

**Ler Fernando Vallejo a contrapelo:  
escrita do eu e colonialidade residual em *La virgen de los sicarios***

**Anselmo Peres ALÓS\***

**Resumo:** este artigo intenta analisar e interpretar o romance *La virgen de los sicarios*, de autoria do escritor colombiano Fernando Vallejo. Primeiramente, é apresentada uma breve contextualização no que diz respeito à vida e à obra do autor; em seguida, a atenção se volta para a discussão dos possíveis diálogos que este romance estabelece com a questão dos aspectos autobiográficos, assim como a questão da *retórica da violência*, que tem papel fundamental na constituição do universo diegético dessa narrativa.

**Palavras-chave:** *La virgen de los sicarios*. Romance colombiano. Fernando Vallejo. Corpo e violência.

**Reading Fernando Vallejo against the grain:  
Writing of the self and residual colonialism in *La virgen de los sicarios***

**Abstract:** This article aims to analyze and interpret the novel *La virgin de los sicarios*, written by the Colombian novelist Fernando Vallejo and first published in Spanish, in 1994. Firstly, I present a brief context regarding to the life and literary work of the author; then, I center my attention discussing the possible dialogues that the novel establishes with the question of autobiographical aspects as well as the *rhetoric of violence*, which has a fundamental role on the constitution of the diegetic universe of this narrative.

**Keywords:** *La virgen de los sicarios*. Colombian novel. Fernando Vallejo. Body and violence.

---

\* Professor Doutor – Docente do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras – Centro de Artes e Letras – UFSM – Universidade Federal de Santa Maria – Av. Roraima, 1000, CEP: 97105-900, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: anselmoperesalos@gmail.com.

**Bellaco Vallejo, el hombre por detrás de las palabras**

*La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que lo que debería ir primero va luego. Es que este libro no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir. Sueño con escribir la última página pelo menos, de un tiro, por mano propia, pero los sueños sueños son y a lo mejor ni eso.*  
(Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*, 2002a, p. 23).

Fernando Vallejo, celebrado escritor colombiano<sup>1</sup>, radicado no México desde 1971<sup>2</sup>, é autor de uma extensa obra que inclui romances, ensaios e biografias. É um dos sete filhos do ex-Ministro de Estado Aníbal Vallejo Álvares, advogado conservador e importante figura política colombiana, em especial na Antioquia. A mãe de Vallejo, por sua vez, Lía Rendón (falecida em 2007), encarnava a figura típica mãe católica superprotetora, espécie de variação hispano-americana da arquetípica mãe judia e da célebre *mama* italiana. Figura bastante controversa no cenário literário, uma das polêmicas que mais causou *frisson* envolvendo o nome de Fernando Vallejo ocorreu em 2007, quando o escritor obteve a nacionalidade mexicana e renunciou à nacionalidade colombiana. A notícia correu o mundo como rastilho de pólvora e provocou reações indignadas em todos os cantos da Colômbia, principalmente em razão da carta aberta redigida pelo escritor em seis de maio de 2007, quando dispara todo o ressentimento que lhe fez abandonar o país em que nasceu:

Cuántas veces me ha podido atropellar Colombia me ha atropellado. Hace un año me quería meter preso por un artículo que escribí en la revista *SoHo* señalando las contradicciones y las ridiculeces de los Evangelios. Eso dizque era un agravio a la religión y me demandaron. ¡Agravios a la religión en el país de la impunidad! En que los asesinos y genocidas andan libres por las calles, como es el caso de los paramilitares, con la bendición de su cómplice el sinvergüenza de Álvaro Uribe que han reelegido en la presidencia. Desde niño sabía que Colombia era un país asesino, el más asesino de la tierra, encabezando año tras año, imbatible, las estadísticas de la infamia. Después, por experiencia propia, fui entendiendo que además de asesino era atropellador y mezquino. Y cuando reeligieron a Uribe descubrí que era un país imbécil. Entonces solicité mi nacionalización en México, que me dieron la semana pasada. Así que quede claro: esa mala patria de Colombia ya no es la mía y no quiero volver a saber de ella. Lo que me reste de vida lo quiero vivir en México y aquí me pienso morir<sup>3</sup>.

Todavía, cinco meses depois de ter assinado a bombástica declaração, em outubro de 2007, o escritor declarou que estava iniciando os trâmites para recuperar a nacionalidade colombiana. De acordo com Vallejo, o principal motivo para a troca de nacionalidade foi a celeuma em torno do artigo<sup>4</sup> que publicou na revista *SoHo*, considerado pela sociedade civil um insulto sem medidas à Fé Católica. Alguns civis, alinhados aos interesses moralistas das elites colombianas, moveram um processo jurídico, e tanto Vallejo quanto Daniel Samper

(que também esteve envolvido na publicação do artigo) foram condenados à prisão em primeira instância. Para se livrar da pena, Vallejo adquiriu a nacionalidade mexicana e, para completar o processo, teve de renunciar à colombiana (já que o México não reconhece dupla cidadania).

Informações aparentemente banais, esses dados são importantes para que se possa iniciar o esboço do perfil de Fernando Vallejo, biólogo de formação, escritor homossexual e ateu confesso, e que, apesar de ter se tornado célebre em virtude de uma obra literária que explora temas como a violência, o narcotráfico e a homossexualidade em um tom considerado autobiográfico pela crítica, não raro descamba para uma retórica que beira o conservadorismo e o higienismo, de verve modernizante e com elementos neocoloniais. As idas e vindas com relação à sua nacionalidade colombiana, por exemplo, têm rendido especulações sobre a própria desterritorialização das premissas estéticas mobilizadas por Vallejo em sua literatura. Brantley Nicholson, por exemplo, afirma que

[...] desde el principio Vallejo nunca fue realmente un ciudadano de Colombia en términos estéticos. No jugó el juego de un realismo mágico chapucero y no alabó a la nación abstracta. [...] Para muchos Vallejo era demasiado real materialmente y no lo suficientemente pulido para llegar a ser un ciudadano estético de Colombia a finales del siglo XX [...] (NICHOLSON, 2011, p. 74 – grifos nossos).

Talvez isso seja um importante indício para se compreender, por exemplo, uma grande lacuna na fortuna crítica de Vallejo, a saber: a de leituras *gay* e/ou *queer* de seus romances, em especial de *El río del tiempo*, sua pentalogia de viés autobiográfico – composta pelos volumes *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) e *Entre fantasmas* (1993) – ou *La virgen de los sicarios*<sup>5</sup> (1994), talvez o mais célebre de seus romances e objeto de análise da presente discussão. Faz-se necessário, justamente para que se tente compreender um pouco o caráter polígrafo e multifacetado de Fernando Vallejo (o escritor<sup>6</sup>), comentar, ainda que brevemente, cada uma de suas obras, para que depois se possa mergulhar em profundidade na leitura de *La virgen de los sicarios*.

O primeiro livro publicado por Vallejo, entretanto, não foi uma obra ficcional, e também se faz importante para que se compreenda um pouco melhor o perfil de Fernando, narrador de *La virgen de los sicarios*. Trata-se de *Logoi: una gramática del lenguaje literario* (Fondo de Cultura Económica: México, 1983). No atual campo dos estudos contemporâneos sobre teoria da literatura e crítica literária, *Logoi* é uma obra que, para dizer o mínimo, *destoa* das abordagens que gozam de maior prestígio na academia. Esse grande manual, que remonta à estilística e à filologia, é uma obra que se destaca no panorama da teoria

literária do século XX, uma vez que o autor, capítulo a capítulo, aborda a literatura como um discurso da ordem das fórmulas, dos paradigmas e dos lugares-comuns. Ao contrário da tendência mestra da crítica literária do século XX que, na esteira de nomes como T. S. Elliot e Roland Barthes, valoriza as obras literárias pela originalidade de seus escritores, em *Logoi* o texto literário é entendido como fundamentalmente calcado em fórmulas e paradigmas, fundamentado basicamente no uso inteligente dos *clichés* e convenções, dialogando com a valorização da autorreferencialidade característica do texto literário. Tal como afirma Vallejo, “[...] el genio de Cervantes descubrió que la literatura, más que en la vida, se inspira en la literatura [...]” (VALLEJO, 1983, p. 29). O escritor colombiano dedicou considerável tempo de sua carreira como escritor ao gênero biográfico, escrevendo três livros nesse gênero: a biografia dos poetas Porfirio Barbra-Jacob, *Barba Jacob: el mensajero* (1984, biografia romanceada, republicada em 1991) e a de José Asunción Silva, *Almas en pena, chapolas negras* (1995, inicialmente publicada com o título de *Chapolas negras*), bem como a biografia do filólogo e erudito colombiano Rufino José Cuervo, intitulada *El cuervo blanco* (2012).

