



Al compás del fin del mundo: La Virgen de los sicarios de Fernando Vallejo

por María Amalia Barchiesi

LA VOZ IRACUNDA DE DIOS

La novela *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo ofrece una visión apocalíptica y aterradora de las transformaciones culturales que en Colombia tuvieron lugar a partir del ingreso de las políticas económicas globalizadoras a fines del siglo pasado. Hecho que, en lo específico, se produce a través de los medios y los dispositivos de comunicación, ya sea por las redes televisivas provenientes de Norteamérica y las radiales locales, o bien o por el mercado discográfico (también en manos de Estados Unidos). Así se propagó un modelo de comunicación, aún vigente, basado principalmente en lo acústico que, fomentando la interferencia y la interrupción en las relaciones intersubjetivas, produjo destrucción y violencia.

Las innumerables alusiones al libro del *Apocalipsis* de Juan presentes en la novela, y ya ampliamente examinadas por la crítica, se mueven también en tal dirección, para dar un sentido profético y escatológico a los signos acústicos de una modernidad inconclusa y devastadora que asuela la Colombia de fines del siglo pasado, sin posibilidad de salvación. "Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada. Cuando me muera aquí sí que va a ser el acabóse",



sentencia Fernando, el protagonista narrador de *La Virgen* (2007: 20), gramático colombiano, *alter ego* de Vallejo, que narra su retorno en los años 90 al país natal, después de largos años de ausencia. Y, en efecto, la novela se constituye en sentido apocalíptico como una “revelación” de una verdad esencial del mundo y del hombre latinoamericano, como el crudo develamiento de algo oculto y secreto, de “una verdad apofántica de la inminencia del fin”, como escribe Derrida sobre el discurso apocalíptico (Derrida 1994: 55-56). Vallejo opera subrepticamente a lo largo de sus páginas una sensibilización acerca de los incorpóreos efectos de los dispositivos acústicos que activan y retroalimentan, consciente o inconscientemente, la violencia en Colombia. Su novela nos propone la escucha atenta de un invisible y onnipresente componente ambiental que conduce inevitablemente a un país y a un continente a la destrucción de su memoria y de su modo de expresarla: “Esto que veis aquí maricanos es el presente de Colombia y lo que les espera a todos si no paran la avalancha” (2007: 67).

Como ya lo hemos anticipado, los vínculos hipertextuales entre *La Virgen* y el *Apocalipsis* de Juan han sido abordados generosamente por la crítica. Cabe mencionar que en el marco de dichos estudios las relaciones entre textos bíblicos en general y la obra de Vallejo fueron objeto de análisis en trabajos de Martínez (1988) y Azlate (2008). Entre los estudios de *La Virgen* relacionados con el texto juanense, se encuentran los ensayos de Restrepo Gautier (2004); Montalvo Aponte (2007) y Díaz Ruiz (2010); el tema es asimismo abordado, si bien parcialmente, por González Cantin (2010).

Puesto que dichos estudios críticos ya ha asentado las referencias intertextuales en la novela de Vallejo, lo que me interesa ahondar en las páginas siguientes es la lectura transversal que el escritor colombiano ha privilegiado del *Apocalipsis*, en un proceso de hipertextualización paródica que despliega en su novela, y que estriba precisamente en la adopción, siempre con finalidades paródicas, de un específico recurso narrativo del escrito juanense. Me refiero a una focalización interna de carácter acústico de la voz narradora del relato de Juan que conlleva un determinado bagaje perceptivo y sensorial. En *La Virgen de los sicarios* dicho recurso se traduce en la sensación de aturdimiento que sufre el yo narrador bajo los efectos de la estridente y destructiva banda sonora de una modernización infernal.

La novela quiere ser el testimonio de una época en la historia de Colombia en la que el sentido de la subjetividad y los confines simbólicos del yo se diluyen en el estrepitoso anonimato de un “alma colectiva, gregaria y ruin”, de una “jauría cobarde y mariconas” (2007: 38). Son masas sociales ‘bestializadas’ por hábitos acústicos originados en la tecnología massmediática, como el taxista de Medellín que “llevaba el radio prendido cacariando” (2007: 45), o por la práctica de una bestial religión popular carente de sentido, representada en los maquinales rezos en las iglesias de Medellín: “En el oleaje de la multitud, entre un chisporroteo de veladoras y rezos en susurros entramos al templo. El murmullo de las oraciones subía al cielo como un zumbido de



colmena" (2007: 13-14). Vallejo emplea el mismo verbo en diferentes oportunidades, propagando metonímicamente su significado para describir, por ejemplo, el silbido mortal de las balas: "seguí por entre las balas que me zumbaban en los oídos como cuchillas de afeitar" (2007: 23). Los rezos y las balas confluirán después en el oximórico ritual de las "balas rezadas" que los asesinos a sueldo de Medellín practican para asegurarse la muerte de su blanco:

