

Que los muertos entierren a sus muertos: la muerte, la violencia y los animales en *La Virgen de los sicarios* (novela y film)¹

May the dead bury their dead: death, violence and animals in *La Virgen de los sicarios* (novel and film)

María Luisa Martínez Muñoz
Universidad de Concepción
marmartinez@udec.cl
Chile

David García Reyes
Universidad de Concepción
mangarcia@udec.cl
Chile

Resumen: *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo dialoga con las obsesiones y los temas desarrollados anteriormente por su autor en la pentalogía *El río del tiempo* y en su producción narrativa y ensayística posterior. Este estudio aborda la única obra de Vallejo llevada al cine; el film (2000), dirigido por Barbet Schroeder, permite apreciar el particular lenguaje del escritor en su faceta como guionista y cómo ambos textos, el literario y el fílmico, expresan la particular visión que Vallejo sostiene sobre la vida, Colombia, la violencia, la muerte y los animales.

Palabras claves: Vallejo; Muerte; Animales.

Abstract: *La Virgen de los sicarios* (1994) by Fernando Vallejo engages in conversation with the author's obsessions and formerly covered themes in the *El río del tiempo* pentalogy and in his subsequent narrative and essayistic production. This study approaches the only work of Vallejo that has been taken to the cinema; the film (2000), directed by Barbet Schroeder, allows us to appreciate the author's particular language in his role as a script writer and how both, the literary and filmic texts, express Vallejo's special vision on life, Colombia, violence, death and animals.

Key words: Vallejo; Death; Animals.

“Aquí nunca tendremos limones buenos. Ni cine: al que le da por filmar le roban las cámaras. Si no, ¡qué película no te harías para Colombia y la eternidad!”²

La Colombia de Vallejo, excesiva en su manifestación de las pulsiones humanas, supone un desafío para ser representada cinematográfica o literariamente como constata el protagonista de *La Virgen de los sicarios*; la realidad topográfica y existencial, desde la mirada de Vallejo, resulta imposible de acotar a las limitaciones que impone el arte: “Y a Medellín, además, el cine y la novela le quedan muy chiquitos” (Vallejo, 2006: 60)³. El creador descubre que la amplia realidad, constreñida a la estrechez de un lente, es la búsqueda de una quimera y una experiencia de frustración: “Llegado mi turno pego el ojo, miro y qué veo: nada, lo mismo, como si lo estuviera viendo a usted por un vidrio. ¿Y qué esperabas ver? ¿Una galaxia en expansión? No tanto, pero sí un poquito más de lo que me da la realidad, porque venir hasta aquí, hasta Roma para ver lo que ve el ojo, a mirar por ese hueco...” (Vallejo, 2005: 127).

El interés de Vallejo por el cine se narra en *Los caminos a Roma* (1988), la tercera novela que integra el ciclo autobiográfico *El río del tiempo*, a través del viaje que el protagonista emprende a Italia para estudiar en Cinecittà y realizar la gran película que sueña hacer sobre Colombia. El texto es una suerte de novela de formación; la convicción inicial del personaje (el propio Vallejo de acuerdo a los rasgos autoficcionales de su obra) de que “la literatura al lado de la imagen vale un carajo” (Vallejo, 2005: 8) termina siendo no sólo una experiencia de desencanto artístico, porque “meter un país entero en hora y media ¿no se te hace una hazaña de prestidigitador?” (Vallejo: 2005: 127), sino porque además descubre que su lugar en el mundo, del que reniega y abomina, pero del que jamás debió irse, es Colombia. El abuelo muere durante su ausencia y el regreso, que será transitorio como narran textos posteriores, encierra amargura: “¿Ya era Colombia? Ya era

1 Artículo escrito dentro del marco del Proyecto N° 11130365 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico “Literatura, violencia y muerte en la escritura de Fernando Vallejo” (Investigadora responsable: María Luisa Martínez Muñoz).

2 Vallejo, *La Virgen*: 59-60.

3 Todas las citas de *La Virgen de los sicarios* llevarán sólo el número de página. Ver referencias bibliográficas.

Colombia, me lo decía a tumbos el corazón. Colombia sí pero no la misma: sin el abuelo. Nunca debí marcharme. Mañana por la tarde cuando regrese, ya no estarás, abuelo, en el corredor de Santa Anita esperándome” (Vallejo, 2005: 195). Vallejo ha declarado que detesta el cine y que la vida de esta disciplina artística, de poco más de un siglo, está agotada: “Yo he vivido en el error. Lo sé ahora que voy de salida de esto y miro hacia atrás, hacia el pasado, y recuerdo los veinte años que viví para el cine, convencido de que no era sólo el séptimo arte sino el primero, la suma de todas las artes con que soñó Wagner y el gran lenguaje” (Vallejo, 2012: 147).

El inexorable paso del tiempo, la vida comprendida como un desbarrancadero hacia la muerte y el olvido, también alcanza al cine, *un embeleco del siglo XX*, de vida tan corta como la de los muchachos que pueblan los textos de Vallejo: “Ahora sé que el cine no se salva ni a sí mismo. Envejece como las personas. Se pasan de moda sus fundidos, sus sobreimpresiones, sus disolvencias, sus grandilocuencias, sus truquitos de narrar, sus mañas de actuar, y se hace viejo, payaso, ridículo” (Vallejo, 2005: 189). Sin embargo, cuando recibe la invitación de Schroeder, Vallejo acepta el desafío de escribir el guión para la adaptación cinematográfica de *La Virgen de los sicarios* y así hacer dialogar dos lenguajes que, aunque con muchas diferencias, siempre han sido cercanos.

Wolfgang Iser plantea en *El acto de leer* que el cine, al adaptar el personaje de una novela, superpone, limita y modifica. Esto resulta particularmente complejo en el caso de *La Virgen de los sicarios*, ya que una de las grandes dificultades que planteaba su realización era el hecho de transferir el monólogo imprecatorio al lenguaje cinematográfico. Laura Hatry plantea que, en algunos casos, el texto filmico logra plasmar el discurso oral del libro, pero que en otros casos resulta imposible; se presentan marcas textuales como “*mire, oiga, hombre, fijese usted* junto a frases imposibles de percibir fuera de la escritura: *y curado de basucos y miserias, manu militari, nemine discrepante, minima malis, entró el pobre, el pobre pobre en el reino del silencio donde reina la más elocuente, la que no habla*” (2012: 103).

