

## **La palabra furiosa: violencia y melancolía en *La Virgen de los Sicarios***

**GERSENDE CAMENEN**

UNIVERSITÉ PARIS-EST MARNE-LA-VALLÉE

Gersende.Camenen@u-pem.fr

1. *La Virgen de los Sicarios* (1994) es la quinta novela de Fernando Vallejo y se ha convertido rápidamente en un clásico de la narrativa hispanoamericana de los años noventa. Retomando la forma auto-ficcional del ciclo anterior, *El río del tiempo*, la novela desarrolla un argumento sencillo: Fernando, un gramático de unos cincuenta años vuelve a Medellín, su ciudad natal, después de muchos años pasados en el extranjero. Aturdido por la violencia de los sicarios desatada desde la muerte reciente de Pablo Escobar, Fernando se dirige a un lector a quien toma como testigo de una barbarie sin nombre mientras recorre la ciudad de la mano de Alexis, joven efebo y sicario experimentado, a quien conoció en casa de un amigo y amó en el « cuarto de las mariposas », sede de los amores homosexuales de la ciudad maldita. A lo largo de su peregrinación por las iglesias de su infancia, Fernando discurre sobre la fatal caída de la ciudad, acelerada por las gesticulaciones corruptas de la política, la vulgaridad agresiva de la sociedad de consumo y la manía engendradora del pueblo colombiano. Mientras tanto, Alexis va matando sin ton ni son, hasta caer bajo los tiros de otros sicarios.
2. El diagnóstico de entropía destructiva repetido por el narrador a lo largo de la novela no es nuevo para el lector de la obra de Fernando Vallejo, ni la ontología negativa en la que se apoya y que sostiene el ciclo autobiográfico *El río del Tiempo* (1985-1993) y se ilustra en el topos del río del tiempo o en la metáfora de la caída que dará su título a la novela siguiente, *El desbarrancadero* (2003). Tampoco sorprenden al lector conocedor de la obra del colombiano las diatribas contra la iglesia y los hombres políticos, los excesos racistas y misóginos de un discurso arrastrado por su propia fuerza y que se cristaliza en los panfletos como *La puta de Babilonia* (2007). Los efectos morales de la novela de 1994 son sin embargo radicales: banalización del asesinato, desacralización de la muerte, nihilismo absoluto. Su repercusión en el lectorado se explica en parte por la asocia-

ción de la criminalidad con la religiosidad sacrílega del sicario y la seducción erótica que ejerce su cuerpo sobre el viejo gramático. Violencia, erotismo, religiosidad popular y crítica de la civilización cristiana son de hecho los ingredientes adoptados por el cartel de la película de Barbet Schroeder (2000), la adaptación cinematográfica que contribuyó, junto con la traducción de la novela a varios idiomas, a la celebridad del libro.

3. A partir de estas temáticas, se ha leído *La Virgen de los Sicarios* como una de las primeras manifestaciones de la “sicaresca”, término forjado en los años noventa a raíz de la publicación de varias novelas sobre el tema de la violencia desatada por el narcotráfico y el sicariato en Colombia como, aparte de la novela de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco (1999). El término “sicaresca” designa una ruptura en la tradición latinoamericana ya larga en el tratamiento literario de la violencia. Como lo apunta Erna Von der Walde:

En contraste con lo que ya se había constituido como cierta tradición latinoamericana, esta novela no entra en diálogo con los discursos de la historia ni aspira a reescribir la historia oficial desde otro lado, pues los discursos de la historia y de la memoria, como espacios de construcción de la colectividad, son justamente los que han entrado en crisis hasta el punto de que un contra-discurso carecería de referente (Erna Von der Walde, 2001; 37).

4. La “novela de sicarios” o “sicaresca” se sitúa fuera de un espacio novelístico tradicional en el cual, si seguimos la definición propuesta, se encuentran tanto la novela de la Revolución mexicana como las llamadas novelas del dictador que, mas allá de sus diferencias, comparten la intención de analizar la violencia histórica articulándola con una tradición letrada. Señal de un derrumbe político y social generalizado, la “sicaresca” no tiene las mismas pretensiones ni la misma genealogía intelectual que sus predecesores<sup>1</sup>. De corte realista, a veces testimonial, pertenece más bien a las formas culturales populares que representan la violencia histórica. Su proximidad con la actualidad más cruenta la acerca también al sensacionalismo periodístico de la nota roja, también de larga tradición en América latina (Jaime Liévano, 12). Su explosión en los años noventa, el éxito de las adaptaciones cinematográficas y televisivas de varias de ellas<sup>2</sup> y su conti-

1 Otras lecturas entroncan la sicaresca con el género picaresco del cual heredaría, aparte de su nombre, ciertos rasgos como la representación del cuerpo. Ver Bouvet, 2015.