Las balas rezadas se preparan así: Pónganse seis balas en una cacerola previamente calentada hasta el rojo vivo en parrilla eléctrica. Espolvóreense luego en agua bendita obtenida de la pila de una iglesia, o suministrada, garantizada, por la parroquia de San Judas Tadeo, barrio de Castilla, comuna noroccidental. El agua, bendita o no, se vaporiza por el calor violento, y mientras tanto va rezando el que las reza con la fe del carbonero: "Por la gracia de San Judas Tadeo (o el Señor Caído de Girardota o el padre Arcila o el santo de tu devoción) que estas balas de esta suerte consagradas den en el blanco sin fallar, y que no sufra el difunto. Amén". ¿Que por qué digo que con la fe del carbonero? Ah yo no sé, de estas cosas no entiendo, nunca he rezado una bala. Ni nadie, nadie, nadie me ha visto hasta ahora disparar. (2007: 63)

Como antítesis de la "peste" humana, los animales en la novela de Vallejo aparecen humanizados en su silencioso sufrimiento, suscitando en Fernando una auténtica piedad cristiana. El episodio más conmovedor del texto es sin duda el hallazgo de un perro moribundo, que Fernando decide matar para poner fin a su agonía. Es una suerte de silente eutanasia, de muerte sin ruido: "La detonación sonó sorda, amortiguada por el cuerpo del animal, cuya almita limpia y pura se fue elevando, elevando rumbo al cielo de los perros que es al que yo no entraré porque soy parte de la porquería humana" (2007: 81).

Hay, por consiguiente, una animalización asociada a lo acústico; la novela parece trabajar paródicamente con un sentido translaticio y literal del símbolo apocalíptico de la bestia, como así también con los significados de otro intertexto fundamental *La bête humaine* (1890) de Émile Zola, en el cual el ruido de las primeras tecnologías de fines siglo XIX deshumanizan al proletariado.

En la prosa de Fernando Vallejo se advierte un predominio del ritmo, de una música particular que parece ser su contribución para tratar de acercar la literatura a la música, "el Arte supremo" que "se quedará por muy debajo del arte de escribir", según palabras del escritor (Josef 2010: 10). El trabajo con el material acústico, por tanto, se le vuelve tarea indispensable; la atención puesta en la sonoridad verbal se puede apreciar en el amplio empleo de un vocabulario relacionado con lo auditivo, con la voz. La narrativa vallejana está hecha de onomatopeyas, de paisajes sonoros. En *La Virgen*, por ejemplo, dichos recursos recrean el *milieu* sonoro de violencia y muerte de las calles de Medellín: " 'Desviémonos'. Que no, y seguimos. Y claro, nos detuvieron. Más les valía no haber nacido. ¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Tres tiros en las puras frentes y tres



soldados caídos, tiesos. ¿Cuándo sacó Alexis el revólver? Ni alcancé a ver” (2007: 38); “¡Uuuuuu! ¡Uuuuuu!” aullaba una ambulancia con su letrero de ambulancia escrito al revés para que uno tenga que leerlo patas arriba dando la vuelta; paraba en seco y se bajaban dos camilleros a recoger a los muertos” (2007: 52-53).

Un ruido entrópico y violento es el verdadero desencadenante de la agresión y el asesinato en Colombia. En una secuencia de la novela, se asiste a un bíblico ajuste de cuentas con una realidad acústica infernal:

Íbamos en uno de esos buses atestados en el calor infernal del mediodía y oyendo vallenatos a todo taco. Y como si fueran poco el calor y el radio, una señora con dos niños en pleno libertinaje: uno, de teta, en su más enfurecido berrinche, cagado sensu stricto de la ira [...] Y con la taza llena hasta el tope, rebosada hasta el rebose, he aquí que en Wilmar encarna el Rey Herodes. Y que saca el Santo Rey el tote y truena tres veces. ¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Una para la mamá, y dos para sus dos redrojos. Una pepita para la mamá en su corazón de madre, y dos para sus angelitos en sus corazoncitos tiernos. (2007: 102)

Cuando en el mismo episodio el joven sicario Wilmar mata al conductor del autobús que escuchaba a todo volumen vallenatos, la concatenación causal ‘ruido mediático – muerte’ se cifra en estas líneas: “El radio, sin dueño, siguió cantando por él en su memoria los vallenatos que aquí se están volviendo ritmo de muertos” (2007: 102).

