

El discreto encanto de la Virgen de los Sicarios

Tras la opacidad de la violencia y el ocultamiento

Autor:

Fajardo Martínez, Carlos Jaime

Tutor:

Ferro, Roberto

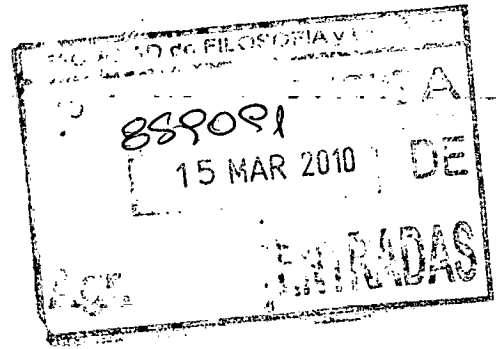
2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado

Tesis
16.8.7

Tesis 16-8-7



EL DISCRETO ENCANTO DE LA VIRGEN DE LOS SICARIOS

TRAS LA OPACIDAD DE LA VIOLENCIA Y EL OCULTAMIENTO

**TESIS PRESENTADA PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LA MAESTRÍA DE LITERATURAS ESPAÑOLA Y
LATINOAMERICANA**

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

AUTOR: CARLOS JAIME FAJARDO MARTÍNEZ

DIRECTOR: DR. ROBERTO FERRO

FEBRERO DE 2010

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS F.F. y L - UBA	
N° INVENTARIO	428543
SIGNATURA TOPOGRAFICA	TESIS 16.8-7

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
Capítulo I: POÉTICA DE UN PROYECTO LITERARIO	11
I. Exceso de subjetividad y violencia	11
II. Ondas de creciente turbulencia	20
III. Grandes temas en abismo	29
Capítulo II: UNA PROPUESTA ESTÉTICA: LA INESTABILIDAD	37
I. La profusión semántica	38
II. Ilusión de cuentería: interlector, deslizamiento browniano y dimensiones del enunciado	48
III. El proteico Fernando: entre el monologismo y la polifonía agonística	54
Capítulo III: EL TEXTO APÓCRIFO	74
I. El efecto del efecto	74
II. La razón del género – recurso al policial	80
Capítulo IV: UNA MIRADA NEOBARROCA	93
I. Neobarroco de la derrota	93
II. El sujeto cultural: 'orientalismo' del poder letrado	120
BIBLIOGRAFÍA	141

INTRODUCCIÓN¹

El estado de conciencia de quien padece directamente la violencia o de quien la presencia tiende a concentrarse en el hecho violento, reduciendo a un mínimo su capacidad de percepción y apreciación objetiva sobre lo que acontece más allá de ello. Como lo demuestran los avances de la neurología, esto es consecuencia de la forma como operan los procesos mentales. Estos “no se organizan alrededor del pensamiento ni de la razón, sino en torno a ideales emocionales” (Ornstein 105), en particular de “sentimientos fuertes como la ira [y] el miedo” (100), que actúan como ‘anclaje’ alrededor del cual la mente construye las representaciones que llamamos realidad: “Recordamos la representación, no las señales” (186).² Considero que esto contribuye a explicar que la lectura de *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, se ha polarizado alrededor del epifenómeno³ de su violencia textual y social, opacando otros sentidos posible, algunos de los cuales pretendo destacar en esta tesis.

¹ Para las referencias en el texto y la bibliografía utilicé las guías de la Modern Language Association (MLA), reconocida como la mejor referencia para trabajos de crítica literaria de carácter internacional. Las citas en el texto señalan el apellido del autor y la página de donde estas proceden, a menos que se trate de un texto de internet o se refiera a toda la obra citada. Cuando el autor se ha señalado en el texto, no se repite su nombre y sólo se da el número de la página; otro tanto ocurre cuando se cita consecutivamente la misma obra. Si se citan varias obras del mismo autor se identifican por el año de la edición que se señala en la bibliografía, y si hay varias en el mismo año se les adscribe una letra.

² Por eso, a pesar de su importancia como fuente de autoridad, en cualquier investigación, sea forense, historiográfica, etc., la fidelidad de los testimonios está sujeta a especial escrutinio. “La memoria es selectiva: toda la información que no pertenece al esquema activo en ese momento no se puede recordar, es interpretativa: el esquema activo da lugar a suposiciones sobre el significado de los acontecimientos y esto se almacena junto con la iconografía del acontecimiento; y es integradora: distintas ideas y sucesos se combinan en un único esquema y ya no se pueden procesar por separado. // Los esquemas forman parte de la representación, el sueño de lo que sucede. [...] no recordamos lo que vemos; recordamos lo que creemos haber visto” (189, 190)

³ Empleo el término epifenómeno en su sentido etimológico de lo que es más superficial, en este caso, del texto: “epi- Prefijo griego, que significa «en» o «sobre», con el que se forman

Difícilmente se puede concebir violencia sin miedo, al punto que el Estado moderno es la mejor representación de este hecho. El monopolio de la violencia que pretende el Estado moderno⁴ a cambio de la subordinación de la libertad de los individuos, se funda en el miedo como condición esencial del ser humano, en tanto él está enfrentado permanentemente al riesgo que entraña la capacidad de matar que tiene la especie. En palabras de Hobbes: "Tenemos miedo de nuestro miedo [...] los hombres, somos miedo [...] miedo a la muerte. Miedo de no ser más lo que somos: vivos." (Esposito 54) Esto ha servido de fundamento de la política moderna y es uno de los ejes centrales en la constitución del discurso de la modernidad: "El miedo no está en el origen de la política, sino que es su origen [...] no habría política sin miedo [...] para Hobbes el miedo no se debe confinar al universo de la tiranía y el despotismo; por el contrario, es el lugar fundacional del derecho y la moral [...] tiene una carga constructiva." (56-57)

A pesar de sus consecuencias de miedo, destrucción y dolor, Occidente vive una fascinación por la violencia, y la modernidad ha hecho de ella un ídolo.⁵ Para Proudhon la guerra diferencia al hombre de los animales, sin ella "la civilización sería un establo", "la guerra es nuestra historia, nuestra vida" (Bardini); para el crítico de arte inglés John Ruskin el arte florece únicamente en los "pueblos de soldados" (Id); y Karl Marx definió la violencia como "la partera de la historia" (Id). Más acá de los historiadores, demasiado próximos al poder para no erigirla en divinidad, la cultura ha hecho de ella uno de los más importantes medios de esparcimiento en la TV y el cine, y eje de la información cotidiana mediática.

palabras científicas: 'epipétalo' (desarrollado sobre los pétalos)" y "Fenómeno: Fil. Lo que aparece o se manifiesta" (Diccionario María Moliner)

⁴ El monopolio de la violencia es una pretensión de la legitimidad del Estado moderno, pero la pervivencia de distintos tipos de violencia, como la interpersonal, intrafamiliar, criminal, política, por no mencionar sino algunos, confabulan contra esta aspiración. Es el caso de algunos Estados, cuyo monopolio es tan precario que la academia ha acuñado la expresión de 'estados fracasados', en la que ha sido incluida Colombia desde principios de la década. Ver la revista *Foreign Affairs* para mayores detalles.

⁵ El destacado psicólogo español Enrique Echeburúa afirma: "Los sucesos tortuosos generan desde siempre una fascinación. [...] No hay más sucesos que antes: lo que ocurre es que los medios son hoy globales e inmediatos. [...] la violencia ejerce fascinación y algunos medios ponen excesivamente el foco en estos sucesos".

Por su parte, Daniel Cohen, presidente de la Fundación para la Investigación y el Desarrollo de la Ciencia de Argentina, señala: "Uno de los análisis más completos sobre TV comercial en Estados Unidos, realizado por un equipo de expertos que dirigió G. Gerbner ('Violence in television drama'), demostró que el ochenta por ciento de los programas emitidos contenían al menos un incidente violento y que los programas de dibujos animados tenían la más alta frecuencia de actos violentos."

Colombia ha sido descrita como una de las sociedades más violentas del mundo.⁶ Tiene una larga tradición de altos niveles de violencia, política y común, que se ha exacerbado en el último tiempo por la presencia de numerosos actores armados, relacionados casi todos con el narcotráfico, la guerrilla y sus efectos colaterales. Además, las condiciones de pobreza, exclusión, y desigualdad de distribución del ingreso y la riqueza, se constituyen en condiciones materiales objetivas que la perpetúan. No extraña entonces que el tema de la violencia sea fundamental para cualquier aproximación a la realidad del país, y la literatura ha sido marcada de manera profunda por esta situación.

Sus obras literarias más relevantes del siglo XX la reiteran: *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera (1924), abre con "Antes de que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia". Posteriormente se consolidó un género, el de la novela de 'la Violencia', cuyo tema central fue la lucha bipartidista que vivió el país desde la década del cuarenta. Ángel Rama, titula un artículo de 1974 sobre García Márquez, *Un novelista de la violencia americana*. La saga macondiana se inicia con un asesinato por parte de quien habría de convertirse en el patriarca, buena parte de ella gira alrededor de las guerras civiles del siglo XIX, y la masacre de las bananeras sirve como antesala del derrumbe de Macondo. Adicionalmente, muchos de estos textos construyen un *fatum* para esta sociedad: *La vorágine* concluye afirmando que a Arturo Cova y a su mujer "¡Los devoró la selva!"; "las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra" es la frase de cierre de *Cien años de soledad*, y las empresas de la saga de Maqroll el Gaviero (1986-93), de Álvaro Mutis, terminan todas en derrota.

La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo, la novela colombiana que posiblemente ha alcanzado mayor difusión en los últimos veinte años, se inserta en esta tradición y su recepción crítica ha sido extensa. Mientras que figuras consagradas se han referido a ella a la par con clásicos de la literatura latinoamericana: "los hombres que, desde el *Simposio* hasta el *Ariel*, pasando por *Calibán* y hasta *La virgen de los sicarios*, han confundido la humanidad con los hombres" (Sommer 45), o "de todas las novelas

⁶ A manera de ejemplo baste señalar, dentro de la crítica literaria, la afirmación de Erna von der Walde, una de las más agudas en tomo a la novela: "uno de los países más violentos del continente, también del mundo, es Colombia" (2000: 223). Por su parte, el portal del Banco de la República de Colombia (emisor) dice: "Colombia tiene una tasa de criminalidad excepcionalmente alta. Esta información se sostiene al menos para los últimos 20 años [...] Mientras que en Colombia la tasa de homicidios fue de 77.5 por cada 100.000 habitantes en el período 1987-1992, en países como Brasil fue 24.6 [...] para mencionar sólo a los más violentos. Más aún, a lo largo del pasado decenio se agravó notablemente el fenómeno".

hispanoamericanas que he leído en años recientes *La virgen de los sicarios*, creo, es la que va a quedar" (González Echevarría); en su país fue denostada por algunos críticos como representación infame de la tragedia que vivía la sociedad (López, Montoya, Héctor Rincón, Robledo, Vásquez, Vélez).

Pero la amplia mayoría de la crítica aborda el texto a partir de su capacidad de representación de la violencia: bien como fenómeno latinoamericano (El-Kadi, Ludmer, von der Walde 2000), o de la sociedad colombiana (Murillo) y su complejo involucramiento con el narcotráfico. A partir de este eje se han explorado múltiples imbricaciones de la violencia: la religiosidad (Gómez, Camacho), la emergencia de subculturas y la construcción de la imagen del sicario (Villoria) y del 'desechable' (Jáuregui), y la transculturación que ello supone (Rosas). En otros casos se la ha trabajado desde relaciones intertextuales: *Noticia de un secuestro* de García Márquez (Castillo, González Zafra), viaje al Infierno de la *Divina Comedia* (Fernández), la muerte en Deleuze (González Santos) y, por supuesto, como parte de la tradición de la 'violencia' en la literatura colombiana, cuya manifestación más reciente es el denominado género de la 'sicaresca' (Cano, Lander, Segura). Alrededor de su preocupación por la violencia estos análisis destacan el papel que tienen categorías como mundo al revés, carnavalización, máscara, parodia, la lengua, la presencia de la oralidad, el papel de la literatura como máquina de lectura y creadora de imaginarios, y su articulación con conceptos como democracia, impunidad, exclusión y desintegración social.

Otros análisis, menos numerosos, han invertido el sentido, reparando primero en aspectos de la estructura de la novela como productora de sentido (Jaramillo), enfatizando especialmente el papel del lenguaje (Jácome), la oralidad y su condición conversacional, y la condición de ficción autobiográfica en la obra (Giraldo-A, Taborda), el papel de traductor cultural que asume el protagonista (Manzoni), y la búsqueda expresiva (Isola). Unos pocos han señalado la novela como representante de la angustia contemporánea (Bibard, Chao).

Las múltiples manifestaciones de violencia que rodean la novela: el tema, el lenguaje, el tono y el contenido e inestabilidad de los discursos, y su referencia a un momento dado de la historia colombiana reciente, constituyen una fuerza de atracción difícil de resistir, que justifica el énfasis que ha puesto la crítica de la novela en la violencia como epifenómeno social y textual, subordinando otros enfoques que den cuenta de su riqueza narratológica y múltiples perspectivas.

Abordar la novela a partir de su forma -"camino donde transcurre una intención y, por lo tanto, indicio, tan bueno como cualquier otro, para determinar la estructura real ofrecida, la 'forma' realizada, los vehículos efectivamente puestos en marcha para la transmisión" (Jitrik 1997: 68)-, permite tomar distancia de esta fuerza centrípeta y abre el espacio para una reflexión especulativa que aspira a hacer más audible la voz del texto, visibilizando complejos y sutiles entramados que proveen opciones de lectura menos transitadas. Desde esta perspectiva esta tesis postula que en la novela se construye una propuesta estética de inestabilidad y explosión de los sentidos textuales, y de ocultamiento de los móviles y el alcance de las acciones del protagonista. Esto permite formular su condición neobarroca, posibilitando una opción de interpretación de carácter más general.

Muchos de los procedimientos constructivos empleados en la novela proceden de un largo trabajo visible en la anterior obra narrativa de Vallejo. Hay en ella un continuo desarrollo que la constituye en un proyecto literario de vasto alcance; tanto por los medios estilísticos que va definiendo y perfeccionando, como por los temas y la forma como los desarrolla, que hace necesario revisarla para contextualizar la lectura de *La virgen de los sicarios*. A partir de esto, su lectura textual da cuenta de la manera como sus dispositivos constructivos exacerban la opacidad de las múltiples manifestaciones de violencia y la referencialidad al contexto, y desplazan a un segundo plano, mediante diversas fórmulas de ocultamiento, el nudo dramático de la novela alrededor del deseo del protagonista, cuyas aspiraciones de felicidad y unificación enfrentan al avasallamiento de la nueva realidad de su ciudad. Lo que propongo en esta tesis es una lectura en la cual éstas son las fuerzas dramáticas del texto, a partir de las cuales se articula una trama con la forma clásica de planteamiento, nudo y desenlace, en el que se hace patente el fracaso de esas aspiraciones. Esta trama, y no el relato aparentemente testimonial de una serie de asesinatos sicariales que representan un referente histórico concreto, es la que sirve como núcleo estructurante de la múltiple fragmentación y violencia, y posibilita una interpretación del texto con una trascendencia y actualidad que excede las fronteras del referente.

Desplazar el énfasis analítico hacia los dispositivos constructivos como punto de partida permite además destacar la inestabilidad y el ocultamiento del sentido del texto y la proliferación de sus sentidos, abriendo la posibilidad de nuevas y múltiples entradas y miradas que superen la fuerza gravitacional que ha capturado la lectura crítica de la novela alrededor de los epifenómenos de violencia textual y social. Por

tanto, el uso de la preposición 'tras' en el título de esta tesis alude a su doble significación: 'en busca de' los procedimientos que densifican la opacidad de la violencia y el ocultamiento, y a lograr una perspectiva que vaya más allá de ellos, para optar por una nueva lectura de la novela.

Los objetivos de esta tesis son cuatro. Destacar rasgos centrales de la obra narrativa de Vallejo y el modo como se transforman en el curso de su construcción, que autorizan proponerla como un proyecto literario de vasto alcance y habilitan la lectura de *La virgen de los sicarios* que aquí se propone. Identificar los procedimientos constructivos mediante los cuales se desarrollan las estrategias de inestabilidad del discurso y proliferación de sentidos. A partir de estas estrategias y de los procedimientos de densificación de la opacidad de la violencia y de ocultamiento del rol central del protagonista en el delirio de crímenes, propongo una hipótesis alternativa de lectura. Por último, el despliegue de dispositivos y características barrocos y neobarrocos autorizan a formular su inscripción dentro de esta última tradición pero manifestando justificados desvíos, propios de su momento de producción, y una interpretación de la novela como alegoría de la crisis del discurso letrado de dominación, en época de globalización y narcotráfico.

Esta tesis consta de cuatro capítulos correlativos con los objetivos. En el primero se revisa la obra narrativa de Vallejo, con énfasis en los textos anteriores a *La virgen de los sicarios*, para señalar sus principales ejes narratológicos, su transformación en un proyecto literario mayor, los problemas que propone la autorreferencialidad y la tensión que conlleva la pertenencia de Vallejo a un momento específico de su tradición literaria. Este análisis habilita modos de lectura que privilegian el análisis textual y cuestionan la veracidad referencial. A su vez, permiten poner de presente la indagación temática y expresiva del núcleo violencia-memoria-tiempo-muerte y la hipertrofia de la subjetividad como elementos articuladores. Se destaca el papel central que tienen la oralidad, en particular de su región, enfrentada a un elaborado uso de la lengua literaria; la tematización de su propia experiencia como eje argumental central, narrado desde una primera persona cuyo acto de escribir es parte del enunciado, lo cual genera una ambigüedad entre el presente de la enunciación y el de la acción; y una violencia exacerbada que cobija a esta, a las reflexiones y a la composición.

La novela se inscribe dentro de algunos de los principales planteamientos contemporáneos. El desencanto del estatuto de verdad, inclusive en lo autobiográfico,

y naturalmente en lo autoficcional. Su exacerbación de la violencia anticipa una condición de la época y las circunstancias del Tercer Mundo en un contexto de globalización.⁷ No obstante, se evidencia la manera como promueve un claro rompimiento con esta tradición y con su antecedente más próximo y representativo, el fundamentalismo macondista y el realismo mágico, bien para proponer una nueva visión de mundo acorde con su propio tiempo, bien como proyecto de 'matar al padre' literario.

El segundo capítulo de la tesis revisa en detalle los primeros dos párrafos de *La virgen de los sicarios*, especialmente reveladores de muchos de los elementos narratológicos y estéticos que se discutirán posteriormente, y que ilustran la complejidad formal y densidad de productividad. La inestabilidad como propuesta estética que se formula proviene de la combinación de la oralidad inscrita en la ilusión de cuentería⁸; de un perpetuo deslizamiento entre los diferentes espacios del enunciado y su consiguiente expansión y ambigüedad semántica; y de la contradictoria condición del protagonista-narrador. La incoherente recurrencia del narrador a elementos de la religión y la religiosidad proveen el marco para poner en crisis una forma coral de tres voces en tensión entre sí: dos monológicas representativas del *logos* occidental, el poder letrado y otra de carácter existencial, y una última desde una polifónica marginalidad.

A partir del proceso hermenéutico que propone el género policial (Ferro - B, Link), el tercer capítulo destaca la caricaturización de la acción central, la transformación de todo hecho en significante de violencia, y numerosas contradicciones, engaños y falsedades, para llevar a cabo una lectura que acentúa el distanciamiento del 'efecto de real' inducido por la referencialidad al contexto colombiano del momento. Esto posibilita destacar el protagonismo de un hecho que aparenta ser secundario pero que, a la luz de estos planteamientos, adquiere una entidad central en el análisis: el plural deseo de Fernando. Lo percibo tan definitivo que avanzo la hipótesis que descarta a Fernando como el protagonista de la novela y este lugar lo ocupa su deseo, el cual se desdobra en su afecto homoerótico, su ambivalente afecto por la ciudad y su

⁷ Si bien el referente es un país latinoamericano, y el problema del narcotráfico se halla bien extendido en la región, éste no es sino una de las expresiones de las innumerables tensiones del capitalismo globalizado contemporáneo, que tiene formas específicas en cada región del mundo, y que hacen presa especialmente fácil a las sociedades más pobres. Uno de los más visibles es la expansión del crimen organizado y sus secuelas de violencia, como por ejemplo, en los países de la ex-Unión Soviética, ampliamente señalado por distintos medios, el tráfico de armas y mercenarios asociado a los múltiples confrontaciones étnicas en distintas partes del mundo, o los circuitos de prostitución, juego y droga a lo largo del planeta.

⁸ Concepto inscrito en la categoría de 'Narración Oral Escénica' desarrollada por el cubano Francisco Garzón Céspedes (1942),

angustia ante la muerte. Esto transforma la perspectiva crítica haciendo visible una nueva estructura dramática. El múltiple deseo del narrador se constituye en eje argumental clásico (introducción, nudo y desenlace), que sirve de tronco estructurante a la mayor parte del texto, compuesto de la sucesión de asesinatos, reflexiones y recuerdos, dispuestos de manera fragmentaria, según la nueva estética urbana propuesta por Baudelaire.

En este punto el análisis se invierte: en la primera parte trabajo el texto como productor de sentido, a partir de esa parte, el nuevo sentido me permite proponer una interpretación alternativa de la novela, poner de relieve la función de otros procedimientos y recontextualizar desde esta nueva perspectiva, algunos de los ya analizados. El último capítulo postula la participación de la novela en el género neobarroco, gracias a la proliferación de principios constructivos y recursos típicos del barroco y del neobarroco, y a la identidad de la novela con la esencia de este género: "destinado, desde su nacimiento a la ambigüedad, a la difusión semántica" (Sarduy 167), señalando sus desvíos frente al neobarroco propio del 'boom'. Entre los procedimientos más significativos están la intertextualidad y la parodia, que orientan la indagación hacia un sentido segundo del texto: la crisis del pacto de dominación letrado latinoamericano en el último entre siglo. Los valores y los discursos que asume el sujeto cultural que encarna Fernando pertenecen al ámbito del orden de dominación letrado, tan propio de la consolidación del proyecto republicano del continente. Dicho orden enfrenta una perpetua amenaza: el 'Otro' de la multitud y lo popular, mediante los medios puestos de presente por Edward Saïd en *Orientalismo*. En la novela este sujeto cultural opta por la eliminación del nuevo orden mediante un expediente de corte fascista como medio de restablecimiento del antiguo régimen, que la realidad (ficcional e histórica) se encarga de desmentir.

Con esta tesis aspiro aprovechar los méritos de la novela, cautivos de su lectura epifenoménica, para abrir nuevas perspectivas. Creo que esta captura es consecuencia de sus propios méritos literarios: la elisión a toda costa de la centralidad de Fernando se apropia del texto. Sus múltiples violencias producen un rechazo que se confabula con la facilidad con que se la lee, haciendo percibir que la novela se agota tras su primera lectura, y sólo queda su valor epifenoménico. Al contrario, y como en el relato oriental del discípulo que quería conocer todo sobre el jade, es necesario tenerla muchas veces entre las manos hasta descubrir el discreto encanto encubierto tras su propia violencia, su enorme fragmentación que provoca la apariencia de que no hubiera nada más que muerte, y su mordaz ironía que en

aparición trivializa cuanto dice. Espero haber puesto de relieve algunos de los muchos aspectos que ameritan ser profundizados: la construcción de la oralidad, la cartografía cultural que configura a través de las múltiples intertextualidades y referencias, el discurso sobre el lenguaje y la escritura, la psicología del protagonista, el papel central de la religión y su simbología. Lecturas que trasciendan la violencia textual y social permitirán miradas a nuestra cultura que contribuyan a superar el 'orientalismo' con que se percibe a América Latina como ámbito monoprodutor de violencia.

Capítulo I

POÉTICA DE UN PROYECTO LITERARIO

El recorrido por la obra de Fernando Vallejo permite identificar una continuidad en los temas centrales de su preocupación como intelectual. Por una parte, la violencia, fenómeno recurrente en la historia de su país y en su actitud vital, y por otra, la identidad del individuo y su capacidad de manifestación y representación. De una manera u otra ambas están presentes en su trabajo cinematográfico y en sus textos. En su obra narrativa, la indagación temática y expresiva del núcleo violencia-memoria-tiempo-muerte y una hipertrofia de una indecible subjetividad, se constituyen en los elementos articuladores más significativos.

1. Exceso de subjetividad y violencia

Su afirmación de que "la literatura al lado de la imagen vale un carajo" (Vallejo 2004-C: 8) explica sus primeros años de vida profesional como cineasta. Estudia en la escuela italiana de Cinecittà y abraza el quijotesco proyecto de hacer una película sobre la Violencia colombiana, que lo lleva a una amarga y desilusionadora odisea de regreso a su país, y de allí a Nueva York y a México, donde fija su residencia y finalmente logra concretar con éxito su proyecto.

Tras una década en el cine cambia de opinión: "Ahora sé que el cine no se salva ni a sí mismo" (Vallejo 2004-C: 189), diría más tarde, e inicia su profesión de ensayista y

narrador, géneros que comparten una intención iconoclasta acerca del tema que abordan y una formulación desde un lenguaje de enorme expresividad destructiva. En sus ensayos *La tautología darwinista* (1998), *Manualito de imposturología física* (2005) y *La puta de Babilonia* (2007), se erige como crítico demoledor de los grandes bastiones de la cultura occidental: de la ciencia biológica y física en los primeros dos, y de la iglesia católica, en el último. Todas comparten el tono violento y agresivo que caracteriza al resto de su obra: "Aunque se avergüencen de su prosapia o no la conozcan, los físicos son filósofos: charlatanes con ínfulas de científicos, lobos disfrazados de corderos" (Vallejo 2005-D: 18), o como inicia su último ensayo:

"LA PUTA, LA GRAN PUTA, la grandísima puta, la santurrona, la simoníaca, la inquisidora, la torturadora, la falsificadora, la asesina, la fea, la loca, la mala; la del Santo Oficio y el Índice de Libros Prohibidos; la de las Cruzadas y la noche de San Bartolomé; la que saqueó a Constantinopla y bañó de sangre a Jerusalén; la que exterminó a los albigenses y a los veinte mil habitantes de Beziers; la que arrasó con las culturas indígenas de América" (Vallejo s.f.)

Sin embargo, el primero, *Logoi: una gramática del lenguaje literario* (1983), constituye una excepción a esas características destructivas. Desde una sorprendente erudición literaria, propia de un profesional que hubiera transitado el tema durante décadas, realiza una exaltación de la literatura como tradición. Estudia el proceso generativo de los dispositivos de la prosa literaria de Occidente, que lo emparenta con la corriente que a partir de Julia Kristeva desarrolla los planteamientos de Bajtín sobre intertextualidad (Martínez 37). Este estudio habilita a Vallejo para reclamar en su obra narrativa la condición de último gramático, defensor del idioma y profundo conocedor de la literatura occidental.

En este trabajo él afirma: "el caso de la reciente novela latinoamericana, cuyo fenómeno más notable es la elevación del idioma hablado –del español en su variedad peruana, argentina, cubana, mexicana, etcétera- a idioma escrito. Del idioma hablado, esto es de su vocabulario, su sintaxis y sus medios expresivos" (Jácome 148). Pocos años después iniciaría la redacción de su trabajo novelístico, desarrollando uno de sus procedimientos constructivos más notables, el uso de la oralidad de su región: 'paisa', antioqueña, que años después confirmaría como recurso esencial de su proyecto literario:

"el idioma que uno tiene en la cabeza es el idioma local, el de su país. Ese tomar distancia del idioma mío, antioqueño más que colombiano, creo que es uno de los grandes servicios que me he hecho a mí mismo, porque me ayudó a tomar distancia de mi idioma local. Eso no quiere decir que uno cuando escriba no puede utilizar localismos, por el contrario. Yo pienso que el gran idioma literario es la lengua escrita con sus procedimientos y vocabulario enormes, pero vivificada por el habla. Y uno puede vivificar este idioma español, común a

todos los hispanohablantes, con el idioma regional. Yo creo que ese es el eje de la gran literatura. Ese fue el cálculo que yo me hice." (Vallejo-Delgado)

Su estilo expresivo corresponde a una tradición regional: "de la cultura antioqueña le viene la palabra oral que fluye como voz de culebrero, persuadiendo y cuestionando; del demoleador Tomás Carrasquilla y el nihilista Fernán González, lo irreverente y contestatario. Como Porfirio Barba Jacob [...] pertenece a esa línea de autores 'malpensantes' de la sociedad que con gusto escandalizan a la sociedad contrariando la historia oficial" (Giraldo - A: 278). Su exuberante oralidad va llenando cada vez más el espacio narrativo en las siguientes novelas, sin capítulos que rompan la voz o los recuerdos; sin soluciones de continuidad que distingan tiempos, espacios o temas; con eventuales voseos e interpelaciones al interlocutor, y numerosas exageraciones. Refleja fielmente su tradición oral, como lo refiere en uno de sus textos aludiendo a su abuelo, uno de sus ídolos familiares: "Habló por media hora sin parar y salió impune" (Vallejo 2005-C: 47).

En 1984 publica *Barba Jacob, el mensajero*, producto también de una exhaustiva investigación. Inicia con ello lo que será una de las características más conspicuas de su obra no ensayística: su instalación dentro del 'espacio biográfico', "tonalidad particular de la subjetividad contemporánea" (Arfuch 17) que propone un "retorno del 'sujeto' —y no precisamente el de la razón- [...] como correlato de la muerte anunciada de los grandes sujetos colectivos" (19). Este espacio comprende lo biográfico, autobiográfico y autorreferencial o autoficcional, y pone en escena la idea tan cara de la modernidad, la intimidad. Lo esencial es el concepto de 'vivencia' (*Erlebnis*), como "unidad mínima de significado [...] unidad de una totalidad de sentido [...] algo que se destaca del flujo de lo que desaparece en la corriente de la vida" (35). Lo que aparentemente se destaca en este tipo de obras es la condición histórica, verificable, del personaje y de los hechos; lo cual, sin embargo, queda en entredicho aún en lo biográfico, como se verá.

El auge del espacio biográfico está asociado con "la crisis de los grandes relatos legitimantes, la pérdida de certezas y fundamentos" (18) propia del fin del siglo pasado, que generó la sustitución de relatos fundados en "certidumbres ontológicas previas" por otros "en el que la constitutividad pertenece a la narración en cuanto tal [...] y la coherencia] no reposa en ningún centro sino que hace de esta no coincidencia del sujeto consigo mismo la fuente de toda representación y totalización" (Laclau 11-12).

En el caso de Vallejo, además de este malestar de la cultura occidental, pesa, como para muchos colombianos, la ruptura histórica que significó el asesinato de Gaitán. Esto partió la historia de Colombia en dos todos los órdenes de la vida social⁹, y fracturó el frágil discurso fundacional de la República y de sus valores. Debido a la persistencia del conflicto rural y el surgimiento del narcotráfico podría conjeturarse que desde entonces el país ha carecido de un discurso hegemónico ordenador. Adicionalmente, los vínculos familiares de Vallejo y su particular afectividad maniquea contribuyen a conjeturar que esta condición de crisis habría de ser más profunda. Por su padre sentía veneración -"En ese instante comprendí para qué, sin él saberlo, me había impuesto la vida, para qué había nacido y vivido yo: para ayudarlo a morir. Mi vida entera se agotaba en eso." (Vallejo 2003-A: 122)-, y también una gran admiración por el jefe político de éste: "eran todavía los buenos tiempos de Laureano Gómez" (Vallejo 2005-C: 153). La facción del partido conservador que este dirigía era la más radical, abiertamente simpatizante de los gobiernos fascistas del Eje, acusada reiteradamente de haber sido la instigadora y ejecutora de la persecución oficial contra los liberales, que dio lugar a la Violencia. A su turno, su padre era el dirigente regional de esta ala, en uno de los departamentos más conservadores del país, y en donde fue especialmente sangriento este enfrentamiento. En estas circunstancias seguramente resulta difícil conciliar tanto su afecto hacia su padre con su percepción de la participación de éste en la historia del país, como hacer suyos los grandes metarrelatos del liberalismo y la victoria Aliada sobre los regímenes fascistas en la Segunda Guerra Mundial. Parecería que por defecto su opción más plausible fuera la subjetividad total y la escritura como refugio.

Vallejo desarrollará el espacio biográfico a través de distintas formas genéricas: dos biografías¹⁰ "que oscilan entre lo biográfico y lo novelesco" (Giraldo-A: 280), la autobiografía y la autoficción. De nuevo se advierte su búsqueda del medio adecuado de expresión y su insatisfacción: "Yo pensé, cuando escribí la biografía de Barba

⁹ Para algunos, el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, y la consiguiente asonada popular conocida como 'el bogotazo', el 9 de abril de 1948, inician la etapa conocida como 'la Violencia'. Esto significó el enfrentamiento de los partidos tradicionales en una lucha rural a muerte, que con su transformación en bandolerismo se extendió hasta finales de la década del cincuenta o mediados de la década del sesenta. Para otros, la Violencia se inicia con la derrota del partido liberal y ascenso del conservador en agosto de 1946. Como se quiera, el conflicto dejó un saldo que oscila entre cien y doscientos mil muertos, y alrededor de dos millones de desplazados internos, en un país con una población cercana a quince millones de habitantes.

¹⁰ Las biografías de dos poetas centrales en la tradición colombiana, Porfirio Barba Jacob y José Asunción Silva. De la versión de 1984 se derivan la selección *Poemas - Barba Jacob* (1985) y *Cartas de Barba Jacob* (1992). En 1991 publica *El mensajero*, la versión más conocida de esta biografía; y en 1995 *Chapolas negras*, la biografía de Silva.

Jacob, que podía hacer de este género menor un gran género literario. Fracasé, no es posible. Será siempre un género menor." (Vallejo-Delgado) Esta percepción, no compartida por algunos: "Que me muestren una biografía mejor, en toda la literatura universal" (Melo 49), da lugar a su ciclo de cinco novelas (1985, 1987, 1988, 1989 y 1993) clasificadas editorialmente como autobiográficas y reunidas posteriormente bajo el título *El río del tiempo* (1999).

Lo autobiográfico implica retomar al yo irreductible kantiano que sirve "para dar cuenta de la síntesis de lo diverso sensible dada en la intuición y del vínculo de las representaciones en una conciencia" (Bourdieu 77). Esto supone una aporía cuya tensión es irresoluble y es perceptible a todo lo largo de la obra de Vallejo: como respuesta a la crisis de los relatos de la modernidad se centra en la mónada de la experiencia humana: el yo; pero al instalarse en el espacio autobiográfico se erige al yo en el centro del universo, exaltación del discurso de la modernidad, desvirtuando con ello su intento de escapar a tal paradigma.

A *El río del tiempo* le suceden cuatro últimos relatos que, salvo carecer de la denominación de autobiográficos, preservan la misma estructura de ese ciclo. Se destaca especialmente el hecho de que son narraciones del protagonista en primera persona, quien alternativamente relata la acción y la escribe, y sus características biográficas y recuerdos evocados coinciden con los atributos biográficos del autor conocidos por referencias externas o por la información aportada por su ciclo autobiográfico: la finca Santa Anita, sus abuelos, su oficio de escritor desencantado, la misma nacionalidad colombiana, su residencia en el extranjero, entre muchas. Inclusive, en ocasiones, hasta el mismo nombre de pila. Esto señala la participación de esta última parte de la obra vallejana en el género de autoficción, en los términos indicados por Jacques Lecarme, acogidos y reproducidos por Manuel Alberca: "L'autofiction est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman. (10). Conviene señalar que, salvo la última de estas, *Mi hermano el alcalde*, en las demás el tema de la muerte es central, como se verá después.

La obra narrativa de Vallejo es una exploración sobre una trilogía temática cuyos elementos se implican mutuamente: la memoria, el tiempo y la muerte. Como señala Paul Ricoeur en su profunda indagación, la memoria ha sido preocupación central en el pensamiento de Occidente: Aristóteles decía: "La memoria es del tiempo [...] y desde Agustín sabemos que la memoria es el presente del pasado" (13-14). Por su parte,

Rousseau afirmó que ella es el vehículo que unifica la personalidad a través del tiempo, "la memoria extiende el sentimiento de la identidad a todos los momentos de su existencia: él se hace verdaderamente uno, el mismo" (Esposito 108); en esta perspectiva, el sujeto "es más fuerte que el tiempo que lo atraviesa y lo descentra." (Id) Y por supuesto, tiempo y muerte son las caras de la misma moneda: "Día con día nos estamos muriendo todos de a poquito. Vivir es morir. Y morir, en mi modesta opinión, no es más que acabarse de morir." (Vallejo 2004-B: 10)

Pero Vallejo relaciona esta tríada de una manera muy personal, porque hace de la violencia su condición fundamental: la memoria violenta la fidelidad de lo que fue: "en copretérito acaba siempre el repetido presente, la cotidianidad, que es lo que uno es y no otra cosa, el copretérito debiera ser el gran tiempo del recuerdo. No es así. Es el tiempo del olvido: el fondo opaco del cuadro, la trama repetida de la tela" (Vallejo 2004-A: 154-5). El tiempo es violencia sobre la vida: "el gran enemigo del hombre es el Tiempo, su meticulosa obra de destrucción" (Vallejo 2005-B: 201), porque el tiempo no es más que el "lacayo de la muerte" (61). Lo único que queda de la historia es la memoria, que no es más que un acervo de *constructos* apenas aferrados a lo que fue por sutiles hilos de afectos: "El hombre no es más que una mísera trama de recuerdos" (Vallejo 2003-A: 165), "Nada tiene realidad propia, todo es delirio, quimera" (154). Se trata de una memoria falaz, que traiciona al pasado, con lo cual cierra el ciclo de violencia que remata en la muerte: "Lo que perdura en cambio, vívido, en mi recuerdo, es que el niño era yo, mi vago yo, fugaz fantasma que cruza de mi niñez a mi juventud, a mi vejez, camino de la muerte." (Vallejo 2005-C: 7)

La violencia es más que esa condición fundamental que articula memoria, tiempo y muerte, también es medio expresivo. Tema y forma se implican mutuamente, se reflejan, pero en un proceso que irá *in crescendo* hasta *El desbarrancadero*, a partir del punto nodal de donde todo emana y al que siempre se regresa: los días felices de su infancia y juventud en Santa Anita y en Medellín, al lado de sus abuelos. La expresividad violenta se da en el lenguaje soez, en el discurso injurioso e iconoclasta que como un Midas invertido, envilece todo cuanto toca, desacralizando su significación de poder. Pero sin lugar a dudas son las instituciones y los discursos que las justifican contra las cuales dirige con mayor vehemencia su artillería: el Estado -ley, fuerzas armadas, gobernantes, burocracia-, y su discurso liberal democrático: "¿No te das cuenta Lía de que la democracia es ilusoria? No puede haber democracia donde unos llegan antes y otros después" (Vallejo 2005-C: 99); la Iglesia católica, sus ministros, los evangelios, el catecismo; la familia y los valores tradicionales; todos los

cuales se constituyen en causa eficiente del *súmmum* del deterioro y la desgracia social: los pobres y su paridera.

La violencia en todos sus avatares es omnipresente en toda la obra narrativa vallejana. Es la Muerte que campea constante desde que la conoce en los días remotos de *Los días azules*: como presencia de esa 'Colombia asesina' que va matando a tantos amigos suyos (*El fuego secreto*), que asesina indiscriminadamente (*La virgen de los sicarios*), o que se manifiesta en el imparable paso del tiempo y de la enfermedad (*El desbarrancadero*, *Entre fantasmas*). Pero por encima de todo, la violencia es personal, está en su forma de ver y vivir el mundo y en lejanas raíces familiares. Está instalada desde la primera frase de su obra narrativa: "¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia" (Vallejo 2005-C: 7). Y va proyectándose hacia los demás con el pasar de los años:

"Al quinto seconal y vigésimo aguardiente me llevé al gangstercito a uno de los cuartos de arriba.

—Quítese esa ropa —le digo, seco, cuando no le veo muy buena voluntad. Y los pantalones también.

Sin que pueda decir por qué, todo se estaba atrancando, ¡y que se me bota la chispa del encendedor! Saqué la navaja vieja y se la puse en el cuello, contra la vena esa grande del cuello.

—¡Qué pasó, hijueputica, con qué me vas a salir!— (Vallejo 2004-A: 121)

Muchos centenares de páginas después, en el último párrafo del ciclo autobiográfico, se hace expreso el motivo de la actuación del Fernando de la acción: "un niño tocado de irrealidad dándose de cabezazos rabiosos contra el piso porque el mundo no hacía su voluntad, la mía, con esta necedad obstinada que fue la única herencia que me dejó mi abuelo*" (Vallejo 2005-B: 256).

Toda la obra gira alrededor de su reacción violenta a un mundo que no hace su voluntad, que no es como su 'ley lo dicta'. Aún más, su mirada ve violento al mundo y a partir de ello construye una violencia que conspira contra él: un bus que pudo haberlo atropellado se transforma en "Dios es un cerdo y hoy me quiso atropellar" (Vallejo 2005-C: 159). Pero la suya no es una violencia aislada, es una marca familiar, la locura Rendón, que se transmite a su madre, que deja de ser 'Lifita' y se transforma en 'La loca' de *El desbarrancadero*; a sus hermanos Darío, "Vicio que agarraba, vicio que conservaba" (Vallejo 2003-A: 20), Silvio, quien se suicida, y al menor, apodado Cristoloco; a Mayiya su primo, que se golpea la cabeza contra el piso con más furor que el mismo narrador. La violencia es la estructura profunda de la obra de Vallejo.

Naturalmente, los procedimientos constructivos están al servicio de este proyecto. Las voces narrativas son soeces y producen discursos y relatos violentos que no dan tregua ni admiten réplica. Su tono se acerca cada vez más a la oralidad paisa, y derivara en una peculiar, donde la nota predominante es el desplazamiento incesante del hilo discursivo. Toda la obra está saturada de una pertinaz ironía, medio expresivo central en la producción de ambigüedad de sentido. Desplazamiento e ironía violentan la estabilidad de un sentido único del discurso, y esta última, al proponer la inversión del sentido, se adentra en el mundo de la carnavalización que señaló Bajtin: "se comienza por invertir el orden jerárquico y todas las formas de miedo que éste entraña [...] todo lo que está dictado por la desigualdad social o cualquier otra cosa (la edad, por ejemplo). Quedan abolidas [...] las distancias entre los hombres, para reemplazarlas por una actitud carnalesca" (312-313). Salvo sus abuelos y Santa Anita, nada queda al margen: el infierno y la muerte igualan a todos los protagonistas, impugna toda jerarquía familiar y las instituciones son rey de burlas.

La obra narrativa se estructura alrededor de dos protagonistas¹¹: el de la acción relatada y quien la relata o la escribe. Este último no sólo narra, sino que tiene vida propia: interpela -a los lectores, a su perra Bruja, a la audiencia-, discurre y recuerda, y en muchas ocasiones tiene una acción distinta a la escritura: pasea con Bruja, habla con los niños que juegan con ella... Este doble sí-mismo es la puesta en escena de la tensión de la identidad entre *mismidad* e *ipseidad*¹², que se pone en crisis con un sutil dispositivo narrativo que con frecuencia hace imposible distinguir cuál Fernando piensa, discurre o recuerda: "Por la calle de Junín, en sentido contrario al nuestro, vienen a misa de seis las beatas apuradas: las llaman desde la catedral [...] Cierro los ojos, pienso en mi abuela: [...] oigo llegar las recuas de mulas arriadas por fantasmas arrieros [...] De súbito, atronando el aire [...] trazó su raya de olvido el chorro de un jet." (Vallejo 2004-A: 12-13) La primera frase se sitúa en el presente de la acción juvenil del protagonista, saliendo 'de los hotelitos abyectos del barrio de Guayaquil'. ¿Es él quien cierra los ojos y recuerda a la abuela en la siguiente oración, y él quien más adelante oye llegar las mulas? No parece ser el mismo, pues las arrian fantasmas, aunque quizás en aquel entonces los arrieros ya pertenecieran al pasado, pero a renglón seguido pasa un jet, vehículo que ciertamente no existía en la juventud relatada. ¿En qué momento se opera la sustitución? No sólo se mezclan sus

¹¹ En la última novela, *Mi hermano el alcalde*, este rasgo está poco pronunciado.

¹² Conceptos en tensión en la teoría de la constitución de la personalidad: *mismidad* alude a aquella estructura que perdura a pesar del paso del tiempo, en contraste con la *ipseidad* consistente en la diversidad del acontecer del individuo.

presentes, sino que ellos se mezclan con ese lugar de la felicidad que es la infancia y la juventud azul, con su doble cualidad de presente recordado y de pasado irrecuperable, del que nunca escapa a pesar de saber que se trata del paraíso perdido: "Santa Anita, a la que jamás me será dado volver." (Vallejo 2005-C: 166) Así, el tiempo, soberbio lacayo de la Muerte, queda abrumado por el poder de la escritura, más allá de los límites del pretérito y el copretérito.

Estos Fernandos están contruidos sobre una subjetividad en tensión irreconciliable, que aumenta la inestabilidad de los relatos. Es el nihilista existencial, influido desde joven por Heidegger, según lo reitera con insistencia en *El fuego secreto*, para quien todo carece de sentido, lo propio y lo ajeno: "Mire parcerero: no somos nada. Somos una pesadilla de Dios, que es loco" (Vallejo 2002: 40); se rebela contra el estado de yecto que es la existencia humana, el haber sido lanzado a la vida, metaforizado por su presente destituido de la idílica finca de su niñez. Pero simultáneamente, se erige como *axis mundi*: "No hay más punto de referencia en el espacio que yo." (Vallejo 2003-A: 128), y sus afectos definen el deber ser en una tensión maniquea: buena es su literatura en primera persona, no la de Dostoievsky en tercera; bueno es el buen decir desde el que se constituye en árbitro de lo correcto; buena es su visión fascista de la autoridad: "¡Ay, si el mundo fuera como la ley lo dicta!" (66). Pero la ley es la suya: buenos son los que ama y sus comportamientos. Es la metáfora de Spinoza en toda su extensión: "no nos inclinamos por algo porque lo consideremos bueno, sino por el contrario, consideramos que es bueno porque nos inclinamos por ello" (González Santos 40).

Aún más, el mundo no tiene realidad propia e independiente; la tiene en la medida en que él se la confiere, no sólo designándola, sino porque sus atributos son los que él le otorga y no los de su condición 'natural': el bus que casi lo atropella es la manifestación de la maldad de Dios, los diarios no sirven para informar sino para certificar los muertos, los políticos o lo eclesial existen como manifestación de la corrupción. La suya es una figuración romántica de la realidad, alejada por completo de la condición pragmática: "Toda ficción es un modo particular de figurar la realidad; el gesto romántico consiste en fundar el nexo entre literatura y vida en la veracidad de lo expresivo, es decir, en una verdad parcial pero dicha de manera enfática; mientras que el gesto pragmático consiste en dar cuenta de la realidad confiando en el peso de la sola notificación de los hechos generales que se validan con la simple constatación de su ocurrencia" (Ferro -A).