Vallejo é também autor dos ensaios *La tautología darwinista y otros ensayos* (2002), no qual se coloca contra o evolucionismo de Darwin e a seleção natural, defendendo que a evolução dá-se unicamente por mutações ao longo da cadeia do DNA celular, sem nenhuma interferência do meio no processo evolutivo; *Manualito de imposturología física* (2005), em que busca demonstrar as imposturas daqueles que considera os maiores impostores do mundo científico, e o bombástico *La puta de Babilonia* (2007), longo ensaio acadêmico sobre o Cristianismo Ocidental e o Catolicismo no qual dá conta dos procedimentos da Igreja com relação ao derramamento do sangue de inocentes no medievo, nas Cruzadas e na Inquisição, bem como no atropelo aos direitos dos animais por ela promulgado nos últimos dois milênios. Em 2013, publica-se *Peroratas*, uma compilação dos seus artigos de opinião, conferências e discursos (entre os quais, o polêmico discurso proferido em 2003 por ocasião do recebimento do Prêmio Literário Rómulo Gallegos, quando aproveitou a ocasião para fazer um furibundo discurso em defesa dos direitos dos animais, única causa social defendida pelo escritor)<sup>7</sup>. De acordo com William Ospina, em sua coluna no periódico *El Espectador*, de 20 de março de 2010,

Fernando Vallejo ha renovado en nuestra lengua tres géneros literarios: la biografía, el ensayo y la novela. Nacido en un país donde el interés por los demás se agota en la murmuración, el servilismo y la calumnia, dedicó años a la labor casi religiosa de reconstruir la vida de dos poetas. Gracias al destino errante y camaleónico del primero, Porfirio Barba Jacob, al rehacer el rompecabezas de su vida Vallejo ha rearmado el mapa intelectual de una época en el continente. Gracias al curioso destino local y comercial del segundo, José Asunción Silva, Vallejo logró reconstruir el plano material y

mental de la Bogotá de finales del siglo XIX, y mostrar el cuadro patético del único hombre de aquella época que en Colombia intentó ser moderno [...] (OSPINA, 2010, p. 1).

A estreia de Vallejo como escritor de ficção inicia-se, entretanto, com a série de romances de fundo marcadamente autobiográfico que posteriormente ficou conhecida como *El río del tiempo*. Com suas cinco entregas, *El río del tiempo* foi de início visto como uma longa autobiografia; apenas com base em leituras bastante posteriores ao sucesso de *La virgen de los sicarios* é que a pentalogia passou a ser lida como *autoficção* (categoria crítica que começa a ganhar destaque no discurso crítico latino-americano com efetiva força apenas após os anos 2000). Em *Los días azules*, Vallejo retrata inúmeros episódios de sua infância, passada entre a fazenda de seus avós e o tradicional bairro Boston, em Medellín, capital da província de Antioquia. Em *El fuego secreto*, o autor narra, já em sua adolescência, os caminhos explorados nos meandros das drogas e da homossexualidade entre Medellín e Bogotá, ao passo que em *Los caminos a Roma* rememora suas vivências do período em que passou vivendo na Itália após sua formação em Biologia, onde estudou cinema (na prestigiada Escola Experimental de Cinecittá). Em *Años de indulgencia*, volta a narrar suas experiências familiares; ao mesmo tempo que discorre sobre suas experiências vividas em New York, rememora suas relações com seus pais e seus irmãos. Finalmente, em *Entre fantasmas*, o quinto volume de *El río del tiempo*, Vallejo escreve sobre suas recordações da Colômbia e, concomitantemente, faz o inventário dos mortos que tiveram papéis representativos ao longo de sua vida, como que fazendo piada frente à Morte, que desde então já lhe parece uma presença constante e seu destino inevitável. Discute também, nesse volume, suas recordações da vida que leva no México, país que adotou como residência a partir de 1971. No romance, a personagem Brujita, sua cadela de estimação, ocupa um lugar importante, e deixa antever o que se tornará, para Fernando Vallejo, a única causa humanitária pela qual vale a pena lutar: os direitos dos animais. Essa ideia fixa em torno do modelo (auto)biográfico de escritura pode levar a crer, erroneamente, que Vallejo tenha uma profunda necessidade de resgate, trabalho e manutenção de suas memórias. Entretanto, tal como Adriana Astutti salienta, seu projeto literário, mais do que preencher o vazio a partir das memórias, é o de esvaziar o eu das recordações e livrar-se do passado:

[...] la escritura, dice Vallejo más de una vez, no le sirve para recuperar el pasado sino para deshacerse de él, a la manera de un paradójico borrador de recuerdos que no los bosqueja ni los inventa; los borra, como se borra la tiza en la pizarra. La memoria como proyecto para vaciar el yo [...] (ASTUTTI, 2003, p. 2).

A escritura, dentro do projeto estético de Fernando Vallejo, muito mais do que cristalizar ou recuperar espectros do passado, os exorciza.

*El río del tiempo* consagra também a preferência de Vallejo pelo uso do narrador em primeira pessoa, autodiegético, característico do autor na maior parte de sua obra, bem como o jogo com as suas memórias (em especial as da infância), o que não raro leva a crítica a qualificar as narrativas de Vallejo como autoficcionais. Entretanto, ao invés de invocar mais uma vez a já desgastada categoria *autoficção* (em razão dos recorrentes usos e abusos por parte da crítica no cenário latino-americano)<sup>8</sup>, parece bem mais apropriado seguir os *insights* de Jorgelina Corbatta ou Antonio Torres, que veem na utilização da narração em primeira pessoa um rechaço ao modelo realista de romance *à la* Balzac, e um investimento nas formas impuras, híbridas e em diálogo com os *mass media*, mais ao gosto da narrativa latino-americana de fins do século XX e início do XXI (uma tradição inaugurada pelo argentino Manuel Puig em seus romances já na década de 1970):

Reiteradamente Vallejo se opone a Balzac – como el paradigma del novelista clásico y su uso de la tercera persona omnisciente – a la vez que echa mano de la intertextualidad y la autobiografía, mezcla lo narrativo y meta-narrativo mediante escritores protagonistas, introduce nuevos vocablos y abarca un amplio espectro que va desde la *alta cultura* hasta lo popular, los *mass media*, los boleros [...] (CORBATA, 2008, p. 40).

Fernando Vallejo (Medellín, 1942), así como el narrador de sus novelas, es una figura transgresora, brutal, furibunda, airada, iconoclasta, irreverente, nihilista, consciente de vivir en una sociedad desahuciada, que también rompe con la tradición literaria del narrador omnisciente de tercera persona, que todo lo sabe, que todo lo puede ver, que es ubicuo; de ahí sus andanadas contra Balzac, Dickens, Dostoyevski o García Márquez, por ejemplo [...] (TORRES, 2010, p. 333).

Ademais, dos romances já mencionados, o conjunto das obras literárias de Vallejo inclui outras seis narrativas. *El desbarrancadero*, publicado em 2001, foi o romance ganhador do Prêmio Rómulo Gallegos de 2003 (ocasião em que proferiu um acérrimo e polêmico discurso contra a reprodução humana e em favor dos direitos dos animais, no qual não poupou de críticas a Igreja Católica, frequente alvo de seus ataques). Nessa narrativa, a imagem do despenhadeiro é trabalhada como metáfora para a morte (tema personificado e bastante presente ao longo de grande parte da obra do escritor). Seu tema central, entretanto, é o do amor fraterno, questão pouco trabalhada na história da literatura ocidental (ainda que seu revés – o conflito fraternal – esteja presente desde os livros bíblicos, como na narrativa de Esaú e Jacó, ou na novela homônima do célebre brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis). *El desbarrancadero* narra as agonias de um homem soropositivo e a

luta desesperada de seu irmão para salvá-lo. As agressões lançadas pelo narrador à mãe, mais do que vitupérios ferinos destinados à genitora, figuram como a crítica, a denúncia e o desprezo pela mãe-pátria, Colômbia. No outro extremo, o amor virulento do narrador é destinado à gramática, que ocupa o lugar vazio deixado pela dessacralização do lugar da pátria como referente identitário do sujeito contemporâneo, pelo irmão soropositivo, que termina falecendo ao final da narrativa, pela propriedade rural dos avós – a fazenda Santa Anita, onde passou grande parte de sua infância tanto o narrador quanto o escritor do romance – e as saudades da cadela *La Bruja*, que também se encontra morta.

*La rambla paralela* (2002), por sua vez, narra os últimos momentos na vida de um conhecido escritor colombiano, já em sua velhice. Colocando em cena o prenúncio de sua própria morte, essa narrativa se passa em Barcelona, onde se encontra o narrador em virtude de um convite para participar de uma feira do livro, espaço onde se defronta com meandros de suas recordações da juventude enquanto erra, entre outros lugares, pelas famosas *ramblas* barcelonesas. Vitimado por frequentes alucinações decorrentes da insônia, do uso abusivo de álcool e dos caprichos de uma arritmia cardíaca, um Fernando envelhecido confunde lugares e épocas, de maneira que, ao longo da narração, se sobrepõem as paisagens de Barcelona, *las ramblas* e os jovens prostitutas que a frequentavam à época da juventude do narrador, os rios colombianos e seus barrancos cobertos de cadáveres decapitados, estripados pelos urubus, e a fazenda Santa Anita, espécie de paraíso perdido da infância do narrador (tema que já havia sido tratado em *Los ríos del tiempo* e em *La virgen de los sicarios*).

*Mi hermano el alcalde* (2004), embora publicada um ano depois de *La rambla paralela*, foi escrita antes dessa última. É uma das poucas narrativas de Vallejo em que figura um narrador onisciente. A inspiração de Vallejo para esse romance foi o episódio em que seu irmão Carlos Vallejo tornou-se *alcalde* (cargo equivalente ao de prefeito) de Támesis, nos arrabaldes de Antioquia. O personagem Carlos Vallejo, jovem político homossexual, após contrair dengue, em meio aos delírios da febre e do medo de ter contraído o vírus HIV, toma a decisão de assumir o posto de *alcalde*. Iniciada a campanha eleitoral, o futuro *alcalde* de Támesis dilapida sua própria fortuna e descuida de sua fazenda na intenção de comprar os votos dos cidadãos. Em meio a variadas modalidades de contravenção eleitoral, Carlos finalmente arranja uma maneira de colocar os mortos a votarem, assegurando sua vitória. Assumindo a prefeitura municipal, Carlos faz uma excelente gestão, trazendo o progresso ao povoado, ajudado por seu companheiro, Memo: pavimenta a estrada principal, melhora as escolas, e traz computadores e *internet* a Támesis. A única promessa de campanha que não consegue cumprir é a da construção de uma usina hidrelétrica. Terminado seu mandato, tendo em vistas a reeleição, Memo inicia

uma campanha limpa, justa e honesta para a reeleição de seu companheiro, uma vez que não consegue agir ao revés de seus princípios, de maneira que não compra votos nem faz promessas eleitorais. Ao longo do pleito, Carlos (e, por extensão, Memo) são derrotados brutalmente por El Negro, um técnico agrônomo que se candidata para concorrer com Carlos e se endivida para comprar votos. El Negro termina por ganhar a eleição, mas depois de algum tempo termina suicidando-se, em razão do desespero que lhe causa ocupar uma posição de mando governamental.