El ruido constituye una suerte religión laica de la modernidad colombiana: es la iracunda y omnipresente voz de un Dios apocalíptico que toma cuerpo en múltiples formas: es el lenguaje desarticulado y desapacible de las jergas de las comunas nororientales de Medellín, de su “oralidad secundaria”, así definida por Martín Barbero para hacer referencia a una oralidad gramaticalizada por los dispositivos electrónicos de comunicación massmediática (Martín Barbero 2002: 207). La voz de Dios está plasmada asimismo en el ruido de las radios y televisores, de los silbidos de las balas, de la voz vacua del presidente de turno, “el lorito gárrulo”. Dios grita despiadadamente, casi sin ser escuchado, a través de las caseteras, la música rock y heavy metal y, especialmente, de la música descompasada de los vallenatos, género musical colombiano, particularmente detestado por el protagonista-narrador: “pues, para variar, llevaba el taxista el radio prendido tocando vallenatos, que son una carraca con raspa y que no soporta mi delicado oído” (2007: 49). Toda Colombia sucumbe bajo el ritmo monótono y disolvente del famoso vallenato “La gota fría”, en cuya letra repara Fernando:

¿Qué es lo que está diciendo este vallenato que oigo por todas partes desde que vine, al desayuno, al almuerzo, a la cena, en el taxi, en mi casa, en tu casa, en el bus, en el televisor? Dice que “Me lleva a mí o me lo llevo yo pa que se acabe la vaina”. Lo cual, traducido al cristiano, quiere decir que me mata o lo mato porque



los dos, con tanto odio, no cabemos sobre este estrecho planeta. ¡Aja, conque eso era! Por eso andaba Colombia tan entusiasmada cantándolo, porque le llegaba al alma. No había reparado en la letra, yo solo oía la carraca. (2007: 66-67)

Como ya lo anticipamos, en el *Apocalipsis* de Juan hay una valorización de la percepción auditiva, que se advierte mayormente en la descripción de la materialidad de la voz de Dios o de los seres divinos involucrados en el texto; sus voces son como un “*sophar*” (“trompeta de cuerno” en hebreo) o como un trueno. Cito algunos versículos bastante ilustrativos al respecto. En la revelación que le hace Cristo a Juan, leemos “Yo estaba en el espíritu en el día del señor y oí detrás de mí una gran voz como de trompeta” (1,10). En 6,1: “Vi cuando el Cordero abrió uno de los sellos, y oí a uno de los cuatro seres vivientes decir como con voz de trueno: Ven y mira [...]”. Y en el sonoro llamamiento que sirve de introducción al septenario de la trompeta (8, 6-8), intuimos la asociación de la cual se vale el escritor colombiano para establecer la cadena metonímica ‘ruido- destrucción- muerte’:

Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas. El primer ángel tocó la trompeta y hubo granizo y fuego mezclados con sangre que fueron lanzados sobre la tierra, y la tercera parte de los árboles se quemó y se quemó toda la hierba verde.

El segundo ángel tocó la trompeta, y como una gran montaña ardiendo en fuego fue precipitada en el mar; y la tercera parte del mar se convirtió en sangre.

En *La Biblia*, según Adriana Cavarero (2003: 28), la potencia de Dios encuentra su expresión en la voz, la *qol*, término hebraico que la versión griega traduce en *phonè*. Además de apuntar a la voz, *qol* también indica el efecto acústico del viento y de la tormenta, y sobre todo del trueno; *qol* pertenece al campo de lo acústico y a todo lo que se percibe con el oído. Según la tradición judaica, es la fuente de comunicación vocálica que Dios se vale para hablar al mundo y especialmente a los seres humanos. Esta atañe a una esfera de sentido que se ubica antes de la palabra, es el dominio del sonido y del aliento vibrante en los textos que están en relación más estrecha con la trascendencia de Dios (Cavarero 2003: 30-31).

Tales imágenes acústicas aparecen pertinazmente intertextualizadas en *La Virgen*. Ya en las primeras páginas leemos: “[...] entre tanto reloj callado tronaba un televisor furibundo transmitiendo telenovelas, y entre telenovelas y telenovelas las alharacosas noticias: que hoy mataron a fulanito de tal y ya noche a tantos y a tantos” (2007: 10). Y se repite en “Los goles atruenan el cielo de Medellín y después tiran petardos o ‘papeletas’ y ‘voladores’, y uno no sabe si es de gusto o si son las mismas balas de anoche” (2007: 40). El motivo acústico del trueno se retoma para describir los barrios populares de Medellín:



Las comunas son , come he dicho, tremendas [...], ensordeciéndose con sus radios, día y noche, noche y día, a ver cuál puede más, tronando en cada casa, en cada cuarto desgañitándose en vallenatos y partidos de fútbol, música salsa y rock sin parar la carraca ¿Cómo hacía la humanidad para respirar antes de inventar la radio?. Yo no sé, pero el maldito loro convirtió el paraíso terrenal en un infierno: el infierno. No la plancha ardiente, no el caldero hirviendo: el tormento del infierno es el ruido. El ruido es la quemazón de las almas (2007: 58-59).

