noche a la mañana, deciden obstinadamente edificar sus espacios de lujo y ostentación en sus barrios de origen, rodeados por la miseria. “El muchacho” nos muestra a una mujer que se mueve entre gente armada y dirige negocios turbios. Construye una ostentosa casa en el lugar donde creció, al lado de un basurero y entre casas de ladrillo basto, territorio de bandas armadas. Se justifica diciendo que—“caprichosas elucubraciones” las llama el narrador—prefiere mirar de cerca la miseria para no volver a caer en ella. En un barrio peligroso donde las bandas criminales imponen

su ley, la construcción de una casa tan lujosa hace que el capricho se vuelva caricaturesco: “durante cinco meses cerca de quince albañiles, maestros de obra, carpinteros, fontaneros, subieron en dos buses protegidos por motociclistas armados” (106). El resultado es una caprichosa casa, donde vivía con su hijo parapléjico, quien hacía años no había vuelto a modular palabra. La señora les paga a las bandas armadas para garantizar su seguridad, pero nunca compartió con ninguno de sus vecinos ni siquiera un buen gesto. Llega el día en que la señora es traicionada y asesinada, dejando al muchacho en la casa solo, abandonado. Cuando los vecinos entran a desvalijar la casa, nadie parece prestarle atención. Después de tres días de fiesta, alguien empujó la silla con el muchacho, quien desapareció para siempre en el fondo de la cañada, dejando atrás la frontera de las posesiones de su madre para, muy posiblemente, encontrar la muerte.

Uno de los temas principales en los estudios urbanos de la ciudad de Medellín son las llamadas “fronteras invisibles”, conocidas por los habitantes de algunos barrios marginales de las laderas de la ciudad como cuestión de vida o muerte, ya que delimitan los territorios de las bandas. Las comunas de Medellín, ubicadas en las laderas de la ciudad, han recibido una inmigración sin precedentes durante las últimas décadas. Muchos de sus barrios han crecido de manera no planificada ya que muchos de los nuevos habitantes llegan sin recursos, desplazados de la guerra en los campos. Se ven por lo tanto obligados a asentarse en lotes baldíos en construcciones temporales y muchos de los jóvenes se ven obligados a unirse a las bandas criminales como forma de supervivencia. Aunque muchas de las familias llegan huyendo de la violencia rural, encuentran que los mismos actores armados de los que huyeron se encuentran también en los barrios de la ciudad. Algunas de estas comunas son espacios turbulentos y complejos de: “configuración y reconfiguración espacial atípica e incesante como producto, no solo de la presencia de nuevos pobladores venidos del campo. . . sino también de la migración vivida en la última década, más como una fuga desde los escenarios de guerra y como producto de la simple sospecha, por parte de los combatientes, de ‘vinculación’ con los adversarios armados en contienda” (Ruiz Restrepo 1). Se ha creado entonces un ambiente de sospecha en los barrios, donde quien no es conocido puede ser potencialmente un enemigo. El problema alcanza tales dimensiones que se le ha prestado bastante atención desde la academia, los sectores gubernamentales y no gubernamentales. Sin

embargo, es tal la complejidad de dicho fenómeno y está tan ligado a los problemas sociales y económicos del país que aún no se han podido encontrar medidas adecuadas para atenuarlo.

En el cuento “La frontera”, un joven despistado cruza el puente de una cañada y se encuentra perdido en un barrio de las comunas de Medellín. Para él, nuevo en la ciudad, todos los barrios son muy semejantes: la iglesia que ve al frente, los cafés, las calles estrechas y empinadas, las casas de ladrillos, le recuerdan el barrio que busca. Eso le dice a una señora quien le llama la atención sobre el gran error cometido al cruzar “la frontera”. Mientras habla con el joven la señora comprende que, a pesar de la semejanza entre la apariencia de los barrios del frente y el suyo, allá la gente vive tranquila y en relativa paz mientras que ella lleva ya años sin atreverse a salir de allí. En otro de los cuentos, “Carenevera”, las fronteras invisibles se mencionan desde otra perspectiva, la de un hombre armado y peligroso que ha sido contratado para cuidar a un secuestrado de una casa de un barrio dominado por bandas armadas. Los víveres escasean y los fluidos del hombre secuestrado, que parece haber muerto, apestan la casa. En ese espacio cerrado y sabiendo que no está en su territorio, “Carenevera” se va resignando a morir. Intuye que sus jefes no volverán y sabe que si sale a la calle será asesinado en cuestión de minutos por los miembros de la banda local.

