

**LA NOVELA A LA MUERTE DE LOS PROYECTOS:
LA VIRGEN DE LOS SICARIOS
FRENTE A DE SOBREMESA***

Ignacio Sánchez Prado

*La tierra, como siempre, displicente y callada,
Al gran poeta lírico no le contestó nada.*

José Asunción Silva,
«La respuesta de la tierra».

*Me acuerdo que eran las seis de la tarde, cuando
en Medellín oscurece, y que estaba en el vestíbulo
de mi casa llorando por él, por sus versos, la mi-
lagrosa belleza de esos versos suyos que me inun-
daban el alma, y porque se mató, lo matamos,
Colombia toda que no tiene esperanza ni perdón.*

Fernando Vallejo,
Chapolas negras.

Me preguntó de un modo pensativo:

—¿Qué es ser colombiano?

—No sé —le respondí. Es un acto de fe.

Jorge Luis Borges,
«Ulrica».

José Asunción Silva, José Fernández y Fernando Vallejo (en su existencia real y ficcional) son, cada uno a su manera, artistas e intelectuales de momentos análogos. Colombianos de fin de siglo, separados por cien años, ambos escritores y ambos personajes tienen una conexión profunda, una conexión que permite empezar a comprender las formas en que sus respectivas obras, sus respectivas vidas ficcionales, se articulan con una Colombia en momentos en que el proyecto nacional se encuentra en colapso. Esta conexión entre Silva y

* Agradezco a Mabel Moraña y John Beverley sus comentarios.

Vallejo pudiera llamarse, siguiendo a Harold Bloom, «angustia de las influencias». Explorar esta relación agónica, como intentaré en las páginas siguientes, es una forma de aproximarse a un proyecto como *La virgen de los sicarios*, novela compleja cuya polémica ubicación frente a la situación actual de Colombia requiere un pensamiento de sus operaciones más allá de la simple mimesis. En otras palabras, la novela de Fernando Vallejo puede entenderse en términos análogos a los de la novela decadente, en este caso *De sobremesa*, del modernismo latinoamericano. El análisis partiría entonces de comprender la forma en que Vallejo se relaciona con las problemáticas políticas y sociales de otros autores de la serie literaria colombiana y, sobre todo, como el movimiento revisionista (una vez más siguiendo el término de Bloom) permite plantear una nueva política de la novela.

¿Dónde radica el paralelo principal? Para responder esta pregunta, hay que discutir brevemente el contexto cultural de aparición de ambos textos. En el caso de José Asunción Silva, *De sobremesa* depende fundamentalmente de dos situaciones que se entrecruzan para permitir la concepción de un proyecto semejante. La primera de ellas es la emergencia de la tendencia cultural conocida como la *decadence* y que, en el contexto europeo, se da aproximadamente en los últimos veinticinco años del siglo XIX. Aníbal González, en su libro *La novela modernista hispanoamericana*, plantea, siguiendo a la crítica europea del tema, que la ideología del decadentismo es un traslado a lo social y lo artístico de la segunda ley de la termodinámica, conocida como el principio de entropía. Entendida en un contexto social, esta ley, que plantea que «la materia tiende a pasar espontáneamente de estados de alta energía y organización a estados de baja energía y mayor desorganización», se traduce en una sensación de que un conocimiento objetivo de la realidad es infundable, puesto que «todo se destruye y se deshace irremediabilmente con el tiempo». En consecuencia, el mito del progreso cae ante la certeza del *fin-de-siècle* de que tras alcanzar una sociedad la cúspide tenía que enfrentarse irremediabilmente a su decadencia (83-84).¹ Bajo esta filosofía, en 1884 aparece publicada en Francia la novela precursora *De sobremesa* y de mucha de la literatura latinoamericana adscrita al decadentismo: *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. El segundo

1. Un par de páginas más adelante, González cita el famoso poema «Langeur» de Paul Verlaine, considerado como representativo de la noción de decadencia:

Je suis L'Empire à la fin de la décadence,
 Qui regarde passe le grandes barbares blancs
 En composant de acrostiches indolents
 D'un style d'or où la lagueur du soleil danse.
 (Citado en González, *Novela* 86).

Para una discusión amplia de la noción de decadencia véase Calinescu, *Five Faces of Modernity*.

factor, que permite que la ideología del decadentismo cuaje en el contexto latinoamericano, es el proceso de agotamiento de lo que Sommer llama *foundational fictions*² en el modernismo, debido principalmente a la separación gradual del escritor de sus labores de construcción de naciones.³ En este contexto, la ideología del decadentismo coincide con la caída de los discursos nacionales. Ante el auge literario de lo nacional y su llegada a la cumbre a lo largo del siglo XIX, el decadentismo de la novela de Silva es el discurso posterior, el discurso que postula la imposibilidad del progreso, pero esta vez desde un contexto latinoamericano donde los proyectos fueron siempre fallidos.