En el cementerio de la ciudad, enclave de la muerte y el silencio, y paradójico escenario de un nuevo asesinato, el ruido de los disparos retumba como el trueno bíblico y los televisores trasmitiendo “culebrones” latinoamericanos: “El ángel levantó el revolver a la altura de la frente del otro y disparó. El trueno del disparo se fue culebriando por esos recovecos y socavones de tumbas llenas de eternidad y de gusano, y se quedó resonando por un rato con una voracidad de infinito” (2007: 74).

Si *qol* es puro fenómeno acústico, carente de significado, como la voz incontinida y vacía de Dios metaforizada en el ruido metropolitano de la novela, la expresión griega *rema argon*, empleada por San Mateo (12, 34-37), parece ajustarse a la jerga que hablan los sicarios. Dicha expresión, que significa en griego palabra veloz, palabra sin peso, sin silencios interiores, sonido puro y continuo, sin calma ni deliberación, se ciñe al habla de los muchachos de las comunas de Medellín, que emulan lingüísticamente el idioma de la violencia televisada en anodinos dibujos animados:

Sin saber ni inglés ni japonés ni nada sólo comprende el lenguaje universal del golpe. Eso hace parte de su pureza intocada. Lo demás es palabrería hueca zumbando en la cabeza. No habla en español, habla en argot o jerga que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, [...] más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio de Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muertos; 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 (2007: 22).

Vallejo pone al descubierto en su narración la palabra “desencantada”, de proliferación técnica, de la post-modernidad hispanoamericana. Una palabra sin aliento que anula los espacios interiores del silencio “dando vuelta al hombre como si se tratara de un guante para que todo él se halle presente en su superficie”, como escribe Le Breton en su libro *El silencio* (2009: 5).



HORROR VACUI/ HORROR PLENI

A la luz de las lecturas paródicas del escritor colombiano del *Apocalipsis*, las alegóricas plagas del intertexto bíblico asumen en su novela semblanzas de índole acústica: el ruido ensordecedor de una modernidad infernal sin modernización y su única escapatoria, el silencio de la muerte por mano de los sicarios, son las sinécdoques sonoras de un catastrófico proyecto comunicativo. El carácter apocalíptico de *La Virgen* apunta a la revelación de una inexorable continuidad de información auditiva que afecta la sociedad colombiana en los albores de la globalización de los años 90. La novela devela los fatales efectos de la ausencia de ese intervalo temporal que, según Gillo Dorfles, todo individuo necesita para replegarse sobre sí mismo (2008: 33). Fernando Vallejo advierte al lector sobre lo que Dorfles denomina una “frucción desatenta” de “músicas de fondo”, que entran y salen de nuestros aparatos sensoriales sin dejar huellas (Dorfles 2008: 142-143). Así también, para Vallejo la voz humana en tanto portadora de un idioma no puede limitarse a una simple vocalidad, a mera materialidad semiótica. En las paródicas citas de pasajes del texto bíblico, la voz estruendosa de Dios que describe el *Apocalipsis* se vacía de significado para volverse vínculo de la nada. Hay pues un tratamiento retórico-intertextual de inversión con respecto a los significados del escrito juanense; como muy bien lo ha señalado Montalvo Aponte en la novela “puede constatarse desde el principio, un tono blasfemo y provocador marcado por la inversión de los valores religiosos” (2007: 458). En el plano de lo acústico dicho procedimiento retórico exhibe el quiebre con el sentido original del ruido artificial asociado a lo corporal, que ilustra un texto clave del antropólogo Leach (1976), cuya lectura suponemos un factor preponderante en la novela de Fernando Vallejo:

[Los ruidos corporales que forman parte de la naturaleza] sirven para marcar el límite entre el “yo” y el mundo exterior”. Por lo tanto, parece significativo que la cultura haya llegado a usar repetidamente el ruido artificial precisamente con la finalidad de marcar este mismo tipo de límites. El toque del tambor, el sonido del cuerno, el golpear de los cimbales, los disparos y petardos, el tañido de las campanas, las ovaciones organizadas etc., se emplean normalmente como distintivos de límites temporales y espaciales, pero estos límites son tanto físicos como metafísicos. Los toques de corneta indican las horas del día; las fanfarrias, la entrada de las personas importantes; los disparos y petardos son distintivos característicos de cortejos fúnebres y bodas, el final del tiempo lo marcará la trompeta final; el trueno es la voz de Dios. Por lo tanto: Ruido/silencio = sagrado/profano (1999: 86).

Hay pues en *La Virgen* una inversión de esta ecuación: un ruido des-ritualizado, sin pausas, disuelve las fronteras interioridad/ exterioridad y deja a Fernando totalmente desamparado y vacío en una suerte de versión acústica del fenómeno de



obscenidad baudrillardiana, que consiste, recordamos, en una continua visibilización y exposición de los espacios más recónditos del individuo (Baudrillard 1987: 51-55): “Yo ya no soy yo, Virgencita niña. Tengo el alma partida”, dice Fernando en su plegaria a la Virgen María Auxiliadora de Sabaneta, el “pueblo de su infancia” (2007: 32).

