

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y LITERATURA

“MEDELLÍN, MI MEDELLÍN, CAPITAL DEL ODIO, CORAZÓN DE LOS VASTOS

REINOS DE SATANÁS”:

LA CIUDAD EN *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS* DE FERNANDO VALLEJO

MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO DE LITERATO

PRESENTADA POR: ANDRÉS JIMÉNEZ MONTOYA

DIRIGIDA POR: RIGOBERTO GIL Y BETTY OSORIO

BOGOTÁ

JUNIO DE 2005

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCIÓN: EL INFIERNO COTIDIANO.....	4
CAPÍTULO I: UNA LLAMA QUE ARDE ENTRE EL DESEO Y LA MEMORIA.....	12
CAPÍTULO II: ESE MEDELLÍN ANTEDILUVIANO QUE SE LLEVÓ EL ENSANCHE.....	29
CAPÍTULO III: MEDELLÍN, LA CIUDAD MALDITA.....	47
BIBLIOGRAFÍA.....	65

Agradecimientos

A lo mejor ninguna de las personas que voy a nombrar en esta página va a leerla nunca: será mejor así, creo.

Don Mario, Doña Cecilia, padre y madre: esta vida es un tango y el que la baila un pendejo. Así y todo seguimos milongueando, haciéndole el quite a la muerte y sus guapos de esquina: gracias por su ardiente paciencia.

José Augusto, hermano mío, poeta impenitente, compañero de bebidas espirituosas: porque eres uno de los siete sabios borrachos del Eje Cafetero y ningún otro amigo aguanta tanta parranda como vos: ellos perdonen.

Señorita Mejía: quizá no te diste cuenta, pero si recuperé mi fe en la literatura fue por causa tuya. Aquí te agradezco por eso: lo otro, todo lo otro, queda entre vos y yo y ciertos boleros.

Profesores de la universidad, Betty, Rigoberto: porque, aunque suene a saludo de reina, sin ustedes este momento no hubiera sido posible. Gracias de verdad.

Por último, gracias a Bogotá, sin cuyas grises mañanas no sería quien soy ahora. No olvidaré jamás tu neblina, tu carrera Séptima, tu barrio La Candelaria: bien sabes que te extraño a veces de la misma manera que tú debes sentir mi ausencia en ciertos rincones solos para siempre: algún día volveré a buscarme entre tus calles cuando menos lo esperes, y seremos otra vez uno solo bajo la lluvia.

Introducción

El infierno cotidiano

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos.

Italo Calvino (1972, 16)

Fernando Vallejo (Medellín, 1942) es quizá el autor más polémico de la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX. Sus infatigables peroratas (que son, según el DRAE, razonamientos molestos o inoportunos) le han valido el rechazo e incluso el odio de muchos lectores agredidos en su “buena fe”. Que si el Papa, que si el Estado, que si esto y si lo otro, y así Vallejo termina atacando todo cuanto existe y existió: para utilizar una expresión típicamente paisa, como el autor, “acaba hasta con el nido de la perra”. Y lo que es peor, lo hace por extenso, con perseverancia, en esas novelas suyas que ya alcanzan el número de nueve, y que son, en su orden de aparición, *Los Días Azules* (1985), *El Fuego Secreto* (1987), *Los Caminos a Roma* (1988), *Años de Indulgencia* (1989), *Entre Fantasmas* (1993), *La Virgen de los Sicarios* (1994), *El Desbarrancadero* (2001), *La Rambla Paralela* (2002) y *Mi Hermano el Alcalde* (2004). Las cinco primeras constituyen un ciclo claramente autobiográfico (característica que conserva, en una u otra medida, el resto de su obra), y fueron publicadas por Alfaguara en un solo tomo titulado *El Río del Tiempo* (2002). A estas

novelas hay que sumarle dos biografías, una de Porfirio Barba Jacob y otra de José Asunción Silva: la primera se titula *Barba Jacob, el mensajero*, publicada en 1985, la segunda *Almas en Pena, Chapolas Negras*, editada por Alfaguara en 1995. Quedan aún por enumerar dos libros suyos: *Logoi, una gramática del lenguaje literario* (1983) y *La Tautología Darwinista y Otros Ensayos de Biología*, recientemente reeditado (2002). También cineasta, Vallejo tiene dos cortometrajes: *Un hombre y un Pueblo* (1968) y *Una vía hacia el desarrollo* (1969); y tres largometrajes: *Crónica Roja* (1979), *En la Tormenta* (1980) y *Barrio de Campeones* (1981). Los dos primeros largometrajes tratan el tema de la violencia partidista en Colombia, y fueron censurados allí por considerarse que eran una apología a la violencia. En el año 2000 Vallejo escribió el guión para la versión cinematográfica de su novela *La Virgen de los Sicarios* (1994), dirigida por Barbet Schroeder, que también ocasionó una propuesta de censura de parte de cierta sección de la crítica, aunque esta vez sin consecuencias.

Tenemos entonces que Fernando Vallejo es el autor de una obra bastante extensa y que abarca múltiples campos de estudio. Tal obra, según se ha visto por los intentos de censura, tiene una recepción problemática en su país de origen, aunque la crítica extranjera (especialmente la francesa) hace de ella una valoración distinta y mucho más positiva. Pero no es este el aspecto que nos interesa de ella. Quede para otro momento el tratamiento de la muy compleja e importante problemática de la recepción de la obra literaria. Nos interesa aquí, de toda la obra de Vallejo, una sola novela: *La Virgen de los Sicarios*.

La Virgen de los Sicarios es, según definición del propio Vallejo en una entrevista concedida a Tatiana Ascárraga para el diario madrileño *El País*, “una historia

de amor en el país del odio”. Quizá sería más exacto decir: “una historia de amor en la *ciudad* del odio”. El resumen del argumento de la novela, según leemos en una reseña del periódico *El Colombiano*, es: "*La virgen de los sicarios* narra la historia de un escritor homosexual que regresa a la ciudad de Medellín después de 30 años de ausencia y se enamora de un sicario de 16 años que más tarde es asesinado”. Y sí, en términos muy escuetos y atravesándole a todos los muertos de la novela, ese es. Muy sencillo, como se ve. El acento no está puesto en las peripecias de la trama, sino en la construcción del espacio (la ciudad) y los personajes. El asunto de la novela es la ciudad de la infancia convertida en matadero, vulnerada, ultrajada, donde los asesinos a sueldo, los sicarios, son capaces de amor, y de amor profundo, además. La ciudad es algo vivo (se utiliza el recurso de la personalización), capaz de actuar y sentir, y no sólo eso, sino que es el personaje más importante de la novela, su protagonista. Los otros personajes están determinados por ella en la misma o mayor medida que ella está determinada por los personajes. Medellín es el infierno de Vallejo, y los sicarios sus demonios tutelares. Por ejemplo, cuando Vallejo dice “el día amaneció normal, asesino”, esa frase sólo es pertinente en la ciudad-infierno del odio, igual que el cielo que llueve furioso, con ira. O cuando los personajes hacen de las armas de fuego un artículo de uso cotidiano, como el cepillo de dientes: la situación sólo es coherente si se la sitúa en el Medellín-infierno de Vallejo. Tal espacio y tales personajes son contruidos sobre todo a partir de la secularización de símbolos religiosos cristianos, como el ángel exterminador, el infierno o la cruz de ceniza. Se dota un espacio (la ciudad) y unos personajes (los sicarios, Fernando), que en principio son parte de la experiencia cotidiana, de un soporte simbólico que los transforma, estructurándolos en

una representación ulterior que es la del infierno. Esta representación no sólo se logra a partir de la secularización de símbolos religiosos cristianos, sino que se utilizan otros procedimientos tanto en cuanto a la construcción de espacio como de personajes. Lo que resulta más importante es ver la relación necesaria y problemática entre Medellín-infierno y aquellos que lo habitan, que finalmente construye el *topos* infernal en la novela.

Así pues el propósito de la tesis, como ya indicamos, es analizar el modo en que este infierno se construye tanto en cuanto que categoría espacial (ciudad-infierno) como en cuanto que categoría personal (sicario-ángel exterminador). La relación entre espacio y personajes y sucesos de la trama, estrecha y necesaria, será la que finalmente construya el infierno novelado de Fernando Vallejo: es esta relación, analizada por sí misma y en cada una de sus partes, nuestro objeto de estudio en esta tesis.

En el primer capítulo intento exponer el particular proceso semiótico por el cual la ciudad es dotada de significación a través de la literatura. Desde los presupuestos, por un lado, de la teoría lingüística del signo, y, por otro, de la *Poética del Espacio* (1957) de Gaston Bachelard, muestro cómo la imagen de la ciudad en la literatura es inseparable del sujeto que la percibe, pues el espacio literario siempre es, más que paisaje, elemento vivo animado por la imaginación. De allí que la imagen de la urbe que construye *La Virgen de los Sicarios* deba ser analizada desde la perspectiva que sobre ella proyecta su narrador, pues la ignorancia de este elemento lleva a una

interpretación errónea e incompleta que conduce a despropósitos críticos como condenar la obra de Vallejo por constituirse en un retrato deformado de la realidad¹.

Propongo, además, que la novela del autor paisa se inserta dentro del contexto del fenómeno de la novela urbana en Colombia, y específicamente dentro de una tradición novelística antioqueña que se gesta sobre todo en la década de los años setenta del siglo XX, y en la cual sobresalen autores como Manuel Mejía Vallejo, Darío Ruiz Gómez, Víctor Gaviria, Juan José Hoyos y Jorge Franco. *La Virgen de los Sicarios* debería ser leída, entonces, teniendo en cuenta los imaginarios que se han construido, en la literatura, en torno a la ciudad de Medellín, y que preceden a su propio intento de dotar a la ciudad de una personalidad compleja que oscila entre el paraíso de la infancia y el infierno del regreso o la madurez. Muestro, entonces, cómo los procesos de modernización de la ciudad, por los cambios drásticos que imponen a la misma y al modo de vida de sus habitantes, se convierten en el asunto primordial de esta tradición novelística, donde el sujeto se ve inmerso en una red de valores y costumbres que le son ajenos, convirtiéndose en un peregrino en su propia tierra gracias al acelerado proceso de transformación que afecta a la urbe, que sin embargo conserva todavía algunos rezagos tradicionales que empujan a los antiguos habitantes a la nostalgia, y con ella al dolor por lo perdido.

Por último, demuestro en el primer capítulo que la principal categoría que ponen en juego las novelas acerca de Medellín, y en especial *La Virgen de los Sicarios*, es la de la fragmentación. Al abrirse un abismo entre la ciudad recordada o deseada y la experiencia que los narradores tienen de ella, tanto el sujeto como el espacio se

¹ Incluso si se abordara la obra de Vallejo como retrato fiel de Medellín, habría que recordar las palabras con que Gogol comienza su obra de teatro *El Inspector*: “no le echas la culpa al espejo si tu cara está torcida”.

escinden y generan un vacío de sentido que, en última instancia, será el que determine el devenir infernal de la ciudad: la nostalgia, al hacerse cargo de la destrucción indiscriminada del pasado de la urbe, se torna iracunda y estalla en un discurso imprecatorio que denuncia la existencia de un infierno sobre la tierra: el del olvido.

En el segundo capítulo analizo las maneras en que *La Virgen de los Sicarios* da cuenta de la fragmentación del espacio a partir de la escisión del mismo en la conciencia del narrador. Símbolos como la virgen y el río, y aspectos como el lenguaje de los sicarios, la doble denominación de la urbe como Medallo-Metrallo y el cuestionamiento a la cultura antioqueña, serán los ejes a partir de los cuales la novela exprese el desgarramiento interno de la urbe, que es experimentado como caída y degradación por el antiguo habitante de la misma. Al transformarse la ciudad se transforman también los símbolos que se elaboran sobre ella, y en ellos, escritura sutil, queda expresado no sólo el resultado del cambio, sino el proceso por el que este se produjo. El tránsito del río límpido y tranquilo, correr de aguas rumorosas, al arroyo-cloaca, cauce excrementicio que transporta la inmundicia humana, es también el de la ciudad toda: de topos idílico a reino de la muerte y sus lugartenientes los sicarios, Medellín se convierte en la ciudad maldita donde no existe la esperanza y ni siquiera el amor ofrece una posibilidad de redención.

En el tercer capítulo, justamente, efectúo una lectura cuidadosa de *La Virgen de los Sicarios* para mostrar cómo construye, partiendo de la fragmentación analizada en el segundo capítulo, la urbe infernal que será el tema de toda la novela. Pongo especial énfasis en el hecho de que son las comunas y sus habitantes, los sicarios, los que son percibidos a la vez como la causa y el efecto del devenir infernal de la ciudad, lo que

condenaría la misma a un círculo vicioso de venganzas y muertes cuya única salida sería el apocalipsis, la destrucción total, la purificación por el fuego. El diálogo habitante-ciudad, en el cual ambos términos de la ecuación se corresponden y transforman mutuamente, determina la emergencia de la ciudad como espacio infernal, monstruo viviente dotado de una voluntad que desarraiga y destruye al sujeto que la transita y la recorre. Concluyo este capítulo mostrando que la huida del narrador es un acto inútil después de todo lo que ha ocurrido en el relato: la ciudad maldita no es un lugar sino un destino, un estado del alma, y en cuanto tal su dibujo, su mapa topográfico, no se refiere a los barrios que pululan insidiosos en las montañas antioqueñas, sino como diría otro Vallejo, César, el poeta peruano, a las zanjas oscuras que se abren en el corazón del hombre, y que por tanto ningún desplazamiento puede borrar. La ciudad, para quien la lleva en su memoria, es una condena: todos los puertos son el mismo y todas las casas son las casas de la infancia; no hay otros rostros y la nostalgia se convierte en un ácido corrosivo que consume al sujeto desde adentro, produciéndole el horrible dolor de seguir vivo sin tener un motivo para ello.

A manera de conclusión para esta introducción, si es que *concluir* cualquier cosa fuera posible, y como reflexión última tras la elaboración de la tesis, si es que acaso existiera la posibilidad de elaborar reflexiones *últimas*, quiero recuperar un párrafo espléndido de Italo Calvino, con el que éste termina su libro *Las Ciudades Invisibles* (1972) y yo mi introducción:

El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos:

aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio. (Calvino 1972, 171)

Capítulo I

Una llama que arde entre el deseo y la memoria

Porque la ciudad es un poema, como se ha dicho frecuentemente y Hugo expresó mejor que nadie, pero no es un poema clásico, un poema bien centrado en un tema. Es un poema que despliega el significante, y este despliegue es lo que la semiología de la ciudad debería tratar de aprehender y hacer cantar.