Esta exacerbación de la subjetividad funda su condición de posibilidad en la naturaleza de la literatura como "discurso -objeto- secundario con relación a lo 'real' [...] con su exigencia de verosimilitud." (Kristeva 1981: 8) No obstante, tal exigencia es fútil frente a la omnipotencia del autor talentoso, pues lo verosímil es "cómplice de la convención social (del principio natural) y de la estructura retórica, lo verosímil sería más en profundidad cómplice del habla." (15) En consecuencia, su contrario, lo inverosímil "no goza más que de una temporalidad [...] y resulta prácticamente inexistente. En el momento mismo en que la muerte se comporta como vida, se convierte en vida" (21). De modo que la constante referencialidad de la obra vallejiana a referentes reconocibles como 'verdaderos', sobre todo en aquello de marcado sentido autobiográfico o con apariencia de tal, le permite derivar hacia otros, enteramente ficticios, o si se quiere falsos, pero verosímiles, sin que el lector pueda percatarse a ciencia cierta dónde queda la frontera. Se confunde así la verosimilitud de la referencia (el texto), con la verdad del referente, colocando al lector en un terreno de indecidibilidad sobre la veracidad de lo relatado, a pesar de que debiera ser clara la condición fundante de lo literario, lo verosímil, que "no quiere decir, es un sentido [...] que] no tiene ya objeto fuera del discurso [...] para el cual] la problemática de lo verdadero y lo falso no tiene que ver con él." (11)

II. Ondas de creciente turbulencia

Estos elementos temáticos y procedimientos constructivos constituyen la estructura central de la obra narrativa de Vallejo, que se desarrolla dentro del espacio biográfico del mismo autor. Las primeras cinco novelas fueron reunidas bajo el título *El río del tiempo* (1999) y corresponden al ciclo denominado editorialmente como autobiográfico. Las primeras tres participan de la condición de novela de formación, mientras que las últimas corresponden a su etapa profesional, como cineasta y escritor, signadas por un sentimiento de decepción y derrota. No obstante, habida cuenta de la presencia del protagonista narrador en toda la obra, el desencanto aparece bien pronto en la primera: *Los días azules* (1985). A pesar de que es el relato del *locus amoenus* de su infancia y juventud, que desde entonces servirá como contrapunto argumental a los distintos presentes del protagonista, aquí y allá irrumpe una amargura que acompañará el resto de la obra: "De súbito comprendo que la finca es un remanso: del torbellino del tiempo, en que he caído yo. Y el río impetuoso me arrastra hacia el

futuro, justamente adonde no quiero llegar. [...] Dentro de poco habremos de regresar juntos, por el camino de la dicha, a la abuela, al abuelo, a Santa Anita. Yo volveré con ellos, desde la noche del odio.” (Vallejo 2005-C: 249-250)

La novela, escrita con un claro esfuerzo expresivo por reproducir la voz infantil (papi, mami), relata su niñez y las costumbres familiares y locales impregnadas de una profunda religiosidad, entre las que se destacan los que serán los imborrables recuerdos de la Navidad, con sus pesebres y elevación de globos de papel. Estos hechos son tan centrales en su memoria que, por un lado, motivan la escritura del texto: “Este libro no tiene más objeto que el de narrar la historia del único globo que entre millares que palpitaban en el cielo agarré en mi vida, mi momento estelar, mi gran hazaña” (134), y por otro, son la base para desarrollar uno de los momentos más interesantes e inquietantes de su producción, un *myse en abyme* que se repetirá en otras novelas:

“Ante la casa campesina [...] van mis ojos buscando el pesebre. Mas no hay pesebre: veo un señor muy viejo acompañado por una perra negra, escribiendo en un escritorio negro.

-¿Ves, Bruja –dice señalándome a mí-, quién está parado en la ventana? Es un niño curioso. ¿Lo dejamos entrar?

He entrado al cuarto y [...] leo lo que escribe. Escribe que de niño ha salido una noche de diciembre [...] a ver pesebres [...] Mas no hay pesebre: un viejo escribe en un escritorio negro, acompañado por una perra negra.” (173)

Y concluye con una nueva vuelta de tuerca donde resuenan los consejos que recibe Alicia: “Ve con tu perra negra si quieres, pero ten cuidado, niño, no vayas a dar un paso en falso y a salirte de los confines del sueño. Cierra bien los ojos y vuelve a ver la raya portentosa de luz que dice no.” (174)

El paraíso, como era de esperar, bien pronto comienza a degradarse por cuenta del inicio de la vida escolar y la intromisión de la convulsionada historia del país en la vida familiar. La represión del colegio religioso al que asiste lo conduce a la primera gran ruptura en su vida, con la religión, que desde entonces se convierte en uno de sus blancos preferidos. Por la misma época, el liderazgo regional de su padre de la facción de derecha más radical del país introdujo en su hogar el delirio sangriento de la Violencia, que constituye uno de los motivos recurrentes en la obra vallejana: “la muerte de Gaitán partió la historia de Colombia en dos, con un tajo de machete. Después el machete se siguió cortando cabezas. Y los ríos se fueron llenando de decapitados” (88).

Desde el primer momento pone en escena una de las características de su escritura, la vocación de escandalizar desde posiciones marginales: a los dos o tres años "parado en la ventana mágica, empezaba mi show travesti [...] todos en la calle todos me miraban incrédulos, pasmados de estupor" (18-19). En el único partido de fútbol al que asiste, en el que jugaba Colombia contra Perú, "al punto comprendí donde estaba mi lugar [...] y en el fondo de mi alma comencé a rebatir con todo el corazón: "Pe-rú Pe-rú Pe-rú" (189). Pero la marginalidad también es funcional para establecer una superioridad desde una posición de conocedor y corrector idiomático: "En Antioquia, donde todo lo trastruecan y lo ponen de cabeza, a la Antioquia bíblica, para no llamarse como ella, le cambiaron el acento; y llaman al arroyo quebrada" (10). Y su origen familiar y vasta cultura le permiten establecer una despectiva diferenciación racial y de clase que se hace más vehemente a medida que avanza su obra: "Mi raza antioqueña, [...] infame mezcolanza de sangres mal batidas" (150), "Un mendigo me arruina un día. Una de estas perras preñadas dos o tres" (Vallejo 2004-C: 174), "Salí ganando. México, la verdad sea dicha, con tanto indio vale infinitamente más que los Estados Unidos con tanto negro. La que sí está irremediablemente perdida es Colombia con indios y negros: se cruzan estas especies hominoides, asesinas, y producen: zambos, fulas, mulatos, mandingas y salta p'atrás." (Vallejo 2005-B: 20)

Desde ese momento propone otro de los elementos del proyecto literario que concebía, el destino del (los) protagonista(s): "Hay una novela de Salgarí, doctor, que aún me duele en el alma: 'El Rey del Mar', en que Sandokán se despide de su destino. El autor, compasivo, lo hizo retirarse a tiempo para no ponerlo a hacer ridiculeces como don Quijote, en unos mares contaminados con submarinos nucleares. Sepan que el Rey del Mar soy yo" (Vallejo 2005-C: 55). Dieciséis años y seis novelas después escribía refiriéndose al protagonista: "Y en ese instante, con el teléfono en la mano, me morí. Colombia es un país afortunado. Tiene un escritor único. Uno que escribe muerto" (Vallejo 2003-A: 176), condición que desarrolla a fondo en su siguiente novela, *La Rambla paralela*, donde el viejo escritor que asiste a una feria del libro está muerto.

El metafórico párrafo de la siguiente novela, *El fuego secreto* (1986), refleja el sentido de violenta ruptura con el orden social establecido que conlleva su ingreso a la juventud, etapa a partir de la cual se desarrolla su permanente actitud crítica hacia la institucionalidad:

"Rompió a soplar una débil brisa [...] y los penachos de los plataneros y los sauces que bordean el río se dieron a moverse de derecha a izquierda, de

izquierda a derecha diciendo 'No.' ¿Qué me dicen? ¿Qué me niegan? Y la suave brisa se fue volviendo viento y el viento huracán y se lo fue llevando todo, los sombreros de los transeúntes, los paraguas de las señoras, las mitras de los obispos, el solideo del cardenal, y las torres de las iglesias y los techos de las casas y –ratas, perros, cerdos, hijos de la gran puta– el protagonista de mi propia vida empecé a ser yo. Ruge el tigre, sopla el viento y vuelan las palomas." (Vallejo 2004-A: 20)

Los protagonistas de su juventud serán el deseo, el exceso y la voluntariedad. Los camajanes que en su niñez eran "atracadores, ladrones, cuchilleros, marihuanos" (Vallejo 2005-C: 26), se convierten en el objeto de su deseo: "mi fascinación por el hampa. Mi fascinación fascinada." (Vallejo 2004-A: 163) El bajo fondo se convierte en su nuevo *locus amoenus*: "A las cinco solía llegar a Junín... Toda mi vida por años cabe empero en esa frase." (155) La ruptura que sugiere la transformación de la débil brisa en huracán que arrastra mitras y torres, las palomas que se van y el tigre que ruge, no es sólo retórica, es destructiva hasta el límite de su propia supervivencia. Sexo, alcohol, marihuana 'la inefable' desencadenan en un crescendo de violencia personal, seguramente prevalido de su posición de hijo de ministro que lo ampara para cometer toda clase de excesos y tropelías, hasta llegar al umbral de lo siquiátrico:

"-Bueno- dijo hablando por todos el director del negocio-, como vemos las cosas usted no tiene remedio. [...]

-Así que usted decide. Cambia usted o cambia el mundo porque juntos no pueden seguir, no pueden coexistir. [...] Con voz de ultratumba contesté:

-Pues que cambie él porque yo no pienso cambiar.

Fue lo último que dije. Tendieron hacia mí un vaso de agua y una pastilla que maquinalmente me tomé, y quedé a su merced. (246)"

Su violencia personal se superpone a la violencia política del país, que se ha transformado en bandolerismo y en delincuencia común, de las que son presa tantos amigos suyos. Allí nace el epíteto de la asesina para Colombia, y la Muerte comienza a adquirir entidad: "La Muerte, que me tenía puesto el ojo desde chiquito" (142). Su maniqueísmo se amplía a sus 'bellezas'. Su fascinación por el hampa los excluye de sus denuestos hacia los pobres y los exculpa de todo; cuando uno de ellos pregunta: "- ¿Por qué habrá en esta ciudad tanto marica?" (Vallejo 2004-A: 28) Vallejo desplaza la responsabilidad: "Pero no era él quien comentaba, era el alma del rebaño y la plebeyez de la Costa." (Id) La novela concluye con un accidental incendio sacrificial del barrio de sus excesos: "El fuego purificador que todo lo borra, que todo lo iguala" (253), que limpia de recuerdos y abre una nueva etapa. Esta fórmula se repetirá en *Años de indulgencia*.

Los caminos a Roma (1988) es una novela bisagra. Al tiempo que cierra el ciclo de formación, se inicia el del cine, que será el móvil de su odisea transcontinental y el eje argumental de éste y de los últimos dos libros de *El río del tiempo*. En ellos aparecen dos nuevos temas, la frustración y la nostalgia, que a partir de entonces se desarrollarán con muchas variantes, sobre todo alrededor de Colombia. Su experiencia europea, como un sudamericano más en búsqueda de conocimiento, en la academia de Cinecittà, concluye con la felicidad de la promesa imposible del regreso: "Abuela, fue una equivocación haberme ido, pero vuelvo para quedarme." (Vallejo 2004-C: 200)

Continúa con la serie de rompimientos que inició con la religión y luego alrededor de su sexualidad; pero lo hará de manera simbólica. A los pocos días de haber llegado a Italia rompe con su padre y lo que él significa, arrojando al río los zapatos que éste le había regalado para el viaje. Más adelante destruye su identidad destrozando su pasaporte: "¿Pasaporte de Colombia? ¿Colombia? ¿Quién es? No la conozco, y la taché. ¿Nombre y apellido? Ninguno, y los taché. Padres: ninguno; edad: ninguna; sexo: ninguno. El lápiz frenético iba tachando la filiación, la infamia, el registro civil. Nada, nada, nadie" (100). Liberado de la protección paterna y amparado por el anonimato de forastero su condición violenta se transforma. Deja de ser el energúmeno 'tropelero' que dispensa violencia a todo su alrededor; ahora la focaliza, una vez con toda la alevosía y otra fuera de sí. Envenena a la portera de su hotel en París con una caja de chocolates que prepara para librar al mundo de su odiosa presencia y, otra, ahito de alcohol, a un mochilero compañero de ruta: "la fuerza ciega que me empujaba desde el sol, de siempre, por sobre el barandal lo empujó al abismo [...] salpicando de sangre al cielo, fue cayendo por el despeñadero." (Vallejo 2004-C: 89-90) No confirma la consecuencia de sus actos, pero desde entonces se referirá a estos episodios como los muertos que lleva encima.

Enfrentar otras lenguas inunda la novela de citas en francés e italiano, propias y ajenas, breves y extensas, señalando el indudable efecto de ser forastero: "yo ya no soy yo, yo soy un extranjero que no entiende el idioma" (75), ¡y lo dice estando en España! Este extrañamiento lo mantendrá a partir de entonces, por su calidad de emigrado perpetuo; lo acompañará en Estados Unidos y en Méjico: "Este 'la' es contaminación mejicana." (Vallejo 2005-B: 79) Por otra parte, los sueños, presentes desde el primer texto, se consolidan como procedimiento constructivo: sueñan ambos protagonistas, a veces imposible de saber quién lo hace, en otras, el sueño tiene toda la ambigüedad de su semántica: "He ahí mi paradoja: cuando vivía en Roma soñaba

[Dios], mando yo. [...] El río del tiempo no desemboca en el mar de Manrique: desemboca en el efímero presente, en el aquí y ahora de esta línea que está corriendo, que usted está leyendo, que tras sus ojos se está yendo conmigo hacia la nada. [...] Dueño yo de este libro" (Vallejo 2005-B: 144-145).

Esta es una novela de mayor serenidad en la cual se marca un creciente distanciamiento de Colombia. Sin abandonar el humor mordaz que lo acompaña siempre, ahora sus víctimas pertenecen más al panteón mejicano: el escritor Octavio Paz, el pintor José Luis Cuevas, el prócer Benito Juárez, el 'perro' López Portillo. La muerte está siempre presente, pero más como consecuencia del tiempo que de la violencia, que de todos modos nunca cesa: mueren sus amigos y lo que le es más querido: su abuela y su adorada Bruja. Ahora el tiempo se muestra más implacable, destruye, mata todo. Regresa a Medellín y encuentra "la ciudad cambiada, nueva, ajena, dejado de la mano de Dios, a orillas del tiempo, mi pobre barrio de Boston estaba más quieto y más muerto que una foto." (250) Sin embargo, da un giro sorpresivo a su verdad de la felicidad imposible, la del pasado de Santa Anita: "en la felicidad también creo. Lo que pasa es que la felicidad es una pompa de jabón que da visos, pero que no bien uno la mira se revienta. Uno tiene que ser feliz sin saberlo. ¡Qué iba a saber yo de niño que era feliz! Más aún: qué iba a saber que lo era de viejo, cuando empecé esa tarde 'Los Días Azules' contigo a mi lado, Brujita, que ya no estás... Lo que siempre sí está claro es la desdicha." (255)

Concluido el ciclo autobiográfico, en el que recorrió distintas etapas de su vida, queda liberado de la restricción de veracidad que supone el pacto autobiográfico, si es que alguna vez se sintió restringido, y explora nuevos dispositivos constructivos. Ahora sus relatos se centrarán alrededor de episodios específicos de un personaje que coincide con la subjetividad y el contorno biográfico del (los) protagonista(s) de *El río del tiempo* y de las biografías y reportajes del autor. Muy significativo en estos últimos textos es la importancia central de la muerte. El yo proustiano se enamora de sicarios y es testigo de sus crímenes y de sus muertes en el primero; sufre con la agonía y muerte de su hermano y de su padre en el segundo; y en el tercero el autor colombiano que asiste a una feria del libro está muerto.

Los dos primeros relatos de esta nueva etapa son los más conocidos de su obra, con justa razón en virtud de su calidad literaria: *La virgen de los sicarios* (1994), de la que se hizo una película homónima (2000), y *El desbarrancadero* (2001), que le valió el Premio Rómulo Gallegos de 2003. Esta última novela además se la puede considerar

con Medellín; cuando regresé a Medellín empecé a soñar con Roma. De tope a tope del mar se iban mis sueños inconformes, viajeros, con su nostalgia necia." (25) ¿Sueña con proyectos o ideas durante la vigilia o mientras duerme sueña, o ello y se burla?: "sueño con el poeta Paz, especies de pesadillas [...] empujando una carretilla [...] lleva versos, una carretada de versos [...] quiere vaciarlos en el basurero de la eternidad. No es para tanto, hombre, a lo mejor sirven de abono." (128)

Años de indulgencia (1989) es el libro de la derrota: "¿he sido más infeliz que en Nueva York?" (Vallejo 2005-A: 61); "yo ya no era yo, ya no era un niño, era un hombre camino a la derrota" (50). Repite en esa ciudad la decepción que tuvo en Colombia para hacer su película, agravada por las miserables condiciones en que vive con su hermano Darío en un edificio de rehabilitación social, experiencia que recupera en *El desbarrancadero*. La noción de extrañamiento se intensifica: emigrado a Nueva York, forastero en su ciudad: "¡Qué error! ¡Qué horror! Llegué viéndolo todo con ojos nuevos, con ojos implacables de extranjero. ¡Con que ésta era la famosa calle Junín, la que tanto ansiaba volver a ver! [...] Yo me fui a Roma con los ojos cerrados, Alcides, llevándome en el fondo del ojo, del alma, un espejismo. Vuelvo ahora con los ojos abiertos. La venda se me cayó." (155-156)

Su decepción se metafórica en fantasma: "El fantasma del yo que pasa por estas páginas, de niño, de hombre, de viejo, no sabe quién es ni qué quiere. Pero es fantasma no por limitación de mis palabras: porque así soy." (73) Pero es más que una metáfora, porque adquiere entidad: ya había advertido su eventual condición fantasmal un tiempo atrás, pero la confirma cuando no se refleja en el espejo antes de incendiar el edificio donde vive. El fuego sacrificial con que concluye su segunda novela se repite, con la diferencia de que en esta oportunidad no sólo lo hace a conciencia, sino con una clara intención suicida: él está dentro de la construcción.

Su transmutación en espectro es tan contundente que da el título a la última de las novelas autobiográficas, *Entre fantasmas* (1993). Esta abarca sus últimos años, desde que se radica en 1971 en Méjico y, aún cuando el relato gira alrededor de la producción de sus películas, hay una obsesiva tematización de la enfermedad, la vejez y la muerte. Siendo su décimo libro era de esperar una reflexión sobre su producción literaria. A pesar de ello, no hay nada que se le parezca, aunque sí lo había hecho refiriéndose al cine. Lo que pone en escena con insistencia es el acto de la escritura y su relación con el lector, dando numerosas instrucciones paródicas a la mecanógrafa y destacando su autoridad creadora: "Aquí, en este momento no manda ese señor

un importante punto de inflexión en el *crescendo* de turbulencia de su obra, pues a partir de ella la angustia y convulsión de los textos comienzan a aplacarse y a experimentar con algunas variantes estilísticas.

Estas dos novelas comparten varios aspectos: ambas relatan los afectos del protagonista hacia personas específicas que mueren dentro de cada relato, y se exagera la tematización de la vejez, la violencia, la muerte y la paridera, aunque en registros muy diferentes. En la primera, la vejez se destaca por el contraste en la relación amorosa entre un Fernando que llega viejo a morir en Medellín y unos sicarios casi adolescentes que matan a granel y mueren; a su turno, la paridera es la usual, la de los pobres. En *El desbarrancadero*, los protagonistas principales son viejos, su hermano y su padre, y él llega a Medellín a acompañarlos a morir, y al final él también muere, aunque metafóricamente. Pero el origen de la violencia y de la paridera cambia radicalmente, ahora es de origen familiar: los grandes productores de violencia son él, su madre y su hermano menor, y la paridera es la de ésta.

En ambos textos se desarrollan algunos medios expresivos que ya se habían empleado en textos anteriores y se abandonan otros. El protagonista se desdobla, lo cual ya había ocurrido en *Entre fantasmas*, pero en *La virgen de los sicarios* el hecho viene acompañado por un cambio narrativo: un deslizamiento transitorio a la tercera persona: "El hombre invisible pasó [...] se enteró [...] les fue pasando revista a los muertos [...] pensó" (Vallejo 2002: 117-118). En *El desbarrancadero* continúa el tímido avance hacia el uso de formas narrativas que habían sido anatemizadas en los textos anteriores. El narrador-protagonista no sólo dialoga con ese en quien se desdobla, sino que conoce lo que piensa: "-Vivir es negocio triste- pensó mientras orinaba" (Vallejo 2003-A: 119). Además su primer párrafo tiene el carácter de un narrador omnisciente, al relatar un hecho del que estuvo ausente, la llegada de su hermano Darío a su casa paterna a morir: "Cuando le abrieron la puerta entró sin saludar, subió la escalera, cruzó la segunda planta, llegó al cuarto del fondo, se desplomó en la cama y cayó en coma." (7) La importancia de la muerte es tan significativa en estos textos que adquiere la condición de personaje: en *La virgen de los sicarios* se hace frecuente referencia a ella como mi señora Muerte; en la siguiente novela adquiere tanta entidad que el narrador dialoga con ella.

Hay, sin embargo, una característica de aquel libro que lo hace muy particular: su referencialidad a un contexto histórico ampliamente conocido internacionalmente, que ha llegado a caracterizar a Colombia: la presencia del narcotráfico. Se desarrolla en el

momento en que su violencia se exacerbó hasta niveles tan inimaginables que pusieron en entredicho la continuidad del Estado de derecho, durante la guerra que éste libró para la captura del capo del negocio, Pablo Escobar. Esto, junto con el encubrimiento que opera el autor, han contribuido a que se consolide una lectura mayoritaria de la obra capturada por lo que llamo la 'opacidad de la violencia', centrando la atención en este fenómeno y en asumir la representación del referente, no como verosímil sino como verdadera, llevando a descuidar el estudio de aspectos narratológicos y de significación de indudable mérito. Este hecho es fundamental en la motivación de esta tesis y lo que busco poner de relieve.

La Rambla paralela (2002) es un interesante ejemplo de la evolución formal y conceptual de la puesta en escena de la escisión del sujeto y de la muerte del protagonista, esta última anunciada desde su primer texto mediante la alusión a Sandokán. El tema es puesto en abismo con la coexistencia espacio-temporal de los dos protagonistas –el que escribe y el escrito-, que como tales tienen vida propia en una visita a la Feria del Libro de Barcelona, y relatan su acción en primera persona. La capacidad del primero de ellos, de nacionalidad mejicana, se transforma para poder entender al viejo escritor colombiano, transgrediendo su anterior canon narratológico: “A mí, con lo experto que soy en leer pensamientos, les confieso que a veces me costaba trabajo entenderlo” (Vallejo 2004-B: 44), y repite la capacidad del narrador omnisciente de saber lo que sucede en su ausencia: “El viejo se apoyó en el espejo para no caerse [...] Los síntomas los conocía muy bien porque ya los había vivido” (8).

Este alejamiento de su propio canon continúa en *Mi hermano el alcalde* (2004), su última novela¹³, en tanto que relata hechos ajenos a su experiencia directa, que conoce a través de terceros, y el protagonista es su hermano, abandonando la condición de *axis mundi* que hasta entonces había profesado. De igual modo, los temas centrales de la 'pañidera', el tiempo, la memoria y la violencia pasan a un segundo plano, y su tono es más bien jocosamente desencantado.

¹³ Es anterior a *La Rambla paralela*, pero fue publicada después.

III. Temas en abismo

Cerca de mil páginas de su obra autobiográfica han reiterado un yo aparentemente histórico: hay la evidencia de un Fernando Vallejo que firma novelas, que es entrevistado, que tiene una presencia mediática, que gana premios literarios. ¿Ese yo proustiano de su obra es quien responde al nombre de autor Fernando Vallejo? ¿Es éste quien se narra como un conjunto de relatos de experiencias vividas organizadas con un sentido de trascendencia sobre el tiempo?, ¿quién construye un mundo inmanente de su propia subjetividad, y por ende su 'yo' se instituye en *axis mundi*, hipertrofiado ante la ausencia de una superficie social narrada que sirva como "conjunto de relaciones objetivas que han unido al agente considerado [...] al conjunto de los demás agentes comprometidos en el mismo campo y, enfrentados al mismo espacio de posibilidades"? (Bourdieu 82).

Salvo por el narrador, su obra carece de personajes en el complejo sentido de esa oscura noción literaria, que comporta características como visión, atributos o psicología propios (Ducrot 259-264). Personas con importancia en los relatos como su padre y su madre, su hermanos Darío o Cristoloco, o sus amantes Alexis y Wilmar, su amigo Chucho Lopera, a lo sumo pertenecerían a la condición de personajes 'chatos' (262), funcionales para el propósito narrativo de la construcción del mundo esencialmente subjetivo creado por Vallejo, pero carentes de autonomía frente a la enunciación egocéntrica del narrador. Otros son enunciados de una manera tan escueta que prácticamente tienen la función de 'ilusión referencial' del barómetro de Flaubert.

Hay tal reduccionismo y focalización en los relatos autobiográficos que inclusive del autor se desconocen hechos clave como su vida universitaria, cómo ha ganado su sustento, su mundo de pareja, o más importante aún, el ya mencionado silencio acerca de su oficio como escritor. El narrador resulta más un esbozo que un yo kantiano pleno. Ciertamente ha llenado el vacío que hay tras el nombre, con unos atributos y acontecimientos deliberadamente seleccionados para una representación, y se ha hecho pública una intimidad de manera ostentosa, poniendo en escena una verdadera producción de sí mismo. Es una confirmación de lo que de Man señalara: "El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo —no lo hace—, sino en que demuestra de manera sorprendente la

imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas." (114)

La terminación del ciclo autobiográfico transforma la condición del narrador. La eliminación de la marca genérica anula la supuesta certeza de que el protagonista de los relatos sea el ser histórico Fernando Vallejo, y desplaza su naturaleza de autobiográfica a autoficcional. Este género, que no es tan novedoso como aparenta¹⁴, adquiere notoriedad en los últimos años como parte de esa reciente explosión de subjetividad que señalé. Particularmente provocador resulta la consecuencia de la aparente identidad entre autor y narrador-protagonista, que pone en tensión el tácito pacto de veracidad propio de género autobiográfico, con la libertad que ofrece la ficción, descolocando al lector en el indecible ámbito de la incertidumbre sobre la autenticidad del relato. La continuidad de los atributos y circunstancias biográficas del narrador y la recurrencia de referentes a lo largo de toda la obra vallejana, resulta particularmente urticante vista desde la perspectiva de este desplazamiento genérico. Fernando narrador y protagonista, más que un heterónimo o alter ego del autor es su sosía, tan parecido a éste que se le confunde.

La naturaleza de los hechos tampoco ayuda a descifrar este enigma. Es tan inverosímil que Fernando Vallejo autor haya sido el asesino de la conserje parisina y de su compañero mochilero en España o que incendiara el edificio en que vivía estando dentro de él, como lo relata en su ciclo autobiográfico, y que además hubiera salido impune de las correspondientes investigaciones policiales que debieron darse en Europa y Estados Unidos, como que él hubiera sido testigo de los centenares de asesinatos cometidos por sus amantes en *La virgen de los sicarios*. En esta novela él se adjudica la autoría de la ruptura del mármol de una estatua, que en *Los días azules* ya estaba roto; y en esta última el globo maravilloso que atrapa, y que motiva su escritura, en una parte tiene ocho pliegos (134) y más adelante dieciséis (251). Inflación semejante ocurre con la fecundidad de su madre en *El desbarrancadero*, donde primero se afirma que fueron nueve sus hijos y la cifra va aumentando gradualmente hasta veintiuno. *Entre fantasmas* refiere repetidamente el deceso de Octavio Paz, hecho que ocurre cinco años después.

¹⁴ A pesar de la reciente acuñación de su nombre y el desarrollo conceptual por parte del escritor francés Serge Doubrovsky en 1977, hay antecedentes tan remotos como la *Divina Comedia*, e inclusive hay quienes se retrotraen hasta el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita (Puertas 629).

¿Cuáles son hechos históricos y cuáles ficticios? La marca de autobiográfico supone una referencia a una verdad fáctica, lo vivido por el autor, ¿pero quién irá a demostrar si son ocho o dieciséis los pliegos, o si él rompió el mármol de la estatua? Para demostrar que se trata de un hecho histórico éste "debe ser susceptible de, al menos, dos narraciones que registren su existencia. [...] La autoridad de la narrativa histórica es la autoridad de la propia realidad" (White 34). Ciertamente la gran mayoría de los hechos relatados en la obra de Vallejo podrán ser confirmados, pero otros no, algunos sin duda significativos para adscribirle a su obra la condición de veracidad a los incendios y asesinatos que comete en la serie autobiográfica.

¿Se trata de una ficción?: Si y no, pues se trata de la labilidad de lo autobiográfico: "la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad o/o, sino que es indecible" (de Man 114). El yo es una figuración de lo real, no nace a la realidad sino en tanto adquiere condición de código semiótico, inclusive para sí mismo, y buena parte de este código está atrapado en la dimensión lingüística. Por esto señala Bajtin:

"no hay identidad posible entre autor y personaje, ni siquiera en la autobiografía, porque no existe coincidencia entre la experiencia vivencial y la 'totalidad artística' [...] el extrañamiento del enunciador respecto de su 'propia historia' coloca el problema de la temporalidad como un diferendo entre enunciación e historia, que trabaja inclusive en los procedimientos de autorrepresentación. Se tratará, simplemente, de literatura: esa vuelta de sí, ese extrañamiento del autobiógrafo, no difiere en gran medida de la posición del narrador ante cualquier materia artística" (citado en Arfuch 47).

Estamos frente a la exacerbación de la trampa del conocimiento y del lenguaje acerca de un real sobre el cual aparentemente no cabría ninguna duda. Pero todo conocimiento es parcial, selectivo y reduccionista, atravesado por la imaginación para acceder a él y para llenar su vacíos; y su narración es lingüística, obediente a las reglas sintácticas y tropológicas. El conocimiento es un proyecto de búsqueda de sentido, que impone a quien lo intenta la necesidad de seleccionar del universo de hechos aquellos que se pueden convertir en unidad epistemológica y, al ordenarlos en un texto, cualquiera que sea su naturaleza, la representación de la explicación queda sujeta a las estructuras de la lengua:

"Si hay alguna lógica que rija el tránsito del nivel del hecho o acontecimiento del discurso al de narrativa, es la lógica de la propia figuración, lo que es decir, una tropología. Este tránsito se realiza mediante un desplazamiento de los hechos al terreno de las ficciones literarias o, lo que es lo mismo, mediante la proyección en los hechos de la estructura de la trama de uno de los géneros de figuración literaria." (White 1992: 65)

La extensión del argumento ha llevado a la crítica deconstructiva a sostener "que no existen caracteres específicamente literarios que distingan a unos discursos de otros; esta convicción ha llevado [...] a una absolutización [...] del valor literario en todos los discursos." (Catelli 230) Por esto mismo "toda ficción es un modo particular de figurar la realidad" (Ferro -A).- De todo esto es más que consciente Vallejo: "El hombre no es más que una mísera trama de recuerdos" (Vallejo 2003-A: 165). Cada quien se encarga de unificar, a su manera, las huellas de su paso; los científicos con un método científico, los demás, con el de la imaginación, pero unos y otros no podrán escapar de la trampa narratológica, que Vallejo bien describe: "la vida cuando se empieza a poner sobre el papel se hace novela." (Vallejo 2004-A: 8)

Por otra parte, su escritura hace acto la reflexión de Adorno: "En el exilio la única casa es la escritura" (citado en Ramos 52). El exilio de Vallejo es el del sujeto existencial doblemente desencantado, como occidental y como latinoamericano. No sólo ha asistido a la crisis de los grandes metarrelatos de Occidente, sino a la incapacidad del continente de proponer discursos y proyectos políticos viables y sostenibles capaces de resolver la pobreza de las grandes mayorías, a pesar de los intentos y promesas de toda suerte de giros políticos de izquierda y de derecha, revolucionarios, populistas, autoritarios o democráticos. Quizás por eso su obra carece del optimismo que propone Ramos: "la escritura es un modo eficaz de establecer un dominio, un lugar propio... La casa construida por la escritura pareciera así fundar un lugar compensatorio, amado a contrapelo de presiones externas..." (Id). Por el contrario, para Vallejo 'nada tiene realidad propia, todo es delirio, quimera'. Inclusive su propia vida está construida de antemano y él tan sólo ha sido su actor: "La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que lo que debería ir primero va luego. Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir." (Vallejo 2002: 17)

Su obra, por locales que parezcan sus referentes, refleja penosamente las condiciones más acuciantes de la región: el cambio vertiginoso, la violencia y la pobreza, con su circularidad que se retroalimenta. Como lo señala von der Walde: "Uno de los mayores desafíos que se presentan para pensar la América Latina de fin de siglo y comienzos del nuevo milenio es el de la creciente violencia en el continente [...] por el incremento de la violencia [...] y por la crisis misma de los discursos que han intentado dar razón de los problemas que [la] acosan" (2000: 223). Por eso *La virgen de los sicarios* se ha convertido en un virtual *tour de force* del tema, y la paridera de los pobres en la pesadilla recurrente: "Si no tenían ni para la leche de sus hijos, ¿quién les mandó a

malparir?" (Vallejo 2005-C: 178) Pobreza que engendra violencia, y pobreza que invade las ciudades y que, como lo dice José Luis Romero, se convirtió en una de las preocupaciones centrales del establecimiento latinoamericano en el siglo XX, e hizo metástasis con la masificación de las ciudades: "Hubo una explosión de gente, en la que no se podía medir exactamente cuánto era el mayor número y cuánta era la mayor decisión de muchos para conseguir que se contara con ellos y se los ayudara [...] empezó a brotar de entre las grietas de la sociedad constituida mucha gente de impreciso origen que procuraba instalarse en ella." (385)

Esta rápida urbanización puso al desnudo la "heterogeneidad multitemporal de cada nación" (García Canclini 1990: 15). Una heterogeneidad donde se sobreponen a la cultura letrada la cultura popular venida de los más diferentes rincones del país, manifestando un desigual acceso a las condiciones de modernización. No es sólo la creciente visibilización de la pobreza lo que se hizo evidente, sino la rápida transformación de las costumbres y los hábitos colectivos, y la metamorfosis del *habitus*, bajo los auspicios de las leyes del mercado y de la necesidad de supervivencia de estas multitudes. En pocos lustros, muchas ciudades, como la Medellín de Vallejo, transformaron su fisonomía urbana: "Ya no existe la calle [...] ya no existe la casa, [...] Como a todo en Medellín, se lo llevó el ensanche" (Vallejo 2005-C: 20); y los rasgos de sus gentes: "¡Con que ésta era la famosa calle Junín, la que tanto ansiaba volver a ver! [...] Y tus bellezas mira, una raza negroide desculada de mujeres destetadas. Son los blancos con la trompa de los negros y los negros con la calva de los blancos. Ni son blancos ni son negros ni cobrizos ni amarillos" (Vallejo 2005-A: 155).

Este proceso se ha agudizado con la emergencia de dos hechos de la geopolítica de fin del siglo XX. De una parte la globalización, que impone la homogeneización de imaginarios y prácticas sociales, en particular, del consumo. De otra, la consolidación del narcotráfico como agencia neurálgica en los tres países más poblados de la región, con su carga de criminalidad y violencia que desestabiliza los precarios lazos sociales, políticos y económicos en donde el fenómeno es más acuciante.

La literatura de fin de siglo no ha sido impermeable a esto y ha propuesto nuevas rupturas, entre ellas del "fundamentalismo 'macondista' [que] congela lo 'latinoamericano' como santuario de la naturaleza premoderna y sublima a este continente como el lugar en que la violencia social es rechazada por los afectos" (García Canclini 1995: 11). Para adecuarse a la nueva realidad y para responder a la

pregunta sobre "qué tipos de literatura, cine y televisión pueden narrar la heterogeneidad y la coexistencia de varios códigos en un mismo grupo" (13), responde Vallejo con su desplazamiento perpetuo entre la acción y la reflexión, que se asemeja a los video-clips mediáticos. A la vez, el protagonista desprecia desde la alta cultura a sus conciudadanos pero se hibrida con ellos en el juego del deseo, exponiendo un fresco atormentado de la sociedad, que no provee reposo, sino la angustia de la falta de abrigo y la ausencia de cualquier lugar donde los paradigmas de los discursos oficiales y de las instituciones tengan algún sentido.

El rompimiento de la obra vallejeana con su tradición literaria va más allá. Su violencia no es la externa de la naturaleza de *La vorágine*, o la política de la 'novela de la Violencia' o de la representada por García Márquez, sino autogenerada, por su forma de ver el mundo y la violencia del texto. Su escritura está muy lejos de la autocomplacencia de muchos autores del 'boom' que sintieron que su obra hacía parte de un proyecto fundador de independencia cultural del continente, con una "repetida asociación de lo rural a un pasado primitivo, preartístico y [...] la combinación de una retórica adánica —la retórica del 'por primera vez'- con una voluntad edípica, según la cual el padre europeo se encontraría superado" (Avelar 41). Se inscribe más bien en el sentido de desilusión y derrota ante el fracaso de toda suerte de proyectos experimentados por la región en los últimos decenios, con sus propias cargas de violencia: múltiples y sangrientas dictaduras, revoluciones fallidas, reiteradas crisis económicas, hundimiento sin perspectivas de los discursos republicanos, ascenso conflictivo del modelo neoliberal de la globalización y consolidación del narcotráfico. Esto ha dejado como herencia un giro hacia la exacerbación de la subjetividad como principio y fin del relato y de la experiencia, y un giro hacia una nueva representación de este 'real maravilloso', concepto que acuñara Carpentier para señalar la especificidad de lo latinoamericano.

Más allá está también su condición edípica frente a su compatriota y conciudadano de la capital mejicana, García Márquez. Es muy clara la forma como 'mata al padre', en lo que describe Harold Bloom como una "lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon" (citado en Giraldo -A: 11). No sólo lo minimiza como escritor, "tiene una prosa pobrísima y sin gracia" (Vallejo-Acciaresi), sino que toma una distancia radical. A la 'realidad total' que el nobel construye "con un principio y un fin en el tiempo y en el espacio" (Vargas Llosa XXV), opone el relato subjetivo y antiépico de un sujeto existencial y escindido que se constituye en *axis mundi*, frente al narrador omnisciente,

utiliza un dios escritor en primera persona, que escasamente sabe lo que él mismo piensa o vive; al Macondo arcádico y rural, que poco a poco se va insertando en una Historia sin Dios, y el progreso se hilvana con una causalidad de relojero para transformar la 'aldea de veinte casas de barro y cañabrava' en un emporio bananero, la obra de Vallejo se instala o regresa siempre a Medellín, ciudad de tres millones de habitantes, desgarrada por una creciente violencia, donde la divinidad oscila entre el Dios redentor de los mayores y uno que 'es el diablo', y sólo destellos de acontecimientos sirven para explicar la transformación de la ciudad, vacía de todo signo del pasado del narrador; ante la angustia de Occidente con el incesto, exalta una homosexualidad lúdica; en vez de la estabilidad y causalidad totalizante de la saga de los Buendía propone destellos de amargura; a la palabra que construye un mundo, entrega una voz imprecatoria que todo lo destruye.

En este recorrido por la obra narrativa vallejana, con énfasis en la anterior a *La virgen de los sicarios*, he señalado la centralidad que tiene la indagación temática y expresiva del núcleo violencia-memoria-tiempo-muerte como fundamento de su poética. La violencia tiene distintos orígenes: sociales, políticos y familiares, pero sobre todo, de la personal manera del protagonista de ver y enfrentar el mundo desde un existencialismo radical. Para él la memoria traiciona la veracidad de lo que fue y el tiempo es el lacayo de la muerte, al punto que en las últimas novelas el protagonista muere y se transforma en fantasma. Así mismo, la violencia que representa no es sólo física, y como tal, antesala de la muerte, sino oral y discursiva. Está presente en el lenguaje soez y en sus reflexiones demoledoras contra todo lo que signifique institucionalidad, y también en la estructura narratológica que continuamente agrade el sentido natural de la lectura, del relato y del significado.

El segundo pilar sobre el que está estructurada la obra es su exceso de subjetividad, que se manifiesta de varias maneras. Toda ella se centra en el relato de la experiencia vital de un solo personaje, que adicionalmente se erige en *axis mundi* del relato, porque determina la totalidad de la enunciación. No sólo es simultáneamente narrador y protagonista de la acción y de su escritura, sino que por la condición autobiográfica de *El río del tiempo* representa la voz del autor. Esta condición parece mantenerse en las últimas cuatro novelas, de corte autoficcional, por la continuidad de características y atributos narrativos y del autor.

Identifico como esenciales en su obra los procedimientos constructivos de la oralidad de su región antioqueña, el retorno perpetuo al *locus amoenus* de su infancia, el desplazamiento abrupto y continuo de un tema a otro y la ironía. Estos últimos dos contribuyen decididamente en la construcción de lo que más adelante denominaré como su propuesta estética de la inestabilidad. Esta estética se acrecienta por la indecidibilidad que se establece alrededor de la veracidad de los hechos narrados y la identidad del personaje con el autor.

La obra puede ser leída como marcada por grandes debates contemporáneos de Occidente y de Latinoamérica: la crisis de los grandes metarrelatos a partir del existencialismo radical que vacía de sentido al mundo y la identidad, por un lado, y por otro, la irresuelta satisfacción de las aspiraciones de un amplio grupo social, agravada por la emergencia de nuevas tensiones. No sorprende entonces que la obra promueva un desencanto esencial que conlleva fuertes rupturas con su tradición, tanto del macondismo para matar al padre literario, como de la escritura como refugio.

Capítulo II

UNA PROPUESTA ESTÉTICA: LA INESTABILIDAD

"la lengua, con su fugacidad y sus caprichos, se escapa de las más ingeniosas categorías en que pretenden aprisionarla los gramáticos"
(Fernando Vallejo, *Logoi*)

Muchos de los elementos discutidos en el capítulo precedente, adquieren especial importancia para el análisis de los dispositivos constructivos que contribuyen a conformar la condición estética de inestabilidad de *La virgen de los sicarios*, que propone esta parte de la tesis. El manejo del lenguaje permite representar un tipo particular de habla regional. Aún cuando favorecido con un gran despliegue de riqueza idiomática, semántica y sintáctica propia de la condición de alta cultura en la que se instala el protagonista, no deja de mantenerse fiel al origen popular del habla que simula. Este sociolecto tiene una estructura que modifica continuamente el sentido del discurso, derivando de un tema a otro sin solución de continuidad, desviando permanentemente el hilo narrativo, y tiene su máxima expresión en el ámbito de la cuentería de plaza pública. Estos atributos del habla son aprovechados a fondo en la novela para producir un deslizamiento permanente entre las múltiples dimensiones del enunciado, añadiendo inestabilidad a la polisemia propia del lenguaje, la cual también es explotada con insistencia. La inestabilidad es magnificada por las ambigüedades que suscitan los desarrollos que se surten en el metaespacio de la narración escénica y por la compleja subjetividad del protagonista, quien desde su posición de *axis mundi* postula contradictorias o conflictivas visiones de mundo, y por tanto, de la verdad sobre la realidad que representa.

A su turno, la múltiple violencia puesta en escena en la novela, referida a sucesos y situaciones de la vida social colombiana y de Medellín, a través de un argumento saturado de asesinatos, pobreza e inequidad social, y de una serie interminable de reflexiones contra todo lo institucional, en un lenguaje cargado de ironía y a veces soez, favorecen lecturas que se concentran en el doble epifenómeno de la violencia literaria y de la violencia social del país. El elaborado uso del lenguaje y de diversos procedimientos constructivos disimulan su condición de artificio narratológico y exacerbaban la opacidad propia de la violencia. El incansable desplazamiento temático, que satura la página con una profusión barroca, sin intersticio que dé respiro o reposo, se proyecta hacia una múltiple significación. Pero otros dispositivos hábilmente desplegados comprimen la polisemia haciéndola converger hacia un solo punto focal: la violencia.

Estos efectos se perciben más nítidamente partir de una lectura que privilegia el texto desde dos perspectivas. Este se constituye en la base esencial para cualquier análisis, como lo señalara Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*. En segundo lugar, se lo reconoce como "una entidad profunda e indivisible, que se debe reconstruir más allá de los datos de los sentidos" (Ginzburg 149). Su lectura se inclina por la búsqueda de "zonas privilegiadas –pruebas, indicios- que permiten" captar y descifrar "una realidad más profunda, de otro modo inaferrable" (162, 143). Este método permitirá demostrar en esta tesis la opacidad y el ocultamiento implícitos en la novela.

1. La profusión semántica

Los dos primeros párrafos de la novela dan buena cuenta del empleo de dispositivos que potencian la proliferación de sentidos, poniendo de presente la importancia de una lectura que trascienda el sentido de la violencia que ha atrapado a buena parte de la crítica. Este exordio es un ejemplo particularmente feraz de la densidad de significación del texto. Además de preparar el ánimo de los lectores y de anunciar su tono de derrota, señala el contexto espacial del argumento, pone de presente el ir y venir temporal con el que está estructurado, y, por medio de su poder poético, connota sus principales motivos, en especial su dimensión sociopolítica e histórica:

Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta. Bien que lo conocí porque allí cerca, a un lado de la carretera que venía de Envigado, otro pueblo, a mitad de camino entre los dos

pueblos, en la finca Santa Anita de mis abuelos, a mano izquierda viniendo, transcurrió mi infancia. Claro que lo conocí. Estaba al final de esa carretera, en el fin del mundo. Más allá no había nada, ahí el mundo empezaba a bajar, a redondearse, a dar la vuelta. Y eso lo constaté la tarde que elevamos el globo más grande que hubieran visto los cielos de Antioquia, un rombo de ciento veinte pliegos inmenso, rojo, rojo, rojo para que resaltara sobre el cielo azul. El tamaño no me lo van a creer, ¡pero qué saben ustedes de globos! ¿Saben qué son? Son rombos o cruces o esferas hechos de papel de china deleznable, y por dentro llevan una candileja encendida que los llena de humo para que suban. El humo es como quien dice su alma, y la candileja el corazón. Cuando se llenan de humo y empiezan a jalar, los que los están elevando sueltan, soltamos, y el globo se va yendo, yendo al cielo con el corazón encendido, palpitando, como el Corazón de Jesús. ¿Saben quién es? Nosotros teníamos uno en la sala; en la sala de la casa de la calle del Perú de la ciudad de Medellín, capital de Antioquia; en la casa en donde yo nací, en la sala entronizado o sea (porque sé que no van a saber) bendecido un día por el cura. A él está consagrada Colombia, mi patria. Él es Jesús y se está señalando el pecho con el dedo, y en el pecho abierto el corazón sangrando: góticas de sangre rojo vivo, encendido, como la candileja del globo: es la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre por los siglos de los siglos amén.