Una realidad muy diferente se vive en otros sectores de la ciudad: allí puede verse una medida de la modernidad, al menos en lo material. En “Grandes superficies” encontramos la forma en la que—como había mencionado Lefebvre—el espacio se ha convertido, no solo en el soporte sobre el cual se elaboran los productos de consumo, sino también en un producto de consumo en sí mismo. Aquí el concepto industrial de producción en serie alcanza a los propios espacios. La repetición de estos es resultado de gestos repetitivos de los trabajadores y constructores, asociados con sus instrumentos que son a la vez duplicables y diseñados para duplicar: máquinas, mezcladoras de cementos, buldóceres, etc. (*Producción* 75). Surgen entonces construcciones a gran escala en diferentes países donde, indistintamente de sus etnias, tradiciones o culturas, se replican dichos espacios homogenizando la vida social a nivel global. La importancia de estos espacios en la competitividad económica de las localidades radica en que definen los procesos de producción y los protocolos de trabajo. Esto se hace especialmente evidente en los espacios producidos para el comercio

y la prestación de servicios. En los centros comerciales, por ejemplo, impera el predominio de lo visual, facilitándole al comprador de cualquier parte del mundo realizar sus transacciones. De esta forma se liga el ocio—modificando su connotación de actividad improductiva—y la contemplación de un simple recorrido por un centro comercial a una industria generadora de lucro: el comercio.

En “Grandes superficies”, la abrupta irrupción de un megaproyecto, un gran centro comercial, transforma radicalmente las relaciones que tenía una pareja de ancianos con su espacio y su comunidad. En ese barrio habían nacido y habían vivido juntos durante décadas después de casarse. Ya que no tenían hijos, dormitaban alrededor de la misma rutina definida por la capacidad económica de una jubilación que apenas les permitía mantener su estilo de vida. Antes de la construcción del centro comercial en su barrio, la transformación de su barrio tendía a que los andenes se hicieran más estrechos para dar espacio a calles más grandes y así a un mayor flujo de carros que ya ni respetaban los semáforos. Sin embargo, al aparecer el centro comercial todo este espacio se había reordenado: se ensacharon los andenes, se dio una mayor autoridad a los semáforos, se crearon jardines bordeando las quebradas y las zonas de desplazamiento permitieron una mejor visualización de la belleza de los alrededores. Sin embargo, los nuevos espacios pueden llegar a ser a veces vertiginosos: “el espacio transformándose en infinitos recorridos con imprevisibles ofertas desquicia a quienes no estaban preparados para ello y no son capaces, por lo tanto, de adaptarse a la diaria mutación de objetos y voces” (90). Mientras recorren las “grandes superficies” del centro comercial, la pareja se da cuenta de que las referencias que ellos tenían de un restaurante, de un mercado, de los lugares sociales, se han ido borrando para ser reemplazadas por estas amplias, brillantes y luminosas superficies a las que ahora debían adaptarse.

La mirada no es completamente pesimista con respecto a estos espacios en serie del capitalismo tardío. Un nuevo mundo ha surgido para explorar, donde las nuevas prácticas sociales difuminan los límites de los estratos y de las categorías sociales, entre las cuales se encuentra aquella que ha convertido la vejez de nuestros protagonistas en sinónimo de decadencia. Como menciona Ruiz Gómez en su artículo “La moral del joven Pasolini”:

Una de las trampas mortales del capitalismo radica en imponer la vejez como una ancianidad desprovista de opciones y furias ya que, al negar las pautas de la vida, los azares—que señalan caminos y por lo tanto renuevan—del pensamiento, están negando el significado esencial de la madurez, el medio día nietzscheano que consiste en aceptar el camino que se abre con la sonrisa que toda aventura se merece. (*Trabajo* 82)

El nuevo centro comercial le permite a la pareja de ancianos salirse de los esquemas sociales, confundirse entre la marea de gente que camina en el supermercado, descubrir que han sorprendido a una señora tratando de robar algún producto o sentir el excesivo frío en la sección de lácteos. Se les abren entonces nuevas posibilidades de experimentar nuevas sensaciones en las que entretienen el tedio de sus días. Cuando se proponen no regresar al centro comercial, redescubren la árida vida que se lleva dentro de las unidades residenciales, lo que los lleva a comprender que ya la antigua ciudad en la que vivían no tiene sentido para ellos. Descubren la libertad del anonimato, donde no tienen que rendir explicaciones: “era el milagro de estos espacios en donde habían logrado agruparse, elaborar estrategias, seguir habitando en el tiempo de sus antiguas lenguas, sin incomodar a nadie” (91). El resto de la ciudad se ha convertido en un mundo hostil para ellos, y el regreso a su apartamento es algo melancólico.