Vallejo se ubica en un punto análogo de desencanto. Frente al discurso desarrollista que inundó a América Latina hasta antes de la crisis de la deuda en 1982 y frente a la constitución de proyectos de lo nacional y lo latinoamericano encabezada por la literatura de Gabriel García Márquez,⁴ la novelística de Vallejo se ubica en un Medellín consumido por la violencia, donde los proyectos suenan a absurdo y la decadencia es completamente asumida. De ahí la frase que Vallejo repite hasta el cansancio en toda su obra: «Colombia no tiene perdón ni redención». La bibliografía sobre la violencia en Colombia y sus múltiples complejidades es amplia y este ensayo no pretende aproximarse a ella. Sin embargo, para entender el proyecto de Vallejo, es necesario aproximarse un poco a este tema desde una lectura de las percepciones culturales. En este sentido, me remito al texto de Jesús Martín-Barbero, «Las ciudades que median los miedos». Martín-Barbero define así lo que llama «la densidad de las violencias en Colombia»: «esa perturbación interior que es el vacío de sentido producido por la desmitificación de la tradición y los criterios de orientación axiológica, rompiendo la coherencia de los modelos culturales de las coordenadas de identidad social y psíquica de los individuos» (21). Esta situación, entre otras cosas, se caracteriza por dos fenómenos de índole cultural: la violencia generalizada (lo cual conlleva una percepción de esa violencia como omnipresente) y el exhibicionismo y fascinación ante esa violencia (21-22).

El proyecto novelístico de Vallejo se encuentra inscrito en esta concepción: una violencia generalizada que en el mundo construido por el escritor colombiano llega a sus mayores grados de absurdo e irredención, una violen-

2. Evidentemente, la *foundational fiction* más notoria en Colombia es *María* de Jorge Isaacs. Véase Sommer: 172-203 para un análisis de la novela de Isaacs desde esta perspectiva.
3. Esto es lo que Henríquez Ureña, en *Las corrientes literarias de la América Hispánica* llama «Literatura pura», entendida no como concepto estético sino como producto de la nueva división del trabajo intelectual que el crítico dominicano ubica entre 1890 y 1920 (159-181). Este fenómeno también es ampliamente discutido por Julio Ramos en su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina*.
4. Para un ejemplo de una lectura totalmente celebratoria del proyecto de García Márquez como proyecto redentor de una voz subalterna, véase Sangari.

cia que es siempre exhibida excesivamente hasta su gradual normalización. Llama la atención que la obra de Vallejo se sitúa en ese movimiento de cuestionamiento de la tradición que describe Martín-Barbero: *Chapolas negras*, la biografía de Asunción Silva escrita por Vallejo, así como el prólogo a la edición de las cartas de Silva se fundan en su desmonumentalización del poeta modernista y, por ende, en su ruptura con el discurso nacional. La biografía tiene dos momentos fundamentales: una descripción del suicidio de Silva y sus consecuencias, con la sensación constante de una Colombia incapaz de comprender la grandeza del poeta al estar sumida en su propia mediocridad, y la narración de la biografía de Silva a través de sus diarios de gastos, lo cual nos presenta al Silva humanizado, el Silva hedonista, pródigo, el Silva que busca representarse como real frente a las consagraciones etéreas de su figura en el discurso nacional. El breve prólogo a las cartas, por otra parte, señala con amplio detalle la enorme cantidad de errores ortográficos y gramaticales de Silva, con lo cual Vallejo, utilizando las armas de su oficio de gramático, construye una paradoja fundamental: el poeta, que debe fungir como uno de los pilares de la lengua nacional, en realidad ejerció imperfectamente su oficio. Este cuestionamiento de la tradición, por supuesto, entronca con la ruptura de los escritores colombianos con los cánones novelísticos anteriores, ruptura identificada por Luz Mary Giraldo (40). Habría que mencionar que Klaus Meyer-Minnemann observa, análogamente, la posición de ruptura de Silva frente a la tradición literaria heredada del siglo XIX (108-109).