A un sistema que bloquea todo el espacio y el tiempo disponibles en la vida de los habitantes de Medellín, colonizándolos con signos acústicos aparentemente inocuos, que suprimen esencialmente los lugares del secreto de cada individuo, Vallejo opone en su narración otro sistema, el apologizado por el gramático Fernando de las “tecnologías” semióticas del silencio y del discurso interior de la memoria, es decir, instrumentos útiles para la recuperación de un territorio autónomo del sujeto. En términos semióticos, es el cuerpo del narrador-protagonista que se vuelve fuente de percepción y de sentido (Fontanille 1992); los semantismos de sus sensaciones corporales son la grilla interpretativa de la novela, que se estructura semánticamente sobre la base de una tópica somática, en función de la oposición topológica ‘interior/ exterior y semántica ‘sagrado/ profano’. El cuerpo del yo narrador es sentido como una región infranqueable y sagrada, cuyas fronteras con el exterior peligran constantemente ante el acecho de un ruido homogeneizador y narcotizante, profanador de almas:

Los tapones de algodón no sirven definitivamente para los oídos. Dejan pasar la música disco o "heavy metal". O no es que la dejen pasar, es que vibra el hueso, el temporal, y la vibración taladra el cerebro. Así que el problema de la casetera de Alexis y mi amor por él no tiene solución. Sin solución me voy solo a la calle. Solo como nací, a jugarme la vida y a visitar iglesias. (2007: 20)

Por dicho motivo Fernando, al volver a su tierra, después de muchos años, se siente doblemente exiliado: “En el limbo de mi vacío por este infierno, buscando entre almas en pena iglesias abiertas, me metí en un tiroteo” (2007: 23), es decir, desterrado de su propia alma bajo una permanente intemperie sonora que esencialmente desterritorializa: “Huyendo del ruido infernal me estoy volviendo más ubicuo que Dios en su reino. Y así voy por estas calles de Medellín alias Medallo viendo y oyendo cosas” (2007: 33).

De una suerte de *horror pleni*, que nace en la novela de un *horror vacui* y viceversa, en una circularidad sin fin,¹ de una asfixia acústica que erosiona los mapas cognitivos del protagonista, surge la paradójica necesidad de respirar el pacífico silencio de las desangeladas iglesias de Medellín, único territorio en el que podrá aflorar su mundo interior.

¹ Dicha circularidad está asociada a la que registra Martín Barbero: [en Hispanoamérica “la causalidad no es lineal en ninguno de los sentidos, sino *circular* – la violencias de la vida alimenta las televisivas que a su vez recargan aquellas-” (2007: 421).



Vallejo en su novela socava el inexorable flujo sonoro que devasta su país natal, para hacernos ver los efectos disolventes de la eliminación de intersticios temporales y espaciales, donde es posible el repliegue interior. La verdad por revelar en la novela es el exilio o la expropiación de la privacidad del propio pensamiento y de la propia memoria. Una infernal saturación perceptiva, originada en los dispositivos massmediáticos, suprime toda posibilidad de ensimismamiento. Fernando en su diálogo interior con su joven amante Alexis, apunta: "la felicidad no puede existir en este mundo lleno de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol" (2007: 12). En otras dos secuencias narrativas, se ilustra ese vacío de los jóvenes sicarios de Medellín, que hunde sus raíces en el consumismo de dispositivos electrónicos:

El vacío de la vida de Alexis, más incolmable que el mío, no lo llenaba un recolector de basura. Por no dejar y hacer algo, tras la casetera le compré un televisor con antena parabólica que agarra todas las estaciones de esta tierra y las galaxias. Se pasa ahora el día entero mi muchachito ante el televisor cambiando de canal cada minuto. (2007: 22)

Mayor error no pude cometer con la quiebra de ese televisor. Sin televisor Alexis se quedó más vacío que balón de fútbol sin patas que le den, lleno de aire. Y se dedicó a lo que le dictaba su instinto: a ver los últimos ojos, la última mirada del que ya nunca más. (2007: 37)

Desde esta misma perspectiva se advierten dos semiotizaciones del espacio urbano representado; la novela parece estructurarse, por una parte, según la "plenitud" interior de la exacerbada memoria territorial de Fernando que sobrescribe con la Medellín de su recuerdo infantil la desorganizada textualidad espacial de la Medellín de los años 90, desurbanizada y desterritorializada. La memoria, rica de significados, del gramático Fernando se contrapone a la borradura de una memoria territorial en los habitantes de las comunas, a causa de "una urbanización racionalmente salvaje" (Martín Barbero: 185): "rodaderos basureros, barrancas, cañadas, quebradas que son comunas. Y el laberinto de calles ciegas, de construcciones caóticas, vívida prueba de cómo nacieron: como barrios 'de invasión' o 'piratas' sin planificación urbana" (2007: 61).