2 *Rosario Tijeras* ha sido adaptada en el cine en 2005, en una telenovela colombiana (2010), y mexicana (2016). Se suele incluir también en la lista de las primeras narconovelas *La reina del Sur* (2002), novela de Arturo Pérez-Reverte y telenovela (2011/2019).

nuación en las formas de la narconovela mexicana son pruebas de que se inscriben en un movimiento cultural que sugiere un cambio profundo, político y cultural de la manera en que se trata la violencia, un cambio que supera los límites de la literatura (y de este artículo)<sup>3</sup>.

5. Si bien *La Virgen de los Sicarios* comparte escenarios y personajes con novelas de la “sicaresca”, esta corriente dista mucho de agotar el sentido de un texto cuya densidad narrativa, discursiva, estilística y simbólica ha dado lugar a numerosas interpretaciones. Entre ellas, varias han destacado la pertenencia de la figura de Vallejo a una tradición letrada y literaria<sup>4</sup>. Siguiendo en parte estas lecturas, quisiéramos mostrar cómo la violencia en la novela no procede solo de los temas que aborda sino de un tipo de escritura que encuentra su fuerza expresiva en las herramientas de la estilística y la antigua retórica. Se tratará entonces de leer la novela a partir de la figura del narrador gramático, figura que se apoya en el discurso de Fernando Vallejo sobre estas disciplinas y que constituye una base de su proyecto literario, desde la publicación de su primer libro *Logoï, una gramática del lenguaje literario* (México, FCE, 1983) un manual de estilo inspirado de los tratados clásicos de retórica como el de Fontanier y que se condensa en la biografía que dedica en 2012 al lingüista colombiano Rufino José Cuervo (*Cuervo Blanco*, Bogotá, Alfaguara). La particularidad de la postura de Vallejo frente a la violencia contemporánea procede de esta figura auctorial anacrónica. Dicha figura, construida a partir de una narrativa de corte autobiográfico, se ha estudiado a partir del concepto de « autoficción » (Villena Garrido, 2009 ; Diaconu, 2013 ; Musitano, 2017). La noción de *ethos*, que nos proponemos emplear en este artículo se adapta

3 Sobre este tema, ver Herlinghaus, 2009 ; Fonseca, 2016.

4 La novela ha sido objeto de múltiples lecturas como lo sintetiza con claridad Héctor Hoyos: «Primordialmente se la ha estudiado por aparte del resto de la obra de su autor, Fernando Vallejo. Existen sobradas razones para ello: la novela tiene una gran riqueza narrativa, afincada en la oralidad, que invita a su análisis formal en cuanto obra única (Rosas 2003); mantiene una compleja relación con su ciudad de origen, Medellín (Corbatta 2003, Restrepo-Gautier, 2004), así como con su trasfondo histórico, en particular con la figura del letrado (Lander, 2003); alude a grandes obras de la tradición literaria, como la *Divina Comedia* (Fernández L’Hoeste, 2000); se ocupa de fenómenos de importancia regional, tales como el crimen asociado al tráfico de narcóticos o la vida en los espacios marginales de las grandes ciudades del continente, temas que comparte con otras novelas latinoamericanas (Santos, 2008); presenta una aguda –y por momentos perversa– reflexión ética (Herlinghaus, 2006)» (Hoyos, 2010; 113). José Manuel Camacho Delgado propone leer la novela como un «palimpsesto religioso», cf. «El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en *La virgen de los sicarios*» (Camacho Delgado, 2006; 227-248).

más, a nuestro modo de ver, al proyecto literario, intelectual y ético de Vallejo, el cual se apoya en una concepción del lenguaje como bien común sometido a los cambios que impone el uso<sup>5</sup>. A partir de esta concepción, no se distingue la práctica escrita de la intervención oral, los libros de los discursos públicos. La noción de *ethos*, permite abarcar un pensamiento de la lengua y una práctica discursiva en su totalidad y en la cual, mediante la voz, el cuerpo del enunciante, narrador-escritor-orador es central. Desde una perspectiva discursivo-pragmática, como la que se adoptará a continuación, se buscará desentrañar el entramado imaginario que se plasma en los textos y fuera de ellos, en la continuidad enunciativa que forman novelas y discurso del escritor y mostrar que la fuerza ilocutoria del discurso de Fernando Vallejo se nutre de las intervenciones públicas del escritor en el campo mediático (Hoyos, 2015 ; 169-176). Analizada desde el ángulo pragmático, la escritura de Vallejo revela la matriz discursiva -la diatriba que roza el panfleto- que la funda e irradia en la novela, como lo hace en el resto de la obra. Veremos cómo dicha matriz se apoya en el propio cuerpo del narrador-autor, a la vez receptáculo y altavoz de la violencia física y moral que lo rodea.