El argumento que plantea a *De sobremesa* como texto precursor de *La virgen de los sicarios* se sostiene entonces en dos planteamientos. Primero, Silva y Vallejo se posicionan frente a la serie literaria que los precede y sus conexiones con el discurso nacional en una forma análoga. En el siglo XIX, el intelectual colombiano, como el resto de los intelectuales de América Latina, se encontraba plenamente relacionado a la constitución del discurso y el proyecto nacional. No es casual, por ejemplo, que ya en tiempos de Silva el gramático Miguel Antonio Caro llegó a la presidencia.⁵ La obra de Silva se desmarca de esas labores públicas de la letra, tanto por su incorporación de la ideología del decadentismo como por la localización de su novela en Europa, fuera de cualquier intento de representar a Colombia. En el caso del siglo XX, varios escritores colombianos tuvieron roles fundamentales en la constitución de la ideología que se puede denominar, en términos de Henríquez Ureña, «La Utopía de América». Incluso, el macondismo, uno de los productos angulares de la literatura latinoamericana, es uno de los puntos clave en esta retórica de constitución de identidades específicas. La novela de Vallejo, como mencionábamos anteriormente, se sitúa en una generación de ruptura con los cánones no-

5. Para una lectura del rol del intelectual y la letra en Colombia, véase Von Der Walde.

velísticos, ruptura que Giraldo atribuye al enfrentamiento con una nueva realidad colombiana (40). El mundo sumido en la violencia y la desesperanza presente en la obra de Vallejo es una nueva encarnación de la ideología de la decadencia, donde Colombia es presentada como un país que ya no tiene remedio y que es contrapunteado siempre con un pasado que vive en la nostalgia (de ahí las constantes referencias de Vallejo a su niñez en Sabaneta).⁶ Esta analogía, que nos enfrenta a dos autores finiseculares, en reacción a paradigmas novelísticos fuertemente atados a la construcción de narrativas nacionales y regionales e imbuidos por ideologías de decadencia de la nación.

El segundo factor es esa referencia directa a Silva que es *Chapolas negras*. El libro sobre Silva se publica un año después de *La virgen de los sicarios*, lo cual permite especular que su escritura es por lo menos parcialmente simultánea. La operación de humanización de Silva a partir de sus diarios de gastos y la crítica a Colombia por la incomprensión mostrada al poeta operan en una dimensión doble. Por un lado, existe un esfuerzo de desmarcar a Silva de su estatus de «poeta nacional». Siendo Silva un precursor de Vallejo, esta ruptura implica para el novelista la posibilidad de escribir sobre Colombia desde su decadencia. En términos de la relación de angustia de las influencias, Vallejo lleva a cabo la reinención de su precursor, de tal manera que, al romper con la relación entre Silva y narrativa nacional, su proyecto se puede enlazar al del autor de *De sobremesa* sin recaer en la automonumentalización. Asimismo, la segunda dimensión de esta humanización de Silva radica en el proceso de revisión que un escritor «fuerte» (este término es también de Bloom) hace de su precursor. Al desmonumentalizarlo, la narrativa de Vallejo puede comenzar su retórica de revisión, de tal forma que las analogías que se presentan entre ambos autores se pueden leer no en términos de similitudes lineales sino de reescrituras en términos del «horizonte de producción»⁷ en el que el novelista colombiano se inscribe.

A partir de la relación entre ambos escritores que he establecido hasta aquí, se puede intentar una lectura en paralelo de ambos textos y observar como Vallejo reapropia y reinventa las estrategias de crítica de la novela de Silva. El primer tema que sugiere la comparación es la forma en que ambos critican la constitución de los proyectos nacionales. En *De sobremesa*, existe un pasaje donde el personaje principal, José Fernández, poeta decadente que narra en una tertulia sus andanzas en Europa, narra en su diario un proyecto para la modernización de Colombia. Este proyecto básicamente se basa en que Fer-

6. Véase, por ejemplo, el pasaje en las páginas 16 y 17 de *La virgen de los sicarios*, donde el narrador evoca una felicidad que existía en su niñez y que ya no es posible en las nuevas circunstancias de Colombia: «La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol» (17).

7. Tomo esta noción de Jauss.

nández, como intelectual ilustrado, amasaría una fortuna en Europa, que después utilizaría para instalarse en el poder, democrática o violentamente. En consecuencia él, en el poder, civilizaría al país y lo llevaría al desarrollo, para después retirarse como un gran estadista (259 y ss.). Cuando sus contertulios preguntan a Fernández qué le detuvo para llevar a cabo su plan, otro miembro de la mesa, Oscar Sáenz, responde «con displicencia»: «Los pasteles trufados de hígado de ganso, el champaña seco, los tintos tibios, las mujeres ojiverdes, las japonerías y la chifladura literaria» (265). Incluso el propio Fernández confiesa unas líneas antes que «Yo estaba loco cuando escribí esto», a lo que Sáenz responde «Es la única vez que has estado en tu juicio» (265). Esta escena, constituida por la construcción de un proyecto nacional de progreso en el diario de un intelectual letrado, su posterior desmontaje al leerse el diario desde una situación ficcional que lo ironiza y la crítica del Dr. Sáenz por la incapacidad de Fernández de cumplir su proyecto son el centro de la crítica de Silva al discurso nacional. Silva extrema en su novela la crítica al móvil político del intelectual decimonónico al hacer una representación de su imposibilidad. El reproche de Sáenz es parte de la construcción ficcional, puesto que la representación de Silva alegoriza un arquetipo de la nación decimonónica en crisis: el intelectual que renuncia a su labor pública al asumir la ideología decadente y refugiarse en la Torre de Marfil y una sociedad colombiana que le reprocha esa salida. En otras palabras, Silva, en el único pasaje del libro que hace referencia directa a Colombia, habla del fundamento intelectual del alejamiento de Fernández del mundo, la imposibilidad de participar en el discurso del progreso. Es curioso, sin embargo, que Silva, el autor de este pasaje contra la narrativa nacional, sería integrado a ella después de su muerte.