La Virgen de los sicarios, como toda la producción narrativa de Vallejo, está construida en base a continuos saltos temporales y digresiones del protagonista. El cine, ese *arte de feria*, espléndido en sus inicios, comparte la inquietud de la novela por aunar diversos tiempos ocurridos en diferentes momentos, reales o imaginados, de una vida. La cámara fija de los hermanos Lumière es superada en poco tiempo por las posibilidades narrativas que George Méliès introduce en *Viaje a la luna* y que luego Griffith perfecciona a partir de empalmes de planos filmados a la distancia incluso de años. Esta propiedad, que constituye “el lenguaje del cine” (Vallejo, 2013: 149), es la misma que explora la ficción novelesca. La versión de Schroeder, a partir del guión de Vallejo, opta por una disposición narratológica que dé cuenta no sólo de las particularidades de la historia contada, sino que también de la naturaleza de los personajes y, fundamentalmente, del carácter poético del texto original. El lenguaje del film pierde lamentablemente la carga apocalíptica y la verbosidad delirante del narrador y protagonista⁴. El soporte cinematográfico claramente restringe las posibilidades de mostrar la fuerza verbal de Vallejo⁵; incluso en el caso de cintas particularmente narrativas es muy difícil equiparar la fuerza que el lenguaje tiene en un texto literario, porque el personaje de una película que es adaptación de una novela no es el objeto, sino que opera como el portador de los significados: “Imagen de percepción e imagen de representación [...] se diferenciaban entre sí porque una se refiere a un objeto previamente dado; la otra, a un objeto retenido” (Iser, 1987: 221).

Schroeder señala respecto del proyecto de la película que ésta tiene la particularidad de presentar una verdad distinta a la literaria, quizás más cercana a la autobiográfica. Uno de los inconvenientes que presentaba la adaptación era el número de muertes (dieciocho) que presenta la novela: “Eso era muy fuerte y funcionaba muy bien en literatura porque estos asesinatos son, de alguna forma, parábolas, pero en el cine hay que hacer que las cosas sean reales y eso hubiera sido insoportable” (Schroeder, 2000: 4). La ciudad de Medellín, en la versión de Schroeder, es la verdadera protagonista. El formato digital, absolutamente asimilado por los espectadores actuales, era muy reciente en el momento de realización de la película. La alta definición de la imagen confiere al largometraje una pátina de verismo narrativo, estéticamente cercano al documental, con el que Schroeder regresaba al experimentalismo filmico de sus inicios como realizador y que evidencia una

4 La imagen de la laguna de sangre que incluye la película es paradigmática en este sentido. El flujo verbal de la novela es reemplazado y adecuado al plano visual. Schroeder señala que esta escena, realizada en medio de una gran protección policial, debía dar cuenta de la violencia que el texto literario narra como elemento sustancial de la vida en las comunas de Medellín: “Durante el rodaje, una señora mayor que pasaba por allí me dijo que teníamos toda la razón de tener protección, pues mucha sangre de verdad corría por el barrio [...] A todo el mundo le afectó la imagen y el símbolo de este *happening* conceptual” (2000: 12).

5 La versión cinematográfica de *La Virgen de los sicarios* adapta y reduce elementos de la novela. La película de Schroeder intercambia, por ejemplo, la historia de Alexis con la de Wilmar: en el texto literario es Fernando quien anima a Wilmar a marcharse fuera de Medellín, mientras que en el film es Alexis quien muestra deseos de marcharse al extranjero, aunque en la novela no tiene intenciones de irse de Colombia. Las obsesiones de Vallejo, tan llamativas en sus novelas, son claramente más difíciles de mostrar en una película; por ejemplo, la aversión de Vallejo por las azafatas de Air France (narrada ampliamente en *La Rambla paralela*) se reduce a simples guiños en el film.

suerte de hiperrealidad: “La alta definición me ha ayudado a llevar al cine esta idea querida por Vallejo de la realidad enloquecida porque este exceso de realidad, este exceso de profundidad de campo terminan por ser irreales” (Schroeder, 2000: 7). La cámara de Schroeder busca expresar la particular visión de Vallejo sobre la vida y la compleja y extraordinaria violencia de Colombia. El narrador de sus textos se impone como el portador de una verdad y ese tono veraz, casi fotográfico, es fundamental en la ficción épica y narrativa, y constituye para el autor el gran fracaso del neorealismo:

Sólo lo extraordinario se debe contar; lo demás por sabido sobra. ¿A quién le importa el viejito pensionado de la esquina o que te robaron la bicicleta? A ti y a él, tal vez; a mí no. Paso a paso por la senda de la realidad prosaica hemos venido a dar en esa mujer estrábica que anda por las películas de Antonioni pegada a las paredes, prófuga del siquiatra. ¡Quién no! ¡Y esas tortuosidades de las Vagas Estrellas de la Osa Mayor de Visconti! Para ver incestos uno se queda en su casa (Vallejo, 2005: 139).

Las secuencias oníricas del film de Schroeder son los elementos que más distancia guardan con la novela adaptada. La realidad narrativa de Vallejo se asemeja a una atroz pesadilla en la que “creemos que existimos, pero no, somos espejismos de la nada, un sueño de basuco” (82). El paraíso anhelado y buscado a través de la escritura, la infancia en la finca Santa Anita de sus novelas, es un sueño que deviene pesadilla en la obra del autor. El dolor de la vida nos saca de la ilusión, “nos despierta y nos sacude, ya sólo existimos nosotros, a solas con nuestro dolor, con los mil pensamientos que suscita en nosotros y contra nosotros” (Cioran, 2003: 108). Los sueños en la cinta de Schroeder explicitan visualmente el aspecto pesadillesco y alternativo del mundo creado por Vallejo: aparecen como prefiguración o anticipación de la muerte del protagonista cuando éste ve su lápida y la cita en la iglesia de San Antonio: *Domus Dei Porta Coeli* (casa de Dios, puerta del cielo); pero también expresan la esperanza que esconden los sueños, como sucede con la llegada de Wílmur, el segundo sicario, a la vida del protagonista y la imagen de una laguna azul que lo anuncia⁶.