En su exploración diaria se percibe una especie de entusiasmo, pero vamos descubriendo, entre líneas, que el centro comercial ha sido escogido por ellos para llevar a cabo su camino hacia la muerte. Las filas para comprar las comidas, las superficies brillantes y luminosas, le indican a la mujer que los referentes entre los que creció, la rutina que pensaban seguir hasta morir, no tienen sentido en esta nueva realidad donde parece: “como si hubieran desaparecido de cuajo las imágenes de la ciudad en la que han vivido, calles encharcadas, cocinas llenas de humo” (79). Su marido sabe leer las imperceptibles señales que ella le da en público cuando quiere ir al baño o cuando quiere regresar a su casa “y ella, así, mediante este mudo lenguaje le ha comenzado a indicar que el camino que ha escogido hacia la muerte pasa para ella de nuevo por la perplejidad de la niñez ante el desconocido mundo” (80). Con esta sutil y ambigua declaración el narrador nos va dando un guiño sobre el desenlace del cuento. A pesar de que en este cuento

no hay un asesinato, nos indica las consecuencias inesperadas que un macro-proyecto que irrumpe violentamente en la vida de los barrios tradicionales puede traer.

En cada uno de los cuentos de *Crímenes municipales*, el lector se enfrenta no solo a la descripción de una muerte o un crimen sino también, y, sobre todo, a un desafío para analizar el mundo interior de los involucrados para así desentrañar la forma en que los cambios sociales, culturales y espaciales han generado violencia. No son cuentos policíacos ni detectivescos, ya que el fin no es desentrañar las causas circunstanciales del crimen ni descubrir al criminal, sino más bien descifrar los cambios en la ciudad y sus consecuencias en la cotidianidad de sus habitantes. La obra literaria de Ruiz Gómez exige la participación activa del lector, ya que, como menciona Orlando Mejía Rivera en la “Presentación” al libro de ensayos de Ruiz Gómez, *Trabajo de lector*, sus cuentos están contados “desde el pozo interior de sus personajes, los cuales están cargados de imágenes ambiguas de la realidad y construyen con sus palabras universos simbólicos que no pueden ser aprehendidos con la herramienta única de los conceptos, ni con el exclusivo bagaje ilustrado” (10). Es una obra sin prisa, “alejada de las modas literarias, independiente de los guiños del mercado editorial” (9), en la que su responsabilidad crítica y estética lo llevó a alejarse de las exigencias de un mercado editorial que comenzaba a crear y consolidar algunos estereotipos de la literatura latinoamericana. El tomar distancia de dichas “exigencias” le permite entonces contemplar críticamente la realidad que vive y que desea retratar sin concesiones como la forma más elevada de un compromiso social que no se restringe a un programa ideológico o a una agenda política. De esta forma la mirada crítica se nutre de su actividad intelectual como urbanista, ligando su obra narrativa a su indagar crítico de la realidad urbana y social, donde confluyen la ética, la estética y la política.

## Notas

1. Nacido en Anorí, Antioquia, Ruiz Gómez se mudó a temprana edad a la ciudad de Medellín. Cursó estudios de periodismo, urbanismo y estética, y en 1961 se graduó de la Escuela Oficial de periodismo de Madrid. Colaboró como crítico de arte y de literatura en la revista *Acento* en Madrid y dirigió las páginas culturales del periódico *Hierro* de Bilbao. Al regresar a Colombia se