### **El *ethos* violento: la construcción de la palabra furiosa**

6. En *La Virgen de los Sicarios*, como en el resto de la obra novelesca de Fernando Vallejo, domina la voz poderosa de un narrador. La fuerza de esta voz sostiene el texto novelesco cuyo argumento es, como lo vimos, escueto. En otras palabras, la narración se amolda a una estructura discursiva que organiza el texto. Dicha estructura requiere, a nuestro modo de ver, un análisis retórico que considera el texto como un elemento de una técnica de uso del lenguaje, cuyo propósito principal es convencer al oyente o lector. Una categoría de la retórica clásica es de particular interés para comprender la construcción de la violencia en *La Virgen de los Sicarios*. Se trata de la noción de *ethos* que consiste en la creación por el orador de una imagen de sí o « carácter » que junto con el razonamiento (*logos*) y las pasiones que despierta (*pathos*) debe desembocar en la adhesión de la audiencia. Roland Barthes recuerda que el *ethos* es el conjunto de “ rasgos que el orador debe mostrar a la audiencia (cualquiera que sea su sinceridad), para dejar una

5 Sobre esta cuestión, ver Joset, 2010; nos permitimos remitir también a Camenen, 2014; 95-110.

buena impresión”. El *ethos* incluye la enunciación y no los enunciados o, dicho de otro modo, “Mientras enuncia una información, [el orador] dice: soy esto, no soy” (Barthes, 1970 ; 212).

7. Actualizada por los trabajos de análisis del discurso, como los de Dominique Maingueneau, la noción de *ethos* implica una relación entre cuerpo y discurso: todo discurso posee una voz específica que permite remitirlo a una fuente de enunciación, un « cuerpo enunciante », a través de un tono que atestigua lo que dice<sup>6</sup>. El garante del discurso, el narrador de la novela en nuestro caso, cuya figura es reconstruida por el lector mediante una serie de indicios textuales, se ve atribuir un carácter y una corporalidad. Este proceso de construcción del *ethos* definido como « incorporación » provoca la adhesión del lector al mundo postulado por el texto mediante un imaginario del cuerpo enunciante (Maingueneau, 1999; 45).
8. Uno de estos indicios, el más estructurante a nuestro modo de ver, es la escenografía en la que el enunciador inscribe su propio discurso. En *La Virgen de los Sicarios*, este guión discursivo-pragmático es el diálogo, el que el narrador entabla puntualmente con sus acompañantes, Alexis y luego Wilmar, sus amantes sicarios, pero esencialmente el que mantienen con un lector imaginario. El siguiente pasaje en el cual el narrador relata el primer asesinato de Alexis, el de un “punkero” que molestó a Fernando la noche anterior ofrece un buen ejemplo de esta escenografía. La narración se inscribe en un diálogo implícito, que revela su presencia puntualmente, aquí al final del extracto:

Fue la tarde de un martes (pues en la mañana habíamos vuelto en peregrinación a Sabaneta) cuando el punkero « marcó cruces ». « ¡Ahí va! ¡Ahí va! » exclamó Alexis cuando lo vio en la calle. Ni tiempo tuve de detenerlo. Corrió hacia el hippie, se le adelantó, dio media vuelta, sacó el revólver y a pocos palmos le chantó un tiro en la frente, en el puro centro, donde el miércoles de ceniza te ponen la santa cruz. ¡Tas! Un solo tiro, seco, ineluctable, rotundo, que mandó a la gonorrea esa con su ruido a la profundidad de los infiernos. ¡Cuántas veces no he pasado la escena por mi cabeza en ralenti! Veo sus ojos verdes viéndolo. Verdes turbios. Embriagados en lo irrepetible del instante. ¡Tas! Un solo tiro, sin comentarios. Alexis guardó el revólver, dio media vuelta y siguió caminando como si nada. ¿Por qué no le disparó por detrás? ¿Por no matar a traición? No hombre, por matar viendo los ojos (Vallejo, 1994; 26-27).