*El don de la vida* (2010), configura-se como um diálogo travado entre o narrador (que, uma vez mais, responde pelo nome de Fernando) e um personagem desconhecido (que, ao longo da narrativa, dá-se a conhecer como a Morte. A obra explicita algumas centenas de nomes, em um longo elenco recolhido por Fernando Vallejo que inclui familiares, amigos, conhecidos e figuras públicas da Colômbia e do mundo. Boa parte dos diálogos ocorre nas cercanias da Catedral Metropolitana de Medellín, um dos grandes símbolos da cidade, a qual, ao longo do texto, é tratada como uma cidade fenecida. Recuperando a tradição socrática dos diálogos, *El don de la vida* dedica-se a um exame interdisciplinar acerca da morte. O texto também se configura como um libelo em favor da pederastia e contra as instituições e autoridade, em especial o Estado e a Igreja. Nem mesmo grandes figuras do pensamento ocidental, tais como Albert Einstein, Jorge Luís Borges, García Lorca, García Márquez, Shakespeare ou Mahatma Gandhi são poupados das severas críticas de Fernando. Outros temas centrais da obra de Vallejo, tais como a defesa de uma conduta *vegan* e dos direitos dos animais, também são retomados. A misantropia que caracteriza tanto as críticas dirigidas a tudo e a todos por Vallejo, bem como a defesa absoluta dos direitos dos animais e a crítica radical à manutenção da reprodução humana aponta para um desencanto absoluto com os rumos tomados pela humanidade e pela civilização Ocidental, em uma postura que pode ser traduzida pela expressão *nadie tiene salvación, ni siquiera yo*<sup>9</sup>.

Em *Casablanca la bella* (2013), emerge como protagonista um menino que abandona sua família, sua casa, seu país. Um menino que fez das palavras a dinamite com a qual destroça tanto as tradições familiares quanto as tradições nacionais. Mais adequado do que ler esse romance como uma autobiografia é ler *Casablanca la bella* como a reconstrução da casa de *El desbarrancadero*. Nessa narrativa, Vallejo reelabora, avalia e interpreta a realidade colombiana valendo-se do discurso cotidiano tradicional das banalidades conservadoras, por um lado, mas também baseado no discurso da tradição literária colombiana. Cansado do autoexílio mexicano por mais de quarenta anos, Fernando regressa à Colômbia e se reinventa, errando por seu país e flertando, uma vez mais, com a iminência da morte. Debatendo-se com um passado repleto de vento e de cinzas,

desesperanças e fracassos, o narrador contempla o presente e seus fugazes relances de felicidade possível. Ao mesmo tempo que se recorda dos fantasmas de seu passado, se recorda também, não sem uma visível ternura, da infância passada vivida na Fazenda Santa Anita, com os avós. Trazendo uma vez mais um narrador autodiegético que se expressa com a mesma violência do Rio Magdalena na estação das chuvas, *Casablanca la bella* termina por se configurar como símbolo emblemático, por metonímia, da nação colombiana.

*¡Llegaron!* (2015), sua narrativa mais recente, retoma três ideias-fixas de Vallejo: a ênfase na oralidade e no diálogo, a conversa com desconhecidos e os *recuerdos* dos tempos de sua infância. O narrador, que se encontra viajando em um avião, joga conversa fora com seu companheiro de viagem, relembando as férias com os irmãos na fazenda dos avós. O título do livro – *¡Llegaron!* – alude à exclamação com que a avó reiteradamente recebia os netos, nas férias, aludindo às desgraças e traquinagens que chegam junto com a bagagem das crianças. O que se perde com a falta de um enredo bem amarrado e estruturado é compensado por Vallejo em termos da vivacidade das recordações narradas, das aventuras das crianças no espaço quase mágico da propriedade rural dos avós no povoado. O tom sarcástico e corrosivo, entretanto, se mantém nos juízos de valor enunciados pelo narrador: suas desesperanças com a humanidade, seu amor incondicional pelos animais, seu pessimismo e seu humor, diga-se, *de gosto duvidoso*. Os grandes alvos de seu sarcasmo continuam, entretanto, sendo aqueles mesmos já presentes em grande parte de sua obra: a Igreja, a pátria colombiana, a impunidade que impera no país, a falsa moralidade das elites *criollas* de seu país e toda forma de autoridade institucional.

### **Fernando Vallejo e La virgen de los sicarios**

A exemplo de outros romancistas sul-americanos, tais como Jaime Bayly e Alfredo Marcelo Brice Echenique, Vallejo faz parte de uma geração de escritores que conseguiu colocar a mídia e o escândalo a seu favor na divulgação de seu trabalho como escritor. Se Bayly aferventa a audiência com suas declarações sobre sua bissexualidade, seus romances com homens e o uso de cocaína e maconha (ALÓS, 2011), e Bryce Echenique se vê às voltas com acusações de plágio em sua produção jornalística<sup>10</sup>, Fernando Vallejo marca posição e incomoda as elites latino-americanas com suas declarações furibundas contra a Igreja Católica e contra a vida na Colômbia, chegando mesmo a renunciar à sua nacionalidade, adotando a nacionalidade mexicana<sup>11</sup>.

Publicada originalmente em espanhol, em 1994, *La virgen de los sicarios* ocupou uma posição muito periférica tanto na literatura colombiana quanto na literatura latino-americana até o momento de sua tradução para o francês (*La vièrge des tueurs* foi

publicada em 1997, pela editora francesa Belfond) e sua adaptação para o cinema, dirigida por Barbet Schroeder, com roteiro adaptado pelo próprio Fernando Vallejo, filmada em 1999 e premiada em 2000, com a Medalha de Ouro da Presidência do Senado no festival Internacional de Veneza. De acordo com alguns críticos, esses dois eventos foram fundamentais para alçar o romance à condição de sucesso internacional<sup>12</sup>. Não deixa de ser tentador, aqui, pensar sobre a trajetória de sucesso de *La virgen de los sicarios* à luz das proposições de Pascale Casanova em seu *La République Mondiale de Lettres*, em que apresenta a tese de que Paris é a capital mundial da literatura e que, para que um dado escritor consiga alcançar a condição de pertencimento do panteão dos autores de *Weltliteratur*, ele deve ter vivido em Paris, ter escrito em francês ou, pelo menos, ter sido traduzido para o francês, publicado em Paris e lido por franceses (CASANOVA, 1999 e 2008; cf. CASANOVA, 2002 e 2011). De toda a vasta obra do escritor colombiano, apenas dois romances foram traduzidos para o português: *O despenhadeiro* (tradução de Bernardo Ajzenberg, lançado em 2008 pela Alfaguara/Objetiva) e *A virgem dos sicários* (tradução de Rosa Freire d'Aguiar, lançado pela Companhia das Letras em 2006).

Mesmo surgindo no cenário editorial após a publicação de *El sicario* (1988) de Mario Bahamón Dussan, de *El pelaíto que no duró nada* (1991), de Victor Gaviria, ou de *Mujeres de fuego* (1993), de Alonso Salazar, *La virgen de los sicarios* acabou se tornando, em certo sentido, o paradigma para se pensar a *novela de sicarios* [*romance de matadores de aluguel*], não raro também chamada pela crítica de *sicaresca*<sup>13</sup>. Tal como destaca Buschmann (2009, p. 137), em sua crítica ao romance de Vallejo, o livro não se preocupa com uma fiel retratação dos matadores de aluguel em um sentido sociológico, mas sim em uma proposta retórica que articula, tanto no plano dos enunciados quanto no plano da enunciação, a onipresença da morte e da violência. O narrador alude à presença da morte em vários momentos, do início ao fim da narrativa: “[...] lo único seguro aqui es la muerte [...]” (2002a, p. 29); “[...] aqui la vida humana no vale nada [...]” (2002a, p. 55); “[...] pero no, mi señora Santa Muerte tenía dispuesto para esta criaturita otra cosa esa tarde [...]” (2002a, p. 77). Se é verdade que o romance evoca uma *narco.estética* nos termos formulados, entre outros críticos, por Omar Rincón (2009), não se pode passar por essas alusões à morte de maneira ingênua, uma vez que elas não se configuram apenas como uma alegórica ou metafísica alusão à precariedade da vida nesse contexto violento, mas também podem ser lidas como uma alusão ao culto da Santa Muerte, uma subcultura confessional derivada dos preceitos católicos entre os sicários. Os cultos em mitologias pré-cristãos do Velho Mundo cultuavam a Morte como venerável deidade. A Morte, desde tempos imemoriais, sempre esteve relacionada aos ímpetus humanos de superar a mortalidade e alcançar a eternidade. Em finais do século XX e início do século XXI, entretanto, o culto e a adoração à Morte

assumem contornos inspirados na devoção aos santos católicos em terras sul-americanas, culto que vem sendo declarado pagão, obscuro e condenável pela Igreja Católica, que segue sendo a instituição confessional mais influente do subcontinente. A Santa Muerte vem ocupando o lugar que lhe destinavam, nas décadas de 1980 e 1990, os matadores de aluguel do Cartel de Medellín, que prestavam culto e devoção à Santa Maria Auxiliadora, considerada a Virgem dos Matadores e protetora dos sicários antioqueños:

A la Santa Muerte se le pide prosperidad en los negocios legales, pero también en los ilegales, suerte en el amor o maldiciones para el amado, protección para amigos y familiares y castigos para los enemigos, que aleje las enfermedades, así como ayuda para sacar presos de la cárcel. Las trabajadoras sexuales ruegan por más clientes y los pistoleros por puntería. Esa versatilidad explica en parte su popularidad. Concede favores que nadie se atrevería a susurrar ante una imagen de Cristo o de la Virgen [...] (CORREA, 2009, sem página).

