

Javier H. Murillo *

La voz y el criminal. Un análisis de *La virgen de los sicarios*

La novela

La virgen de los sicarios es un prontuario criminal con divertimento que resulta del encuentro de un presunto gramático con la verdad. Apenas una novela. “En este mundo sobra gente”, comienza diciendo Vallejo el día del lanzamiento del libro en España,¹ y sigue: “Y para qué queremos tanta gente si no nos vamos a acostar con ellos?”. Por eso decide ayudarle un poquito con la novela a su señora Muerte; “por simpatía”, como dice, le sumó “doscientos o trescientos”. Ahí exagera, no serán más de treinta o cuarenta, pero no lo hace cuando se queja: “Pero ay, éstos no son muertos reales, son muertos de mentiritas, sobre el papel”.²

Últimamente a Fernando Vallejo, que antes era tan calladito, que ni siquiera aparecía en fotos, le ha dado por aparecer, por hablar, por hacer ruido cuando habla; él, que le reservaba toda la explosión a la escritura. Y cuando aparece y habla sabe sacudir los muertos, quién lo duda, pero si por alguna razón *La virgen de los sicarios* se merece toda la atención que le están dando en Colom-

* Magister en Literatura y Profesor de la Carrera de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

1 Este texto fue reproducido en el número 179 de la revista *Químera*, en abril de 1999.

2 Estos fragmentos corresponden al mismo texto mencionado arriba; el título es “El hombre, ese animal alzado”.

bia, en Francia o en España, no es porque mate a treinta, a cuarenta, a doscientos o mil animales alzados, sino porque Fernando Vallejo es el mismo escritor impecable de siempre, porque construye una honesta caricatura de la violencia que vive Colombia hoy.

La novela está compuesta por ciento cuarenta y dos páginas que cuentan, que dan cuenta, de un lugar común de este escritor: el regreso. *El río del tiempo* (1999) también es un intento por volver al origen, a Medellín, a la finca de la abuela, a la memoria y a la literatura que la perpetúa. No *La virgen de los sicarios*. Fernando Vallejo vuelve para constatar que su Medellín natal ya no existe: “Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta” (1994: 8). “Había”, no “Hay”; “que se llamaba”, no “que se llama”. El imperfecto es el tiempo verbal de lo que solía ser pero ya no es. Ya no existe su Sabaneta sino otra, ya no existe su Medellín sino otro, ya no existe Vallejo sino otro, la sombra de Vallejo, el recuerdo que viene en busca de la muerte; Vallejo pasado, viejo, anacrónico. Pero vivo todavía. Como los toros, buscando morir a las puertas de donde salió. Compadre de la muerte, invisible para ella, se pasea Vallejo por el nuevo mundo. Sabaneta, el silencioso y apacible pueblo situado al final del mundo, es ahora el templo de María Auxiliadora, la virgen de los sicarios, colmena alrededor de la cual pulula la muerte tan buscada.

Y, ¿qué es un sicario? Fácil lo cuenta Vallejo para su abuelo, que hubiera necesitado la explicación: Un sicario es “un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo” (10). El asunto va más allá. El *sicario* tradicionalmente es un asesino a sueldo —del latín *sicariûs*—, que viene de *sica*, cuchillo. Originalmente el nombre se utilizaba para los asaltantes de las ciudades romanas,³ que a punta de cuchillo se ganaban la vida; el paso de la microempresa al monopolio o del cuchillo al revólver o la sub-ametralladora es historia. Con uno de esos sicarios vuelve Vallejo a Sabaneta. Alexis, se llama, pero podría también llamarse Tayson Alexander, Fáber, Éder, Wílfer, Rommel o Yeison. Dice Vallejo respecto a los nombres: “es lo único que los pobres pueden dar para arrancar en esta mísera vida a sus niños, un vano, necio nombre extranjero o inventado, ridículo, de relumbrón” (9). Con Alexis viene Vallejo de la mano, seguro de sí mismo y de su lugar en el mundo. ¿Dónde si no de la mano de un Angel Exterminador puede una sombra que persigue la muerte estar más a gusto?