La narración en primera persona de las novelas de Vallejo orienta hacia el subjetivismo, pero los hechos ficcionalizados se presentan como absolutamente ciertos. La superioridad moral con la que el autor interpela al lector para seducirlo es una mentira, porque “la novela es invento, falsedad [...] Una de nuestras grandes ficciones es llamar a nuestra especie *Homo sapiens*. No. Se debe llamar *Homo alalus mendax*, hombre que habla mentiroso. La palabra se inventó para mentir. En ella no cabe la verdad” (Vallejo, 2013b: 95). La voz del narrador personal, la única válida para el autor, desdeña el carácter omnisciente del narrador decimonónico, aquél que todo lo sabe y que figonea en las conciencias y en los actos de sus personajes; por eso la adaptación cinematográfica debe prescindir de una voz en off que, desde las alturas, narre aquello que el lenguaje cinematográfico omite⁷. Las novelas de Vallejo son un continuo diálogo con el lector, a quien el autor interpela constantemente. En la medida en la que la muerte ronda sus textos, y en la que el narrador protagonista se vuelca más y más hacia la soledad, los diálogos se vuelven más fantasmales en su obra. La obra de Vallejo deviene así en escritura funeraria, poblada de los vestigios y de la irreductible presencia de los otros a través del recuerdo y la memoria. Los muertos de Vallejo establecen una particular alianza con el narrador: “¿Los vivos y los muertos? No: los vivos y el recuerdo de los muertos en la memoria de los vivos. Lazo de memoria” (Ricoeur, 2008: 30). Las fantasmales presencias en las novelas de Vallejo, los seres queridos, ya muertos en la realidad y en la ficción novelesca, nunca dejan de existir realmente: “Vallejo no sólo no puede tolerar la pérdida, sino que nunca termina de perder al padre y a Darío [...] Sus seres queridos se siguen muriendo en un proceso eterno [...] Reaparecen y se vuelven a morir. Y eso a él le permite vivir. Duelo imposible que mueve al retorno incesante de recuerdos felices” (Musitano, 2012: 3-4). El autor no logra desprenderse de ellos en *El río del tiempo* y los textos posteriores siguen incluyendo a los personajes ya muertos como interlocutores válidos del protagonista. *Casablanca la bella* (2013) exige la presencia de las ratas que rondan la casa comprada, quienes comparten la visión que el autor tiene sobre la vida, Colombia, el ser humano, etc. Algo semejante sucede con Arnaldo Flores Tapia, el psiquiatra y confidente que ya estaba presente en *El desbarrancadero* (2001) y que reaparece en *Llegaron* (2015) para refrendar el pensamiento subversivo del narrador. La versión de Schroeder de *La Virgen de los sicarios* participa del carácter dialógico del texto literario y está narrada a partir de las conversaciones entre Fernando y sus dos amantes, pero el carácter polifónico de la novela (Hatry) se disuelve en la disposición que la imagen hace prevalecer por sobre la palabra en el lenguaje cinematográfico. El proceso de reescritura al que Vallejo somete su texto para crear un guión evidencia un texto autónomo. Vallejo reinventa la propia novela y la traslada al lenguaje audiovisual;

⁶ La Laguna Azul es el sobrenombre de Wílmur en la novela de Vallejo. Schroeder hace un guiño cinéfilo a partir del pelo pintado de rubio que Wílmur tenía en el pasado, igual que el cabello del muchacho interpretado por Christopher Atkins en el film *The Blue Lagoon* (1980), dirigido por Randal Kleiser. Sin hacer alusión a la película de Kleiser, Barbet Schroeder decide incluir una referencia onírica a dicho nombre con la inclusión de una secuencia aérea de archivo del Gran Agujero Azul, el atolón de Belice.

⁷ Vallejo ha planteado que uno de los grandes descubrimientos de Cervantes es haberle otorgado al Quijote un compañero, Sancho, con quien el primero pueda discutir y disentir: “Don Quijote es el personaje más contundente de la literatura universal, ¿y saben por qué? Porque es el que habla más. Y el que habla más es el que tiene más peso. Para eso le puso Cervantes a su lado a Sancho, para que pudiera hablar y Sancho a su vez le devolviera sus palabras cambiadas, como las cambia el eco” (Vallejo, 2013: 92).

los textos que se originan, a pesar de semejanzas evidentes, son distintos entre sí y operan de forma diferente, uno de los valores que la adaptación y dirección de Schroeder logra a partir del texto original y del guion de Vallejo.

“Vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto”⁸

La Virgen de los sicarios, tanto el texto literario como su adaptación cinematográfica, expresa la preocupación de Vallejo por la muerte, uno de los temas fundamentales de su narrativa y un personaje protagónico de sus textos. El recuerdo de la felicidad de la infancia, del pasado que vive en el recuerdo doloroso de aquello que se perdió irrecuperablemente, sitúa la escritura de Vallejo en un plano mortuorio. El narrador en primera persona de sus textos siempre posee un carácter contradictorio: la prosa tremendista y apocalíptica convive con el discurso vitalista: el protagonista de los textos de Vallejo habla desde la muerte, tanto así que en los últimos libros es uno más de los muertos que pueblan su obra⁹, pero también arremete desde y contra ella con acidez, esperanza, amor, dolor y violencia. La vida se impone en la narrativa de Vallejo, porque “sólo se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establecen con ella relaciones de soberanía” (Blanchot, 2002: 78). El *río del tiempo* narra *los días azules* de la infancia hasta el presente degradado del narrador protagonista *entre fantasmas*; los textos posteriores ficcionalizan un proceso vital que es un continuo acercamiento hacia la muerte. Ella es a quien se enfrenta el narrador de *El desbarrancadero*: “Descargué la maleta en el piso y entonces vi a la Muerte en la escalera, instalada allí la puta perra con su sonrisita inefable, en el primer escalón. Había vuelto. Si por lo menos fuera por mí... ¡qué va! A este su servidor (suyo de usted, no de ella) le tiene respeto” (Vallejo: 2010: 10). Ella es la presencia ubicua de *La Rambla paralela*, la que se ha encargado de destruir los sueños en *Mi hermano el alcalde*, la interlocutora del protagonista en *El don de la vida*, la que habita Casablanca la bella en el texto homónimo y la que acerca al narrador al recuerdo idealizado de la niñez en *Llegaron*, “aunque ningún tiempo pasado fue mejor. Fue menos malo” (Vallejo, 2013: 80).

La obra de Vallejo está poblada de paradojas. El protagonista de *La Virgen de los sicarios*, en la versión de Schroeder, juguetea con la idea del suicidio, pero éste no se concreta¹⁰. La postura de Vallejo ante la muerte es tan contradictoria como la que sostiene ante otra de sus obsesiones, las religiones. La obra de Vallejo plantea que las tres religiones monoteístas: la judía, el cristianismo y el mahometismo, han ejercido un poder maléfico sobre la humanidad y sobre nuestra comprensión de los animales, nuestro otro prójimo ignorado en los textos sagrados, y reniega de la fe en la que fue criado y bautizado. Pablo Montoya en su texto “Demoliciones de un reaccionario” señala: “A Dios le endilga los peores insultos, su existencia sólo refleja el mal que pulula en el seno de la podrida humanidad, pero en el fondo Vallejo es un mariano inocuo. Detesta a Dios y lo niega con frecuencia pero le reza con ridícula misericordia a las vírgenes de Medellín” (2009: 26).