¿Pero qué les estaba diciendo del globo, de Sabaneta? Ah sí, que el globo subió y subió y empujado por el viento, dejando atrás y abajo los gallinazos se fue yendo hacia Sabaneta. Y nosotros que corremos al carro y ¡ran! que arrancamos, y nos vamos siguiéndolo por la carretera en el Hudson de mi abuelito. Ah no, no fue en el Hudson de mi abuelito, fue en la carcacha de mi papá. Ah sí, sí fue en el Hudson. Ya ni sé, hace tanto, ya no recuerdo... Recuerdo que íbamos de bache en bache ¡pum! ¡pum! ¡pum! por esa carretenta destartada y el carro a toda, desbarajustándose, como se nos desbarajustó después Colombia, o mejor dicho, como se "les" desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir. Cuando el globo llegó a Sabaneta dio la vuelta a la tierra, por el otro lado, y desapareció. Quién sabe adónde habrá ido, a China o a Marte, y si se quemó: su papel sutil, deleznable se encendía fácil, con una chispa de la candileja bastaba, como bastó una chispa para que se nos incendiara después Colombia, se "les" incendiara, una chispa que ya nadie sabe de dónde saltó. ¿Pero por qué me preocupa a mí Colombia si ya no es mía, es ajena? (7-8)

La primera oración enuncia los dos cercanos lugares donde transcurrirá la novela, Sabaneta y Medellín. El 'había' evoca, por un lado, el inicio de un cuento infantil que rápidamente se transformará en un repulsivo relato de violencia, que si bien debiera ser propio del mundo de los adultos, en este relato no lo será. Por el contrario, se trata de una violencia que alcanza a todos, como objetos y sujetos de la misma, aunque se ensaña en los más jóvenes, casi niños. Este contraste introduce uno de los procedimientos más significativos del texto: la antítesis, ese juego de contrarios propio del *logos* occidental, el "combate de dos plenitudes enfrentadas ritualmente como dos guerreros armados" (Barthes 2004: 21), que se emplea continuamente con el efecto de desestabilizar al lector, desplazándolo de un lugar a su antípoda. Esta apertura

también evoca más tenuemente otra, Don Quijote, cuya intertextualidad se hace patente a través de las múltiples alusiones al personaje, a su lenguaje y a su autor, y por la paródica semejanza entre la imagen de Fernando y su amante por las calles de Medellín, eliminando a su paso lo contrario a su razón, con la del andante caballero que salió a 'desfacer tuertos' con su fiel escudero "unidos entre sí como la sombra al cuerpo, uno cuerdo y otro loco" (Auerbach 329).

La palabra que abre el texto, 'había', produce cuando menos dos efectos adicionales: por su condición de verbo, una indicación de acción, y por su sentido, una de existencia, giro irónico frente a la proliferación de muertos que saturarán el argumento. La naturaleza impersonal del verbo le confiere al resto de la oración un contorno difuso al valor usualmente enfático que proveen los verbos en indicativo. Pero la conjugación en pretérito imperfecto, reforzada porque el lugar se "llamaba", induce a preguntar si Sabaneta aún existe, y si aún mantiene tales características. Se hace explícito un 'entonces' que aún perdura y que será una de las cuatro dimensiones del enunciado. Fernando narra a través de una indecible 'viva voz' o de un texto escrito (dimensión de la narración escénica), lo que le sucedió en una visita a su ciudad natal (dimensión del presente de la acción). Esta experiencia sirve de sustrato referencial para sus procesos intelectuales: recordar su pasado feliz desde el lugar de la memoria (dimensión del recuerdo) y discurrir sobre éste y el presente que enfrenta (dimensión de la reflexión). Esta imbricación de dimensiones deviene en desencantados juicios llenos de violencia sobre ejes temáticos que articulan, desde una filiación existencialista, su visión de la historia y la nueva cultura del país, de la escritura y su visión ontológica, con una tensa desolación de la que huye toda esperanza.

Sabaneta fue un pueblo que corrió la suerte de tantos otros latinoamericanos de sucumbir ante los procesos de la expansión urbanizadora de las grandes ciudades, que han tenido que dar cabida a la migración campesina y a la explosión demográfica. El carácter 'silencioso y apacible' de Sabaneta corresponde a los mayores anhelos de Fernando, el silencio y la paz. Estos son las grandes víctimas del nuevo mundo al que él regresa, como lo constata en su errar por Medellín visitando iglesias, y se constituye en el orden perdido que tratará de recuperar. La sensibilidad del narrador al sonido será uno de los argumentos, trivial en apariencia, pero neurálgico como causa eficiente de buena parte de la acción.¹⁵ Paz, será lo que se perdió con la violencia, la de su ciudad y la de su propia existencia.

¹⁵ En la serie autobiográfica Vallejo insiste sobre su extrema sensibilidad a su oído absoluto.

A renglón seguido, con un rotundo 'Bien que lo conocí' reiterado con 'Claro, que lo conocí', se introduce la autoridad monológica en el relato, de carácter aparentemente incontrovertible por la conjunción de narrador en primera persona que relata su propio protagonismo. En los discursos monológicos el narrador "asume el papel de 1 (Dios) al que con eso mismo, se somete; el diálogo inmanente a todo discurso es sofocado por una prohibición, por una censura" (Kristeva, 2001: 206): su punto de vista es absoluto y trascendente, establece un orden indiscutido, teleológico. El 'haber estado' le da la autoridad para valerse del gesto romántico de representación. La manera enfática como enuncia verdades parciales le confiere una aparente veracidad incuestionable al relato, y le permite hacer converger todo cuanto se narra hacia una representación más de la violencia: todo la connota, aun cuando casi nunca se use este nombre.

¿Ahora bien, es tan incuestionable la autoridad de la voz narrativa sobre la realidad que representa? ¿Qué tan veraces pueden ser los hechos narrados desde una subjetividad de primera persona que prácticamente no da lugar a la aparición de otras voces? Ciertamente los lugares y personajes son históricos, así como su referente central: la violencia que exacerbó la lucha del narcotráfico contra el establecimiento, y los coletazos que propició la eliminación de su 'gran capo', Pablo Escobar, en diciembre de 1993. Al mismo tiempo, el protagonista de esta novela tiene las mismas características biográficas del protagonista de la obra autobiográfica de Vallejo, y ambos se desenvuelven y evocan los mismos personajes, lugares y recuerdos. La continuidad de estas circunstancias, que se deben tomar como ciertas a partir del pacto de veracidad que supone lo autobiográfico, más la verdad del referente histórico, se confabulan para darle al lector la apariencia de ser verdaderos los eventos relatados por la novela. Esto se agudiza por el hecho de que la película, que indudablemente contribuyó a su divulgación y cuyo guión fue escrito por su autor, va más allá que la novela al darle el apellido de Vallejo al Fernando protagónico de ésta. No obstante, la novela no está caracterizada como autobiográfica, lo cual le provee la libertad autoficcional, extensible a los demás elementos referenciales, imponiendo un manto de duda sobre la veracidad histórica de lo relatado.

Santa Anita, la finca donde transcurrió su infancia, en este proceso de microscopista que propone el autor. –Medellín – Sabaneta –Santa Anita–, es el *locus amoenus* al que, como en la mayor parte de la obra de Vallejo, regresa con angustia obstinada; es el foco de convergencia y de difusión de esas olas turbulentas que es su experiencia vital. En este relato no será diferente, como lo afirma mediante una combinación de

gesto romántico y una contundente afirmación veritativa: 'más allá no había nada (...) y eso lo constaté', aun cuando no se pueda descartar que quizás se trata de una modulación infantil acorde con la naturaleza de sus recuerdos. La finca queda a mano izquierda, la del corazón, y no es una alusión gratuita pues explícita de qué modo es una verdad referencial: ' viniendo' por la carretera que une Medellín a Envigado, donde Pablo Escobar, 'el gran contratador de sicarios', estableció su centro de operaciones y de acción social. Sabaneta, donde estuvo en su ayer remoto la finca de su felicidad, hasta donde llegaba el mundo entonces, supone una múltiple medianía: entre el bien y el mal, el pasado y el presente, la felicidad y el sufrimiento. Pero es también el punto de encuentro, una bisagra de esa medianía en donde convergen todos los personajes, los sicarios producto de este nuevo orden, y él, a manifestar su devoción y a elevar sus plegarias frente a la Virgen que los convoca.

El globo que eleva despliega una profusión de sentidos. De ciento veinte pliegos, 'es el más grande que hubieran visto los cielos de Antioquia', con lo cual invierte el proceso microscopista iniciado atrás, para proyectar el sentido del texto a las dimensiones desconocidas a las que puede llevar un globo. Su tamaño, inmenso frente a otros que describe Vallejo en su obra, de ocho ó dieciséis pliegos, aunque no imposible, pone de manifiesto un recurso fundamental: la exageración, la hipérbole, cuyo origen manifiesta la ambigüedad que hace parte de los medios en que se apoya la dispersión del sentido. Por una parte, la exageración tipifica la cultura antioqueña, 'paisa'; por otra, a la cultura camavalesca que propuso Bajtín. En este caso, puede además proponer un cambio de la voz enunciadora a la de Fernando niño, cuya perspectiva infantil todo lo magnifica, más cuando lo media el recuerdo que potencia las características de lo vivido.

Este globo es más peculiar aún. Contrario a su usual policromía, éste es sólo 'rojo, rojo, rojo'; su monocromatismo tiene una finalidad, 'para que resaltara sobre el cielo azul'. El cuadro bicromo tiene una enorme significación simbólica, pues esos colores y su coexistencia separada connota la conflictiva coexistencia de los dos partidos que monopolizaron la escena política colombiana por más de un siglo. Su confrontación fue la fuente de innumerables guerras civiles hasta principios del siglo XX, y de grandes tensiones posteriores que desembocaron en la época de la Violencia. Para Vallejo y muchos observadores, esta rivalidad es un antecedente central del *pathos* colombiano de la violencia. Estamos ante el efecto de la expansión de la productividad semántica por un lado, y de la convergencia connotativa del sentido de los colores, por otro: la alegría del globo se convierte en dolor del conflicto originado en la violencia

política. Este procedimiento simbólico es frecuente en la novela, y por lo tanto, se precisa aprovecharlo como fuente de semiosis para escapar de una lectura epifenoménica.

La autoimpugnación sobre el tamaño del globo –‘no me lo van a creer’–, introduce una de las características más fundamentales de la novela, la ilusión de oralidad de ser un relato narrado de viva voz por Fernando ante una audiencia, a la que a veces interpela, pero que no devendrá en diálogo. Su destinatario es tan solo un fantasma, una ausencia carente de voz o de capacidad de interlocución. Este artificio cambiará de condición en el transcurso del texto: la interpelación podrá ser parte de una conversación, de una narración pública, o de un gesto de escritura; el interlocutor será anónimo, turista o extranjero, singular o plural. Ciertamente no es nadie en particular, es un alguien heterogéneo y amorfo a quien se le deberá explicar el sentido de la cultura ‘paisa’ del pasado de su infancia o del presente de la acción. La voz del protagonista es la verdad en ausencia de otra voz o de otra verdad que se oponga a la suya: ‘¡pero qué saben ustedes de globos!’ Esto da buena muestra de su autoritarismo: él conoce, los demás no, y por ello es necesario acompañarlo en su andar por la ciudad para conocer esa nueva realidad que él vive. Consciente de que no se trata de un conocimiento compartido por esa amplia comunidad a la que se dirige, debe hacerles inteligibles los signos de este nuevo mundo, de su propia creación. Para lograr este propósito “construye una forma de distanciamiento en la que se inscribe la metáfora del traductor [...] Se traducen palabras, frases, modismos, pero sobre todo se traduce una nueva a partir de parámetros todavía vigentes de una cultura extinguida o en vías de extinción.” (Manzoni 47-48) Es lo que hace a continuación, explicar qué son un globo y el Sagrado Corazón, mediante el deslizamiento semántico de la repetición de la palabra ‘corazón’, pero con un nuevo significado.

Esa autoimpugnación e interpelación resulta funcional para marcar la distancia entre el entonces y el ahora, pero sobre todo entre el yo/nosotros y el ustedes del numen extradiagético. Sin embargo, la unidad yo/nosotros que enuncia el protagonista resulta problemática como la que más, porque esconde un “ellos” que será la esencia del núcleo interpretativo posterior. El recurso del interlocutor, aunque usado desde la antigüedad, propone una situación compleja. Crea un metaespacio textual donde no es posible conocer con exactitud si estamos solos o acompañados, como lectores o escuchas, de una naturaleza ambivalente distinta a la clásica fórmula ‘usted amable lector’ y de sus incontables variantes.

Los globos de la infancia de Fernando no son un simple 'receptáculo de materia flexible, lleno de un gas a veces menos pesado que el aire ambiente, con el que juegan los niños' (DRAE). Son un hecho poético forjado, en este caso, alrededor de la articulación de la cadena semántica: forma – papel deleznable – candileja encendida (corazón) – palpita – humo (alma) – subir – cielo, que sirve de metáfora para la condición deseante de Fernando niño-adulto-viejo. El material del que están contruidos es deleznable como los sueños, las ilusiones, la memoria; el fuego de la candileja es también del corazón, que a la vez que nutre es su amenaza, si es muy fuerte o el globo cabecea por el viento, lo incendiará. El fuego produce el humo que lo sostiene; el alma, más ligera que el aire, lo eleva. El globo asciende, como Cristo transfigurado o, como lo disponen los códigos culturales, hacia lo bueno, lo mejor, lo inalcanzable, lo deseado, el no lugar, el cielo. Pero su destino es un enigma, condenado a la desaparición: llegará a China o se quemará.

En esta serie aparece de nuevo el sema focal, corazón. Este sema es uno de aquellos que denomino focal, por su intensidad semántica, bien por su propia naturaleza, como es la palabra soez expresada con el ánimo de insulto (hijueputa, gonorrea), o por su valor anfibológico y combinatorio polisémico natural o construido en el texto (corazón). Su reverberación de sentido ilumina puntualmente el texto y teje una red de nexos silenciosos y sutiles que colaboran con las estructuras argumental, temática e interpretativa, para contraponerse a la inestabilidad del relato, y confirmar su unidad artística más allá de su condición de objeto editorial. La palabra corazón opera en la novela de varias maneras: bien como significante del órgano esencial de la vida, corporal o afectiva; a veces como apelativo cariñoso; y en otras, como significante religioso del Corazón de Jesús. Aquí resulta funcional para deslizar el relato, sin solución de continuidad, del entrañable globo infantil a la no menos entrañable imagen de la tradición religiosa popular colombiana, ampliamente usada con propósitos políticos¹⁶, poniendo de presente la tradición religiosa del país y sus transformaciones:

"no hubo hogar o edificio público donde su imagen no fuera entronizada. [...] La entronización de la devoción al Sagrado Corazón y posteriormente la devoción

¹⁶ El culto al Sagrado Corazón se remonta a mediados del siglo XIX como un claro emblema político. En cumplimiento del voto bipartidista que puso fin a la Guerra de los Mil Días, la última guerra civil declarada de la historia colombiana, se construyó una basílica en su honor como garante de la paz, en la capital del país en 1902. En las elecciones de 1949 el partido conservador lo quiso hacer su símbolo, y en el plebiscito nacional de 1957, que técnicamente puso fin a la época de la Violencia bipartidista, la Iglesia, con el apoyo del partido conservador, le consagra la nación y lo declara baluarte de la lucha anticomunista. (Gómez 143-144).

a la Virgen de Fátima [...] fueron quizás los últimos vestigios de cultos religiosos que no venían de allende el océano, y que caracterizó la década del cincuenta como una etapa de gran religiosidad y devoción nacional. Posteriormente la religiosidad adquiere un carácter más local y [popular... que da] cuenta de nuevas mentalidades mágicas esotéricas al albergar formas de ritualizaciones" (Gómez 144).

La intertextualidad cultural del Sagrado Corazón, confrontada con la virgen de los sicarios, María Auxiliadora, establece dos espacios de contraste y comparación: connota dos épocas históricas, dos momentos de la vida de Fernando, dos tradiciones religiosas y dos estructuras sociológicas. La del Sagrado Corazón, ligado a un pasado de poder político y, por tanto, de clase alta, dirigente, letrada, patriarcal y tradicional; frente a la de la Virgen, apropiada por la cultura popular, advenediza y sometida, y de corte matriarcal, producto de la ausencia de los padres, muchos muertos por causa de la endémica violencia.

El deslizamiento narrativo del globo al Sagrado Corazón no es sólo temático, también es espacial: el recuerdo se desplaza de un afuera a un adentro, a la sala de la casa donde su imagen está 'entronizada'. Este ámbito de la intimidad doméstica tiene su contraparte especular en el apartamento de Fernando, que sólo cuenta con "una cama, unas sillas y la mesa desde la que les escribo" (17). Entonces, la imagen religiosa, ahora, la escritura: dos formas de ser y de hacer la vida, dos visiones de mundo significadas con dos gestos simbólicos de entronización y con diferentes atributos. Algo semejante se percibe con la manera diferente de enunciar la referencialidad topográfica. Los lugares que pertenecen al pasado están claramente delimitados: la finca tiene nombre, y es tan precisa su ubicación que podríamos llegar a ella, al igual que a la casa paterna: sabemos barrio y calle. En cambio de su apartamento apenas sabemos que tiene vista hacia las comunas, referencia que por la topografía de Medellín, encerrada entre montañas que albergan comunas, resulta totalmente imprecisa.

Este párrafo inicial sirve para demostrar el incesante desplazamiento desestabilizador de la novela: el enunciador que parece narrar un relato infantil se transforma en uno afirmativo que confirma la veracidad de lo dicho, para luego reasumir la condición de niño o representar lo dicho por una tal voz. A continuación interpela a un interlocutor extradiegético y asume una postura didáctica, de traductor poético de costumbres locales, que luego se desliza de un tema concreto, a una evocación dolorosa, amalgamando los temas que venía tratando esa voz polimórfica. Más adelante no serán suaves deslizamientos sino verdaderos enviones.

El segundo párrafo del relato regresa a la escena del globo inmenso, y desestabiliza su condición pastoril con una referencia tangencial a los gallinazos que son dejados abajo. Esta ave carroñera y basural es una mancha en el idílico cuadro construido, que posteriormente adquirirá un valor semántico más restringido a los asesinatos, lo cual le conferirá su condición de sema focal. Al ser dejados abajo, el valor del globo como ilusión o como niñez queda configurado: se fue muy lejos o se quemó, como se señala luego. La voz del traductor, que regresa al tema del globo a través de una nueva interpelación a sus interlocutores, se convierte en la del niño que, con su enunciación onomatopéyica, se monta al carro: 'ran', arranca, 'pum', pasa el bache; y vuelve a deslizarse hacia la voz adulta que recuerda, o intenta recordar de cuál carro se trataba, pero reconoce que 'Ya ni sé, hace tanto, que ya no recuerdo...'. Con esto, a la vez que mina la condición monológica advertida con la triple fragilidad del narrador, de la veracidad del relato y de la memoria, pone de presente la condición ambivalente de esta última. En efecto, al tiempo que la memoria es el vínculo que unifica la personalidad en el tiempo, confirma la debilidad del ser humano porque éste olvida. La memoria es frágil y en su fragilidad engañosa, pues "se equivoca sobre lo que ha sido" (Ricoeur 30), imposibilitando el proyecto teleológico humano: "tenemos por objeto la verdad, la exactitud o la fidelidad" (Id), precepto que aparentemente resulta fundamental para el monologismo del protagonista.

El recorrido infantil por la carretera, impulsa de nuevo la proliferación de sentidos. Fernando niño persigue el globo al fin del mundo, a Sabaneta, donde lo ve desaparecer ¿al globo, a la ilusión, al pasado? Voló hacia cualquier lugar de la imaginación infantil, o de la exageración regional: China o Marte. Pero el texto se desliza también a otro referente, a su amada Colombia, que se desbarajustó como el carro, y más allá, se incendió, como el globo, donde quiera que hubiere ido a parar. El sentido de la serie del párrafo anterior: candileja – fuego – corazón – Corazón de Jesús – sangre – siglos – Colombia, se entrelaza con otra: niñez – globo – candileja – juego – subir – cielo – desconocido – incendio, que convergen en la Colombia que se desbarajustó, como el carro en que iba el niño, y luego se incendió. Muere, como Fernando, quien ha regresado 'vuelto un viejo a morir'. Quedan planteados dos ejes temáticos: la muerte del país y la del protagonista.

La explicación de su regreso a Medellín propone un enigma y una postura estética que invita a una lectura del texto desde la hermenéutica del policial. ¿Proyectó con anticipación que su muerte física ocurriría en Medellín, o murió afectivamente por

haber vivido esta experiencia que relata? Esta es una manifestación de una propuesta estética alrededor de la inestabilidad del sentido del texto: su carácter indecible, equívoco, ambiguo, donde nunca se podrá postular el sentido 'verdadero' de un relato de apariencia veraz gracias a la referencialidad de sucesos históricos y a la autoritaria voz del narrador. Si bien se califica como viejo, tal condición la desvirtúa el sentido natural de la lectura, la autorreferencialidad y la película. El texto construye un protagonista de exuberante vitalidad y pasión: se enamora, tiene pleno uso de sus facultades sexuales (nunca las reclaman él o sus amantes), mentales y físicas, camina sin cansancio la ciudad, vuelve a enamorarse y repite con Wilmar lo que vivió con Alexis, no revela achaques. Por su parte, la referencialidad biográfica propone un Vallejo de cincuenta años de edad al escribir la novela, y la película lo corrobora; además el protagonista no muere literalmente. Se trata entonces de un engaño, y si el texto miente en esto, ¿por qué no habrá de hacerlo sobre otras cosas?

Nuevas series se trenzan con las anteriores: memoria (como dimensión del enunciado) –globo – persecución – carro – recuerdo – no recuerdo – deleznable – quemó, y otra más, como la que puede construirse a partir de la carretera, como sema focal. Este sema está presente desde la segunda oración de la novela como actualización de uno de los tropos más importantes de Occidente, el río, cuyo referente local, el Cauca de su niñez ahora "tiene una 'u' en medio" (31). El río remite a "Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar/ qu'es el morir" de Jorge Manrique, intertextualidad que reenvía a la religiosidad y a lo religioso que impregnan todo el texto, desde su mismo título, y a la larga tradición española de la muerte, que tiene su apogeo en el barroco. Por su parte, la carretera es a la vez escenario privilegiado del relato para desplazarse en las dimensiones de la memoria y de la acción del enunciado: para seguir el globo en el carro de su abuelo o de su papá, y para los taxis y buses que lo llevan a enfrentar el infierno de las nuevas multitudes; para unir los lugares en que transcurre la novela: Medellín, Sabaneta y Envigado, con su connotación al mal y al pasado; pero también se constituye en límite: es "tan esencial, que corta por en medio mi vida" (12).

La carretera resulta también funcional para la proclamación, que se volverá reiterativa, de su inocencia en un mundo de culpables: 'se nos desbarajustó después Colombia, o mejor dicho, como se "les" desbarajustó a ellos, porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas'. Se separa de la grey de responsables: él no tiene parte en el desbarajuste y ulterior incendio del país. Estuvo ausente, durante años y años. No sólo es de los demás la culpa, y así pregonar su inocencia, sino que esta extranjería, que hace que Colombia ya no sea suya, sino ajena, le otorga la

autoridad para convertirse en el incómodo *Unheimlich*, familiar y amenazante que puede ver lo que los demás no. Sin embargo, su inocencia por ausencia tiene el alto costo de la desposesión, que confirmará con amargura: Colombia 'ya no es mía, es ajena'.

El despliegue semántico, de un carácter poético, va acompañado con frecuencia de una enunciación altamente rítmica. En este segundo párrafo se siente el vaivén de las olas. Con la pregunta que lo abre regresa el narrador de la reflexión a la narración del tiempo pretérito del recuerdo del globo que subía, para bajar luego a la acción en la tierra; allí oscila entre el carro de su abuelito y el de su padre, dudando entre su recuerdo y la verdad; y el desbarajuste va del carro a Colombia, que se transforma en otro movimiento pendular, del incendio del globo al del país. El ritmo se apoya en la repetición de las combinaciones: globo-subió, Hudson-abuelito, bache-desbarajuste; de las asonancias viento-yendo, empujado-dejando-abajo-gallinazos, arrancamos-vamos; del acompañamiento de la sonora y fuerte 'u' de Hudson-abuelito-recuerdo-pum; y de los golpes fónicos de las onomatopeyas 'ran' y 'pum'. No es entonces una afirmación gratuita la suya: "La literatura es prosa (no verso) y la prosa es sonoridad, ritmo, música. Ninguna frase puede tener ni una sílaba de menos ni una sílaba de más o se jodió." (Vallejo-Cruz)

II. Ilusión de cuentería: interlector, deslizamiento browniano y dimensiones del enunciado

La oralidad fue considerada por Vallejo como uno de los rasgos recientes más idiosincrásicos de la literatura latinoamericana, por el que apostó con mucho éxito, a juzgar por la continua referencia que de ello hace la crítica literaria. Su gran manifestación social es la conversación, cuyos innumerables matices, imprecisiones y circunvoluciones bien describe Ricardo Piglia:

"Una conversación es un extraño modo de usar el lenguaje: el más común, el más habitual y a la vez el más ajeno a las formas fijas y el más inesperado. No se define por sus temas, ni por su orden, sino por cierta complicidad o ciertos sobreentendidos que hacen posible la ilusión de un intercambio y de un entendimiento. No obedece a los estereotipos que definen al diálogo como la metáfora de un pacto o de una convivencia pacífica, sino más bien al diálogo entendido como una persecución imprecisa del sentido, como tensión con lo no dicho, como la construcción inestable y siempre inesperada de la comprensión. No tanto qué es lo que el otro quiere decir, sino qué es lo que el otro quiere hacer con lo que dice. Hay algo siempre un poco paranoico y conspirativo y

también solipsista [...] cada uno dice algo y el otro contesta otra cosa (o contesta lo mismo pero en forma invertida) y lo que importa es la relación que el lenguaje sostiene y entreteje. Hay también algo de pura función fática del lenguaje en la conversación, algo que viene desde muy lejos y está ligado al hecho de entrar en contacto y de poder hablar. El diálogo es un encuentro y una confrontación y, en el fondo, es el cruce de dos monólogos que improvisan y alucinan sobre un tema común. Los autores hemos estado siempre de acuerdo, en todo caso, en que el consenso no surge del diálogo sino de la lucha y de las relaciones de fuerzas que se juegan de modo distinto en situaciones distintas." (Piglia 8-9)

Inestabilidad formal y del orden discursivo, 'el más ajeno a las formas fijas y el más inesperado', y monólogos que dan lugar a una 'persecución imprecisa del sentido' y a la 'construcción inesperada de la comprensión', son características de la estructura narrativa de esta novela. Pero por otra parte, la ilusión de que se trata de un "relato contado a viva voz" (Taborda 51), debido a la interpelación permanente a un auditorio extradiegético y la coexistencia de dos presentes, el de la acción y el de la narración, que en ocasiones se intersectan convirtiéndose en uno solo, hacen de esa estructura algo más y algo menos que una conversación. Algo menos, porque nadie responde los apóstrofes de Fernando, él es la única voz del relato; pero es más en tanto que la heterogeneidad del auditorio le permite 'entrar en contacto y poder hablar' en un 'encuentro y confrontación' con un Otro no sólo plural sino ubicuo e indeterminado.

Esta combinación de elementos aproxima la novela al concepto de 'cuentaría' popular, inscrito en la categoría de 'narración oral escénica' caracterizada por su condición de "oralidad dimensionada estéticamente" (Rodríguez 73). La filiación responde, además del indudable valor estético del texto, a la ilusión de la presencia de una audiencia en un espacio virtual creado por la interpelación, en el que se ficionaliza la noción de comunidad heterogénea, y a la gestualidad dramática del narrador. Como en el teatro griego primitivo, su actuación se limita al cambio de su tonalidad enunciativa, que abarca una amplia modulación según su estado anímico. Hay además un efecto performativo en las eventuales transmutaciones de la condición del relato: de un carácter elocutivo "¿Pero qué les estaba diciendo...?" (8) a uno escrito: "los señores académicos que me leen" (79-80). La estructura conversacional, por el uso permanente del apóstrofe y de giros coloquiales, y estos cambios, inducen al lector a sentirse como un espectador frente a un narrador oral, cuentero, que súbitamente cambia de escenario o que en ciertos momentos entrega a su audiencia un texto escrito para que cada quien lo lea, mientras descansa o prepara lo que dirá más adelante. Se construye así un metaespacio, que se denominará la dimensión narrativa

escénica, donde se ubica un interlector¹⁷, receptor del mensaje en su calidad de lector u oyente.

El vaivén de la conversación que señala Piglia es la transgresión permanente de una teleología discursiva. Este largo monólogo narrativo, o ilusión de cuentería, que en algunos aspectos se asemeja al *stream of consciousness*, obliga al lector a desarrollar un esfuerzo de reconstrucción de sentido para organizar la inestabilidad del texto que producen los permanentes deslizamientos. Su dirección es modificada contantemente de manera sorpresiva por un nuevo tema, por un desplazamiento de la dimensión del enunciado o del tono de la afectividad. Este desplazamiento semeja, por la aleatoriedad de la dirección, el patrón aleatorio del movimiento browniano¹⁸ y multiplica las posibilidades de dispersión de sentido. La condición suave y sutil de los primeros deslizamiento se va perdiendo a medida que el relato avanza y se convierte en una explosión de violencia, que aprovecha para magnificarse otros procedimientos, como dichas dimensiones, los recursos lingüísticos y su semiosis, la proliferación temática y de intertextualidades, y la compleja subjetividad del protagonista.

Propongo cuatro dimensiones entre las que se desliza permanentemente el relato: el presente de la acción, el pasado del recuerdo, la reflexión y el metaespacio de la narración escénica, en que Fernando participa con el interlector en su acto de narrar. A partir de las tres primeras se construye la subjetividad del narrador mediante lo que podemos inferir de sus acciones, discursos y recuerdos, coadyuvado por la tonalidad de modulación con que enuncia. También sirven de base para la referencialidad de la novela: allí se hace referencia a los lugares y hechos que son de público conocimiento, y a otros que no lo son tanto.

En la primera dimensión Fernando conoce y se enamora de Alexis; reconoce, en su deambular por las calles, barrios e iglesias de Medellín que la ciudad de su infancia ha sido invadida de violencia y no queda nada que lo refiera a su pasado; acompaña a su Ángel Exterminador en la cadena de asesinatos, hasta que éste es asesinado. Luego del duelo por su muerte, conoce a Wilmar y se repite el ciclo que desemboca en su despedida que cierra el relato. La dimensión del recuerdo es también el de la felicidad, alrededor de sus vivencias infantiles asociadas a Santa Anita, la finca de sus abuelos, los alrededores de Sabaneta y el Medellín de entonces. En estas dos dimensiones se

¹⁷ Término acuñado por González Echevarría, op. cit., para designar esa peculiar condición de Olector o interlocutor (alocutario en términos más precisos) que imprime el texto.

¹⁸ Movimiento aleatorio de las partículas microscópicas en un fluido.

constituyen los cronotopos. Un esfuerzo de organización temático de las reflexiones que se dan en la tercera de las dimensiones, permite construir los discursos en los que se instala la pretensión de verdad del protagonista.

El material de estas tres dimensiones es lo que se relata desde la cuarta, el metaespacio de la narración escénica, donde se funda el discurso sobre la escritura y donde se presentan las situaciones más inquietantes, contribuyendo de varias maneras a amplificar la inestabilidad del texto. Esta dimensión se distingue en lo formal por su condición fáctica, aunque en algunos casos sea él mismo quien se interpela. Sin embargo, la incierta condición del alocutario, entre lector y escucha se amplía porque en ocasiones es testigo del relato de una serie de sucesos en Medellín y, en otras, de un acto de escritura.

En efecto, en esta dimensión hay situaciones que desafían convenciones de la pragmática cultural de Occidente. Expresiones como: "Ah, y transcribí mal las amadas palabras de mi niño. No dijo 'Yo te lo mato', dijo 'Yo te lo quiebro'" (25), o 'Bueno, 'se' murió aquí no me gusta, lo quito: lo murieron" (108), ponen en escena la condición autorreflexiva del narrador sobre su propio acto narrativo, y desdibujan las fronteras que tradicionalmente se suponen bien definidas entre el relato oral y el escrito y entre los momentos de producción y consumo. Por otra parte, 'contamina' el presente de la escritura (o de la narración oral) con el presente de la acción, hecho que destruye la naturaleza pretérita que tiene la narración, congruente con la concepción occidental de tiempo lineal. Aún más, pone en escena otro elemento central de todo acto comunicativo que normalmente permanece oculto: la prefiguración de un receptor modelo. Las características de los receptores configuran un colectivo heterogéneo, que a veces es lector y otras espectador, extranjero o local, inclusive a veces parece singular y en algunas oportunidades intradiegético; esa multiplicidad sugiere una audiencia heterogénea, más propia de la oralidad escénica de la plaza pública que de la escritura.

Entre la audiencia hay tres interlocutores intradiegéticos significativos: el abuelo, que pertenece a la dimensión del recuerdo, a quien le explica qué es un sicario (9); un hipotético general, del ámbito de la dimensión de la reflexión, que le hubiera podido ayudar a satisfacer un capricho de Alexis (50); y Alexis, de la dimensión de la acción, que lo debe estar acompañando mientras reflexiona: "Si uno ve la verdad escueta se pega un tiro. Por eso, Alexis, no te recojo el revólver que se te ha caído mientras te desvestías, al quitarte los pantalones. Si lo recojo me lo llevo al corazón y disparo."

(15). Estas últimas frases resultan, a mi juicio, de las más enigmáticas e interesantes del texto. Ellas proponen la simultaneidad de las dimensiones de la acción y de la reflexión, pero con una construcción fática que sugiere múltiples preguntas: ¿Esto lo pensó Fernando o lo dijo? ¿En qué momento: frente a Alexis, o ante su ausencia evocada? ¿Cómo podemos saber esto? En fin, ¿quién enuncia?

Una solución plausible a este conjunto de interrogantes sería la existencia de un metanarrador, cuya voz es totalmente ausente y se limita a recoger, como una cámara oculta, el acto del narrar escénico de Fernando y algunos momentos de su escritura, con una capacidad inclusive de penetrar en su conciencia o de escuchar sus murmuraciones: "se" murió aquí no me gusta, lo quito: lo murieron'. El metanarrador no interviene el texto; su capacidad se limita a transcribir los actos de narración y escritura de Fernando; su único vestigio lo prescribe la lógica obsesiva que nos condena a encontrar un sentido a lo que nos rodea. Se trataría entonces de una escritura de grado cero, con todas sus consecuencias:

"La nueva escritura neutra se coloca en medio de esos gritos y de esos juicios sin participar de ellos; está hecha precisamente de su ausencia; pero es una ausencia total, no implica ningún refugio, ningún secreto; no se puede decir que sea una escritura impasible; es más bien una escritura inocente. [...] Esa palabra transparente, [...] realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo; la escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de la forma; el pensamiento conserva así toda su responsabilidad, sin cubrirse con un compromiso accesorio de la forma en una Historia que no le pertenece. [...] la escritura neutra recupera realmente la condición primera del arte clásico: la instrumentalidad. Pero esta vez el instrumento formal ya no está al servicio de una ideología triunfante; es el modo de una nueva situación del escritor, es el modo de existir de un silencio; pierde voluntariamente toda apelación a la elegancia o a la ornamentación" (Barthes - A).

Los procedimientos lingüísticos utilizados para los deslizamientos son básicamente de dos tipos: semánticos y temáticos, aquellos altamente codificados por la retórica y característicos del barroco. La antanaclasis: "Alexis empezó a desvestirme y yo a él; [...] Les evito toda descripción pornográfica y sigamos. Sigamos hacia Sabaneta en el taxi en que íbamos" (12), desplaza la acción entre dos acontecimientos pertenecientes a esa dimensión pero separados en el tiempo. Pero cuando se pregunta ante la vista de un cadáver: "¿Sería en vida una bellecita? ¿O un 'man' malevo? 'Man' aquí significa como en inglés, hombre. Nuestros manes, pues, no son los espíritus protectores. Por el contrario, son humanos e hideputas, como dijo Don Quijote" (46), se puede proponer que se trata de la misma figura retórica, pero desde una perspectiva de cosmopolitismo interlingüístico, y su deslizamiento es mayor y más

elaborado. El juego con el término 'man' le permite manifestar su alta cultura y su conocimiento del mundo local, al desplazarse de la definición inglesa del término a su plural españolizado, sociolecto de la nueva cultura (manes), y de éste a su significado castizo de origen latino. Con ello asume a plenitud su condición de traductor que enfrenta dos culturas o dos penetraciones culturales: la norteamericana contemporánea, asimilada por la nueva cultura que encuentra a su regreso, con la clásica a la que él pertenece.

Podría haber continuado la cadena semiótica refiriéndose al origen infernal de dichos espíritus, por su calidad de 'almas de los difuntos', procediendo de este modo con el efecto de concentración de sentido hacia la muerte y con ello hacia la violencia. Sin embargo, prefiere otra vía, seguramente más eficaz. Mediante el calificativo 'hideputas', que conforma parte de la red de semas focales, postula peyorativa e injuriosamente la condición de los integrantes de esa nueva cultura, y le sirve como vínculo para una de las intertextualidades fuertes de la novela: Don Quijote, con toda su carga connotativa de parodia.

Otro ejemplo podría clasificarse como silepsis interlingüística: "Eso que dije yo es lo que debió decir la autoridad, pero como aquí no hay autoridad sino para robar, para saquear la res pública..." (51), que alude tanto a la etimología latina de república, y de la cosa pública, lo que es de todos, como a la res del español, fundamento de las sociedades rurales, que constituyen el origen de la base popular de las naciones latinoamericanas, y por supuesto de la sociedad antioqueña.

Un caso relevante de deslizamiento temático lo ofrece:

"tras la muerte vienen los inspectores de policía oficiando el levantamiento de los cadáveres. Pero digo mal, los inspectores no: la nueva Constitución dispone que lo realicen en adelante los agentes de la Fiscalía. Y éstos, sin la experiencia secular de aquéllos, copados por la avalancha de cadáveres, sin darse abasto, han eliminado el expedienteo y la ceremonia misma y se la han dejado a los gallinazos. ¿Cómo llenar, en efecto, veinte pliegos de papel sellado consignando la forma en que cayó el muñeco, si nadie vio aunque todos vieran? Para eso se necesita imaginación y los funcionarios de hoy en día no la tienen, como no Osea para robar y depositar en Suiza. Acto jurídico trascendental, oficio de difuntos, ceremonia de tinieblas, el levantamiento del cadáver, ay, no se realizará más." (30)

El levantamiento del cadáver permite al autor deslizarse del 'acto jurídico trascendental' a la construcción de una referencialidad explícita de un hecho central en la vida política de Colombia, sobre el cual polemizará reiteradamente en la novela,

como fue la expedición de su nueva Constitución, tras más de un siglo de vigencia de la anterior, de claro corte conservador y reaccionario. A partir de esto compone una metonimia usando a los agentes del proceso para significar las consecuencias de ese acto político trascendental, y la ineficiencia del Estado, para cuyos funcionarios el acto trascendental es 'robar', y para los más altos cargos, 'depositar en Suiza'. De modo que el 'acto jurídico trascendental' queda a cargo de los gallinazos, 'no se realizará más'. Este sintagma de cierre desplaza la comprensión en el eje paradigmático hacia el cierre de las estrofas de *El cuervo* de Poe: *never more* y a la resurrección de Lázaro, ambas con la connotación de la imposibilidad de la recuperación de la vida tras la muerte. La asociación con dicha resurrección la justifica la gradación: 'Acto jurídico trascendental, oficio de difuntos, ceremonia de tinieblas, el levantamiento del cadáver', que vincula los actos trascendentales jurídicos plenamente seculares del levantamiento del cadáver, con los ritos canónicos del oficio de difuntos para los muertos y la ceremonia de difuntos del Miércoles de Semana Santa, que es una alegoría de la muerte de Cristo.

Esta cita tiene la insólita elaboración prefabricada de una imagen surrealista y su mismo efecto provocador. La yuxtaposición de elementos profanos con ritos católicos, al lado de procedimientos jurídicos y financieros orientados a actividades delincuenciales, todo alrededor de un cadáver que podría haber sido una 'bellecita', tiene una calculada intencionalidad para obtener un efecto desestabilizador por las múltiples connotaciones que tan dispares relaciones pueden sugerir. ¿Es la visión del autor la que logra organizar este conjunto, o es que lo real maravilloso de Latinoamérica tiene esta naturaleza e impone este tipo de abordaje?

III. El proteico Fernando: entre el monologismo y la polifonía agonística

La compleja personalidad del protagonista añade una importante dosis de inestabilidad al sentido del texto, en virtud de su carácter polimorfo, en muchas oportunidades en tensión y, en no pocas, francamente contradictorio. Los contornos de esta personalidad se van revelando a través del desplazamiento browniano entre dos discursos de poder occidental, un conjunto de voces que emergen desde una transgresora marginalidad social y cultural, y una serie de posiciones confrontadas, especialmente alrededor de la religión.

Esta heterogeneidad pone en escena la naturaleza multiforme y muchas veces agonística del sujeto cultural, que nos constituye como realidad lingüística primera. Así lo propone Edmond Cros: el sujeto del no-consciente es el constituyente primero del sujeto cultural, cuyas concreciones sociodiscursivas transcriben "las particularidades de su inserción socioeconómica y sociocultural así como la evolución de los valores que marcan su horizonte cultural [...] Al hablarlas, el sujeto dice siempre más de lo que quiere decir y de lo que cree decir." (14) Esta condición provee al yo la voz de muchos yoes y de un relieve lleno de pliegues y fracturas, como el del protagonista. Los discursos de los que se vale para construir su condición de *axis mundi* y hacer de la suya la verdad incuestionable y absoluta del relato, el poder letrado y el existencialismo, reivindican perspectivas en ocasiones contrapuestas que terminan poniendo en entredicho el mito de la autoridad del *logos*. Sus planteamientos desde la marginalidad lo erigen como un incómodo *Unheimlich*, y sus contradicciones eliminan cualquier pretensión de estabilidad discursiva.

Su personalidad se encarna también mediante un amplio registro de modulaciones. Algunas veces tiene un tono neutro, de carácter referencial, que relata con una calidad que podría llamarse testimonial. Sin embargo, con persistente frecuencia la voz adquiere una condición irónica, que sirve para destacar el contrasentido de cuanto ocurre y el de la experiencia: "Que no se podía vivir sin música, y yo que sí, y que además eso no era música. Para él era música "romántica", y yo pensé: a este paso, si eso es romántico, nos va a resultar romántico Schönberg." (18)

Una segunda modulación recurrente es la de la rabia, expresada por medio de la injuria y el insulto, que deviene en violencia: "Colombia cambia pero sigue igual, son nuevas caras de un viejo desastre. ¿Es que estos cerdos del gobierno no son capaces de asfaltar una carretera tan esencial, que corta por en medio mi vida? ¡Gonorreas! (Gonorrea es el insulto máximo en las barriadas de las comunas, y comunas después explico qué son.)" (12) Otras veces es la exaltada voz de la intolerancia y el repudio a la alteridad cultural que enfrenta: "Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Ésta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad." (27-28) Un tercer registro es el del desencanto, por su postura existencial o como resultado de la experiencia vivida: "Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio. Pero estas cosas no se dicen, se saben. Con perdón" (10).

A) El monologismo del poder letrado

Madurez, conocimiento directo, cosmopolitismo, cultura, posición económica y presunta inocencia: "Aparte de unos cuantos libros que he escrito no tengo prontuario" (37), invisten a Fernando de una autoridad que, como señala Julia Kristeva, tiene la condición monológica de "Dios, la ley, la definición" (2001: 197). A partir de esta condición de poder explica a su múltiple y heterogénea audiencia la cultura 'paisa', tanto la tradicional que vivió en su juventud, como la nueva que conoce a su regreso. Sus actos de traducción y sus fragmentarios juicios van construyendo explicaciones que terminan articulándose como la verdad verdadera de los grandes temas de su país, destinada a su múltiple y heterogénea audiencia.

Para Fernando la violencia, manifestada en múltiples variantes de robo, invasión y muerte, es característica cultural de la tradición popular campesina, que se prolonga en el presente en las comunas construidas como efecto del proceso de migración rural:

"Cuánto hace que se murieron los viejos, que se mataron de jóvenes, unos con otros a machete, sin alcanzarle a ver tampoco la cara cuartada a la vejez. A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de 'la violencia' y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándoselos, como barrios piratas o de invasión. De 'la violencia'... ¡Mentira! La violencia eran ellos. Ellos la trajeron, con los machetes. De lo que venían huyendo era de sí mismos. [...] Los hijos de estos hijos de mala madre cambiaron los machetes por trabucos y changones, armas de fuego hechizas, caseras, que los nietos a su vez, modernizándose, cambiaron por revólveres" (83-84).

Esa cultura no sólo es violenta sino perezosa y, sobre todo, se reproduce desbordadamente: "El campo también es otro desastre. Como está tan ocupado en la procreación, el campesino no trabaja. ¿Y de qué viven? Viven del racimo de plátanos que le roban al vecino" (45), características que tienen un origen racial: "De mala sangre, de mala raza, de mala índole, de mala ley, no hay mezcla más mala que la del español con el indio y el negro" (100). Esto, que transgrede todo cuanto pudiera considerarse en la actualidad como políticamente correcto, no lo es, desde la posición del poder letrado extremo (como todo lo suyo), afincado, entre otras fuentes de supremacía, en la superioridad racial del criollismo colonial, como mostraré más adelante.