Roland Barthes (1985, 266)

¿*La Virgen de los Sicarios* (Vallejo 1994) retrata a Medellín? No. ¿La recrea? Tampoco. Más bien la inventa. La ciudad de la novela no corresponde a la real. Coinciden los nombres de las calles y de los personajes que la habitan, pero es otra. Para un significante dado, *Medellín*, Vallejo inventa un significado nuevo. O para ser más exactos: opera un cambio de valor en el significado existente.

El valor no es, pues, la significación; éste proviene, dice Saussure, “de la situación recíproca de las piezas de la lengua”; es incluso más importante que la significación: “lo que hay de idea o de materia fónica en un signo importa menos que lo que hay alrededor de él en los otros signos”.

(Barthes 1985, 51)

La ciudad, en cuanto signo, carece de un significado estable, pues es el resultado de un complejo entramado de imaginarios, entre los cuales la literatura ocupa un lugar de primera importancia². Es posible pensar la ciudad como un mosaico

² La construcción de imaginarios sobre la ciudad se realiza desde múltiples instancias. Las artes plásticas, el cine, la publicidad, la literatura, la arquitectura, posibilitan diversas formas de ver y vivir la ciudad que legitiman distintos puntos de vista en torno a la misma, dándole un carácter múltiple y

construido a partir de las imágenes y símbolos que sus habitantes proyectan sobre ella, y en el cual cada nuevo detalle que se añade, cada cambio operado en la perspectiva, efectúan una variación sobre el aspecto total del mismo, y por lo tanto modifican su significado. Sin embargo, dado que la ciudad no tiene un significado unívoco, sino complejo y múltiple, este cambio nunca es total, y por ello resulta imposible argumentar la invención de un significado *nuevo* para el signo ciudad. Al decir, entonces, que lo que se transforma es el valor del signo, quiero indicar la importancia de considerarlo en sus relaciones dialógicas con los otros signos que lo rodean, cuyo conjunto estaría constituido, en este caso, por las diferentes miradas que la ciudad ha recibido desde la literatura y específicamente desde la novela. Dentro de ese conjunto, cada obra colabora en la construcción de un significado complejo, sin intentar constituirse en un discurso excluyente cuyo dominio ignore o elimine otras tentativas de imaginar y escribir la ciudad. Más bien, el texto literario le entrega al signo las coloraciones y matices que son propios de su sensibilidad, enriqueciéndolo y abriéndolo a nuevas posibilidades de significación. El valor del signo cambia en cada una de sus expresiones particulares gracias a las relaciones que éstas establecen con el conjunto que conforman sus similares; de esta manera, entre más rica en perspectivas y mayor en número de obras que sea la tradición de construcciones imaginarias elaboradas en torno a un signo particular, mucho mayor será la complejidad y potencia que obtenga su significado.

plurisignificante. La literatura, en particular, ha construido una rica tradición novelística que gira en torno a las problemáticas urbanas, y que en Colombia ha obtenido expresión no sólo en la literatura antioqueña con el caso de Medellín, sino que también lo ha hecho con ciudades como Bogotá y Cali a través de otros escritores. Resultaría muy interesante hacer un estudio comparativo de las diferentes tradiciones de novela urbana en Colombia en el siglo XX; si bien eso rebasa el objetivo y los planteamientos de este trabajo en particular, debe señalarse como posible tema de investigaciones futuras.

En *La Virgen de los Sicarios* el Medellín histórico y geográfico no escapa a la representación, pero esta última no es el propósito que persigue la obra literaria. El objeto de deseo (la ciudad) es aprehendido por las palabras antes que por los sentidos. Una relación subjetiva profunda se establece entre el espacio y su contemplador (narrador). “El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las particularidades de la imaginación” (Bachelard 1942, 28). El espacio es inseparable del sujeto que lo percibe, pues al hacerlo éste deja en él la impronta de su propio devenir. Una relación dialéctica (erótica) se establece entre ambos: se escriben, se crean mutuamente. Se pertenecen: están ligados no por la fuerza de la obligación sino por la del deseo, el amor o el odio, por la de las pasiones que entre ellos se suscitan, por el empuje irresistible de la memoria y sus ecos. Entre la ciudad y su narrador median diversos filtros y ocurren constantes intercambios; se establece entre ellos un diálogo en el curso del cual ambos son transformados por el influjo del otro: de esa relación surge la imagen de la ciudad en la literatura, siempre oscilante entre el placer y el hastío, móvil y fluctuante a la vez que permanente y necesaria, vínculo de amantes solitarios consumidos por una llama que arde entre el deseo y la memoria.

La descripción de la ciudad no es, entonces, “objetiva”, sino que está animada por la subjetividad del hombre que la habita, por la circunstancia particular de la narración que éste efectúa. La urbe, quieta en su paciencia, adquiere, respondiendo a la llamada de quien la nombra, movilidad, voluntad, vida. “La imaginación aumenta los valores de la realidad.” (Bachelard 1942, 33). Para relacionarse mejor con el espacio, el

hombre lo hace humano, lo dota de una personalidad, le proporciona costumbres y pensamientos a través de los cuales pueda conocerlo y saber qué esperar de él: no otra cosa hicieron las antiguas civilizaciones al inventar dioses para el mar, el rayo, el trueno; y no otra cosa hace la literatura al encarnar en la ciudad una suerte de divinidad oscura que es fuente de las mejores fortunas a la vez que de las peores tragedias. El espacio es vivido en su realidad y su virtualidad; no hay lugar sin su doble fantasma, terreno de los imaginarios. El hombre habita poéticamente el mundo, lo integra a su experiencia a través del lenguaje, lo hace parte de sí mismo y se hace parte de él a través de la palabra.

“En cuanto un espacio es un valor, crece” (Bachelard 1942, 240). La imaginación es una expansión. Hace brotar más espacio en el espacio. Es el abono, el fertilizante de la realidad objetiva. Cuando el espacio es despertado por la imaginación, fuerzas cósmicas se ponen en movimiento, el cuerpo del mundo es recorrido por una vibración nerviosa. La ciudad imaginada es siempre más: más ancha, más larga, más profunda, más oscura, más íntima. Más que acero y cemento, más que altos edificios y extensos barrios de casas iguales. La ciudad imaginada es infinita y eterna a su manera: no terminan nunca de recorrerse sus calles, los rostros que se asoman a sus ventanas vienen siempre de viaje con nosotros. Como el cuerpo de una mujer del pasado, la ciudad permanece siempre joven si sabemos mirarla con otros ojos y tocarla con otras manos; como ese cuerpo amado, más que un recuerdo es un destino, y a veces, incluso, una condena.

La función referencial del lenguaje (Jakobson 1975, 353) cede así el paso a la función poética (Jakobson 1975, 358) en la escritura de la ciudad. “La primacía de la

función poética sobre la referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua” (Jakobson 1875, 382). El efecto de la poetización de la ciudad es que ésta deja de ser una sola, se fragmenta, deviene múltiples ciudades de manera simultánea. El cuerpo objetivo (la realidad sensible) de la ciudad se hace difuso bajo el entramado de signos que lo cubre: las calles ya no son solamente calles y las farolas ya no son sólo farolas: al convertirse en algo más, al crecer, la ciudad adquiere una enorme potencia sugestiva y connotativa que la hace plurisignificante. “Cómo es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué contiene o qué esconde, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido” (Calvino 1972, 29).

La multiplicación de los símbolos que el hombre construye sobre la ciudad implica la carencia de un imaginario estable, de una idea monolítica de ciudad, y deriva en la fragmentación y escisión del espacio, causando en su habitante desazón, desorientación, incertidumbre. El hombre busca reconocerse a sí mismo en la ciudad, y en este proceso la desmembración del espacio corresponde a un proceso análogo de su ser. Los monumentos, las edificaciones, los puntos neurálgicos que concentran la memoria de la ciudad y propician la construcción de una identidad estable tanto de ella como del sujeto, son sistemáticamente demolidos y reconstruidos, propiciando una nueva red de referencias en las que el antiguo habitante se convierte en un viajero extraviado. Ya no se pertenece entonces a la ciudad sino al barrio, o incluso a la casa. En este contexto, la literatura genera microrrelatos que individualizan fragmentos de un macrorrelato que sería la ciudad como tal, el espacio urbano considerado en cuanto escritura, según sugiere Héctor Hoyos en su tesis de grado *Bogotá en su narrativa: la fragmentación como lugar literario* (2001). “La memoria proyecta sobre el espacio un

ideal de prosperidad que se fragmentará progresivamente” (Hoyos 2001). Una pulsión de individualización recorre la ciudad en la literatura: cada calle exige una vida propia y el mapa imaginario que va dibujando esta fragmentación destruye toda posibilidad de constitución de un ser sólido para el espacio urbano en cuanto macrorrelato de la ciudad.

Más que como un mapa de calles, la ciudad se presenta como un tejido de imaginarios que se relacionan entre sí de manera compleja. Para entender de qué manera lo hacen es preciso, como he venido haciéndolo, considerar la ciudad como signo, pues en cuanto tal está sometida a las leyes de la sincronía y la diacronía. Cuando hablamos de diacronía nos ubicamos en el terreno de la sucesión: algo que tiene un pasado un presente y un futuro. La diacronía es el campo de lo histórico. La sincronía, por otro lado, se refiere a la simultaneidad: coincidencia de hechos o fenómenos en el tiempo. La sincronía es el campo de lo imaginario. De este modo la ciudad, en cuanto diacrónica, es objeto de un discurso histórico que busca darle un único sentido, explicarla; y en cuanto sincrónica es un cruce, nudo o entramado de discursos que la dotan de sentidos múltiples que coexisten unos con otros en el tiempo. “El simbolismo tiene que definirse esencialmente como el mundo de los significantes, de las correlaciones, y sobre todo de las correlaciones que no se pueden nunca encerrar en una significación plena, en una significación última” (Barthes 1985, 263).

Volvemos así al concepto de *valor*: *La Virgen de los Sicarios* opera un cambio de valor respecto a un corpus de símbolos creados en torno a la ciudad de Medellín y se integra a sí misma dentro de ese corpus, en un proceso de diálogo con Medellín tanto en cuanto espacio geográfico como en cuanto escritura, signo. Por lo tanto no

quiere ni puede dar una imagen definitiva de la ciudad, sino mostrarla desde una lectura particular, única mas no excluyente, aferrada al punto de mira del narrador que la vive y la contempla. “La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla” (Barthes 1985, 260).

Al tipo de novelas que, como *La Virgen de los Sicarios*, efectúan una lectura compleja de la ciudad³, podemos llamarlas *urbanas*, por oposición a otro tipo que sólo toma la ciudad como decorado o escenario, y que podemos llamar *de ciudad*, según la tipología que propone Álvaro Pineda Botero en su ensayo “Novela ¿urbana? En Colombia: viaje de la periferia al centro”. A partir de la década de los 70 del siglo XX se empieza a producir un corpus de novelas urbanas en torno a Medellín cuya mejor expresión será la obra literaria de Fernando Vallejo, especialmente *La Virgen de los Sicarios*. Antes de esa década puede consignarse *Frutos de mi Tierra* (1896), de Tomás Carrasquilla, cuya tipologización como novela urbana resulta problemática; pero entre ese momento y la década aludida existe un enorme vacío que todavía no ha sido llenado por la investigación literaria. Será necesario estudiar, en el futuro, los desarrollos que la llamada Novela de la Violencia pudo haber realizado a propósito de la novela urbana de Medellín, pero entretanto esos estudios no se lleven a cabo debemos atenernos al corpus existente, todo él posterior a 1970. Pineda Botero, en el ensayo ya citado, propone las siguientes obras para configurarlo:

Algunas novelas describen esta masificación de las ciudades, o la vida en la ciudad ya plenamente masificada. En relación con la ciudad de

³ Me refiero a una lectura que se involucre en los procesos que describí en las reflexiones anteriores.

Medellín, *Toda esa gente* (1980) de Mario Escobar Velásquez, *Hojas en el patio* (1978) de Darío Ruiz Gómez, *Aire de tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo, *Desencuentros* (1984) de Jairo Morales Henao, *Las pequeñas desdichas* (1988) de José Martínez Sánchez, *Tuyo es mi corazón* (1984) y *El cielo que perdimos* (1990) de Juan José Hoyos, *Ganzúa* (1989) de Luis Fernando Macías y *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, muestran, con estructuras y lenguajes muy distintos, una problemática similar: la migración a la ciudad de Medellín desde diversos pueblos de Antioquia, pérdida de la oralidad secular y la tradición familiar y a veces, la adopción de nuevas jergas, y la violencia urbana. (“Novela ¿urbana?...)

A éstas habría que sumar la saga de novelas de corte autobiográfico escritas por Fernando Vallejo titulada *El Río del Tiempo* (1999), compuesta por las novelas *Los Días Azules* (1985), *El Fuego Secreto* ((1986), *Los Caminos a Roma* (1988), *Años de Indulgencia* (1989) y *Entre Fantasmas* (1993); *La Virgen de los Sicarios* (1994), *El Desbarrancadero* (2001) y *La Rambla Paralela* (2002), del mismo autor; y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos. Estas obras nos permiten “encontrar la imagen de la ciudad en los lectores de esa ciudad” (Barthes 1985, 259).

Todas estas novelas conforman una tradición cuyo tema dominante es la modernización⁴ de la ciudad y las consecuencias que ésta ha tenido sobre los modos

⁴ Según Marshall Berman (1982, 1):

Hay una forma de experiencia vital [...] que comparten los hombres y las mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la “modernidad”. Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos [...] Ser

de vida y pensamiento de sus habitantes. “Por eso, el estudio de la novela urbana en Colombia no podría deslindarse del estudio de la modernidad, de su avance y penetración” (Pineda, *Novela ¿urbana?...*). Los procesos de modernización tienen efectos notables sobre la ciudad. El crecimiento demográfico acelerado, las migraciones masivas desde el campo a las zonas urbanas, la planificación y consecuente transformación del espacio urbano, la industrialización, la creación de medios de transporte y de comunicación masivos, el impresionante desarrollo de la tecnología y de los bienes de consumo, la hiper-especialización de los oficios, la destrucción de la memoria monumental en aras de abrir nuevas vías y avenidas, el afán desmedido de construcción: todas ellas son expresiones de la modernización de la ciudad.