Das origens do culto à Santa Muerte pouco se sabe, ainda que muito se especule. De início, suspeita-se de uma derivação do culto à Santa Maria Auxiliadora que se originou entre os sicários de Medellín. Todavia, há uma grande presença de focos do culto nas periferias da Cidade do México e em Buenos Aires, e ainda que a grande maioria dos devotos esteja direta ou indiretamente ligada ao negócio do narcotráfico, a totalidade dos fiéis não se restringe a esse público. Outros vinculam as origens do culto à mitologia pré-colombiana e aos cultos prestados a Mictlantecuhtli y Mictecacíhuatl, respectivamente o deus e a deusa da morte no imaginário asteca. Outros, por sua vez, assinalam que nas origens do culto à Santa Muerte estaria a tradição *yorubá* trazida às Américas pelos negros africanos escravizados no período colonial, ou mesmo a remanescência de cultos à Morte de matriz europeia, surgidos nos grandes períodos de fome e de guerra, ainda na Idade medieval (CORREA, 2009, sem página, Cf. BACARALDO ORJUELA, 2014).

A presença do culto à Santa Morte é outra constante na *narco.literatura*<sup>14</sup>, que não raro extrapola os limites da ficção e inclui textos originalmente não concebidos como literários (ainda que sejam consumidos como literatura), como é o caso de *No nacimos p'a semilla* (1991), de Alonso Salazar, um estudo sociológico da subcultura dos jovens criminosos envolvidos com o narcotráfico, ou *Me dicen la narcosatánica* (2000), de Sara Audrete, o testemunho da autora após sua prisão, acusada de ser uma das sacerdotisas do narcotráfico. Pode-se incluir ainda, no rol da *narco.literatura* e do romance de sicários posterior à *La virgen de los sicários*, obras como *Morir con papá* (1997), de Óscar Collazos, *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco Ramos, *Sangre ajena* (2000), de Arturo Alape, *Hijos de la nieve* (2000), de José Libardo Porras e *Satanás* (2002), de Mario Mendoza.

A narrativa é conduzida por Fernando, voz homônima à do autor, e que com ele compartilha várias características: descendente das elites *criollas* colombianas, ateu, homossexual, gramático e filólogo (ainda que Vallejo não exerça essas profissões academicamente, vale lembrar que estudou na Faculdade de Filosofia e Letras por um ano, antes de trocar de curso e optar pela Biologia), ademais da visão cáustica acerca da Colômbia, da Igreja Católica e das instituições políticas latino-americanas. Já envelhecido, Fernando retorna à Colômbia para rememorar seu passado e flertar com a morte que se anuncia (cumpre assinalar que ela se anuncia, mas não chega efetivamente, pelo menos não para o narrador, que segue vivo após perder seus dois amantes sicários). Acerca do papel dos preciosismos linguísticos com marcador retórico importante para a compreensão do romance, afirmam Jaurátegui e Suárez que:

No es gratuito que su profesión sea la de gramático, ni que Alexis, su amante, se convierta en el ejecutante de una violencia disciplinaria frente a la *plebe* urbana que el narrador traduce y/o “tacha” mediante una serie de homicidios. El narrador establece un lugar de privilegio lingüístico frente al lenguaje de las comunas y ostenta frecuentemente marcas de su cultura literaria mediante citas y comentarios eruditos y librescos; por ejemplo, convierte *hijueputa* en el cervantino *hideputa*, señala como sus pensamientos vienen a veces en “versos alejandrinos” y alude constantemente a la lingüística o a la literatura como (pre)texto de su crítica culturalista del “caos” social. Desde esta posición explica la jerga, corrige la dicción y sintaxis de las comunas y ofrece acotaciones explicativas al lector dentro de la narración [...] (JÁUREGUI y SUÁREZ, 2002, p. 378).

A violência ao longo do romance não se revela apenas como tema abordado na construção diegética, mas também como modalidade discursiva e como elemento estruturante da obra: há uma *retórica da violência* que, tal a sombra da morte que paira todo o tempo nos ombros de Alexis e Wílmар, não fica longe de ser considerada como mais um personagem. Essa retórica da violência é a estratégia de enunciação utilizada pelo narrador para resistir às instâncias de autoridade<sup>15</sup>, embora provoque também a manutenção de alguns estereótipos heteronormativos, tais como a valorização de uma hipermasculinidade calcada na valentia e no poder de sobrepujar o outro (poder que aqui não se traduz em força física, mas na autoridade de gramático<sup>16</sup> de Fernando, ou na maestria no uso das armas de fogo por parte de Alexis e Wílmар). A naturalização da violência e do homicídio no cotidiano de Fernando e Alexis é tamanha que a primeira morte que Alexis “dá” de presente a Fernando é a de um vizinho *punkero* que importuna ao narrador por ouvir música muito alta. Assim que tem a oportunidade quando cruza com o vizinho pela rua, saca seu revólver e lhe desfere um tiro, um único tiro, à queima-roupa, no rosto:

Y que no vengan los alcahuetas que nunca faltan con que mataron al inocente por poner música fuerte. *Aquí nadie es inocente, cerdos*. Lo matamos por chichipato, por bazofia, por basura, por existir. Porque contaminaba el aire y el agua del río. Ah! “chichipato” quiere decir en las comunas delincuente de poca monta, raticas, eso [...] (VALLEJO, 2002a, p. 38).

Se é verdade que as ligações mantidas por Fernando com os jovens sicários prostituídos rompe com a hegemonia da heterossexualidade compulsória e ofende à moral cristã – tão forte na estruturação dos valores tradicionais da família colombiana –, por outro não chega efetivamente a romper com a estruturação da exploração sexual dos corpos e das subjetividades arraigada como resíduo do poderio colonial que empresta as mentalidades ocidentais. Em dado momento, logo no início da narrativa, quando Fernando conta ao leitor como conhece Alexis, deixa isso expresso ao falar de sua preferência pelos jovens:

“Los muchachos no son de nadie – dice él –, son de quien los necesita”. Eso, enunciado así, es comunismo; pelo como ello ponía en práctica era obra de misericordia, la decimoquinta que le faltó al catecismo, la más grande, la más noble, más que darle de beber al sediento o ayudarle a bien morir al moribundo [...] (VALLEJO, 2002, p. 15).

Embora não esconda sua homossexualidade em nenhum momento, o narrador do romance problematiza a vivência da homossexualidade nesse contexto violento. Incomoda o fato de que o narrador reproduza uma dinâmica de relacionamento com seus amantes (Alexis e Wílmар) que parece um arremedo das relações que homens brancos heterossexuais das classes abastadas da Colômbia mantêm com as jovens das famílias de baixa renda. A dinâmica homossexual dos relacionamentos do narrador não produz interferências significativas no modelo de exploração sexual e afetiva heterossexual no mesmo contexto. Mesmo que o narrador afronte e desestabilize os regimes heteronormativos juntamente com sua crítica ao Estado colombiano e à Igreja, ele parece demasiadamente à vontade com os privilégios que sua educação, sua classe, seu gênero e seu pertencimento étnico-racial lhe possibilitam junto a Alexis (e, mais ao final do romance, junto a Wílmар) pelo espaço urbano de Medellín.

De acordo com Jorgelina Corbatta, “Vallejo, en cambio, sigue fiel al rol del macho tradicional (hetero u homosexual) interesado en acostarse con jóvenes bellos, en permanente enfrentamiento con figuras de poder a las que maldice constantemente [...]” (CORBATTA, 2008, p. 35). O aliciamento de matadores de aluguel desempregados por causa do desmonte (talvez fosse mais sensato falar em reestruturação) do Cartel de Medellín e da morte d’*El Capo*, em 1993<sup>17</sup>. Ao longo da narrativa, a conduta violenta e o

sangue frio dos sicários são tão exacerbados por Fernando (o narrador) que o leitor acumplicia-se do foco narrativo por ele orquestrado, esquecendo-se de que a relação supostamente afetiva travada entre ele e Alexis (e depois, entre Fernando e Wílmар) segue padrões absurdamente marcados pela colonialidade do poder, com o homem maduro, branco, letrado, exilado/migrante e rico explorando sexualmente o regime de desemprego dos matadores de aluguel:

Ver a mi niño desnudo con sus tres escapularios me ponía en delirium tremens. Ese angelito tenía la propiedad de desencadenarme todos mis demonios interiores, que son como mis personalidades: más de mil. Bajé en el acto la escalera, salí a la calle, compré una pesa o balanza, y volví a subir y lo pesé desnudo [...]. “Yo no sé si vas a crecer más o no niño, pero así como estás eres la maravilla. Mayor perfección ni soñarla”. La pelusita del cuerpo a la luz del sol daba visos dorados [...] (VALLEJO, 2002a, p. 35-36).