3 Un ejemplo de ello se puede encontrar en “Los laureles del César”, una de las aventuras de Astérix, héroe galo creado por Uderzo y Goscinny.

La larga herencia de sangre nos deja marcados a todos por el dolor, el miedo y el odio. En Colombia, en “mi Colombia querida”, como dice Vallejo, “la muerte se nos convirtió en una enfermedad contagiosa” (97). Enfermedad, odio, muerte, violencia, delincuencia, simbolizado todo para él en la figura de la noche: “La noche de alma negra, delincuente, tomaba posesión de mi Medellín, capital de odio, corazón de los vastos reinos de Satanás” (96). Fernando Vallejo vuelve a Medellín buscando lo que se le perdió en la memoria y solamente consigue fragmentos anacrónicos —como él— o la constatación de que Medellín es otra completamente diferente, una ciudad circundada de barrios marginales —las comunas— que la rodean, dice, con un abrazo de judas. Una ciudad decadente, partida en dos, carriada por el presente:

Sí señor, Medellín son dos en uno: desde arriba nos ven y desde abajo los vemos, sobre todo en las noches claras cuando brillan más las luces y nos convertimos en focos. Yo propongo que se siga llamando Medellín a la ciudad de abajo, y que se deje su alias para la de arriba: Medallo. Dos nombres puesto que somos dos, o uno pero con el alma partida. ¿Y qué hace Medellín por Medallo? Nada, canchas de fútbol en terraplenes elevados, excavados en la montaña, con muy bonita vista (nosotros), panorámica, para que jueguen fútbol todo el día y se acuesten cansados y ya no piensen en matar ni en la cópula. A ver si zumba así un poquito menos sobre el valle el avispero (99)

A Medallo, pues, es a quien se entrega con saña, convertido en el compañero predilecto de la muerte que bulle alrededor. Con la esperanza rota, ir al fondo es la mejor opción. Se convierte entonces en un hombre que deambula solo tratando de reconocer lo que ya no reconoce, que se convierte en el terrible vestido de negro que camina de la mano del Ángel Exterminador dando el tiro de gracia a los que lo rodean, a los que lo merecen.

Curiosa idea esta que se propone en la novela de cosmos invertido, mundo donde Dios no existe o, lo que es peor, donde es un loco que sufre pesadillas de basuco. “Dios no existe y es la gran gonorrea” (91), afirma Vallejo en una contradicción que no es tal. Se trata de un mundo desprovisto de presencias tutelares como no sean las que justifican el mal; mundo de infierno arriba y un valle abajo cuyo cielo está dominado por los buitres que bailan sobre las cabezas de los que se pudren, de los muertos y de los vivos muertos. Mundo que sólo tiene sentido para el que va de la mano de un ángel negro.

Es un paisaje apocalíptico por el que caminan el narrador y su guía. Las dos figuras contrastan y se complementan. El uno está cansado, apabullado por el pasado, cargado de recuerdos que no lo dejan ir en línea recta. El otro es muy

joven, un niño limpio, sin recuerdos y sin conciencia que pese y haga fallar el disparo. Sin futuro los dos, el uno por viejo y el otro por efímero, exento de las ignominias de la vejez. Puro este sicario también porque no conoce mujer y su sexo está limpio del crimen de la reproducción⁴, puro porque apenas si sabe firmar, con esa “pureza incontaminada de letra impresa”: reclama Vallejo: “¡Para libros los que yo he leído!, y mírenme, véanme” (52). Esta pureza es la que le permite ocupar el lugar ausente de Dios en medio de la ciudad enferma. El ángel exterminador viene a acabar con su raza maldita, que desencadena todos los demonios interiores; una mañana, después de una noche de aguardiente y amor pasado de boca a boca, el narrador y Alexis amanecen en un charco de vómito. “Eran los demonios de Medellín —dice Vallejo— la ciudad maldita, que habíamos agarrado al andar por sus calles y se nos habían adentrado por los ojos, por la nariz, por la boca” (32). En estas circunstancias nada más natural, más hermoso y más digno que la muerte violenta. Alexis, ahijado de la muerte, está justificado en la precisión de su disparo, “Lo matamos por chichipato, por bazofia, por basura, por existir”, dice orgulloso el narrador. En cada una de las muertes enumeradas —de ahí el que la novela sea un prontuario— brilla el profundo brillo del sicario —un ojo preciso, una mano firme y tres escapularios sagrados— y la indignidad de los que sobreviven al muñeco de turno: “Del fondo de sus almas viles —observa el narrador-testigo— rebosaba el último gozo. Estaban ellos incluso más contentos que yo, ellos a quienes no les iba nada en el muerto. Aunque no tuvieran qué comer hoy sí tenían qué contar” (31). A los brazos castigadores del ángel cae, pues, Vallejo-narrador, sólo junto a él puede encontrar alguna salvación —la del amor— en medio del desbarajuste, del desmadre y la orfandad que sufre, Eros y Thanatos apuntando al tiempo; en medio de la abyección el más abyecto es rey: El bajo, el vil, el despreciable, el abatido, es la única boca que puede contar esta historia nuestra.