Si bien intenta elidir la responsabilidad de los partidos políticos en el proceso de 'la Violencia', su persistencia y participación en la vida de la sociedad le resulta

inocultable: "encendidos por el aguardiente y la pasión política se mataban los conservadores con los liberales a machete por las ideas. Cuáles ideas nunca supe" (96), "¡Masacres las de ahora tiempos! Cuando los conservadores decapitaban de una a cien liberales y viceversa." (51) El Estado, organizado con una lógica de carnaval, contribuye a agudizar este proceso: con las armas "que el Ejército y la Policía les venden para que con el aguardiente que fabrican las Rentas Departamentales se emborrachen y se les salgan todos los demonios y con esos mismos revólveres se maten. Con el dinero que le producen las dichas rentas, el aguardiente, el Estado paga los maestros para que les enseñen a los niños que no hay que tomar ni matar." (84)

Su visión del Estado tiene mucho arraigo en la cultura política regional, donde buena parte de la sociedad lo percibe como ajeno, propiedad de otros. En ese orden de ideas, más que productor de bienes sociales y promotor de la constitución de una sociedad liberal democrática, es el espacio privilegiado de la corrupción: "a robar, y mejor en el gobierno que es más seguro" (20); de ineficiencia que se transforma en anomia: "La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente" (20); a cuyo amparo aquella prospera: "aquí no hay autoridad sino para robar, para saquear a la res pública" (51). Al mismo tiempo es el principal obstáculo a la iniciativa privada: "¡qué empresa va a prosperar aquí con tanta prestación, jubilación, inseguridad, impuestos, leyes! Impuestos y más impuestos pa que a la final nu haiga ni con qué tapar un hueco. El primer atracador de Colombia es el Estado." (45)

La distorsión de las funciones públicas tiene como resultado una actitud indolente e irresponsable con las comunidades marginales que conforman las comunas, a las que otorga el apelativo de Medallo. Pero la metonimia con que distingue los dos grupos, el del poder tradicional, asentado en la parte baja de la ciudad al que llama Medellín, propone la responsabilidad de todos sus miembros, inclusive de él mismo al incluirse en el 'nosotros', por el abandono en que tiene a aquellas: "¿Y qué hace Medellín por Medallo? Nada, canchas de fútbol en terraplenes elevados, excavados en la montaña, con muy bonita vista (nosotros), panorámica, para que jueguen fútbol todo el día y se acuesten cansados y ya no piensen en matar ni en la cópula. A ver si zumba así un poquito menos sobre el valle del avispero." (84)

Con una capacidad de síntesis difícil de parangonar, refleja la exclusión que conlleva este orden social que limita el presente y el futuro de estas comunidades, al punto que su único patrimonio, cultural o económico, presente o futuro, es el nombre: "Con eso

de que les dio a los pobres por ponerles a los hijos nombres de ricos, extravagantes, extranjeros: Tayson Alexander, por ejemplo, o Fáber o Eder o Wilfer o Rommel o Yeison o qué sé yo. No sé de dónde los sacan o cómo los inventan. Es lo único que les pueden dar para arrancar en esta mísera vida a sus niños, un vano, necio nombre extranjero o inventado, ridículo, de relumbrón." (8) Esta ausencia de perspectivas institucionales contribuye a explicar la adscripción de estos grupos a cualquier opción que les ofrezca alguna alternativa de supervivencia y ascenso social.

No sorprende entonces que el narcotráfico haya encontrado condiciones favorables para su desarrollo y se haya convertido en un factor omnipresente en la vida colombiana. Hace parte de la informalidad y el crimen en los lugares más insospechados: "nuestra Catedral Metropolitana, en las bancas de atrás se venden los muchachos y los travestis, se comercia en armas y en drogas y se fuma marihuana" (54). Lo señala como el verdadero generador de riqueza: "Los treinta y cinco mil taxis señalados (comprados con dólares del narcotráfico porque de dónde va a sacar dólares Colombia si nada exporta porque nada produce" (22). Así mismo, es la principal fuente de empleo, sobre todo entre los grupos excluidos: "Parados en una esquina de las comunas, los sobrevivientes de las bandas esperan a ver quién viene a contratarlos o a ver qué pasa. Ni nadie viene ni nada pasa: eso era antes, en los buenos tiempos, cuando el narcotráfico les encendía las ilusiones." (59) Su poder corruptor atrajo hasta a los representantes más conspicuos del establecimiento: "Cartas quedan de este cardenal al gran capo ofreciéndole en venta terrenos de la Curia" (69). Su poder llegó a tal nivel que entró en un conflicto frontal con el Estado de derecho: "de los presidentes de Colombia el que prefiero es Barco. Por sobre el terror unánime, cuando plumas y lenguas callaban y culos temblaban le declaró la guerra al narcotráfico (él la declaró aunque la perdimos nosotros, pero bueno)." (60)

Esta es una visión de mundo comprensiva de la realidad de su país. Desde la autoridad que le inviste su voz monológica y unas generalizaciones refrendadas por una referencialidad que, aún cuando paródica o hiperbólica, concuerda con hechos fácticos del país, cimienta una imagen aparentemente 'verídica' de ese contexto. El lector la aceptará *bona fide* como una verdad, como ese discurso primero "que se asemeja a la realidad" (Kristeva 1981: 11). La fuerza de esta voz monológica es tan rotunda que, a través del gesto romántico de representación, transforma toda la realidad contextual en violencia: los medios de comunicación no son dispositivos informativos, de poder o entretenimiento; su función queda reducida, concentrada, limitada a ser notarios de la muerte: "El Colombiano es el periódico de Medellín, el que

da los muertos: tantos hoy, ¿mañana cuántos?" (Vallejo 2002: 31), "el que no sale en El Colombiano es porque sigue vivo o está muerto" (39). A la conformación de esta ilusión de verdad coadyuvan un velado uso de la sinécdoque que transforma lo específico en representación de la totalidad: las acciones de sus amantes son la representación de todo lo sicarial; lo que hace una persona en la calle es válido para todos los agentes de la nueva cultura.

B) Un existencialismo radical

El protagonista tiene otra postura monológica en el relato, un existencialismo que acoge en su forma más radical, el cual antagoniza con el poder letrado. Esa visión filosófica, que domina la escena intelectual en el inicio de la era atómica, tiene condición ontológica y una crítica actitud frente a la realidad. En consecuencia, la preocupación central de Fernando es la condición humana de seres para la muerte, antigua y universal como la que más: "vivos hoy y mañana muertos que es la ley del mundo" (11), "acuérdesse de que todo pasa, prescribe. Somos efimeros. Usted y yo, mi mamá, la suya. Todos prescribimos" (20).

Su inscripción en esta corriente de pensamiento está acentuada de muchas formas. La noción fundamental de *yecto* del ser humano, de haber sido arrojado al mundo, del 'ser-ahí' en el mundo (*Dasein*), la propone con su afirmación: "esta vida no es cualquier canto de pajaritos, yo siempre he dicho y aquí repito, y que el crimen no es apagarla, es encenderla: hacer que resulte, donde no lo había, el dolor" (67). Esta consciencia tiene un remoto antecedente de vivencia infantil: "Yo tenía entonces ocho años y parado en el corredor de esa casita, ante la ventana de barrotes, viendo el pesebre, me vi de viejo y vi entera mi vida. Y fue tanto mi terror que sacudí la cabeza y me alejé. No pude soportar de golpe, de una, la caída en el abismo." (14)

La suya es la versión más crítica y angustiada del existencialismo, carente de todo amparo trascendente. Es reiterativo en afirmar que Dios no existe, pero no puede desligarse de la pavorosa angustia de la irreductibilidad de la existencia a la razón, que enunciara Pascal en los albores de la modernidad: "We burn with the desire to find solid ground and an ultimate sure foundation whereon to build a tower reaching to the Infinite. But our whole groundwork cracks, and the earth opens to abysses." (Abbagnano) Por eso afirma que "La humanidad necesita para vivir mitos y mentiras. Si uno ve la verdad escueta se pega un tiro." (Vallejo 2002: 15) Es la única forma de

paliar el vacío que sostiene al ser humano: "Mire parcerero: no somos nada. Somos una pesadilla de Dios, que es loco." (40)

A tono con la centralidad que tiene el tiempo en el existencialismo, como causa de la transitoriedad del ser humano, el tiempo es una obsesiva tematización de la novela. Desde el primer momento y expresado como ilusorio deseo de irrealidad, empaña el feliz encuentro con Alexis en el cuarto de las mariposas: "relojes, relojes y relojes viejos y requeteviejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas, detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad, negando el tiempo" (11). La novela es obsesiva con el efecto del paso del tiempo en toda la realidad humana, pero su perspectiva no proclama el gran proyecto modernizador del progreso; por el contrario, es de una naturaleza conservadora: "El tiempo barre con todo y las costumbres. Así, de cambio en cambio, paso a paso, van perdiendo las sociedades la cohesión, la identidad, y quedan hechas unas colchas deshilachadas de retazos." (30) Sin embargo, es una realidad tan inescapable que su ausencia también conlleva la muerte: "nos seguimos pal barrio de Boston a que conociera Wilmar la casa donde nació. La casa estaba igual y el barrio igual, tal como los había dejado hacía tantísimos años, como si una mano milagrosa los hubiera preservado, bajo campana de cristal, de los estragos de Cronos. Sólo que lo que no cambia está muerto..." (105)

La muerte deviene entonces en gran protagonista, tan omnipresente que Fernando formula una relación de familiaridad con ella y con su carácter contradictorio. Le confiere nombre propio, con mayúscula: "Mi señora Muerte pues, misía, mi doña, la paradójica" (56). Es una presencia tan constante que la personifica: ella "jubila" (48), es "una obsesiva laboradora" (56) que "sigue subiendo, bajando, incansable, por esas calles empinadas" (60) y "anda por esas faldas entregada a su trabajo sin ponerle mala cara a nadie" (108). Unas veces es compasiva (77), otras ociosa (109). Esta transformación de muerte en Muerte corresponde con el *Dasein* concreto de Fernando. Es la manifestación del paso de la concepción ontológica de su existencialismo a su condición óptica, histórica, concreta, en su vivencia de Medellín. Allí el concepto ontológico de la muerte adquiere la materialidad que la convierte en protagonista, y que transforma a Fernando inicialmente en un 'muerto vivo', cuando matan a Alexis, y finalmente en un 'hombre invisible', cuando por segunda vez enfrenta en carne propia, en el anfiteatro, la inapelable majestad de aquella que por un tiempo le hizo 'los mandados'.

También puede considerarse el método hermenéutico de Fernando como existencialista, en tanto que la comprensión del mundo que relata es resultado de su interpretación de la experiencia vivencial de haberse sumido en el mundo de sus amantes y de su ciudad. Esto corresponde con el proceso "que empuja a la superación de la *existencia impropia*, para asumir la existencia tal como es [...] no como las ciencias comprenden sus objetos, sino precisamente como horizonte en el cual esos objetos, llamados *entes intramundanos*, se dan" (Cortés). Es la aproximación fenomenológica por la que opta Heidegger¹⁹, la cual justifica que Fernando imponga a toda su percepción de la realidad una perspectiva existencial. Todos son seres para la muerte y por tanto sin futuro: "Alexis y yo diferíamos en que yo tenía pasado y él no; coincidíamos en nuestro mísero presente sin futuro: en ese sucederse de las horas y los días vacíos de intención, llenos de muertos." (Vallejo 2002: 76) La realidad la interpreta como una transformación metonímica de la violencia, y los habitantes de la ciudad tendrán la característica de la existencia 'impropia' o vida 'inauténtica' de quienes no han transitado por el mundo de la angustia de la búsqueda de su propio ser-ahí. Los metaforiza como 'muertos vivos' que "pasaban a mi lado hablando solos, desvanando. [...] Abajo corrían los carros enfurecidos, atropellando, manejados por cafres que creían que estaban vivos aunque yo sabía que no." (120) Aún más, esta multitud está caracterizada por la curiosidad, que para Heidegger es una de las "típicas manifestaciones de la 'vida inauténtica'" (Vimo 97): tras cada uno de los asesinatos la muchedumbre se arremolina para contemplar la escena, y el texto afirma: "la curiosidad es vicio de granujas" (24).

En el existencialismo el habla juega un papel fundamental: "Phenomenology, which, as logos of the phainomenon, employs speech that manifests or discloses what it is that one is speaking about and that is true—in the etymological use of the Greek word *alētheia* (i.e., the sense of uncovering or manifesting what was hidden)." (Abbagnano) Esto es lo que privilegia Fernando en su papel de traductor: develar el sentido del habla de esa nueva sociedad, a partir del cual se constituye en *axis mundi* de la interpretación de la realidad.

No sorprende entonces que el protagonista manifieste una angustiosa percepción de sí mismo. Su ser está escindido: "Medellín [...] viene a tener más almas que yo: tres millones y medio. Y yo una sola pero en pedazos" (31), "Ese angelito tenía la propiedad de desencadenarme todos mis demonios interiores, que son como mis

¹⁹ Las referencias a este filósofo son frecuentes en *El río del tiempo* y en *El desbarrancadero*.

personalidades: más de mí" (26). Manifiesta un total desencanto de su vida: "¡Para libros los que yo he leído y mírenme, véanme" (45), "Mientras haya futuro por delante fluye muy bien el presente. En cuanto al pasado... Pasado es el que yo tengo y el que me mantiene así" (35). El desaliento invade su vida: "Tenemos los ojos cansados de tanto ver, y los oídos de tanto oír, y el corazón de tanto odiar" (52), "descubrí lo que no sabía, que estaba infinitamente cansado, que me importaba un carajo el honor, que me daba lo mismo la impunidad que el castigo, y que la venganza era demasiada carga para mis años" (114). Y en principio desprecia de cualquier futuro: "Se rió y me dijo que anotara a mi vez, por el reverso de la servilleta, lo que yo esperaba de esta vida. Iba a escribir 'nada' pero se me fue escribiendo su nombre." (92) Desde esta perspectiva concibe el mundo de sus amantes: "El vacío de la vida de Alexis, más incolmable que el mío" (22), "Impulsado por su vacío esencial Alexis" (33).

Por supuesto, todos los discursos, en especial aquellos que constituyen los valores de la modernidad, desde los cuales se erige la autoridad letrada de la primera voz monológica, son puestos en entredicho. El ser humano carece de toda grandeza: "la vida humana no vale nada. ¿Y por qué habría de valer? Si somos cinco mil millones, camino de seis... [...] Cuando hay un cinco –digamos seis– con nueve ceros a la derecha, uno es un cero a la izquierda. Vale más un mono titi" (39). Desprecia de los grandes metarrelatos decimonónicos: "el psicoanálisis está más en bancarota que Marx" (43) y de los fundamentos de la sociedad moderna: el capitalismo y el Estado de derecho. La propiedad privada es una metonimia de la muerte: "Por razones 'territoriales', un muchacho de un barrio no puede transitar por las calles de otro. Eso sería un insulto insufrible a la propiedad, que aquí es sagrada. Tanto pero tanto tanto que en este país del Corazón de Jesús por unos tenis uno mata o se hace matar. Por unos tenis apestosos estamos dispuestos a irnos a averiguar a qué huele la eternidad" (57). A su turno, la empresa privada y el afán de lucro son un artilugio de engaño y aprovechamiento: "la Clínica Soma, [...] que fundaron [...] un grupo de médicos especialistas, de delincuentes, que se juntaron para explotar más a conciencia la candidez y desesperación del prójimo y verles más a fondo, hasta el fondo, como Dios manda, con rayos X, los bolsillos de sus clientes, perdón, pacientes." (80)

En un sentido semejante presenta los valores democráticos y los transforma en mampara populista: "¡Derechitos humanos a mí! Juicio sumario y al fusiladero y del fusiladero al pudridero. El Estado está para reprimir y dar bala. Lo demás son demagogias, democracias. No más libertad de hablar, de pensar, de obrar, de ir de un lado a otro atestando buses, ¡carajo!" (100) Inclusive, el discurso de la Madre Patria,

tan apreciado en Latinoamérica republicana, es desmitificado: "España la promiscua, eso lo que nos dejó cuando se largó con el oro. Y un alma clerical y tinterilla, oficinesca, fanática del incienso y el papel sellado. Alzados, independizados, traidores al rey, después a todos estos malnacidos les dio por querer ser presidente. Les arde el culo por sentarse en el solio de Bolívar a mandar, a robar." (90)

La conformación de los espacios de la novela reafirma esta perspectiva existencialista, con un adentro o un afuera donde prima la nada, la falta de sentido, el aislamiento de los demás, la incomunicabilidad: "Este apartamento mío está rodeado de terrazas y balcones. Terrazas y balcones por los cuatro costados pero adentro nada" (17), "En lo alto de mi edificio, en las noches, mi apartamento es una isla oscura en un mar de luces" (31). La presencia de sus amantes tiene un doble sentido. Por un lado, exacerba su aislamiento: "Con la ropa nueva de Wilmar mis tres míseros closets vacíos quedaron atestados, atiborrados, y mi pobre traje negro relegado, arrinconado, apabullado por tanto color vistoso" (98). Por el otro, es la fuerza que lo obliga a salir de sí, metaforizado por su apartamento y el encuentro con la realidad de la ciudad: "Así que el problema de la casetera de Alexis y mi amor por él no tiene solución. Sin solución me voy solo a la calle. Solo como nací, a jugarme la vida y a visitar iglesias." (21)

En ese afuera de la ciudad se replica su angustiada interioridad. Encuentra cerradas las iglesias y la ciudad sin un resquicio de paz, fraccionada como él: "bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas" (82). Lo que allí encuentra es intemperie y la 'nadiración' de su pasado, que remarca con fuertes y sonoras repeticiones y aliteraciones: "he vuelto a esta iglesia del Sufragio donde sin mi permiso me bautizaron, a renegar. De suerte que aunque siga siendo yo yo ya no tenga nombre. Nada, nada, nada. El bautisterio ya no estaba, con un muro de cemento lo habían tapado. Era que todo lo mío, hasta eso, se acabó" (67), "Unas cuadras después pasamos frente a Santa Anita, la finca de mi infancia, de mis abuelos, de la que no quedaba nada. Nada pero nada nada: ni la casa ni la barranca donde se alzaba." (97)

C) El *Unheimlich* transgresor

Enfrentadas a estas voces monológicas surgen otras facetas de su personalidad que, por provenir también de Fernando, pero desde la marginalidad, desestabilizan la

autoridad incuestionable del *logos* occidental sobre el que basa su discurso. La homosexualidad, estado perpetuamente condenado por la tradición católica, es de por sí transgresiva; pero la forma desembozada como la pone en escena, sin el mínimo recato, constituye un quebranto inadmisibles en la sociedad tradicional, - proclive al ocultamiento-, cuyos valores él representa. Más aun, la hace ostentosamente visible al constituiria en uno de los ejes argumentales, la naturaliza en la forma como la vive y la relata sin ningún asomo de culpa, y la exagera con su lúdico y provocativo humor. "¿a quién sino a él le da por regalar muchachos que es lo más valioso? 'Los muchachos no son de nadie -dice él-, son de quien los necesita'" (12), "Al Difunto también me lo regalaron, recién salido del ataúd, y no eran sino los restos de lo que fue [...] ¡Pero qué, quién se resiste a acostarse con el ahijado de la Muerte!" (43).

Su relación con sus amantes amplifica la trasgresión cultural. Con ellos ingresa en los mundos prohibidos por la sociedad moderna occidental, del crimen, la anomia y el quebrantamiento de los tabúes. Más que un testigo de los asesinatos de sus amantes es cómplice de ellos: "Las balas para recargar el revólver se las compró este su servidor" (37). La juventud de sus amantes y la diferencia de edades las hace parecer relaciones filiales, que lo instalan en el borde del incesto. Pero la reiteración del apelativo 'niño' con que los designa con frecuencia, y que también emplea para el sicario en general -"un muchachito, a veces un niño" (9)-, lo desplaza al mundo de la pedofilia. Ahora bien, sus relaciones amorosas son metáforas del mestizaje, con el cual contamina la pureza de su mundo originario al traspasar las fronteras culturales y raciales y compartir el mundo del 'Otro'. Por todos los costados violenta las fronteras ideológicas, morales, éticas, penales, culturales y raciales de donde deviene el poder del estatuto monológico. Es el *Unheimlich* de su sociedad, ese familiar fantasma amenazante de "lo que debería permanecer secreto, pero que se manifiesta" (Schelling citado por Errázuriz)²⁰.

Estas dimensiones transgresoras de su personalidad se expresan con la misma fuerza que las monológicas. No tienen una modulación diferente que las atenúe; no requieren de ninguno de los artificios de la literatura testimonial para presentar a los que no tienen voz: no se propone un discurso 'Otro' ni hay un mediador letrado. Tienen por ende, tanta jerarquía como aquellas, porque proceden del mismo enunciador, quien no las distingue con ninguna diferencia de registro o de conocimientos. Baste recordar la sofisticada antanaclasis interlingüística que construye con su pregunta frente al

²⁰ El poeta romántico acuña el término, pero será Freud quien lo desarrolle.

cadáver de un muchacho: '¿Sería en vida una bellecita? ¿O un 'man' malevo?', que se discutió atrás. Sin embargo, hay una sutil diferencia en la enunciación de estas voces y de las monológicas: no las enuncia como verdades universales, sino a partir de sus reflexiones en el ámbito de su intimidad, dejando al descubierto la intensidad de su deseo.

Esta marginalidad tiene una consecuencia adicional: impugnar la jerarquía de los valores sobre los que se asienta la autoridad de la voz monológica, que resulta vulnerada de por sí gracias al entorno en que él se desenvuelve. ¿Qué valor tiene ser gramático o escritor en un colectivo que no lee y que prácticamente no escribe, que está en el margen de la sociedad ágrafa?: "Si por los menos Alexis leyera... [...] ¿Pero sabía acaso firmar el niño? Claro que sí sabía. Tenía la letra más excitante y arrevesada que he conocido" (45) Su alta cultura es fútil en este contexto. Sólo tienen valor su condición económica y su propia individualidad, sobre las que construye la relación amorosa con Alexis, y aquella parece secundaria frente a ésta pues el texto no da cuenta de ningún desbordamiento material. Por el contrario, se diría que hay una gran austeridad: van a cafeterías populares, toman bus; y a pesar de ello, la relación parece tan sólida que Fernando no abriga ninguna duda: "Aquí guardo una foto suya dedicada a mí por el reverso. Me dice simplemente así: "Tuyo, para toda la vida", y basta. ¿Para qué quería más? Mi vida entera se agota en eso." (Id)

Con un efecto semejante operan sus características de cosmopolita y forastero. Estas le procuran la autoridad para mirar críticamente la nueva sociedad que se ha conformado en su ausencia y señalar sus cambios, y para afirmar su inocencia por el desbarajuste e incendio que sufrió el país en su ausencia y exonerarse de toda responsabilidad. Pero el reverso de la moneda es contemplar en un solo golpe de vista la devastación del paso del tiempo en la fisonomía de su ciudad, 'la magnitud del desastre', y percatarse de su radical extranjería.

D) El sujeto contradictorio: de la religión y otros asuntos

Tanta tensión entre facetas monológicas de su personalidad, confrontadas y transgredidas por otras que se constituyen desde la marginalidad, hace crisis en el tema de la religión. Si bien Santa Anita es el *locus amoenus* al que Fernando ansía regresar obsesivamente desde cualquiera de esas voces para escapar del presente que lo abrumba, la religión católica en sus múltiples avatares es epicentro de toda la angustia e indeterminación de su personalidad y de su tradición. Es el referente

paradigmático para la ostentación del contrasentido, la contradicción y la ambigüedad. Como piedra sillar de la cultura de Occidente y en especial de la latinoamericana y de la 'paisa' en particular, usarla como referente es invocar autoridad y tradición, y valerse de ella resulta un artificio que facilita la comprensión de la cultura regional que el autor describe. De algún modo la naturaliza para cualquier occidental. Desde el título mismo la novela está inscrita en esta órbita y en una tensión: la Virgen, imagen de bondad y abnegación, es señalada como objeto de culto de los vicarios de la muerte.

La religión es autoridad y modelo. El cristianismo propone una visión de mundo ordenado y teleológico, y también un orden temporal, donde la Iglesia y sus representantes han de ser modelo virtuoso de amor, pobreza, rectitud... Su historia ha estado vinculada a la adopción de las costumbres locales desde los tiempos de su establecimiento como religión oficial del Imperio Romano, y a la vez su difusión ha estructurado costumbres que hacen parte del cotidiano y de la mentalidad de las sociedades occidentales y sus miembros. La modernidad se ha construido como un constante desafío agonístico con el catolicismo, en la lucha de la razón, la libertad y la autonomía como conceptos y prácticas individuales.²¹

Todo esto está presente en la novela, y constituye uno de los temas que ofrecen mayor productividad crítica, al punto que González Echavarría afirma que el "secreto que luchamos por descifrar en *La virgen de los sicarios* es el sentido que pueda tener la religión en la obra". A manera de señalamiento baste indicar que la novela gira alrededor de dos semas: Dios y muerte; aquel aparece medio centenar de veces y la raíz 'muert' y sus derivados tres veces más. Posiblemente una indagación a través de la relación que establece Girard entre la violencia y lo sagrado pueda ser una de las rutas de desciframiento de ese enigma. Sin embargo, su complejidad excede los alcances de esta tesis, que se limitará a señalar algunos de los elementos religiosos que contribuyen a su inestabilidad como propuesta estética.

Fernando es un blasfemo impúdico. Tanto contra los fundamentos ontológicos del catolicismo: "Dios no existe y si existe es la gran gonorrea" (78), "Cristo es el gran introductor de la impunidad y el desorden de este mundo" (73); como contra su manifestación seglar, la Iglesia, en todas sus jerarquías: "¡Esbirros de Juan Bosco,

²¹ Empero, parecería que su triunfo está lejano cuando ha hecho carrera la 'lucha de las civilizaciones' como concepto geopolítico, surgen del seno de la filosofía ortodoxa figuras como Karl Jaspers, Gabriel Marcel, René Girard que postulan la trascendencia como opción, y el New Age florece.

calumniadores! El Diablo es el gran zángano de Roma y ustedes, lambeculos, sus secuaces, su incensario." (66) Pero al mismo tiempo, sus iglesias y el sentido trascendente del catolicismo son el lugar concreto de la hospitalidad cuya angustia existencial anhela remedio. La primera línea de la novela describe a Sabaneta como 'silencioso y apacible' y su peregrinación de iglesia en iglesia tiene un quiasmático propósito de la búsqueda sustantiva de su pasado feliz, y es allí donde pone de manifiesto sus recónditos deseos y expresa su ansia de trascendencia: "También yo estaba allí y veníamos a buscar lo mismo: paz, silencio en la penumbra. Tenemos los ojos cansados de tanto ver, y los oídos de tanto oír, y el corazón de tanto odiar. *'Madre Santísima [...] lleno de confianza en vos os suplico atendáis este ruego: que cuando llegue mi última hora, por fin, acudáis en mi socorro para que tenga la muerte del justo.'*" (52) Más aún, tras los dos momentos cruciales de la novela, el asesinato de Alexis y la anagnórisis de Wilmar como asesino de aquel, su primera reacción es buscar una iglesia para orar: "hacia la Candelaria me dirigí, a pedirle a Dios" (81), "tenía que ir a La Candelaria a pedirle al Señor Caído" (113).

Los ritos, las imágenes y las tradiciones religiosas son centrales para marcar el contraste de los cambios culturales entre su idílico pasado y su ominoso presente. Por una parte, el pesebre navideño alude a la felicidad: "estábamos apenas a dieciséis, en que empezaba la novena y en que hacíamos los pesebres, y faltaban exactamente ocho días para el día, la noche, más feliz. Ocho días de una dicha interminable en espera. Mira Alexis [...] nunca vivirás la felicidad que yo he vivido. La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol." (13-14)

Por otra, descuellan las imágenes sagradas. La imagen del Sagrado Corazón entronizado en la sala de su infancia, vis a vis la imagen de la Virgen, pero "no Nuestra Señora del Carmen, la antigua reina de la parroquia" (16), sino María Auxiliadora, la de la nueva devoción, pone de presente no sólo una nueva religiosidad, sino una metáfora del tránsito de la sociedad patriarcal de su infancia, donde el padre era la cabeza indiscutida del núcleo familiar, a la matriarcal de las comunas, caracterizada por la ausencia del padre, desaparecido en la cadena de muertes. Otro tanto puede decirse de términos que en el texto tienen un marcado sesgo religioso. Por ejemplo, el cielo es el lugar del arriba, hacia donde van los globos de su niñez, lo alto y el infinito de la esperanza y la ilusión: "mi alma se fue yendo hacia lo alto como un globo encendido, sin amarras, subiendo, subiendo hacia el infinito de Dios" (16); en oposición, la nueva realidad de Fernando es una reposición del infierno: "se irán

barranca abajo en caída libre para el infierno, para el otro, el que sigue al de esta vida. Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más." (82-83)

El texto está inundado de términos religiosos que ponen de presente la profundidad del sentimiento católico de esa cultura, en la que un inmenso arsenal de términos católicos como Dios, cielo, infierno, culpa, etc. son parte ineludible del habla coloquial. La simbología bíblica y cristiana sirve de justificación de los crímenes: "hijueputas' a secas como nos dijo ese desgraciado, ah, eso ya sí es otra cosa. Es el veneno que te escupe la serpiente. Y a las serpientes venenosas hay que quebrarles la cabeza: o ellas o uno, así lo dispuso mi Dios. Muerta la serpiente seguimos con Eva, la empleada de la cafetería: murió de un tiro en la boca." (49) Pero la disposición de los elementos religiosos no es fortuita sino ejemplar para poner en crisis el dogma católico y la práctica eclesiástica, mediante su confrontación con la maldad del mundo en las múltiples manifestaciones que percibe el protagonista. Cuando él descubre al perro caído en el arroyo se pregunta y concluye: "¿Habría tratado de volver acaso, herido, a su casa? ¿Pero es que tendría casa? Sólo Dios sabrá, él que es culpable de estas infamias: Él, con mayúscula, con la mayúscula que se suele usar para el Ser más monstruoso y cobarde, que mata y atropella por mano ajena, por la mano del hombre, su juguete, su sicario." (77) En otros casos la imputación es por contigüidad irónica con el mundo desquiciado: "¿Un ladrón robado? Dios libre y guarde de semejante aberración, primero la muerte" (59); "¡Qué mano de changonazos, Dios mío, qué lluvia de balines como rociada de agua bendita! Y van cayendo los muñecos mientras sopla sobre Santo Domingo Savio y la mañana caliente su ráfaga fría y refrescante la Muerte." (85)

En su discurso le corresponde a la Iglesia culpa grave en los males del mundo, descalificando el discurso de la tradición conservadora nacional del país. La defensa a ultranza de la procreación es causa eficiente de que se torne incontrolada y alimente la pobreza y la violencia, y sus actos de caridad los impugna desde la perspectiva ética:

"Hubo aquí un padrecito loco, desquiciado, al que le dio dizque por hacerles casita a los pobres con el dinero de los ricos. [...] el que ayuda a la pobreza la perpetúa [...] El mal que le hizo ese padrecito a Colombia no tiene nombre [...] se acordó de los nuevos ricos de Colombia, los narcotraficantes explotadores de bombas, y se les puso a su servicio para ayudarles a tramitar sus tretas. Para él no había dinero malo o bueno, sucio o lavado. Todo le servía para sus pobres y que pudieran seguir en la paridera." (68)

Así mismo, el espíritu de la Iglesia es tan mercantil como el del resto de la sociedad: "volvieron Centro Comercial al seminario" (32), y sus jerarcas más visibles son tan venales como el que más; al cardenal López Trujillo lo sindica de negociaciones con Pablo Escobar, y lo incrimina de perversión mayor (según la moral) y violación figurativa del celibato: "hay López que se van a Roma a casarse con el primer guardia suizo que encuentran" (70). El problema no es nacional, viene desde Roma, blanco de sus diatribas más pugnaces: "O el cura papa que es tan buen defensor de la pobreza y la proliferación de la roña humana" (102), "me quedé despierto meditando sobre los atropellos europeos a los derechos humanos y el eterno silencio del papa" (114).

Y sus instituciones son objeto de parodia. En dos oportunidades abandona la forma coloquial latinoamericana del usted y adopta la forma reverencial del vos de los antiguos sermones: "Pobres de este mundo, por Dios, por la Virgen, por caridad cristiana, abrid los ojos, razonad" (103), "¡Por qué no especuláis en la bolsa, faltos de imaginación, desventurados! O montáis una corporación financiera y os vais a Suiza a depositar y a la Riviera a gastar." (102) Más sutil y compleja es la enumeración ya comentada: 'robar y depositar en Suiza. Acto jurídico trascendental, oficio de difuntos, ceremonia de tinieblas, el levantamiento del cadáver', donde la contigüidad sintagmática de las expresiones equiparan el robo, el ceremonial religioso y el acto jurídico tras un asesinato, en un desplazamiento paradigmático. Este procedimiento se repite para confrontar la religión con lo que condena, especialmente la sexualidad: bien con el uso cotidiano de la fórmula de Dios, "¿O es que acaso era su apartamento un burdel? Dios libre y guarde" (12), o con el contraste más radical de sus contadas escenas de sensualidad amorosas, donde la confrontación resulta más radical por su condición homoerótica. Su primera visita a la iglesia de Sabaneta es seguida sin solución de continuidad de: "Le quité la camisa, se quitó los zapatos, le quité los pantalones, se quitó las medias y la trusa y quedó desnudo con tres escapularios" (18). Y las escasas descripciones eróticas de sus amantes están vinculadas a imágenes religiosas: "su desnuda belleza se realizaba por el escapulario de la Virgen que le colgaba del pecho" (94), "Ver a mi niño desnudo con sus tres escapularios me ponía en delirium tremens." (26)

De una manera u otra, los signos católicos, y sobre todo Dios, se constituyen en el referente obligado para cualquier relación. Emergen como su *topoi koinoi* (lugares comunes) es decir, como "la estructura ósea de cada uno de nuestros discursos" (Virmo 26), que configuran la esencia de la vida de la mente y la forma como nos constituimos como seres lingüísticos. Aristóteles señala tres *topoi koinoi* en la retórica,

o "formas lógicas y lingüísticas de valor general [...] la relación entre más y menos, la oposición entre contrarios y la categoría de reciprocidad ('si yo soy su padre, él es mi hijo')" (Id). En este contexto, Dios es un permanente "lugar común" para el relato de la experiencia vivida. Cuando Fernando descubre la honradez a toda prueba de Alexis, el orden de su sorpresa sólo puede expresarla con un superlativo, que corresponde a la primera relación, de más y menos, expresada desde la perspectiva existencialista y racionalista del protagonista: "Entonces entendí que Alexis no respondía a las leyes de este mundo; y yo que desde hacía tiempos no creía en Dios dejé de creer en la ley de la gravedad" (17); el máximo referente deja de ser lo trascendente y es referido al paradigma científico. Pero visto desde otra perspectiva, desde el sistema semántico empleado, la cita tiene el carácter retórico de una preterición, que al negar afirma, confirmando no sólo la pervivencia del vínculo religioso tradicional en la mentalidad de Fernando, sino a Dios como referente central. El "lugar común" de oposición se manifiesta en giros como: "Mi niño era el enviado de Satanás que había venido a poner orden en este mundo con el que Dios no puede" (99). A su turno, el de reciprocidad se halla en expresiones como: "Cuando a una sociedad la empiezan a analizar los sociólogos, ay mi Dios, se jodió, como el que cae en manos del psiquiatra" (64), "¿Qué cómo sé tanto de las comunas sin haber subido? Hombre, muy fácil, como saben los teólogos de Dios sin haberlo visto." (86)

Todo esto construye una profunda inestabilidad: ¿se niegan y rechazan o se afirman y aceptan los valores del catolicismo sobre los que se funda la tradición paísa? La respuesta está más allá de la tensión agonística que he indicado; la provee la complejidad de la personalidad del protagonista. La pretendida consistencia de sus posturas racionales sucumbe ante la porfía de la realidad. Éstas pierden la coherencia de discurso ideológico al devenir en actuaciones heteróclitas, herederas más de la tradición, las costumbres y la compleja subjetividad, que se comprenden mejor a partir de la categoría de sujeto cultural propuesta por Gros.

Contradicciones semejantes suceden con otros temas. Con la vejez, por ejemplo; Fernando se describe como un viejo que vuelve a su ciudad a morir. Sin embargo, nada corresponden con esa autocalificación: ni su fuerza de carácter, ni su infatigable deambular por la ciudad, ni su vitalidad sexual, de la que dan fe sus múltiples relaciones con sus amantes, con Plagueta y El Difunto y la ausencia de queja o reclamo por su decaimiento. De igual modo, en una parte afirma que la "vejez es indigna, indecente, repulsiva, infame, asquerosa, y los viejos no tienen más derecho que el de la muerte" (88), y luego sostiene lo contrario: "El pleno derecho a existir sólo

lo pueden tener los viejos" (101). Una contradicción similar se da con el tema de los derechos humanos; criticar la pasividad papal al respecto no le impide afirmar: "¡Qué "derechos humanos" ni qué carajos! Ésas son alcahueterías, libertinaje, celestinaje." (100) Y las relaciones con sus amantes plantean también una condición contradictoria. Al tiempo que dan lugar a que en el protagonista nazca la esperanza, son las causas de su expulsión del apartamento y su enfrentamiento al mundo, que finalmente lo despoja de toda esperanza.

La subjetividad de Fernando se expresa a través de su voz de narrador, pero su complejidad la obliga a desdoblarse en una pluralidad de voces diversas. Unas tienen condición monológica, en tanto que enuncian verdades que no admiten ser objetadas o puestas en duda. Su poder emana de dos formas distintas de discursos del logos occidental, referidos por supuesto al conocimiento: uno letrado, el otro, existencialista, cuya razón ontológica desafía los presupuestos del primero. Las otras facetas de su personalidad emanan de su deseo, sin pretensión alguna de verdad universal, pero se erigen desafiantes por su tono y su temática transgresora. La homosexualidad lúdica y exaltada, con perfiles incestuosos o pedofílicos, resulta doblemente funcional. Para que el protagonista pueda penetrar en el mundo del crimen y la anomia, y para poner en abismo valores centrales de Occidente. Su marginalidad cultural sirve para que Fernando emerja como el incómodo *Unheimlich* que pone en escena todo lo oscuro de la condición humana que el control social burgués aspira a mantener discretamente a buen recaudo. Alrededor de la religión hace crisis esta tensión: la condición moderna y racional del protagonista lo lleva a un insaciable intento de matar a Dios y sus formas vicarias, pero no se puede liberar de ellas por su necesidad de amparo y la profunda marca de su propia tradición cultural.

Esta voz del narrador que se desdobra produce un hecho peculiar, el de un texto polifónico a partir de la voz de un solo personaje que se apropia de todo el texto²². Sus múltiples voces resultan en la polifonía propia de las novelas dialógicas "en donde se lee al otro [...] y] la noción de 'persona-sujeto de la escritura' comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de 'la ambivalencia de la escritura'." (Kristeva: 2001, 195) En la versión contemporánea de este género se "destruye la unidad épica y trágica del hombre así como su creencia en la identidad y las causas, y señala que ha perdido su

²² Salvo las muy contadas veces en que hablan sus amantes o terceros.

totalidad, que ya no coincide consigo mismo" (215)²³, como lo propone la ambivalencia de *La virgen de los sicarios*.

La irreconciliable tensión y ambigüedad se exagera con la condición irónica del relato. Más que una figura literaria, la ironía adquiere condición central de la personalidad del protagonista. Pero como narrador que simultáneamente es, se convierte en estructura fundacional de la enunciación. Pocas cosas escapan a ella y se manifiesta de las más diversas formas, en las que el autor despliega toda su habilidad literaria. La descripción del apartamento de su amigo José Antonio es un magnífico ejemplo. Lo describe como 'un templo' porque ni se toma ni se fuma, y lo señala como más virtuoso que la Catedral; y la presunción de que pudiera ser calificado como burdel la descalifica con la generosidad 'comunista' de su dueño y su distanciamiento de toda pasión carnal. Sin embargo, Fernando le paga a Alexis por la noche de amor. Por otra parte, da el apellido del dueño del apartamento porque "no se pueden contar historias sin nombres" (10), y sin embargo ninguno de los protagonistas de la novela tiene uno. Inclusive construye una metaironía cuando describe "el cuarto de las mariposas" un cuartico al fondo del apartamento que si me permiten se lo describo de paso, de prisa, camino al cuarto, sin recargamientos balzacianos: recargado como Balzac nunca soñó, de muebles y relojes viejos" (10). Esto es una ironía sobre la escritura misma: la 'ausencia de recargamientos balzacianos' se refiere a la prisa de la urgencia del amor con la que el protagonista iba al 'cuarto de las mariposas' acompañado de Alexis; pero 'de paso' es una forma de decir que aprovecha la escritura que está realizando del encuentro con quien será su amante, para describir detalladamente el abarrotado cuarto.

Este juego irónico se repite incesantemente, pero la ausencia de marcas externas de la ironía y su naturaleza perteneciente al "orden de la connotación [... porque] depende de una interpretación' (Jitrik 1997: 17), hacen ambigua la apelación semántica a la que alude cualquier expresión. Los estudiosos afirman que la ironía señala "perspectivas opuestas [... o que] se apoya en el principio de contrariedad" (Zavala), o busca el "sentido de su antónimo" (Ducrot 319). Sin embargo, como estructura central, al tiempo que formula sentencias contradictorias, produce un efecto de indecidibilidad sobre su verdadero sentido multiplicando el potencial polisémico del texto. Su recurrencia es tan dominante que el sentido natural del título mismo de la novela queda en entredicho.

²³ Esto es lo característico de la novela dialógica menipea en los términos en que Julia Kristeva presenta los respectivos desarrollos de Bajtin.

Los numerosos procedimientos constructivos que he destacado hasta este punto de la tesis demuestran la riqueza narratológica de la novela y la inestabilidad como su estética fundamental. Esta última abarca el hilo narrativo y su temporalidad, la condición del alocutario, la subjetividad del protagonista y, muy especialmente, el sentido natural semántico y de significación del texto y de sus discursos. Esta ambivalencia promueve una actitud de desconfianza en el lector sobre una lectura epifenoménica y lo lleva a explorar ciertos modos de representación y sus estatutos de veracidad y verosimilitud.

Capítulo III

EL TEXTO APÓCRIFO

Este capítulo de la tesis es resultado, ante todo, del efecto estético de la novela. Wolfgang Iser señaló que "el texto es un potencial de efectos, que sólo es posible actualizar en el proceso de la lectura" (11). Este proceso "exige la actividad de representar y percibir del lector" (12), que lo conduce a explotar parte de ese potencial con lo cual logra "una diferenciación de actitudes [...] y una] reformulación de la realidad ya formulada" (Id).

La virgen de los sicarios, además de fundarse en una estética de inestabilidad, produce un efecto de distanciamiento de corte brechtiano, cuando se constata la forma caricaturesca como representa la serie de asesinatos cometidos por los amantes del narrador y la manera como distorsiona los referentes usados en la representación. Se llega a tal punto de desconfianza sobre la veracidad del texto que el lector se convierte en verdadero investigador. La hermenéutica del policial resulta funcional para tamizar el relato y destacar la importancia central del deseo del narrador, a partir del cual se advierten su nuevo rol protagónico en el escenario de los crímenes y la capacidad de transmutación de la literatura.

1. El efecto del efecto

No es sólo el sistema narratológico de inestabilidad narrativa, semántica y axiológica de la novela, proveniente de la ilusión de cuentería y de la compleja subjetividad del protagonista, lo que erosiona la veracidad del pacto realista implícito en la

referencialidad a los sucesos colombianos y autobiográficos relatados. Hay una producción de distanciamiento que transforma esa erosión en escepticismo.

El epifenómeno más ostentoso del texto es el 'tendal' de muertos que se despliega al paso de Fernando y su Ángel Exterminador, en cualquiera de sus dos avatares: Alexis o Wilmar. En un acto misericordioso con el lector, en las cincuenta páginas que dedica a su correría con Alexis, sólo relata quince episodios con un total de treinta y nueve muertos, de los casi doscientos cincuenta asesinatos que le estima Fernando (Vallejo 2002: 76)²⁴; y destina apenas cinco páginas a narrar tres episodios con seis muertos de Wilmar, aunque hace una larga enumeración de las muchas víctimas que "fueron cayendo fulminados por la su mano bendita" (103).

Los episodios tienen en común algo más que muertos. Todos se ciñen a un estricto protocolo teatral obediente a la sátira más mordaz: ubicación espacial de Fernando y su amante, ofensa de la víctima, forma en que se comete el asesinato y mutis por el foro de los protagonistas. Lo primero tiene una función eminentemente narrativa: da al caos de deslizamiento browniano la ilusión de un sentido cronológico y una referencialidad urbana. Los otros elementos del protocolo, sin embargo, constituyen una caricaturización satírica del horror de la muerte y del comportamiento social imperante alrededor de ella²⁵.

El primero de los muertos, el 'punkero', "marcó cruces. [Alexis...] le chantó un tiro en la frente, en el puro centro, donde el miércoles de ceniza te ponen la santa cruz" (26). No es menos lúdica la representación de otros asesinatos:

"¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Tres tiros en las puras frentes y tres soldados caídos, tiesos. [...] Los soldados me iban a requisar a mí ya que me metí en el charco a alborotar los tiburones, para seguir con mi niño. Ya no siguieron. Aunque en su ultimísimo instante en vida querían, ya no pudieron. Los muertos no requisan. De un tiro en la frente a cualquiera le borran la computadora." (37)

"El próximo muertico de Alexis resultó siendo un transeúnte grosero [...] nos tropezamos con él. 'Aprendan a caminar, maricas —nos dijo—. ¿O es que no ven?' Yo, la verdad, veo poco, pero Alexis mucho, ¿o si no cómo esa puntería? Pero esta vez [...] no le chantó el pepazo en la frente, no: en la boca, en la sucia boca por donde maldijo. Y así, quién lo iba a creer, la última palabra que dijo el vivo fue 'ven', como pueden ver volviendo a ver su frase. Nunca más vio. A estos muertos se les quedan los ojos abiertos sin ver. Y ojos que no ven,

²⁴ Aunque ya llevaba "como diez muertos" (10) cuando lo conoció.