- 6 Objeto de reevaluación por parte de la «Nueva Retórica» desde la mitad de los años ochenta, la noción se encuentra hoy en una encrucijada de disciplinas: entre la semántica pragmática de Ducrot, las teorías de la argumentación y del relato y los estudios culturales. Sobre este punto, ver Amossy, 2010.

9. La narración saca su fuerza expresiva del marco dialógico en el que se inscribe, o dicho de otro modo, el relato del asesinato impresiona al lector que recibe una narración dirigida a alguien, de manera que tiene la sensación de convertirse en un oyente del relato. El efecto de encarnación de la voz del narrador es tal que puede explicar por qué la novelística de Vallejo incomoda y da frecuentemente lugar a evaluaciones morales que condenan la violencia simbólica, política y moral que el narrador ejerce sobre el sicario a través de su discurso<sup>7</sup>. El lector puede sentirse instalado en el incómodo lugar del cómplice aleccionado por las interpretaciones del gramático, del testigo culto y honrado de una violencia bárbara, como en este episodio en el que la fuerza brutal del tiro se interpreta como un acto de violencia sacrílega.
10. Las lecturas morales de la novela prueban, a nuestro modo de ver, la eficacia del *ethos* construido por el narrador-orador y del imaginario del cuerpo enunciante que lo funda. Además del diálogo que lo estructura, dicho *ethos* se apoya en un discurso que presenta una serie de marcas lingüísticas y estilísticas sistemáticas. Las marcas lingüísticas abarcan constantes rupturas de registros, el gusto por el dicho y la fórmula eficaz, el empleo de formas populares y arcaizantes. En cuanto a los rasgos estilísticos recurrentes son un ritmo nervioso compuesto a base de oraciones largas erizadas de insultos y exclamaciones<sup>8</sup>, las enumeraciones, el uso de *tropos* como las figuras de contradicción que son el oxímoron y la paradoja, las figuras de repetición como el poliptoton (“veo sus ojos verdes viéndolos”) y las figuras discursivas, en particular las falsas interpelaciones del lector, o “subjection” en el diccionario de Fontanier (“¿Por qué no le disparó por detrás? ¿Por no matar a traición? No hombre, por matar viendo los ojos”), decisivas para crear la incomodidad moral que evocamos. Esta serie de marcas va construyendo la figura del gramático de temperamento bilioso, acalorado por la diatriba (cf. Spitz).
11. El uso de la lengua de la calle en el discurso del narrador merece un tratamiento aparte. Los frecuentes comentarios del narrador sobre el habla

7 Es el caso de la lectura que proponen Jáuregui, Carlos A. y Juana Suárez (2002; 367-392).

8 El uso intensivo de la exclamación ostenta la presencia del enunciante en su texto dado que se trata de un tipo de enunciación que implica una adhesión del cuerpo del enunciante que se presenta como arrancada al locutor por la intensidad del afecto (Maingueneau, 1999; 147). En este sentido, la exclamación participa en la construcción del *ethos*, es decir del garante ético del discurso.

que emplean sus amantes sicarios se han leído como la manifestación del dominio epistemológico y erótico del gramático sobre el marginal. Al imitar la oralidad del lenguaje de la calle, el gramático « paternalista » y « voyeurista » terminaría negando al Otro (Jáuregui y Suárez, 2002; 392). El pacto de lectura retórico (y no realista-mimético) que propone la novela invalida, a nuestro modo de ver, dicha lectura. El interés por la oralidad suele proceder de una voluntad de realismo que con precisión sociolingüística busca captar los lenguajes populares y los reproduce en los diálogos de la novela. El propósito del narrador de *La Virgen de los Sicarios* es otro: no intenta reproducir fielmente una jerga representativa de un grupo social, lo que busca es inyectar en su propia prosa la energía de la lengua que observa. Los diálogos con los otros personajes son casi ausentes mientras que su habla se incorpora al discurso del narrador, sin que alguna marca tipográfica o comentario lingüístico lo aisle del resto de la materia escrita. En el extracto que citamos, “chantar” o “la gonorrea esa” conviven con la oración poética “Veo sus ojos verdes viéndolo”. Para el gramático – y el propio Vallejo-, el lenguaje no es la propiedad de un grupo sino un bien común que fluye (Camenen, 2014; 95-110). Lo que el narrador-orador busca reproducir no es, como un gramófono, la precisión de una jerga oral, sino la flexibilidad y la expresividad de una voz, es decir las cualidades de su corporeidad<sup>9</sup>.