Vallejo plantea una ruptura aún más radical. La posición tanto de su personaje como del personaje de Silva es análoga. José Fernández se legitima a sí mismo como el poeta que no se cree poeta (232-233). Esto, sin embargo, tiene lógica al pensarse que la novela está inscrita en el decadentismo. Des Esseintes, el personaje de la novela de Huysmans, es un hombre de letras que ha dejado de asumir ese nombre al enclaustrarse y renunciar al espacio público. Sin embargo, la inclusión del pasaje sobre el proyecto nacional asume una tensión, una nostalgia, en la cual ese proyecto nacional es aún posible y en la que el poeta aún tiene la capacidad de construir ese tipo de proyecto. Así como Silva, poeta, hace de un poeta protagonista de su historia, Vallejo, gramático, construye un *alter ego* ficcional que mantiene el oficio de su autor.

La elección de la figura del gramático es una revisión sumamente significativa frente a Silva. Esto no tiene significado solo dentro del «pacto autobiográfico» de las novelas, sino del rol específico que el gramático tuvo dentro del discurso nacional. Como observa Erna Von Der Walde a lo largo de su artículo sobre el siglo XIX colombiano, la gramática y el lenguaje jugaron un papel

crucial en el ordenamiento de la nación colombiana y en la constitución de un discurso público. De esta manera, Vallejo presenta irónicamente el discurso de legitimación del gramático: «Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada» (29). El contexto de esta afirmación es una presentación irónica de la violencia colombiana, donde Vallejo invoca a un Procurador para la protección de unos derechos legales que resultan absurdos en el Medellín desde el que se habla.

La representación del proyecto nacional en Vallejo está desprovista del protagonismo del personaje principal en él. Vallejo representa en el discurso novelístico una discusión cínica de su autoexclusión de las labores públicas: «Delito el mío por haber nacido y no andar instalado en el gobierno robando en vez de hablando» (28). Si José Fernández se excluyó por el individualismo y nihilismo característico de la ideología decadentista del *fin-de-siècle*, su presentación del proyecto nacional da a entender que el intelectual es todavía capaz de postularlo en el plano de lo simbólico. En cambio, para Vallejo, la autoexclusión es una decisión ética en el fondo, no planteada necesariamente desde asumir abiertamente la decadencia. Aquí es donde radica la clave fundamental de la revisión que Vallejo hace de Silva: Fernández asume la decadencia desde su inevitabilidad, desde el absurdo retórico del proyecto y, sobre todo, desde un recurso siempre individual a la Torre de Marfil. En pocas palabras, Fernández es el arquetipo del individuo más allá de la sociedad, que reacciona contra un proyecto nacional eminentemente burgués, proyecto solo concebible como la actuación de un iluminado (Fernández, en un punto de su proyecto, exclama «Luz, más luz» (262) que interviene como acto de voluntad para civilizar a la barbarie irredenta. Además, la obra de Silva, como observa García Márquez, no tiene ni un minuto de nostalgia por Colombia (xviii), mientras que *La virgen de los sicarios* se centra en buena parte en el contrapunto entre el país perdido y el desastre actual.

Fernando Vallejo se enfrenta a una problemática mucho más amplia: la sociedad representada va mucho más allá de la esfera discursiva burguesa. En términos lingüísticos hay una incorporación del discurso de los sicarios. En su libro *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, Vallejo hace una distinción tajante de la oralidad y la escritura: «A los fines prácticos e inmediatos del habla se opone la intención ordenadora y estética de la literatura» (11). La oposición que hace Vallejo es análoga al planteamiento de Von Der Walde. La función de la literatura desde el contexto ideológico de la construcción nacional es siempre ordenadora y la oralidad, en consecuencia, se asume solamente como una instancia pragmática del discurso. ¿Qué pasa entonces con el gramático cuando el mundo en el que está inmerso se basa en la incapacidad de la palabra para ordenar? El cuestionamiento del proyecto nacional no puede pa-

sar en Vallejo solo por su ironización, como sucede en Silva. Es necesario asumir la ruptura inevitable. José Cardona López observa:

Sus virtudes de gramático, las que a la vez representan la tradición de un orden idiomático en un país que se ha preciado de ostentar el descabellado engaño ideológico de hablar el mejor español del mundo, son perforadas por vocablos y giros de una jerga nacida en el fragor inclemente de la calle y la vida dura que ocasiona la marginalidad social (397).