La muerte se presenta como una fuerza esperanzadora para soportar el dolor de la vida, la que para Vallejo es una enfermedad. La idealizada Colombia de su infancia ha cambiado y ahora es el infierno en la tierra, “la capital del odio” (8), y las noches son el momento en el que el odio toma posesión y la ciudad es el “corazón de los vastos reinos de Satanás” (86). La carga que imponen los muertos es una de las razones que explican la inapetencia por la vida del protagonista de la novela y del film. La vejez, una manifestación del poder que la muerte ejerce, expresa el desencanto del narrador, para quien “salvo morirse, todo en la vejez es impropio” (92). La añoranza de la infancia feliz en los textos de Vallejo está traspasada por el sesgo que el presente degradado impone en el tono narrativo; se añora el tiempo pasado, pero su nostalgia exacerba la fealdad y el carácter maldito del paso del tiempo: “Nuestra infancia nos fascina porque es el momento de la fascinación, ella misma está fascinada, y esa edad de oro parece bañada por una luz espléndida porque irrelvelada, pero porque es extraña a la revelación, no tiene qué revelar, puro reflejo, rayo que no es sino la irradiación de una imagen” (Blanchot, 2002: 28). Es necesario señalar que la infancia de Vallejo no posee carácter edípico, porque “arranca a la forma orgánica de la Madre” (Deleuze y Guattari, 2000: 168), una madre vilipendiada profusamente en sus novelas. El cronotopo de la infancia en la finca Santa Anita encierra no sólo la posibilidad de acceder al paraíso perdido a partir del recuerdo, sino que también exalta la frustración ante la imposibilidad de recuperarlo efectivamente:

El tono desolado procede de aquel contraste entre el edén y el apocalipsis, acentuándose mediante el recuerdo. El narrador presenta la perspectiva de su niñez, reconstruye el modo en que percibía los lugares y expresa abiertamente el afecto que lo une a las memorias en ellos impresas. La infancia como paraíso perdido conlleva a una noción de patria primigenia, mediada por la inocencia de un niño, fantástica e irrecuperable. La infancia de Fernando es también el tiempo de la vida familiar. Evocaciones nostálgicas

⁸ Vallejo, 2008: 80.

⁹ Los textos de Vallejo son un continuo diálogo con la muerte, quien siempre deja “tiempo para el aviso” (Aries, 1983: 13). *La Virgen de los sicarios* incluye a un personaje, el Difunto (sicario y belleza accidental), una presencia fatídica que aparece en escena para anunciar la llegada de la muerte.

¹⁰ La idea del suicidio de Fernando en *La Virgen de los sicarios* cumple una función tan sanadora como para Cioran, para quien sólo la idea del suicidio vuelve soportable la vida.

aparecen acompañadas por menciones a sus numerosos hermanos, a sus padres y, especialmente, a sus abuelos (Barrero Bernal, 2013: 16).

La escritura parece la única posibilidad de acercarse al recuerdo, pero se trata de un recuerdo doloroso. El texto filmico de Schroeder escarba en esta comprensión de la vida como enfermedad. En las primeras escenas del film, Fernando y Alexis se dirigen en la peregrinación de todos los martes a visitar el templo que custodia a la Virgen de Sabaneta y pasan cerca de Santa Anita; el protagonista expresa su escepticismo ante la vida y declara ya haber vivido lo que tenía que vivir. Luego, cuando pasea con Wilmar cerca de la finca de sus abuelos o de su casa en el barrio de Boston, Fernando atraviesa los umbrales del tiempo y se acerca a la arcadia feliz de su infancia. El recuerdo trae consigo la tristeza:

Con su aguja gruesa una vitrola en la cantina tocaba un disco rayado: `Un amor que se me fue, otro amor que me olvidó, por el mundo yo voy penando. Amorcito quién te arrullará, pobrecito que perdió su nido, sin hallar abrigo muy solito va. Caminar y caminar, ya comienza a oscurecer y la tarde se va ocultando...` Y los ojos se me encharcaban de lágrimas mientras dejando atrás a Bombay, para siempre, volvía a sonar a tumbos, en mi corazón rayado, ese "Senderito de Amor" que oí de niño en esa cantina por primera vez esa tarde. Y qué hace sin embargo que volvía con Alexis por esta misma carretera, agotándose instante por instante en la desesperanza nuestro imposible amor (102).

La infancia constituye en la obra de Vallejo un espacio heterotópico, un lugar imaginado y vigorizado como un espacio alternativo al que se puede acceder a través del recuerdo proyectado. La música de Jorge Arriagada para la película *La Virgen de los sicarios* es, como en la novela, una puerta de entrada al devenir niño que el protagonista experimenta. El Vallejo pianista se evidencia en las novelas del autor y muchos de sus textos dialogan con las canciones que el narrador elige para que completen intertextualmente el sentido de sus obras. *Casablanca la bella*, por ejemplo, no sólo debe ser leída, sino que también oída a partir del listado de canciones que forma parte del texto: "Yo radio no necesito. Ni equipo de sonido, ni casetera, ni iPad, ni iPod, ni nada de nada de nada. Por don de Dios oigo estereofónicamente en mi interior sin necesidad de aparato: pasodobles, boleros, porros, cumbias, rancheras, danzones, milongas, valsecitos" (Vallejo, 2013: 18). El libro *La Virgen de los sicarios* incluye referencias musicales como "La gota fría" de Emiliano Zuleta Baquero y "Senderito de amor" de Ventura Romero Armendáriz. La película de Schroeder utiliza este último valsecito en la versión de Pedro Infante, además del popular vallenato "Santo cachón" de Los Embajadores Vallenatos, el tango "Por una cabeza" compuesto por Alfredo Le Pera y la canción que se convierte en el tema de Fernando y Alexis, la copla "Francisco Alegre", compuesta por Quintero, León y Quiroga. La banda sonora del film da cuenta del vínculo que la música establece con determinadas emociones y muestra cómo las canciones y la música incidental anuncian las sensaciones que las imágenes despliegan.

La ciudad de Medellín es paradigma de la violencia que el sicariato ejerce en Colombia. *La Virgen de los sicarios* exhibe la naturaleza criminal que esconden las comunas de la ciudad antioqueña y la banalización de esta violencia se establece en la única ley imperante:

Todos en las comunas están sentenciados a muerte. ¿Que quién los sentenció, la ley? Pregunta tonta: en Colombia hay leyes pero no hay ley. Se sentenciaron unos a otros, solitos, y a sus parientes y amigos y a cuantos se les arrimen. El que se arrime a un sentenciado es hombre muerto, cae con él. Demográficamente hablando, así nos vamos controlando aquí. En mi Colombia querida la muerte se nos volvió una enfermedad contagiosa (87).

La violencia cotidiana postula una suerte de "tabla rasa biopolítica" (Herlinghaus, 2006: 203) que no sólo persigue la eliminación sistemática del ser humano, sino que también atenta contra los animales. El exterminio gobierna Colombia y la predominancia de la muerte sobre la vida es fundamental para comprender la obra de Vallejo. El poder que ejerce la "muerte en masa, muerte en serie y de confección, hecha al por mayor para todos y donde cada uno desaparece apresuradamente, producto anónimo" (Blanchot, 2002: 109), ofrece la visión de Colombia como centro de un gran matadero en los textos de Vallejo, pero es justamente este exceso el que fascina al autor: "Colombia para la literatura es un país fantástico, no hay otro igual. En medio de su dolor y su tragedia Colombia es alucinante, deslumbrante, única. Por ella existo, por ella soy escritor. Porque Colombia con sus ambiciones, con sus ilusiones, con sus sueños, con sus locuras, con sus desmesuras me encendió el alma y me empujó a escribir" (Vallejo, 2013: 50). El contexto de pobreza material y moral es un escenario apocalíptico del desastre. Colombia es el espacio que expulsa, pero a la vez es un lugar, una estampa, que se anhela. Vallejo vuelve constantemente en sus textos a Colombia; allí espera reencontrar el pasado, el olvido o la muerte, pero la tragedia del narrador de *La Virgen de los sicarios* consiste en descubrir que el pasado es irrecuperable y que la realidad no guarda relación con el recuerdo, conformado por fragmentos que alimentan la nostalgia, por compartimentos de la memoria idealizada. Quizás la última ilusión sean, paradójicamente, los jóvenes sicarios, asesinos a sueldo del narcoterrorismo a quienes el narrador denomina *bellezas*: "Te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años, como Alexis, mi amor" (7). Estos muchachos de los márgenes parecen conservar una