La literatura, en especial la novela, es la que mejor ha dado cuenta de estos procesos. Marshall Berman, en *Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire* (1982), analiza cómo San Petersburgo dio a luz una rica literatura urbana cuyo iniciador sería Gogol en sus *Cuentos Petersburgueses*. “En estas pocas páginas Gogol, sin aparente esfuerzo (o siquiera conciencia), inventa uno de los géneros fundamentales de la literatura moderna: el romance de la calle urbana, en el que la calle misma es la heroína” (Berman 1982, 199). Balzac, Joyce, Thomas Mann, Jhon Dos Passos, entre otros, cultivarían y perfeccionarían este género sin olvidar jamás su aspecto fundamental: la

modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “Todo lo sólido se desvanece en el aire”.

La destrucción de las utopías, la fragmentación del espacio y del ser, la pérdida y renovación constante de los valores, la institución del tiempo (y por tanto de la velocidad) como valor de cambio, la agitación, la turbulencia, el vértigo: todas estas son experiencias comunes a los sujetos que viven lo que Berman llama “modernidad”. El proceso de institución de esta experiencia vital es lo que llamamos modernización: “En el siglo XX los procesos sociales que dan origen a esta vorágine [la modernidad], manteniéndola en un estado de perpetuo devenir, han recibido el nombre de “modernización”.” (Berman 1982, 2).

emergencia de la ciudad como personaje, o mejor, como protagonista oculta o manifiesta de toda la acción narrativa. La urbe aparece, en esta literatura, como un organismo vivo, dotado de voluntad propia, con el cual sus habitantes tienen que entrar en un importante proceso de negociación de derechos y deberes, durante el cual uno y otros ceden y exigen de manera alternativa, transfigurándose para no destruirse en un mutuo desgarramiento. Para habitar la ciudad, el hombre debe enfrentarse a ella, dominarla, vencerla: triunfará y podrá vivir en ella o será vencido y consecuentemente aniquilado, llevado a los más bajos fondos de la desesperación y la impotencia, paria de un mundo que no soporta a los derrotados. La ciudad, en el “romance de la calle urbana”, es un monstruo tentacular y maligno, diosa-madre cruel que se solaza en el sacrificio de sus hijos, dragón de San Jorge cuya existencia sólo puede darse al precio de nuestra caída.

La novela urbana de Medellín es heredera de esta rica tradición literaria construida en torno a la ciudad desde los *Cuentos Petersburgueses* de Gogol. La modernización, con todos los cambios que impone sobre la arquitectura, las relaciones sociales, los modos de vida, está presente en ella con singular potencia. Fenómenos como el sicariato, el crecimiento desbordado de la población, la transformación del espacio urbano, el cambio de las costumbres y los valores, son el centro de atención de las novelas que describen, critican y problematizan los efectos de la modernización sobre Medellín y sus pobladores. Un radical proceso de cambio se evidencia en la ciudad a todos los niveles: el abismo que por tal causa se abre entre el pasado y el presente (un presente que tiende hacia el futuro, que quiere ser el futuro, presente del progreso, del ir hacia adelante) es el centro de la visión valorativa de la literatura que se

ocupa de este asunto particular. Dentro de este contexto, la nostalgia por un paraíso perdido es la actitud más frecuente entre las novelas urbanas que se escriben acerca de la ciudad de Medellín, pero esta nostalgia cambiará de tono e intención en las diferentes obras y autores, oscilando desde la evocación azucarada y melodramática de la ciudad del pasado (*Hojas en el Patio*), hasta la condena iracunda de la ciudad del presente, envilecida por los carteles de la droga y sus asesinos a sueldo, los sicarios (*La Virgen de los Sicarios*). El gran tema de la novela urbana de Medellín es la pérdida de la ciudad de los abuelos, todavía rural en muchos aspectos, a manos de una modernidad que penetra en ella cada vez con más fuerza y transforma todo lo que encuentra a su paso. Esta transformación es experimentada como caída por el habitante de la antigua ciudad, para cuya percepción Medellín aparece como un infierno, ya que el pueblo pequeño y silencioso de principios de siglo se ha transformado en una urbe de enormes dimensiones, ruidosa, contaminada y violenta. Lo que tenemos, entonces, en la novela urbana de Medellín, son variaciones en torno al tema clásico del *ubi sunt* (dónde están). En su narrativa, la ciudad escribe el gran poema de adiós a su pasado, lamentándose por la pérdida de algunas instituciones, valores y costumbres que eran típicos de él, y que el presente, o no conoce, o conoce sólo en su expresión disminuida y degradada (el culto mariano, por ejemplo). *Aire de Tango*⁵, de Manuel Mejía Vallejo, la novela de Medellín más importante (por sus logros literarios) después de *La Virgen de los Sicarios*, expresa así su letanía: “¿Onde los

⁵ *Aire de Tango* es la historia de Jairo, un malevo del barrio Guayaquil, contada en el curso de una borrachera por el hombre que lo mató. Jairo es el representante de una clase de hombres desaparecida, de un modo de vivir que murió junto con el barrio que alentó su desarrollo: vivir peligrosamente. Tanto respecto al personaje como al tratamiento del espacio, la obra de Mejía Vallejo es un antecedente importante de la de Fernando Vallejo. La evolución del malevo será el sicario, y el “ensanche” que se comió a Guayaquil terminará por devorar a Medellín entero.

billares de las grandes tacadas? ¿Onde las tablas y la pista que brillaban sus zapatos combinaos en el baile fino? Maricos baratos aquellos que me siguen el rastro” (Mejía Vallejo 1973, 248). En última instancia, lo que los diferentes narradores descubren es que la ciudad no sólo ha cambiado, sino que es otra aunque lleve el mismo nombre. Lo que testimonia la novela urbana de Medellín es la experiencia del desarraigo, de la soledad, de la pérdida del centro que daba sentido a la existencia. La urbe, objeto de valor inalcanzable por cuanto ha dejado de existir (al menos en la forma que le daban los deseos de sus habitantes), se presenta como imagen de la fragmentación y la desesperanza, como la historia viva de un error. Sujeto y objeto de la narración están separados por una distancia inabarcable: la del tiempo transcurrido. Esa separación es la que fundamenta los imaginarios construidos por la literatura acerca de la ciudad de Medellín.

Entre el hombre y la ciudad se establece, como ya se dijo antes, una relación subjetiva profunda. “La literatura de y acerca de la ciudad se fundamenta sobre las relaciones entre el sujeto literario y el objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes” (Luz Mary Giraldo 2001, xiv). El lector de la ciudad, al re-correrla, transitarla, la re-crea desde su sensibilidad, la acomoda a su circunstancia, la vive a través de su yo. No hay mejor manera de decirlo que con estos versos de Rogelio Echavarría: “Todas las calles que conozco / son un largo monólogo mío”. La ciudad, la misma ciudad, es infierno y paraíso, puerta abierta o cerrada según sea quien la transite. Puede ser nueva, recién nacida, objeto de un eterno presente; puede estar llena de pasado o de futuro, pero estas características están tanto en ella como en quien la habita, en el exterior y en el interior. El sujeto literario impone a la ciudad su

modo de verla, pero ésta también se impone ante él con su personalidad precisa. París, Bogotá, Medellín y Londres no son sólo espacios diferentes sino distintas maneras de la experiencia de los otros y del mundo. La ciudad deja en nosotros huellas imborrables: hábitos, lenguajes, maneras de mirar, imágenes... Incluso sin tener conciencia de ello llevamos nuestra ciudad con nosotros. El trazado de sus calles determina una cierta manera de caminar, las posibilidades y límites que ofrece deciden los nuestros. Su paisaje ha sido testigo de nuestro amor, nuestra tristeza, nuestra ira. Permanecen en ella imperceptibles huellas nuestras, heridas que le hemos infligido, la forma de un zapato en el cemento fresco. No hay mayor pesadilla que no pertenecer a ningún lugar. La ciudad natal da sentido a nuestra trashumancia, nuestra odisea. Bien lo dice Cavafis en una cita que Fernando Vallejo utiliza como epígrafe en *Los Caminos a Roma*:

No hallarás nuevas tierras, no hallarás otros mares.

Adonde vayas iré contigo tu ciudad. Y por las mismas
calles vagarás. Y en los mismos barrios envejecerás
y canas te saldrán en estas mismas casas.

Tu ciudad te seguirá, no esperes otra.

Ya no hay barco ni camino para ti.

El monstruo-Medellín cobra vida en la escritura de sus habitantes, de sus lectores, que lo abordan desde múltiples perspectivas, aunque una línea secreta una sus percepciones: la respiración audible de la ciudad, su emergencia como personalidad tiránica y seductora. Igual que la selva en *La Vorágine* (1924), de José

Eustasio Rivera, Medellín, en su narrativa, es una patología, una enfermedad incurable y paradójicamente deseada.

Si en la narrativa de los años veinte la selva devora a sus personajes, en ésta una nueva selva apabulla: trae prosperidad pero deshumaniza, impone acción y dinamismo pero aliena y condena a la incomunicación y al deterioro; mientras ella crece sus habitantes empequeñecen minimizándose en el conjunto de su vida y sus escenarios (Luz Mary Giraldo 2001, 53)

La Virgen de los Sicarios es la novela urbana de Medellín que mejor logra expresar esta condición alienante, desestructuradora y anómala de la ciudad. Allí la urbe aparece como un ente maligno que corrompe y destruye tanto a sus habitantes como a sí misma, en un impulso inexplicable de autodegradación. La muerte se convierte en una realidad cotidiana que transforma las costumbres y los valores, integrándose a la estructura misma de Medellín y sus pobladores. La vivencia de la ciudad se sume, entonces, en el vértigo de una existencia sin sentido donde lo único que vale es el momento, el instante, pues el futuro no existe o ha perdido su importancia ante la inminencia de la muerte.

La novela de Vallejo lleva hasta el extremo la devastación de la ciudad que ya estaba presente, con menor intensidad, en novelas como *Aire de Tango*, *Hojas en el Patio* o *El Cielo que Perdimos*, donde la violencia y la pérdida de los valores aparecen como trasfondo de las historias que se cuentan sin llegar a ser el tema principal de la obra. Si en estas novelas la ciudad-monstruo estaba acechante tras los amores frustrados y las vidas echadas a perder de sus protagonistas, en *La Virgen de los*

Sicarios el monstruo está presente en cada rincón, despierto y desbordado en un afán asesino que no deja a sus habitantes más opción que la muerte o el exilio.

La de Vallejo ya no es la ciudad del malevo (*Aire de Tango*), del intelectual alienado (*Hojas en el Patio*), ni la del periodista judicial (*El Cielo que Perdimos*): es la del sicario, la del asesino a sueldo, es decir, la de los carteles de la droga liderados por Pablo Escobar. Al igual que la del malevo, esta es una ciudad marginal vivida desde adentro, desde los resortes mismos que la soportan, sólo que aquí no está confinada a un barrio (Guayaquil), sino que es toda la urbe la que se sumerge en el ritmo caótico de matar y morir impuesto por los jóvenes sicarios.

El marginado que habita en los grandes centros urbanos de Colombia, y que en algunas ciudades ha asumido la figura del sicario, no sólo es la expresión del atraso, la pobreza, el desempleo, la ausencia de acción del estado en su lugar de residencia y de una cultura que hunde sus raíces en la religión católica y en la violencia política. También es el reflejo, acaso de manera más protuberante, del hedonismo, el consumo, la cultura de la imagen, la drogadicción, en una palabra, de la colonización del mundo de la vida por la modernidad. (Giraldo y López 1991, 260)

En el sicario está encarnada, entonces, la escisión fundamental de la vida urbana moderna: el vacío que se extiende entre el pasado y el presente de una ciudad sometida a un intenso proceso de modernización⁶. En el sicario sobreviven rezagos tradicionales como la religiosidad y el apego a la madre, a la vez que encuentran salida impulsos típicamente modernos como el consumismo, la experiencia del instante, etc.

⁶ “El sicario pone en evidencia nuestra sociedad: <<Para conseguir billete se hace lo que sea>>. Ellos son sólo la llaga, la manifestación externa de una enfermedad que recorre todo el cuerpo social.” (Salazar 1990, 164)

La elección de este personaje por parte de Vallejo se explica por su necesidad de dar un cuerpo concreto a la fragmentación dolorosa que es el tema de su novela. En él el autor encuentra un símbolo excepcional del devenir de la urbe, que no deja de ser completamente la que fue para convertirse en otra de manera definitiva, sino que conserva dentro de sí la ciudad idílica de la infancia y la ciudad infernal del retorno.

La ciudad de *La Virgen de los Sicarios* debe ser comprendida, entonces, a la luz de la perspectiva desde la que es abordada: por un lado, la de su narrador, y por otro, la de la vivencia de la ciudad que determina su amante sicario. Estos puntos de vista determinan la construcción de una urbe infernal, lugar de tormento para sus antiguos habitantes por cuanto ha alterado, invertido o aniquilado todo lo que en ella les pertenecía a ellos, abandonándolos en un vacío angustioso de muerte y olvido.

No es, entonces, una casualidad que Vallejo escriba: “Yo sé más de Medellín que Balzac de París, y no lo invento: me estoy muriendo con él” (Vallejo 1994, 41). Su tema, a la vez que su protagonista, es Medellín. Igual que Balzac, que en el prólogo a su *Comedia Humana* decía ser el secretario de la sociedad francesa, Vallejo quiere que la ciudad hable a través de su escritura, que se revele como el ser oscuro en que la modernidad la ha convertido, que muestre las leyes alienantes e inflexibles a que deben someterse sus habitantes para poder sobrevivir. En el fondo de la ciudad moderna descansa el absurdo, la paradoja de un lugar lleno de posibilidades pero también de peligros, que ofrece todas las variantes del lujo y la diversión, pero que exige por ellas el altísimo tributo de la existencia misma, del sometimiento al rigor de un caos que guarda dentro de sí el principio de la destrucción del ser. El hombre, en su escisión interna, se identifica con la ciudad, como resulta evidente en la cita que está al

principio de este párrafo, y comparte con ella su proceso de fragmentación y desestructuración, la dialéctica de una modernidad que mina los principios de todas las tradiciones pero no propone otras para reemplazarlas, sino que se complace en el cambio eterno (cuyo pilar es la idea de progreso) y deja al ser en un vacío de sentido que en última instancia lo lleva a la soledad y a la desesperación.