El recurso de Vallejo a la oralidad como crítica del lenguaje ordenador de la ciudad letrada⁸ y el recurso de Silva a la novela decadente y autorreflexiva como rechazo a las funciones públicas del intelectual surgen, sin embargo, de una misma problemática nacida en dos contextos históricos distintos: la incapacidad de la novela para dar cuenta de la sociedad. El corpus crítico sobre la obra de Silva coincide casi unánimemente en la presencia de esta incapacidad dentro de la reflexión novelística. Aníbal González plantea a *De sobremesa* como la «apoteosis novelística de la trivialidad de la literatura» (87). Rafael Gutiérrez Girardot observa que el tema principal de la novela es el artista consciente de su vocación y su nostalgia de ubicación de la realidad (*Insistencias*, 90). Vallejo, por su parte, teoriza desde la novela misma esta insuficiencia: «Y a Medellín, además, el cine y la novela le quedan muy chiquitos» (82), afirmación sumamente paradójica si se considera que proviene de una novela que habla desde Medellín y que eventualmente pasaría al cine.

La incapacidad de representación de la novela conduce entonces a dos problemáticas que se presentan de manera análoga en ambos libros, a saber, la crisis de la forma novelística y el recurso a la alegoría y la ironía como estrategias de novelización. El principal paralelismo que se observa en ambos textos es la novela que carece de argumento. *De sobremesa* es un texto lleno de complejidades formales que resultan sorprendentes considerando la fecha de su producción: el centro de la novela es un diario que es leído en el contexto de una tertulia literaria. De hecho, el contexto en el que se lee el diario es parte de su trivialización. De ahí el título, que plantea la irrelevancia, el carácter puramente efímero de todo el texto. Por su parte, *La virgen de los sicarios* es, según la lectura de José Cardona López, una sucesión de escenas y no un desarrollo de trama (397). Ambas novelas reaccionan contra los proyectos novelistas totalizadores, aquellos que conllevan una teleología alegórica (o alegoría nacional para usar el término de Jameson). La lectura que Vallejo hace de Sil-

8. Otra lectura del rol del lenguaje es la ofrecida por Von Der Walde, donde plantea que en las escenas de los asesinatos, los actos de violencia de Alexis son legitimados por la narrativización de Vallejo. En otras palabras, al ponerlos en narrativa y, por ende, en lenguaje, estos actos de violencia sin sentido adquieren justificación.

va es una forma de repensar esta crisis del discurso. Por ello, las operaciones que Vallejo ejerce sobre la figura de su precursor modernista en *Chapolas negras* tienen un fin preciso: reclamar para el territorio de la duda, de la ruptura, un poeta que discursivamente fue integrado a la monumentalización nacional.⁹

Aníbal González, en el artículo «Estómago y cerebro: *De sobremesa*, el *Simposio* de Platón y la indigestión cultural» plantea en la novela de Silva una lectura entre la ironía y la alegoría en *De sobremesa*. Para González, la ironía predomina sobre la alegoría, tanto por débil andamiaje estructural del texto como en la forma en que la separación entre Fernández y Silva permite romper con el pacto autobiográfico (233-234). Sin embargo, parece más convincente el argumento de Rafael Gutiérrez Girardot, que plantearía que Fernández no es Silva, sino una construcción arquetípica del intelectual finisecular («José Fernández» 626). Más adelante, Gutiérrez Girardot hace un giro que permite postular el recurso a la Torre de Marfil y a la decadencia como un movimiento político. Para el crítico colombiano, la operación fundamental de *De sobremesa* es un procedimiento de intelectualización e interiorización que lleva a la estetización de la política (633). En otras palabras, la automarginalización del artista en la estética decadente es una forma de la lucha de clases donde el recurso a lo estético es una forma de rechazo al orden hegemónico. El planteamiento de Gutiérrez Girardot implica, además, que, contrariamente a lo que sugiere González, el centro de la novelización de Silva sea la alegoría. Una vez desmontada la lectura lineal del «pacto autobiográfico», cuyo rechazo lleva a González a privilegiar la ironía, el planteamiento de la novela de Silva como alegoría lleva, desde una lectura próxima quizá a la idea de lo alegórico en *The Political Unconscious* de Fredric Jameson,¹⁰ a comprender la ruptura formal y el itinerario caótico de José Fernández como una narrativa de superficie que se conecta con la estructura profunda de la incertidumbre del proyecto nacional. Al no haber una estructura social en la cual el intelectual y la novela puedan ubicarse, los textos culturales como el de Silva, a un nivel superestructural, crean una política de resistencia frente a concepciones del arte