inocencia que se conjuga con la extrema violencia de sus vidas. Alexis es descrito en la novela como un ángel exterminador de "pureza incontaminada" (46)¹¹; el crimen constituye su forma de vida y la implacabilidad de su actuar ejerce una atracción irresistible para Fernando. Las *bellezas* son puertas de acceso a la felicidad perdida, al recuerdo permanente de aquello que fue y que no se puede recuperar. Alexis es un sujeto de borde, en términos deleuzeanos¹², porque arrastra al protagonista hacia un devenir niño, hacia un devenir criminal, hacia la involución soñada y la marginalidad deseada¹³. *La Virgen de los sicarios* narra un descenso a los infiernos, aunque invertido, porque las verdaderas barriadas se encuentran en las laderas de las montañas:

La ciudad de abajo nunca sube a la de arriba, pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. Tales muertos, aunque pobres, por supuesto, para el cielo no se irán así les quede más a la mano: se irán barranca abajo en caída libre para el infierno, para el otro, el que sigue al de esta vida. Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes, aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos" (87).

El protagonista del texto literario y fílmico explora junto a Alexis y a Wilmar la pobreza de su ciudad, de su país y del mundo. La gradación ascendente del carácter catastrófico se advierte en la normalización de la violencia que la misma pobreza suscita. Los nombres de los jóvenes sicarios son fundamentales para comprender la precariedad que rodea sus vidas, porque el nombre es el "centro de imantación semántica de todos sus atributos" (Pimentel, 2005: 63), quizás lo único que los pobres pueden legar a sus hijos. El encuentro entre el protagonista y los sicarios es una educación sentimental, un recorrido iniciático por la miseria y un proceso de formación a partir del nuevo conocimiento adquirido¹⁴:

Alexis, ajá, así se llama. El nombre es bonito pero no se lo puse yo, se lo puso su mamá. Con eso de que les dio a los pobres por ponerles a los hijos nombres de ricos, extravagantes, extranjeros: Tayson Alexander, por ejemplo, o Fáber o Eder o Wilfer o Rommel o Yeison o qué sé yo. No sé de dónde los sacan o cómo los inventan. Es lo único que les pueden dar para arrancar en esta mísera vida a sus niños, un vano, necio nombre extranjero o inventado, ridículo, de relumbrón. Bueno, ridículos pensaba yo cuando los oí en un comienzo, ya no lo pienso así. Son los nombres de los sicarios manchados de sangre. Más rotundos que un tiro con su carga de odio (7).

Vallejo presenta a estos jóvenes sicarios con una doble faz: la lozanía de sus bellezas y la brevedad de sus vidas contrasta con la experiencia que poseen y que los conduce prematuramente hacia la vejez y la muerte. La búsqueda de una felicidad fugaz gobierna sus destinos y acerca sus vidas desquiciadas, por extraños derroteros, a la del autor:

Yo he vivido a la desesperada, y se me hace que a ustedes les va a tocar vivir igual. Y un día me tuve que ir, sin quererlo, y se me hace que a ustedes les va a tocar irse igual. El destino de los colombianos es irnos. Claro, si antes no nos matan. Pues los que se alcanzan a ir no sueñen con que se han ido porque adondequiera que vayan Colombia los seguirá. Los seguirá como me ha seguido a mí, día a día, noche a

11 La elección de un actor que interpretara a Alexis era uno de los desafíos que entrañaba la adaptación cinematográfica de *La Virgen de los sicarios*. Schroeder se refiere así al joven que interpreta al sicario de la novela: "Ya está, finalmente he estado con Anderson, el chico del que había visto un video y que todo el mundo busca para mí en la ciudad desde hace quince días. Es totalmente extraordinario. Ambiguo, ángel y demonio, muy carismático. Del tipo de Montgomery Clift de la calle a los dieciséis años" (Schroeder, 2000: 9).

12 El sujeto de borde es, de acuerdo al planteamiento de Deleuze y Guattari, el "jefe de banda, el señor de la manada, o bien el antiguo jefe destituido que ahora vive totalmente solo [...] siempre hay pacto con un demonio, y el demonio aparece unas veces como jefe de la banda, otras como solitario al lado de la banda, otras como potencia superior al lado de la banda" (Deleuze y Guattari, 2000: 249). Alexis es, en este sentido, quien arrastra a Fernando en una fuga demónica por Medellín y por el tortuoso camino del amor y del dolor.

13 Alexis resulta ser incluso más extremo en sus planteamientos y acciones que el protagonista de *La Virgen de los sicarios*. Fernando atribuye este carácter rotundo a una inocencia fundamental, a una "pureza incontaminada de mujeres" (18).

14 Aileen El-Kadi plantea que "la relación amorosa entre Fernando y Alexis es una relación de aprendizaje por parte del primero y de dominación y ganancia por parte del segundo [...] Alexis le sirve de guía; mientras que Fernando le da un techo, le regala ropas, televisión, caseteras, lo alimenta, lo mantiene" (2007: s/n). Sin embargo, la relación entre ambos no puede comprenderse en términos simplemente utilitarios. Una lectura de esa naturaleza descarta el compromiso afectivo del muchacho, quien muere defendiendo a Fernando, en un acto de amor, con su nombre en los labios. El joven sicario encuentra un par que habla, un compañero que expresa el deseo de aquello que él ejecuta (tanto así que el protagonista, a pesar de su verbosidad, reprime muchos pensamientos que desembocarían en mayor destrucción) y, además, aprende el valor del amor. Al menos el texto no entrega indicios que permitan inferir que él fuera poseedor de ese conocimiento con anterioridad.

noche, adonde he ido, con su locura. Algún momento de dicha efímera vivido aquí e irreplicable en otras partes los va a acompañar hasta la muerte (Vallejo, 2013b: 19).

La Virgen de los sicarios textualiza la relación entre vidas aparentemente tan distantes. La pareja logra conciliar las evidentes diferencias etarias, culturales, sociales, económicas, etc., aunque el encuentro entre ambos está desfasado, porque la vida del protagonista, como las novelas del autor, no transcurre en un orden cronológico:

Alexis debió llegarme cuando yo tenía veinte años, no ahora: en mi ayer remoto. Pero estaba programado que nos encontráramos ahí, en ese apartamento, entre relojes quietos, esa noche, tantísimos años después. Después de lo debido, quiero decir. La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que lo que debería ir primero va luego. Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido componiendo página por página sin decidir” (16).

