

La Virgen De Los Sicarios: Representación Antitética De La Modernidad Colombiana

The Lady of the Assassins: Representation antithetical Colombian Modernity

Andrés Pérez Sepúlveda

anfrepese@gmail.com

Universidad Central de Venezuela

Resumen

La modernidad en América Latina forma parte de un proyecto que fue gestado desde el siglo XIX hasta el presente, constituye un proceso inacabado, disconforme y contradictorio. Al mismo tiempo, este proyecto de transformación del continente produjo un escenario cargado de violencia, desigualdad y exclusión con terribles consecuencias para el desarrollo social y político que propugnaba. En este sentido, interesa tomar el caso colombiano como una muestra representativa de la modernidad y sus efectos a través de la novela *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo y el filme homónimo dirigido por Barbet Schroeder.

Palabras claves: Modernidad, Latino América, ciudad, narcotráfico, violencia criminal, homosexualidad.

Abstract

Latin America modernism, as a social and political project settled in the XIX Century, has been an unfinished and contradictory process. The transformative aim implicit in this project has also produced a landscape of violence, inequality and exclusion with terrible consequences to our continent. Fernando Vallejo novel "*La Virgen de los Sicarios*" -Our Lady of the Assassins- and Barbet Schroeder homonymous film are representative examples of modernism and its effects in the colombian case.

Keywords: Modernism, Latin America, City, Drug Traffic, Violence, homosexuality.

“A cierta hora de la noche/ Cuando todos duermen/ La ciudad apaga sus luces/
Para no ver la sangre.” Luis Fernando Afanador, Ciudad.

1.- Presentación

La ciudad latinoamericana funge como escenario capaz de mostrar a un transeúnte atento a las desigualdades que la componen. Esa diferenciación no pertenece solo al terreno de lo ideológico sino encuentra en la propia materialidad –distribución espacial del conglomerado urbano, así como el tipo de edificaciones que lo conforman– su expresión más cabal de desarticulación, contradicción, hostilidad y germen de la violencia que tanto asedia a sus habitantes. Este artículo tiene como objetivo dilucidar los efectos que tuvo el proyecto modernizador en Colombia, específicamente la ciudad de Medellín, a través de la representación ficcional de la novela *La Virgen de los Sicarios* (Alfaguara, 1994) de Fernando Vallejo, así como su filme homónimo (Barbet Schroeder, 2000).

2.- La ciudad y su relación con el proyecto modernizador en América Latina

Hay una profunda escisión entre la ciudad latinoamericana como proyecto modernizador, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, y el contexto bajo el cual se quiso imponer. Esa brecha entre una idea de civilidad y la realidad circundante constituye el meollo desde el cual se piensa lo urbano como una relación tensa y en permanente pugna. Valdría la pena recordar lo dicho por Ángel Rama en sus reflexiones sobre la oposición entre una “ciudad letrada” y una “ciudad real”, como parte de una categoría binaria bajo la cual se reflexiona lo urbano en América Latina, al respecto:

La ciudad letrada quiere ser fija e intemporal como los signos, en oposición constante a la ciudad real que sólo existe en la historia y se pliega a las transformaciones de la sociedad. Los conflictos son, por lo tanto, previsibles. El problema capital, entonces, será el de la capacidad de adaptación de la ciudad letrada. Nos preguntaremos sobre las posibles transformaciones que en ella se introduzcan, sobre su función en un período de cambio social, sobre su supervivencia cuando las mutaciones revolucionarias, sobre su capacidad para reconstituirse y reinstaurar sus bases cuando éstas hayan sido trastornadas (Rama, 1985).

La visión unitaria de la modernidad apeló a una intervención de la vieja cuadrícula fundacional y su conversión lógica a las exigencias del orden mundial, en este caso similar a la reestructuración llevada a cabo en la ciudad de París, en tiempos de Napoleón III. En ese afán por concretar, o por lo menos hacer viable, el modelo de una república liberal, dentro de una dinámica que continuaba en el sopor de los resquicios coloniales, fue que se

dieron a la tarea de transformar la ciudad, aunque en el interin no se tomara en cuenta la heterogeneidad que tanto la diferenciaba desde su origen.

Se trataba de orientar el espacio urbano a la lógica del capitalismo decimonónico, lo cual produjo una serie de exclusiones, sumadas a las ya existentes, que hicieron de las principales ciudades del continente latinoamericano una muestra de las contradicciones de la modernidad. El orden que se quería establecer no tomaba en cuenta la dura realidad de siglos de colonialismo, deseaban transformar los otrora territorios españoles en repúblicas ilustradas, basados en un celoso cuidado de la ley, la ciencia y la razón. La modernidad era un proyecto esencialmente laico, como afirma Alain Touraine:

La idea de modernidad reemplaza, en el centro de la sociedad, a Dios por la ciencia y, en el mejor de los casos, deja las creencias religiosas para el seno de la vida privada. No basta con que estén presentes las aplicaciones tecnológicas de la ciencia para poder hablar de sociedad moderna. Es necesario, además, que la actividad intelectual se encuentre protegida de las propagandas políticas o de las creencias religiosas; que la impersonalidad de las leyes proteja contra el nepotismo, el clientelismo y la corrupción; que las administraciones públicas y privadas no sean los instrumentos de un poder personal; que vida pública y vida privada estén separadas, como deben estarlo las fortunas privadas y el presupuesto del Estado o de las empresas (Touraine, 2012).