O narrador *objetifica* seus amantes por meio de uma mirada estetizante e descritiva que silencia o outro – apagando a possibilidade de uma ética dialógica a caracterizar a relação do narrador com seu(s) amante(s) – e, no encerramento da narrativa, o suposto “perdão” (Fernando perdoa a Wílmар por ter assassinado a Alexis) não é um legítimo exercício de *des-culpar o outro* com o objetivo de colocar fim à ciranda de assassinatos (até porque o perdão de Fernando não tem esse poder), mas uma irônica mostra de indiferença travestida de moralidade católica (é menos um *perdão* e mais um *tanto faz*). Nos momentos em que vai para cama, primeiro com Alexis, e depois com Wílmар, a elisão do ato sexual impede que atribua sentido ao encontro amoroso; se é verdade que há uma busca desesperada pelo narrador que, ao descrever, tenta atribuir algum sentido à violência das ruas de Medellín e de Sabanata, seus encontros sexuais são suprimidos da narração, não por alguma modalidade de pudor, mas pela necessidade de deixar aquilo que é da ordem dos prazeres e dos afetos em uma zona suspensa de não sentido, em que a coisa e o ato não são colonizados pela palavra em uma tentativa de gerar significação.

Fernando chega a esboçar uma nova teologia, substituindo a imagem da Santíssima Trindade pela Santíssima Dualidade, composta por ele mesmo e por seu Anjo exterminador: “[...] he dejado de ser uno y somos dos. Uno solo inseparable en dos personas distintas. Es mi nueva teología de la dualidad, opuesta a de la Trinidad: dos personas que son las que se necesitan para el amor; tres ya empieza a ser orgía [...]” (VALLEJO, 2002a, p. 76). Nesse sentido, é bastante significativa a elipse do encontro sexual: sua relação com Alexis não carece de ser nomeada, uma vez que o exercício da homossexualidade perde seu potencial subversivo quanto cotejado com os excessos de violência que perpassam os outros fatos narrados. Ademais disso, Fernando vê sua relação com Alexis como algo quase que da

esfera do sagrado, de maneira que enunciar os detalhes de seus encontros eróticos dissiparia essa tênue névoa de sacralização que lhes cobre, a ele e a seu jovem amante:

El cuarto es un cuartito minúsculo con baño y una cama entre cuatro paredes que han visto quietas lo que no he visto yo andando por todo el mundo. Lo que sí no han visto esas cuatro paredes son las mariposas porque en el cuarto así llamado no las hay. Alexis empezó a desvestirme y yo a él; él con una espontaneidad candorosa, como si me conociera desde siempre, como si fuera mi ángel de la guarda. *Les evito toda descripción pornográfica y sigamos.* (VALLEJO, 2002a, p. 15 – grifo nosso).

Isso implica pensar em um juízo valorativo que não coloque a relação de Fernando e Alexis em um espaço de problematização; implica, simultaneamente, em uma despreocupação com a problematização do regime assimétrico de poder que perpassa essa relação. A frivolidade que não raro caracteriza as descrições que o narrador faz de seu jovem amante sicário equaciona a sua relação ao modelo heterossexual dos barões do narcotráfico que aliciam jovens garotas das classes populares para sua satisfação sexual. Há uma exploração do desejo dos jovens sicários de entrar para o universo da cultura global, marcada por uma lógica do *show off*. Trata-se de

[...] una afirmación publica de que para que se es rico si no es para lucirlo y exhibirlo. El método para adquirir esta cultura es solo uno: tener billete, armas, mujeres con silicona, música estridente, vestuario llamativo, vivienda expresiva y visaje en autos y objetos. (RINCÓN, 2009, p. 148).

Esse *modus operandi* fica ainda mais visível após a morte de Alexis, quando Fernando passa a se encontrar com outro sicário, Wílmur:

De regreso a Medellín le compre [a Wílmur] los famosos tenis y la dotación completa de símbolos sexuales: jeans, camisas, camisetas, cachuchas, calcetines, trusas y hasta suéteres y chaquetas para los fríos glaciales del trópico. De pantalón en pantalón, de camisa en camisa, de tienda en tienda recorriéndonos todos los centros comerciales con resignación y constancia (resignación mía y constancia suya) fuimos encontrando poco a poco, exactísimamente, lo que él quería. *Los muchachos son tan vanidosos como las mujeres y más insaciables de ropa. Y de un tiempo a esta parte les ha dado por ponerse en el lóbulo de una oreja (pero no sé si en el de la derecha o en el de la izquierda) un arete.* (VALLEJO, 2002a, p. 140 – grifo nosso).

Os próprios corpos de Fernando, Alexis e Wílmur estão fora da locação de uma matriz hegemônica da masculinidade: não se trata aqui de corpos viris, fortes, e embrutecidos: pelo contrário, Fernando já se encontra envelhecido, ao passo que os corpos

de Alexis e Wilmar são reiteradamente descritos como corpos juvenis, franzinos, de uma beleza quase feminina. A oposição entre a velhice do corpo de Fernando e a demasiada juventude dos corpos de Alexis e Wílmар funciona também para reforçar o fato de que Fernando, de um lado, e os sicários, de outro, são sujeitos de distintas temporalidades. Os sicários pertencem a um presente sangrento de morte e de poucas perspectivas, no qual ninguém chega a envelhecer antes de morrer. Fernando, por sua vez, é o testemunho vivo de outros tempos, nos quais a morte ainda não era uma sombra constante sobre o destino dos colombianos. A célebre frase de Mao Tsé-Tung aparece aqui não como *slogan* comunista, mas como uma triste constatação que descreve tanto o cotidiano das *comunas* ao redor de Medellín quanto as favelas dos morros cariocas ou a *banlieu* parisiense repleta de imigrantes e cidadãos de segunda categoria: *le pouvoir est au bout du fusil*. São as armas de fogo nas mãos dos jovens sicários que lhes garantem não apenas o seu sustento, mas a manutenção de uma masculinidade simbólica que nem seus corpos nem sua pouca idade ainda é capaz de lhes prover.

Las balas para recargar el revólver se las compró este su servidor, que por él [por Alexis] vive. Fui directamente a la policía y les dije: “Véndanmelas a mí, que soy decente. Aparte de unos cuantos libros no tengo prontuario”. “¿Libros de qué? “De gramática, mi cabo”. ¡Era un sargento! Este desconocimiento mío de las charreteras era vívida prueba de mi verdad, de mi inocencia, y me las vendió: un paquetote pesado. (VALLEJO, 2002a, p. 51).

O narrador beneficia-se da mesma economia do poder marcada pela colonialidade que critica ao longo de todo o romance; menos do que um crítico, o narrador não passa de um hedonista, com um olhar um pouco mais perspicaz do que o da média dos colombianos letrados sobre as mazelas sociais da lógica do narcotráfico e da violência nas ruas colombianas:

[...] en *La virgen de los sicarios* las caminatas del narrador con su amante, por las calles de Medellín y las veredas circundantes, así como la peregrinación que llevan a cabo por las diferentes iglesias de la ciudad, constituyen intentos frustrados y dolorosos de recuperar un pasado urbano, familiar y personal. (CORBATTA, 2008, p. 36).

### ***Narco.estética da homossexualidade / homossexualidade da narco.estética***

Apresentado a Fernando em *rendez-vous* onde jovens sicários são aliciados como prostitutas, a figura de Alexis evoca desde o início os estritos limites que se colocam entre a atração física pelos corpos dos jovens matadores e a violência mortal entendida como

*performance* espetacularizada. Os olhos de Fernando sexualizam o comportamento assassino de Alexis, fazendo da violência desmedida um objeto de desejo a ser consumido pelo leitor. Buschmann atenta para o fato de que a violência presente na narrativa de Vallejo não é objeto de crítica, sequer mera representação da violência: “*La virgen de los sicarios* tiene como hilo conductor una extremada violencia, física a la vez que verbal. [...] Y el parlache, trufado de elementos que remiten a violencia y muerte, completa el retrato de un mundo sin remedio.” (TORRES, 2010, p. 335). Dado o caráter estruturante da violência na narrativa, que se manifesta pelo enunciado, mas que contamina o regime retórico da própria enunciação, ela pode ser considerada de natureza *autotélica*:

[...] en este sentido, *La Virgen de los sicarios* es, a través de la sugestiva narración autoficcional de Fernando Vallejo y las referencias al género narcoficcional, una novela violenta en dos sentidos: una novela *sobre* la violencia y al mismo tiempo una violenta narración que confronta al lector con las fricciones de sus códigos morales y culturales. (BUSCHMANN, 2009, p. 142)<sup>18</sup>.

Este estranho e pouco provável laço de desejo, afeto e companheirismo que ata o velho gramático e o jovem matador de aluguel insere-se em um lugar-comum do discurso civilizatório neocolonial, o qual situa a letra e a violência em polos opostos e esquecendo, deliberadamente, a violência da letra em seu processo mesmo de imposição, questão constitutiva da história e do inconsciente político dos processos históricos latino-americanos em suas relações com a Europa: “[...] el narrador, como vemos, penetra en el mundo de Alexis, conoce su lenguaje, sus intereses, sus valores y la razón de su comportamiento. Fernando es, a la vez, cómplice e instigador de los asesinatos de Alexis y de Wílmар. La primera muerte lo ejemplifica a la perfección.” (TORRES, 2010, p. 336). Fernando, o narrador, leva Alexis em peregrinação pelas igrejas de Medellín, ainda que desconheça a lógica por trás dos rituais religiosos dos jovens matadores das comunas, como o uso dos três escapulários:

Le quite la camisa, se quitó los zapatos, le quité los pantalones, se quitó las medias y la trusa y quedó desnudo con tres escapularios, que son los que llevan los sicarios: uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo y son: para que les den el negocio, para que no se les falte la puntería y para que les paguen. Eso según los sociólogos, que andan averiguando. Yo no pregunto. Sé lo que veo y olvido. (VALLEJO, 2002a, p. 21).