La fragmentación de la ciudad y del ser a todos los niveles es entonces el tema principal de la novela urbana de Medellín, y en especial de la novela de Vallejo. Sin embargo, puede resultar peligrosa la división maniquea entre una ciudad buena (que sería la de la infancia) y una ciudad mala (la del regreso, inmersa en su proceso de modernización). Por tal razón, antes de pasar al próximo capítulo, donde analizaré de forma mucho más específica la manera en que la fragmentación obtiene su expresión en *La Virgen de los Sicarios*, quisiera terminar aquí con un párrafo que Italo Calvino escribe en *Las Ciudades Invisibles*, texto que ilumina con especial lucidez los intercambios que ocurren entre los hombres y las ciudades:

Dicho esto, es inútil decidir si ha de clasificarse a Zenobia entre las ciudades felices o las infelices. No tiene sentido dividir las ciudades en estas dos clases, sino en otras dos: las que a través de los años y las mutaciones siguen dando su forma a los deseos y aquellas en la que los deseos, o logran borrar la ciudad, o son borrados por ella. (Calvino 1972, 49)

Capítulo II

Ese Medellín antediluviano que se llevó el ensanche

Hubo una Antioquia en que las hachas eran
Blasones de la estirpe.
Una tierra de granos y de espigas,
De cantos y repiques.
Una Antioquia de azules madrugadas
Y tardes apacibles.

Siquiera se murieron los abuelos
Sin sospechar el vergonzoso eclipse.

Jorge Robledo Ortiz

El primer problema que es importante resolver al abordar *La Virgen de los Sicarios* (Vallejo 1994) es el de la distinción entre géneros literarios: ¿es una autobiografía o una novela?⁷ Juan Fernando Taborda Sánchez, en su tesis de grado *La ciudad y la escritura. Los espacios en la obra de Fernando Vallejo* (2001), plantea esta pregunta a partir de lo expresado por Phillipe Lejeune en *El Pacto Autobiográfico*, y concluye que la obra de Vallejo no puede ser considerada una autobiografía. El argumento que aporta para sustentar su tesis es que ni la saga de novelas que

⁷ Gran parte de la novela urbana de Medellín participa del carácter autobiográfico de las obras. Puede advertirse esto en novelas como *Hojas en el Patio* (1978) de Darío Ruiz Gómez, *El Cielo que Perdimos* (1990) de Juan José Hoyos y *Aire de Tango* (1973) de Manuel Mejía Vallejo. En su defecto, el testimonio reemplaza a la autobiografía, como en *El peláito que no duro nada* (1991) de Víctor Gaviria. Lo que se hace patente es que los diferentes autores buscan acortar las distancias entre ficción y realidad para mostrar la atrocidad de la violencia que vivió Medellín en las dos últimas décadas del siglo XX gracias al auge de los carteles de la droga liderados por Pablo Escobar, y el giro de ciento ochenta grados que produjo en la ética de los ciudadanos la posibilidad del enriquecimiento fácil y la cotidianidad de la muerte a manos de los sicarios.

conforman *El Río del Tiempo* (Vallejo 1999) ni *La Virgen de los Sicarios* cumplen con rigurosidad el pacto referencial que es condición *sine qua non* del pacto autobiográfico, sino que más bien buscan borrar las barreras entre ficción y realidad en un juego de espejos que persigue producir en el lector un efecto de cercanía e inmediatez frente a lo narrado. María Mercedes Jaramillo, en su ensayo sobre Vallejo titulado “Memorias Insólitas”, apunta que “estas memorias son en realidad el pretexto narrativo que utiliza el autor para hacer una descarnada radiografía de la realidad nacional” (Jaramillo 1998, 8). Todo indica, entonces, que la confusión de géneros literarios es buscada de manera deliberada por el autor y debe ser considerada como una de las estrategias textuales encaminadas a constituir el mundo particular de la novela. La relación entre literatura y realidad se muestra estrecha, pero no está mediada por la función referencial del lenguaje sino por la función poética del mismo.

Según estas reflexiones, la ciudad de *La Virgen de los Sicarios* debe ser leída en su doble dimensión de real e imaginada, pero no debe confundirse a la ciudad escrita con la geográfica por cuanto éstas están hechas de materiales distintos y poseen diferentes valores. Lo real y lo imaginario entablan un diálogo en el cual no cabe hablar de retrato o testimonio, sino de invención o re-creación⁸. Por lo tanto, será necesario especificar desde dónde se inventa la ciudad, es decir, cómo está focalizada la narración de la misma, ya que el espacio es inseparable del sujeto que lo percibe. La focalización de la novela es interna, según la terminología utilizada por Genette en

⁸ “Para rendir cuenta de la realidad hay que, paradójicamente, recurrir a la ficción, a la broma atroz, a la risa fúnebre, a la alegría convulsiva de los contrastes amargos. La novela de Fernando Vallejo puede ser considerada como una parábola, un poema o una guía turística” (Chao, 42). Si bien los elementos testimoniales cumplen una función importante en *La Virgen de los Sicarios*, el retrato o la radiografía de la realidad no son los objetivos que persigue el texto. La novela carga el acento sobre la invención poética de la ciudad, y es debido a ello que hago esta distinción, a primera vista demasiado tajante, pero que busca poner en claro la esfera de lo literario sobre la que Vallejo actúa.

Figuras III (1989), por cuanto la efectúa un narrador-personaje-testigo de los hechos, cuyo relato en primera persona no se arroga cualidades de omnisciencia, sino que, todo lo contrario, insiste en su subjetividad y nos recuerda sus límites. “¿Acaso son Dostoievsky o Dios padre para meterse en la mente de otros? ¡No sabe uno lo que uno está pensando va a saber lo que piensan los demás!” (Vallejo 1994, 16). La narración no pretende ser “objetiva”, sino que se construye desde la subjetividad del narrador, razón por la cual los hechos están teñidos por la sensibilidad de este último.

El narrador de *La Virgen de los Sicarios* es un gramático homosexual que vuelve a Colombia “después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir” (Vallejo 1994, 8), y que regresa a su ciudad natal, Medellín, “para verla devastada por la muerte, la moral del sicariato y la cultura en la que reinan el resentimiento y el sin sentido” (Giraldo 2001, 193). La ciudad se fragmenta, desde esta mirada, en dos ciudades⁹: la que fue y la que es, y desde la segunda se mira a la primera con nostalgia¹⁰ tratando de recuperarla a través de la memoria y de la palabra. El Medellín del pasado es la ciudad de la infancia feliz en la finca Santa Anita de los abuelos, que se erige como símbolo de

⁹ En 1935, en su novela *Hace Tiempos*, Tomás Carrasquilla escribió: “la juventud actual no se figura el Medellín por aquellas calendas. Quince mil habitantes le daba la geografía, y era un pueblo con siete iglesias rodeado de cármes, pensiles, jardines y bosques de frutales. Era un pueblo amodorrado por los perfumes de los naranjos y los rosales”. Para entonces el proceso de modernización al que se vio y se ve sometida la ciudad ya había comenzado, posibilitando la escisión entre un pasado idílico, como el que describe la cita anterior, y un presente caótico signado por la transformación del espacio urbano y el cambio acelerado de los valores. Desde el Medellín rural y apacible que evoca Carrasquilla hasta el violento y desgarrado de Fernando Vallejo, la literatura, en especial la novela, ha dado cuenta de la metamorfosis de la ciudad, que ha alterado no sólo el aspecto exterior de la misma sino también su interior, el alma de sus habitantes.

¹⁰ La nostalgia es uno de los aspectos comunes a toda la novela urbana de Medellín, pero esta nostalgia varía de autor a autor y de narrador a narrador. Por ejemplo en *Hojas en el Patio* (1978), de Darío Ruiz Gómez, esta nostalgia tiene un tono patético y cursi; en *El Cielo Que Perdimos* (1990), de Juan José Hoyos, la nostalgia permite todavía la esperanza y muestra que la brecha entre pasado y presente no es insalvable; mientras que en *La Virgen de los Sicarios* es dolorida, cínica, furiosa, y el narrador así lo demuestra con su lenguaje mordaz e imprecatorio. De la nostalgia llorona a la nostalgia furiosa: ese es el periplo que describe la novela urbana de Medellín.

lo que fue y ya no es. “¡Santa Anita mía, islita de felicidad en la tierra!” (Vallejo 1999, 349). Tanto la ciudad como el narrador han sufrido un cambio irreversible, y así lo certifica el uso del tiempo verbal al inicio de la novela: “*Había* en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta” (Vallejo 1994, 7, la cursiva es mía). La ciudad silenciosa, tranquila, con sus iglesias y sus palomares, todavía rural en muchos aspectos, es la que va a evocar el narrador por oposición a la que encuentra a su regreso. Ya en *Los Días Azules* (1985), la primera novela de *El Río del Tiempo*, Fernando Vallejo escribía: “Ya no existe la calle de Ricaurte, ya no existe la casa, ya no existe la reja, ya no existe la ventana. Como a todo en Medellín, se lo llevó el ensanche. Que se lleve el ensanche mi recuerdo”¹¹ (Vallejo 1999, 32). La radical transformación del espacio urbano en un corto lapso de tiempo hará aparecer la ciudad, para el narrador, como un campo de devastación, ya que incluso Santa Anita ha sido demolida para dar paso a una nueva urbanización: “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” (Vallejo 1994, 96). “Ese Medellín antediluviano que se llevó el ensanche” (Vallejo 1994, 10) es sustituido por la ciudad masificada, ruidosa, sucia y violenta, que se convierte en “un asesino omnipresente de psiquis tenebrosa y de incontables cabezas: Medellín, también conocido por los alias de Medallo y de Metrallo” (Vallejo 1994, 46). La mirada que *La virgen de los Sicarios*

¹¹ El término “ensanche” es usado por Manuel Mejía Vallejo en su novela *Aire de Tango*, que es quizá el intertexto más importante de *La Virgen de los Sicarios* en lo que se refiere a la invención de la ciudad. Allí puede leerse: “*Que el mundo fue y será una porquería, / ya lo sé: / en el quinientos seis / y en el dos mil también, ¡cambalache!, qué les digo. Con nosotros moría otra tanda, moría una manera, una joda que ni sabía pa ónde pegaba, con nosotros tenía que morir. Yo la recuerdo porque estuve en ella, nadie la recordará más, que así sea [...] Vean, volví al barrio como quien va a un cementerio, ¡espantos que le salen a uno! Resultas de que tampoco estaba la casa de Jairo ni los mejores cafés que recorría ni la plaza ni los compañeros. Las calles no son las mismas, ¡nos comió el ensanche! A uno le quitan sus sitios, en esta edá es como si lo remataran*” (Mejía Vallejo 1973, 232).

extiende sobre la ciudad no puede ser separada de la rabia y el dolor que producen en el narrador-focalizador la pérdida de los lugares en que transcurrió su infancia, y que percibe como una fragmentación que se da incluso a nivel nominal: Medellín-Medallo-Metrallo. A esta fragmentación del espacio corresponde una, análoga, del sujeto que lo habita, que al perder su sistema de referencias espaciales se convierte en un transeúnte extraviado cuyos nexos de pertenencia con la ciudad dependen del pasado, y cuya identidad se diluye al mismo tiempo que la memoria pierde sus asideros: calles, casas, barrios, son sistemáticamente demolidos y reconstruidos para llevar a cabo las obras de modernización de la urbe, destruyendo las antiguas edificaciones y lugares que guardaban la memoria de sus habitantes. Nuevos rostros pueblan un nuevo paisaje en un Medellín que, en un lapso de poco menos de un siglo, pasa de tener quince mil pobladores a tener más de dos millones, que se extiende por las montañas que lo circundan creando nuevos barrios y devora pequeños pueblos, como Sabaneta y Envigado, que pasan a hacer parte de su zona urbana.

Yo crecí con Medellín. Era yo un niño berrietas y ella una ciudad chiquita; crecimos juntos, nos corrompimos juntos, la vida nos echó a perder. La llamaban “la ciudad de la eterna primavera”, y a mí “el niño Jesús”: el niño Jesús resulto un demonio, y su Medellín –con tanta fábrica, con tanto carro, con tanto ladrón respirando- un infierno en verano [...] De tanto que creció, de tanto que cambió, un día no la reconocí. ¿Pero es que me reconocía yo? (Vallejo 1999, 144).

Una de las formas en que Vallejo da cuenta del tránsito de la ciudad de la infancia a la ciudad apocalíptica¹² de la violencia sicarial es la utilización de ciertos símbolos cuya connotación cambia cuando lo hace la de la ciudad. “La novela acude a los símbolos para hacer énfasis en aspectos significativos que a la vez funcionan como núcleos estructurantes. Estos símbolos tienen una gran eficacia desde el punto de vista literario, pues facilitan la plurisignificación y la ambigüedad” (César Valencia Solanilla, “*La virgen de los Sicarios: el sagrado infierno de Fernando Vallejo*”). Uno de ellos es el que da título a la novela: la virgen María Auxiliadora de la iglesia de Sabaneta. “La Virgen de Sabaneta hoy es María Auxiliadora, pero no lo era en mi niñez: era la Virgen del Carmen, y la parroquia la de Santa Ana” (Vallejo 1994, 9). La imagen religiosa no sólo cambia de lugar sino de significación, convirtiéndose en objeto de la devoción de los sicarios, que van en peregrinación a pedirle que les ayude con sus “trabajos”. “Y así me encuentro a Sabaneta, el pueblo sagrado de mi niñez, en el bochinche y la guachafita, en el más descarado desorden que me están introduciendo estos cabrones” (Vallejo 1994, 51). La ciudad marginal, periférica, representada en los sicarios (sus habitantes), toma posesión del espacio urbano y lo adecua a sus propios usos, desplazando a los antiguos habitantes y despojándolos de lo que antes era para ellos un lugar privilegiado. Este desplazamiento no es sólo geográfico sino también ético: representa un cambio de las costumbres y de la ética antioqueñas por cuanto la virgen no es venerada por las mismas razones que antes, sino por otras, degradadas, que

¹² Gran parte de la crítica realizada en torno a *La Virgen de los Sicarios* ha girado en torno a las ideas de infierno y apocalipsis. César Valencia Solanilla ha llamado a la novela “el sagrado infierno de Fernando Vallejo”, Fabio Martínez ha llamado al autor “el ángel del apocalipsis”. La crítica francesa, parte de la cual puede encontrarse en el número 42/43 de *Gaceta*, ha insistido en las connotaciones infernales del Medellín de la novela. Resultaría interesante estudiar la obra de Vallejo en ese sentido, pues en más de un aspecto coincide con toda una tradición literaria de descensos al infierno: por ejemplo, en el hecho de que el joven sicario se convierta en su guía, del mismo modo que Virgilio guía a Dante en *La Divina Comedia*.