²⁵ Sklodowska señala que "el blanco de la parodia es 'intratextual', o sea una forma ya modelada (intramural) [...] puede ser cómica, pero la sátira lo es siempre. La parodia se sirve de la ironía, a la vez que la sátira favorece la exageración caricaturesca para realizar su mensaje crítico-moralizador." (12)

aunque uno los vea, no son ojos, como atinadamente observó el poeta Machado, el profundo." (40)

Y así, uno tras otro van cayendo fulminados en un grado de asepsia que envidiaría cualquier centro comercial de moda. Los únicos vestigios de sangre son desacralizados por un giro desopilante. En un caso, por la presentación paródica de la actualización que hiciera Marcel Marceau de Pierrot, figura del gran teatro universal: "El mimo se tambaleó un instante antes de caer, de desplomarse con su máscara inexpresiva pintarrajeada de blanco: chorreando desde su puta frente la bala le tñió de rojo el blanco de su puta cara." (66) En la otra instancia en que ésta aparece se trata de "unos chorrillos rojos como de anilina, unos hilos de lo más pictóricos." (72)

Pero si el acto de la muerte invita a la risa, y con ello a la desvalorización de todo lo macabro que pudiera tener el acto, la forma como se retiran de la escena los protagonistas confirma la burla: "Guardó su juguete y salimos de la cafetería como si tales, limpiándonos satisfechos con un palillo los dientes. 'Aquí se come muy bien, hay que volver'. Como usted comprenderá nunca volvimos. Eso de que se vuelve al sitio son pendejadas de Dostoievsky." (49); "Cuando nos alejábamos, la casetera se encendió sola y rompió a tocar importuna un vallenato, 'La gota fría', que es el que les canté arriba." (71)

El efecto de estos procedimientos es doble: al tiempo que carnavaaliza la violencia del exterminio, pone en evidencia todo el artificio de su puesta en escena. Pero la carnavaalización no se detiene en este tipo de episodios; está también presente en la representación de la vida pública del país: como la compostura del cardenal "[m]uy delicadito él, de modales finos y adamados, perfumados [...u]n cardenal afeminado no es un príncipe de la Iglesia, es un travesti y su sotana una bata" (69); o los discursos del presidente Gaviria: "Que no prevalecería el delito, como si el delito con sus hermanos contratos no le pisara la cola. Y que vamos en la dirección correcta: 'in the right direction', como oyó decir en inglés. [...] Ah, y que les va a dar el parte de la victoria a los gringos en su lengua, porque también él es políglota [...] 'This is my nose. That is your pipi'" (33); o la lucidez del expresidente Barco:

"Pensando que todavía era ministro del presidente Valencia, que gobernó veintitantos años atrás, le expresaba lo siguiente al doctor Montoya, su secretario, el suyo: 'Voy a aconsejarle al presidente, en el próximo Consejo de Ministros, que le declare la guerra al narcotráfico'. Y el doctor Montoya, su memoria y conciencia, le corregía: 'El presidente es usted, doctor Barco, no hay otro'. 'Ah... —decía él pensativo—. Entonces vamos a declarársela'. 'Ya se la declaramos, presidente'. 'Ah... Entonces vamos a ganarla'. 'Ya la perdimos, presidente —le explicaba el otro—.'" (60)

La carnavalización de la realidad desplaza al lector de una eventual identificación aristotélica al distanciamiento brechtiano. Contrario a la posibilidad de alcanzar la catarsis de "compartir el sentimiento de 'temor y piedad' con los protagonistas por identificación con ellos" (Mandoki 33) que postulara el estagirita para la tragedia, la banalización de la muerte y la caricaturización de una realidad reconocida como cruel y despiadada coloca al lector en una "actitud inquisidora, crítica frente al proceso representado" como propone Brecht (Id). La actitud crítica lo lleva a preguntarse por la veracidad de los hechos, por el cumplimiento del pacto de veracidad que supone un relato con una voz monológica muy audible, narrado en primera persona, en el que abundan referencias históricas y locales de la realidad colombiana, y que está atravesado de tantas referencias autobiográficas del autor.

Se hace acto la previsión de de Man respecto a los textos autobiográficos: "De ser figura especular del autor, el lector se convierte en juez, en poder policial encargado de verificar la autenticidad de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante" (114). La referencia a la condición policial no es baladí; por el contrario, se constituye en una pista fuerte de lectura sobre todo cuando se recuerda la vasta polémica de "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", "sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incuriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal" (Borges 1974: 431).

Y ciertamente esa actitud conduce a revisar el texto con una mirada tan inclemente como la voz del narrador y a descubrir suficientes argumentos para proponer una lectura que la aleje de la referencialidad y de la lectura epidérmica. Es evidente la contradicción del texto en cuanto al momento en que conoce Alexis. Él estaba desempleado, como todos sus compañeros, a raíz de la muerte de Pablo Escobar: "Muerto el gran contratador de sicarios, mi pobre Alexis se quedó sin trabajo. Fue entonces cuando lo conocí." (61) No obstante, ya llevaban varias semanas de convivencia cuando ven por televisión la noticia de la muerte del gran capo en un gigantesco operativo militar: "Impulsado por su vacío esencial Alexis agarra en el televisor cualquier cosa: [...] el presidente [...] Hoy dando parte a la nación porque veinticinco mil soldados habían dado de baja al presunto capo-jefe del narcotráfico, contratador de sicarios." (33)

Pero con un conocimiento mínimo de la realidad colombiana las contradicciones se multiplican al contextualizar los hechos relatados con su referente histórico. La muerte de Escobar, en diciembre de 1993, ocurre poco antes o durante el tiempo de la novela; por su parte, el presidente de turno era César Gaviria, quien gobernó hasta agosto de 1994, y a quien se refiere como el 'lorito gárrulo', en alusión a su característico timbre de voz. De modo que los siete meses de andanzas de los dos amantes (82) tendrían como límite julio de 1994. Sin embargo, la muerte de Alexis ocurrió "un anochecer, bajo las lluvias de noviembre" (78), que correspondería a esa temporada de 1994, cuatro meses después de dicha fecha límite y que concuerda con otra mención cronológica de la novela: "Por este restico de año, por lo que falta, hasta año nuevo" (64). Más adelante, cuando con posterioridad a esa fecha de finales de año Fernando se restablece del duelo por la muerte de Alexis, dice que "seguía el mismo presidente, la misma lora gárrula" (89), quien había cesado de gobernar en agosto.

A estas contradicciones se suma el engaño. La voz monológica de Fernando, de dios, había afirmado sobre unos versos del conocido vallenato que oía por todas partes: "Me lleva a mí o me lo llevo yo pa que se acabe la vaina'. Lo cual, traducido al cristiano, quiere decir que me mata o lo mato porque los dos, con tanto odio, no cabemos sobre este estrecho planeta." (64) Estos versos efectivamente corresponden al popular vallenato *La gota fría*, como el mismo Vallejo señala más adelante (71). Compuesto en 1938 por Emiliano Zuleta, describe un desafío entre acordeoneros que compiten por llevarse el premio del mejor en una parranda vallenata. Nada más alejada entonces la interpretación de Fernando del sentido original de la canción. Estos hechos tienden un manto de duda sobre la veracidad de la voz monológica que el narrador había construido, duda que se refuerza con afirmaciones como "conté hasta lo que no vi, con mil detalles." (24).

Pero el momento de anagnórisis de un lector medianamente enterado de la realidad colombiana, sobre el estatuto de veracidad del relato, ocurre cuando esa voz presuntamente monológica hace el desconcertante estimativo:

"Cuando Alexis llegó a los cien definitivamente perdí la cuenta. [...] Mas para darles una somera idea de sus hazañas digamos que se despachó a muchos menos que el bandolero liberal Jacinto Cruz Usma "Sangrenegra", que mató a quinientos, pero a bastantes más que el bandolero conservador Efraín González, que mató a cien. Para hablar en cifras redondas, pongámoslo en doscientos cincuenta, que es un punto intermedio." (76)

Ésta es una comparación insostenible para quien ha manifestado tanta precisión referencial, aun dentro del sistema hiperbólico que ha establecido²⁶. Los personajes que sirven de referentes a la capacidad exterminadora de Alexis son las figuras más emblemáticas y sangrientas de la época de 'la Violencia' en Colombia, con largas trayectorias que duraron varios años -frente a siete meses de vida en común con Alexis-. Aquellos no actuaban solos sino que lideraban verdaderos ejércitos, y tuvieron consecuencias tan devastadoras y de amplias repercusiones que la muerte del primero le valió un artículo especial en la revista *Time*, que estimó sus homicidios en doscientos treinta y dos. Vallejo no podía desconocer este hecho, no sólo por ser un gran conocedor de la realidad, en particular de la colombiana, sino que el horror de la época de 'la Violencia' es una constante en su producción intelectual, al punto que dos de sus tres películas desarrollan ese tema, y una de ellas, *Crónica Roja*, trata específicamente sobre la vida de Efraín González²⁷ (Jaramillo 8-10).

En este punto el distanciamiento brechtiano del lector alcanza su apogeo, y resulta obvio lo que desde muy el principio de la novela rondaba en su mente: el respetable ciudadano Fernando Vallejo no puede haber sido testigo de tantas muertes. El lector está atrapado entre el sentido común y su sentido crítico, por un lado, y por el otro la referencialidad histórica, la autorreferencialidad autoral, la plausibilidad del hecho y el "efecto de real, fundamento de esta verosimilitud no confesada que forma la estética de todas las obras corrientes de la modernidad" (Barthes – s.f.: 155).

La solución se hace evidente: no se trata sino de la libertad autoficcional de la que hablé en el primer capítulo. Esta conclusión tiene varios corolarios. El primero es que a esa libertad del autor corresponde una equivalente para el lector. El segundo alude a la irritante condición de ese género, que faculta la creación de un protagonista, hábilmente disfrazado con tantos atributos del autor, que nos sentimos objeto de un sagaz ocultamiento y, por qué no, engaño, ante la confirmación de que se trata de un sosías de éste. Y si lo anterior ha tenido el efecto del escepticismo sobre la veracidad de algunos apartes de lo relatado y reconocemos la condición de ficción del relato, bien podemos dudar de la veracidad de otros elementos que sirven para construir el 'efecto de real' del relato y su verosimilitud. La cuestión radica en encontrar un sentido que justifique la manipulación y defina sus límites, lo cual se constituye en el objetivo del resto de la tesis.

²⁶ Y por esto resulta más sorprendente que la crítica colombiana a esta novela no haya reparado en ella.

²⁷ El record criminal de Efraín González "incluía 128 asesinatos, participación en masacres y un famoso secuestro" (Steiner 232).

El tercer corolario es más inquietante aún: si los asesinatos que cometen los amantes del protagonista de *La virgen de los sicarios* son ficcionales pero verosímiles, los dos que Vallejo se achaca en la serie autobiográfica *El río del tiempo*, y el incendio del edificio en Nueva York en que él se encontraba, que resultan tan poco verosímiles, ¿no pertenecerán al mismo orden de la libertad ficcional? En cuyo caso estamos ante un autor para quien los pactos genéricos son tan sólo un medio más para resaltar la inestabilidad del sentido de su obra, y por tanto debemos fundar cualquier análisis a partir de la ambigüedad de los textos y un premeditado engaño del autor. Nuestra situación no es muy diferente a la que supuso Dostoievsky para Don Quijote: "Si libros que él venera como verídicos le han engañado una vez, pueden engañarle siempre; quizá todo lo que contienen es mentira. ¿Cómo volver a la verdad? Cree volver a ella imaginando un absurdo mayor que el primero".

II. La razón del género - recurso al policial

He identificado un conjunto de engaños, contradicciones y ambigüedades que destituyen el pacto de veracidad de un relato que debiera estar implícito en un texto autobiográfico. Esto nos desplazó al terreno de lo autoficcional, con toda la libertad que entraña. Además el texto se caracteriza por una estética de inestabilidad provista por la ilusión de 'cuentaría' y la compleja subjetividad del protagonista, donde priman la ironía, la sátira y la parodia, que potencian la proliferación semántica, y abundan imágenes surrealistas. Este tipo de estructura nos lleva a la encrucijada de cómo abordar una novela cuyo sentido cada vez parece más apócrifo, en el antiguo sentido etimológico griego: 'oculto'.

La apelación al género aparece entonces como recurso hermenéutico. A pesar de las dificultades que entraña este concepto, visible en las múltiples discusiones a lo largo de la historia para tratar de precisarlo²⁸, proporciona un punto de apoyo de gran fecundidad. Parte del debate se debe a la pobreza reduccionista que impone cualquier tipo de taxonomía²⁹, pues pretender establecer fronteras precisas a la realidad no es

²⁸ "El problema de los géneros es uno de los más antiguos de la poética y desde la Antigüedad hasta nuestros días la definición de los géneros, su número, sus relaciones mutuas no dejaron de suscitar discusiones." (Ducrot 178)

²⁹ Jacques Derrida amplía la afirmación de Gerard Genette de que "la historia de la teoría de los géneros está marcada por esquemas fascinantes que informan y deforman la realidad a

más que la vana quimera de intentar encasillarla en los limitados confines de la capacidad de comprensión humana. En consecuencia, la tozuda realidad literaria se reafirma en transgredir su empobrecimiento demostrando que: "Un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia." (Derrida 10)

En su trabajo Ducrot y Todorov señalan que resultaría preferible denominar género al resultado clasificatorio a partir del enfoque basado en la historia literaria, que identifica 'nociones dominantes', 'ideales de la época' de autores y lectores y 'horizontes de expectativas' de estos últimos comunes en cada período determinado; y denominar tipos a los textos que se unifican a partir de características estructurales homogéneas basadas en la teoría del discurso literario (178-180). Obviando la distinción entre estas dos denominaciones y optando por la más tradicional, el recurso al género provee una doble ruta de acceso a la novela, por un lado histórica y por el otro estructural. Esto abre el compás para la interpretación en el sentido actual, no de consumo de la obra de arte al desvelar un sentido único, sino desde la perspectiva de que "el sentido tiene la cualidad de la imagen [... y ésta es] producto que se desprende del complejo de signos, propio del texto" (Iser 28). El efecto estético producido se analizará entonces a partir del "triple avance dialéctico del texto y el lector, así como de la interacción que acontece entre ellos" (13). Por una parte, de la estructura de la novela como "condición de la constitución del mismo sentido" (40); por otra, de la perspectiva histórica del lector, para finalmente acceder a la 'reformulación de la realidad ya formulada' en el texto, de modo que llegue "al mundo algo que no se encontraba en él" (13).

En este orden de ideas y por insólito que parezca, se propone la participación, que no pertenencia, de la novela a los géneros policial y neobarroco. La doble perspectiva facilita, por un lado, poner en escena la condición del lector como investigador, posibilitando la resemantización de indicios, guiños y ocultamientos diseminados en el texto, característicos del género policial y de la escritura neobarroca, en el intento de satisfacer el ansioso deseo de búsqueda de 'la verdad' propio de aquel y necesario para abordar textos neobarrocos. Además, leer la novela desde su participación en

menudo heteróclita del campo literario y pretenden descubrir un 'sistema' natural allí donde construyen una simetría artificial con gran refuerzo de falsas aberturas" (6), señalando que "la historia de la teoría de los géneros se apoya en una oposición entre naturaleza e historia, y más generalmente, como él [Genette] señala, la alusión a una construcción artificial... sobre una oposición entre la naturaleza y la serie de todos sus otros". (Id)

este último género, da pie para rastrear el sentido alegórico del texto, como es propio de sus raíces históricas.

El policial provee los códigos hermenéuticos para aproximarnos a un texto en el que prolifera el homicidio y en el que, como es propio de ese género, se ha "instaura[do] una paranoia de sentido" (Link 13). Inclusive permitirá ir más allá, y proponer una metainvestigación que descifre la justificación del crimen cometido por Vallejo al escribir la novela. Lo que su sosías expresara sobre la vida humana, le es aplicable a Vallejo como autor: 'el crimen no es apagarla, es encenderla: hacer que resulte, donde no lo había, el dolor'. Y ciertamente antes de esta novela no había el dolor que ella produce.

No salta a la vista la naturaleza policial de la novela. Es un relato de la violencia escrito desde la violencia textual. Existen numerosos crímenes, se conoce quienes los cometen, la condición de los muertos y los motivos del crimen, por demás baladíes; no hay investigación pues qué se habría de investigar si todo se sabe y no hay quien se interese, porque no hay ni Estado ni Ley, y el 'orden' es el orden de Metrallo, donde la muerte se ha naturalizado y reina la ley del silencio: "nadie vio aunque todos vieran" (30). No existe, aparentemente, enigma ni conflicto, ni ético ni moral, ni pasional en los personajes o en la acción. Se asesina y no pasa nada, salvo el siguiente homicidio. La ironía y el tono cáustico que corroe cuanto cae en la verbosidad del relato, y la hipérbole y la caricaturización como dispositivos permanentes, apoyados por el desplazamiento *browniano* entre la acción, la memoria, el discurso y la narración, despojan a los eventos de todo realismo. En estos términos pareciera que la novela no fuera más que una sátira del contexto social colombiano y una parodia de la realidad del narcoterrorismo de finales de los ochenta y principios de los noventa, inscrita en los discursos imprecatorios del narrador y sus evocaciones de su infancia y juventud.

Sin embargo, en su trabajo *La novela policíaca en Colombia*, Hubert Pöppel incluye la novela como representativa dentro del subgénero de la 'literaturización del narcotráfico' que "eliminan las referencias explícitas al género negro, pero a la par, conservan por lo menos ciertos aspectos de una investigación, pues el fenómeno de los sicarios es tan desconcertante que clama por una aclaración a fondo en la literatura." (251) Señala que a pesar de carecer de los elementos típicos del policial, no sólo logra uno de los efectos principales del mismo, encargar a los "lectores de llevar a cabo la verdadera investigación, que [...] consiste en [...] relacionar esta

narración de crímenes y criminales con el género negro" (258), sino que "nos lleva a los confines del género si es que no los traspasa" (Id).

Y no le falta razón a partir de los elementos del policial y lo que posibilita su hermenéutica. Son dos los principales elementos de este género: la existencia de un delito, generalmente un homicidio, y una investigación que busca dilucidar un conjunto de enigmas que ocultan la verdad sobre la víctima, el asesino, sus móviles, etc. En este sentido, el policial tiene como esencia el ocultamiento y, por lo tanto, es "uno de los géneros que más mortifica la verosimilitud realista del referente" (Ferro -B); además seduce al lector a convertirse en investigador paralelo del relato, en un intento de develar la verdad anticipadamente.

El delito es un "quebrantamiento de la ley" (DRAE), que supone un acto de violencia contra el pacto social prevaleciente: el acto individual conlleva una afrenta a la sociedad y por ende, a su representante supremo, el Estado; significa el rompimiento del orden comunitario que precisa ser restablecido. En la lógica política moderna, el Estado, como representante y guardián de ese orden debe, en consecuencia, restituir el orden perdido e imponer un castigo al trasgresor. Sin embargo, al tiempo que la evolución del género policial se ha encargado de reafirmar la tradición, simultáneamente se han dado toda suerte de desvíos. Es común que en sus realizaciones latinoamericanas se refleje el resquebrajamiento del estatuto de la 'modernidad' y su incapacidad de satisfacer su propio proyecto de 'progreso' material y social en muchas sociedades, lo cual ha dado paso al desencantamiento sobre principios fundamentales como 'orden', 'verdad', 'Estado', 'Ley'. Esto se ha manifestado en algunos textos como la puesta en abismo de estos principios, transformándolos en entelequias inestables, falaces, insabibles; predicando incluso la incapacidad de la restitución del orden e impulsando al género a convertirse en instrumento de crítica y denuncia política, social y epistemológica (Ferro -B).

Confirmadas las falsedades, los engaños y las contradicciones de *La virgen de los sicarios* se acoge la recomendación de Borges en el "Examen de la obra de Herbert Quain": "El lector inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera". Sin su pretensión absolutista y conformándonos con la búsqueda de una hipótesis razonable, centremos la primera indagación sobre los crímenes de Alexis que no obedecen a defensa propia³⁰, y pongamos en tela de juicio la insistente

³⁰ Para salvar su vida asesina, en dos ocasiones, a quienes vienen en moto a matarlo.

inocencia del protagonista, reiterada tantas veces desde su voz monológica, en particular una: "nadie, nadie, nadie me ha visto hasta ahora disparar (Vallejo 2002: 63). Las características comunes de extracción social de las víctimas y los motivos que justifican sus asesinatos y que pasan poco advertidas amparadas por el régimen caricaturesco de estos hechos, muestran que se trata de gente humilde, de esa que resulta de la 'paridera de los pobres', que simplemente estaba manifestando su condición cultural, similar a la del victimario: un transeúnte por grosero, un taxista por no querer bajarle el volumen a los vallenatos que oye, un 'gamín' y tres espectadores que lo defendían de la violencia policial, un mimo por burlarse en la calle de un hombre mayor, y así sucesivamente.

A su vez, los homicidios no obedecen a la lógica sicarial, pues para ellos asesinar es una profesión. Fernando le había explicado a su abuelo que un sicario "mata por encargo" (9), y por eso no son culpables: "Que se confesara de ellos el que los mandó matar. De ése era el pecado, no de él que simplemente estaba haciendo un trabajo, un 'camello'" (32). Sólo se mata sin remuneración en defensa propia o de su territorio, para robar, para ser reconocido como valiente y ascender en la estructura sicarial, o por honor; pero no porque sí, y menos a los de su clase, tan indefensos en la vida como ellos mismos.³¹

Inclusive algunas de las muertes no corresponden con la apenas esbozada personalidad del victimario. Alexis había manifestado de manera expresa, en estilo directo, una enorme cautela y sentido común cuando se trataba de proteger la vida. En una ocasión le dijo a Fernando: "El pelao debió de entregarte las llaves a la pinta esa" (20), cuando aquel le contó del asesinato de un conductor que corrió con las llaves para evitar que le robaran el auto. En otra, cuando supo que Fernando no había evitado quedar en medio de una balacera, lo amonestó: "Tocaba abrirse" (24). ¿Cómo se entiende entonces que no hubiera eludido a los tres soldados que seguramente los requisarían, y que por ello murieron? Además hay que descartar lo que parece proponer el texto, que los asesinatos los comete Alexis por complacer a Fernando. En efecto, no corresponden a la lógica de su oficio ni, por lo poco que sabemos, era él el más obsecuente: mantuvo en el apartamento el ruido de la televisión y la música que tanto mortificaba al narrador y que se constituyó en el motivo de su expulsión y errancia por las calles de Medellín.

³¹ El trabajo sociológico-literario de Alonso Salazar: *No nacimos pa' semilla: la cultura de las bandas juveniles de Medellín* (1990), es una investigación paradigmática sobre el tema que sustenta esta afirmación.

Por otra parte, existen las propias declaraciones de Fernando que lo incriminan al menos como autor intelectual, más allá de la simple condición de cómplice como testigo presencial. Él compró las balas con las que se cometen los demás asesinatos, después de que Alexis disparó las que tenía para evitar que se suicidara (36-37). Además algunas de sus afirmaciones son muy comprometedoras: "Lo matamos" (28) afirma, refiriéndose al primer asesinato, el del 'punkero'; "¿No ves que somos sospechosos?" (37) dice en una parte; y en otra afirma que "[d]e los muertos que cargaba Alexis en su conciencia (si es que tenía) cuando nos conocimos, yo no soy culpable. De los de este niño³², los suyos propios, tampoco. Allá ellos con sus muertos que de los que aquí tenemos compartidos ustedes son testigos." (115)

¿Será entonces que Fernando tiene algún poder especial sobre su amante? a pesar de haber declarado: "Mi mente acariciaba la idea como a un gatico de raso. ¿Qué lo va a inducir? ¿Lo puedo inducir yo con mi mente poderosa? Mucho lo dudo porque yo me he concentrado días y días en que se muera Castro y sigue ahí, entronizado" (34). En el régimen de la ironía establecido en la novela, esto puede ser un indicio. ¿Pero entonces, cuál sería el móvil de Fernando? Este interrogante conduce a la segunda parte de la investigación.

A) ¿Qué es la oración sino la expresión mística del deseo?

Desplazado Alexis a un segundo plano del régimen de sospecha, al menos transitoriamente, la indagación se centra ahora en Fernando. Como la "teoría del policial no es, en definitiva, materialista, sino psicoanalítica" (Link 16) y el crimen es "un conflicto casi siempre contado a partir del eje del deseo y la pasión" (Id) las plegarias de este se pueden usar como testimonio de su condición afectiva.

En su primera visita a la iglesia de Sabaneta, en compañía de Alexis, a quien había conocido la noche anterior, el blasfemo, que pocos renglones antes había connotado la fe y la iglesia como parte de la necesidad de mitos y mentiras que tiene la humanidad, escribe: "Prendámosle esta veladora a la Virgen y oremos, roguemos que es a lo que vinimos: 'Virgencita niña, María Auxiliadora que te conozco desde mi infancia, que eres más mía que de esta multitud novelera, hazme un favor: Que este

³² Refiriéndose a Wilmar.

niño que ves rezándote, ante ti, a mi lado, que sea mi último y definitivo amor: que no lo traicione, que no me traicione, amén.” (Id)

El deseo de Fernando no se limita al amor, anhela también la felicidad y la unificación: “Virgencita niña que me conoces desde hace tanto: Que mi vida acabe como empezó, con la felicidad que no lo sabe” (16); y más tarde le implora: “Virgencita niña de Sabaneta, que vuelva a ser el que fui de niño, uno solo. Ayúdame a juntar las tablas del naufragio.’ Las veladoras de María Auxiliadora palpitaban al unísono como las lucecitas de Medellín en la unánime noche, rogándole al cielo que nos hiciera el milagro de volver a ser. A ser lo que fuimos. ‘Yo ya no soy yo, Virgencita niña, tengo el alma partida.” (31-32) Ese deseo de integración tiene una triple dimensión; se trata de reunificarse consigo mismo, con su pasado, y como ser histórico con su ciudad, magníficamente enfatizado con la aliteración uno-unísono-unánime y con la repetición de ‘ser’.

Implora también por la felicidad: “Virgencita... Que mi vida acabe como empezó, con la felicidad que no sabe.” (16) Es un intento por recuperar el tiempo ido: “Alexis debió llegarme cuando yo tenía veinte años, no ahora: en mi ayer remoto.” (17) Inclusive su deseo tiene una dimensión trascendental, reveladora de una angustia que descalifica el discurso existencialista que ha proclamado y que se cife en tono y lenguaje al de un buen cristiano:

“Madre Santísima, María Auxiliadora, señora de bondad y de misericordia, posternado [sic] a vuestros pies y avergonzado de mis culpas, lleno de confianza en vos os suplico atendáis este ruego: que cuando llegue mi última hora, por fin, acudáis en mi socorro para que tenga la muerte del justo. Ahuyentad al espíritu maligno y su silbo traicionero, y libradme de la condenación eterna, que la pesadilla del infierno ya la he vivido en esta vida y con creces: con mi prójimo. Amén”. (52)

Quedan en evidencia sus grandes anhelos, destrozados por la realidad del tiempo y de su tiempo: recuperar la felicidad que vivió, tener el amor que le negó su juventud, y unificar su ser, como ser individual con su nuevo amante y como ser cultural con su ciudad: “El tiempo barre con todo y las costumbres” (30), “cuando más lo quería, cuando menos lo esperaba, lo mataron” (9). Por extensión metonímica y por el contexto, su relación afectiva con Medellín es extensiva a Colombia: el exordio de la novela hace referencia casi exclusivamente a Colombia, y numerosas afirmaciones equiparan la una al otro: “Yo sé más de Medellín que Batzac de París, y no lo invento: me estoy muriendo con él” (41); “Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada.” (21) La relación de: “Años hace que no venía a esta

catedral al Oficio de Difuntos, a rezar por Medellín y su muerte" (55), con: "me estaba muriendo, rogándoles a los de la policlínica que le cosieran, como pudieran, aunque fuera con hilo corriente, a mi pobre Colombia el corazón. Luego entraba adonde el director a pedirle que mandara cerrar las puertas del hospital porque por todas partes venían a rematarla asesinos contratados, sicarios" (88-89), propone la identificación de Fernando con Colombia a través de su propia muerte metafórica, al rompersele el corazón con la muerte de Alexis, y la referencia al corazón de su país; pero la identificación regresa a Medellín al referirse a los sicarios, porque allí habitan y allí se desarrolla la acción y se ubican su apartamento y la policlínica. Finalmente implora por tener la muerte del justo en los términos católicos de su tradición familiar, destacada desde el inicio de la novela por la referencia a la imagen del cuadro del Sagrado Corazón entronizado en la sala paterna. Todo, todo, es un angustioso anhelo de recuperar y rehacer el pasado, — ¿en busca del tiempo perdido?—.

Estas plegarias se constituyen en elementos centrales para dilucidar los deseos más recónditos de Fernando y postular conjeturas de su comportamiento, a la vez que permiten señalar ciertos procedimientos narrativos esenciales y poco advertidos. No sólo hay en ellas la manifestación de sus anhelos, sino una clave esencial del título de la novela y de los procedimientos del autor para construir un texto elusivo. Esta Virgen, que arrebató la vocación de "Nuestra Señora del Carmen, la antigua reina de la parroquia" (16) y que atrae las súplicas de la masa, de los sicarios, de 'la multitud anodina de viejos y viejas', ahora es la depositaria secreta de su deseo. Al titular la novela con el genitivo 'de los sicarios' para la Virgen, desvía la atención hacia ellos como objeto central de la novela, ocultando toda la pasión de su propia angustia. Pero al mismo tiempo es enfático en señalar que esa Virgen es más suya 'que de esta multitud novelera', reiterándolo al final: "Virgencita mía, María Auxiliadora, que te he querido desde mi infancia: cuando estos hijos de puta te abandonen y te den la espalda y no vuelvan más, cuenta conmigo, aquí me tienes. Mientras viva volveré." (95)

B) La investigación no declarada

Este ser, cargado de deseo, elidido tras la opacidad del tema de la violencia exacerbada por el lenguaje y el discurso violento, cuando regresa a Colombia lo encuentra desquiciado. Ese aterrador cambio, que aniquiló el silencio y la paz que conoció y con el que abre la novela, está presente por dondequiera que mire en una realidad amenazante y cruel: "Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había

convertido en un barrio más de Medellín, la ciudad la había alcanzado, se la había tragado" (10); "Ya no nos queda en Medellín ni un solo oasis de paz" (21); "Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud, cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia" (28). Del pasado sólo quedan recuerdos o fantasmas: "un pobre señor honorable, uno de esos seres antediluvianos, desamparados, que aún quedan en Medellín para recordarnos lo que fuimos y lo que ya no somos más y la magnitud del desastre." (65); "ni un alero tampoco para guarecerme en tantas casas miserables, mezquinas, construidas con el egoísmo de sálvese quien pueda. Añoré mi viejo barrio de Boston donde nací, de nobles casas con alero para que nos escampáramos los parroquianos que íbamos a misa" (68). Todo lo que era central en su vida había desaparecido: "La Virgen de Sabaneta es hoy María Auxiliadora, pero no lo era en mi niñez" (9), desapareció Santa Anita y el bautisterio en que lo bautizaron. Por eso afirma, "de lo que fue mío ya nada queda" (73).

Su errar por la ciudad, a la que lo llevó la entrada de Alexis en su vida con el insoportable ruido de su contemporaneidad, lo enfrenta al nuevo Medellín: "treinta y cinco mil taxis en Medellín desocupados atracando" (22); balaceras que se producen en cualquier lugar (23), mendigos acuchillados en la puerta de su edificio (26), "se oyen tiros en la oscuridad, por aquí, por allá" (40); en fin, su ciudad invadida y desfigurada. La observación de la realidad y la comparación con sus recuerdos lo convierte en un verdadero investigador, sólo que su objeto de estudio es sociológico: los motivos del cambio que ha transformado a Colombia en "el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio" (10). Se conforma así la investigación intradieгética propia del género policial. Pero no se trata de una novela policial del estilo clásico, sino del orden de los frecuentes desvíos del género en el subcontinente. La indagación no es sobre un delito individual. Por el contrario, el delito es colectivo, o si se quiere, híbrido: una mezcla de metafísico, en tanto que parte de lo que descubrirá es efecto del paso del tiempo; y social, en cuanto que es el cambio social el motor de la transformación. Y el agravio, sin embargo, no es contra la Ley y el Orden innominados; es contra el orden que Fernando impone como norma, según veremos luego.

En su deambular Fernando descubre que su ciudad se ha escindido en una polaridad de víctima y agresor. "La ciudad de abajo no sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar" (82). Se ha estructurado un nuevo orden social: el de Metrallo (46), y por eso propone "que se siga

llamando Medellín la ciudad de abajo, y que se deje su alias para la de arriba: Medallo. Dos nombres puesto que somos dos, o uno pero con el alma partida." (84)

C) El asesino oculto

Cautivo de esa búsqueda de verdades cartesianas de sentido y causalidad propia de la 'modernidad', el narrador identifica el motivo del caos en la existencia de los pobres y su perpetua paridera, que todo lo invaden: desde su reducto en "las comunas de Medellín [...] reproduciéndose como las ratas. Después se vuelcan sobre el centro de la ciudad y Sabaneta y lo que queda de mi niñez" (52). A este diagnóstico propone una solución: la eliminación de los pobres con radicales métodos del más puro corte fascista: "Por razones genéticas el pobre no tiene derecho a reproducirse. ¡Ricos del mundo uníos! Más." (104); "la pobreza se autogenera multiplicada [...] mi fórmula para acabar con ella [...] es cianurarles de una vez por todas el agua y listo" (68); "¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminen la niñez" (27); al problema de la violencia responde: "¿Tiene este problemita solución? Mi respuesta es un sí rotundo como una bala: el paredón" (28). En su extenso memorial de métodos y grupos objetivos de depuración, su afirmación: "Hay que desocupar a Antioquia de antioqueños malos y repoblarla de antioqueños buenos, así sea éste un contrasentido ontológico" (42), marca un giro importante, pues el calificativo de buenos y malos es eminentemente subjetivo, a diferencia de los demás, siendo claro el rasero de quién establecerá la diferencia.

No obstante él carece del valor para hacer esta limpieza social por su propia mano: "Para hacer un cascado se necesita una simple bala y un revólver, y mucha, mucha, mucha voluntad" (67), pero carece de ella. Tan es así, que no sólo es incapaz de vengar la muerte de Alexis a pesar de su búsqueda de intercesión divina en su pedido: "a Dios que todo lo sabe, que todo lo entiende, que todo lo puede, que me ayudara a matar a este hijueputa" (113), cuando se entera de que Wilmar lo asesinó, sino que le ofrece a éste la opción de huir con él. Tampoco tiene la capacidad revertir el orden inequitativo y excluyente vigente que se limita a hacer canchas de fútbol para las comunidades marginales. Entonces recurre al instrumento que tiene a su alcance: su Ángel Exterminador, con quien ha logrado la unificación metafísica: "He dejado de ser uno y somos dos: uno solo inseparable en dos personas distintas" (54). Unidos recorren la ciudad eliminando a cuanto ser refleje esa oprobiosa nueva cultura: "Un poco más, un poco más y viviría para ver exterminada de esta tierra la plaga de esta roña" (67), convirtiéndose así en la concreción de la justicia implacable: "La muerte es

mía, pendejos, es mi amor que me acompaña a todas partes. El ángel levantó el revólver [...] y disparó" (71).

Alexis deja de ser exclusivamente el objeto del deseo afectivo y homoerótico de Fernando, y se transforma en el instrumento de su deseo de exterminio del nuevo orden social y cultural que se ha establecido en la ciudad de su memoria. Así, lo que encontró a su regreso ha devenido no sólo en una investigación sino en una praxis: el buen gramático se ha convertido en una nómada máquina de guerra; su deseo de restablecer el antiguo orden ha encontrado el medio. La puesta en escena del deseo de Fernando, que por su incapacidad de matar por mano propia debe recurrir a un áter ego, es una parodia de Jano y de Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

Desde esta perspectiva, los motivos aparentemente baladíes de los asesinatos: el insulto del guardián del cementerio, el gozo del corrillo que presenciaba la pelea de dos niños que se daban trompadas "sudando ese odio que aquí se estila" (72), la burla "con un desprecio irrespetuoso" (66) de un grupo de Hare Crishnas a un viejo parroquiano, etc., adquieren una lógica fuerte. Constituyen ofensa grave contra el orden social y cultural que propugna Fernando, que no es otro que el suyo; él es 'la memoria de Colombia y su conciencia' y sin su personal código de orden social el país será 'el acabose, el descontrol'.

Pero la realidad es tozuda y contundente y Alexis muere en la ley de su propio mundo: es asesinado. Por fortuna –o para desgracia del narrador–, la realidad, literaria como se conjeturará, habrá de ofrecerle una segunda oportunidad sobre la tierra. Cuando logra sobreponerse al duelo de la muerte de su amado, conoce uno nuevo: Wilmar, sicario él también, con quien reanuda su ritual de muerte: "volvimos a lo de Alexis" (98), "[b]asuqueros, buseros, mendigos, policías, ladrones [...] hombres y mujeres, públicas y privadas, de todo probó el Ángel, todos fueron cayendo fulminados por la su mano bendita, por la su espada de fuego." (103)

Al igual que Alexis, Wilmar se convierte en el ángel del exterminio, y los motivos de sus asesinatos son tan triviales como los que le precedieron, pero la descripción es más contundente en cuanto a la animadversión personal de Fernando y la ofensa de las víctimas al orden cultural que éste considera legítimo. De la primera víctima dice el protagonista: "Detesto pero detesto que la gente silbe. No lo tolero. Lo considero una afrenta personal [...] ¿Que el hombre inmundo silbe usurpando el sagrado lenguaje de

los pájaros? Jamás! Yo soy un protector de los derechos de los animales. Y así se lo comenté a Wilmar" (98).

Las siguientes víctimas son dadas de baja en buses. Sin que medie comentario alguno entre Fernando y Wilmar, este actúa automáticamente respondiendo al deseo oculto de su amado:

"una señora con dos niños en pleno libertinaje: uno, de teta, en su más enfurecido berrinche, cagado sensu stricto de la ira. Y el hermanito brincando, manotando, jodiendo. ¿Y la mamá? Ella en la luna, como si nada, poniendo cara de Mona Lisa la delincuente, la desgraciada, convencida de que la maternidad es sagrada, en vez de aterrizar a meter en cintura a sus dos engendros. ¿No se les hace demasiada desconsideración para con el resto de los pasajeros, una verdadera falta de caridad cristiana? [...] Y con la taza llena hasta el tope, rebosada hasta el rebose, he aquí que en Wilmar encarna el Rey Herodes. Y que saca el Santo Rey el tote y truena tres veces. ¡Tas! ¡Tas! ¡Tas!" (100)

Luego vendrían el chofer que muere porque: "se tardó unos segundos más de la cuenta en abrimos la puerta" (101), y el último,

"un mendigo alzado. Uno de esos basuqueros soliviantados por Amnistía Internacional, la Iglesia católica y el comunismo más los Derechos Humanos, que se la pasan el día entero fumando basuco y pidiendo, exigiendo, con un garrote en la mano: 'Que deme tanto, jefe, que hoy no he desayunado. Tengo hambre'. 'Que te la quite tu madre que te parió', les contesto yo. [...] Cuando llegó a nosotros Wilmar desenfundó su rayo de las tinieblas y le aplicó de limosna su pepita de eternidad en el corazón." (102)

Al igual que con Alexis, también se puede afirmar que Wilmar es la materialización del deseo de exterminio de Fernando. Desde esta perspectiva provocada por una lectura desde el policial, sí hay una investigación: la que implícitamente realiza Fernando atónito frente a los cambios operados en su ciudad durante su ausencia. Y la conclusión a la que llega se constituye en el móvil de los crímenes cometidos por sus amantes: los pobres, la juventud delincuente, los groseros... son los culpables de ese caos de muerte e "incivilidad" que se apoderó de su mundo.

Sin embargo, los que él denomina sicarios, *strictu sensu* no funcionan como tales sino como anamorfosis de su deseo. Entonces la novela no es una representación del mundo de los sicarios, pues hasta la profesión se había acabado con la muerte de su 'gran contratador. Como Fernando mismo lo afirma: "sicario que trabaja solo por su cuenta y riesgo ya no es sicario: es libre empresa, la iniciativa privada." (34) Recurriendo entonces al sistema irónico de la novela y su consecuente inversión de sentido, ¿no será que su título natural debiera ser *Los demonios de Fernando*?

También se podría afirmar a partir de esta lectura que, su deseo, manifiesto en la oración, es el elusivo verdadero eje argumental y temático de la novela; y que su insistencia en señalar a los sicarios, desde el título mismo, no es más que el típico recurso del criminal: el ocultamiento, el engaño y la elipsis que entorpecen y desvían el curso de la investigación e impiden la identificación del verdadero criminal. El hecho mismo de que el término 'deseo' no se mencione sino una sola vez en la novela: "mi más profundo deseo fuera complacerlo" (49), es sintomático de esa estructura de ocultamiento, que por demasiado obvia, a ojos del conocedor, se calla: como la ausencia de los camellos en el Corán. Como afirma Cros:

"El sujeto del no-consciente es hablado entonces en el discurso con el mismo título que el sujeto del deseo, aunque cada uno de ellos elija para expresarse un camino diferente. Cuando el yo asume los enunciados del sujeto del *no-consciente*, no pasa de ser un *lugar-teniente* de ellos, o, en el mejor de los casos, del *se*, lo que equivale a decir que el sujeto del deseo está doblemente amordazado." (14-15)

He mostrado como el efecto de distanciamiento, producido por la caricaturización de la tragedia de la muerte y una serie de falacias acerca de referencias de la realidad colombiana y contradicciones intradiegticas, llevan a concluir lo obvio, pero que parece haber sido pasado por alto por buena parte de la crítica. En un texto de ficción no se puede confundir la representación con el referente, y menos en este caso, en que la libertad autoficcional se ha ensañado para producir el efecto de una 'paranoia de sentido' en el lector, abriendo el compás para leer la novela más allá de su condición epifenoménica de violencia social y textual.

La certidumbre de haber sido víctima de ocultamiento y engaño a través de numerosos procedimientos instala al lector en el género policial y lo convierten en investigador en búsqueda de una elusiva verdad. Una relectura en la clave del deseo de Fernando resemantizan la estructura del texto, el sentido de sus plegarias, las figuras mismas de sus amantes y los móviles de sus crímenes. Transmutados Alexis y Wilmar en anamorfosis del deseo del narrador, la tan autoproclamada inocencia de éste se desmorona, al sindicarlo de ser él la causa eficiente de un proceso de eliminación de quienes representan el nuevo orden sociocultural de su ciudad, el cual ha suprimido todo vestigio de lo que fue el mundo apacible y silencioso de su recuerdo.

Capítulo IV

UNA MIRADA NEOBARROCA

A partir de una lectura animada por la hermenéutica y estética del policial, señalé en el capítulo anterior la múltiple presencia del ocultamiento en *La virgen de los sicarios*; no obstante, este procedimiento también es propio del barroco. En este capítulo mostraré el amplio conjunto de elementos propios de este último, y de su forma tributaria, el neobarroco, que habilitan inscribir la participación de la novela en el neobarroco y proponer una nueva lectura a partir de él. Atrás he elaborado sobre muchos de esos procedimientos; ahora los contextualizaré desde esta nueva perspectiva que exploro.

I. Neobarroco de la derrota

Uno de los argumentos sobre los que hay mayor consenso es la condición de arte de crisis del Barroco histórico³³. Sin embargo, su resurgimiento en distintos períodos, ha llevado a muchos críticos como Ernst Curtius, Eugenio D'ors y Alejo Carpentier, entre otros, a concluir que no es un fenómeno de época sino una característica metahistórica que reaparece en momentos de crisis del orden dominante anterior, y como tal se nutre de los confines de la *doxa*, de lo popular y no canónico. Lo caracteriza el 'horror al vacío', que a la vez que lo constituye se oculta tras el exceso de sus manifestaciones.

³³ "La conciencia social de crisis que pesa sobre los hombres en la primera mitad del XVII suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas [...] El Seiscientos es una época trágica: tal es la constatación de que parte también Mopurgo-Tagliabue, si bien [...] no lo es el Barroco, sino en tanto que documento de la misma. [...] Mopurgo añade: el Barroco es un arte de crisis, mas no un arte de la crisis" (Maravall 309-310).

A) Barroco: estética latinoamericana

Algunos consideran que el barroco es una constante estética latinoamericana, inclusive desde tiempos prehispánicos³⁴. Desde entonces, una sociedad que evoluciona en perpetuo estado de recurrentes crisis, parece encontrar en él un estilo necesario para representar el "desvelo ontológico de conquistar un ser propio en la historia" (Edmundo O'Gorman citado en Figueroa 78)³⁵. Lezama Lima propone al barroco criollo como arte de contraconquista, y Cristo Figueroa señala su constante presencia en el último siglo largo de nuestras letras: "la genealogía de inserciones y de apropiaciones del barroco en la Modernidad literaria de América Latina incluye al menos cuatro hitos coincidentes con momentos de ruptura a lo largo de un siglo: el modernismo, las vanguardias, la 'nueva novela' de las décadas del sesenta y del setenta con sus derivaciones o transformaciones [...] que convencionalmente se ha denominado 'posboom'." (244)

Carpentier se pronuncia sobre lo barroco y lo real maravilloso como los "dos elementos que intervienen, a mi juicio, decisivamente en la caracterización, la significación, diríamos, del arte de América Latina [...] porque] toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo [...] y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca" (1990: 167, 182, 190). Nuestra realidad barroca tiene la condición de 'real maravilloso' en tanto "extraordinario [...] Ni es bello ni feo; es más que nada asombroso por lo insólito" (183), y por tanto carece de una condición esteticista: "Lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso. Todo lo insólito es maravilloso." (184)

Esta visión es tributaria de los principios fundantes del surrealismo: "todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello" (Breton). Pero el cotidiano de lo maravilloso americano no es el 'misterio prefabricado' surrealista; por el contrario, lo "encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano" (Carpentier 1990: 187). Empero, nos hemos insensibilizado tanto para reconocerlo, que a los ojos de Carpentier, su reposición como materia literaria constituye el desafío y función esencial del escritor

³⁴ Carpentier define al Popol Vuh como "monumento al barroquismo" y al templo de Mitla como "la magnificación de lo barroco latinoamericano" (1990: 180-181).

³⁵ El trabajo de Cristo Figueroa sirve de referencia central para lo que se desarrolla en esta sección. Curiosamente, a pesar de hacer una prolija revisión de textos latinoamericanos y colombianos del último medio siglo que participan del neobarroco, no advierte la condición neobarroca de *La virgen de los sicarios*.

latinoamericano: "No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano [...] como debe cumplir el novelista nuestra tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras –aunque la relación, en ciertos casos, puede establecerse por las vías del contraste y las diferencias." (Citado en Rincón, Carlos: 47)

La condición de maravilloso es fundacional de nuestra historia. En una carta recién descubierto el Nuevo Mundo, Colón no deja de calificar como tal lo que allí encuentra: "En ella ay [...] fartos ríos y buenos y grandes que es maravilla [...] ay pinares a maravilla [...] La Española es maravilla" (Cros 49). A la vez que funcional para llenar el vacío del lenguaje para la representación de lo ignoto que encuentra a su paso, el término sirve para fabricar la imagen edénica del nuevo mundo, la cual se constituirá desde ese mismo momento en parte de la tensión irreconciliable de la esencia latinoamericana: promesa del edén y condición subalterna.

A partir del pensamiento del novelista cubano se acuñó la categoría de neobarroco para referirse a un vasto corpus de la producción literaria del subcontinente de finales de la primera mitad del siglo veinte. Severo Sarduy, figura central en ese proceso, se vale de la elipse para representar su origen histórico:

"el paradigma de este período histórico surge por la oposición entre dos formas claramente definidas: el círculo de Galileo y la elipse de Kepler [...] el modelo de Kepler (la cosmología barroca por excelencia) constituye un cambio radical. En él, el centro se ha duplicado (desdoblado) y el círculo se ha transformado en una elipse. El antes centro único, irradiante, luminoso y paternal (sol), ha sido reemplazado por un doble centro que opone al foco visible uno igualmente real, pero obturado, muerto, como si se tratara de su punto ciego." (de los Ríos)

En su trabajo paradigmático sobre el tema, *El barroco y el neobarroco*, Sarduy invierte el sentido de las reflexiones de los pensadores europeos sobre aquel, al señalar que su inscripción histórica le imprime una naturaleza revolucionaria en tanto que "metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica [...] recusa toda instauración [...] metaforiza al orden discutido, al dios buscado, a la ley transgredida." (184) La condición redundante y dual de la elipse: dos focos, a partir de la cual se construye la figura, y un centro, que es apariencia y no función, connota dupla, descentramiento y exceso, características que subsumen la esencia de los elementos operatorios que él identifica como distintivos del neobarroco: el erotismo, la parodia y el espejo. Del exceso deviene el erotismo; así como los focos y su posición opuesta al eje de la elipse, connotan la esencia especular de la parodia y el espejo. A la vez, su naturaleza

dual denota otras características esenciales de estos géneros: la antítesis, la contradicción, las oposiciones, fundamento del claro-oscuro barroco.