9. Aquí vale la pena contrastar los dos textos, el de Vallejo y el de García Márquez, que preceden la edición de las cartas de Silva. Mientras el primero se centra en las minucias que desmonumentalizan a Silva, el segundo es un intento de reapropiación de Silva para una literatura nacional y latinoamericana.
10. Jameson postula en ese libro la alegoría en términos de una representación superficial, en el discurso novelístico, de una estructura profunda que Jameson identifica, desde una lectura althusseriana, con la base económica entendida como «causa ausente». En otras palabras, la novela es para Jameson la manifestación alegórica de la historia, entendida no como hechos concretos sino como estructura inasible directamente por el discurso. Por ende, la función de la novela es siempre de mediación.

alineadas con una idea nacional que legitima la hegemonía burguesa en el contexto hispanoamericano.

Otro tanto podría decirse de la novela de Vallejo. Mary Pratt ubica a *La virgen de los sicarios* en una tendencia actual de novelas alegóricas, al lado de textos como *Plata quemada* o *Salón de belleza*. Esto quiere decir que hay pocas novelas que reflejan la actual crisis latinoamericana a través de referencias realistas a sus causas y fuentes (97). La afirmación de Pratt se complementa con una segunda inscripción dentro de su argumento: la representación de lo que Pratt, siguiendo a Carole Pateman, llama el «contrato sexual», planteado en la novela a través de la poca relevancia de las mujeres en el texto y la constitución de relaciones sociales homoeróticas (93). Esta lectura de Pratt nos sugeriría que *La virgen de los sicarios*, más que una representación realista del Medellín del sicariato es una ficcionalización alegórica de una situación que, pese a su arraigo en un contexto sociohistórico, no es un trabajo mimético de la realidad. En un punto de la novela, Vallejo satiriza la posibilidad de una voz narrativa fiel a la realidad: «Y yo sólo, muriéndome, sin un alma buena que me trajera un café ni un novelista que atestiguara, que anotara, con papel y pluma de tinta indeleble para la posteridad delirante lo que dije o no dije» (127).

La narración en primera persona, a la luz de esta cita, es una forma de renuncia al pacto mimético. Lo único posible es la construcción de una mirada personal, infiel a la representación de «lo real». Esta mirada proviene, al igual que en Silva, de un personaje arquetípico. Por lo tanto, toda la lectura de la realidad ficcional puede provenir solamente desde las idiosincrasias del narrador. El ejemplo más claro de esta mirada es el hecho de que los dos sicarios principales, Alexis y Wilmar, amantes del Vallejo ficcional, no están claramente individualizados, al grado que en un punto, el narrador los confunde en la narración misma (131).¹¹ Esta mirada lleva a pensar que *La virgen de los sicarios* no es una denuncia testimonial de la realidad, sino la construcción de una resistencia alegórica frente a la situación colombiana a través de un recurso continuo a la literatura. El paralelo que he venido haciendo con Silva es un ejemplo, pero no el único que se ha planteado. Héctor Fernández L'Hoeste sugiere a lo largo de su artículo «*La virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo» un paralelo con el *Infierno* de Dante. Por su parte, María Mercedes Jaramillo plantea que una de las características más importantes de la novela es la parodización de la literatura clásica (432). Todos estos paralelos nos llevan a la observación de que las operaciones políticas de una novela como *La virgen de los sicarios*, así como sucedió anteriormente con *De*

11. Esto se observa aún más claramente en el filme de Barbet Schroeder, donde ambos sicarios son visualmente muy similares.

sobremesa, son múltiples y no necesariamente limitadas a la denuncia directa y evidente del orden establecido.

Es interesante observar que ambos textos contienen una crítica acre a la posibilidad de una revolución socialista. José Fernández lleva a cabo una subversión de los conceptos marxistas de la Revolución obrera a partir de una parodización de la conciencia de clase por medio de una lectura un tanto heterodoxa de tesis nietzscheanas:

¿Tú no sabías nada de eso, obrero que con las manos encallecidas por el trabajo haces todavía la señal de la cruz y te arrodillas para pedir por los dueños de las fábricas donde te envenenan los vapores de las mezclas explosivas? Pues sábelo y regenerado por la enseñanza de Zaratustra, profesa la moral de los amos, vive más allá del bien y del mal. [...] Muertos los amos serán los esclavos los dueños y profesarán la moral verdadera en que son virtudes la lujuria, el asesinato y la violencia. ¿Entiendes obrero? (322).