señalan la vileza de los tiempos que corren. No es casual que el símbolo de la virgen se utilice para dar título a la novela: se hace así énfasis en que el asunto principal de la misma es la pérdida del espacio que la infancia conoció como paraíso¹³ y que el presente percibe como infierno. El símbolo es despojado de su sacralidad y de sus connotaciones tradicionales, en un proceso de secularización¹⁴ mediante el cual es extraído de su contexto e introducido en uno nuevo, en el que cumple una función distinta y adquiere nuevas connotaciones. Al hacer suyo el tejido simbólico de la ciudad, los nuevos habitantes la modelan a imagen y semejanza suya, propiciando que la lectura del espacio urbano revele los signos de los nuevos tiempos. En este sentido, es clara la trasgresión de otro símbolo religioso: las iglesias. El narrador de *La Virgen de los Sicarios*, durante su vagabundeo por las calles de Medellín, visita los templos cristianos buscando un poco de silencio para escapar del ruido de las calles, pero se topa con el hecho de que éstos tampoco han escapado al movimiento total de la época. “¡Qué iglesia iba a haber abierta ni qué demonios! Las mantienen cerradas para que no las atraquen. Ya no nos queda en Medellín ni un solo oasis de paz. Dicen que atracan los bautizos, las bodas, los velorios, los entierros. Que matan en plena misa o llegando al cementerio a los que van vivos acompañando al muerto” (Vallejo 1994, 21). En un

¹³ La novela urbana de Medellín presenta otras muestras en este mismo sentido. Piénsese en *El Cielo que Perdimos* (1990) de Juan José Hoyos, desde cuyo título se nos pone en la misma situación que señala la novela de Vallejo. *Hojas en el Patio* (1978), de Darío Ruiz Gómez, utiliza la metáfora de un patio cubierto por las hojas caídas de los árboles para mostrar el olvido en que han caído los viejos usos y costumbres que representaban la altivez y bondad de la cultura antioqueña: Todo un mundo se estaba yendo de su paraíso: que se había deshecho por dentro, que el camino a la ciudad indicaba una especie de salto en el vacío (31). *Aire de Tango* (1973), de Manuel Mejía Vallejo, nos regala párrafos como este: “El bullerío del tren sábados y domingos, pescadores con el equipo echando cañas a lo que daba la lengua, muchachos con sus fiambres en morral, carpas de lona y guitarras cantando sus canciones, cazadores con rifles y escopetas de un cañón o dos, una dicha. La Estación de Plaza Cisneros, también nos la van a tumbar pa poner otros cajones de cemento, ¿qué no tumbará este municipio desgraciao? Si fueron capaces de acabar con el tranvía...” (68).

¹⁴ Vallejo se muestra aquí como heredero de los presupuestos estéticos del modernismo literario. Para ampliar el concepto de secularización es necesario remitirse a *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, de Rafael Gutiérrez Girardot.

pueblo de tan arraigada tradición católica como el antioqueño, la profanación de los símbolos religiosos es la expresión de un cambio llevado al extremo. Sin embargo, el símbolo en que puede observarse este cambio de manera especialmente dramática no es de índole religiosa sino geográfica: es el río¹⁵.

El río es el símbolo más complejo y mejor construido de toda la obra de Fernando Vallejo. No sólo en *La Virgen de los Sicarios*, sino también en su saga de novelas *El Río del Tiempo*, e incluso en obras posteriores como *El Desbarrancadero* (2000), el río adquiere diversas connotaciones que son fundamentales para entender la obra del autor antioqueño. En primera instancia, la imagen del río simboliza el transcurso del tiempo que no puede ser detenido y cambia incesantemente. Como epígrafe a *El Río del Tiempo*, Vallejo usa la siguiente cita de Heráclito: “No volveremos a bañarnos en las aguas del mismo río”. El fragmento completo del filósofo de Efeso, en la traducción de José Antonio Míguez, dice: “No se puede sumergir dos veces en el mismo río. Las cosas se dispersan y se reúnen de nuevo, se aproximan y se alejan” (Heráclito, 237). El río simboliza lo que nunca es igual a sí mismo, lo que está en permanente cambio, el fluir de las cosas que es también el de la memoria. Al titular con el nombre ya citado la saga que reúne sus primeras cinco novelas, Vallejo pone en evidencia que su intento será el de recuperar, a través de la memoria, un tiempo que sabe de antemano perdido.

¹⁵ En otra de las novelas urbanas de Medellín, *Hojas en el Patio* (1978), que ya hemos mencionado, el río alcanza también un importante estatus simbólico: “La ciudad casi desapareció y el río es ahora sólo un cauce seco y maloliente. del valle se divisan entre la polvareda únicamente muñones de árboles restos de edificios un sordo ruido de desesperación y los pocos viejos que quedan han perdido la memoria y caminan insomnes entre este paisaje calcinado donde vuelan las cenizas y se siguen derrumbando las pocas tapias que quedan en pie” (152). El río, antes límpido y ahora seco y maloliente, se convierte así, por un proceso metonímico, en símbolo de la degradación de toda la ciudad.

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, y que tras sus ojos se está yendo conmigo hacia la nada. Pedro en su casa, Dios en su iglesia, y aquí su servidor que hoy le ha dado por negar la muerte y refutar el tiempo (Vallejo 1999, 641).

El río será también el lenguaje: de ahí la estructura de todas las novelas del autor: un solo discurso, sin divisiones en capítulos, que un narrador en primera persona ejecuta de acuerdo a las oscilaciones de su recuerdo y de su capricho, introduciendo digresiones, alterando el orden cronológico, apropiándose de giros y expresiones de la oralidad, etc. Bachelard, en *El Agua y los Sueños* (1942), arroja luz sobre esta materia:

No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en profundidad el ser humano tiene el destino del agua que corre [...] El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba [...] La pena del agua es infinita (15).

Otro fragmento de Heráclito acude también en nuestra ayuda: “Porque es muerte para las almas el convertirse en agua, y muerte para el agua el convertirse en tierra” (211). La muerte es, entonces, lo que está detrás de la imagen del río: la transitoriedad de la vida humana y del mundo, donde todo muere y se renueva sin pausa a cada momento. La palabra, intento vano de detener las aguas del río, es el único medio que Vallejo encuentra para volver sobre sus pasos en busca de sí mismo y de lo que fue, y al hacerlo encuentra que ya no existe nada de lo que fue suyo y que incluso él mismo es irremediabilmente otro. La escisión dolorosa entre un pasado fantasmagórico y un presente que no encuentra asidero firme, que a cada momento se

deshace como el agua, es lo que el río pone ante nuestros ojos en la obra de Fernando Vallejo. Pero el símbolo obtiene un nivel aún mayor de concreción: el río no sólo pasa, sino que también muere, y su muerte es la imagen atroz de un mundo degradado y sin esperanza.

Pero tratándose de Medellín el río ya no es río, el río ya lo secaron: es la quebrada del barrio La Toma, un arroyo turbulento con alma de cloaca. En mi recuerdo inundado, rebosado por los muertos, veo irse en sus turbias aguas a Medellín, mi Medellín que me vio nacer, que me ve morir, de coca y muerte y marihuana (Vallejo 1999, 690).

La muerte del río es la muerte de la ciudad tal como la conoció el narrador, en este caso el de *Entre Fantasma*s (1993). En *La Virgen de los Sicarios* se retoma esta imagen con el mismo propósito: “uno de esos arroyos de Medellín otrora cristalinos y hoy convertidos en alcantarillas que es en lo que acaban todos, arrastrando en sus pobres aguas la porquería de la porquería humana” (Vallejo 1994, 76). El río se convierte en alcantarilla: lo que antes era imagen de pureza lo es ahora de degradación. El tránsito del símbolo de una significación a otra es el dibujo de la trayectoria que recorre toda la novela: profanación y violentación de un pasado idílico. Casi al final de *La Virgen de los Sicarios* esta imagen será llevada a sus últimas consecuencias: después de un intenso aguacero se desbordarán todas las quebradas de Medellín. “Y desventrado el cielo, desbordado el río, desquiciadas las quebradas, se empezaron a rebosar las alcantarillas, a rebosarse, a salir a borbotones, y a subir, a subir, a subir hacia mis balcones el inmenso mar de mierda. Conste. Lo advertí. Que íbamos a terminar en eso” (Vallejo 1994, 111). El río, sucio, turbio, portador de los

excrementos humanos, termina por invadir y destruir todo a su paso. Es el opuesto del río calmo, cristalino, rumoroso. Lo que Vallejo insinúa, a través de la imagen del río, es lo que Heráclito establecía en uno de sus fragmentos: “Los cerdos se satisfacen en la inmundicia antes bien que en el agua pura” (201). El río será símbolo de cambio, como lo consigna la tradición, pero al contrario que en ésta el constante fluir de las aguas no llevará al renacimiento y regeneración de todas las cosas, sino a la destrucción y muerte de las mismas. Para otros tiempos y otras gentes, *La Virgen de los Sicarios* aporta otras aguas, esta vez inmundas, malolientes, irascibles. El río de la novela, en su furiosa carrera hacia la muerte, no tiene retorno posible, y tampoco lo tiene quien lo contempla, condenado a ahogarse en su cauce torrentoso.

Podrían enumerarse otros símbolos a través de los cuales *La Virgen de los Sicarios* entrega índices claros de la división interna que sufre la ciudad entre pasado y presente: entre ellos el globo que se evoca al principio de la novela, que aparece por primera vez en *Los Días Azules*, y que en última instancia, debido a su color rojo, remitirá al narrador a la sangre y por este camino a la violencia que azota a Medellín. Sin embargo, creemos que está suficientemente ilustrado el proceso metonímico por el cual se caracteriza a la ciudad a través de partes suyas que se convierten en símbolos: la virgen, las iglesias, el río, no son elementos aislados dentro de la novela, sino que se integran en una red de significados que apunta a la fragmentación de la que hemos venido hablando. Pero el desdoblamiento de los símbolos en sus usos nuevos y antiguos no es el único procedimiento que Vallejo pone en escena para dar cuenta de esta fragmentación. Resulta de especial interés observar cómo el autor encuentra en el lenguaje otro recurso para este mismo propósito.

El lenguaje de *La Virgen de los Sicarios* tiene una estructura doble. Por un lado, está el discurso del narrador, que Fabio Jurado Valencia califica de “soberbio, insultante, arrogante e irreverente” (1994, 346). Este discurso está enunciado en lo que podría llamarse un “lenguaje literario”, entendiendo por ello que respeta los cánones establecidos por la tradición respecto a léxico, orden sintáctico, gramática, etc. Por otro lado está el discurso de los sicarios, de naturaleza oral¹⁶ antes que escrita, y que se presenta como trasgresor del lenguaje utilizado por el narrador, quien sin embargo irá apropiándose de él hasta integrarlo por completo a su propio discurso. “La oralidad, en la manera de enunciar, constituye el principio estético más importante de la novela. El habla conversacional, con sus regulaciones ideológicas, nos va sumergiendo en un mundo escabroso, carnavalesco y escatológico” (Jurado Valencia 1994, 350). A través del lenguaje oral penetramos en los modos de ser de los nuevos habitantes de la ciudad, los sicarios, que no sólo transforman el espacio urbano y las costumbres, sino también las palabras. “Uno de los logros de las novelas/memorias es, sin duda, el manejo del lenguaje y la apropiación de giros y metáforas que reflejan las actitudes ante la vida y el medio social del país en diferentes situaciones y etapas. E. M. Cioran tenía razón al afirmar de forma precisa y contundente que: “No se habita un país, se habita una lengua. Esa es la patria y no otra cosa.” (Jaramillo 1998, 16). La fragmentación se presenta al nivel del lenguaje porque éste refleja la circunstancia de sus usuarios. Incluso al nivel del destinatario de la narración (el lector), la novela

¹⁶ La oralidad del lenguaje es uno de los aspectos en que la novela urbana de Medellín ha puesto un énfasis especial. Las mejores obras de esta novelística son aquellas que se apropian de los giros coloquiales del lenguaje y del habla popular de los habitantes de la ciudad, como *Aire de Tango*, *La Virgen de los Sicarios*, *El Pelaíto que no duró nada* y *Rosario Tijeras*. Podría decirse, y con razón, “dime cómo hablas y te diré quien eres”, pues la novela urbana de Medellín demuestra que uno de los modos de caracterización más contundentes de los personajes está en dotarlos de un modo peculiar de expresión.

advierde esta situación: “Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años.” (Vallejo 1994, 9). Con mucha ironía el narrador distingue entre su abuelo, que vivió en el Medellín irrecuperable de su infancia feliz, y un posible lector hipotéticamente familiarizado con la realidad violenta de la ciudad del narcotráfico y el sicariato. Un amargo reproche hacia la actualidad y una honda nostalgia por el pasado se dejan entrever en estas pocas líneas. Cuando habla de Alexis, su amante sicario, el narrador dice:

No habla español, habla en argot o jerga. En la jerga de las comunas o argot comunero que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, que fue el que hablé yo cuando vivo (Cristo el arameo), más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio 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 1994, 23).

Resulta evidente que el argot o jerga de los nuevos habitantes de la ciudad corresponde a una nueva vivencia de la misma. La violencia cotidiana permea el lenguaje transformándolo, de manera que éste termina por reflejarla a ella. “Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos. La infinidad de sinónimos que tienen para decirlo: más que los árabes para el camello” (Vallejo 1994, 25). A medida que el narrador se va adentrado en las nuevas dinámicas urbanas que le propone su convivencia con Alexis, su discurso va “contaminándose” del lenguaje de este último. Si al principio de la novela aparecían entre comillas palabras como “gonorrea” o “parcero”,

hacia el final de la misma las comillas desaparecerán porque el nuevo léxico ya no resulta extraño para el narrador, sino que pasa a hacer parte integrante de su discurso, a través del cual se codifica una nueva experiencia de la ciudad. La fragmentación entre pasado idílico y presente caótico, evidente en la percepción que el narrador tiene de Medellín, se proyecta en el lenguaje que utiliza para articular su narración. El hecho de que se apropie de los giros de la jerga comunera revela, una vez más, que no hay regreso posible: la ciudad impone un modo de vivirla y opera cambios drásticos en aquellos que la habitan: su degeneración impulsa la del sujeto que la puebla, inicia un movimiento decadente que se reflejará en la adopción de las nuevas costumbres por parte de quien regresa y que al principio pertenecía a un mundo distinto: a una ciudad desaparecida y sin embargo presente, con dolor, en la memoria del narrador.

El cuestionamiento a la cultura antioqueña¹⁷ hará parte, también, de las estrategias textuales dispuestas por la novela para expresar la fragmentación de la ciudad. “Yo no soy de aquí. Me avergüenzo de esta raza limosnera” (Vallejo 1994, 15). El narrador toma distancia respecto a los actuales habitantes de Medellín, muy distintos de los del pasado, y en ellos encuentra la causa de muchos de los trastornos que sufre la ciudad. “Hay que desocupar a Antioquia de antioqueños malos y repoblarla de antioqueños buenos, así sea este un contrasentido ontológico”¹⁸ (Vallejo 1994, 42).