Alexis es para Fernando no sólo “la memoria y la conciencia que toma cuerpo a través de la escritura” (Murillo, 2001: 244), sino que también es un halo de alegría, el influjo vital que sostiene al narrador a partir del amor. La relación entre ambos personajes corresponde a una particular visión de la novela de formación. Schroeder señala que la película presenta a Fernando desde la posición de un adulto que intenta inculcar sus principios al muchacho y que lo hace en un estilo mordaz, con humor, mofándose de la realidad. Alexis, seducido por el protagonista (su papel formador se corresponde con el de un padre cómplice que participa de las fechorías cometidas), también enseña algo a su vez: “Pero, hay también un aprendizaje en el otro sentido. Fernando aprende a descubrir la nueva realidad de su infancia a través de este niño. Este escritor descubre también un idioma y una gramática nueva” (2000: 6).

“El animal razonable es el único animal extraviado”¹⁵

La escritura de Vallejo tiene un marcado carácter confesional, porque no sólo se complace en la recreación de su ser, sino que anhela encontrar la integridad que le falta: “La confesión parte del tiempo que se tiene y, mientras dura, habla desde él y, sin embargo, va en busca de otro” (Zambrano, 2004: 30). El narrador en Vallejo va en busca de un otro irremediadamente perdido en el pasado, el yo narrativo es arrastrado hacia la muerte por quienes lo han antecedido y lo llaman. El sinsentido del presente, poblado de fantasmas y ausencias, es vivido como una pesadilla. La imposibilidad de reconocerse en otros y de aceptar su reflejo en los demás impide la conversión, pero no excluye el deseo, sentido que debe completar el lector empírico: “Amaba a los animales y entre ellos a algunos bípedos, como gallinas, gallos y pollos. ¿Humanos también? ¡Quién sabe! Se nos fue a la tumba con la respuesta” (Vallejo, 2002: 111). Los textos de Vallejo exaltan el valor del impropio; el protagonista de sus novelas encarna figuraciones del mal, es el ángel caído que anhela recuperar el paraíso perdido en la niñez. El continuo recuerdo¹⁶ y la consiguiente frustración ante la añoranza de lo ido devienen en un continuo padecimiento que desterritorializa al sujeto y lo reterritorializa en una nueva entidad, desconocida, que lo aleja de las convenciones humanas¹⁷. La paradoja se expresa en la especularidad que la inteligencia del mal suscita: “La violencia que ejercemos es siempre el espejo de la que nos infligimos a nosotros mismos” (Baudrillard, 2008: 160); la lamentación frente al mal padecido (el paso del tiempo, el deterioro que se visualiza en el presente y la amenaza de la muerte) se resuelve en la espiritualización y en “dejarla extenderse a una queja contra Dios [...] Esta teología protesta contra la idea del ‘permiso’ divino, que sirve de recurso en tantas teodiceas” (Ricoeur, 2006: 64). El carácter maldito del narrador y protagonista de los textos de Vallejo es un flujo de liberación para la atrocidad y tragedia de la vida¹⁸. Se trata fundamentalmente de un arte de la provocación que busca “romper las expectativas de sus lectores por medio de una forma estética insólita y ponerlos al mismo tiempo ante problemas cuya solución les debía la moral sancionada por la religión o por el Estado” (Jauss, 2013: 206). *El desbarrancadero*, por ejemplo, narra la muerte de un perro atropellado en la calle; el albergue de la Sociedad Protectora de Animales de Medellín al que lo llevan, y que está a cargo de su hermano Aníbal y su mujer Nora, concentra el dolor universal. La visión de la crueldad humana y del olvido de Dios que expresa el sufrimiento de los animales gatilla la ira del narrador:

15 Cioran, 2003: 22.

16 Vallejo enfrenta al lector a una imagen terrible de la muerte en un juego de antítesis e inversiones propio de la literatura del mal. El narrador de *El desbarrancadero* señala que tras la muerte no hay nada, tampoco entonces es posible el reencuentro con lo que se ama y el recuerdo, como las naranjas de la finca de sus abuelos, el único consuelo posible, se nos presenta igualmente tenebroso: “Me endulzarán cada vez que las necesite y hasta el día del juicio, en que mi señor Satanás se sirva llamarme a su reino, el recuerdo” (Vallejo, 2010: 153).

17 El protagonista de los textos de Vallejo asume un rostro demoníaco a partir de las blasfemias proferidas. El rostro, señalan Deleuze y Guattari, es una organización de poder que asume el rostro de Cristo como ejemplar. Esta rostrificación excluye toda desviación en términos políticos e intenta cristianizar toda posible transgresión.

18 Los flujos en Vallejo están cargados de queja y, a través de ellos, el protagonista de sus textos se rebela contra los poderes molares: instituciones, familia, normas, género o actividades que intentan penetrar en él.

Mi tesis es que a los quinientos perros del albergue y a los doscientos gatos (porque han de saber que para colmo de angustia y de males Aníbal y Nora también recogen gatos), por caridad, para librarlos de su soledad y del dolor hay que matarlos. Ahora bien, si como siempre estoy en lo correcto, ¿quién los mata? ¿Aníbal? ¿Nora? ¿Yo? ¡Ni lo sueñen! Yo con gusto empalo por el culo al Papa, ¿pero tocar a un animalito de Dios? Ni a un perro malo, vaya, que también los hay, como también hay gente buena, por excepción (Vallejo, 2010: 99).

El ejemplo anterior permite apreciar el carácter provocativo del texto, propio de las paradojas que presenta el *nouveau roman*: “Se da la solución pero se abandona el problema, para que la solución pueda entenderse como tal” (Jauss, 2013: 207). La naturaleza formativa de los textos de Vallejo invita a la transgresión a partir de la liberación que el lector experimenta respecto de sus ataduras morales, religiosas y sociales, y que lo acerca al verdadero conocimiento estético. El humor es uno de los elementos más llamativos de las novelas de Vallejo y uno de los recursos utilizados para lograr el carácter oscuramente risueño de sus denuosos es la caricatura, como señala Javier Murillo:

No hay ninguna diferencia entre la caricatura y lo caricaturizado. Al terminar la novela debe venir el nuevo enfrentamiento con la realidad, y la sospecha surgida desde los intersticios de la lectura, germen del profundo poder íntimo y oscuro para enfrentar -para dudar- de toda forma tradicional de norma y de canon. Ésta es la única ética que puede tener para Fernando Vallejo el escribir, atacar la verdad de frente y torcerle el cuello al mutismo de la conformidad en un mundo donde no hay nadie que sea inocente (2001: 248).