Pero hay un último paralelismo que hermana en la diferencia a este par de justicieros. Si el sicario es fundamentalmente puro desde su inocencia, no lo es así el narrador. Sus recuerdos no solamente le pesan sino que lo marcan, le hacen un camino, lo llevan más allá de la caracterización. Él es, precisamente, la memoria y la conciencia que toma cuerpo a través de la escritura. Exiliado

4 En el artículo ya mencionado de “El hombre, ese animal alzado” hay toda una diatriba contra la reproducción, y la claridad de que reproducción, un crimen, no debe tener nada que ver con el sexo que “es bueno, conveniente, inocente, inocuo, entretenido, sano. Y bendito para la salud mental” (9).

eterno de su propio mundo, vaga ausente en uno ajeno de la mano de su intercesor. Es la vida que aún tiene la que le permite ser testigo de este mundo turbio, corroído desde el mismo centro, Dante desposeído casi completamente de su capacidad de asombro —está aún el niño como la belleza erótica en su forma más pura—, nostálgico en su abandono de niño viejo. Y es precisamente la conciencia la que lo lleva y lo trae, lo que le permite deambular mudo, que le permite escribir, disparar o no disparar. Una tarde, caminando con Alexis, encuentran un perro moribundo a orillas del río Medellín. Vallejo, amante declarado de los animales, le pide a Alexis que le dé, como a tantos otros, el tiro de gracia. Alexis no puede. Ha matado a diez, a veinte, a cincuenta personas y no puede dispararle a un perro. Vallejo entonces le quita el revólver y, él sí, le dispara al animal. Después, Alexis es asesinado por otro sicario —Wilmar— que, *fatum* novelístico, termina en la cama con el narrador. Una madrugada, Vallejo lo descubre, Wilmar está dormido, el revólver encima de la mesa. Toma el arma y apunta para cobrar venganza sobre su primer ángel caído, pero esta vez ya no puede disparar.

El disparo al perro —el intento por salvar del dolor un último reducto— es reconocer la caída más allá de la última frontera; saber que la felicidad será en adelante un imposible. “Sigue tú matando solo —le dice a Alexis— que yo ya no quiero vivir” (91). No va más. Intenta suicidarse con un disparo en el corazón —como Silva, uno de sus poetas favoritos— pero Alexis no se lo permite; forcejeando por quedarse con el revólver en la mano caen al caño, hundiéndose por completo en la mierda, de la que ya estaban, como Medellín, como Colombia, hasta el alma. Matar a Wilmar evidentemente estaba más allá de sus posibilidades. En el momento de apuntarle, dice, “descubrí lo que no sabía, que estaba infinitamente cansado, que me importaba un carajo el honor, que me daba lo mismo la impunidad o el castigo, y que la venganza era demasiada carga para mis años” (135). De ahí que después, cuando también maten a Wilmar, Vallejo simplemente decida irse definitivamente, para donde sea, y dejarle el problema a los que se quedan, “pobres seres inocentes, sacados sin motivo de la nada y lanzados en el vértigo del tiempo” (142). Este juego contra la muerte también lo tiene ganado; Medellín puede estar muerto, pero Fernando Vallejo todavía no.