¹⁷ *Hojas en el Patio*, de Darío Ruiz Gómez, es la novela urbana de Medellín que mayor énfasis realiza sobre ese punto. La pérdida de una pretendida “hidalguía” sería la causa de todos los males que azotan a la ciudad. De allí que puedan leerse en la novela párrafos como este: “-es que ya no se puede trabajar en ninguna parte esto se llenó de campesinos con plata por todas partes no es sino vulgaridad toda la gente pensando en lo mismo: puticas borrachitos y ese ambiente ya no se lo aguanta nadie” (1978, 22).

¹⁸ Al denigrar la cultura antioqueña, Vallejo va a contracorriente de una tradición literaria que, justamente, ha exaltado los valores de la misma. Kurt L. Levy, en su ensayo “Las letras de Antioquia: un doble leitmotiv”, muestra cómo desde sus comienzos la literatura antioqueña postuló y defendió una serie de valores de los cuales haría gala la cultura paisa: “dos poetas definían el espíritu esencial de la región, estableciendo la base para su literatura. Los temas poéticos de Gregorio Gutiérrez González y Epifanio

Por contraposición a los representantes de esta urbe depravada, estarían “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” (Vallejo 1994, 65). La oposición es clara: los pobladores de Medellín son distintos a como eran antes. El narrador atribuye esta circunstancia al empeoramiento de la raza debido a las inmigraciones campesinas que forman en torno a la ciudad cinturones de miseria. “Treinta y tres millones de colombianos no caben en toda la vastedad de los infiernos [...] ¡Pero miren qué hacinamientos! Millón y medio en las comunas de Medellín [...] Después se vuelcan sobre el centro de la ciudad y Sabaneta y lo que queda de mi niñez, y por donde pasan arrasan” (Vallejo 1994, 52). Lo que antes estaba en la periferia ha invadido el centro, y al invadirlo lo ha transformado: ya Medellín nunca será el mismo y tampoco lo serán sus habitantes. Una ciudad distinta con una cultura distinta, una modificación total de las costumbres y los valores: en todos los niveles *La Virgen de los Sicarios* apunta hacia la fragmentación de la ciudad que se constituirá en el centro valorativo de la visión del narrador.

“Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín es dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas.” (Vallejo 1994, 82). La fragmentación de la ciudad, que la novela tematiza y desarrolla a través de diversas estrategias textuales que ya

Mejía se hacían ecos del apóstrofe que [Jorge] Isaacs reconociera como característica distintiva, y que parece haberse incorporado en el legado literario de Antioquia como leitmotiv: “pueblo altivo” y “titán laborador.” (1995, 58). Autores como Tomás Carrasquilla, Efe Gómez y José Antonio Restrepo también defenderían en sus obras los valores tradicionales de los antioqueños. Otros autores, sobre todo los nadaístas con Gonzalo Arango a la cabeza, y el filósofo envigadeño Fernando González, son los antecedentes de Vallejo en su tratamiento de la cultura antioqueña, pretendidamente “altiva” y “laboradora”. Estos autores muestran el revés pacato e hipócrita de un modo de vida cuyo objetivo principal sería el acumulamiento de dinero, y cuya expresión máxima serían los sicarios, que hacen de la propia vida un valor de cambio comercial.

hemos mencionado, desemboca finalmente en una fragmentación del espacio geográfico, como lo demuestra la cita anterior. La ciudad deja de ser una sola: barrios o sectores suyos cobran vida propia y se individualizan, convirtiéndose en microrrelatos¹⁹ de un macrorrelato que sería la ciudad como tal. En este caso la fragmentación obedece a la percepción que el narrador tiene de Medellín, en el cual observa los signos claros de la destrucción de los lugares que guardaban la memoria de su pasado, y con ella la de todo lo que ese pasado implicaba (costumbres, ética, etc.). No puede comprenderse el tratamiento de la ciudad en la novela si se ignora este hecho fundamental. La confusión entre autobiografía y novela, la “veracidad” de los hechos narrados y en general todos los problemas de recepción que se suscitan en torno a la obra de Vallejo deben ser estudiados y comprendidos a la luz de esta situación. Resulta imposible una comprensión correcta de la obra si no se tiene en cuenta la focalización a la que se ve sometida la narración, y las consecuencias que esto tiene sobre la misma. La fragmentación del espacio urbano no es un hecho *per se*, sino que obedece a un diálogo entre éste y el sujeto que lo habita (lo escribe), en el que ambos polos de la relación se condicionan y transforman mutuamente. El Medellín de *La Virgen de los Sicarios* no puede ser separado de su narrador, y de esta condición surge el hecho fundamental de la novela: la fractura de la ciudad, que se da tanto en los detalles como en el cuerpo entero de la misma. El nombre de la ciudad, Medellín, se desdobra, como se dijo antes, para dar cuenta de este fraccionamiento: Medellín-Medallo-Metrallo. “Sí señor, Medellín son dos en uno [...] Yo propongo que se siga

¹⁹ En *Aire de Tango*, el barrio Guayaquil se convierte en un claro microrrelato de Medellín. “Guayaquil, una ciudad dentro de otra”, el barrio de nosotros los saraviaos” (Mejía Vallejo 1973, 185). En este sentido, esta novela es un claro precedente del proceder de *La Virgen de los Sicarios*, que llevará a sus últimas posibilidades la fragmentación urbana.

llamando Medellín a 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” (Vallejo 1994, 84). Las comunas serán la representación de la nueva ciudad violenta y caótica, mientras que el antiguo centro histórico seguirá siendo el hogar de “ese Medellín antediluviano que se llevó el ensanche”, en especial el barrio Boston, donde queda la casa en que transcurrió la infancia del narrador. La interacción entre las dos ciudades (o entre las dos partes de ella) resulta problemática porque mientras la ciudad del pasado permanece en su inmovilidad y su silencio, la nueva ciudad de las comunas invade y destruye todo lo que encuentra a su paso, integrando a su dinámica de vivencia urbana a sectores que tradicionalmente no estaban en ella. “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.” (Vallejo 1994, 28). No son dos ciudades aisladas que puedan ignorarse una a la otra: conviven, luchan, se enfrentan. Este proceso agonístico se registra en el entramado simbólico de la ciudad, que se convierte en un híbrido entre modernidad y tradición²⁰. “Frente al prócer se alzaba en su desmesura idiota el tren elevado, el dizque metro, inacabado, detenido en sus alturas y convertido abajo en guarida de mendigos y ladrones” (Vallejo 1994, 113). “El abrazo de Judas” es el proceso de colonización en todos los niveles (espacial, ético, etc.) a que se ve sometida Medellín por parte de sus nuevos habitantes, venidos desde el campo en grandes inmigraciones masivas debidas

²⁰ El proceso de modernización de las ciudades colombianas ha sido llamado “modernidad parcial” o “modernidad a medias” por cuanto elementos tradicionales de las sociedades urbanas, como el culto religioso, subsisten junto a las expresiones de un nuevo modo de vivencia del espacio, como los sistemas de transporte masivos. Este proceso histórico está presente en la novela de Vallejo, y su expresión más desarrollada es la fragmentación de la ciudad de la que venimos hablando, donde un pequeño sector tradicionalista se opone al movimiento global de la sociedad, cuyo afán de lucro pervierte y destruye las instituciones y las costumbres.

a la violencia rural. Es el abrazo de la traición que desembocará en la muerte. La ciudad guarda en sí misma el principio de su destrucción y se convierte en un ente anómalo, descentrado y paradójico que corrompe el alma de quienes la habitan. No sólo la virgen es de los sicarios: toda la ciudad está en camino, según lo sugiere la novela, de convertirse en su territorio, de obedecer a sus necesidades y mandatos. Pero no siempre fue así. La memoria se convierte en mecanismo de recuperación del tiempo perdido, y por lo mismo en el ejercicio doloroso de inventariar lo que ya no será más. El desgarramiento de la ciudad repercute en el del individuo, que ha perdido su centro y encuentra su único hogar en la palabra.

Si la infancia es la aldea, el cuento de hadas, del mito o la leyenda (había una vez), el presente es la ciudad cloaca, un matadero, el mundo infeliz, la herida irónica que arranca a la voz narrativa un tono resentido y agresivo. La mirada a las dos ciudades la integra en una ciudad escindida y alienada: Medellín y Medallo, anverso y reverso, arriba y abajo. (Giraldo 2001, 192)

La ciudad obtiene un aura maligna, se convierte en la fuente del mal. Ya no será, entonces, el lugar apacible y silencioso del pasado. Será “Medellín, mi Medellín, capital del odio, corazón de los vastos reinos de Satanás”.

Capítulo III

Medellín, la ciudad maldita

Con el corazón contento subí la montaña
desde donde se puede contemplar la ciudad en toda (su) extensión,
hospital, lupanar, purgatorio, infierno, prisión,

donde toda enormidad florece como una flor.
Tú sabes bien, oh Satán, señor de mi miseria,
que yo no iba allá a derramar un vano llanto;

sino que, como el viejo lúbrico de una envejecida amante,
deseaba embriagarme en la golfa enorme
cuyo encanto infernal rejuvenece sin cesar.

Ya duermas todavía entre las sábanas matinales,
pesada, oscura, acatarrada, ya te pavoneas
entre los velos de la noche bordados de oro fino,

¡Te amo, oh capital infame! que a cortesanas
y bandidos ofreces frecuentemente placeres
que no comprenden los vulgares profanos.

Charles Baudelaire

En las páginas iniciales de *La Virgen de los Sicarios* el narrador se consagra, primero, a la evocación de su infancia en la finca Santa Anita de los abuelos, y, después, al recuento de los sucesos que enmarcaron su regreso a Medellín. Estos

últimos están constituidos por el conocimiento de Alexis, su amante sicario, y la visita que ambos realizan un martes a Sabaneta, durante la cual el narrador presencia la peregrinación de los jóvenes asesinos de Medellín, que acuden en romería a pedir y agradecer favores a la virgen de la localidad.

El recuerdo con que se abre el libro es el de “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.” (Vallejo 1994, 7). Este episodio ya había sido narrado por Fernando Vallejo en *Los Días Azules*, primera novela de la saga que conforma *El Río del Tiempo*, y que está por entero dedicada a rememorar los días felices de la infancia²¹. “Este libro no tiene más objeto que el de narrar la historia del único globo que entre los millares que palpitaban en el cielo agarré en mi vida, mi momento estelar, mi gran hazaña.” (Vallejo 1999, 100). *La Virgen de los Sicarios* comienza, entonces, recuperando el símbolo de la infancia feliz del narrador, estableciendo un tono nostálgico y dulce, ligero y aéreo como el mismo globo, que sin embargo será roto (el tono, no el globo), pocas líneas más adelante, por la asociación del color rojo con la sangre:

Él es Jesús y se está señalando el pecho con el dedo, y en el pecho abierto el corazón sangrando: goticas 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. (Vallejo 1994, 8)

²¹ Si bien *La Virgen de los Sicarios* no hace parte integrante de *El Río del Tiempo*, es posible, e incluso necesario, leerla como su continuación, pues elementos tanto temáticos como estructurales obtienen en ella desarrollos nuevos que arrojan luz sobre las novelas anteriores, así como éstas iluminan en ella aspectos de fundamental importancia: por ejemplo el que aquí tratamos.

El tono furibundo que caracterizará más adelante a la novela, la intensa ira con que narrará a la ciudad arrasada por la muerte, empiezan a surgir aquí como intervenciones incómodas, notas disonantes en el espectro terso de la evocación infantil, teléfonos que suenan sin parar en la mitad de la noche. Medellín, la ciudad maldita, toma posesión del relato, se convierte en su protagonista, y es ella la que estará detrás o al final de todos los recuerdos, omnipresente en su oscuro esplendor. Las comparaciones, cuyo segundo término se refiere casi siempre a la realidad violenta de la ciudad, así lo demuestran. Por ejemplo, poco más adelante, cuando siguen el vuelo del enorme globo en el Hudson del abuelo, se lee: “Recuerdo que íbamos de bache en bache ¡pum! ¡pum! ¡pum! por esa carreterita destartalada y el carro a toda desbarajustándose, como se nos desbarajustó después Colombia” (Vallejo 1994, 8). El mismo narrador es consciente de que su tema, en este punto, no es todavía la urbe desgarrada y convulsa, sino los días azules de su niñez, e intenta volver a la línea original del relato: “¿Pero qué les estaba diciendo del globo, de Sabaneta?” (Vallejo 1994, 8). Por supuesto, no logrará hacerlo, y el Medellín del presente seguirá superponiéndose a cada momento al del pasado; imponiéndose, en su ritmo demencial de matar y morir, al sujeto que busca un pasado irrecuperable porque no existe más que en su memoria, y cuyo presente se diluye en la vivencia de un amor sin esperanza que terminará con la muerte de sus amantes y su salida de la ciudad.

Tras la evocación infantil tiene lugar la amorosa, que está estrechamente relacionada con ella: “Por Alexis volví pues a Sabaneta, acompañándolo, la mañana que siguió a la noche en que nos conocimos” (Vallejo 1994, 10). El recorrido de la memoria del narrador, durante el cual éste constata que ya no existe nada de lo que

fue suyo, coincide con el del enamoramiento. Dentro de esta perspectiva, el joven sicario se presenta como una luz de esperanza para huir de la destrucción, pero resulta ser un camino ciego cuyo único destino, si es que tiene uno, es la muerte.

El regreso a Sabaneta aparece, al igual que el recuerdo del globo, en *Los Días Azules*, aunque sin la presencia de Alexis o los sicarios.