Em seus encontros e desencontros, seja na língua, seja na fé, Fernando e Alexis traduzem os desencontros institucionais entre a missão civilizadora da letra e as práticas daqueles que foram excluídos dos processos civilizatórios que prometeram a modernização

da América Latina. “La lengua y la religión, lejos de unir a los colombianos, se manifiestan como los espacios desde donde se construyen la exclusión y la violencia.” (WALDE, 2001, p. 36). Sobre a discussão na qual se afirma que a modernidade na América Latina é um processo ainda a ser terminado, ainda a ser finalizado, ainda a ser completamente levado a cabo, Walter Mignolo (2007, p. 20) afirma que: “[...] en mi opinión, expresada desde la perspectiva de la colonialidad, completar el proyecto significa seguir reproduciendo la colonialidad, en la que seguimos inmersos a comienzos del siglo XXI.”. Uma postura intelectual *decolonizante* implica em “[...] un doble movimiento compuesto por una revisión crítica del pasado para imaginar y construir futuros mundos posibles. [...] El diálogo sólo se iniciará cuando la <<modernidad>> sea decolonizada y despojada de su mítica marcha hacia el futuro.” (MIGNOLO, 2007, p. 24). Se, por um lado, a ideologia conservadora reiteradamente defendida por Fernando (o narrador de *La virgen de los sicarios*), por outro, algumas de suas escolhas retóricas (tais como o rompimento com o contrato realista/naturalista de representação do romance à la Balzac e a adoção de uma arquitetura narrativa que tem mais parentes com a linguagem do *videoclipe* do que com a literatura em sentido restrito, a manipulação de uma linguagem híbrida que conjuga *la jerga de las comunas* aos preciosismos linguísticos, ou ainda a petulância de macular os princípios de um subgênero romanesco como o *Bildungsroman* e de colocá-lo a serviço de uma narrativa que reavalia as chaves que o bom-gosto e o bom-senso médios utilizariam para julgar a pederastia e a prostituição nos grandes centros urbanos latino-americanos) colocam a narrativa de Fernando Vallejo, se não dentro de um projeto de enunciação *decolonial*, pelo menos em um lugar discursivo que interfere, perturba e desestabiliza a lógica colonial do poder na América do Sul<sup>19</sup>.

Boa parte da crítica não acadêmica que figura nos suplementos literários latino-americanos e espanhóis dos jornais de grande circulação insiste em afirmar que a narrativa de Vallejo é uma narrativa de ódio e de ressentimento contra a Colômbia; não raro o chamam de reacionário pós-nacional, que se interessa apenas em derrubar a identidade nacional colombiana em prol de uma visão de mundo um tanto fascista. A leitura atenta de seus livros, entretanto, mostra que, na verdade, o ódio que expressa contra a Colômbia de hoje é proporcional ao afeto que o ata a seu país. Como afirma Garrido, “[...] la subjetividad del narrador necesita de nuevos marcos de referencia que ni siquiera fluyen hacia un transnacionalismo sino, específicamente, *al campo de un posnacionalismo melancólico que aún columbra la existencia sentimental de la patria colombiana.*” (GARRIDO, 2009, p. 41 – grifo nosso).

Ao se retomar a lógica do gueto que, para o bem e para o mal, foi (e ainda é) fundamental na estruturação psíquica e subjetiva das identidades coletivas dos

homossexuais, parece-me que Herbert Daniel, guerrilheiro urbano da resistência contra a Ditadura Militar de 1964, no Brasil, ao refletir sobre a lógica excludente e o rechaço dos homossexuais por parte da esquerda revolucionária brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Em seu romance autobiográfico *Passagem para o próximo sonho* (1982), publicado após seu retorno ao Brasil depois da anistia, Herbert Daniel chega a um lúcido balanço dos valores em jogo no “mercado sexual do gueto” que dispensa maiores explicações, ao mesmo tempo que oferece pistas para se compreender algumas posturas neocoloniais presentes na lógica que organiza as identidades homossexuais ‘guetizadas’, e que pode ser estendida à retórica mobilizada por Fernando Vallejo (ao menos no que diz respeito aos seus romances):

O dragão que ronda o gueto – como tantos submundos – tem três cabeças: a pobreza, a velhice e a feiura. [...] Velho, porém rico, por exemplo. Ou: pobre, mas belo. E assim por diante. Daí nascem todas as pequeninas invenções que servem de moeda corrente nos teatrinhos do sexo e da sedução. *Não é preciso ir muito longe para descobrir de onde decorre a ideologia profundamente conservadora que caracteriza o gueto. Porque o gueto homossexual, na sua ostensiva marginalidade, é moralista e tradicionalista. Mesmo reacionário, nos momentos de crise social.* (DANIEL, 1982, p. 162-163 – grifos nossos).

O projeto nacional colombiano, fundamentalmente na língua castelhana e na fé católica, deixou historicamente do lado de lá das fronteiras internas da nação as grandes maiorias mestiças, bem como aquelas coletividades, autóctones o não, que não se expressavam em castelhano. Nesse sentido, não se pode ignorar que a defesa incondicional do *bem falar* e do purismo linguístico por vezes expresso na narrativa de Fernando tem, sim, um viés, senão fascista, pelo menos elitista. Fernando e Alexis/Wílm<sup>20</sup> configuram uma antítese: a autoridade da elite letrada, com vocação civilizadora, e a subalternidade do iletrado bárbaro, beligerante e de alta periculosidade. Um relacionamento baseado em desejo e afeto entre dois homens, perturbando a ordem da economia libidinal heteronormativa que caracteriza a sociedade colombiana e, por extensão, muitas das sociedades latino-americanas contemporâneas. O corpo que perpetra a violência é colocado sob o duplo jugo da força da letra: Fernando não apenas desfruta do corpo de Alexis (e também do corpo de Wílm), mas os coloca a seu serviço para efetuar as ações violentas arquitetadas por seus próprios desígnios. No final das contas, *La virgen de los sicarios* perturba o ufanismo das elites colombianas; desestabiliza a lógica heteronormativa da economia social moderna/ocidental, ofende a suposta moral cristã das elites sul-americanas, denuncia o abismo social na configuração urbana de Medellín e coloca em discurso a pertinente questão da *narco.narrativa* e da *narco.estética*. Mas não consegue, entretanto,

fugir completamente da lógica epistêmica do poder colonial (que, junto como projeto político, social e estético da modernidade, configura o anverso e o reverso de uma mesma moeda). Em outras palavras, as imposturas, impertinências e vitupérios materializados na retórica articulada ao longo do romance de Vallejo não conseguem configurar uma proposta *decolonial*, retomando aqui o projeto de emancipação intelectual de Walter Mignolo. Talvez isso ajude a entender por que, em meio à República Mundial das Letras, o valor literário de Fernando Vallejo esteja inflacionado nos círculos europeus, mas não tenha alcançado a valorização que o escritor desejaria em plagas americanas ao sul do Río Bravo.

**Recebido em: 14/06/2016**

**Aprovado em: 14/09/2016**

## NOTAS

<sup>1</sup> O reconhecimento internacional de sua obra pode ser demonstrado, por exemplo, pelo Prêmio Rómulo Gallegos, em 2003, por sua obra *El desbarrancadero* e, mais recentemente, o Prêmio FIL de Literatura, em Guadalajara, no ano de 2011

<sup>2</sup> Cf. <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3547748>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

<sup>3</sup> “El escritor Fernando Vallejo renuncia a la nacionalidad colombiana”. *Caracol*, 5 jul. 2007. Disponível em:

<<http://web.archive.org/web/20070930224057/http://www.caracol.com.co/nota.asp?id=423741>>.

Acesso em: 8 abr. 2016.

<sup>4</sup> VALLEJO, Fernando. La pasión de Alejandra Azcarate. *Soho*. Disponível em: <<http://www.soho.com.co/mujeres/articulo/la-pasion-alejandra-azcarate/5043>>. Acesso em: 8 abr. 2016.

<sup>5</sup> A Colômbia tornou-se o centro mundial dos cartéis do narcotráfico em meados da década de 1980. A violência atravessava não apenas os cenários de contravenção e crime, mas toda a vida política do país. Foi nesse contexto que emergiu a figura do *sicario*, o matador de aluguel oriundo dos bairros periféricos de Medellín executando as ordens dos *capos y patronos*: “[...] esto se hacía palpable: eran los grupos de jóvenes asesinos a sueldo de los barrios marginales de Medellín. Conocidos a través de los medios y en el imaginario popular como “los asesinos de la moto”, los sicarios se habían convertido en los ejecutores por excelencia de actos de violencia por encargo, asesinando a políticos y sindicalistas, jueces y policías o actuando en las *vendettas* de las mafias del narcotráfico.” (WALDE, 2001, p. 27).

<sup>6</sup> Dada a reiterada utilização pelo escritor do prenome Fernando para identificar os narradores de grande parte de seus escritos (em especial daqueles que vêm sendo lidos pela crítica como ficcionais ou autoficcionais), a partir de agora utilizar-se-á, neste trabalho, o prenome *Fernando* (sem sobrenome) para se referir a esse ente construído pela linguagem que não raro ocupa a posição privilegiada de narrador autodiegético na obra do escritor colombiano, e o sobrenome *Vallejo* (sem prenome) para se referir ao escritor.

<sup>7</sup> O discurso também pode ser acessado em <<http://letralia.com/97/an01-097.htm>>, assim como em <[http://www.lailuminacion.com/temas/la\\_iluminacion.asp?titulo=EL+INOLVIDABLE+DISCURSO+DE+FERNANDO+VALLEJO](http://www.lailuminacion.com/temas/la_iluminacion.asp?titulo=EL+INOLVIDABLE+DISCURSO+DE+FERNANDO+VALLEJO)>. Acesso em: 2 abr. 2016.