El neobarroco contemporáneo comporta una ruptura frente a su antecesor. "el barroco europeo y el neobarroco colonial latinoamericano serán como imágenes de un universo móvil y descentrado [...] pero aún armónico" (183) en el que el logos en su infinitud no puede ser agotado en su representación pero al menos puede ser contenido en potencia. "Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico." (Id) Subyace en él la inevitable angustia del anhelo de verdad y de representación en un mundo conocedor de su propia falta de certezas.

Por su parte, el neobarroco del 'posboom' carece del espíritu eufórico que caracterizó a su antecesor, impregnado de un entusiasmo 'fundacional, casi adánico' que, repudiando su propia tradición literaria y asesinando al padre europeo, se consolidó como productor de 'grandes símbolos identitarios' (Avelar 23)³⁶. La derrota de la promesa comunista de la creación del hombre nuevo signada por la caída del régimen de Allende y la subsiguiente reinstauración de dictaduras; el triunfo avasallante del capitalismo neoliberal y sus frustrantes resultados para las grandes mayorías; y la emergencia y consolidación del narcotráfico con su efecto desestabilizador en los tres países que constituyen el sesenta por ciento de la población del subcontinente, transformaron el espíritu de época, marcado ahora por "la experiencia de la derrota [...] que] se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria" (27, 29).

B) Artificialización extrema y regionalismo

La participación de *La virgen de los sicarios* en el neobarroco además de estética es histórica. Su propuesta estética central de inestabilidad se produce a partir de la confluencia de múltiples recursos que se inscriben en los elementos operatorios del

³⁶ El hecho de que el concepto de 'boom' sea tan ambiguo determina que el concepto de 'posboom' también lo parezca. Aquel hacía referencia a un conjunto de autores (García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, entre muchos) que atrajeron la atención del mundo literario alrededor de la década del sesenta del siglo XX, y que por su intermedio renovaron el interés en otros anteriores (Carpentier y Rulfo, por ejemplo). Algunos eran neobarrocos (Lezama Lima), otros no. El neobarroco del posboom hace referencia a la continuidad de características identificadas por autores como Sarduy y Carpentier, pero con una visión radicalmente diferente, vaciada del "ideal de modernización que subyacía al boom, de toda ilusión liberadora o progresista"(Avelar 24). Para su cronología se puede aprovechar el señalamiento de John Beverly: "el 11 de septiembre de 1973 como la fecha alegórica para el ocaso del boom." (25)

neobarroco señalados arriba, y de otro identificado por Sarduy en el mismo trabajo, el de la extrema 'artificialización': "proceso de enmascaramiento, de involucramiento progresivo, de irrisión" (169) que altera el sentido tradicional de la significación, y que opera "tanto en el nivel micro textual como en el nivel macro textual" (Figuerola 100).

La novela hace de la 'violencia' su tematización central. Más allá de la violencia argumental, de los discursos demolidores de Fernando contra toda la institucionalidad, y la violencia del descentramiento permanente producida por el 'desplazamiento browniano', todo cuanto se narra significa violencia: la función de los medios de comunicación queda limitada a la de heraldos de la muerte; el reduccionismo de los protagonistas a 'tipos': "cuando no está matando está jugando billar" (Vallejo 2002: 35), sustancializa su condición a monoprodutores de violencia; un accidente en una procesión de su infancia se constituye en violencia 'hagiológica': "no olvido esa mañana en que el delincuente de Juan Bosco me quiso matar." (105). Más aún, los motivos de los asesinatos no son sino manifestaciones de violencia de la nueva cultura contra él.

Esta tematización sobredefinida la instala Vallejo mediante una transformación del mecanismo de 'proliferación' señalado por Sarduy: "cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo el significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura -que llamaríamos lectura radial- podemos inferirlo" (170), mecanismo que a su turno es una exacerbación de otro que llama 'sustitución'³⁷. Vallejo lo transforma mediante un adicional exceso: no se trata de la sustitución sintagmática de los significantes 'violencia', 'violento/a(s)', que por lo demás sólo aparecen en ocho ocasiones, sino de una proliferación de lexemas que en el orden del discurso connotan violencia. Se reescribe a sí mismo poniendo en acto de escritura lo que afirma de los sicarios: "Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos" (25). Él no menciona violencia, la significa. En su texto hace eclosión el grama sémico, en términos sarduyanos: "el significado a que se refiere el discurso manifiesto no ha dejado ascender sus significantes a la superficie textual" (179). La insistencia en la violencia, significante por lo demás universal, responde a la necesidad de resignificarla en su especificidad propiamente regional, en su calidad de

³⁷ Sarduy define así el artificio de 'sustitución': "el significante que corresponde al significado [...] ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que sólo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, corresponde al primero en el proceso de significación" (169). Para este autor la concentración, choque y condensación "de dos de los términos de una cadena significativa, [de] los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros" (173), es un tercer mecanismo de artificialización. Aunque de escasa ocurrencia en esta novela, no está ausente: "riotromba" (88), "hombrecerdo" (99).

'real maravilloso'. Se asemeja al intento de Colón de representación del Nuevo Mundo que presencia, mediante la referencia a su condición de 'maravilla', por la vía de los excesos, la evocación de lo edénico y la convocación de lo monstruoso. Porque la alteridad "es irrepresentable [...] no queda sino recurrir a los encabalgamientos de categorías, es decir, recurrir a las figuras de lo híbrido." (Cros 56)

Para la representación de este 'real maravilloso' Vallejo va más allá, a tono con la responsabilidad de nuestros escritores que señalara Carpentier: "responsabilidad ante las cosas -y por ese camino, ante las palabras- del Continente, y, unida a esta, una responsabilidad ante la constitución de un lenguaje propiamente latinoamericano" (62). Para fundar la realidad latinoamericana se apoya en forma especial en el lenguaje local. En efecto, esta novela es un homenaje al habla regional de uno de los tipos más emblemáticos de su cultura popular, el culebrero: "Personaje de la cultura de la región antioqueña, caracterizado por su locuacidad para comerciar y persuadir en la plaza pública. Folklórico y prototipo del pícaro, capaz de embaucar a un auditorio [...] con una escenografía muchas veces grotesca." (Giraldo -A: 278)

El autor representa este sociolecto explotando sus características más sobresalientes de derroche verbal, monologismo, cambio arbitrario de un tema a otro sin solución de continuidad, interpelación a miembros del auditorio -reales o imaginados-, y el recurso a expresiones locales. Como se mostró atrás, todos estos elementos caracterizan esta narración: hay una sola voz narrativa que no cesa de fluir, hilvanando un tema con otro a partir de contigüidades semánticas y temáticas, apostrofando a sus interlocutores, desplazándose en un movimiento browniano a través de las diferentes dimensiones del enunciado, produciendo una ilusión de cuentería.

La incorporación de expresiones propias del habla cotidiana de su región, además de dar el sabor de la vida misma, del habla de sus días, reflejan la diglosia que enfrenta Fernando. Los de su propia tradición están desplegados a lo largo del texto, sin ningún tipo de marca especial: "mire, oiga" (20), "si no lo sabe vaya tomando nota" (31), "Y sigamos con los muertos, que es a lo que vinimos" (62). Unos reflejan el espíritu religioso que penetra toda su cultura: "Dios libre y guarde" (12); otros, formas muy colombianas, como el diminutivo para minimizar el gesto o el más americano apócope arcaico 'dizque': "Dentro de un tiempito [...] mis disculpas por lo sabido y repetido" (29), "de un relámpago para cada uno en la frente los fulminó. ¿A los tres? No bobito, a los cuatro" (55), "Le dimos mi niño y yo un billetico" (65), "dizque estaban dispuestos que dizque a hacerse matar, que dizque si fuera necesario, del que no tenía armas"

(54). En algunos casos siente la necesidad de aclarar el sentido de los términos: "La Plaga. Él es un niño divino, maldadoso, malo" (35). Otros pertenecen al ámbito de la paremiología, referidos a ese pasado feliz y remoto: "Acaban hasta con el nido de la perra' como decía mi abuela" (52), y dentro de la libertad oratoria que le provee este sociolecto, combina refranes: "Todo lo quería ya, como un tiro por entre un tubo" (50) para darle más contundencia a la expresión. Pero quizás el giro más representativo, por la frecuencia con que lo usa y por su doble condición oral y regional, es el uso de 'hombre', que sirve para simular una tática interlocución: "Hombre, fijese usted, que me viniera a dar el destino acabando lo que me negó en la juventud" (17), "No hombre, por matar viendo los ojos" (27), "¿Que por qué lo digo? Hombre, mire, vea, fijese" (36)

Las expresiones, que no corresponden exclusivamente a los sicarios sino a la nueva cultura, las despliega con un fuerte señalamiento desde la posición de traductor y entrecomillando, con lo cual pone de presente la diferencia que existe entre su cultura tradicional, letrada, y la nueva que emplea giros como 'basuco', 'parcero', 'a la final', 'pelao', etc. La representación de Vallejo corresponde al 'parlache', cuya denominación y algunos vocablos incorporó el DRAE desde su edición de 2001, como reconocimiento de su uso extendido en los medios de comunicación, grupos sociales, acciones pedagógicas del Estado, e inclusive más allá de las fronteras nacionales. Se trata de "una variedad lingüística de carácter argótico, [sic] que vienen creando los jóvenes de los sectores marginales y populares de Medellín para expresar la nueva realidad que viven, determinada por las condiciones sociales, económicas y culturales" (Castañeda 13-14). No obstante, si se ha de dar crédito a algunas reflexiones de Fernando, tiene antecedentes más remotos: "está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, que fue el que hablé yo más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio de Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muertos; y en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos: matar, morir, el muerto, el revólver, la policía..." (Vallejo 2002: 24).

Otra marca del habla regional es la exageración que se confunde con dos circunstancias narrativas: el aumentativo propio de los relatos de los niños, y la hipérbole como medio literario. Esta situación contribuye a la ambigüedad que caracteriza a la novela. ¿Quién habla en estos casos? ¿La voz infantil asombrada por la experiencia de los globos, que se analizó en los primeros párrafos de la novela, o la voz de un narrador paisa exagerando el pasado, o la de un escritor hiperbólico? ¿Es la voz popular quien dice requeteviejos y cuenta mil detalles y un tendal de muertos, o el

culto escritor que los asocia con la gran literatura y emplea dicha figura literaria?: "recargado Balzac nunca soñó, de muebles y relojes viejos relojes, relojes y relojes viejos y requeteviejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas" (Vallejo 2002: 10), o "Se mostró interesado, y le conté hasta lo que no vi, con mil detalles. Le desplegué por todo Junín un tendal de muertos. Me sentía como Don Juan presumiéndole a Don Luís de las mujeres que se había echado." (24) En otras oportunidades la exageración es más sutil: "Bajé en el acto la escalera, salí a la calle, compré una pesa o balanza, y volví a subir y lo pesé desnudo" (26); el sentido común revela que una balanza no es un artículo de consumo que se adquiere en la tienda de la esquina, sino que se trata de una hipérbolo que materializa la intensidad de su deseo. En ocasiones, este procedimiento hiperbólico, por el tono enfático del narrador y el contexto, puede hacer coincidir 'teológicamente', al decir de Barthes (2004), el referente y la referencia, y la violencia del referente histórico queda coagulada de manera incontrovertible como una verdad que todo lo abarca; su hipertrofia es ahora la nueva verdad referencial para quienes no tamizan el giro con los ojos de la literatura: "Nosotros aquí abajo lo único que hacemos es recoger cadáveres." (22)

Sin embargo, la apropiación de lo popular la construye, por una parte, a partir de un muy cuidadoso uso del idioma, consistente con su aspiración: "Siempre he buscado escribir en un español correcto [...] voy a ser el último defensor de este idioma" (Vallejo-Cruz). Por la otra, desde el reconocimiento de la especificidad que debe tener el lenguaje literario:

"existe un idioma literario contrapuesto al idioma hablado o coloquial. El idioma literario tiene unas fórmulas, una sintaxis y un léxico mucho más rico que los de la lengua hablada [...] Esto no quiere decir que uno tenga que escribir en lenguaje literario: uno puede escribir en lenguaje literario o en lenguaje coloquial, o en una mezcla de los dos. Yo he decidido escribir en lenguaje literario identificado por el habla, y en el caso del habla he descubierto el habla de Colombia." (Vallejo-González)

Todo lenguaje literario es, por supuesto artificial³⁸ pero el que Vallejo desarrolla, sin desvirtuar para nada la oralidad del 'culebrero', está marcado por el uso frecuente de figuras retóricas, tan en boga durante el barroco español. Atrás señalamos el uso de la

³⁸ En oposición al lenguaje natural quizá "haya que definir la literatura no con base en su carácter novelístico o imaginario sino en su empleo característico de la lengua." (Eagleton 12) De acuerdo con esta perspectiva, la literatura consiste en una forma de escribir en la cual "se violenta organizadamente el lenguaje ordinario" (Roman Jakobson citado en Id 13). "La literatura transforma e intensifica el lenguaje ordinario, se aleja sistemáticamente de la forma en que se habla en la vida diaria... La literatura no era una seudoreligión, psicología o sociología sino una organización especial del lenguaje... Lo específico del lenguaje literario, lo que lo distinguía de otras formas de discurso era que 'deformaba' el lenguaje ordinario en diversas formas." (13, 14)

antanaclasis, la silepsis y la gradación, pero se pueden señalar otras: la paranomasia de "jóvenes asesinos asesinados" (Vallejo 2002: 11); la antítesis de "Alexis se rió y yo también y por supuesto no le creí, o mejor dicho sí" (10); la metáfora y la metonimia imbricadas en una línea: "Wilmar desenfundó su rayo de las tinieblas y le aplicó de limosna su pepita de eternidad en el corazón" (105); la comparación: "¿Qué era entonces ese ir y venir de aves negras, brincando, aleteando, picoteando, patrasándose para sacarle mejor las tripas al muerto? Como un niño travieso, haga de cuenta usted, jalándole la cuerda a un payasito de cuerda que ya no hará más payasadas en esta vida." (46) Pero sin duda, el procedimiento más utilizado, al punto que se constituye en sistema narratológico, es la constante ironía, en esencia ambivalente y encubridora, lúdica y desacralizadora, como la descripción ya comentada del apartamento de su amigo José Antonio.

La oralidad de plaza pública del 'culebrero' está adornada con una rica carga poética productora de imágenes, particularmente notoria en las descripciones relacionadas con eventos asociados a las prácticas religiosas. La siguiente cita da cuenta del empleo de múltiples medios fonéticos, rítmicos y retóricos, con un elaborado y eficaz preciosismo que acentúa el ritmo lentísimo de la procesión y la fe de los asistentes:

"en la procesión del Corpus Christi. Lentamente, pausadamente, a vuelta solemne de rueda, había avanzado nuestra carroza por entre la multitud admirada, incrédula, que se negaba a creer lo que veían sus ojos, que se pudiera dar tanta majestad concentrada en este mundo. En nuestro cuadro pío, inmóvil aunque semoviente, que se deslizaba etéreo por entre las nubes, como navegando sobre un mar de cabezas humanas" (105).

La artificialización de la novela está enriquecida también por la creación de imágenes verdaderamente surrealistas, posibles gracias al desplazamiento browniano, como en la comparación anterior del buitre y el niño travieso. Aunque las imágenes gocen de una apariencia de insólita elaboración prefabricada y efecto provocador, nada más alejado del intento de representación de la naturaleza 'real maravillosa' de lo americano, ontológicamente diferente de lo maravilloso europeo, como lo afirma el autor, quien por única vez abandona el relato en primera persona para emerger en un relato en tercera: "El hombre invisible recordó esas combinaciones de objetos, mágicas, insólitas con que soñaban los surrealistas, como por ejemplo un paraguas sobre una mesa de disección. ¡Surrealistas estúpidos! Pasaron por este mundo castos y puros sin entender nada de nada, ni de la vida ni del surrealismo. El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia." (Id 118)

La novela también participa de la morfología neobarroca identificada por Omar Calabrese como estética fundamental de nuestro tiempo (Figuroa 103) por medio de la forma concreta del fragmento. El sistemático desplazamiento 'browniano' a través de trozos de recuerdos, acción y reflexión sutilmente hilvanados por un preciosista uso del lenguaje, hace de la novela un *collage*; éste "es el icono que vuelve visible la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario" (Saul Yurkievich citado en Figuroa 107), cuya naturaleza requiere contigüidades insólitas y superposiciones aleatorias.

Además de las imágenes surrealistas, esta estética se configura con otros tipos de fragmentos que parecerían tener la condición de decorado, de añadido, en tanto no hacen parte esencial de la trama aparente. Se trata de las continuas referencias a la alta cultura, la religión y el habla sicarial. Tres formas culturales que coexisten en la novela, en la región antioqueña y en el subcontinente, y que se presentan con morfología propia. La primera, propia de la 'ciudad letrada', está construida de varias maneras: mediante los nombres de grandes autores y personajes y citas intercaladas. La segunda, la religión, común a todas las clases sociales y culturas de dichas regiones, es más difícil de precisar por fuera de las referencias propias del catolicismo: Dios, Virgen, Cristo, Iglesia y sus representantes. Sin embargo, significantes como 'dualismo', 'inconsustancialidad' y 'contingencia (Vallejo 2002: 73-74) tienen un sentido enriquecedor para el conocedor, que ameritaría una lectura desde esta perspectiva, pero que para el lego es difícil aprehender³⁹. Las referencias a la subcultura popular del sicario las realiza, especialmente, traduciendo sus modismos y expresiones. Estos procedimientos neobarrocos o leídos desde una óptica neobarroca unifican la existencia de lo heterogéneo otorgándole el carácter de estar siempre aquí; en palabras de Calabrese: "la historia se transforma en concomitancia de todos los tiempos y en coexistencia de lo efectivo con lo posible" (Figuroa 113).

Una última artificialización que deseo mencionar es la distorsión temporal emanada de la ilusión de cuentería de la novela; esta confunde la experiencia de la visita de Fernando a Medellín con el acto de escribirlo o contarlo, disolviendo las fronteras

³⁹ Cuando Alexis le manifiesta su deseo de conseguir una subametralladora Fernando le contesta: "Niño, 'consigámonos' somos muchos. A mí no me incluyas' ¡Pero cómo no incluir en el amor!" (Vallejo 2002: 37). Esto puede ser leído desde una dimensión religiosa, no evidente sino para el especialista: "Para el Angélico, el amor no es otra cosa que complacencia del apetito en el bien (Cf. Summa Theol., q.26, aa. 1 y 2 c.) [...] el concepto de complacencia amorosa permite incluir en el amor, una referencia necesaria y permanente al sujeto amante: lo amado es algo unido al amante por el mismo hecho de que le complace; el bien amado es siempre algo que el afecto amante aprueba y que, por lo mismo, se encuentra ya, de algún modo, unido al amante como por cierta presencia real." (Astorquiza)

espacio-temporales y haciendo que su estructura se asemeje, en lo temporal, al pesebre de la infancia del protagonista: "El pesebre de la casita que te digo era inmenso, la vista de uno se perdía entre sus mil detalles sin saber por dónde empezar, por dónde seguir, por dónde acabar." (Vallejo 2002: 14) La narración de experiencias ya vividas entramada con referencias a sucesos que ocurren después, hace suponer que, como todo relato clásico, la totalidad del contenido sucedió en el pasado. Sin embargo, las frecuentes interpelaciones al 'interlector' y las referencias al acto de escribir, ambas en presente, producen la sensación de escritura simultánea de los sucesos, generando un efecto de indecidibilidad respecto a sus tiempos de ocurrencia. En conjunto, toda esta artificialización acentúa la condición de ficción del relato, añadiendo ingredientes de extrañamiento que amplían la tensión de su ambigüedad autoficcional.

C) El paradigma elíptico

El quiebre epistémico neobarroco fractura la noción del logos absoluto y centrado y la representación queda marcada por la conciencia de la carencia, de lo incompleto o distorsionado. No se supera por completo la dualidad como fundamento del saber ni la representación tradicional, pero la conciencia de su fragilidad provoca el empeño de tensionarla y ponerla en crisis.

Múltiples estructuras antitéticas en tensión constituyen a *La virgen de los sicarios*. La polifonía del monologismo de dos discursos del logos occidental en tensión, enfrentados a una múltiple marginalidad (homosexual en una sociedad beata, viejo entre muchachos, letrado en un mundo ágrafo) y a una religiosidad contradictoria. La alta cultura que presume el narrador es una mancha de aceite en la nueva cultura de vallenatos, anarquía y parlache de su ciudad. Su existencialismo blasfemo no lo libera de su tradición católica ni de su docto conocimiento de la materia, y antes bien, le induce a una febril búsqueda de paz en las iglesias y a la oración. Aunque naturalizada, su lúdica homosexualidad postula un claro-oscuro con los homofóbicos valores fundacionales de la modernidad secular y religiosa de Occidente, y se presenta como opción pragmática al caos generado por la desbordada fecundidad de sus compatriotas.

En esta tensión de términos antitéticos, la especularidad adquiere un valor central en la estructura de la segunda parte de la novela. Apenas hace aparición Wilmar se establece de inmediato una relación de regreso al pasado de su recién vivida

experiencia con Alexis: "Nos saludamos creyendo que nos conocíamos. ¿Pero de dónde? ¿Del apartamento de los relojes? No. ¿De la televisión?" (91) En seguida se va formalizando el encuentro cuando "se me fue escribiendo su nombre" (Id) en una servilleta mientras almorzaban, seguramente como la que detonó el asesinato de una mesera por parte de su amante recién fallecido. A medida que avanza el encuentro, el relato va adquiriendo una sospechosa semejanza con la primera parte. Saliendo de almorzar Fernando se equivoca y le dice Alexis, y para guarecerse de la lluvia entran a una iglesia. Cuando Wilmar ingresa por primera vez al apartamento del protagonista exclama: "¡Cómo!... ¡Aquí no hay televisión ni equipo de sonido!" (93), repitiendo casi en los mismos términos y sucesión lo que había dicho aquel en iguales circunstancias: "¡Cómo!... ¿Aquí no hay música?" (17). A partir de entonces las similitudes aumentan: Wilmar también tiene escapulario y los ojos verdes que miran a Fernando desde la muerte; proviene, por supuesto, de las comunas; viajan juntos a Sabaneta a rezarle a la misma Virgen, y pasan por la bomba de Bombay que despierta las mismas viejas nostalgias de Fernando; caminando la ciudad y visitando iglesias éste repite su discurso contra los pobres y las instituciones; Wilmar realiza innumerables asesinatos y también muere asesinado.

Hay una diferencia sustancial entre las dos secciones. La segunda parte del recorrido por la ciudad con Wilmar no es errático sino motivado. Fernando lleva a su amante a visitar en el tradicional barrio Boston lugares emblemáticos de su infancia: la casa donde nació, la iglesia donde lo bautizaron y cuyo bautisterio había sido sellado, la estatua del parque con un mármol quebrado por una travesura infantil suya. El recorrido, a la vez que le imprime un tono de anticipación fúnebre, semejante al repaso de la vida de quienes saben de la inminencia de su muerte, provee a esta sección de un sentido autobiográfico que disimula su artificialidad.

No obstante, esta segunda parte no pierde su carácter fantasmal. Más que un *déjà vu* del relato primero, se constituye en una visión especular u onírica, propia del neobarroco y connotada con las frecuentes referencias de la novela a que los sueños sueños son, y en las que se rematan algunos sucesos que habían ocurrido previamente, o se reitera la significación de ciertos objetos enunciados en la primera. La visita con Wilmar a la iglesia de San Antonio, que era la única que Fernando no conocía, y por tanto, que no había visitado con Alexis, le revela que su cripta de osarios es el cementerio que veía en su delirio tras la muerte de éste. El primer asesinato de Wilmar es contra quien había cometido el primer homicidio que se relata en la novela. En la primera parte de la novela, Fernando había reflexionado alrededor

de los tenis sobre la propiedad, como se mostró atrás, y sobre la justicia: "¿Cómo puede matar uno o hacerse matar por unos tenis? [...] por un principio de Justicia en el que todos creemos. Aquel a quien se los van a robar cree que es injusto que se los quiten puesto que él los pagó; y aquel que se los va a robar cree que es más injusto no tenerlos" (Id 58-59). En la segunda parte, éstos adquieren un significativo valor: hacen parte de la lista de cosas que Wilmar deseaba en la vida, Fernando hace referencia expresa a que se los compra, y el intento de robo de unos tenis es la causa del asesinato de uno de los cadáveres de la morgue. Algo semejante ocurre con las servilletas: en la primera parte sirvieron para mostrar la mezquindad de la nueva cultura y justificar el asesinato de una mesera; en la segunda parte, es donde el narrador escribe el nombre de quien será su nuevo amante. Una notable transformación de Fernando prelude las muertes de ambos amantes: en muerto vivo la de Alexis, y en hombre invisible la de aquel; significativo además por el hecho de que la primera de esas condiciones se extiende entonces a sus congéneres, hecho que se impone tras la muerte de Wilmar. Pero más significativas que todas estas ilaciones es el hecho macabro de que Wilmar sea la causa eficiente tanto de la terminación de la primera parte como del desarrollo de la segunda: él es el asesino anónimo de Alexis.

Así como las realidades de la primera parte se anudan, el tiempo de la segunda también, pero con un suceso extradiegético: ¡le cuentan a Fernando que acaba de ser asesinado El Ñato, y confirma que se trata del mismo "detective criminal que andaba por Junín persiguiendo maricas" (Id 106), muerto en el mismo lugar treinta años atrás! El tiempo se dobla sobre sí mismo y Fernando se pregunta: "¿No será que la realidad se enloqueció y se estaba repitiendo?" (Id 109) Pero el nudo parece cerrarse del todo con la identificación de Alexis y Wilmar: a los dos los denomina 'niño', ambos adquieren la calidad de ángeles del exterminio, y tras sus muertes el protagonista dice: "mi niño, Alexis, el único" (113), "Wilmar, mi niño, el único" (118).

La segunda parte de la novela se revela entonces como reflejo distorsionado de la primera, confirmando la impugnación acerca de la veracidad fáctica del texto y reafirmando la hipótesis de que Alexis y Wilmar son anamorfosis del deseo de Fernando. Wilmar es la segunda oportunidad de éste sobre la tierra, por graciosa concesión del autor, como demiurgo para con su sosías, o por misericordiosa intercesión de María Auxiliadora, la virgen de su infancia y de su retorno. Pero la realidad pragmática del efecto literario no escapa a la proliferación lexicográfica de un

significado único: la violencia, que se encarga de demostrar la efímera condición esa nueva oportunidad.

La confirmación de la hipótesis del deseo y su naturaleza de anamorfosis devela otra estructura dual en la novela, que la resignifica sensiblemente. El deseo de Fernando es múltiple como lo revelan sus plegarias a la Virgen: recuperar la felicidad que vivió, gozar del amor que le negó su juventud, unificar su ser, con su amante y con su ciudad-país, y tener la muerte del justo. La primera y la última se aúnan en la medida que la primera sólo se puede materializar en tanto Fernando recupere el mundo de su infancia volviendo a encontrar en su ciudad su *locus amoenus*. Pero esto significa erradicar todo aquello que signifique un atentado al orden que él define, y para ello son funcionales sus amantes, como instrumento de la limpieza social. Además de ser medio, sus amantes son el fin del logro de los otros dos anhelos; con ellos tendrá el amor negado y unificará su ser. Se trata entonces de la recuperación del paraíso perdido, tema central en el barroco y también en el neobarroco⁴⁰, de cuyo resultado llegaría a depender su último anhelo: la muerte del justo. Desde esta perspectiva la novela se configura como una anamorfosis, metáfora, alegoría de Eros y Tánatos, las dos pulsiones centrales en la teoría freudiana del ser humano.

La dualidad funcional de sus amantes pone de manifiesto una naturaleza dual en la novela, que se refleja en su estructura. Una rápida mirada pone en evidencia que el rosario de crímenes de Fernando no obedece a ningún orden o plan. Son el resultado azaroso de su errar de *flaneur* acompañado por su amante de turno⁴¹. Estos ocurren al paso, sin premeditación alguna, y su descripción obedece a un protocolo definido caracterizado por la caricatura generadora de distanciamiento. Más aún, son intercambiables porque carecen de importancia en el desarrollo argumental. Unos se le olvidan: "Ay qué memoria la mía, me quedó faltando un cascado más, al final del parque" (66), y de otros olvida el orden en que ocurrieron: "¿quién siguió? [...] Aquí si ya no sé, con esta memoria cansada se me empiezan a embrollar los muertos." (47) Al igual que los muertos, los trozos de recuerdos y de reflexiones de la novela no obedecen a un programa, sino que se van presentando en un orden caótico que permitiría suprimirlos, sustituirlos, intercambiarlos, sin que se modificara su esencia.

⁴⁰ Figueroa ofrece múltiples ejemplos. Según él, la obra de Carpentier elabora "una nueva utopía que el *ethos* barroco hace posible en medio de la crisis de la modernidad occidental" (247); Lezama Lima "virtualiza el encuentro con el paraíso perdido" (248) en *Paradiso*; y "la búsqueda del paraíso perdido [...] en Rayuela es búsqueda del pasado, del 'otro' extraviado y el cielo que se aleja". (249)

⁴¹ Vale anotar que durante el recorrido por el barrio Boston no cometen ningún asesinato.

La fragmentación del relato y la ausencia de ilación entre los distintos pasajes ya habían sido intentadas por Baudelaire, para retratar la modernidad, como lo consigna en su carta al editor de *El spleen de Paris*:

"envío una obrita que no tiene ni pies ni cabeza porque aquí todo es pies y cabeza a la vez, alternativa y recíprocamente [...] Podemos cortar donde queremos, yo mi ensueño, usted el manuscrito y el lector su lectura, porque no supedito su esquiva voluntad al hilo interminable de una intriga superflua. Sustraiga una vértebra y los dos trozos de esta tortuosa fantasía se unirán sin esfuerzo. Córtelo en muchos fragmentos y verá que cada cual puede existir separado [...] se me ocurrió intentar algo parecido y aplicar a la descripción de la vida moderna [...] Esta obsesión nace de frecuentar las grandes ciudades, del entrecruzamiento de sus incontables relaciones."

Pero a diferencia de la "prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, tan flexible y contrastada que pudiera adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia" (Id) con que soñaba el poeta, Vallejo presenta el desbordamiento de la violencia temática, verbal y discursiva, que hace del relato un verdadero espinoso. Y a diferencia de aquel, sí existe un hilo conductor, la tragedia del protagonista –su deseo de amor, felicidad y unificación por los que le reza a la Virgen suya-. Esta tragedia se constituye en eje dramático estructurante, casi invisible, del que brota, como en un arbusto, el follaje textual densificado por la condición neobarroca de trozos aparentemente inconexos e intercambiables, que ocupan gran parte del espacio visual y que opacan la dimensión de la tragedia personal. La diferencia entre tronco y follaje es notable. En aquel está todo el sufrimiento personal del narrador y la muerte de sus ilusiones; en él, es vulnerable como cualquier ser humano, es víctima del destino. En cambio, en la acción que ocurre en lo que llamo follaje, él es quien define el curso de la acción, y ahí es tan invulnerable a la muerte, que en medio de una balacera piensa en poesía, y la Muerte le hace los mandados, como veremos adelante.

La conjunción de procedimientos formales hacen que su estructura semeje a la de un árbol, más específica y gráficamente, la de un denso arbusto espinoso. La mayor parte del texto está constituido por el derroche, por el exceso barroco de violencia, recuerdos y reflexiones –violentas también-, unidas por la sutil red semántica de los nodos focales. Términos tales como: gallinazo, humo, basuco, agua, lluvia, río, corazón, globo, ojos, ángel, pesebre, sangre, ruido, sicario, muerto, gonorrea... distribuidos a lo largo del texto en distintos contextos, construyen un todo que va más allá de la unidad editorial de la novela. Los nodos proveen un entramado sintagmático-semántico que contribuye a capturar y retener la atención del lector en la dispersión de

la fragmentación, y a ocultar el tronco apenas perceptible del drama, éste sí de corte clásico⁴², del protagonista deseante. Nuevamente el ocultamiento.

D) Parodia e intertextualidad

La parodia es la gran artificialización neobarroca, en tanto se trata de la "desfiguración de una obra anterior que hay que leer en filigrana" (Sarduy 175). Su genealogía lo vincula con lo camavalesco antiguo, que "inventa libremente, [...] espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo 'anormal' [...] su acción central es una coronación paródica, [...] una apoteosis que esconde una irrisión [...] Equivale] a intertextualidad." (Id) Esto último comporta dialogismo, polifonía, "red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión [...] sería] en volumen, espacial y dinámica." (Id) En su versión latinoamericana está emparentada con el movimiento 'eurofágico' iniciado desde los albores de la colonia como parte del proceso de construcción de la identidad local, que requería asimilar la tenaz imposición metropolitana, ajustándola a la naturaleza local y sus circunstancias.

Varios de los elementos de *La virgen de los sicarios* que he señalado atrás corresponden a esta conceptualización. Los valores del orden letrado de la región: católico, patriarcal, burgués, se invierten mediante la irreverencia de una homosexualidad lúdica, una blasfemia constante y la justificación de los homicidios. La ironía, cuya naturaleza trastoca el sentido natural del enunciado, más cuando se constituye en sistema narratológico; además acentúa la camavalización y la irrisión. A pesar de que Fernando es prácticamente la única voz, se produce un peculiar dialogismo polifónico, proveniente de la compleja subjetividad del personaje. Su actitud de 1, dios, la verdad, representativa de los valores letrados, se desplaza en el caos propio de la fragmentación a otras que proponen distintas marginalidades y lo asientan en la irritante condición de *Unheimlich*.

El mundo de la intertextualidad es ancho y ajeno. Cualquier relación puede establecerse entre dos textos en virtud de sus infinitos potenciales de efectos; su eficacia dependerá de la habilidad argumentativa del lector y la funcionalidad pragmática del vínculo. Creo en el límite señalado por Umberto Eco: "cualquier acto de libertad por parte del lector puede producirse después y no antes de la aplicación de [...] la] restricción [...] de] que los enunciados pueden tener algún 'sentido literal' (14), y

⁴² Introducción, desarrollo y desenlace.

por ello considero que la interpretación debe engastarse al menos en un indicio textual. Relaciones basadas en la literalidad textual contribuyen a promover una argumentación de carácter discursivo; aquellas que operen sobre relaciones de textos lejanos quizás produzcan la iluminación surrealista de un paraguas sobre una mesa de disección.⁴³

El ejercicio de identificación de intertextualidades señala los vínculos de la novela con distintas tradiciones. Una es la de la gran literatura. La otra se refiere a la hispánica, no sólo por su uso y defensa del lenguaje, sino por su admiración a sus grandes autores, en forma explícita unas veces, veladamente otras. Invierte barrocamente la afirmativa enunciación de los versos del 'poeta Machado, el profundo': "los ojos en que te miras/ son ojos porque te ven"⁴⁴ y los transforma en prosaica reflexión: 'ojos que no ven, aunque uno los vea, no son ojos'. Pero es el barroco histórico el que campea. En el uso de figuras caras a la obra de Góngora o Quevedo, la citación de versos barrocos: "Oh muerte ven callada en la saeta"⁴⁵ (Vallejo 2002: 23), o el deslizamiento en el texto del inmortal de Calderón: "y los sueños sueños son" (58), su dubitativa reiteración "los sueños sueños son y a lo mejor ni eso" (17), y sus paródicas reescrituras: "Los pobres pobres son" (24), "los muertos, muertos somos" (79).

Los *topoi* occidentales de la inevitabilidad de la muerte y el río como devenir, temas centrales del barroco español sintetizados en la inmortal estrofa ya citada de Jorge Manrique, son reescritos una y otra vez en la novela: "Ese río es como yo: siempre el

⁴³ Se puedan señalar intertextualidades a partir de audaces semejanzas cuando el lector cuenta con una gran biblioteca en su haber. Roberto González Echevarría, tan lúcido en otras apreciaciones de esta novela, hace la siguiente interpretación de Fernando: "El viejo seductor [...] representa la muerte que aniquila a la vida, bullente en los jóvenes, [...] aquí la temática homosexual le suma a este desenlace trágico la aniquilante esterilidad constitutiva del amor gay". A partir de esta semblanza establece las siguientes intertextualidades: "he mencionado el *Fausto* de Goethe, *Loíta* de Nabokov y *La Celestina* de Fernando de Rojas, clásicos que *La virgen de los sicarios* reescribe, y habría que añadir a esa lista *La muerte en Venecia* [...] Entre obras hispanoamericanas las que más se le parecen [...] *El hombre que parecía un caballo*, [...] *Cobra* de Severo Sarduy, [...] *Memoria de mis putas tristes*".

La relación a partir de la cual establece el vínculo está construida desde su subjetividad axiológica, con cierto tinte homofóbico por lo demás, y nada en el textual. No hay indicios en la obra de Vallejo que apunten hacia estas obras. Los amantes de Fernando distan de tener la inocencia que el crítico menciona: no sólo por la tremenda experiencia vital que significa venir de las comunas o tener ese oficio, sino que están en el 'rebusque' de cualquier oportunidad debido a su precaria situación tras la muerte del 'contratador de sicarios'. Lo demuestra el que La Plaga, a quien el crítico confunde con Wilmar, haya embarazado a su novia y también hubiera tenido relaciones con Fernando, o que aquel no hubiera tenido para comer durante dos días. Así mismo, las muertes de los amantes están signadas por su oficio y no por la relación amorosa. Al menos eso dice el texto.

⁴⁴ *Nuevas canciones*, XL.

⁴⁵ Versión inexacta de los versos "¡Oh muerte!, ven callada,/ como sueles venir en la saeta." De la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada (1575-1648).

mismo en su permanencia yéndose" (31); "¡Cuánta agua de alcantarilla no arrastró el río antes de mi subida a las comunas!" (30); "seguía lloviendo y sus calles, ríos de sangre, seguían bajando con sus aguas de diluvio" (88). Pero además de las *Coplas*, Manrique es un conector con el barrio homónimo, donde estuvo la casa del abuelo de Fernando y "donde hoy empiezan las comunas pero donde en mi niñez terminaba la ciudad" (110).

Más sutilmente se enmarca Vallejo en la tradición literaria del continente. El famoso estribillo 'never more' de *El cuervo* de Edgar A. Poe resuena varias veces en la novela en distintas situaciones relacionadas con el sentido de la muerte, con la muerte física o con la cultural: "Sin televisor Alexis se quedó más vacío que balón de fútbol sin patas que le den, lleno de aire. Y se dedicó a lo que le dictaba su instinto: a ver los últimos ojos, la última mirada del que ya nunca más" (36); "Fue lo último que dijo esta cotorra mojada, y nunca más volvió a abrir su puerco pico" (36); "el levantamiento del cadáver, ay, no se realizará más. Una institución tan entrañable, tan colombiana, tan nuestra... Nunca más." (30)

El verso de Fernández de Andrada, sorpresivamente reenvía a un ilustre linaje de predecesores latinoamericanos a través del prólogo de Borges a las *Obras Completas* de Henríquez Ureña, inmortalizado en su reescritura de *El sueño de Henríquez Ureña*. En aquel, el hombre de los espejos dice: "Yo había citado una página de Quincey, donde describe que el temor a la muerte súbita es una invención de la fe cristiana." (1960: IX); el gran crítico latinoamericanista le responde con los versos de la *Epístola moral a Fabio* y aquel prosigue: "Después recordé, que morir sin agonía es una de las felicidades que la sombra de Tiresias promete a Ulises". Esta red genealógica no se agota en la similitud del tema con la ambición de la muerte del justo de Fernando y el refuerzo a la intertextualidad que se menciona adelante con el canto homérico. No sólo es Borges uno de los autores latinoamericanos más señalados por Vallejo en *Logoi*, sino que éste hace eco, como estamos viendo, de la admonición borgiana: 'nuestra tradición es toda la cultura occidental'.⁴⁶

Pero más sorprendente aún es la relación que establecen las líneas finales de la novela: "Y que te vaya bien, / que te pise un carro / o que te estripe un tren." (Vallejo 2002: 121) Aunque son una rima infantil de uso corriente en el país, y posiblemente en

⁴⁶ En este contexto ya no resulta aventurado señalar la afinidad de *La virgen de los sicarios* con el Ulysses de Joyce, cuyos protagonistas son alter egos de distinta edad del autor que deambulan por su ciudad, y el habla del culebrero se asemeja al *stream of consciousness*, en tanto provoca un permanente desplazamiento entre la memoria, la acción y la reflexión.

otras partes del continente, el texto que los antecede: "Bueno parcerero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino", tiene la misma estructura y significación de la penúltima estrofa del primer Antipoema de Nicanor Parra: "Muerto de la risa / Dije good bye sir, / Siga su camino, / Que le vaya bien, / Que la pise el auto, / Que la mate el tren." Además de la coincidencia sobre el recurso al idioma inglés, que también ha intercalado Vallejo en forma coloquial en esta novela, el poema relata el encuentro casual con un 'angelorum' que tiene propiedades que lo confunden con Lucifer, semejante a las de los ángeles exterminadores de la novela. Se conforma así su reescritura, pero con un giro neobarroco de inversión: contrario a la lúdica despedida del poema, la de ésta está cargada de amargura. Esta intertextualidad refrenda el homenaje a lo popular que hace la novela a la oralidad de la región, al recurrir al vanguardismo poético de Parra, que incorpora lo popular como elemento esencial de su obra, reiterando así el proceso de hibridación que se opera en Fernando en el transcurso de la novela.

También se pueden señalar ciertas intertextualidades con la literatura colombiana y su tradición, que resultan relevantes. La primera de ellas está referida a la forma típica como asesinaba cada uno de sus amantes. Alexis, salvo algunas contadas excepciones, disparaba a la frente: "en el puro centro, donde el miércoles de ceniza te ponen la santa cruz" (26); semejante al hito inolvidable de la forma como fueron asesinado los hijos del coronel Aureliano Buendía: "fueron cazados como conejos por criminales invisibles que apuntaron al centro de sus cruces de ceniza" (García Márquez 207), que les quedaron imborrables, tras su imposición un miércoles de ceniza⁴⁷. Algo similar se puede proponer con el gran poeta modernista José Asunción Silva, de quien Vallejo escribió la biografía *Almas en pena, chapolas negras*, y quien se suicidó de un disparo en el corazón, tal como asesina Wilmar. Pero más notable aún es el hecho de que de la misma manera intenta morir dicho coronel: "se disparó

⁴⁷ Se pueden conjeturar otras relaciones con el nobel, a pesar de la manifiesta animadversión que expresa Vallejo contra él. Similar a *La virgen de los sicarios* en *Cien años de soledad* hay una especularidad notable: la primera parte relata el auge de Macondo y su degradación con las guerras civiles; a partir del décimo capítulo inicia el ciclo de auge y decadencia correspondiente a las últimas generaciones de los Buendía. Esta especularidad está señalada con las oraciones que inician cada ciclo, ambas asociadas a la muerte de los protagonistas: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota" (García Márquez 9); "Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio" (159). Por su parte, la desmemoria del presidente Barco evoca *El otoño del patriarca*, y la afirmación de Fernando: "no hay mejor novela que un sumario" (Vallejo 2002: 117) es la reescritura del interés del narrador de *Crónica de una muerte anunciada* en el sumario del abogado que instruyó la causa de la muerte de Santiago Nasar.

un tiro de pistola en el círculo de yodo que su médico personal le había pintado en el pecho" (155-156) ¿Una metáfora de asesinar al padre literario que se repite?

No nacimos pa' semilla (1990), estudio sociológico a base de relatos de alta calidad literaria del hoy alcalde de Medellín, Alonso Salazar, sobre el sicariato de las comunas de esta ciudad, se ha constituido en referencia obligada en el tema y fuente de numerosas intertextualidades: "es ya prácticamente un clásico entre las crónicas de la violencia urbana de América Latina" (Rotker 252), y a mi parecer fue uno texto genético de *La virgen de los sicarios* para la comprensión del tema sicarial.

Son significativas las numerosas semejanzas que tiene con la novela de Vallejo, cuatro años posterior, como para no señalarlo como documento que le brindó a este autor el conocimiento más detallado de la intimidad de una subcultura, que por razones obvias es hermética y era poco o nada conocida para la sociedad. Más allá de la coincidencia temática y espacial, en aquella los protagonistas "llevan escapularios" (Salazar 171/114)⁴⁸ y dicen: "me encontré varios enamorados" (51/ n.d.), "poníamos las balas a calentar en una cacerola" (105/71), "Me tocó tropelear con dos pintas que me cayeron por unos tenis Nike doble piso de esos de veinte mil pesos." (n.d./38). Otro huye del hermano de quien mató y hay una escena de irrupción armada en un velatorio. La cultura mariana la describe así: "el día de la devoción a la Virgen la pamoquia se llena" (171/114), "era muy creyente, bajaba, casi cada ocho días, a Sabaneta, al santuario de María Auxiliadora, a ofrecerle y pagarle promesas" (173/116). Y afirma que la cultura de la violencia tiene una larga tradición: "empezó una violencia tremenda, no entre liberales y conservadores, sino entre la misma gente, que se mataba por cualquier cosa" (38/30), y en ese submundo impera la ley del silencio.

Todos estos elementos están presentes en la novela de Vallejo en casi los mismos términos. Los personajes usan escapularios y un velatorio termina: "bajaron por la falda una carroza de funeraria y dos motocicletas dando chumbimba a toda verraca, ametrallando la fachada de la casa" (Vallejo 2002: 110). Fernando traduce "enamorado [...] es que lo quiere matar" (56), coincidente con la definición del glosario de *No nacimos pa' semilla*. La novela de Vallejo da la receta para rezar balas y los tenis tienen el mismo valor simbólico y argumental. Wilmar mata a Alexis "Porque mató

⁴⁸ Se cotejaron dos ediciones diferentes de *No nacimos pa' semilla*: la que aparece en la bibliografía y la de Planeta, doce años posterior, con algunas diferencias entre sí. La referencia a la página de la primera aparece en primer lugar de la cita bibliográfica.

a mi hermano" (115), y describe la devoción popular en los siguientes términos: "Un tumulto llegaba los martes a Sabaneta [...] adonde la Virgen a rogar, a pedir, a pedir" (10). Otro tanto sucede con la genealogía de la violencia, explicada a partir de la pasión bipartidista rural que llevó los habitantes rurales a buscar refugio en las ciudades para huir de ella: "eran campesinos; gentecita humilde que traía del campo sus costumbres, como [...] matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete" (29); y de varias maneras reitera: "nadie vio aunque todos vieran" (30). Vallejo parece además otorgarle un reconocimiento especial a ese estudio dándole los mismos apodos a algunos de sus protagonistas, como es el caso de Plaga y El Nato.