## Alegorías

---

12. El cuerpo del enunciante es también un cuerpo que desea. Analizada desde una perspectiva discursiva, *La Virgen de los Sicarios* revela también el particular tratamiento del cuerpo deseado, el cuerpo del sicario. Fernando recorre la ciudad de la mano de Alexis, el joven que conoce a su vuelta a Medellín. Después de su muerte, Fernando busca consolarse con Wilmar, otro sicario. Si bien hablan y actúan (matan), los jóvenes amantes no se describen. Sus cuerpos son tratados como figuras del discurso del narrador en un proceso similar al uso que hace el narrador del habla de la calle. De la misma manera que el lenguaje de los sicarios pasa por el tamiz erudito del narrador hasta transformarse en la materia de su discurso, sus cuerpos no son referentes de una descripción sino motivos de dicho discurso. El propio narrador juega con esta estética no-mimética (y las espe-

<sup>9</sup> Sobre la diferencia entre oralidad y vocalidad o “paradigma oral” y “paradigma vocal”, ver Philippe et Piat, 2009.

ranzas frustradas del lector), presentándola como el efecto del pudor o del buen gusto del narrador que prefiere pasar por alto las escenas eróticas. Así el primer y único encuentro sexual evocado es rápidamente silenciado: «Alexis empezó a desvestirme y yo a él; él con una espontaneidad cándida, como si me conociera desde siempre, como si fuera mi ángel de la guarda. Les evito toda descripción pornográfica y sigamos» (Vallejo, 1994; 12).

13. Notemos que la belleza de los jóvenes amantes no es objeto de descripción, es motivo de alabanza porque corresponde a un canon homo-erótico que no se precisa definir. Fernando confunde a sus amantes con cierta insistencia, porque Alexis y Wílmor son encarnaciones fugitivas del deseo, figuras de una conversación mental<sup>10</sup>. Son las « mariposas » del cuarto de los amores secretos del incipit de la novela, el lugar del encuentro, especie de cuarto de transformación alegórica que la conversación del narrador procura mantener en medio del infierno. Los cuerpos violentados no sangran, sino que « caen en caída libre rumbo a los infiernos como una piedra roma » (Vallejo 1994, 99) y la muerte no produce cadáveres; su principal manifestación es alargar listas de difuntos. El cuerpo, amado o matado, es el emblema de dos alegorías: el Amor y la Muerte<sup>11</sup>. En su carrera, el discurso del narrador arrastra todos los objetos que encuentra. Su potencia ilocutoria, a veces hipnótica, tiene un efecto fundamental: des-realiza sus objetos, principalmente los cuerpos.
14. El episodio de la visita de la morgue ofrece un buen ejemplo de esta des-realización. La secuencia es enmarcada por unas reflexiones meta-ficcionales que ostentan su artificialidad: el espacio lleva una fuerte carga simbólica (el narrador se divierte con el nombre que se le da a la morgue: «Anfiteatro»), Fernando se maravilla ante la calidad literaria del lenguaje administrativo y de su poder ficcional («Los mejores escritores de Colombia son los jueces y los secretarios de juzgados, y no hay mejor novela que un sumario» (Vallejo, 1994; 117) y la entrada en la sala de disección se anuncia

10 Leída en un marco realista, la confusión de los nombres de los amantes puede dar lugar a evaluaciones morales. Alexis y Wílmor son entonces el «instrumento accidental» de una «escritura narcisista» (Polit Dueñas, 2006; 142).

11 Abundan los ejemplos de alegorización: «Entre tanto, la Muerte sigue subiendo, bajando, incansable, por esas calles empinadas» (Vallejo, 1994; 60). «Y curado de basucos y miserias, manu militari, nemine discrepante, minima de malis, entró el pobre, el pobre pobre en el reino del silencio donde reina la más elocuente, la que no habla, ni en español ni en latín, ni en nada, la Parca» (Vallejo, 1994; 94).

con la espectacularidad de un montaje sensacionalista («Al que iban dejando entrar de la calle le mostraban un álbum de fotografías con color acabadas de tomar y revelar de los muertos calienticos: primeros planos como de Hollywood, close-ups» [Vallejo, 1994; 117]). El final de la secuencia condensa la estética alegórica del episodio, elaborada a base de detalles cruentos finalmente desrealizados por el discurso crítico que los acompaña:

Entonces reparó que sobre los pies de uno de esos cadáveres había otro, pequeñito, orientado en sentido vertical como los brazos de una cruz: el de un bebé recién nacido y recién rajado. Por un instante el hombre invisible pensó que el cadáver de la persona adulta era el de una mujer, la mamá, a la que le habían hecho la cesárea puesto que también tenía el vientre rajado. Pero no, era un hombre, otro más, y le habían puesto encima el cuerpecito del niño porque simplemente no tenían mesa vacía donde acomodarlo. El hombre invisible recordó esas combinaciones de objetos mágicas, insólitas con que soñaban los surrealistas, como por ejemplo un paraguas sobre una mesa de disección. ¡Surrealistas estúpidos! Pasaron por este mundo castos y puros sin entender nada de nada, ni de la vida ni del surrealismo. El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia (Vallejo, 1994; 118).

15. La imagen de los cadáveres del adulto y del bebé ofrece una sobrecogedora alegoría de la violencia. El tratamiento de los cadáveres es alegórico – y no simbólico como lo podría hacer una escritura realista-, ya que la construcción narrativa mantiene un pie en la realidad más cruenta. La construcción alegórica se elabora en esta escena a partir de cuerpos «recién muertos» y la narración los toma en este momento preciso en que el cuerpo se vuelve cadáver. Al alimentarse de los estertores del flujo vital, la petrificación alegórica de estos cuerpos se vuelve eminentemente dialéctica<sup>12</sup>.
16. Notemos que en esta escena, la primera persona del narrador deja paso a una tercera persona, que opera en focalización interna, por el ojo de un misterioso «hombre invisible». El cambio de narrador, único en la novela, modifica el pacto de lectura: la secuencia ya no se apoya en el yo garante del discurso del resto de la novela. Si bien la máscara «invisible» sólo esconde parcialmente a Fernando, este cambio enunciativo, único en la novela, es en sí significativo. En este momento, el yo inició una retirada, dejando un vacío enunciativo de manera que la alegoría se elabora en la

12 Walter Benjamin reformuló al definir la alegoría como la imagen de una dialéctica no superada, estancada, *cf.* Benjamin, 1985. La lectura alegórica que proponemos se inscribe en la lógica discursiva que sostiene el resto de la novela. En este caso preciso de la morgue, el narrador juega con las formas más tremendistas de relatar la violencia, como el periodismo, lo cual puede llevar a considerar el pasaje como hiperrealista. Sobre aspectos del hiperrealismo en Fernando Vallejo, ver Diaconu, 2013.

ausencia simbólica del narrador. Al transformarse en «hombre invisible», Fernando no consigue la potencia secreta del héroe de la novela de H.G.-Wells, el hombre que lo ve todo sin ser visto. Lo que sí reviste es el traje del hombre aislado, encerrado en su soledad melancólica, el hombre ausente de la vida de los demás. En efecto, éste es, como lo veremos más adelante, un proceso que amenaza con silenciar la propia voz narrativa, definiendo los límites de una autoridad a la vez fuerte y frágil.

### **La narración melancólica, orígenes de la palabra furiosa**

---

17. El discurso violento en *La Virgen de los Sicarios* se apoya en una narración que constituye en cierta forma su genealogía, la genealogía de la violencia. Como lo apunta Marián Semilla Durán «no sólo hay un discurso específicamente vallejiiano, hay también un *diseño narrativo* que se reitera, y cuya particularidad podríamos definir como una deambulación espacio-temporal» (Semilla Durán, 2004; 379). Esta deambulación es la de un narrador melancólico que proyecta sobre un espacio des-realizado un tiempo estancado en el presente por el trabajo de la memoria. En efecto, leída como parte del ciclo autobiográfico *El río del tiempo*, *La Virgen de los Sicarios* se puede interpretar como «un ejercicio de la memoria, una lucha contra el tiempo», por el que «Vallejo se niega a relegar el pasado y la memoria aca para el presente y comparte el futuro» (Fernández L’Hoeste, 2000; 760).
18. El incipit de *La Virgen de los Sicarios* nos ofrece un buen ejemplo del tratamiento melancólico del tiempo que caracteriza el “diseño narrativo” vallejiiano. La novela se abre con una escena que repite casi idénticamente un episodio de *Los días azules*, la novela del ciclo autobiográfico dedicada a la infancia. El narrador recuerda cómo los niños del barrio soltaban unos rombos de papel, propulsados por el humo de una candileja encendida y se lanzaban a recuperarlo. El globo, motivo recurrente en el ciclo autobiográfico, simboliza la felicidad de los días inocentes, bajo el ala protectora del adorado abuelo manejando su Hudson destartado:

¿Pero qué les estaba diciendo del globo, de Sabaneta? Ah, sí, que el globo subió y subió y empujado por el viento, dejando atrás y abajo los gallinazos se fue yendo hacia Sabaneta. Y nosotros que corremos al carro y ¡iran! que arrancamos, y nos vamos siguiéndolo por la carretera en el Hudson de mi abuelito, fue en la caracha de mi papá. Ah, sí, sí fue en el Hudson. Ya ni sé, hace tanto, ya no recuerdo... Recuerdo que íbamos de bache en bache ¡pum! ¡pum! ¡pum! por esa

carreterita destartalada y el carro a toda desbarajustándose, como se nos desbarajustó después Colombia, o mejor dicho, como se «les» desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir (Vallejo, 1994; 8).

19. Es notable cómo el relato del recuerdo infantil se desliza hacia la diatriba y asegura la transición entre la evocación nostálgica de la infancia y la lamentación patriótica, el coche familiar destartalado y el derrumbe del país. La diatriba antinacional se origina entonces en el relato de infancia. Es la reacción de un narrador-orador dolido a una pérdida personal y colectiva, compensación o defensa, y se traduce en las rupturas de tono y los pasos repentinos de la elegía a la diatriba que caracterizan la escritura de Vallejo.
20. Una singular disposición emotiva origina así el discurso violento o, como lo apunta María Semilla Durán, la “expresión paroxística de Vallejo halla su razón de ser en una posición frente al mundo, sobre la que se insistirá a lo largo de toda la secuencia de textos auto-ficcionales, posición de disidencia virulenta convertida casi en pulsión destructiva (fantasmática, ficticia pero también fáctica): la *furia*” (Semilla Durán, 2004; 384). El relato de origen de la “expresión paroxística”, la furia, de Vallejo, se encuentra al principio de *Los días azules*. La escena del incipit ofrece un paradigma de la escritura vallejana, en la medida en que están aquí prefiguradas sus estrategias narrativas y simbólicas: repetición onomatopéyica del golpe como un embrión del fraseo por venir y arranque del ritmo ternario característico, oscilación gramatical entre la primera y la tercera persona, distanciamiento que permitirá el desdoblamiento lógico y discursivo que hace del sujeto de la enunciación su propio objeto y concretamente permitirá al “Yo” adulto hablar del “Yo” niño:

¡Bum! ¡Bum! ¡Bum! La cabeza del niño, mi cabeza, rebotaba contra el embaldosado duro y frío del patio, contra la vasta tierra, el mundo, inmensa caja de resonancia de mi furia. ¿Tenía tres años? ¿Cuatro? No logro precisarlo. Lo que perdura en cambio, vívido, en mi recuerdo, es que el niño era yo, mi vago yo, fugaz fantasma que cruza mi niñez a mi juventud, a mi vejez, camino de la muerte, y la dura frialdad del patio (Vallejo, 1985; 25).

21. Notemos que la palabra que elige Vallejo para describir sus accesos de ira revela la naturaleza fisiológica del discurso y de la narración. En efecto, la “furia” es un estado de turbación provocado por un exceso de emociones, una disposición corporal y emotiva que sustenta el discurso del narrador e irrumpe en él cada tanto, como si ese se originara en el grito onomatopéyico

que abre el extracto. Metaforizada en los golpes de cabeza rebotando contra el suelo, la “furia” es el núcleo vital que atraviesa, incandescente, la obra entera de Vallejo y la propia Virgen de los sicarios como un eco del lejano pasado del narrador. Una furia que recuerda el *furor* poético pero al mismo tiempo se distingue de él por su naturaleza somática. Esta furia va superponiendo en la mente del lector las distintas imágenes corporales de Fernando, el cuerpo acalorado por la diatriba y el cuerpo de humores fríos. De manera que el gramático colérico que pronuncia discursos iracundos se desdobra en el de un niño que, al igual que el globo de la escena citada anteriormente, se fue de Medellín, dio la vuelta a la tierra pero volvió a su lugar de origen. La geografía urbana cambió, el ojo experto ya no puede nombrar el espacio familiar ya que la proliferación de la ciudad desafía cualquier intento topográfico. En *Los días azules*, el niño podía abarcar la vista de Medellín desde su « atalaya » y gozar de su espectáculo, (“Qué espectáculo el mundo desde arriba de mi tejado ! ¡Alta atalaya de tejas dominando a Medellín! Y Medellín inmenso, inmenso, con sus veinte barrios y sus tejados bermejos” (Vallejo 1985, 18)), pero hoy la ciudad irreconocible es una « montaña de comunas » (Vallejo 1994, 29) que ni los discursos expertos logran describir. Lo que desapareció con la expansión desenfrenada del espacio urbano es el paisaje de la infancia y hoy el cuerpo del enunciante ya no puede inscribirse en él por el ejercicio de la mirada controladora. Sólo le queda contemplar furiosamente el derrumbe y refugiarse en la memoria de la escritura, como en un cuerpo agitado por sucesivos estados.