La noche y la escritura

Se escribe desde la distancia. La escritura es el recurso de los que tienen la boca cerrada. Hay en “El casamiento engañoso”, una de las Novelas ejemplares

res de Cervantes, mención a un par de perros que con linternas “andan de noche con los hermanos de la Capacha, alumbrándoles cuando piden limosna” (1970: 141). Este par de perros mahúdes, Cipión y Berganza, aparecen en la siguiente novela —*El coloquio de los perros*—, en el Hospital de la Resurrección, fuera de la puerta del Campo de la Ciudad de Valladolid, para descubrir que por una noche pueden hablar y contarse sus aventuras y sus desgracias.

La noche es el espacio propicio para que hable el que de día calla, de ahí el pavor verbal al sol por parte de los perros, a la luz, al orden y a las jerarquías establecidas. Durante el día se ve claro y no hay posibilidad para lo ambiguo o lo posible. El día es el espacio del autócrata Apolo. La noche, en cambio, es donde se le da gusto a ese otro esfínter que es la mano, apéndice de la boca que en la escritura calla silenciosa. La noche es el momento propicio para que la oscuridad corra como la sangre en el crimen, para que el discurso se libere de la razón y de los mundos y de los juicios legítimamente constituidos —se trata de perros que hablan, de un escritor ayuntándose con sicarios—. Se habla mejor desde la sombra porque la sombra regala anonimato y porque desde la sombra no hay ningún señor a quien servir salvo a sí mismo, al yo que es anónimo. En ella la única acción posible es el verbo, y lo único concreto, el sustantivo.

Vallejo, de negro, de la mano de la muerte, después de ver cómo todo en Medellín está marcado por la ignorancia y el irrespeto, reniega también de su tradición y de su nombre: “(...) he vuelto a esta iglesia del sufragio donde sin permiso me bautizaron, a renegar. De suerte que aunque siga siendo yo ya no tenga nombre” (78). Anónimo, pues, se desplaza por el mundo verbal que construye, amo y señor del nuevo universo. Desde ahí puede formar y deformar el mundo como le parezca, dando rienda suelta a esa vocación catártica que posee la escritura. No solamente determina cada vez un distanciamiento más grande con respecto a cierta legitimidad diurna: el trabajo, los horarios, la ayuda al prójimo, la vida de bien— sino que muestra una vocación desaforada para permanecer en ella, para soslayarse en ella y para transformarse a través de ella. William Clamurro, profesor de Emporia State University (Kansas), dice, hablando precisamente de Cervantes y la literatura picaresca: “Madness produces telling and ultimately text. Text produces more madness” (387). Esta “locura” está determinada por la distancia que a voluntad toma Fernando Vallejo sobre la realidad colombiana, la preferencia de su propio código lingüístico sobre el normal. La risa cínica y el humor negro, transgresor, determinan su rompimiento con el mundo en busca de la verdad que éste se empeña en mantener oculta como un pecado.

La posición crítica de Vallejo hay que entenderla, pues, desde la escritura de ficción, no desde el número de muertos que aparecen en el texto. Fernando Vallejo tomó desde muy joven la opción de irse de Colombia, pero desde la distancia lo único que ha hecho es contarla, a través del cine o de la literatura. Se situó desde el principio fuera de Colombia y desde allá mira. Y como sabe que el regreso es imposible porque la casa ya no existe salvo en el recuerdo, mira y habla como quien no tiene ya nada que perder. Puede ver la verdad a la cara como solamente lo hacen el criminal y el loco. Su voz se limpia de toda formalidad —como no sea la del manejo del lenguaje— para insistir en su exhibicionismo, en la voz que se justifica a sí misma desde el margen, desde donde la escritura es la venganza que sí puede llevarse a cabo. El personaje, la máscara, son el medio, pues la verdad no puede mirarse nunca de frente porque quema los ojos. La verdad le cobra al que la mira, *lo queda conociendo*, como los sicarios a los que son testigos de sus víctimas. La literatura, la novelización constituida a partir de la caricatura de una realidad de por sí monstruosa, es el recurso para dar cuenta de la verdad. Un personaje-narrador que se llama igual que el escritor, la historia de amor con los sicarios, el rompimiento de toda estructura tradicional para hacer novela: el espacio se hace virtual; no pasa de ser memoria o invención a pesar de ser una Medellín perfectamente tangible. El personaje se multiplica para construir una memoria polifónica, y el tiempo cronológico explota para dar paso al tiempo necesario de la escritura, el de la asociación en medio de la cual navega el recuerdo.