La sociedad colombiana es para Vallejo una sociedad corrupta y enferma, y el humor faculta la trasposición literaria necesaria para que el dramatismo del escenario sea soportable en la lectura¹⁹. La comprensión contraria, pensar que Vallejo incita efectivamente a la violencia a partir de un discurso políticamente incorrecto, no sólo se traduce en negar la necesaria posibilidad de nombrar el mal, sino que también ignora y desoye el desastre de la realidad, en la que claramente la violencia cotidiana excede profusamente los dieciocho muertos incluidos en *La Virgen de los sicarios*.

El tema de la muerte se cruza con las otras obsesiones de Vallejo: el amor, la enfermedad de la vida y el problema de los animales; motivo, este último, que atraviesa sus novelas y ensayos. Cioran plantea en *La caída en el tiempo* que Dios es una anomalía y que la soledad de los seres humanos evoca la divina. Nuestra insatisfacción e incapacidad para asimilarnos a nosotros mismos y al mundo denotan la existencia de un principio demoníaco que nos rige. Los animales, en cambio, viven en armonía con su ser y esto los aleja definitivamente de los hombres. El hombre busca la trascendencia, porque ésta tiene propiedades curativas para el mal de la vida, de su soledad y deformidad moral: “Hasta el diablo representa para nosotros un recurso más eficaz que nuestros semejantes. Éramos más sanos cuando, al implorar o execrar a una fuerza que nos sobrepasaba, podíamos utilizar sin ironía la oración o la blasfemia. Desde que fuimos condenados a nosotros mismos, nuestro desequilibrio se acentuó” (Cioran, 2003: 20). Las novelas de Vallejo son expresión de la soledad esencial del ser humano, que el paso del tiempo acentúa. *La Virgen de los sicarios* exhibe la desencantada visión del autor sobre la realidad; la especie humana es representada pesimistamente como monstruosa, deforme, inmoral, asesina, estúpida y, en medio del dolor universal, los animales son objeto de la incompreensión y de los atropellos humanos.

Cioran señala que la enfermedad nos hace tomar conciencia de nuestra existencia; la salud, en cambio, se nos presenta como un estado de *perfección maléfica* hacia el que nos rebelamos. El dolor nos hace sentirnos acompañados en la tribulación universal y nos despierta a la realidad del ser:

El dolor, que afecta a todos los seres vivos, es el único indicio de que posiblemente la conciencia no es privativa del hombre. Si infliges una tortura a un animal y contemplas la expresión de su mirada, percibirás un brillo que lo proyecta por un instante por encima de su estado. Sea cual fuere, desde el momento en que sufre, da un paso hacia nosotros, se esfuerza por alcanzarnos. Y, mientras dure su dolor, resulta imposible negarle un grado, por mínimo que sea, de conciencia (Cioran, 2003: 114-115).

La obra de Vallejo incluye discursos, ensayos y conferencias referidas a la relación que el ser humano establece con su otro prójimo y la ceguera moral que entrafía desentendernos de su dolor. *La Virgen de los sicarios* ficcionaliza esta problemática y dialoga con *El desbarrancadero* en la representación de dos escenas paradigmáticas y significativas para percibir y comprender la posición que el autor, narrador y protagonista de los textos adopta frente al tema de los animales. En ambas novelas se presenta el dolor de un perro herido, a quien el protagonista mata para ahorrarle el sufrimiento de una agonía torturante. En *La Virgen*

19 Andrés Sanín plantea en su texto “¿Pero había que matar al mimo? Las trampas del humor explosivo en *La Virgen de los sicarios*” que la yuxtaposición de violencia y humor negro es una trampa metahumorística destinada a reflexionar sobre el valor del humor más allá de la risa. La posibilidad del humor en un mundo cargado de violencia reeduca al lector para que éste examine su propio ego en un mundo tremendista y apocalíptico: “Refrescar, entorpecer y desautomatizar la risa, como lo hace la escritura de Vallejo, en un país donde tanta violencia genera el riesgo de que el humor se convierta en otra forma de reproducción de la violencia, abriría una alternativa al desastre y la melancolía” (2014: 93).

de los sicarios, Alexis y Fernando encuentran a un perro atropellado que se había arrastrado en su agonía hasta un arroyo:

¿Cuánto llevaba ahí? Días tal vez, con sus noches, bajo las lluvias, a juzgar por su deterioro extremo. ¿Había tratado de volver acaso, herido, a su casa? ¿Pero es que tendría casa? Sólo Dios sabrá, él que es culpable de estas infamias. Él, con mayúscula, con la mayúscula que se suele usar para el Ser más monstruoso y cobarde, que mata y atropella por mano ajena, por la mano del hombre, su juguete, su sicario (81).

La crueldad e indiferencias divinas, el abandono de la humanidad y de los seres vivos que conforman el mundo, desencadena la ira desenfadada y la blasfemia del protagonista. La escena, incluida en la adaptación cinematográfica, confirma la especularidad monstruosa que el hombre presenta respecto de su creador: “Cuanto más al margen de las cosas estamos, mejor comprendemos a quien está al margen de todo; tal vez incluso no comprendamos bien sino a él... Su caso nos gusta y nos fascina y su anomalía, que es *suma*, se nos manifiesta como la consumación, la expresión ideal de la nuestra” (Cioran, 2003: 26). *El desbarrancadero* contiene un episodio muy semejante, en el que el protagonista suministra una muerte eutanásica a un perro atropellado que lo conduce a la execración:

Días y noches llevaba agonizando entre la mierda, la mierda humana que es la mierda de las mierdas. Sacándolo como pudimos, cargándolo como pudimos, tratando de no aumentarle su inconcebible dolor, en la camioneta destartada de Aníbal lo llevamos al albergue. No bien le inyectamos en la vena el Eutanal y sin que transcurriera ni siquiera un segundo el perro murió. Entonces empecé a maldecir de Cristo el loco y de su santa madre y de su puta Iglesia y de la hijeputez de Dios (2010: 101).

La transgresión en Vallejo es una forma de resistencia frente al influjo maldito de la creación. Los crímenes humanos son producto del pecado de reproducirse, de sacar al individuo de *la paz de la nada* y lanzarlos al dolor de la vida. El amor hacia los animales, entidades privilegiadas por el autor, como los muertos, genera una discusión teológica que se presenta como discurso apocalíptico. Esta problemática presenta una intensidad apologética que deviene irreverencia e imprecación, y que caracteriza al autor: “[Escenas] referidas a los animales (como el canto de las aves que los humanos no deben imitar con silbidos), nos ayudan a darnos cuenta de que se mira la existencia desde el punto de vista de la ‘creación’ (o terminación), y no a través de los lentes de los conflictos sociales o de la dinámica histórica. Esto atañe también a la pobreza y a la impureza femenina: representan la parte abyecta del Génesis” (Herlinghaus, 2006: 200).