<sup>8</sup> Para uma breve síntese do fenômeno da autoficção, pode-se afirmar que “[...] la formalización de concepto *autoficción* surgió en 1977, tras un *revival* de la novela autobiográfica a nivel práctico y teórico a partir de la publicación de obras como *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), de Roland

Barthes; *W ou le souvenir d'enfance* (1975), de Georges Perec; *Livret de famille* (1977), de Patrick Modiano; e *Fils* (1977), de Serge Doubrovsky. El aspecto fundamental de estas obras reside en centrarse en el acto de la escritura en lugar del valor de verdad como parámetros efectivos en el género de la novela autobiográfica.” (GARRIDO, 2009, p. 37). Apesar dos inúmeros livros, *papers* e artigos que vem surgindo nos últimos dez anos que parecem não encontrar outro caminho para pensar a ficção latino-americana contemporânea a não ser na chave da *autoficcionalidade*, há alguns estudos consistentes que fogem do fetiche da crítica com relação à autoficção que a articulam como postulado teórico de monta considerável. Um desses exemplos é a tese de doutorado de Diana Klinger, defendida em 2006, intitulada *Escritas de si e escritas do outro*.

<sup>9</sup> Agradeço a Darío de Jesús Gomez Sanchez, o responsável por sintetizar nessa pequena fórmula a *persona* projetada por Fernando Vallejo em seus escritos, em conversa pessoal, ao longo de uma caminhada pela praia de Boa Viagem, em Recife, no final da tarde, em maio de 2016. Agradeço também pela leitura de uma primeira versão deste artigo, que em muito auxiliou na sua estruturação final e na eliminação de algumas gafes interpretativas.

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, “Bryce Echenique: de plágios y de premios”, artigo publicado em *El país* em 14 de novembro de 2012, em que vários intelectuais contestam o *Premio da Feria Internacional del Libro de Guadalajara* concedido a Bryce Echenique, em virtude das dezenas de plágios identificados no trabalho do escritor como jornalista: “Hay cerca de 40 plagios de Bryce que han sido comprobados; por 16 de ellos ha sido multado y, por si quedara alguna duda, la multa ha sido confirmada hace menos de un mes por el organismo público peruano INDECOPI (Instituto Nacional de Defensa de la Competencia y de la Protección de la Propiedad Intelectual)”. O artigo, redigido por Roberto Breña, foi também assinado por Soledad Loaeza, Antonio Azuela, Ariadna Acevedo, Fernando Escalante, Mauricio Tenorio, Benjamín Arditi, Alfredo Ávila, Blanca Heredia, Ignacio Almada, Gerardo Esquivel e José Antonio Aguilar. Para uma lista completa das colunas e artigos plagiados por Bryce Echenique, conferir: <<http://redaccion.nexos.com.mx/?p=4238>>. Acesso em: 7 abr. 2016.

<sup>11</sup> “La preocupación de Vallejo por su país tenía una causa legítima. Por mucho tiempo había sido menospreciado como escritor. Su estilo no coincidía con la expectativa que el mundo tenía acerca de la literatura colombiana, y los discursos sociopolíticos, guiados por el catolicismo que lo rodeaba, desaprobaban abiertamente su homosexualidad. Aun así, Colombia — especialmente los miembros de la prensa conservadora — podía tener razones para cuestionar la manera en que Vallejo había tratado temas sensibles, como la larga historia de violencia del país, renovada, según Vallejo, en un Medellín gobernado por los carteles de las drogas. Consideren la manera en que comunicó su decisión de abandonar su ciudadanía colombiana a favor de una nueva vida en México”. (NICHOLSON, 2011, p. 73).

<sup>12</sup> “El libro pasó desapercibido tras su primera aparición en Colombia en 1994. No fue hasta después de su traducción al francés de Michel Bibard tres años más tarde, y de que Barbet Schroeder presentara con éxito su adaptación cinematográfica en Cannes (“Mención especial” 2000), cuando Vallejo, residente en México, se convirtió en una estrella al mismo tiempo odiada y admirada: en Colombia se le acusó de “ensuciar su propio nido” por su explícita y drástica crítica hacia la sociedad de su país natal”. (BUSCHMAN, 2009, p. 138).

<sup>13</sup> Omar Rincón faz uma abordagem crítica da *sicaresca* que não a toma apenas como uma modalidade de literatura, ou mesmo como caracterizador para um dado conjunto de relatos (ficcionais ou não), mas que joga a *sicaresca* para o campo mais amplo da *narco.cultura de Co(ca)lombia*: “¿Y qué es la sicaresca? Un nuevo tipo de relatos que habita la fascinación por los sicarios, la trulencia y la pasión por el exceso. Sicario es el joven que vive de matar por encargo, quien vive poco pero a gran velocidad y con mucha adrenalina, que mata y se juega la vida para dejar con algo a la cucha (la mamá). Sicario es quien mata por trabajo, reza a la virgen, adora a su mamá, tiene novia pura y amante hembra. Sicario es quien afirma que «madre solo hay una porque padre puede ser cualquier hijueputa». [...] Sicario es el joven producido por la narco.cultura.” (RINCÓN, 2009, p. 221-222).

<sup>14</sup> Mantém-se aqui a grafia em analogia com o termo *narco.estética*, categoria analítica proposta por Omar Rincón em seu artigo (2009). Olmo, por sua vez, prefere pensar em uma *novela sicaresca* (por analogia à *novela picaresca*, categoria bastante consagrada nos estudos literários hispanofônicos): “La *sicaresca*, entonces, se constituye como un testimonio de la fascinación por las figuras del narcotráfico, que empieza a “padecer” la literatura y la sociedad toda, destacándose entre ellas la figura del sicario.” (OLMOS, 2010, p. 5).

<sup>15</sup> “La figura de este intelectual, escritor y gramático, representa de forma problemática y paradójica esa relación que se había dado entre intelectual, las letras y el poder en el siglo XIX. No se trata únicamente de problematizar esa relación, lo cual ya vimos que se produjo a fines del XIX, cuando

aparece un intelectual comprometido políticamente pero ya distante del poder, situado muchas veces en una posición crítica respecto a este.” (DÍAZ-SALAZAR, 2008, p. 283).

<sup>16</sup> “El gramático remite a la tradición de letrados en Colombia, conocidos latinistas, filólogos y gramáticos, que a finales del siglo XIX unificaron una nación fragmentada alrededor de una concepción ultramontana católica con base en dos principios fundamentales: la religión y la lengua.” (WALDE, 2001, p. 36).

<sup>17</sup> *El capo de los capos* era um dos títulos informais que foram utilizados pela imprensa para se referir a Pablo Emilio Escobar Gaviria (Rionegro, 01/12/1949 – Medellín, 02/12/1993), narcotraficante, político e importante figura na história colombiana. Também conhecido como *El Patrón*, foi um dos fundadores do Cartel de Medellín e se tornou o homem mais poderoso da máfia colombiana, chegando inclusive, em 1982, a se tornar suplente da Câmara de Representantes da Colômbia para o Congresso da República, representando o Departamento da Antioquia. Ao longo da guerra travada com o Estado Colombiano, mediada pelos interesses estadunidenses, a organização de Pablo Escobar foi responsável por inúmeros atos de terrorismo, entre eles a colocação de mais de duzentos e cinquenta bombas e dezenas de massacres que deixaram um saldo estimado de mais de mil civis mortos, ademais de outras milhares de vítimas colaterais dos fogos cruzados com as autoridades. Escobar organizou e financiou uma larga rede de sicários, que não apenas levavam a cabo os assassinatos encomendados, mas também protagonizavam atentados com carros bomba, desestabilizando completamente a vida política, a segurança pública e a sociedade civil da Colômbia. Cf. HERMOSO (2010), bem como BLANCO (2013).

<sup>18</sup> Valendo-se dessa chave de leitura que destaca a questão da *narco.estética* e dos romances narcocficcionais, torna-se quase impossível não evocar o filme *Funny Games*, lançado no Brasil com o título *Violência Gratuita*, de 1997, dirigido pelo austríaco Michael Hanake. O filme causou indignação no público, que ultrajado saía das sessões de exibição, como ocorreu no Festival de Cannes. Tal como o filme de Hanake, parece-me que o romance de Vallejo, muito mais do que uma celebração da violência, é uma profunda crítica à estética da violência e seu respectivo consumo, uma vez que, tal como no filme de Hanake, as próprias convenções realistas/naturalistas que já domesticaram os sentidos do expectador ou do leitor são radicalmente questionadas e desrespeitadas, provocando desconforto no consumidor de artefatos culturais envernizados coma retórica da violência.

<sup>19</sup> “[...] los intelectuales pertenecientes a la élite criolla, que tras las revoluciones independentistas, tenían las riendas del poder, van a narrar la ciudad – generalmente la capital – convirtiéndola en paradigma mayor de una identidad nacional. La ciudad deviene el lugar desde el que, en este momento de consolidación nacional, se negocia lo que es incluido y excluido del proceso modernizador y de creación de *lo* nacional. Una negociación que se fundamentará en la interpretación de lo que se integra o se resiste a lo moderno -/tradicional-, lo urbano -/rural-, lo civilizado -/bárbaro.” (DÍAZ-SALAZAR, 2008, p. 275).