Sin embargo, hay un intento cierto de novelación. Hay un personaje. El narrador, cargado de los recuerdos y las experiencias de Fernando Vallejo y que no es Fernando Vallejo. Ese es el hombre de negro que con la narración se hace progresivamente anónimo e invisible. Pero este tampoco es un proceso constante. Después de haber renegado del nombre, Alexis —justo cuando viene la muerte en forma de bala— lo nombra: “¡Cuidado!, ¡Fernando!” alcanzó a gritarme Alexis en el momento en el que los de la moto disparaban. Fue lo último que dijo, mi nombre, que nunca antes había pronunciado” (92). Y él, que se iba haciendo más liviano, vuelve a estar justificado, clavado en la vida otra vez. “Mi nombre dicho por Alexis en su último instante me empezó a pesar como una lápida” (96). Alexis, después de muerto, y por el amor, lo sigue jalando al abismo.

También forma parte del proceso de novelar la elaboración lingüística realizada por parte del escritor. Fernando Vallejo, crítico y profundo conocedor del lenguaje, escritor de un libro como *Logoi, una gramática del lenguaje*

literario (1983), adopta en este texto el ideolecto propio de las calles de Medellín, la jerga de las comunas. *La virgen de los sicarios* es también la presentación en sociedad de este nuevo lenguaje, la universalización del ideolecto, la recuperación de esta voz popular marginada del mundo cultural tradicionalmente manejado desde la escritura. De Alexis dice:

Sin saber inglés o francés ni japonés ni nada sólo comprende el idioma universal del golpe. Esto hace parte de su pureza intocada. Lo demás es palabrería hueca zumbando en la cabeza. No habla español, habla en argot o jerga. En la jerga de las comunas o el argot comunero que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, que fue el que hablé yo cuando vivo (...), más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio de Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muerto, y en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos: matar, morir, el muerto, el revólver, la policía... Un ejemplo: '¿Entonces qué, parcerero, vientos o maletas?' ¿Qué dijo? Dijo: "Hola hijo de puta". Es un saludo de rufianes (26).

Hay que recalcar que ya no se siente vivo, como la Sabaneta de ahora no es la misma que se menciona al principio de la novela. Ante la disolución del mundo y de la lengua, también se da la disolución del yo. Hacia el final de la novela, cuando va a reconocer el cadáver de Wílmur, se ha transformado en el hombre invisible, puede pasar por los puestos de control de la morgue sin que nadie lo vea porque la disolución del recuerdo e, inclusive, de ese amor postero lo transforman en un ser esencialmente vacío, para el que la partida definitiva no es sino la confirmación de la distancia y de la ausencia.

A primera vista, si no se tiene en cuenta la transposición que del mundo está haciendo el narrador a partir del fracaso del regreso, claro que *La virgen de los sicarios* puede ser una escandalosa secuencia de muertes de la que no se salva nada ni nadie. Pero el libro necesita un lector que, a partir de este texto fragmentario, como la novela picaresca, descubra un sentido desde lo que no se dijo. La brutal crítica que hace esta novela de la Colombia actual no está en el evidente desenfreno de cómo se mata sino en el choque que produce el paso de la ficción y la realidad: 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.

Bibliografía

- Cervantes, Miguel de (1970). "El casamiento engañoso" en *Novelas ejemplares*. Estella (Navarra): Salvat Editores.
- Clamurro, W. "The Quijote, The 'Curioso' and the Diseases of Telling". *Revista de Estudios Hispanoamericanos* 3, Washington University.
- Vallejo, Fernando (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- _____ (1983). *Logoi, una gramática del lenguaje literario*. México: FCE.