EL CADÁVER DE UN IDIOMA

La erradicación de cualquier atisbo de interioridad a la que están sujetos los habitantes de la ciudad y de la huye continuamente el narrador "jugándose la vida" por sus calles, queda patentizada mas allá de la muerte en los cuerpos diseccionados



de la morgue, cuando el protagonista va a reconocer el cadáver del sicario Wilmar, su último compañero:

Era una sala alta, espaciosa, la de necropsias, con unas treinta mesas de disección ocupadas todas por los del último turno. Todas, todas, todas y todos hombres y casi todos eran jóvenes. Es decir, fueron. Ahora eran cadáveres, materia inerte. Desnudos, rajados en canal como reses, les habían extraído las vísceras para analizarlas y no les habían dejado nada de sustancia qué comer a los gusanos. (2007: 123-124)

La tópica somática interior/exterior que vertebra la semántica profunda del texto aflora epidérmicamente en el léxico empleado, pues como lo diagnostica el narrador: "al desquiciamiento de una sociedad se sigue el del idioma" (2007: 58). Y, en efecto, ese ruido devastador, apocalíptico que inflama la ira y el odio también en Fernando, eviscera, como los jóvenes cuerpos de los sicarios en la morgue, el idioma de un país que alguna vez fue "de gramáticos". Despoja a su lengua de lo que en teoría de la traducción se ha denominado "focos culturales"² (Newmark 1988), o bien, de campos metafóricos (Weinrich 1981) que toda lengua acuña sobre la base de efectivas experiencias perceptivas y corporales en un determinado entorno cultural, y de lo que en lingüística cognitiva se designa "*embodiment*" (Lakoff 1982; Johnson y Lakoff 1999), es decir, la "cognición encarnada" de todo idioma.³

Para Vallejo, la violencia y el asesinato han forjado un foco cultural en el español de los colombianos. Así lo ilustra en *La Virgen*: "[Alexis] No dijo 'Yo te lo mato', dijo 'Yo te lo quiebro'. Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos. La infinidad de sinónimos que tienen para decirlo: más que los árabes para el camello" (2007: 25). Por este motivo el extranjero Fernando se ve obligado a traducir dicho léxico a un lector ajeno a este contexto (un "turista extranjero" o "cristiano común"). Como afirma Manzoni (2004), en *La Virgen* "se traducen palabras, frases, modismos, pero sobre todo

² Newmark emplea el término "foco cultural" para referirse a la profusión de vocabulario relativo a un campo léxico cultural en una lengua (la tauromaquia, en el caso español, o la terminología culinaria, en el italiano. Si para Newmark, "vivir, morir, estrella, nadar" son conceptos universales y no presentan ningún problema de traducción, "monzón, estepa, dacha, chador" son, en cambio, palabras culturales) (1992: 133).

³ El *embodiment* o corporeidad es el punto central en la visión que la lingüística cognitiva tiene de la metáfora. Según este término, el significado se basa en la naturaleza de nuestros cuerpos y de nuestra percepción, en nuestra interacción con el entorno físico, social y cultural que nos rodea. Los conceptos tienen, pues, su base en nuestra experiencia corporal y luego se elaboran en nuestra imaginación a través de la metáfora y la metonimia. Para la teoría cognitiva las metáforas conceptuales se fundamentan y están motivadas por la experiencia humana. Experimentamos la conexión entre dos dominios y esto justifica que lo asociemos conceptualmente. Las experiencias en que se fundamentan las metáforas no son sólo corporales sino que pueden ser también biológicas culturales, cognitivas y de percepción. Ver Gutiérrez Pérez (2010: 36-44).



se traduce una cultura nueva a partir de parámetros todavía vigentes de una cultura extinguida o en vías de extinción" (2007: 48).

Detengámonos ahora brevemente en algunos sistemas metafóricos presentes en la novela. Nos concentraremos en lo específico en el concepto "fuego", agente, recordamos, en su doble valor destructor y renovador en el *Apocalipsis*. El fuego se encuentra involucrado en diferentes haces metafóricos de la lengua española, principalmente en los emparentados con las emociones humanas, que Vallejo cita poéticamente para metaforizar las 'pasiones' más íntimas y profundas del narrador. Uno de ellos es el "amor es fuego", que el protagonista emplea en el *incipit* de su narración para referirse a la imagen de los globos que de niño, emocionado, encendía en Colombia:

[Los globos] ¿Saben qué son? Son rombos o cruces o esferas hechos de papel de china deleznable, y por dentro llevan una candileja encendida que los llena de humo para que suban. El humo es como quien dice su alma, y la candileja el corazón. Cuando se llenan de humo y empiezan a jalar, los que los están elevando sueltan, soltamos, y el globo se va yendo, yendo al cielo con el corazón encendido, palpitando, como el Corazón de Jesús. (2007: 5)

El metafórico encendido de emociones infantiles, idiolecto de la memoria de Fernando, aflora más arriba en este pasaje: "Millares de foquitos encendidos que son casas, que son almas y yo, el eco, el eco entre las sombras. Las comunas a la distancia me encienden el corazón como a una choza la chispa de un rayo" (2007: 30).