Vallejo (el personaje), por su parte, desromantiza la figura del obrero, utilizando una retórica de desprecio frente a su vida y a la lucha de clases:

El obrero es un explotador de sus patrones, un abusivo, la clase ociosa, haragana [...] Jamás he visto a uno de esos zánganos trabajar; se la pasan el día entero jugando fútbol u oyendo fútbol por el radio o leyendo las noticias de lo mismo en *El Colombiano*. Ah, y armándose sindicatos. Y cuando llegan a sus casas los malnacidos rendidos, fundidos, extenuados «del trabajo», pues a la cópula: a empanzurrar a sus mujeres de hijos y a sus hijos de lombrices y aire. ¿Yo explotar a los pobres? ¡Con dinamita! Mi fórmula para acabar con la lucha de clases es fumar a esta roña (138).

La ideología decadente, en cada una de las novelas, coincide en extender su crítica a la posibilidad redentora de la clase obrera. Esto se debe principalmente a algo en lo que coinciden ambos textos: la sobreindividualización de ambos personajes. José Fernández tiene un individualismo construido en dos modelos: Des Esseintes, personaje de la novela de Huysmans, que es el arquetipo del individualismo decadentista y un entendimiento del superhombre de Nietzsche desde una lectura carente de cualquier concepto teleológico o, sobre todo, de superioridad real. Vivir más allá del bien y del mal es un nombre más para el rechazo del orden burgués en el decadentismo. Fernando Vallejo, el personaje, construye su individualismo también a través de dos estrategias. Primero, el hecho de que la novela se narre después del regreso del narrador de una vida vivida en el exterior constituye una forma de desidentificación con el contexto. La Colombia a la que el narrador se arraiga es un país que no existe más, representado por esa Sabaneta utópica. Toda la crítica al Medellín de

los sicarios proviene esencialmente de su no pertenencia al contexto nuevo y, por ende, de su incapacidad de adaptarse a pesar de las concesiones lingüísticas que hace en su narración. Este tropo del viaje y la distancia es fundamental para comprender la ruptura con el proyecto nacional. No debemos olvidar que el diario de José Fernández narra un viaje a Europa. De esta manera, la revisión que Vallejo hace de Silva se funda en su ubicación dentro de un momento distinto del proceso de desarraigo. La narrativa de Fernández se ubica esencialmente en una Europa idealizada desde la cual se ve a Colombia a la distancia. Vallejo habla desde el retorno, donde la distancia se ve cancelada y la desubicación pasa de ser una narrativa del exilio a convertirse en una narrativa de la nostalgia. Ambas narrativas, sin embargo, dependen del axioma individualista, puesto que, más allá de la distancia geográfica, la crítica se articula a partir del autoaislamiento del intelectual representado en los textos frente a una sociedad y una nación que espera de ellos una función que resulta imposible cumplir.

Una de las consecuencias más significativas de este individualismo es que la única salida que el individuo encuentra a ese (des)orden social al que no pertenece es el recurso a la sensualidad. Fernández vive alejado de la sociedad, viviendo en medio de lujos y mujeres. Sin embargo, el tema común más significativo es la homosexualidad. Oscar Montero plantea como tesis central de su artículo «Escritura y perversión en *De sobremesa*» la importancia del afeminamiento de Fernández y las veladas referencias al lesbianismo. En el caso de Vallejo, la única instancia redentiva en toda la novela son los momentos amorosos con Alexis y Wílmur.¹² De esta manera, la ruptura del contrato sexual de la que habla Pratt como fundación de la violencia es también la base de la única salida del mundo en que se encuentra inmerso que el narrador de *La virgen de los sicarios* tiene. La homosexualidad es una forma de resistir ese orden contaminado. Incluso, el propio narrador confiesa que se enamoró de Alexis por la pureza que se escondía detrás de sus ojos, una «pureza incontaminada de mujeres» (declaración significativa considerando los constantes ataques del narrador a la cópula como acto reproductivo) que se convertía en «su verdad» (25). La homosexualidad, como acto de pasión sensual y, sobre todo, como posibilidad de dialogar en el individualismo es una forma de sobrevivir la violencia exterior.

Después de este análisis, queda solo preguntarse por la posibilidad de una política de la novela después de los proyectos nacionales. Esto ha sido un tema de los escritores latinoamericanos al ser enfrentados al tema de la posmo-

12. Habría que señalar que el primer encuentro de Vallejo con Alexis se da en lo que describe como un «cuarto balzaciano» (13). El exceso de decoración recuerda los recargamientos ornamentales de las habitaciones de la casa de Des Esseintes.