Atrás se mencionaron algunas conexiones de la novela con el surrealismo. La relativa a su afinidad con el *collage* se puede ampliar en cuanto a los géneros y a los modos de habla. Es muy significativa la ambigüedad genérica del texto: se puede leer como una novela autoficcional o como un episodio que podría haber hecho parte de la serie autobiográfica *El río del tiempo*, pero que ocurrió después de que el autor le puso fin. Podría verse como crónica de una experiencia, o como testimonio. Hay secciones en que se simula una carta: "Señor Procurador. Yo soy la memoria de Colombia..." (21), o se parodia un sermón: "¿Creéis que el mundo se acabó en Medellín y que todo es sancocho?" (102). Se dan recetas de cocina: "Esos pastelitos 'de gloria' [...] Se hacen así: se pone la pasta hojaldrada a inflar la noche anterior al sereno bajo cielo estrellado, y al día siguiente simplemente se mete al horno con relleno de dulce de guayaba" (111); o instrucciones para fines menos hogareños: "Las balas rezadas se preparan así: Pónganse seis balas en una cacerola previamente calentada [...] Espolvóreense luego en agua bendita [...] El agua, bendita o no, se vaporiza por el calor violento, y mientras tanto va rezando [...] 'Por la gracia de San Judas Tadeo (o el Señor Caído de Girardota o el padre Arcila o el santo de tu devoción) [...] Amén'" (63). Y se intercalan formas arcaicas del idioma: "Dos tiros tan sólo le pegaron, por el su lado izquierdo: uno por el su cuello, otro por la su oreja" (61), "la su mano bendita, la su espada de fuego" (103)⁴⁹, en un texto latinoamericano que usa el 'usted' para la segunda persona, pero mezcla el 'tu' -"Señálame, niño, tu barrio" (31)- en el voceo dialógico: "es que soy más incascable que vos -le contesté-." (43).

La adhesión del protagonista al existencialismo da lugar a otro vínculo intertextual con el surrealismo, habida cuenta de la íntima conexión entre los dos movimientos: "In art,

⁴⁹ "En el español general actual, no es normal, y debe evitarse, el empleo del artículo ante determinantes posesivos pronominales, algo habitual en el español medieval y que hoy se conserva en determinados dialectos y en el habla popular de ciertas zonas" (*Diccionario Panhispánico*, Real Academia, 2005).

the analogues of Existentialism may be considered to be Surrealism, Expressionism, and in general those schools that view the work of art not as the reflection of a reality external to man but as the free immediate expression of human reality" (Abbagnano). Esta tangencia se refuerza con las múltiples alusiones a Dostoyevsky en la novela, a quien se lo considera uno de los precursores de esta corriente filosófica: "the nihilism of Dostoyevsky, who, in his novels, presented man as continually defeated as a result of his choices and as continually placed by them before the insoluble enigma of himself" (Id).

Se pueden continuar identificando múltiples intertextualidades en esta novela, prolífica en referencias literarias. Aunque lejos de ser la única, se aprovechará la ruta de gran productividad que establece la relación paródica entre el errante Fernando acompañado de Alexis o Wilmar, e importantes parejas de la literatura. En el mundo del ocultamiento propio del neobarroco, el indicio, la marca o el guiño, hacen parte de la filigrana que justificará la relación de aquellos con esos personajes sutilmente elididos. Estas relaciones actúan en la producción de sentido como gramas sintagmáticos, en cuanto a su capacidad de "especificación de un espacio más vasto [...] emblema de pertenencia a una clase constituida y 'mayor [...] que el explícitamente figurado" (Sarduy 179-180) por la vía de las redes de nexos y conexiones que establece.

Varios son los motivos para señalar la intertextualidad con la *Divina Comedia*. El más relevante es la permanente alusión de Fernando a que Medellín se ha convertido en un infierno habitado por espíritus irredentos: "en ausencia de Dios. Vagando por Medellín, por sus calles, en el limbo de mi vacío por este infierno, buscando entre almas en pena" (23). Este recorrido se constituye en reescritura del viaje de Dante por el Infierno de la *Comedia*. A diferencia de esta y en un giro de inversión barroca, el infierno de Fernando no baja como el de Dante: "sigamos subiendo: [...] Uno en las comunas sube hacia el cielo pero bajando hacia los infiernos." (29) La marca textual: "con su mismo fierro lo mandan a la otra ribera: a cruzar en pelota la laguna en la barca de Caronte" (31) confirma el sentido de la intertextualidad, pues este ser mitológico es quien lleva a Dante al lugar donde inicia su primera jornada.

Virgilio, el sabio acompañante del poeta en su recorrido, habita el infierno, en el entre lugar del primer círculo del infierno, donde moran los justos que no pudieron abrigar la fe de Cristo y por tanto no pueden habitar el Paraíso. De manera semejante, el infierno que vive Fernando, es el mundo de Alexis, quien lo guía con sabiduría como revelan

sus prudentes consejos⁵⁰. Su condición lo coloca en un lugar similar en la cosmografía de su amante a la que tiene Virgilio. Si bien no puede escapar a su origen de las comunas, *locus originario* del infierno que vive el protagonista, tiene una 'pureza incontaminada' de mujeres y de literatura, y en su condición de amante del protagonista de la novela se distingue de todos los de su clase.

Esta parodia de los protagonistas adquiere un sentido especial en cuanto se relaciona con el sentido teleológico-mundano de la *Comedia*: "la ordenación divina" (Auebach 180) en esa doble dimensión: "Fuera del tiempo, o en todo tiempo, tiene lugar en el Paraíso el triunfo de Cristo y la coronación de María" (185), y en el terrenal, "la monarquía universal romana" (Id). En un orden neobarroco, donde prima la inversión, la voz monológica de Fernando es el poder terrenal que fracasa en su capacidad de reentronización del viejo orden, porque lo enfrenta la ley universal de la violencia y la muerte, en todo tiempo de su relato y más allá.

Entrambas obras también hay una semejanza en lo tocante al uso elaborado del lenguaje popular. Dice Eric Auerbach de la *Comedia*: "Diga lo que quiera, sea bajo, grotesco, horrible o sarcástico, se mantiene siempre en un tono elevado [...] aunque toma su material del habla popular más espontánea, y a veces de la más baja, ha perdido la ingenuidad" (189), coincidente con el manejo de la lengua en la novela de Vallejo.

Una segunda relación paródica, menos evidente, la sugiere una extraña alusión perdida en medio del texto: "mis noches calladas que están cantando las cigarras [...] que oyó Homero." (36) Ninguna otra referencia sostiene esta marca: admiración especial por la obra del rapsoda ni alusiones a referentes de la cultura griega o valorativas de ella. Pero es evidente su semejanza con el regreso de Ulises a Ítaca, quien acompañado de su hijo Telémaco, de una edad similar a la de los amantes de Fernando, reconquista el reino asesinando a los extranjeros pretendientes de Penélope que lo han invadido. Igual actúa Fernando para la recuperación del reino perdido por su ausencia, con su método violento de exterminio, acompañado de su amante. Pero a diferencia del clásico griego, ni Fernando logra su cometido ni se establece ningún convenio de paz.

⁵⁰ Es significativa la importancia de estas muestras de prudencia de Alexis: "El pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa" (19), "Tocaba abrirse" (24), pues aparecen en voz directa entre comillas, estilo que sólo se usa ocho veces más con frases que no son unimembres.

Hay otra afinidad significativa entre los dos textos. Los asesinatos de la novela, que corresponden a la parte del folleaje constituido por el proceso de limpieza social desarrollada por Fernando, tiene una estructura y forma de representación similar a lo legendario en la *Odisea*. En esta se "elimina todo lo contrapuesto, resistente, diverso, secundario que se insinúa en los acontecimientos principales y en los motivos directores; todo lo indeciso, inconexo, titubeante que tiende a confundir el curso claro de la acción y el derrotero simple de los actores." (Auerbach 25) Algo semejante ocurre con los amantes de Fernando, que son representados de manera análoga a los caracteres que no pertenecen a las clases señoriales del mundo homérico: "no tienen ni vida ni sentimientos propios, sino exclusivamente los de sus dueños" (27), porque en ambos textos "como estructura social, este mundo es inmutable [señorial...] de abajo no llega nada." (Id) Estos modos de representación resultan antecedentes significativos para mi desarrollo posterior sobre la forma de representación de la alteridad en esta novela.

La tercera relación paródica de los personajes es la más obvia por las tres referencias de la novela de Vallejo a Cervantes, su lenguaje y su personaje principal, vinculadas todas al término 'hideputa'. Además, porque lo que Fernando piensa de Wilmar –que se aplica por igual a las andanzas de aquel con Alexis–: "viniste a enderezar los entuertos de este mundo" (Vallejo 2002: 99). Esto es una reescritura del proyecto de Don Quijote acompañado por su fiel Sancho Panza: "la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba desfacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar, y abusos que mejorar, y deudas que satisfacer." (Parte I, cap. 2) Alexis comparte las características de Sancho "personificación del buen sentido, de la prudencia, de la astucia, y que, sin embargo, se ha convertido en compañero del hombre más loco del mundo" (Dostoievsky), condición que se expresa en la novela: "Desconecté la casetera, la tomé, fui a un balcón y la tiré por el balcón: [...] A Alexis le pareció tan inmenso el crimen que se rió y dijo que yo estaba loco" (Vallejo 2002: 18), y de la que Fernando es, a su vez, consciente: "ese comportamiento irracional mío" (Id).

La figuración del comportamiento demencial de Fernando está confinada dentro de la novela. No hay locura en la encubierta tragedia clásica alrededor de su deseo: ni en los motivos de ellos y su tensión con la realidad, ni en el desenlace. Sí la hay en los medios violentos que utiliza para alcanzarlos, cuya representación caricaturesca pertenece al género de la farsa. En este aspecto hay una múltiple convergencia con *Don Quijote*, quien "sólo es loco cuando se deja llevar por su idea fija; por lo demás, es

una persona normal, juiciosa e inteligente [...] En la obra de Cervantes encontramos [...] muy poca problemática y muy poca tragedia" (Auerbach 327). Aún más, la novela, que "no pasa de ser [...] una farsa" (321), como la de Vallejo, es un permanente "choque de la ilusión de Don Quijote con la realidad vulgar y cotidiana, opuesta a toda ilusión" (316). Ambos, Don Quijote y Fernando, realizan tres salidas: la primera solitarios; las otras dos, acompañados de sus fieles escuderos. Al final de la segunda parte de la novela, aquel constata la tosca condición de su idealizada Dulcinea, y "de allí en adelante todos [...] sus] pensamientos se proyectarán hacia la meta de su desencantamiento y [...] al derrumbamiento de su ilusión y a su muerte." (Id) De manera análoga, Fernando, en la segunda mitad de la novela constata que, más allá del destronamiento de la antigua reina de su parroquia que había advertido al inicio del texto, de lo suyo no queda nada, ni Santa Anita ni el bautisterio. Pero mientras la novela de Cervantes es alegre y risible, la de Vallejo promoverá un rictus con un amargo sabor de frustración.

El tratamiento de la diglosia de sus regiones también hermana las novelas. Cervantes opone la 'rústica y zafia tosquedad' del hablar popular con "la mejor tradición [...] de la elocuencia [...] del] elevado estilo cortesano [...] sin dejar] traslucir que se halla inscrito en un contexto grotesco" (330), como también lo hace Vallejo. Pero a diferencia de aquel: "donde el autor permanece al margen [...] no enjuicia ni saca conclusiones" (336), éste sí critica el orden social vigente; aún más, esto es uno de sus ejes temáticos, que le sirven como justificación moral para su quijotesco aunque macabro intento de recuperación del orden perdido.

El orden que propongo pretende recuperar Fernando lo advierto a partir de la intertextualidad con la obra de dos de autores franceses capitales de los últimos siglos: Honoré de Balzac y Marcel Proust, quienes tienen como referente común de su obra el auge de la sociedad burguesa. El primero es uno de los dos autores más nombrados en *La virgen de los sicarios* después de Cervantes, se habla de 'recargamientos balzacianos', y el narrador subordina el saber de aquel sobre París al suyo sobre Medellín. Aun cuando en esta novela no haya una marca explícita que señale al segundo autor galo o su obra, resulta obvio en este punto del análisis que la causa de Fernando es un intento de recuperación del mundo de sus recuerdos en el que fue feliz. Pero va más lejos que Proust en la evocación del mundo de su infancia e intenta reentronizarlo por medio de la limpieza social. Además de esta relación temática, tiene la identidad estilística del 'yo' proustiano, con una marca que parece lejos de accidental: el protagonista, "como *En busca del tiempo perdido* sólo una vez es

llamado por su nombre, *Fernando*" (Vallejo-Cayuela). En este orden de ideas, propongo que este es el orden que defiende Fernando, el de la alta burguesía, que domina todos los ámbitos sociales y que impone su propia estética a toda la sociedad.

Pero más que Ulises, Dante o Don Quijote, Fernando parodia la imagen de Cristo. Se identifica con él por la elíptica vía del lenguaje: el "idioma local de Antioquia, que fue el que hablé yo cuando vivo (Cristo el arameo)" (Vallejo 2002: 23); y a través de su conocimiento de la verdad que reitera tantas veces y de tan distintas maneras, con sus conocidas consecuencias: "por la verdad murió Cristo" (24). El sufrimiento de Fernando lo hace la figura dolorosa de "Cristo azotado, Cristo caído, Cristo crucificado" (15). Con su rabioso intento de eliminar la plaga de esa roña que son sus congéneres responde su propia pregunta: "¿Y Cristo dónde está? ¿El puritano rabioso que sacó a fueite a los mercaderes del templo?" (54), cuyo afecto según Fernando es el mismo que él imparte: "ese amor que jamás sintió Cristo el tremebundo" (66). A la vez, la figura de la madre de Cristo juega un papel esencial. Más allá del título mismo, su imagen es el lugar de convergencia, física y espiritual, de ambos mundos; Fernando la conoce desde pequeño, y se la menciona en múltiples advocaciones: Auxiliadora, del Carmen, Dolorosa. Fernando asume así la imagen del redentor, de quien viene como verdad a reentronizar el orden perdido, y en su intento es inmolado.

El hilván de este recorrido neobarroco por la parodia, desde su capacidad como grama sintagmático, conduce a formular la hipótesis de que la novela de Vallejo es una alegoría, doblemente sustentada en su tradición católica y de la alta cultura del poder letrado, del intento de Fernando por restablecer el orden social de su infancia, que era el dominante y en el que era feliz, y que sucumbió durante su ausencia, arrasado por el tiempo y un nuevo paradigma social y cultural que transformó su ciudad en un infierno. Como quiera que se lea, sin embargo, la derrota es el desenlace múltiple de la novela: derrota de su deseo de amor y felicidad de Fernando en compañía de alguno de sus amantes, de su deseo de restauración del antiguo orden de su ciudad, y de sus múltiples deseos trascendentes.

Borges afirma que la humanidad sólo cuenta cuatro historias: la batalla inútil, el regreso, la busca y el sacrificio de un dios. Habría una quinta, el amor, pero todas tematizan la derrota y la esperanza. Todas habitan *La virgen de los sicarios*: el regreso de Fernando a su ciudad, su amor por ésta y sus amantes, su búsqueda de las causas del cambio cultural, su vana lucha por restablecer el orden perdido, y su metafórica inmolación como dios creador del texto incapaz de redimir el mundo de los hombres.

Igualmente se le aplica la conclusión de aquel: "En el pasado toda empresa era venturosa. [...] Ahora, la busca está condenada al fracaso [...] Somos tan pobres de valor y de fe que ya [...] no podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno." (1974: 1128)

Haber propuesto en esta tesis la inscripción de *La virgen de los sicarios* dentro del neobarroco, en tanto género que 'refleja la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia', conllevó revisar la forma como sus dispositivos específicos se manifiestan en la novela. En el recorrido pongo de relieve la forma como Vallejo responde a la responsabilidad ante la realidad mestiza y el lenguaje regionales, que propuso Carpentier como misión del escritor latinoamericano. Así mismo, señalo la abundancia de procedimientos de artificialización identificados por Sarduy como propios del género, en particular, la forma como Vallejo promueve la proliferación y sustitución para que la violencia emerja como grama sémico fundamental. Las imágenes surrealistas, el collage, el fraccionamiento y la especularidad refuerzan la participación del texto en este género, tanto en su forma más propia del 'boom' descrita por este crítico cubano, como por desarrollos más universales y recientes destacados por Calabrese.

Este recorrido destaca una estructura arborescente en la novela: el deseo del protagonista como encubierto eje dramático, que sostiene el denso follaje intercambiable de asesinatos, reflexiones y recuerdos que ocupan la mayor parte del espacio textual. También hace visible una cartografía cultural de amplio vuelo que, aún cuando centrada en la alta cultura, particularmente en la barroca española con su preciosista uso del lenguaje y obsesión por el devenir y la muerte, hace guiños a la popular. Las intertextualidades que refiero tienen un firme sentido indicial. Unas refuerzan la intención del parricidio literario, otras, los medios y el tipo de orden burgués que defiende y busca restablecer el protagonista de la novela.

Visibilizo también el gesto neobarroco de parodia de tres importantes parejas de la literatura y un personaje trascendental de la cultura occidental, Cristo. Esto posibilita postular el sentido alegórico de la novela: Fernando como salvador intentando recuperar el antiguo orden cultural burgués de su niñez, y sus amantes como anamorfosis de sus múltiples deseos y medio de su propósito restaurador.

II. El sujeto cultural: 'orientalismo' del poder letrado

Los discursos entrañan alguna manifestación de poder y *La virgen de los sicarios*, con su producción de voces monológicas, no podría ser la excepción. En la anterior sección de la tesis he identificado un conjunto de sentidos segundos a través del uso de los dispositivos de parodia e intertextualidad que permiten proponer la novela como alegoría. Más que Fernando, es su deseo el que determina la acción: la recuperación del paraíso perdido del orden socio-cultural de su niñez.

En lo que sigue repaso la novela para develar una serie de discursos y mecanismos de poder implícitos en ella. Destaco los discursos del protagonista, más como los de un sujeto cultural que como los de un individuo, insertado en una conformación peculiar de poder que hizo historia en América Latina desde tiempos remotos: el poder letrado; y destaco la forma como se manifiestan los mecanismos de poder que Edward Said propone en *Orientalismo*, como formas para construir y dominar la alteridad. Este ejercicio permite visualizar la emergencia fantasmal de un nuevo protagonista, la incivil multitud, como verdadero antagonista de ese deseo del narrador de restaurar el *ancien régime*. Es contra las manifestaciones culturales de esa multitud que Fernando aplica todo su furioso intento de limpieza social.

Puesto en estos términos, el texto se revela como el fracaso de un discurso y una práctica de supervivencia de clase, con unas dimensiones sociales e históricas que exceden el referente de la novela. Este sentido segundo resulta aplicable al contexto más amplio de las periferias del capitalismo globalizado contemporáneo.

A) Ciudad letrada, 'orientalismo' y multitud

Edmond Cros propone al sujeto cultural como una categoría que designa simultáneamente: "una instancia del discurso ocupada por Yo; la emergencia y el funcionamiento de una subjetividad; un sujeto colectivo; y un proceso de sumisión ideológica" (9). En tanto que el sujeto emerge como ser lingüístico, es tan sólo un "lugar-teniente [...] representado en el lenguaje en detrimento de su verdad [...] El no habla, es hablado en su discurso sin que él lo sepa." (15) Está doblemente atrapado: por las reglas del lenguaje y por su inserción socioeconómica y cultural específica de las que deviene su código axiológico. Quien mejor se manifiesta en el enunciado es el

sujeto cultural, revelador de la "red de signos organizados según líneas de sentidos y trazados ideológicos que constituye lo que se suele designar como cultura" (16), convirtiéndose en la mordaza más eficaz del sujeto de la enunciación. No obstante, "en el sujeto cultural Yo se confunde con los otros, el Yo es la máscara de todos los otros" (18), "opera como mediador entre el ego y el semejante" (20).

En el caso de *La virgen de los sicarios* el sujeto de la enunciación parecería particularmente audible a través de la recurrencia del yo narrador que nos cuenta su experiencia vital. La primera persona del singular es la forma gramatical preferente para señalar este sujeto; además, este yo narrador está permanentemente acompañado de otras marcas que también se constituyen en medios esenciales de significación de este ser borrado: los adverbios y adjetivos (aquí, ahora, ayer) y los tiempos verbales organizados en torno al tiempo de la enunciación y los verbos performativos (Ducrot 365), que están particularmente imbricados en la confusión de presente de la escritura y de la acción. Sin embargo, como se ha dicho, es a través de sus oraciones que se revela con especial claridad el sujeto del deseo y sus objetos: sus deseos de unificación y felicidad con sus amantes, su ciudad y su tiempo.

Pero como afirma Cros, ese sujeto está imbricado con el "sujeto cultural, que se expresa esencialmente en el enunciado" (17), especialmente a través de sus referencias a lo otro y los otros (la tercera persona), la forma impersonal 'se' y "las repeticiones explícitas de la *doxa*, los tópicos, los clichés, los ideologemas" (Id), dispersos y recurrentes a lo largo de la novela. Como se vio atrás, esto explica como una sola voz narrativa puede desdoblarse en una polifonía de voces monológicas y marginales. Ahora me concentraré en proponer a Fernando como sujeto cultural, expresión del poder letrado, y desarrollar las implicaciones del discurso segundo que se advierte en ese procedimiento tan típico del barroco histórico que es la alegoría.

Contraria a la usual evolución de las sociedades en que la realidad del contorno y la necesidad de supervivencia determinan la acción humana, el afán de riqueza y poblamiento de las coronas ibéricas produjo un contexto cultural y de poder peculiar, que invirtió esa causalidad. "La primera aplicación sistemática del saber barroco [...] se hizo en el continente americano [...] Fue una voluntad que desdeñaba las constricciones objetivas de la realidad y asumía un puesto superior y autolegitimado; diseñaba un proyecto pensado al cual debía plegarse la realidad." (Rama 24-25) Primero estuvo la idea acerca del orden que debía prevalecer en ese mundo ignoto, en el que prevalecía "el principio rector [...] de lo alto a lo bajo" (21) y a él debía

ajustarse el proceso de conquista y colonización, que "permitía negar ingentes culturas" (18). Pero la Idea estaba lejos de haber encarnado; transitaba el arduo camino renacentista de secularización y de dominio de la razón. Las monarquías peninsulares buscaban afanosamente instituir su absolutismo pero no podían aún separarse de la Tiara, y sus gentes que nos conquistaron eran mayoritariamente analfabetas y de origen rural, imbuidas de valores medievales.

Múltiple papel correspondería a los letrados hispánicos en ese mundo donde, al decir de Foucault, "las palabras comenzaron a separarse de las cosas" (18). Fueron los agentes para formalizar la Idea y transformarla en ordenanzas y Leyes de Indias que rigieran el proceso de construcción del Nuevo Mundo; interpretarlas en la remota América para ajustarlas a su especificidad física y social que quiso ser negada, y a la ambición desbordada de poder y lucro; y reenviar a la Metrópoli una representación de la verdad de lo que allí se vivía. Eran los intermediarios entre el Poder y las cosas, los traductores del mundo de los signos de unos y otros. A partir de esta condición oracular asentaron su prestigio económico y social y su capacidad de materializadores de la Verdad: "El sueño de un orden servía para perpetuar el poder y para conservar la estructura socio-económica y cultural que ese poder garantizaba." (23) Pero conscientes de su condición periférica frente al poder y al saber metropolitano y, con el pasar de los siglos, de éste con el de otras potencias europeas, los letrados latinoamericanos intentaron ser cada vez más cosmopolitas: "los espíritus más lúcidos [...] se esforzaron [...] yendo más lejos del centro colonizador para recuperar la fuente cultural que los abastecía oscuramente." (29)

Los procesos seculares de educación y cambio social redujeron el analfabetismo y desafiaron la rígida estructura jerárquica de castas, pero la ciudad erigida por los letrados logró consolidarse como "una suerte de religión secundaria [...] pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando éstas comenzaran su declinación en el XIX." (37) Uno de los efectos del proceso fue la constitución de una marcada diglosia entre su lenguaje, aferrado a la tradición peninsular y a las formas culturales europeas preferentemente escriturarias, y la lengua popular, vivaz, cambiante y básicamente oral. Así mismo, se afianzó un constante desencuentro entre la ciudad letrada y el grueso de la sociedad, para cuya mayoría el mundo de la vida tenía una condición ágrafa.

El triunfo de la ciudad letrada vendría con la constitución de las literaturas nacionales, con las cuales construyen un hecho político de indudable alcance, pues éstas

componen un discurso autónomo que "confiere organicidad al conjunto, interpretando este desarrollo secular desde la perspectiva de la maduración nacional, del *orden* y del *progreso* que lleva adelante el Poder [...] con el pasado de los campos construye las raíces nacionales, con el pasado urbano construye las raíces identificadoras de los ciudadanos. Y en ambos casos cumple una suntuosa tarea idealizadora" (74, 76). En este acto logra conferirle una mayor libertad al signo, pues la verdad ya no se encontrará en la realidad sino en esa verdad segunda que es la escritura, que no tiene más obligación que ser verosímil.

La novela costumbrista fue uno de los rasgos distintivos de la producción letrada de fines del siglo XIX y principios del XX. Con un abordaje pretendidamente científico, intentó capturar la esencia de las sociedades tradicionales y autóctonas en vías de desaparición, construyendo tipos en vez de personajes, cuya oralidad recogió transcribiendo sus formas sintácticas y tradujo en glosarios su semántica. Otro género que prosperó fue el ensayo, que contó entre sus recursos con discursos racistas, unos de viejo cuño y otros recientes, y alternó entre el nacionalismo y el universalismo, como expresión de los problemas que suponía el ascenso y transformación de multitudes heterogéneas que mellaban las pervivencias coloniales de la estructura social y las formas del poder tradicional.

En esta tradición latinoamericana, que Ángel Rama definió como el poder de la ciudad letrada, y que estuvo vigente al menos hasta más acá de mediados del siglo pasado, se inscribe el protagonista de *La virgen de los sicarios*. Fernando es un cosmopolita a carta cabal. Ha viajado 'por todo el mundo', vivió fuera de su país durante décadas, es escritor, maneja una alta cultura clásica y dispone de una holgada posición económica, desde donde se instala como censor del mundo que vive, a partir de su verdad, que impone como hegemónica desde su voz monológica. Con una "tendencia elitista, cultista y alejada de las formas populares" (Rama 121), representa la nueva cultura oral urbana a través de sus amantes, constituidos como tipos y no como personajes, y la diglosia social mediante su insistente traducción de nuevos términos a los interlocutores, ahorrando el glosario de una típica obra costumbrista. Esta condición no es fortuita; por el contrario, responde a su propia tradición cultural. Fue "en el Perú y en Colombia, que no casualmente eran los otros centros del poder virreinal durante la Colonia [...] donde había encontrado sus formas plenas la concepción de la ciudad letrada" (122): Colombia fue el primer país en fundar una Academia de la Lengua 'correspondiente' de la Real Academia, "contó con el mejor equipo lingüístico

americano" (68), y política y lengua fueron una sola entidad en el país finisecular del XIX (von der Walde 1997).

El cosmopolitismo geográfico y cultural del protagonista no corresponde, sin embargo, al de la etimología original de Diógenes el Estoico y de los sofistas griegos, de ciudadano del mundo. Esta permitiría, en su versión actualizada, la defensa de los valores de democracia y ciudadanía para lograr una comunidad universal de diálogo y acción que privilegie "what is morally good [...] to all human beings" (Nussbaum 5). Por el contrario, su cosmopolitismo se ajusta a la versión de la modernidad de estirpe kantiana y hegeliana, que lo asumen como forma de alcanzar el demiurgo universalista del plan de la naturaleza o de la manifestación del 'Espíritu'. Esta visión del idealismo alemán conlleva una concepción imperial del poder sobre la que se asentó el discurso del Estado burgués: hay Estados superiores cuya responsabilidad es la difusión universal de este proyecto, y la dominación de los otros pueblos se constituye en deber suyo en favor de la expansión de la cultura superior. Eurocéntrica en el caso de Kant: "nuestro continente [...] dictará leyes a las restantes partes del mundo en la mejora de su constitución política" (54), o teutona para Hegel: "el principio de la unidad de la naturaleza divina y humana [...] cuyo cumplimiento es asignado al principio nórdico de los pueblos germanos" (284). Del otro lado del Atlántico este discurso revestirá pocos años después la forma del 'destino manifiesto', con la que el joven Estados Unidos justificó su apropiación de más de la mitad del territorio mejicano. Los poderosos, desde esta perspectiva, tienen el 'derecho' (casi la obligación moral) de extender su orden en aras del llamado del demiurgo universal: el progreso.

Esta superioridad a nivel de Estados se reproduce *mutatis mutandi* al interior de las sociedades, para justificar la dominación de quienes detentan el poder económico y el conocimiento institucional. En el caso particular del poder letrado en Latinoamérica, el dominio de la cultura occidental se constituye en fuente y signo de ese poder. El regreso de Fernando a su ciudad natal, la convivencia con su joven amante de la extracción más popular posible -proviene de las comunas y fue sicario-, y la expulsión de su apartamento que lo lleva a errar por la ciudad, señala el enfrentamiento⁵¹ del orden letrado con el nuevo que se ha instituido durante su larga ausencia. Desde esta perspectiva, la serie de asesinatos cometidos por 'el Ángel Exterminador' emerge como metáfora del intento de reinstauración del viejo orden, y el carácter de *déjà vu* de la segunda parte es un artificio adicional que impone la especularidad en el relato y

⁵¹ En su acepción primaria de 'estar frente a'.

propone una condición metafórica a la totalidad del texto, un sentido segundo. Esto reitera la presencia del barroco histórico y propone una lectura alegórica⁵² de la crisis del discurso de dominación letrado que sirvió de base para la constitución y pervivencia de buena parte, si no de todo, el sistema republicano latinoamericano⁵³. Esto invierte el orden de producción de la violencia, desplazando el valor protagónico del sicario al discurso del poder letrado.

Letra y conocimiento se constituyen en fuentes del poder letrado, pero son muchos los mecanismos con que lo ejercen, y *Orientalismo*, de Edward Said, provee el acceso para abordar los instrumentos de dominación implícitos en la novela: "El orientalismo expresa y representa [...] un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales [...] es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente" (1990: 20-21), de tal modo que Oriente termina siendo "una parte integrante de la civilización y de la cultura material europea" (20). Aun cuando este trabajo analiza un universo cultural diferente, lo hace a partir de categorías generales del discurso del poder. "este estudio pretende ser un paso hacia la comprensión [...] de la fuerza del discurso cultural occidental" (46), de modo que su abordaje puede ser utilizado para otros contextos.

Como señala Said, la estructura mental del ser humano busca un orden dentro del caos de las cosas: "la mente tiende a formular con persistencia lo que Claude Lévi-Strauss ha llamado una ciencia de lo concreto [...] la mente exige un orden y el orden se logra haciendo distinciones" (27). Las distinciones se hacen a partir de 'valores puramente arbitrarios' que conllevan un reduccionismo de la realidad a esencias o a categorías, como por ejemplo los tipos sociales del costumbrismo o el concepto de sicario, que, si bien facilitan la comprensión y la unidad conceptual, empobrecen la realidad representada.

Este proceso es particularmente relevante frente a realidades nuevas que causan temor porque aparecen como el enfrentamiento a un vacío o a una amenaza. Una

⁵² En su sentido más corriente: "forma de metáfora extensa en la cual objetos, personas y nociones, en una narración, prosa o verso, son comparadas con significados que están fuera de la obra misma." (Catelli 242, citando a H.C. Hugh: *A handbook to literature*. New York, Odyssey Press, 1972, pg. 13.)

⁵³ Más de un cuarto de siglo atrás Wolfgang Iser advirtió contra la soberbia de pretender develar el sentido oculto de una obra y con ello consumirla. La lectura que se propone busca aprovechar la múltiple capacidad de semiosis de *La virgen de los sicarios* y proponer una interpretación, entre tantas posibles.

opción es "llenarlo con significaciones que lo reduzcan [... de modo que lo] que es evidentemente extraño y lejano adquiere, por una u otra razón, la categoría de algo más familiar." (2002: 92) Se opera la expulsión del referente que señala Barthes (2004). Se sustituye la condición de 'verdad' que pretende la representación realista por la 'verosimilitud', a partir de una 'exterioridad' (científica, moral, cultural...) que asume el hermeneuta frente al objeto de estudio, al cual se convierte así en un distante Otro.

El Otro no será ya más que un fantasma pasivo. Su compleja realidad multidimensional queda reducida a la interpretación del sujeto tamizada mediante las técnicas de representación: se congela y 'deshumaniza' su realidad, se la 'occidentaliza' en una construcción esencialista. "Conocer así un objeto es dominarlo, tener autoridad sobre él, y autoridad aquí significa [...] negarle autonomía [...] porque nosotros lo conocemos, y, en cierto sentido, existe tal y como nosotros lo conocemos." (Said 2002: 59) Este dominio se refuerza a partir de la supuesta superioridad del sujeto frente al objeto, del yo-nosotros frente al Otro-ellos: "la esencia del orientalismo es la distinción incuestionable entre la superioridad occidental y la inferioridad oriental" (71), o, para nuestros efectos, de la superioridad del poder letrado frente al resto de la sociedad.

La amenaza que enfrenta Fernando, como representación de la 'ciudad letrada', es el desbordamiento de la multitud y la consecuente presencia de la cultura popular en lo que había sido su 'comunidad sustancial'⁵⁴, su Medellín de la infancia. Su enemigo no es la muerte ni sus vicarios, es la multitud, pesadilla eterna del poder: "masas [...] un término de desdén en gran parte del pensamiento conservador [...] Los términos despreciativos para la mayoría de un pueblo tienen una larga y nutrida historia [...] plebeyo del latín; *siervo* y *rústico* de la sociedad feudal [...] En el S16 y el S17 [sic], la palabra clave era multitud [...] el 'monstruo de muchas cabezas' [...] Aunque a menudo se hacía referencia al *vulgo* y la *chusma*, el sustantivo verdaderamente significativo era multitud" (Williams 209-210). A diferencia del 'pueblo' que renuncia a su autonomía a cambio de la protección del Leviatán, la multitud es el monstruo

⁵⁴ Las comunidades sustanciales "constituyen un lecho, un cauce capaz de canalizar la praxis y la experiencia colectiva [...] constituido por usos y costumbres repetitivas y por eso confortables, por un *ethos* consolidado. El miedo se sitúa al interior de la comunidad, en sus formas de vida y de comunicación. La angustia hace en cambio se aparición en aquellos que se alejan [o son destituidos] de la comunidad de pertenencia, de los hábitos compartidos, de los 'juegos lingüísticos' sabidos por todos, internándose en el vasto mundo. Por fuera de la comunidad, el peligro es ubicuo [...] La contraparte del miedo es la seguridad que la comunidad puede, en principio garantizar." (Vimó 21)

indomable que subsiste en su indisciplinable condición centrífuga de "muchos en tanto muchos" (Vimo 17), y como cuerpo heterogéneo desafía las nociones políticas modernas de obediencia y subordinación.

B) El poder en acción

Fernando se instala en una posición de poder tradicional, *comme il faut*: "en Manrique tuvo mi abuelo una casa [...] me ponían a caminar derecho, derechito, [...] para que después cuando creciera, continuara igual por el resto de mi vida, recto, derecho, siempre derecho como un hombre de bien y que nunca se torciera mi camino." (Vallejo 2002: 110) En buena parte lo logró; no sólo es el cosmopolita señalado, también es el hombre maduro que tiene la autoridad que provee la experiencia vivida. Es escritor y se jacta de ser el 'ilustre' 'último gramático' del "que fuera país de gramáticos" (20), en una relación paradigmática con su egregio antecesor más que profesional: "mi viejo amigo don Rufino José Cuervo, el gramático, a quien frecuenté en mi juventud" (Id). Sin tener ninguna ocupación conocida tiene una holgura económica propia de un rentista, que se refleja en su apartamento 'rodeado de terrazas y balcones' y su capacidad de sostener a sus amantes y sus caprichos con generosidad: "Decidí hacerlo feliz ese día y darle en nombre de ella lo que quisiera" (95) y le regala a Wilmar una 'dotación completa de símbolos sexuales' y una nevera para la madre. Esta holgura contrasta ostentadamente con las condiciones de precariedad de sus amantes, provenientes de las comunas, sin el trabajo que les proveía el narcotráfico, paralizado en ese momento por la muerte del 'gran contratador' de sicarios; cuando conoce a Wilmar éste no había almorzado desde la antevíspera.

Su reiteración del mundo de los gramáticos trasciende su oficio de traductor de la diglosia cultural que encuentra, y lo instala en una genealogía con una larga tradición de cercanía al poder. Según el historiador Malcom Deas, en Colombia "la gramática, el dominio de las leyes y de los misterios de la lengua, eran componente muy importante de la hegemonía conservadora que duró de 1885 hasta 1930, y cuyos efectos persistieron hasta tiempos mucho más recientes" (Citado en von der Walde 1997: 76). Al proclamarse 'el último de los gramáticos' se instala en una genealogía aún más amplia, que se inicia con Nebrija, vinculado por su oficio de manera indisoluble con la gesta conquistadora hispánica. Sin que éste pudiera prever el descubrimiento del Nuevo Mundo, ese mismo año editó la primera gramática de la lengua española, con la expresa intención de proporcionar un soporte cultural a la campaña militar de conquista y unificación de la península, en que estaban comprometidos los reinos de

Castilla y Aragón. En su dedicatoria a la soberana, señala la importancia de la lengua en la realización de la condición humana y del idioma para el sometimiento de los pueblos conquistados y la unificación del imperio: "la lengua, la cual nos aparta de todos los otros animales, i es propia del ombre [...] que Vuestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros i naciones de peregrinas lenguas, i conel vencimiento aquellos tenían necessidad de recibir [...] nuestra lengua" (Citado en Cros 86-87). Aún más, en su obra se asoma la figura del letrado al señalar "la necesidad de formar correctamente a los responsables administrativos del estado" (81).

En la conquista de América se unió un tercer instrumento a la espada y la lengua: la religión. Todos tres están presentes y son fundamentales en la relación de Fernando con la nueva cultura que se despliega por su ciudad. La espada se actualiza en el revólver del Ángel Exterminador eliminando en la reconquista a los enemigos del antiguo orden. La lengua es el lugar del desencuentro entre las dos culturas, es el epítome de la diferencia, en tanto una de las "manifestaciones concretas [...] de la cultura es] el lenguaje y las diversas prácticas discursivas" (10). Alrededor de los símbolos religiosos convergen las dos culturas: a los pies de la Virgen los representantes de una y otra oran por sus deseos y necesidades.

Fernando asume una condición monológica como traductor de la nueva cultura: "¿Entonces qué, parece, vientos o maletas? ¿Qué dijo? Dijo: 'Hola hijo de puta'. Es un saludo de rufianes" (23), se refrenda al mismo tiempo que se construye a partir de un distanciamiento del protagonista frente a los demás y a su propio mundo. Su alta cultura le provee el carácter de fiel representante del discurso occidental. Más allá de la alusión a los grandes nombres de esta cultura, aprovecha su solvente conocimiento de su obra como caja de resonancia de sus reflexiones y respaldo de autoridad para sus mordaces diatribas.

La autoridad que todo esto le confiere y el respaldo constante de referencias que, aún cuando paródicas o hiperbólicas, concuerdan con acontecimientos y condiciones fácticas, construye una imagen reaccionaria pero verosímil de la realidad colombiana, que expone ante su heterogéneo auditorio, como se vio en detalle atrás. En su discurso la violencia, la pereza y una obsesión reproductiva son características culturales del componente mestizo de tradición rural de la sociedad, con un fundamento típicamente racial. Esas características confluyen en que una actividad central de la sociedad sea el robo, al vecino o al Estado, por lo que éste desatiende

sus funciones de buen gobierno y deviene en retroalimentador de la violencia, bien por su estructura perversa o por la vacua institucionalidad partidista que lo sustenta.

Cuando la desencontrada convivencia con su joven amante lo fuerza a un errático deambular por su ciudad, cuatro fenómenos lo asaltan como evidencia del cambio físico y cultural que se ha operado durante su larga ausencia: la exacerbación de la violencia, la presencia desbordada de la multitud, la omnipresencia del mundo de las drogas y la ausencia de todo rastro de su pasado. Dramatiza entonces el cambio mediante la comparación con referentes de lo que constituyen su visión del 'deber ser', con las instituciones de su tradición, especialmente las eclesiásticas, y con su propio pasado.

Expulsado de su apartamento por la música de Alexis, encuentra una ciudad sitiada por el crimen común: "¡Qué iglesia iba a haber abierta ni qué demonios! Las mantienen cerradas para que no las atraquen. Dicen que atracan [...] Que matan" (21), y apropiada por una nueva cultura, grosera y contestataria: "Si uno le dice al taxista: 'Por favor, señor, bájele un poco a ese radio que está muy fuerte', el hideputa (como dice Cervantes) lo que hace es que le sube." (Id) Su primer relato del nuevo contexto es elocuente en cuanto a su perspectiva de la asociación entre crimen común, la nueva cultura de la multitud y el caos urbano:

"Tengo muy presentes los sucesos de mis primeros días con Alexis. La mañana, por ejemplo, en que [...] presencié un atraco [...] un hombre grasoso, un cerdo, está atracando con un revólver un jeep que maneja un muchacho: uno de esos muchachitos linditos, riquitos, hijos de papá que me fascinan (también). [...] Cuando cayó el muchacho el hombre se le fue encima y lo remató a balazos. Por entre el carrerío detenido y el caos de bocinas y de gritos que siguió se perdió el asesino." (19)

Resulta difícil saber qué lo impacta más, si el atraco y el posterior homicidio, la estética del agresor, especialmente por su comparación con la de la víctima, el ruido de la ciudad o la impunidad que cobija al delincuente. Sin embargo, no es el riesgo de muerte lo que lo preocupa, puesto que su pensamiento existencialista lo tiene preparado para ella: "La fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta" (39) y lo demuestra en forma recurrente:

"me metí en un tiroteo. [...] Balas iban y venían, parabrisas explotaban y caían transeúntes como bolos en la barahúnda endemoniada. '¡Al suelo! ¡Al suelo!' gritaban. ¿Al suelo quién? ¿Yo? ¡Jamás! Mi dignidad me lo impide. Y seguí por entre las balas [...] pensando en el viejo verso [...] 'Oh muerte ven callada en la saeta'. Pasé ileso, sano y salvo, y seguí sin mirar atrás porque la curiosidad es vicio de granujas." (23-24)

A pesar de la juiciosa advertencia que le hace Alexis cuando se entera del hecho, insiste en su actitud de inmunidad emanada de su propia superioridad: "Tocaba abrirse", contestó. ¿Huir yo? ¿Abrirme? Jamás de los jamases. Jamás. A mí la muerte me hace los mandados, niño." (24) No obstante lo paródico de la escena, el artificio pone en escena su distanciamiento frente al mundo Otro y su desafiante actitud de poder. Él tiene la muerte a su servicio, es invulnerable a las balas, piensa en la gran poesía clásica y preserva su compostura en cualquier circunstancia; mientras que sus conciudadanos son presa de la vulgaridad del mundo: son abatidos por la violencia, atienden a su supervivencia y corren a protegerse, son curiosos.

La ciudad a la que regresa se ha escindido: el intemporal Medellín del valle es asediado por Medallo, el de las laderas, donde se asientan la comunas de donde bajan 'a vagar, a robar, a atracar, a matar'. Allanan como multitud con sus desmanes democratizantes la ciudad de Fernando:

"¿Las aceras? Invasadas de puestos de baratijas que impedían transitar. ¿Los teléfonos públicos? Destrozados. ¿El centro? Devastado. ¿La universidad? Arrasada. ¿Sus paredes? Profanadas con consignas de odio 'reivindicando' los derechos del 'pueblo'. El vandalismo por donde quiera y la horda humana: gente y más gente y más gente y como si fuéramos pocos, de tanto en tanto una vieja preñada, una de estas putas perras paridoras que pululan [...] Era la turbamulta invadiéndolo todo, destruyéndolo todo, empuercándolo todo con su miseria crapulosa. '¡A un lado, chusma puerca!'" (64)

El protagonista evoca con nostalgia el pasado sepultado por la usual transformación de las metrópolis latinoamericanas, que es tema recurrente en la novela fundacional de identidades republicanas. La primera frase de la novela evoca el pasado rural en términos idílicos: 'Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta', y más adelante enfrenta la dureza de la nueva urbe con la imagen idealizada de la ciudad patricia y devota: "Y ni un alero tampoco para guarecerme en tantas casas miserables, mezquinas, construidas con el egoísmo del sálvese quien pueda. Añoré mi viejo barrio de Boston donde nací, de nobles casas con alero para que cuando lloviera nos escampáramos los parroquianos que íbamos a misa" (88). El cambio no sólo borró todo lo que significó la mítica felicidad de su niñez; sino que se lo apropió la nueva cultura: donde fue la finca de sus abuelos habían "cortado a pico la barranca y construido en el hueco una dízque urbanización milagro: casitas y casitas y casitas para los hijueputas pobres, para que parieran más." (97) La correlación entre la desaparición de su ciudad, tradicional y hospitalaria, y la emergencia de la turbamulta invasora queda planteada en una geografía diacrónica:

"Manrique [...] ese barrio donde hoy empiezan las comunas pero donde en mi niñez terminaba la ciudad" (110).

La nueva faz urbana acrecienta el distanciamiento vergonzante que postula desde el inicio del texto entre él y esos amenazantes Otros: "Yo no soy de aquí. Me avergüenzo de esta raza limosnara. En el oleaje de la multitud" (15). La presencia de esa multitud es una doble amenaza, física y cultural, al orden letrado que encarna Fernando. Física en tanto bajan de ese nuevo espacio, que denomina Medallo, a invadir su Medellín tradicional. La amenaza cultural se revela en los comportamientos ruidosos y vulgares que se hacen explícitos en el *locus* propio de la multitud: los lugares públicos. Es en las calles, las plazas, las cafeterías populares, los cementerios, los medios de transportes públicos, donde el narrador la enfrenta y donde ella se manifiesta culturalmente. Estas manifestaciones son la causa eficiente de cada uno de los asesinatos, los cuales no son sino una manifestación de limpieza social, práctica típica de los órdenes sociales de derecha próximos al poder. La consubstanciación de Fernando con Alexis, y todos los elementos discutidos previamente, señalan que los asesinatos de éste son en realidad de aquel: todos y cada uno de los motivos de sus muertes son hechos culturales que atentan contra el orden burgués de la alta cultura, similar al que retratan Balzac y Proust. En esta interpretación hay una nueva inversión barroca. La modificación del orden de producción de la violencia, de las balas de los sicarios al poder del discurso letrado, proporciona un giro barroco a la interpretación: de la lectura epifenoménica que instaura interpretación a partir de la violencia sicarial, a una muy diferente, a partir de poder del discurso letrado como generador de un orden social excluyente que, en situación de crisis recurre a formas extremas de retención de su poder.