Un segundo sistema metafórico dominante en la novela es 'la esperanza es fuego', como la esperanza contenida en las plegarias interiores de todo devoto. Fernando, al entrar en la iglesia de María Auxiliadora dice silenciosamente a Alexis, en una suerte de discurso interior: "Y no voy a apagar la chispa de esperanza que me has encendido tú. Prendámosle esta veladora a la Virgen y oremos, roguemos que es a lo que vinimos" (2007: 14). En la descripción de otra iglesia de Medellín, Vallejo se vale de una imagen equivalente:

[La iglesia de la Candelaria] tiene a la entrada de la de la nave izquierda un señor caído con un dramatismo, hermoso, doloroso, alumbrado siempre por veladoras, veinte, treinta, cuarenta llamitas rojas, efímeras, palpitando, temblando, titilando rumbo a la eternidad de Dios. Dios aquí se siente y el alma de Medellín que mientras yo viva no muere. (2007: 42)

Dicho sistema retórico que en el texto encarna voces interiores, sentimientos y emociones entrañables de Fernando se contrapone al encendido exterior de los dispositivos electrónicos, del ambiguo proceso de modernización antes señalado, que "atiza" la violencia de Colombia:



Así que me va apagando ese radio, señor taxista que hoy no ando pa discusiones” Y santo remedio, lo apagaban. Algo oían en mi tono de perentorio, la voz de Thánatos, que les quitaba toda gana de disentir: o lo apagaban o lo apagaban - ¡Qué delicia viajar entre el ruido en el silencio! El suave ruido de afuera entraba por una ventanilla del taxi y salía por la otro purificado de agresiones personales, como filtrado por el silencio de adentro. (2007: 51-52)

En el trabado diálogo intertextual instaurado en la novela, el fuego, elemento esencial del *Apocalipsis*, se propaga lingüísticamente, metonímicamente, para convertirse en símbolo de un exterminio ‘purificador’: hay un uso profusivo de los verbos “encender”, “prender” y “apagar”, en sus múltiples sentidos literales y metafóricos, vivos o muertos y, principalmente, en los significados que se van deslizado paulatinamente en la voz del narrador, ya intoxicada por los usos perifrásticos en las jergas de las comunas de Medellín, en formas sinónimas y metonímicas. Y así, el “apagar” y el “encender” de los fueros íntimos del narrador devienen en las escenas que describe sinónimos de muerte: “Como la única forma de acabar con el incendio es *apagándolo*, de seis tiros el ángel lo *apagó*. Seis cayeron, uno por cada tiro (2007: 75); “¡El Difunto! Así llamado porque en un salón de billares lo *encendieron a plomo*” (44, énfasis mío); “Alexis le hizo lo mismo que a los otros les había hecho al Difunto en el salón de billares: lo *encendió a bala*” (2007: 45); “Le entró el certero tiro al ofuscado, al cerebro, y le *apagó* la ofuscación” (2007: 49). De esta manera, el *realia* de una muerte igualadora o, mejor dicho, homogenizadora como los sonidos tecnológicos que la provocan, termina por vaciar de significados el idioma español del protagonista traductor, es decir, el vehículo para expresar la memoria de su vida y de su país.

En conclusión, el fin del mundo que pone en escena *La Virgen de los sicarios* no tiene fin, pues sigue el compás de una música pegajosa y monótona, importante sólo en su forma y sin contenido relevante. Si en el *Apocalipsis* de Juan el final del tiempo lo marca ritualmente la Trompeta final del séptimo ángel, un ruido de fondo sin piadosos intersticios asuela sin interrupciones la Medellín de la novela, para afirmar la continuidad del mundo, para recordar que éste sigue y seguirá existiendo. Es la voz permanente y desritualizada de un Dios furioso que quita espacio al ensimismamiento, que desarraiga de sí mismo al hombre latinoamericano, y que principalmente descarna su idioma de silenciosas emociones. El silencio, hace notar Vallejo, es una “cuestión de semántica”, una cierta modalidad de significado, mezcla de imprecisos fantasmas y de pensamientos perfilados, de íntimos recuerdos, como expresa el narrador de *La Virgen*: “los recuerdos empezaron a vendarme suavemente, como una brisa con rocío, refrescante, bienhechora, y me apagaron el incendio de la indignación” (2007: 101). El silencio es antes que nada un lugar secreto del ser humano, del que el hombre colombiano y, arriesgamos, toda América latina, están siendo sigilosamente desalojados, como diagnostica el narrador en este profético



anuncio: "Esta es la ley de Medellín. Que regirá en adelante para todo el planeta. Tomen nota" (2007: 87).