<sup>20</sup> Macarena Alfaro Olmos realiza uma leitura bastante instigante acerca do papel meramente *funcional* dos personagens Alexis e Wílmor ao longo da narrativa, destacando o fato de que essa “funcionalização” das subjetividades dos dois sicários articula uma des-singularização dos dois (o que, em meu entender, funciona justamente como gesto de colonização desses dois Outros por parte de Fernando: “Alexis es muerto por Wílmor, situación que el protagonista desconoce hasta las últimas páginas de la novela. Su relación con Fernando sigue cauces idénticos a los que tuvo con Alexis. Los dos jóvenes son físicamente parecidos, tienen las mismas aspiraciones, vienen del mismo origen marginal, ambos necesitan de la música y la televisión. A ambos, Fernando, luego del primer encuentro, los lleva a vivir con él y ambos son instrumentalizados en su afán de ordenar el caos. Cuando comienza la relación entre Wílmor y Fernando, pareciese que estamos ante un *déjà vu*. Se repite la misma historia que con Alexis, sin embargo hay un elemento que no debemos olvidar: Wílmor es el asesino de Alexis, y por tanto la anulación en una primera instancia del brazo armado del protagonista. Esta anulación luego se convierte en reemplazo a los ojos de Fernando. Una vez que éste se entera de la verdadera identidad de su nuevo amante piensa en darle muerte y vengar a su primer “Ángel Exterminador”. Luego desiste, aludiendo al cansancio de sus años. Ya no le es significativo (si es que en algún momento lo fue) la singularidad de Alexis o Wílmor sino su funcionalidad. Ambos dejan de ser personajes en la historia para convertirse en la sinécdoque de la violencia de la historia de Colombia, que se sucede circularmente, con otras caras pero esencialmente la misma.” (OLMOS, 2010, p. 40-41).

## REFERÊNCIAS

ALAPE, Arturo. *Sangre ajena*. Bogotá: Planeta, 2000.

ALÓS, Anselmo Peres. Transformações do literário: a politização do corpo e do desejo em Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 38, 2011, p. 73-96. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/6682/5394>>. Acesso em: 5 abr. 2016.

ASTUTTI, Adriana. “Odiar la patria y aborrecer la madre”: Fernando Vallejo. *BOLETIN/11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Diciembre de 2003). p. 1-15. Disponível em: <[http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/astutti\\_odiar\\_la\\_patria\\_y\\_aborrecer\\_la\\_madre.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/astutti_odiar_la_patria_y_aborrecer_la_madre.pdf)>. Acesso em: 31 mar. 2016.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de (1904). *Esaú e Jacó*. São Paulo: Círculo do Livro [s./d.].

BAHAMÓN DUSSAN, Mario. *El sicario*. Cali: Orquídeas, 1988.

BLANCO, Juan Carlos. 20 años de la muerte de Pablo Escobar. *El País*, 2 dez. 2013. Disponível em: <<http://blogs.elpais.com/fondo-de-armario/2013/12/pablo-escobar-narcotraficante.html>>. Acesso em: 9 abr. 2016.

BREÑA, Roberto *et alli*. Bryce Echenique: de plágios y de premios. *El País*, 14 de novembro de 2012. Disponível em: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/13/actualidad/1352833928\\_446496.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/13/actualidad/1352833928_446496.html)>. Acesso em: 7 abr. 2016.

BUSCHMANN, Albrecht. Entre autoficção y narcoficção: la violencia de *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo. *Iberoamericana*, IX, 35, 2009, 137-143. Disponível em: <[http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/35-2009/35\\_Buschmann.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/35-2009/35_Buschmann.pdf)>. Acesso em: 31 mar. 2016.

CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

\_\_\_\_\_. *La République mondiale des Lettres*. Préface inédite. Édition revue et corrigée. Paris: Éditions du Seuil, 2008.

\_\_\_\_\_. Consécration et accumulation de capital littéraire [La traduction comme échange inégal]. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Septembre 2002, vol. 144, p. 7-20.

\_\_\_\_\_. Combative Literatures. *New Left Review*. Nov-Dec. 2011, vol. 72, p. 123-134.

COLLAZOS, Óscar. *Morir con papá*. Bogotá: Seix Barral, 1997.

DANIEL, Herbert. *Passagem para o próximo sonho*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

DÍAZ-SALAZAR, Victoria Orella. Más allá de la ciudad letrada: el intelectual, la ciudad y la nación en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica* (Centro Virtual Cervantes), n. 31, 2008. p. 275-292.

EL ESCRITOR Fernando Vallejo renuncia a la nacionalidad colombiana. *Caracol*, 05 jul. 2007. Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20070930224057/http://www.caracol.com.co/nota.asp?id=423741>>. Acesso em: 8 abr. 2016.

FRANCO RAMOS, Jorge. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Plaza y Janés, 1999.  
GARRIDO, Francisco Villena. *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

GAVIRIA, Víctor (1991). *El pelaíto que no duró nada*. 4. Ed. Bogotá: Planeta, 1997.

HERMOSO, Borja. Fútbol, droga y muerte en Colombia. *El País*, 20 maio 2010. Disponível em: <<http://blogs.elpais.com/version-muy-original/2010/05/f%C3%BAAtbol-droga-y-muerte-en-colombia.html#more>>. Acesso em: 9 abr. 2016.

JÁUREGUI, Carlos A. y SUÁREZ, Juana. Profilaxis, traducción y ética: la humanidad “desechable” en *Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 199, Abril-Junio 2002, p. 367-392.

KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

LIBARDO PORRAS, José. *Hijos de la nieve*. Bogotá: Planeta, 2000.

MENDOZA, Mario. *Satanás*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

NICHOLSON, Brantley. Fernando Vallejo: ciudadanía estética y la clausura de la literatura mundial. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia. Vol. 5, n. 6, 2011, p. 66-78.

OLMOS, Macarena Alfaro. *La mirada de un hombre invisible acerca de una realidad deshilvanada: La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo*. [Informe final de Seminario para optar al título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica – Mención Literatura]. Universidad de Chile – Facultad de Filosofía y Humanidades – Departamento de Literatura. Santiago de Chile, 2010. 52p.

OSPINA, William. *El donde la vida*, de Fernando Vallero. *El Espectador*, 20 de março de 2010. Disponível em: <<http://www.elespectador.com/columna194168-el-don-de-vida-de-fernando-vallejo>>. Acesso em: 6 abr. 2016.

RINCÓN, Omar. Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. *Nueva Sociedad*, n. 222, jul./ago. 2009, p. 147-163. Disponível em: <<http://nuso.org/articulo/narcoestetica-y-narcocultura-en-narcolombia/>>. Acesso em: 16 jan. 2013.

SALAZAR, Alonso. *No nacimos pa' semilla: la cultura de las bandas juveniles en Medellín*. 5. Ed. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), 1991.

\_\_\_\_\_. *Mujeres de fuego*. Medellín: Colina, 1993.

TORRES, Antonio. Lenguaje y violencia en *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo. *Estudis Romànics* [Institut d'Estudis Catalans], Vol. 32 (2010), p. 331-338.

VALLEJO, Fernando. *Logoi: una gramática del lenguaje literario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

\_\_\_\_\_. *Barba Jacob: el mensajero*. México: Séptimo Círculo, 1984.

\_\_\_\_\_. (1984). *Porfirio Barba Jacob el mensajero*. Bogotá: Planeta, 1997.

\_\_\_\_\_. (2001). *El desbarrancadero*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Manualito de imposturología física*. Buenos Aires: Taurus, 2004.

\_\_\_\_\_. (2002). *La rambla paralela*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.

\_\_\_\_\_. *Los días azules*. México: Santillana, 1985

\_\_\_\_\_. (1985). *Los días azules*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005a.

\_\_\_\_\_. *El fuego secreto*. México: Santillana, 1987.

\_\_\_\_\_. (1987). *El fuego secreto*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005b.

\_\_\_\_\_. *Los caminos a Roma*. México: Santillana, 1988.

\_\_\_\_\_. (1988). *Los caminos a Roma*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005c.

\_\_\_\_\_. *Años de indulgencia*. México: Santillana, 1989.

\_\_\_\_\_. (1989). *Años de indulgencia*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005d.

\_\_\_\_\_. *El mensajero*. Bogotá: Planeta, 1991.

\_\_\_\_\_. *Entre fantasmas*. México: Alfaguara, 1993.

\_\_\_\_\_. (1993). *Entre fantasmas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005e.

\_\_\_\_\_. *La virgen de los sicarios*, Alfaguara, Bogotá, 1994.

\_\_\_\_\_. (1994). *La virgen de los sicarios*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2002a.

\_\_\_\_\_. *A virgem dos sicários*. Trad. Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara, 1995a.

\_\_\_\_\_. *Almas en pena, chapolas negras*. Bogotá: Santillana, 1995b.

\_\_\_\_\_. (1994). *La virgen de los sicarios*. Madrid: Punto de Lectura, 2006.

\_\_\_\_\_. *El río del tiempo*. México: Alfaguara, 1999.

- 
- \_\_\_\_\_. *El desbarrancadero*, Alfaguara, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La rambla paralela*, Alfaguara, 2002b.
- \_\_\_\_\_. *La tautología darwinista y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 2002c.
- \_\_\_\_\_. *Mi hermano el alcalde*, Alfaguara, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Manualito de imposturología física*. Madrid: Taurus, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La puta de Babilonia*. Bogotá: Planeta, 2007.
- \_\_\_\_\_. (2007). *La puta de Babilonia*. Buenos Aires: Booket, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O despenhadeiro*. Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Alfaguara/Objetiva, 2008b.
- \_\_\_\_\_. *El don de la vida*. México: Alfaguara, 2010.
- \_\_\_\_\_. *El cuervo blanco*. México: Alfaguara, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Casablanca la bella*. México: Alfaguara, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *Peroratas*. México: Alfaguara, 2013b.
- \_\_\_\_\_. *¡Llegaron!* México: Alfaguara, 2015.
- \_\_\_\_\_. La pasión de Alejandra Azcarate. *Soho*. Disponível em: <<http://www.soho.com.co/mujeres/articulo/la-pasion-alejandra-azcarate/5043>>. Acesso em: 8 abr. 2016.
- WALDE, Erna von der. La novela de sicarios y la violencia en Colombia. *Iberoamericana*, I, 3, 2001, p. 27-40.