22. Pocos textos nos producen tanta incomodidad como *La Virgen de los sicarios*. Porque más allá de los asesinatos y de las muertes violentas que en ella se narran, escuchamos una voz poderosa que nos empuja a buscar el origen del discurso, y finalmente al cuerpo del autor en su texto.

## **Bibliographie**

---

AMOSSY Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010.

ANGENOT Marc, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1992.

BARTHES Roland, *L'ancienne rhétorique*, in *Communications*, 16, 1970, Recherches rhétoriques, p. 172-223.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.

BOUVET Françoise, «La novela sicarésca colombiana o la crónica de una Muerte ordinaria», *Amerika*, 12, 2015, en línea desde el 01/07/2015, consultado el 26/09/2019.

CAMACHO DELGADO José Manuel, «El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en La virgen de los sicarios», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 63-64, 2006, p.227-248.

CAMENEN Gersende, «La biblioteca francesa de Fernando Vallejo. Imaginarios lingüísticos y prácticas de escritura», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 78, 2014, p.95-110.

DIACONU Daina, *Fernando Vallejo y la autoficción: coordenadas de un nuevo género narrativo*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, 2013.

FERNÁNDEZ L'HOESTE Héctor, «*La virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo», *Hispania*, 83, 2000, p.757-767.

FONSECA Alberto, *Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México*, Universidad autónoma de Sinaloa, 2016.

HERLINGHAUS Herman, *Violence without guilt. Ethical Narratives from the Global South*, New York, Palgrave MacMillan, 2009.

HERLINGHAUS Hermann, « Autobiography as Eschatological Project : An Intellectual Struggle Regarding Freedom and Guilt », *Violence without guilt. Ethical Narratives from the Global South*, New York. Palgrave MacMillan, 2009, p. 135-165.

HOYOS Héctor, «La racionalidad herética de Fernando Vallejo y el derecho a la felicidad», *Revista de Estudios Sociales*, 35, 2010, 113-122.

\_\_\_\_, «El malditismo de Fernando Vallejo como espectáculo melodramático», *Cuadernos de literatura*, 37, 2015, p.169-176.

JÁCOME LIÉVANO Margarita Rosa, *La novela sicaresca : testimonio, sensacionalismo y ficción*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.

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*, 199, 2002, p.367- 392.

JOSET Jacques, *La muerte y la gramática : los derroteros de Fernando Vallejo*, Bogotá, Taurus, 2010.

MAINGUENEAU Dominique, « Ethos, scénographie, incorporation », Amossy, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2009.

MUSITANO Julia, *Ruinas de la memoria: Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2017.

PHILIPPE Gilles et PIAT Julien (dir.), *La langue littéraire: une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

POBUTSKY Aldona, «Romantizando al verdugo : las novelas sicarescas Rosario Tijeras y *La Virgen de los sicarios*», *Revista Iberoamericana*, 232-233, 2010, p.567-582.

POLIT DUEÑAS Gabriela, «Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana», *Hispanic Review*, 74, 2006, p.119-142.

SEMILLA DURÁN María, «*El río del tiempo* de Fernando Vallejo», Renaud, Maryse (dir), *Espejismos autobiográficos*, Poitiers: Centre de recherches latino-américaines-Archivos, Université de Poitiers-CNRS, 2004, p.377-390.

SPITZ Sophie, « Humeurs, théories des », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consultado el 24/07/2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-des-humeurs/>

VALLEJO Fernando, *Logoi, una gramática del lenguaje literario*, México, FCE, 1983.

\_\_\_\_\_, *Los días azules*. Bogotá, Alfaguara, 1985.

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

VILLENA GARRIDO Francisco, *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

VON DER WALDE, Erna, «La novela de sicarios y la violencia en Colombia», *Iberoamericana*, Año I, 3, 2001, p.27-40.