derinidad. En este caso, existen dos afirmaciones, provenientes de dos escritores argentinos que nos pueden ayudar con el planteamiento. Abelardo Castillo, al preguntarse el sentido de la literatura en el mundo moderno, llega a la conclusión de que la función de la literatura es imaginarle un sentido al mundo (138). Por su parte, Mempo Giardinelli observa: «Hoy escribimos para indagar, para experimentar, para conocer para descubrir. Pero también y sobre todo para *recordar* y acaso, así, *sobrevivir*» (269). Estas dos funciones pueden ser una clave para entender la forma en que *La virgen de los sicarios* se inscribe como literatura en un mundo donde su función parece banal. El recurso a Silva (como a Dante y a otras referencias literarias) es deseo de reapropiarse de la tradición letrada y, en su subversión, otorgarle nuevos significados. Vallejo, desde una ideología de la decadencia, utiliza la palabra como recurso desesperado, ambiguo, para recuperar la función ordenadora desde la conciencia de su propia imposibilidad. Si María Mercedes Jaramillo piensa que la función de la palabra en la novela es nominar la violencia para darle un sentido (436), se debe a que Vallejo escribe desde la nostalgia por un mundo en el que la literatura, siguiendo el planteamiento de Castillo, aún parecía ser capaz de proporcionar significados. Sin embargo, éste es un acto desesperado, de supervivencia. Recordar a la Sabaneta perdida y plantearse una instancia de amor posible en la figura de un sicario es parte del acto de sobrevivir y de recordar que las cosas no tienen por qué ser así. Aquí es donde radica una nueva política de la novela, no en la necesidad de constituir nuevos proyectos quiméricos, sino en la sensación de que no hay que conformarse ni celebrar el mundo que nos rodea. La nueva política planteada por un texto como *La virgen de los sicarios* es salvar al mundo por el odio a su decadencia y tratar de entenderlo y rechazarlo desde una posición de constante incomodidad y resistencia al conformismo. ●

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*, Nueva York, Oxford University Press, 1973.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987.
- Cardona López, José. «Literatura y narcotráfico: Laura Restrepo, Fernando Vallejo, Darío Jaramillo Agudelo», en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo, eds., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. I: *La nación moderna. Identidad*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pp. 278-406.
- Castillo, Abelardo. «El escritor latinoamericano en la posmodernidad», en *Escritos* 13/14, 1996, pp. 125-138.

- Fernández L'Hoeste, Héctor D. «*La virgen de los sicarios* o las visiones dantescas de Fernando Vallejo», *Hispania* 83, 2000, pp. 757-766.
- García Márquez, Gabriel. «En busca del Silva perdido», Vallejo, ed. ix-xxv.
- Giardinelli, Mempo. «Variaciones sobre la posmodernidad o ¿qué es eso del posboom latinoamericano», en *Escritos* 13/14, 1996, pp. 261-269.
- Giraldo, Luz Mary. «Fin del siglo XX: por un nuevo lenguaje (1960-1996)», en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo, eds., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. II: *Diseminación. Cambios. Desplazamientos*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pp. 10-48.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987.
- «'Estómago y cerebro': *De sobremesa*, el Simposio de Platón y la indigestión cultural», *Revista Iberoamericana* 178-179, 1997, pp. 233-248.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. «José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa», *Silva* 623-635.
- *Insistencias*, Bogotá, Ariel, 1998.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, trad. Enrique Díez Canedo.
- Huysmans, Joris-Karl. *Against Nature - A rebours*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- «Third World Literature in the Age of Multinational Capitalism», *Social Text* 15, 1986, pp. 65-88.
- Jaramillo, María Mercedes. «Fernando Vallejo: desacralización y memoria», en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo, eds., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. I: *La nación moderna. Identidad*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, pp. 407-439.
- Jauss, Hans Robert. *Towards an Aesthetics of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, trad. Timothy Bahti.
- Martín-Barbero, Jesús. «Las ciudades que median los medios», en Mabel Moraña, edit., *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002, pp. 19-36.
- Meyer-Minnemann, Klaus. «Silva y la novela del final del siglo XIX», en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela I. Robledo, eds., *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. I: *La nación moderna. Identidad*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pp. 89-110.
- Montero, Oscar. «Escritura y pervisión en *De sobremesa*», *Revista Iberoamericana* 178-179, 1997, pp. 249-261.
- Pratt, Mary Louise. «Tres incendios y dos mujeres extraviadas: el imaginario novelístico frente al nuevo contrato social», en Mabel Moraña, edit., *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002, pp. 91-106.
- Sangari, Kumkum. *The Politics of the Possible*, Nueva Delhi, Tulika, 2000.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*, edit. Héctor H. Orjuela, París, ALLCA XX/UNESCO, 1996.

- Sommer, Doris. *Foundational Fictions*, Berkeley, University of California Press, 1991.
- Vallejo, Fernando. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- *Chapolas negras*, Bogotá, Alfaguara, 1995.
- *La virgen de los sicarios*, Madrid, Punto de Lectura, 2001.
- Vallejo, Fernando, edit. *Cartas de José Asunción Silva*, Bogotá, Casa de Poesía Silva, 1996.
- Von Der Walde Uribe, Erna. «Limpia, fija y da esplendor. El letrado y la letra en la Colombia a fines del siglo XIX», *Revista Iberoamericana* 178-179, 1997, pp. 71-83.