BIBLIOGRAFÍA

La Biblia, 1980, Ediciones Paulinas, Madrid-Buenos Aires.

Azlate G. F., 2008, "El extremismo de la lucidez. San Fernando Vallejo", en *Revista Iberoamericana* 74, n° 222, pp. 195-209.

Baudrillard J., 1987, *Il sogno della merce*, Lupetti, Milán.

Cavarero A., 2003, *A più voci*, Feltrinelli, Milán.

Derrida J., 1983, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, París, Galilée; traducción de A. M. Palos, 1994, *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*, Siglo XXI, México.

Díaz Ruiz F., 2010, "La Virgen de los sicarios o el Apocalipsis de Colombia según Vallejo" en G. Fabry; I. Logie y P. Decock (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Peter Lang, Berna, pp. 187-202.

Dorfles G., 2008, *Horror pleni. La (in)civiltà del rumore*, Castelvecchi, Roma.

Fontanille J., 1994, *Soma et Séma. Figures du corps*, Maisonneuve & Lorose, París.

Gonzalez Cantin O., 2010, "(Des)escritura del mito: fundación y apocalipsis de la ciudad latinoamericana en *Los pasos perdidos* y *La Virgen de los sicarios*", en Actas del congreso *El caribe y sus literaturas. El centenario del nacimiento de José Lezama Lima*, 22 de febrero de 2012, en <<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/oscar-gonzalez-cantin.pdf>> (09/10/2012).

Gutiérrez Pérez R., 2010, *Estudio cognitivo contrastivo de las metáforas del cuerpo*, Peter Lang, Frankfurt.

Joset J., 2010, *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*, Taurus, Bogotá.

Lakoff G., 1982, *Categories and Cognitive Models*, Cognitive Science Program, Institute of Cognitive Studies, University of California, Berkeley.

Lakoff G., Johnson, M., 1999, *Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, Nueva York.

Le Breton D., 1997, *Du silence*, París, Métailié; traducción española de A. Temes, 2009, *El silencio. Aproximaciones*, Sequitur, Madrid.

Leach E., 1976, *Culture and Communication: The Logic by Which Symbols are Connected*. Cambridge University Press; traducción española de J. O. Sánchez Fernández, 1999, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Manzoni C., 2004, "Fernando Vallejo o el arte de la traducción", *Cuadernos Hispanoamericanos* 651-652, pp. 45-56.



Martín Barbero J., 2002, *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.

Martínez F., 1988, "Fernando Vallejo: el ángel del Apocalipsis", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 25/14, pp. 34-41.

Montalvo Aponte Y., 2007, "La reversión de los valores judeo-cristianos en *La Virgen de los sicarios*", en B. Mariscal y M. T. Miaja, *Actas del XV Congreso de la Asociación internacional de hispanistas*, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 457-466.

Newmark P., 1988, *A Textbook of Translation*, Hertfordshire, Prentice Hall; traducción española de V. Moya, 1999, *Manual de traducción*, Cátedra, Madrid.

Restrepo-Gautier P., 2004, "Lo sublime y el caos urbano: visiones apocalípticas de Medellín en *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo", en *Chasqui. Revista de Literatura hispanoamericana*, 33, pp. 96-105.

Vallejo F., 2007, *La Virgen de los sicarios*, Punto de Lectura, Madrid.

Weinrich H., 1981, *Lenguaje en textos*, Gredos, Madrid.

Zola E., 1890/1977, *La bête humaine*, Gallimard, Paris.

María Amalia Barchiesi es investigadora y profesora agregada de Literatura Hispanoamericana y culturas hispánicas en la Universidad de Macerata. Sus líneas de trabajo se concentran en ámbito hispanoamericano en el estudio semiótico de textos literarios y manifestaciones discursivas (publicidad, discurso político, mass media). Ha publicado volúmenes sobre la literatura fantástica argentina (*Borges y Cortázar: lo fantástico bilingüe* 2009), sobre el discurso político del EZLN (*La metáfora disobediente. Le retoriche postmoderne dell'EZLN*, 2012) y sobre imaginarios culturales hispanoamericanos (*En busca del signo: narraciones e imaginarios hispanoamericanos* 2012). Ha publicado diferentes ensayos sobre la literatura fantástica argentina y sobre el análisis semiótico del discurso político hispanoamericano.

a.barchiesi@unimc.it