En el momento privilegiado, irrepetible, único, comprendo de súbito que no camino hacia Sabaneta: avanzo, solo, hacia el fondo de la Noche, y me adentro en el Infierno. Me detengo. Si doy un paso más, sé que nunca podré regresar a Santa Anita. Adelante está la casa campesina de amplio corredor con barandal y la ilumina un foco. Doy el paso y voy hacia ella. Estoy parado ahora ante su ventana y mis manos agarran los barrotes, y mis ojos van hacia el interior, hacia el pesebre. Mas no hay pesebre: veo un señor muy viejo, acompañado por una perra negra, que escribe en un escritorio negro. (Vallejo 1999, 92)²²

Santa Anita es el símbolo por excelencia del pasado del narrador. Intentar volver a ella da como resultado una puesta en abismo que se repite en *La Virgen de los Sicarios*: “Mira Alexis: 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.” (Vallejo 1994, 14). El símbolo se desdobra y muestra su faz oscura: es imposible recobrar el tiempo perdido, y la escritura se muestra no como camino hacia él sino

²² Esta cita revela una de las más importantes filiaciones literarias de Vallejo: la de Céline y su *Viaje al fin de la noche*. No es este el lugar para discurrir sobre el tema, pero es interesante anotar que existen muchas similitudes entre la obra del autor francés y la del colombiano: la utilización del lenguaje oral, el escepticismo, el duro cinismo de sus opiniones, entre otras, los acercan en un plano tanto literario como filosófico. El estudio de los aspectos intertextuales de la obra de Fernando Vallejo todavía está por hacerse, pero cuando se lleve a cabo sin duda deberá incluir el análisis de los puntos de encuentro entre estos autores.

como testimonio de la derrota del sujeto que recuerda, que se contempla a sí mismo y comprende lo inútil de su empresa.

Este fracaso torna la dulzura del narrador en un agrio resentimiento, reforzado por el hecho evidente de la profanación del espacio sagrado de su niñez por parte de los sicarios. Al regresar a Sabaneta tras las huellas de lo que fue, el sujeto choca con la nueva realidad de la urbe y reacciona ante ella con furia desmedida:

Ya para entonces 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; y 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. (Vallejo 1994, 10)

Por oposición a la primera línea de la novela, “Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta” (Vallejo 1994, 7), este párrafo marca un contraste dramático que será el tema de toda la obra. Medellín, la ciudad maldita, emerge como presencia inocultable que revela y agudiza las evidencias del desastre. El espacio de la niñez, que en el presente del relato es también el del amor, se muestra como escenario de la devastación y de la muerte. Las primeras páginas de *La Virgen de los Sicarios* crean una urbe que luego otras páginas destruyen con minuciosa delicia: el desgarramiento, la escisión brutal entre el antes y el después, desemboca en la configuración de un espacio infernal en el mismo territorio que antes ocupara el paraíso infantil. El inframundo asciende a la superficie y desplaza, reduciéndola a ruinas, a la ciudad del deseo y la memoria, reemplazándola por la

pesadilla kafkiana de un laberinto sin centro donde todos los sentidos ceden y se pervierten ante la certeza de la muerte cotidiana.

El momento en que esto se pone de relieve de manera definitiva es, cuando pasado el viaje a Sabaneta y los primeros días con Alexis, llenos con los recuerdos bellos del enamoramiento, el narrador sale a la calle y se enfrenta a la realidad violenta de la urbe. “Y así voy por estas calles de Medellín alias Medallo viendo y oyendo cosas.” (Vallejo 1994, 33). El vagabundeo se convierte en la condición esencial del sujeto de la narración, expulsado de su propia casa por el ruido que producen los aparatos electrónicos de Alexis; obligado así a errar por la ciudad sin un objetivo concreto, se encuentra con una cotidianidad agresiva donde la muerte, paradójicamente, es la condición vital imperante. “Vagando por Medellín, por sus calles, en el limbo de mi vacío por este infierno, buscando entre almas en pena iglesias abiertas, me metí en un tiroteo.” (Vallejo 1994, 23). El de la calle es un ritmo de vértigo, marcado por la velocidad atropellada de las balas y el sucederse ininterrumpido de los asesinatos. Fernando²³ busca refugio en las iglesias, pero tampoco allí encuentra la paz y el silencio que busca. Medellín, hasta en sus últimos rincones, se ha convertido en el infierno del ruido y el odio, y no deja vía de escape posible a quien lo recorre. Espacio hostil, selva, ciénaga, la ciudad es una fuerza brutal contra la que debe enfrentarse, quien la habita, en una desesperada lucha por la supervivencia.

La calle es el espacio de la muerte, y así la percibe quien la transita. Por cuenta de los carros, de los ladrones, de los sicarios, de la casualidad o el destino, la Parca espera detrás de todos los postes, agazapada en todas las esquinas. “día hubo en Medellín en que mataron ciento setenta y tantos, y trescientos ese fin de semana.

²³ El narrador, cuyo nombre es igual al del autor de la novela.

Sabr  Dios, que es el que ve desde arriba. Nosotros aquí abajo lo único que hacemos es recoger cadáveres.” (Vallejo 1994, 22). El vagabundeo del narrador, en efecto, se convierte en un inventario de decesos violentos que, *in crescendo*, van poblando las páginas de la novela. El aire, agitado por las detonaciones, se vuelve quemante, y Alexis y Fernando se sumergen en el delirio lúbrico de la urbe, en el furor desatado de los asesinatos.

Alexis y yo difer amos 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. Cuando Alexis llegó a los cien definitivamente perdí la cuenta. (Vallejo 1994, 76)

El tiempo se disuelve porque el futuro, ante la inminencia del final, pierde todo sentido²⁴. Un presente angustiante, la vivencia de lo inmediato, es todo lo que queda ante la realidad hiperbólica de Medellín, la ciudad maldita, y su afán destructor. La vida y la muerte pierden valor: una y otra adquieren la condición de fenómenos cotidianos, y en cuanto tales no son dignos de que se les preste atención, sino que se integran a la normalidad convulsa de los pobladores de la ciudad. “La fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esta prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol.” (Vallejo 1994, 39). El pasado se anula porque no existe la memoria. La ciudad repite, día tras día, sarcástica y macabra, su devenir sódico e inhumano, mientras sus habitantes, sin

²⁴ “*La Virgen de los Sicarios* sería una novela de formación si el mañana tuviera algún sentido” (Cluny 1998, 44). De hecho, la novela es una novela de formación al revés: no es el niño quien es educado por el viejo, sino el segundo el que es pervertido por el primero. Tamb n en este aspecto Vallejo construye un *mundo al revés* donde los valores van a estar invertidos o pervertidos.

ser conscientes de ello, caen fulminados por racimos, como moscas torpes en torno a una lámpara de gas.

Dos cosas, sobre todo, determinan este carácter siniestro de la urbe: las comunas y los sicarios, que aunque sean dos son uno solo, pues se corresponden y pertenecen mutuamente y punto por punto.

Las comunas son las extensiones que la ciudad ha permitido en las montañas que la rodean: barrios de invasión, habitados, sobre todo, por campesinos y otras personas llegadas desde las zonas rurales, desplazados por la acción de las guerrillas y otros grupos al margen de la ley. “La ciudad cultivó ramificaciones malignas de esa hinchazón en las laderas de sus montañas, toleró un desorden codicioso en el cual la droga proliferó.” (Soublin 1998, 45). Allí, las condiciones de vida son precarias, y la pobreza y la violencia alcanzan dimensiones desmedidas, estimuladas por la poca acción del gobierno, la indiferencia general y la ética del lucro a cualquier costo promulgada por los carteles de la droga. “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.” (Vallejo 1994, 28). Las comunas, para el narrador, se convierten en la causa del actual estado de cosas en Medellín, en el aura maligna de la ciudad infernal. Es allí donde habitan los jóvenes asesinos, los sicarios, y donde la muerte y la furia reproductora compiten en una loca carrera que termina por tomar posesión de toda la ciudad. “Entre más se mata, en ese lodo, más el pueblo copula, y como los nacimientos son siempre más numerosos que los muertos, el círculo infernal crece como un absceso sin límite en la superficie de la ciudad” (Cluny 1998, 44). Desde los márgenes, desde la periferia, las comunas invaden

progresivamente el centro e imponen su modo de vida a todos los habitantes de la urbe. Como un cáncer que hubiera hecho metástasis, como una gangrena implacable, la muerte se extiende por las calles, infección maligna que amenaza con destruirlo todo a su paso. “Uno en las comunas sube hacia el cielo pero bajando hacia los infiernos” (Vallejo 1994, 29). Por los asesinatos en cadena, por las venganzas arrastradas a través de las generaciones, los destinos en las comunas están en manos de los muertos. Inframundo, Hades, en ellas se nace condenado de antemano y la vida es apenas un soplo, un vértigo nauseabundo que se extingue en la eternidad de la nada. “Sin pasado, sin presente, sin futuro, la realidad no es la realidad en las barriadas de las montañas que circundan a Medellín: es un sueño de basuco.” (Vallejo 1994, 60). Abrazo de Judas, como las llama Fernando, las comunas, su sueño de basuco, se convertirán en la pesadilla atroz de la urbe. Instaladas allí por descuido, por olvido, reclamarán atención con la música de las metralletas y la escritura de la sangre. Dejadas al margen, no sólo saldrán de él sino que se posesionarán de todo el espacio habitable, transmutando al centro, por una operación paradójica, en una extensión de la periferia, en un margen de la marginalidad. Medellín sirve de ejemplo, a los ojos del narrador, para este apocalipsis, que si bien empezó en Antioquia no por eso va a detenerse ahí. “Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Esta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota.” (Vallejo 1994, 83). Las comunas son la cuna del mal, y éste proliferará desde allí en toda direcciones, imponiendo al mundo entero el destino brutal de la urbe. Profecía hiperbólica, no debe sin embargo ignorarse. Medellín, la ciudad maldita, tiene un invencible impulso

expansivo porque, más que un lugar geográfico, es un devenir, un destino, un estado del alma. “Medellín seguirá sola su camino, hasta dar al mar” (Vallejo 1999, 144).

Los sicarios²⁵ son los heraldos de las comunas. Ellos son quienes llevan y traen noticias y muertos entre las montañas y el valle. “El sicario es inseparable de la realidad desquiciada que le ha dado origen”. (Taborda 2001, 63). En el sicario está representada la realidad de la ciudad marginal, violenta, apocalíptica, cuyo dominio se extiende lentamente a todo Medellín. El sicario, Alexis, Wílmar, es el habitante paradigmático de la ciudad maldita. “Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo.” (Vallejo 1994, 9). Es un niño, y no un hombre, porque su vida es demasiado corta: las venganzas pendientes y las por venir lo condenan a una muerte prematura. Para él no importa tanto el hecho mismo de su final como el del ajuste de cuentas: por eso la importancia de tener la mayor cantidad de hijos posibles, pues ellos se encargarán de llevar a cabo las venganzas que él no pueda ejecutar por mano propia. El niño, imagen tradicional de la inocencia, se troca en la novela de Vallejo en emblema terrible de la degradación, “aquello hacia lo cual corre el mundo: la muerte a manos de los niños” (Soublin 1998, 45). La duración, el sentido horizontal del tiempo, no existe para el sicario porque su vida está orientada hacia el momento de su muerte, cuya inminencia destruye la posibilidad de toda reflexión hacia el futuro. Vida vertical, que se extingue en el instante y encuentra en él su única justificación, la del sicario se

²⁵ Los sicarios de la novela son homosexuales: este es otro duro ataque de Vallejo a la pretendida identidad cultural antioqueña, que tiene en el machismo y sus imaginarios uno de sus pilares más fuertes y resistentes al cambio.

Vallejo devalúa, así, los valores y códigos varoniles de las bandas y de su estilo de vida; a la vez que se burla de las cerradas tradiciones patriarcales donde el matrimonio y los hijos numerosos son el modelo a seguir y la única alternativa apoyada por la iglesia. (Jaramillo 1998, 22).

presenta no como posesión individual de infinito valor sino como bien de consumo que es objeto de intercambio monetario. “El sicario lleva el consumismo al extremo: convierte la vida, la propia y la de las víctimas, en objeto de transacción económica, en objeto desechable” (Salazar 1990, 157). Sin esperanza de cambiar su situación, los jóvenes asesinos de Medellín agotan su vida en el disfrute de lo efímero, los paraísos artificiales de las drogas y los artículos de consumo que encuentran publicitados en los medios masivos de comunicación.

Le pedí que anotara, en una servilleta de papel, lo que esperaba de esta vida. Con su letra arrevesada y mi bolígrafo escribió: Que quería unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave... (Vallejo 1994, 91).

El vacío de intención, de objetivo, la ausencia de una significación ulterior, es la dimensión fundamental de la vida del sicario. Vive para matar y morir, portentosa máquina humana carente de todo sentimentalismo, cobrador implacable de las deudas de sangre, ángel en su frialdad y su belleza, demonio en su acción de exterminio indiscriminado por medio del fuego. El sicario actúa, casi, por instinto: no se advierte en él una personalidad compleja, un proceso elaborado de pensamiento. La muerte es su medio de subsistencia, su medio de resolución de todos los conflictos, su cotidianidad y, en últimas, su destino. Matar es la única manera que conoce de vivir, y se conduce en ella sin sobresaltos. Acepta sin discutirlo que todos están condenados a muerte

(incluyéndolo a él), porque alguna deuda pendiente, propia o ajena, estarán por cobrarles. Sodoma moderna, en Medellín no hay inocentes, y si los hay ya han debido irse hace tiempo. Los sicarios lo saben y por eso no sufren de esa incómoda enfermedad de la conciencia que se llama remordimiento. En este contexto, Alexis y Wílmar (alter ego del primero), los amantes de Fernando, se convierten, paradójicamente, en los ejecutores de una justicia siniestra administrada por Satanás en ausencia de Dios y sus representantes. “Sin alias, sin apellido, con su solo nombre, Alexis era el Ángel Exterminador que había descendido sobre Medellín a acabar con su raza perversa.” (Vallejo 1994, 55). Los sicarios, causa y efecto de la realidad desquiciada de la ciudad, finalmente son percibidos como una fuerza benéfica: su pulsión destructiva es también autodestructiva y por lo tanto purificadora: ellos mismos serán los encargados de terminar lo que empezaron, y por lo tanto se constituirán en jueces y verdugos de sí mismos y de los otros. “Mi niño era el enviado de Satanás que había venido a poner orden en este mundo con el que Dios no puede.” (Vallejo 1994, 99).