desempeñó como profesor de urbanismo e historia de la Universidad Nacional de Medellín. Ha sido colaborador de los periódicos *El Tiempo*, *El Espectador*, *El Colombiano* y *El Mundo*. Fue miembro fundador de las bienales de arte en Medellín y tiene grado de escritor de la Universidad de Iowa. Su obra narrativa incluye los libros de cuentos, *Para que no se olvide su nombre*, *La ternura que tengo para vos*, *Para decirle adiós a mamá*, *En tierra de paganos*, *Sombra de Rosa y vino* y *Crímenes municipales*; las novelas *Hojas en el patio*, *En voz baja* y *Las sombras*; poesía: *Señales en el techo de la casa*, *Geografía*, *A la sombra del ángel*, *La muchacha de la leyenda*, *En ese lejano país en donde ahora viven mis padres*; Ensayos: *De la razón a la soledad*, *Proceso de la cultura en Antioquia*, *Tarea crítica sobre arquitectura*, *tarea crítica sobre literatura*, *tarea sobre arte*, *Literatura, historia y circunstancia*, *Diario de ciudad*. Poemas y cuentos suyos han sido traducidos al inglés, francés, alemán y el árabe. Una selección de sus columnas periodísticas fue reunida en *Cajón de sastre* y otra sobre ensayos literarios en *Trabajo de lector*.

2. *Operación masacre* (1957) es la primera obra de “ficción periodística” o “novela de testimonio” de Rodolfo Walsh. Ha sido propuesta por algunos como la primera novela en su género, ya que se escribió nueve años antes que *In Cold Blood* de Truman Capote, la cual es considerada tradicionalmente como la iniciadora de este género.

3. Cesare Lombroso (1835-1909) fue un criminólogo italiano fundador de la Escuela Italiana Positivista de Criminología; postula que la criminalidad es hereditaria y que aquellos que nacen “criminales” pueden ser identificados por ciertos rasgos físicos.

## Obras citadas

- Augé, Marc. *Los “no lugares:” espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2000. Print.
- Baringo Ezquerro, David. “La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración.” *Quid* 16 3.1 (2013): 119-35. Print.
- Boyer, Amalia. “Hacia una crítica de la razón geográfica.” *Universitas Philosophica* 24.49 (2007): 159-74. Print.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1997. Print.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford UK/Cambridge USA: Blackwell, 1991. Print.
- Mejía Rivera, Orlando. “Darío Ruiz Gómez y la responsabilidad de la escritura.” Presentación. *Trabajo de lector*. By Darío Ruiz Gómez. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2003. 9-14. Print.

- Merrifield, Andy. "Henry Lefebvre: A Socialist in Space." *Thinking Space*. Eds. Mike Crang and Nigel Thrift. London & New York: Critical Geographies. 2002. Print.
- Ramírez G., Samuel. "Henri Lefebvre y la emergencia del fenómeno urbano. Reflexión desde las redes complejas." *Revista el topo: revista de sociología y cultura urbana*. 1 (2013): 60-70
- Ruiz Gómez, Darío. *Crímenes municipales*. Bogotá: Sílabo, 2011. Print.
- . *Cajón de sastre*. Cali: Centro editorial Universidad del Valle. 1993. Print.
- . *El proceso de la cultura en Antioquia*. Medellín: Ediciones autores antioqueños. 1987.
- . "Entender la modernidad como progreso material, además de erróneo, es peligroso." Entrevista por Consuelo Triviño Anzola. *Aurora Boreal*. N.d. Web. 9 March 2014.
- . *Trabajo de lector*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas. 2003. Print.
- Ruiz Restrepo, Jaime. "Medellín: fronteras de discriminación y espacios de guerra." *La sociología en sus escenarios: Centro de estudios de opinión Universidad de Antioquia* 14 (2006): n.pag. Web. 20 Apr. 2016.
- Sánchez, Ricardo. Prólogo. *Cajón de sastre*. By Darío Ruiz Gómez. Cali: Centro editorial Universidad del Valle. 1993. Print.
- Soja, Edward W. *Postmetrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008. Print.
- . "In Different Spaces: The Cultural Turn in Urban and Regional Political Economy." *European Planning Studies* 7.1. 1999. 65-75. Print.
- . "The Socio-Spatial Dialectics." *Annals of the Association of American Geographers* 70.2 (1980): 207-25. Print.
- Soja, Edward, Rebecca Morales, and Goetz Wolff. "Urban Restructuring: An Analysis of Social and Spatial Change in Los Angeles." *Economic Geography* 59.2 (1983): 195-230. Print.
- Triviño Anzola, Consuelo. "La columna de Consuelo Triviño: entrevista a Darío Ruiz Gómez." *Aurora Boreal*. N.d. Web. 1 May 2016.