El origen de sus amantes supone una aparente contradicción. Son necesarios narratológicamente como vía de acceso al conocimiento cercano del mundo de la multitud, ese Otro que vive en las comunas, en Medallo, y que por acción metonímica sus características individuales son también de la multitud. Sin embargo han sido doblemente redimidos de su estigma originario. Han sido liberados de su carácter anónimo al convertirse en objetos del deseo de Fernando, y él dota a Alexis de una cualidad que tiene una larga tradición en los discursos del poder occidental, la pureza. Alexis es un ser incontaminado de mujeres, de lectura, de grafía, es casi un ser precultural: "sólo comprende el lenguaje universal del golpe. Eso hace parte de su pureza intocada. [...] No habla español, habla en argot o jerga" (23) y de eso se había enamorado el protagonista. Ha sido liberado de la condición mestiza de la multitud.

Otro rasgo del poder, señalada tanto por Rama como por Said, es la construcción de tipos como representación del Otro, reducidos a simples figuras: "configuración incivil, impersonal,acrónica, de relaciones simbólicas" (Barthes 2004: 56). Ni los amantes de Fernando y menos sus amigos, La Plaguita o El Difunto, tienen la cualidad de personajes, esos seres textuales cuya complejidad determina una personalidad combinatoria que conlleva "proveerse de una duración biográfica, someterse imaginariamente a una 'evolución' inteligible, significarse como objeto de un destino, dar un sentido al tiempo" (Id); sólo Fernando tiene dicha cualidad. Cuanto se sabe de ellos ha sido cuidadosamente cribado por la sospechosa veracidad de una narración en primera persona. Se conocen sus nombres de pila o sus apodos; que son sicarios provenientes de las comunas, desempleados desde la muerte de Pablo Escobar, que perdieron muchos amigos y compañeros en el oficio; y que tuvieron relaciones sexuales con el protagonista. De sus amantes sabemos además que no pueden vivir sin música ni televisión, que sus madres están vivas, y que Wilmar quisiera ropa, electrodomésticos y vehículos, mientras que Alexis se contenta con una miniUzi. Plaguita tiene novia y la embarazó para que lo vengara, y "cuando no está matando está jugando billar" (35); El Difunto provee la nota lúdica con la 'descomunial erección' con que resucitó cuando lo velaban creyéndolo muerto. Son verdaderas figuras fantasmales, pero con una condición particular, son seres prácticamente preculturales, casi carentes de voz. A Alexis no se lo escucha en estilo directo sino veintitrés veces; más de la mitad de las diez oraciones bímembres que pronuncia están relacionadas con matar; y el resto son oraciones unimembres o interjecciones. Los diálogos del protagonista con ellos son elocuentes: "¿Justo donde llevas los escapularios?" 'Aja'. '¿Y cuando te dispararon ya los llevabas?' 'Aja'" (25); "¿Tú ya conocías a ése?" le pregunté refiriéndome a La Plaga, a quien habíamos dejado atrás. 'Aja', contestó con la boca llena. '¿Porque también es de tu barrio?' 'Aja', volvió a contestar" (112).

En cambio, de su "lejano amigo José Antonio Vásquez, sobreviviente de ese Medellín antediluviano que se llevó el ensanche" (10), ser absolutamente circunstancial y fugaz, se revelan detalles de su apartamento como los 'recargamientos balzacianos' del cuarto de las manposas, consta su decaída actividad sexual, su generoso desprendimiento de los muchachos que lo visitan y la austeridad de las reuniones. Además tiene voz en estilo directo libre en cuatro ocasiones, mediante oraciones compuestas, tantas como las que dice Alexis sobre temas distintos a matar. Es patente la estructura anfitética que funda el texto: densidad y complejidad humana del protagonista, caracterización esencialista de sus amantes y de su mundo precultural,

constituido únicamente por hombres, género por excelencia del poder. Las únicas mujeres que aparecen en el relato son en calidad subalterna de empleadas, o como madres, y como tales, estigmatizadas reproductoras en el discurso de violencia y pobreza del narrador,

Los nombres propios y los sobrenombres de los protagonistas de la novela proponen una interesante jerarquización. Sólo su viejo amigo Vásquez, superviviente del viejo orden, tiene nombre y apellido⁵⁵. Sus amantes, tienen nombre que refleja su extracción del nuevo orden: 'extranjero o inventado, ridículo, de relumbrón', y los amigos de ellos carecen de nombre, únicamente se conocen sus apodos. Los demás son anónimos, designados tan solo por su ocupación o género.

El apellido en el orden letrado tenía una gran significación, aludía a la condición de legitimidad de nacido en matrimonio: a la sanción social; su ausencia era marca de bastardía. Esto está íntimamente ligado con el proyecto imperial del discurso que se impuso en el régimen de conquista hispánica basado en exclusión e integración: "La construcción de una lengua hegemónica implica, para Nebrija, un proceso de discriminación: hay que descartar, apartar de ella todo lo que le es ajeno [...] cuando Nebrija habla de la necesidad de depurar la lengua se trata también de depurar el 'cuerpo social'" (Cros 74-75). Ese anónimo es el anónimo al que Fernando elimina. Pero al mismo tiempo, el proyecto del poder busca " crear un conjunto coherente a partir de elementos distintos [...] La 'alteridad', lo ajeno que no se puede asimilar, se contraponen con la diversidad, que, por el contrario, puede integrarse" (77); en la novela, a quienes Fernando integra a su mundo porque están ligados por un afecto indirecto a través de sus amantes, son denotados con sobrenombres.

La discriminación letrada va más allá de los nombres, emplea el procedimiento de creación de monstruos. Esta técnica la emplearon los primeros cronistas de Indias, como recurso ante su incapacidad de nombrar la nueva realidad y a tono con la necesidad de resignificar lo 'real maravilloso' de la nueva realidad descubierta. La mencionada carta de Colón expresa mediante la convocación de lo edénico y la actualización en figuras de lo monstruoso su asombro e incapacidad de nombrar. Como señala Cros:

"La 'alteridad' se moldea en un primer momento en lo semejante. [...] En la evocación edénica [...] asoma un discurso mítico que tiende a poblar las tierras

⁵⁵ Al igual que las personalidades extradiegéticas de la obra pertenecientes al antiguo orden cultural: el expresidente Virgilio Barco, el patricio regional Pedro Justo Berrio, el cardenal López y los varios López políticos que menciona.

desconocidas de monstruos [...] Quien habita otro mundo no puede ser mi semejante. [...] se requiere el] potencial de re-inversión del discurso edénico en su contrario; si éste se actualiza [...] puede en cualquier momento pervertirse o subvertirse por la actualización de su contrario, conforme a una ley fundamental de funcionamiento de las estructuras discursivas" (50-52).

"El mito del Edén no es suficiente para dar cuenta de lo que es: esos paisajes corresponden a una evocación paradisiaca, más otra cosa; pero otra cosa nueva, otra cosa que desborda los sistemas de organización de conocimiento, otra cosa que es irreductible a toda denominación y a cualquier comparación, otra cosa que es simplemente *Otra* y que, por ser *Otra*, es irrepresentable. Dicho de otra forma: para definir este Otro, el paso obligado por la semejanza deja siempre un residuo de 'alteridad', un elemento irreductible a la norma clasificadora. [...] La semántica evidencia la valorización del tema del límite [...] todo lo que excede la esfera de lo conocido cae dentro que lo extrasistemático y de lo no representable. [...] se trata también, y tal vez sobre todo, de los límites fijados a las normas de comportamiento [...] porque] subvierte el orden de la naturaleza como el de la cultura. [...] las representaciones de la 'alteridad' se articulan con el espacio mítico de la transgresión, es decir, de lo satánico" (56-57).

De una manera semejante, Fernando asiste horrorizado a la invasión de su edénico Medellín de aleros y nobles casas. Incapaz de nombrar ese nuevo orden cultural, lleno de vallenatos, ruido, suciedad y desorden, recurre a la acumulación barroca y a la re-inversión empleada por los primeros cronistas. Describe a sus congéneres que la invaden como una multitud amorfa y anónima de características despreciables: es una "raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad. Aquí nadie es inocente, cerdos." (Vallejo 2002: 27-28) Los calificativos de su monstruosidad son de orden cultural, reiterando la naturaleza de su transgresión, la cual los hace culpables y justifica su exterminio: "Lo matamos por chichipato, por bazofia, por basura, por existir." (28)

Pero igual que todo colonizador, el tiempo y el contacto terminan colonizándolo, como sucede con la producción de culturas híbridas de las que habla García Canclini. El gramático insigne, que al principio no escatima en señalar los vicios lingüísticos de la nueva cultura, con un entrecorillado seguido de la traducción: "Ah, 'chichipato' quiere decir en las comunas delincuente de poca monta, raticas, eso" (Id), termina hablando como ellos: "D'íai, del bus, nos seguimos pal barrio" (105). Tan es así, que a partir de cierto punto en la novela, el último gramático de Colombia comienza a adoptarlos como propios, con una cuidadosa representación fonética: "peliando, manotiando, misiá, pal barrio, haiga", dejando de lado el encomillado inicial. Se opera en él un proceso de incorporación de los sociolectos: "los estudios sobre los argots han cobrado importancia y se han puesto al orden del día en el ámbito de la investigación

lingüística. Dejaron de ser léxicos minoritarios, exclusivos de rufianes y de habitantes de la calle y empezaron a extenderse por diversos sectores de la sociedad" (Castañeda 13).

La hibridación va más allá del idioma. El sujeto colonial sólo exterioriza afectos de solidaridad por animales⁵⁶, como es propio de sociedades precapitalistas que tienen estrecha relación con la naturaleza, y por miembros de esa comunidad. Por uno manifiesta cariño, "¡Ay Plaguilla, qué alegría verte! -exclamé-" (Vallejo 2002: 112) cuando se reencuentra con el amigo de andanzas de Alexis; y por otra compasión: "Sentí una inmensa compasión por ella, por sus niños" (87), cuando conoce a la madre de Alexis.

Esa nueva cultura es realmente la que lo constituye como ser humano. Es la que logra conocer la sensibilidad que se esconde tras su invulnerable coraza de discursos monológicos: "estaba la otra tarde un niño oliendo sacol, que es una pega de zapateros que alucina. Y que de alucinación en alucinación acaba por empegotarte los pulmones hasta que descansas del ajeteo de esta vida y sus sinsabores y no vuelves a respirar más smog. [...] Cuando vi al niño oliendo el frasquito lo saludé con una sonrisa. Sus ojos, terribles, se fijaron en mis ojos, y vi que me estaba viendo el alma." (74) Y desde ella es constituido como personaje con nombre de pila, como sus amantes. En efecto, es Alexis, su amante proveniente de la otra cultura, quien pronuncia su nombre, y al hacerlo lo desplaza de su condición de anónimo narrador proustiano y lo instala en el micromundo de los sicarios, epítome de la nueva cultura. Fernando nace como persona nominada desde la alteridad. Se hace acto la metáfora lacaniana del espejo: "en la fase del espejo el Ego se forma a partir de la imagen del otro" (Cros 19), y quizás esto justifica la actuación del protagonista: "esta rivalidad especular, vivida como una situación de enfrentamiento, suscita 'la más íntima agresividad' y desemboca en el deseo de la desaparición del otro" (20).

Con esto se completa el cuadro de jerarquías de las denominaciones de las personas. Su amigo perteneciente al viejo orden tiene nombre y apellido, pero sólo tienen nombre de pila quienes pertenecen al mundo del narrador y su deseo. Pero con una diferencia sustancial entre su nombre y el de sus amantes: el suyo pertenece al viejo orden, es hispánico, tiene la pureza de la sangre; el de ellos es extranjero, procede del

⁵⁶ Una de las escenas más dramáticas de la novela es el intento de rescate de un perro que ha caído a un colector de aguas, y un asesinato es motivado por la crueldad con que se trata a un caballo.

afuera de su comunidad sustancial, pero ellos han sido redimidos por el deseo de él e integrados al orden que él establece.

No obstante, ese orden suyo es un híbrido, no es puro, porque Fernando ya no tiene apellido, ya no pertenece por entero al viejo orden. El deseo lo ha integrado con los Alexis y los Wilmars del mundo que puede redimir a través de su deseo. El protagonista es consciente de su gradual incorporación a la nueva cultura y de los límites del discurso tradicional que seguramente él hubiera esgrimido antes de conocerlos. Pero lo aduce falaz habida cuenta de la vacuidad del lenguaje, que sólo le confiere sentido su naturaleza de elemento cultural propiedad de todos, y por tanto susceptible de ser resemantizado por esos nuevos sujetos que pretende eliminar: "Cualquier sociólogo [...] concluiría de esto que al desquiciamiento de una sociedad se sigue el del idioma. ¡Qué va! Es que el idioma es así, de por sí ya es loco." (56) Los apodos señalan a quienes viven en el entre lugar que separa ese mundo de dios de Fernando y el de la multitud crapulosa; han sido ungidos por el reconocimiento de éste, mas no redimidos por su deseo; él los conoce y los identifica como individuos – tipos y no personas-. Más allá se ubica la plaga anónima.

Fernando entrafía así al híbrido sujeto cultural colonial:

"a la vez indisoluble (colonizado y colonizador alternativamente, y simultáneamente sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado) y sin embargo profundamente y para siempre difractado: Condenado a proyectarse con la forma de lo semejante y de lo desemejante, condenado a interiorizar su 'alteridad' y, por lo mismo, buscándose incesantemente a sí mismo en la medida en que [...] la 'alteridad' no puede representarse puesto que la identificación con el Otro sólo puede producirse a través de mis propios modelos discursivos, producidos precisamente para expresar lo que soy, lo que sé o lo que imagino y no han sido producidos sino por eso; de ahí, su incapacidad para dar cuenta de todo lo que me es exterior y es exterior a mi universo." (Cros 61)

Fernando lo había expresado poéticamente: "Millares de foquitos encendidos, que son casas, que son almas, y yo el eco, el eco entre las sombras. Las comunas a distancia" (Vallejo 2002: 30). En este orden de ideas, no resulta fortuito el enjuiciamiento a la pretensión omnicompreensiva de Dostoievsky e inclusive a la suya misma acerca de conocer sus propios pensamientos. Quizás esto no sea más que la honesta aceptación de la limitada capacidad humana de conocimiento de lo real, entendida como oposición a la realidad: ésta como imaginario de aquella que no se puede decir. Cuánto más inasible será entonces la comprensión del real del cual lo separa un abismo cultural. Este límite al conocimiento humano pone de presente así mismo, los

límites de la comunicación misma, que se ponen en escena de manera particularmente descarnada en el caso del sujeto cultural colonial que se expresa a través del recurso retórico del 'culebrero', con tantas semejanzas al monólogo interior:

"no existe yo sin tú y todo monólogo interior implanta un tú, que no es sino otro yo mismo, el otro que llevo en mí [...] Esta ausencia del Otro auténtico, esta vuelta esquizofrénica hacia otro yo, esta pérdida de referencias identificatorias, en una palabra, esta escritura de la incomunicabilidad y de la no representabilidad del Otro deben ser asociadas [...] a la problemática general del sujeto cultural colonial, un sujeto que hubiera interiorizado, en este caso, una situación poscolonial vivida en el marco de una crisis de identidad; este sujeto descubre, de hecho, que en él mismo se encontraba implantado, con la forma de un patrimonio paisajístico y, más en general, cultural y simbólico, un Otro radicalmente extraño y la única salida que encuentra es dialogar con su sombra. [...] Despojado de sus derechos, exiliado para siempre de la que creía su patria hasta entonces, este sujeto descubre al mismo tiempo la actualidad y la soledad que se venía ocultando a sí mismo detrás de los señuelos de un supuesto proceso de sincretismo." (Cros 63)

Por eso las últimas frases del protagonista son de un total desencanto, en las que se evidencia el fracaso del conocimiento y la necesidad de seguir en una búsqueda sin ninguna esperanza de hallar la casa del ser en algún lugar: "Yo no, no sé, nunca he sabido ni cargo nada. [...] Bueno parcerero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea" (Vallejo 2002: 121).

Sin embargo, la obsesiva y quizás angustiosa condición humana de encontrar un sentido al caos de lo real ha hecho funcional a la novela como referencia de la realidad. La condición letrada del protagonista y del autor, producto de la ambigüedad autoficcional del texto, le proporciona autoridad suficiente para que sea considerado como representación válida y ampliamente aceptada de la realidad de violencia latinoamericana. Opera lo que señala Said: "la realidad está en función del juicio erudito y no del material en sí mismo, que con el tiempo parece deberle al orientalismo⁵⁷ incluso la existencia." (2002: 103)

El poder letrado del orientalismo es tan porfiado que a pesar de las numerosas referencias sutilmente deslizadas en el texto, que confirman que no se trata de sicarios -no matan por encargo, están sin este trabajo-, la novela es leída como representación paradigmática de este tema. La respuesta a esta paradoja la proveen dos elementos. Por un lado, el hecho de que la naturaleza literaria del texto no se funda en la verdad

⁵⁷ Léase letrado.

sino en otra categoría, la de la verosimilitud, máscara, y sólo eso, que persigue una semejanza 'segunda' de la realidad:

"lo verosímil no tiene más que una única característica constante: quiere decir, es un sentido [...] la problemática de lo verdadero y lo falso no tiene que ver con él. El sentido verosímil simula preocuparse por la verdad objetiva; lo que en realidad le preocupa es su relación con un discurso cuyo 'aparentar-ser-una-verdad-objetiva' es reconocido, admitido, institucionalizado. Lo verosímil no conoce; no conoce más que el sentido que, para lo verosímil, no necesita ser verdadero para ser auténtico." (Kristeva 1981: 11)

En segundo lugar, la productividad textual. Todo texto funciona por el "desdoblamiento' del doble sentido de la definición del término 'impresión': 1. Acción mediante la cual una cosa aplicada sobre la otra deja en ella una huella. 2. Lo que queda de la acción que una cosa ha ejercido sobre un cuerpo; efecto más o menos pronunciado que los objetos exteriores hacen sobre los órganos de los sentidos. [...] la obra es 1, y el efecto es 2 [...] escinde el libro en productividad y producto" (17-18). En otras palabras, este doble movimiento textual da lugar al poder de la verosimilización que faculta "la proyección identificatoria de lo mismo en lo diferente [...] Las combinaciones sémicas más absurdas se verosimilizan" (22-23).

A pesar del divorcio entre significado y significante y los múltiples engaños y tergiversaciones, los asesinatos producidos desde el deseo de recuperar el orden letrado son leídos desde el espacio de la comodidad de una literalidad epidérmica, que no hace honor a la ambigua complejidad autoficcional, cuyo sutil ocultamiento del poder del discurso transfiere al Otro sus propios móviles eugenésicos. Se confirma así, doblemente, en la construcción de la novela y en su lectura, la validez de la advertencia de Said: "Espero haber descrito la formidable estructura de la dominación cultural y haber mostrado, particularmente a los pueblos que fueron colonizados, los peligros y las tentaciones de emplear esa estructura sobre ellos mismos o sobre otros." (1990: 46)

Vaciado el texto de su veracidad referencial y, como explicación de cuál es la verdad, no queda otro recurso que aceptar que todo es pura y dura literatura: "Lo que la literatura percibe no es tanto un estado de cosas [...] sino un estado de la imaginación [...] la máquina literaria fabrica matrices de percepción" (Link 9). No obstante, ello no implica que esta novela no pueda leerse como metáfora alegórica de algo más vasto que el fracaso del poder letrado en un contexto histórico particular. A pesar de que Fernando empleó toda su capacidad de eliminación de la nueva cultura y contó con el poder literario para disponer de una segunda oportunidad sobre la tierra, la realidad

fue más tozuda. El proyecto de restauración del viejo orden cultural fue derrotado con los asesinatos de sus amantes.

En la dimensión de la alegoría, que excede a la referencia, esta novela propone entonces un ámbito de significación que va más allá del referente al que alude. Dando una vuelta de tuerca y regresando a la lectura epifenoménica que lee violencia sicarial, podemos proponer otra lectura alegórica: de la crisis más profunda y no menos plausible del discurso de dominación poscolonial, ante el nuevo orden establecido por el fracaso del proyecto de progreso en las periferias del capitalismo hegemónico. En efecto, espanta pensar que, desde que se escribió *La virgen de los sicarios*, el narcotráfico se ha consolidado más allá de las fronteras de Colombia, a México y Brasil, tres países que conforman el sesenta por ciento de la población de Latinoamérica y el Caribe, desestabilizando de manera grave su institucionalidad, y amenaza con expandirse al resto del subcontinente. No por algo Carlos Fuentes escribió hace poco: "Hoy, la legítima disputa política ha sido empañada por un hecho sin precedentes en México. El reino del hampa. El imperio de la violencia criminal, no revolucionaria." El fenómeno del narcotráfico, aunado a la incapacidad del sistema tradicional para redimir de la pobreza y la exclusión a amplios sectores de la población, puede, muy bien, poner en entredicho la estructura regional de poder. Más, cuando el capitalismo globalizado contemporáneo se funda en el desarrollo de prácticas tecnológicas y de mercado cada vez más inaccesibles a los capitales locales y a los grupos menos beneficiados de la sociedad, manifestándose en un aumento de los índices de desigualdad. Su poder de exclusión ha aumentado interna e internacionalmente.

Si bien el referente es el narcotráfico y Colombia, en muchos países y regiones del mundo se presentan problemas similares. El narcotráfico también es fundamental en algunas economías asiáticas; pero otras actividades criminales como el tráfico de armas al amparo de innumerables guerras locales, el comercio sexual y, en general la corrupción criminal, se han extendido de forma alarmante y hechos suyos muchos países. Estas formas delincuenciales prosperan no sólo por el ánimo de lucro, valor que día a día se consolida como el único, sino porque encuentran apoyo en los vastos y crecientes sectores sociales relegados del progreso institucional, para quienes se constituye en la mejor —si no la única— opción de supervivencia.

Dicho así, un sistema económico hegemónico excluyente y uno tradicional que se limita a hacer 'canchas de fútbol' para atender las necesidades de los grupos

marginales, resultan una combinación explosiva para la sostenibilidad de los regímenes locales y, eventualmente, del poder del signo y del discurso, referentes canónicos de la modernidad occidental liberal y racional. Como lo propone Vallejo: "Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Ésta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota." (83).

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía citada

- Abbagnano, Nicola. "Existentialism", *Encyclopaedia Britannica* CD-ROM, 2005.
- Alberca, Manuel. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?". *Cuadernos del CILHA*, 7/8, 2005-2006.
- Arfuch, Leonor. *El espacio autobiográfico – Dilemas de la subjetividad contemporánea*, FCE, Buenos Aires, 2007.
- Astrorquiza Fierro, Patricia. *Ser y amor. Fundamentación metafísica del amor en Santo Tomás de Aquino*. Tesis, Universitat de Barcelona, 2002,
<http://74.125.45.104/search?q=cache:p6uihJp9wC0J:dialnet.unirioja.es/servlet/tesis%3Fcodigo%3D3170+%22INCLUIR+EN+EL+AMOR%22+TOMAS+AQUINO&hl=es&ct=clnk&cd=5&gl=co>, 2009-06-13.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México, FCE, 2006.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago, Cuarto Propio, 2000.
- Bajtín, Mijail. "Carnaval y literatura". *Eco* 22.3 (Enero 1971) 311-338.
- Banco de la República. *Criminalidad en Colombia*.
<http://www.banrep.gov.co/docum/borrasem/intro004.htm>
- Bardini, Roberto. *De la guerra y sus definiciones*. http://www.nuevorden.net/r_30.html 2007-10-01.
- Barthes, Roland - A. *El grado cero de la escritura*.
[http://www.4shared.com/file/42533495/e1563e31/Roland_Barthes - El grado cero de la escritura.html?s=1](http://www.4shared.com/file/42533495/e1563e31/Roland_Barthes_-_El_grado_cero_de_la_escritura.html?s=1) 2008-10-12.
- . *S/Z*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- . "El efecto de lo real". Piglia, Ricardo (comp.): *Polémica sobre el realismo*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, s.f.
- Baudelaire, Charles: *El spleen de París o pequeños poemas en prosa*.
http://www.elortiba.org/baude.html#EL_SPLEEN_DE_PARÍS, 2007-11-23.
- Bibard, Michel: "La realidad ya no es maravillosa". *Gaceta*, Bogotá, # 42-43, enero-abril 1998, pgs. 40-41.
- Borges, Jorge Luis: "Los cuatro ciclos". *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- . "Prólogo". Henríquez Ureña, Pedro: *Obra crítica*. México, FCE, 1960.
- . "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius". *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- . *Examen de la obra de Herbert Quain*.
<http://www.literatura.us/borges/examen.html>, 2009-06-17.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas – Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- Breton, André. *Manifiesto del surrealismo*.
<http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20surrealismo.htm>, 2009-06-15.
- Camacho Delgado, José Manuel. "El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en *La virgen de los sicarios*". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXXII, # 63-64, Lima-Hanover, 1º-2º semestres

- de 2006, pp. 227-248.
- Cano, Luis. *Metaforización de la nueva narrativa colombiana*. <http://www.lehman.edu/ciberletras/v14/cano.htm>, 2007-10-07.
- Carpentier, Alejo. "Lo barroco y lo real maravilloso". *Obras completas: Ensayos - vol. 13*. México, Siglo XXI, 1990.
- Castañeda, Luz Stella. *Caracterización lexicológica y lexicográfica del parlache para la elaboración de un diccionario*. Universitat de Lleida, tesis doctoral 2005. http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UdL/AVAILABLE/TDX-1212105-172222/Tlscnde1de1.pdf 2009-08-12.
- Castillo, Carolina. "Colombia: violencia y narración". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/colombia.html>, 2008-11-07.
- Catelli, Nora: *En la era de la intimidad – Espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Chao, Ramón: "Un mundo que escapa a Dios". *Gaceta*, Bogotá, # 42-43, enero-abril 1998, pgs. 42-43.
- Cohen, Daniel: *La violencia en los programas televisivos*. <http://www.revistalatinacs.org/a/81coh.htm>, 2009-10-10.
- Cortés Morató, Jordi y Antoni Martínez Riu. "Heidegger, Martín", *Diccionario de Filosofía Herder*, CD-ROM, 1996. http://www.nietzscheana.com.ar/sobre_heidegger.htm, 2008-10-19
- Cros, Edmond: *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- de los Ríos: *La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy*. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012006000200015&script=sci_arttext#n1, 2009-06-02.
- de Man, Paul: "La autobiografía como desfiguración", *Suplemento Anthropos*, 29, 1991, pp. 113-118.
- Derrida, Jacques: *La ley del género*, UBA, Traducción mecanográfica para el curso 'Teoría y análisis literario – Cátedra C', Jorge Panesi, s.f.
- Dostoiévsky, Fiodor. *La mentira se salva por otra mentira*. http://www.ucm.es/info/especulo/bquijote/q_dostoi.htm, 2008-09-02.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Eagleton, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*, Bogotá, FCE, 1994.
- Echeburúa, Enrique, Mixel Ezquiaga, entrev. "La violencia genera fascinación y hay quien aprovecha ese morbo". *Diario Vasco*, 19/05/2008, <http://www.diariovasco.com/20080519/al-dia-sociedad/violencia-genera-fascinacion-quien-20080519.html>, 2009-10-10.
- Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1992.
- El-Kadi, Aileen: *La virgen de los sicarios y una gramática del caos*. http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=2067&clave_busqueda=157087, 2008-11-07.
- Errázuriz, Pilar. *El rostro siniestro de lo familiar: memoria y olvido*. <http://74.125.45.104/search?q=cache:BZphRllvnHcJ:www2.cyberhumanitatis.u-chile.cl/19/errazuriz.html+unheimlich&hl=es&ct=clnk&cd=2&gl=co>, 2008-11-11.
- Esposito, Roberto: *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- Fernández L'Hoeste, Hector: "La virgen de los sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo". *Hispania* 83 # 4, december 2000, 757-767.
- Ferro, Roberto -A. *El mal de Montano de Enrique Vila-Matas - ¿Homenaje a Emilio Renzi?* [http://www.hispanista.com.br/revista/EI\[...\]20mal\[...\]20de\[...\]20Montano.pdf](http://www.hispanista.com.br/revista/EI[...]20mal[...]20de[...]20Montano.pdf), 2008-05-23.

- -B. *La narrativa policial latinoamericana – Una encrucijada de senderos que se bifurcan y se intersectan*. <http://www.robertoferro.com.ar/>, 2007-10-25.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael: *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2007.
- Fuentes, Carlos: *La vida en rojo sangriento*. *Ñ revista cultural*, 265, 25-10-2008, 18.
- Gainza, Gastón. *La traducción: interacción de semiosferas*. <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre5/gainza.htm>, 2009-08-12.
- García Canclini, Néstor. "Narrar la multiculturalidad". *Revista de crítica latinoamericana*. Lima-Berkeley, Año XXI, # 42, 2º semestre de 1995, pp. 9-20.
- . *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.
- García Márquez, Gabriel: *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Ginzburg, Carlo. "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales". *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- Giraldo, Luz Mary -B. "Fernando Vallejo: piensa mal y acertarás". *Cuadernos de Literatura*. Bogotá, 11 (21): julio-dic. 2006, 115-130.
- . -A. *Más allá de Macondo - Tradición y rupturas literarias*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2006.
- Gómez, Blanca Inés: "Dos rostros de la cultura: de *El álbum secreto del Sagrado Corazón a La virgen de los sicarios*". *Universitas Humanística*, 26.46 (1997): 141-148.
- González Echevarría, Roberto. "Oye mi son". *Taller de Letras*, Universidad de Chile, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32164736_ITM?email=carlosjaimefajardo@gmail.com&library=Lemon%20City%20Branch, 2008-06-22.
- González Santos, Fernando: *Pensar la muerte – Una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2006.
- González Zafra, Gustavo: "La buena distancia". *Gaceta*, Bogotá, # 42-43, enero-abril 1998, pgs. 34-39.
- Hegel, Guillermo Federico. *Filosofía del derecho*. Buenos Aires, Claridad, 1944.
- Iser, Wolfgang: *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1987.
- Isola, Laura: "De paseo a la muerte: una recorrida textual por *La virgen de los sicarios*". Manzoni, Celina: *Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2003, pgs. 279-295.
- Jácome Liévano, Margarita: "Lenguaje e impunidad en *La virgen de los sicarios*". Eufrasio Guzmán Mera: *Fernando Vallejo: Condición y figura*, Medellín, Ed. Marín Vieco, 2006, pgs. 131-153.
- Jaramillo, María Mercedes: "Memorias insólitas". *Gaceta*, Bogotá, 42-43, enero-abril 1998, 8-25.
- Jáuregui, Carlos A. y Juana Suárez: "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad desechable en *Rodrigo D, no futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Abril-Junio 2002 , pgs. 367-392
- Jitrik, Noe. "Rehabilitación de la parodia". Ferro, Roberto. *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires – Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1993.
- . "Forma y significación en *El matadero*". *Suspender toda certeza*, Buenos Aires, Biblos, 1997.
- Kant, Emanuel. *Filosofía de la historia*. Buenos Aires, Nova, 1958.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica 1*. España, Fundamentos, 2001, 187-225.
- Kristeva, Julia. "La productividad denominada texto". *Semiótica 2*. Madrid, Espiral, 1981, 7-54.

- Laclau, Ernesto: "Prólogo", Arfuch, Leonor: *El espacio autobiográfico – Dilemas de la subjetividad contemporánea*, FCE, Buenos Aires, 2007. pgs. 17-31.
- Lander, María Fernanda. "La voz impenitente del la 'sicaresca' colombiana". *Revista Iberoamericana*, LXVIII 218-219, enero-junio 2007, 287-299.
- Link, Daniel. *El juego de los cautos – Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2003.
- López, Óscar R. "Fernando Vallejo: o falacias de un narciso que dice regresar a morir para no morir". *Estudios de Literatura Colombiana*, http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32132283_ITM, 2008-02-15.
- Ludmer, Josefina. "Territorios del presente: tonos antinacionales en América latina". *Grumo*, 4, octubre de 2005.
- Mandoki, Katya: *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, México, Siglo XXI, 2008.
- Manzoni, Celina. "Fernando Vallejo y el arte de la traducción". *Cuadernos hispanoamericanos*, 651-652 (2004): 45-55.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco - Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1998.
- Martínez, José Enrique. *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Melo, Jorge Orlando. "El río del tiempo y el tiempo de la palabra". *El malpensante*, Bogotá, abril-mayo 1999, pgs. 48-51.
- Montoya, Pablo. "Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario". *Número*, 54, <http://www.revistanumero.com/index.htm>, 2007-10-12.
- Murillo, Javier. "La voz y el criminal. Un análisis de *La virgen de los sicarios*". *Cuadernos de literatura*, Bogotá, 7 (13.14), ene-jun, jul-dic. 2001, pgs. 241-249.
- Nussbaum, Martha. "Patriotism and cosmopolitanism". *For love of country?*. Boston. Beacon Press. 2002.
- Ornstein, Robert. *La evolución de la conciencia*. Barcelona, Emecé, 1991.
- Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires, FCE, 2001.
- Pöppel, Hubert. *La novela policiaca en Colombia*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2001.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1995.
- Ramos, Julio. "Migratorias". Ludmer, Josefina: *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Arrecife, 1999.
- Rincón, Carlos. "Sobre Alejo Carpentier y la poética de lo real maravilloso americano". *Casa de las Américas*, 89, La Habana, 1975, 40-65.
- Rincón, Héctor. "Ficciones". *Cambio*, 2 de octubre 2000, 93.
- Robledo, Beatriz Helena. "La virgen de los sicarios". *Número*, # 3, Jun.-ag. 1994, 90-91.
- Rodríguez, Jaime. *Narratología*. Bogotá, Universidad Javeriana, 2004.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: la ciudades y las ideas*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1999.
- Rosas Crespo, Elsy. "La virgen de los sicarios como extensión de la narrativa de la transculturación". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/virgen.html>, 2008-6-5.
- Rotker, Susana (ed.). *Ciudadanías del miedo*. Caracas, Nueva Sociedad, 2000.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Random House Mondadori, 2002, pgs. 57-109.
- . *Orientalismo*. Madrid, Libertarias, 1990, pgs. 19-49.
- Salazar, Alonso: *No nacimos pa' semilla*, Bogotá, Cinep, 1990.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*. México, SigloXXI, 1972, 167-184.

- Segura Bonnett, Camila. "Kinismo y melodrama en La virgen de los sicarios y Rosario Tijeras". *Estudios de Literatura Colombiana*, <http://iberorame.usal.es/americalatinahoy/ALH-PDF-TIFF/ALHvol47/ALHvol47segura.pdf>, 2008-11-05.
- Skłodowska, Elzbieta: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. John Benjamins, 1991.
- Sommer, Doris. "Lenguas del amor AC-DC". Moraña, Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams. *El salto de Minerva: Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Frankfurt, Iberoamericana 2005.
- Steiner, Claudia: *Un bandolero para el recuerdo: Efraín González también conocido como 'El siete colores'*. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2346683>, 2008-2-9.
- Taborda Sánchez, Juan Fernando. "Oralidad y escritura en La virgen de los sicarios". *Estudios de Literatura Colombiana* 3, julio-diciembre 1998: 50-56.
- Time. "Death of Black Blood", may 8, 1964. <http://www.time.com/time/printout/0,8816,897166,00.html>, 2007-9-12.
- Vallejo, Fernando. *Años de indulgencia*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005-A.
- .. *El desbarrancadero*, Bogotá, El Tiempo, 2003-A.
- .. *El fuego secreto*, Bogotá, Alfaguara, 2004-A.
- .. *Entre fantasmas*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005-B.
- .. *La puta de Babilonia*. sf. http://www.4shared.com/get/38287790/d878b44e/Vallejo_Fernando_-_LA_PUTA_DE_BABILONIA.html, 2008-7-23
- .. *La Rambla paralela*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004-B.
- .. *La virgen de los sicarios*. Buenos Aires, Alfaguara, 2002.
- .. *Los caminos a Roma*, Bogotá, Alfaguara, 2004-C.
- .. *Los días azules*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005-C.
- .. *Manualito de imposturología física*. México, Taurus, 2005-D.
- Vallejo, Fernando - Cayuela Gally, Ricardo, entrev. "Condena general". *Letras libres*, 1-9, México, septiembre 1999, 95.
- - Cruz, Juan entrev. "Un heterodoxo extraordinario". *El país*, 18/06/2006, http://www.elpais.com/articulo/portada/heterodoxo/extraordinario/elpepusocepts/20060618elpepspor_4/Tes, 2008-07-08.
- - Delgado, Manuel, entrev. 'Declaraciones alarmantes del escritor Fernando Vallejo', <http://www.clubdelibros.com/archifernandovallejo2.htm>, 2007-06-27.
- - González Toro, Alberto entrev. *Fernando Vallejo contra el mundo*. <http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2008/07/05/01707691.html>, 2008-07-08.
- Vargas Llosa, Mario. "Cien años de soledad: realidad total, novela total". García Márquez, Gabriel: *Cien años de soledad*, España, Real Academia Española, 2007.
- Vásquez, Juan Gabriel. "La mierda y la gramática!". *Lateral*, 87, marzo 2002.
- Vélez, Ruben: "Con sicario, por favor". *El malpensante*, Bogotá, marzo 16- abril 30 2001, pg. 50
- Villoria Nolla, Maite: "(Sub)culturas y narrativas: (re)presentación del sicariato en La virgen de los sicarios". *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, 8 (15): 8, enero-junio 2002, pgs. 106-114.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud*. Buenos Aires, Colihue, 2003.
- von der Walde, Ema. "La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina". *Nueva Sociedad*, # 170, noviembre-diciembre 2000, pgs. 222-227, http://www.nuso.org/upload/articulos/2928_1.pdf, 2008-03-18.
- .. "Limpia, fija y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a fines del siglo XIX". *Revista Iberoamericana*, LXIII, 178-179, enero-junio 1977, pgs. 71-83.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992.

- Williams, Raymond: *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- Zavala, Lauro. "Glosario de términos de ironía narrativa". *Sincronía*, Invierno 1996, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/zavalo.html>, 2008-03-13.

Bibliografía suplementaria - Fernando Vallejo y su obra

- Burgos, Andrés: "Postal para don Fernando o de cómo conocí al ogro". *El malpensante*, # 23, junio 15 – agosto 1 de 2000, pgs. 60-62.
- Cluny, Claude Michel: "Suplemento literario de *Le Figaro*". *Gaceta*, Bogotá, # 42-43, enero-abril 1998, pgs. 43-44.
- El Colombiano: "La Virgen de los sicarios", <http://www.elcolombiano.terra.com.co>, 29 de julio de 2003.
- Jiménez, Blanca Inés: "Compulsión y desafío en *El fuego secreto*". *De amores y desafíos*, Medellín, Fomento Editorial, 1998, pgs. 65-76.
- López, Ásbel: "El gusto de perseguir lo real". *Gaceta*, Bogotá, # 42-43, enero-abril 1998, pgs. 26-32.
- Murillo, Javier: "El sombrero del ahogado". *Universitas humanística*, Bogotá, # 48, Jul.-dic. 1999, pgs. 141-143.
- Pineda Botero, Álvaro: "La novela antioqueña – los años de fulgor". *Revista Universidad de Antioquia*. #278, Oct.-dic. 2004, pgs. 109-117.
- : "Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX". Giraldo, Luz Mery (comp.): *La novela colombiana ante la crítica*, Cali, Facultad de Humanidades, Universidad Javeriana, 1994.
- Puertas, Francisco Ernesto. *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pio Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=6037>
- Rosas Crespo, Ely. "La virgen de los sicarios" y "Una lección de abismo": dos tomas de posición antagónicas", Tesis de maestría, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2003, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/virgen.html>, 2008-02-07.
- Soublin, Jean: "Suplemento literario de *Le Monde*". *Gaceta*, Bogotá, # 42-43, enero-abril 1998, pg. 45.
- Taborda Sánchez, Juan Fernando: "El corazón al desnudo de Fernando Vallejo". *Revista Universidad de Antioquia*, Oct.-Dic. 2004, # 278, 91-97.
- . *La ciudad y la escritura. Los espacios en la obra de Fernando Vallejo*. Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2001, digital.
- Valencia Solanilla, César. "La virgen de los sicarios: El sagrado infierno de Fernando Vallejo", www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev26/valencia.htm
- Vallejo, Fernando. "Cursillo de orientación ideológica para García Márquez". *El malpensante*, Bogotá, # 13, Nov.- dic. 1998, pgs. 46-48.
- : "El hombre, ese animal azado". *Quimera*, Barcelona, # 179, abril 1999, pgs. 8-11.
- : *Logoi - Una gramática del lenguaje literario*, México, FCE, 1983.
- : "Los difíciles caminos de la esperanza". Número, 20, dic 1998. <http://www.revistanumero.com/20bicefa.htm>, 2009-08-06.
- : *Mi hermano el alcalde*. Bogotá, Alfaguara. 2004.
- Vallejo, Fernando - Acciaressi, Humberto, entrev. "Borges es un prosista menor y Cortázar no sabía escribir". *La razón*. Junio 9, 2007. <http://www.larazon.com.ar/notas/2007/06/09/01434787.html>. 2008-07-01.
- - Cruz, Juan entrev. "Yo soy yo y el resto es ilusión y ruido". *El país -Babelia* 24/11/2007.

- <http://www.elpais.com/articulo/semana/soy/resto/ilusion/ruido/elpepuculbab/20071124elpbabese 10/Tes 2008-07-08>.
- Vélez, Ruben: "Con sicario, por favor". *El malpensante*, Bogotá, marzo 16- abril 30 2001, pg. 50.
- Villoro, Juan: 'Literatura e infierno', *Babelia Digital*, 6/1/2002 <http://www.trazeqnies.arrakis.es/fvallejo.html> junio 24, 2007.
- Zeiger, Claudio: "La belleza y la furia", <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-09/01-09-23/nota1.htm> 2006-2-14.

Bibliografía suplementaria - teórica y referencial

- Abbagnano, Nicola: Existentialism. *Encyclopædia Britannica*, Ultimate Reference Suite CD-ROM, 2005.
- Abellán, José Luis: "El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas". *Cuadernos Americanos – Nueva Época*, año 1, Vol. 1, # 1, en-feb, 1987, Méjico, pgs. 42-57.
- Adorno, Theodor W.: "Lukacs y el equívoco del realismo". Piglia, Ricardo (comp.): *Polémica sobre el realismo*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, s.f., pgs. 39-89.
- Alvar, Manuel. *Onomatopeyas, gritos de animales y lexicalizaciones*. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13504064012573506322202/p0000001.htm>, 2008-10-09.
- Barcia, Pedro Luis: *Borges y la traducción*. http://www.proz.com/ba_conference/borges_y_la_traducccion.doc 2008-10-15
- Benjamín, Walter. "El narrador". *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- Bolaño Roberto: "Literatura y exilio". *Entre paréntesis*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. pgs 40-47.
- Bosi, Alfredo: "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002, pgs.
- Brecht, Bertolt: "Sobre el realismo". Hecht, Werner (ed.), *El compromiso en literatura y arte*, Buenos Aires, Ediciones Península, pgs. 205-247.
- Buron-Brun, Bénédicte de. *La onomatopeya, ¿mucho ruido para pocas nueces o un rompecabezas para el traductor?* <http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/4buronbrun.pdf>, 2008-10-09.
- Carpentier, Alejo: *Prólogo: El reino de este mundo*. La Habana, Artes Gráficas, 1964.
- Dabove, Juan Pablo: *Nightmares of the lettered city*. Pittsburg, Pittsburg University, 2007.
- Douailler, Stephane: "El inquietante extranjero". *Ensayos y experiencias*, # 48, abril 2003, Buenos Aires, pg. 14-23.
- Franco Carvalhal, Tania: "Intertextualidad: la migración de un concepto". *Lo propio y lo ajeno. Ensayos de literatura comparada*. Lima. Universidad Católica. 2006. pgs. 59-74.
- Frigerio, Graciela: "Las figuras del extranjero y algunas de sus resonancias". *Ensayos y experiencias*, # 48, abril 2003, Buenos Aires.
- Heidegger, Martín: *Diccionario de Filosofía Herder*. http://www.nietzscheana.com.ar/sobre_heidegger.htm 2008-10-19.
- Levy-Daniel, Héctor: "Teoría del teatro épico. Elementos para pensar una poética".

dramateatro revista digital, # 13, año 3, sep.-dic. 2004,
http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0013/teoria_epica.htm, oct. 25,
2007.

- Lukács, Georg: "¿Franz Kafka o Thomas Mann?". *Significación actual del realismo crítico*, Buenos Aires, Biblioteca Era Ensayo, 1963, pgs. 58-101.
- : "¿Narrar o describir?". *Problemas del realismo*, México, FCE, 1966, pgs. 171-216.
- : "Los principios ideológicos del vanguardismo". *Significación actual del realismo crítico*, Buenos Aires, Biblioteca Era, 19... pgs. 18-57.
- : "Se trata del realismo". *Problemas del realismo*, México, FCE, 1966, pgs. 288-318.
- Mallon, Florencia: *Peasant and nation. The making of postcolonial Mexico and Peru*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid. Cátedra. 2001. p. 37-65.
- Mignolo, Walter: "La colonización del lenguaje y la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia". Zavala, Iris: *Discursos sobre la invención de América*, Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 183-220.
- Milosw, Czeslaw: "Elogio del exilio". *Revista Humboldt*, Año 35 # 110, Bonn, 1993.
- Palti, José Elias: "El problema de 'las ideas fuera de lugar'". Amante, Adriana y Florencia Garramuño: *Absurdo Brasil*, Buenos Aires, Bilblos, 2000.
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*, México, FCE, 1983.
- Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires, FCE, 2001.
- Saer, Juan José (A): "El concepto de ficción". *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, pp 268-272.
- (B): "Exilio y literatura", *op. cit.*, pgs. 9-17.
- Santiago, Silviano: "El entrelugar del discurso latinoamericano". Amante, Adriana y Florencia Garramuño: *Absurdo Brasil*, Buenos Aires, Bilblos, 2000, pgs. 61-77.
- Sontag, Susan: *Contra la interpretación*, 1964, pgs. 25-39.
- Vargas Llosa, Mario. "Literatura y Exilio" *La literatura de la ideas en América Latina*, Buenos Aires, Editorial Colihue, 1994.
- White, Hayden. *Figural realism – Studies in the mimesis effect*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999.