Por la acción de los sicarios y la influencia de las comunas, la ciudad sufre un proceso de transformación a todos los niveles. Las costumbres, sobre todo, se modifican. En la nueva urbe, El Colombiano, el periódico de Medellín, será no el que da la información o las noticias, sino el que da los muertos; los lotes baldíos no tendrán letreros prohibiendo arrojar basura sino otros prohibiendo arrojar cadáveres; la música, el vallenato, será un ritmo de muertos, no de fiesta, y se escuchará en los cementerios; las instituciones tradicionales no serán la misa o el gobierno sino el sicariato y el levantamiento de cadáveres; la impunidad será la ley; portar armas de fuego hará parte

de los usos cotidianos; el lenguaje cambiará para adaptarse a la nueva realidad de los sicarios; la devoción religiosa cambiará de sentido por cuanto será una forma de legitimar los asesinatos a través de la penitencia, y no un acto de fe tendiente a afirmar unas normas morales; las aves emblemáticas de la ciudad no serán cóndores o águilas, sino gallinazos; desde cualquier parte, incluso desde carros funerarios, surgirán balas asesinas... La violencia cotidiana en todas sus formas, la influencia decisiva de la muerte en todos los aspectos de la vida, es lo que muestra el Medellín de la droga y los sicarios, agitado por fuerzas que lo desgarran y extraen de sus entrañas el infierno que guardaba, latente, bajo la apariencia normal de las calles, los árboles, las farolas. Por eso será posible que el narrador escriba que “Fuimos y volvimos vivos, sin novedad. La ciudad se estaba como desinflando, perdiendo empuje.” (Vallejo 1994, 26), o que “el día amaneció normal, asesino” (Vallejo 1994, 111): lo extraordinario no es morir sino vivir; lo extraño no son la gran cantidad de muertos sino su ausencia.

Pero no sólo cambian las costumbres; también lo hace el espacio. Del pueblo “silencioso y apacible” de la primera línea se pasa a la urbe caótica, sucia, ruidosa y masificada del resto de la novela.

¿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 (Vallejo 1994, 64)

La ciudad, devastada, se torna intransitable, no sólo por el peligro de morir en ella sino también por el abigarramiento, el amontonamiento indiscriminado de personas

y cosas en un sector reducido del espacio. El aire se vuelve denso: olores, sudores, calores, construyen una atmósfera agobiante reforzada por el exceso de ruido: la música, los automóviles, las voces, las detonaciones, se suceden en un ritmo vertiginoso que taladra la mente como una broca fina. La ciudad maldita es un hormiguero: hervidero de todos los asuntos infernales, crece de manera desbocada; en constante movimiento, no hay en ella reposo posible. Uno entre miles, entre millones, el sujeto compra su supervivencia a un altísimo precio, pues su vida vale menos que la de un insecto. Colonia penitenciaria, lupanar, purgatorio, la ciudad aplasta todos los días existencias inútiles, cuyos restos desaparecen entre el polvo y el ruido para no volver jamás.

El devenir infausto de la urbe resulta en una vivencia problemática y aciaga de la misma por parte del sujeto que la habita. “Hombre vea, yo le digo, vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto. Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí.” (Vallejo 1994, 76). La ciudad transforma al sujeto al mismo tiempo que éste la transforma a ella: esta relación dialéctica determina el carácter que toma el espacio ante los ojos de quien lo percibe. Medellín, la ciudad maldita, el monstruo-Medellín, actúa sobre el narrador obligándolo a enfrentarse a su realidad violenta y desquiciada; éste, a su vez, proyecta sobre la urbe el ideal paradisiaco que sobre ella elaboró en un pasado, acentuando el desastre por efecto de la comparación que implícitamente realiza. La ciudad de los sicarios es percibida por Fernando como inframundo, infierno, lugar de tormento para los condenados. Al utilizar esta metáfora, hace que Medellín adopte características infernales a la vez que el infierno adopta ciertas características de Medellín: la imagen se hace, así, doblemente terrible, pues el

contagio de que son objeto las dos partes de la metáfora hace que el inframundo, concepto abstracto, se haga cercano y tangible, y que la urbe, que es una realidad geográfica, adquiera una cualidad espectral que la hace inalcanzable a pesar de su cercanía.

La construcción de la atmósfera infernal de la ciudad alcanza su clímax en el episodio central de la novela, donde Fernando y Alexis encuentran un perro callejero, con la cadera rota, en una quebrada sucia del barrio Belén. Antes de relatar este suceso, el narrador escribe: “Puedo establecer, con precisión, en qué momento me convertí en un muerto vivo” (Vallejo 1994, 76), indicando así no sólo la importancia de lo que va a contar, sino dotándolo de antemano de un aire funesto que luego será confirmado por la narración. El perro, herido, destrozado, no puede salir del caño y agoniza con la dignidad silenciosa que es propia de los animales. Fernando, comprendiendo que ya no hay esperanza de salvarlo, le dice a Alexis que hay que matarlo para que no sufra más, pero el joven sicario, el asesino inclemente de las comunas de Medellín, afirma que es incapaz de dispararle. Fernando, entonces, le quita el revólver y la dispara al perro para luego intentar dispararse a sí mismo, cosa que Alexis impide a través de un forcejeo que termina por enviarlos a ambos al suelo, sumergiéndolos en la suciedad de las aguas. “Creo recordar que Alexis también lloraba, conmigo, sobre el cuerpo del animalito. Al día siguiente, en la tarde, en la Avenida La Playa, lo mataron” (Vallejo 1994, 78).

En el río-cloaca, símbolo de la degradación de la ciudad, Fernando encuentra en el perro un símbolo de sí mismo: sobrecogido por el dolor, intenta suicidarse, mientras el aguacero arrecia enfurecido y la ciudad parece cerrarse en torno a él, atraparlo

definitivamente antes de proceder a su aniquilación. Alexis no puede disparar porque el perro no es culpable de nada, con él no funciona la infinita cadena de las venganzas que ha hecho del niño un asesino implacable. El único culpable de la desgracia del animalito, dice el narrador, es Dios, y elabora una cosmogonía terrible que condena para siempre, a la raza humana, a la muerte y la devastación: “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” (Vallejo 1994, 77). En Medellín, la ciudad maldita, mundo al revés, los hombres son las marionetas de una farsa macabra dirigida por el principio de todo mal: Dios. No hay esperanza, entonces, de escapar a la destrucción, pues ésta sería un destino que nos está asignado de antemano. Fernando y Alexis, después de asesinar por diversión o aburrimiento, comprenden ante el perro callejero que le han vendido su alma a la ciudad, y en medio de un dolor desgarrador terminan por hundirse por completo, llorando por sí mismos y por Medellín, en el cauce excrementicio en el que también ellos, de algún modo, agonizan junto cadáver tibio del animalito.

De hecho, de manera significativa, al día siguiente Alexis es asesinado. Fernando, después de sustraer el cadáver a la curiosidad morbosa de la multitud, deambula sin sentido por la ciudad hasta que empieza a caer la noche. “Dejé el lento río de las luces y me adentré en la oscuridad. Oí unos tiros. La noche de alma negra, delincuente, tomaba posesión de Medellín, mi Medellín, capital del odio, corazón de los vastos reinos de Satanás” (Vallejo 1994, 83). La ciudad se convierte de manera definitiva en infierno, pues ha destruido no sólo todo rastro del pasado del narrador, sino también su única luz de esperanza en el presente. Lo que viene después, con

Wílmor, es sólo la repetición cansada y vacía de los actos que fundaron el amor perdido. Al final, cuando Fernando descubre que su nuevo amante es quien mató a Alexis, ni siquiera será capaz de tomar venganza y buscará, desesperado, una vía de escape que lo lleve lejos de Medellín y de su dolor. Sin embargo, como de algún modo lo sabía desde el episodio del perro, se dará cuenta de que para él no existe esa posibilidad: Wílmor, su nuevo amor, será asesinado justo antes de emprender el viaje con él. Fernando partirá, entonces, solo, sabiendo que no puede huir porque la ciudad irá con él a donde quiera que vaya. Los gallinazos, los reyes de Medellín, que rondan en torno a él y a la urbe, como si fueren cadáveres, así lo dan a entender. Su vuelo circular es símbolo, entre otras cosas, de la inevitable repetición de la misma historia infame: Fernando toma un bus para cualquier parte. Cualquier parte, sin importar cual sea, será siempre Medellín, la condena ineludible de la memoria que recuerda la felicidad perdida.

La noche, que antes había sido el espacio del amor con Alexis, la única recompensa por el éxodo diurno a que estaba condenado el narrador por el ruido atronador del sicario, cambia de índole, de carácter, y se vuelve siniestra. Si antes expresaba la posibilidad de acceder a la felicidad, ahora representa la imposibilidad de llegar a ella, espléndidamente plasmada en la imagen del hombre que camina, solo y desesperado, entre las luces de los automóviles, sin obtener siquiera el consuelo de una muerte piadosa que venga a librarlo de su sufrimiento. Medellín, la ciudad maldita, se erige como personalidad invencible, como voluntad inobjetable que destruye todo a su paso. La identidad del sujeto se diluye para fundirse con la de la ciudad: el hombre se convierte en títere de la urbe, que domina sus pensamientos y sus actos.

Incluso en medio del éxtasis amoroso, en el momento en que los cuerpos se sustraen al devenir irresistible del espacio que habitan, éste se manifiesta como la fuerza subterránea que los mueve y domina. Medellín, la ciudad maldita, es la verdadera protagonista de la novela de Vallejo, pues ella maneja los hilos de todas las historias que se cuentan en ella. La emergencia de la ciudad como monstruo, como presencia alienante y descentradora, es el asunto de *La Virgen de los Sicarios* más allá de la historia de amor que cuenta o del posible retrato de la violencia de las comunas. Para terminar esta tesis, quiero transcribir el fragmento en que mejor se muestra todo esto, al cual aludía al principio de este párrafo:

Volví al apartamento y al rato llegó Alexis, con un garrafón de aguardiente: dos botellas y media pues. “Hubieras comprado también unas copitas –le hice ver-. Ya ves que aquí no hay ni en qué tomar”. “De la botella”. Abrió la botella, se tomó un trago y me lo dio en la boca. Así, tomando yo en su boca, él en la mía, en el delirio de una vida idiota, de un amor imposible, de un odio ajeno nos empacamos el garrafón. Amanecimos en un charco de vómito: eran los demonios de Medellín, la ciudad maldita, que habíamos agarrado al andar por sus calles y se nos habían adentrado por los ojos, por los oídos, por la nariz, por la boca. (Vallejo 1994, 28).

Bibliografía

- Aristizábal, Luis H., “Subversión de la Realidad” en Boletín Cultural y Bibliográfico, Número 23, Volumen XXVII, 1990
- Bachelard, Gaston, La Poética de la Ensoñación, 1960, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1994
- -----, La Poética del Espacio, 1957, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 2000
- -----, El Agua y los Sueños, 1942, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1996
- Barthes, Roland, La aventura Semiológica, 1985, Paidós, Barcelona, 1997
- Berman, Marshall, Todo lo Sólido se desvanece en el aire, 1982, Siglo XXI, Colombia, 1991
- Calvino, Italo, Las Ciudades Invisibles, 1972, Siruela, Madrid, 2003
- Carrasquilla, Tomás, Obras Completas, Bedout, Medellín, 1958
- Chao, Ramón, Cluny, Claude Michel y Soublin, Jean: “Opiniones Francesas”, en Gaceta, número 42/43, Bogotá, enero de 1998
- Franco, Jorge, Rosario Tijeras, 1999, Seix Barrall, Bogotá, 2004
- Gaviria, Víctor, El Pelaíto que no duró nada, Planeta, Bogotá, 1991
- Genette, Gerard, Figuras III, Lumen, Barcelona, 1989
- Giraldo, Fabio y López, Héctor: “La metamorfosis de la modernidad”, en Colombia: el despertar de la modernidad, Santafé de Bogota, Foro Nacional por Colombia, 1991

- Giraldo Bermúdez, Luz Mary, Narrativa Colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995, Centro Editorial Javeriano, Bogotá, 2000
- -----, Ciudades Escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana contemporánea, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2001
- González Zafra, Gustavo, “La Buena Distancia”, en Gaceta, número 42/43, Bogotá, enero de 1998
- Heráclito, Fragmentos, Orbis, Barcelona, 1983
- Hernández, Edgar, Entrevista a Fernando Vallejo, “Fernando Vallejo: el maestro de la injuria”, Suplemento semanal del Diario La Prensa, Sábado 23 de agosto de 2003
- Hoyos, Héctor, Bogotá en su narrativa: la fragmentación como lugar literario, Uniandes, Bogotá, 2001
- Hoyos, Juan José, El Cielo que Perdimos, Planeta, Bogotá, 1990
- Jakobson, Roman, Ensayos de Lingüística General, Seix Barrall, Barcelona, 1975
- Jaramillo, María Mercedes, “Memorias Insólitas”, en Gaceta, número 42/43, Bogotá, enero de 1998
- Jurado Valencia, Fabio, “La soberbia del lenguaje en la narrativa de Fernando Vallejo”, en La Novela Colombiana ante la Crítica 1975-1990, compilación de Luz Mery Giraldo, Santafé de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Cali: Universidad del Valle, 1994, 341-356
- Levy, Kurt L., Mi deuda con Antioquia, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Colección Ediciones Especiales, Volumen 12, Medellín, 1995

- López, Asbel, “El gusto de perseguir lo real”, en Gaceta, número 42/43, 1998
- Martínez, Fabio, “Fernando Vallejo: “El Ángel del Apocalipsis” en Boletín Cultural y Bibliográfico, Número 14, Volumen XXV, 1988
- Mejía Vallejo, Manuel, Aire de Tango, 1973, Plaza y Janés, Bogotá, 1999
- Pineda Botero, Álvaro, Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX, 1990, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994
- -----, “Novela ¿urbana? En Colombia: viaje de la periferia al centro”, en Colombia: Literatura y Cultura del siglo XX, colección Interamer, Agencia Interamericana para la Cooperación y el desarrollo, vínculo web <http://www.iacd.oas.org/Interamer/vergara34.htm>
- Ruiz Gómez, Darío, Hojas en el Patio, 1978, Fondo Editorial Universidad Eafit, Medellín, 2002
- Salazar, Alonso, No nacimos pa' semilla, 1990, Planeta, Bogotá, 2002
- Taborda Sánchez, Juan Fernando, La Ciudad y la Escritura. Los Espacios en la Obra de Fernando Vallejo, trabajo de grado presentado para optar por el título de “Maestría en literatura colombiana” en la Universidad de Antioquia, Medellín, 2001
- Valencia Solanilla, César, “La Virgen de los Sicarios: el sagrado infierno de Fernando Vallejo”, en Revista de Ciencias Humanas, Vol. 07, No. 26, Nov. 2000, Pereira
- Vallejo, Fernando, La Virgen de los Sicarios, Alfaguara, Bogotá, 1994
- -----, El Río del Tiempo, Alfaguara, Bogotá, 2002
- -----, El Desbarrancadero, Alfaguara, Bogotá, 2001

-----, Almas en Pena, Chapolas Negras, Alfaguara, Bogotá, 1995

-----, Barba Jacob, el mensajero, Séptimo Círculo, México, 1984

-----, La Rambla Paralela, Alfaguara, Bogotá, 2002