El carácter charlatán y alborotador del hombre contrasta con la mudez animal. La palabra y la letra, que la filosofía le ha negado al pensamiento sobre el animal, son propiedad del ser humano. Cioran plantea que si este último “vuelve a pactar con las palabras, nunca se aproximará a las fuentes invioladas de la vida” (Cioran, 2003: 25). El pensamiento filosófico ha enaltecido el valor de la palabra y la letra, y le ha atribuido al animal la capacidad de expresar únicamente ruidos, manifestaciones inarticuladas de un pensamiento deficiente²⁰. Este argumento ha sustentado en gran medida la violencia que se ejerce sobre ellos y Vallejo, a su vez, contraargumenta y objeta la supuesta superioridad del hombre. El protagonista de *La Virgen de los sicarios* encarna la normatividad de la clase gobernante; “sin embargo la variación lingüística urbana que prevalece por sobre la lengua oficial de la ‘élite letrada’ es la popular -la de los sectores bajos y marginales” (El-Kadi, 2007: s/n). Alexis, cuando habla, utiliza una jerga que el narrador del texto nos *traduce* y que se asemeja, en su carácter inarticulado, a una palabra esencial que posee consistencia y fundamento²¹. Esta propiedad del muchacho explica en gran medida el amor de Fernando por el sicario:

Si por lo menos Alexis leyera... Pero esta criatura en eso era tan drástico como el gran presidente Reagan, que en su larga vida un solo libro no leyó. Esta pureza incontaminada de letra impresa, además, era de lo que más me gustaba de mi niño. ¡Para libros los que yo he leído! Y mírenme, véanme. ¿Pero sabía acaso firmar el niño? Claro que sí sabía. Tenía la letra más excitante y arrevesada que he conocido: alucinante que es como en última instancia escriben los ángeles que son demonios (46).

Colombia, la violencia, el amor, la muerte y los animales forman parte del universo narrativo de Vallejo. La historia de amor homosexual de *La Virgen de los sicarios* transcurre en Medellín, la ciudad detestada y amada, habitada por muertos o vivos que lo parecen, espacio de la destrucción y la desesperanza en el que el ser humano ejerce su poder maléfico y perverso. En medio de ese escenario catastrófico, sólo el amor por

20 Alexis está permanentemente rodeado de ruido; su música es estrépito y estridencia, y el lenguaje que comprende es el del golpe. Por eso escucha todo el tiempo su casetera y luego mira la violencia de los dibujos animados en el televisor.

21 La escena en que Fernando y Alexis encuentran al perro moribundo es particularmente interesante en este sentido. El animal “con una llamada muda, angustiada, ineludible me llamaba” (80) y el muchacho, a pesar de matar indiscriminadamente a cuanto hombre se les atraviesa en el camino, se declara incapaz de darle un tiro al perro; luego, cuando Fernando le dispara al animal para salvarlo de un sufrimiento todavía mayor, Alexis llora sobre el cuerpo desplomado. El narrador señala respecto del perro que “la mirada implorante de esos ojos dulces, inocentes, me acompañará mientras viva” (81), una mirada semejante a la de Alexis muerto que lo “seguía mirando desde su abismo insondable con los ojos abiertos” (83).

Alexis, por Wilmar, por el recuerdo de un tiempo irremediadamente perdido y por los animales tiene algún valor para las vidas condenadas. El narrador le habla a Alexis sobre el pasado y sobre lo que ha amado, y el joven sicario conoce y penetra con la mirada de sus ojos verdes la realidad que el otro intenta comunicar. El narrador, *el hombre invisible*, señala al final del libro que tardíamente ha comprendido la frase de los evangelios que ordena "que los muertos entierren a sus muertos" (126). *La Virgen de los sicarios*, la novela y el film, da cuenta de las obsesiones de Vallejo: la devastación de Medellín, que termina por abarcar al mundo entero, la presencia ubicua de la muerte y el amor por los animales. Ambos textos, el literario y el cinematográfico, dialogan entre sí y despliegan una visión fatalista sobre la vida; sin embargo, también expresan el sueño de un espacio alternativo donde el amor y la felicidad, que la realidad niega e interrumpe, sean posibles. Vallejo, como buen provocador, presenta la solución y abandona el problema. La alternativa tampoco consiste en huir hacia el futuro, porque no hay alternativa ni futuro posibles, y nada retiene en el espacio desolado que es Medellín o Colombia entera. El narrador, siempre a la desesperada, se dirige a la terminal de buses para ir hacia esa nada y desde ahí, con su particular humor negro, se dirige al lector, su parcerero, y le espeta *que le vaya bien, que lo pise un carro o lo estripe un tren*.

Bibliografía

Aries, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1983.

Barrero Bernal, Lina. "El apocalipsis como recurso poético de supervivencia en la novela *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo", *Amaltea. Revista de mitocrítica*, v. 5, 2013.: 13-32.

Baudrillard, Jean. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

Cioran, E.M. *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2000.

El-Kadi, Aileen. "La Virgen de los sicarios y una gramática del caos", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 35, 2007. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/vsicario.html> Consultado: 9/11/2015.

Hatry, Laura. "Del papel a la pantalla: La relectura fílmica de *La Virgen de los sicarios*", *Cuadernos de Aleph*, 4, 2012: 93-109.

Herlinghaus, Hermann. "La construcción del nexo de violencia y culpa en la novela *La Virgen de los sicarios*". Trad. Ana Rita Romero. n. 25, octubre 2006: 184-204. Disponible en: nomadas@ucentral.edu.co Consultado: 12/3/2016.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.

Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Editorial Gredos, 2013.

Montoya, Pablo. *Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario*. Colombia: Dirección Cultural UIS, 2009.

Murillo, Javier H. "La voz y el criminal. Una lectura de *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo", *Cuadernos de Literatura*, v 7, n 13-14, 2001: 241-249.

Musitano, Julia. "El carácter destructivo de un melancólico. Fernando Vallejo y Colombia", *Acta del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*: 2012: 1-7. Disponible en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso> Consultado: 3/12/2015.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

Ricoeur, Paul. *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Madrid: Amorrortu, 2006.

Ricoeur, Paul. *Vivo hasta la muerte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Sanín, Andrés. "¿Pero había que matar al mimo? Las trampas del humor explosivo en *La Virgen de los sicarios*", *Revista Letral*, n. 12, 2014: 91-102.

Schroeder, Barbet. "Entrevista con Barbet Schroeder por Jean Douchet", *Pressbook de Vértigo Films*, realizada en Films du Losange. 2000. Disponible en: www.vertigofilms.es/pressbooks/lavirgendelossicarios.pdf
Consultado: 3/12/2015.

Vallejo, Fernando. *La rambla paralela*. Bogotá: Alfaguara, 2002.

Vallejo, Fernando. *Los caminos a Roma*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 2005.

Vallejo, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Madrid: Punto de Lectura, 2006.

Vallejo, Fernando. *El desbarrancadero*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

Vallejo, Fernando. *Casablanca la bella*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2013.

Vallejo, Fernando. *Peroratas*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2013b.

Zambrano, María. *La confesión: género literario*. España: Ediciones Siruela, 2004.