Bajo las premisas arriba descritas los líderes políticos e intelectuales de los recién emancipados territorios americanos se avocaron a la tarea de construir naciones. Conforme a esa escala axiológica planificaron un régimen constitucional letrado que se desdecía en la práctica, donde reinaba la asociación de las riquezas personales con los ejercicios económicos del Estado y la política era usufructuada por los miembros más encumbrados de la sociedad, muchos de ellos descendientes de hacendados y propietarios durante el dominio español y otros pertenecientes a la burguesía en franco crecimiento comercial. A lo largo de todo el siglo XIX América Latina vivió una dinámica muy tensa entre la tradición y la modernidad, el campo y la ciudad, civilización y barbarie, por lo menos esas son las oposiciones binarias más frecuentes en las investigaciones históricas. En este caso interesa indagar sobre las particularidades que caracterizaron a la ciudad como una imposición civilizadora opuesta a la quietud del campo, con toda su raigambre colonial y tradicional:

La historia de Latinoamérica, naturalmente, es urbana y rural. Pero si se persiguen las claves para la comprensión del desarrollo que conduce hasta su presente, parecería que es en sus ciudades, en el papel que cumplieron sus sociedades urbanas y las culturas que crearon, donde hay que buscarlas, puesto que el mundo rural fue el que se mantuvo más

estable y las ciudades fueron las que desencadenaron los cambios partiendo tanto de los impactos externos que recibieron como de las ideologías que elaboraron con elementos propios y extraños (Romero, 2010).

Ciertamente, lo urbano ha ejercido una impronta en las sociedades del continente. El protagonismo que ha tenido la ciudad en la formación histórica y social de Latinoamérica está presente desde antes de la llegada de los europeos, hay que recordar las urbes prehispánicas, Cuzco en el caso de la civilización inca y Tenochtitlán con la azteca, por mencionar sólo dos casos en particular. Aun así, con los europeos al mando de la colonización y sometimiento de los habitantes autóctonos, junto a las poblaciones negras en calidad de mano de obra esclava, la ciudad pasó a ser el centro de actividad fundamental para la consolidación de sociedades heterogéneas, con todas sus repercusiones de pobreza, miseria y violencia. En este marco tan complejo se edificaron las urbes latinoamericanas.

Signo de contradicciones, pero a la vez escenario de luchas políticas y sociales, la ciudad en América Latina se caracteriza por desempeñar un rol protagónico en cada una de las naciones que la integran, ahí se ejecutan los cambios que marcarán el rumbo de los pueblos y, a la vez, se reclama por mayor participación en la esfera democrática. Sin embargo, no dejan de manifestar dislocaciones que afectan profundamente la convivencia y el desenvolvimiento cívico que demanda un espacio tan caro al desarrollo de un país. En este sentido, la exclusión y desigualdad que se vive en la mayoría de estas ciudades tienen su contrarrelato en el crimen. La violencia criminal forma parte del deterioro de las relaciones sociales, económicas y políticas que han caracterizado a los pueblos de nuestro hemisferio. Se diferencia de la violencia política porque constituye una suerte de expresión hiperbólica de las diferencias socioeconómicas, aunque no están desvinculadas sino más bien actúan al unísono, aun así podemos estudiarlas por separado.

La crisis de la modernidad en América Latina produjo un decaimiento del Estado y el orden institucional que tradicionalmente lo sostenía. La criminalidad operó como un agente de socialización que intervino en los espacios urbanos con una carga casi omnipresente. La inseguridad estructuró una manera paranoica y desconfiada de andar por la ciudad y transitar sus calles, avenidas, urbanizaciones y otras zonas residenciales; al respecto, comentan Tulchin y Golding:

La ‘sensación de inseguridad’ acaba por alienar al individuo de su sociedad, lo cual va en detrimento de la creación de un sentido de comunidad. En una sociedad fragmentada las soluciones de las políticas públicas frente a los problemas de violencia e inseguridad tienen pocas

probabilidades de resultar efectivas; de hecho, ellas suelen crear barreras entre los grupos sociales. (Tulchin y Golding, 2005: 17).

La ciudad Latinoamericana sufrió muchos cambios en el siglo XX, cambios que invirtieron en gran parte muchas de las premisas decimonónicas formuladas por la estructura de poder interna de cada una de las naciones. Sin embargo, la cotidianidad urbana observó con perplejidad y desconcierto la manera como la violencia y la inseguridad se fueron apoderando de los espacios públicos y privados, un escenario donde a sus habitantes les fue arrebatada la ciudadanía a cambio de un estatus de víctima-en-potencia, la frase fue acuñada por Susana Rotker:

...Se define como todo aquel que, en cualquier momento, puede ser asesinado porque se quiere cobrar un rescate, porque sus zapatos son de marca, porque el asaltante – que hizo una apuesta con los amigos – se le soltó el tiro. La víctima-en-potencia es de clase media, es de clase alta, es de clase pobre; es todo aquel que sale a la calle y tiene miedo, porque todo está podrido y descontrolado, porque no hay control, porque nadie cree en nada (Rotker, 2000: 19-20).

Todos los aspectos arriba descritos pretenden mostrar, a manera sucinta, el cambio sufrido por las ciudades del continente, entre ellas Caracas, San Pablo, Río de Janeiro, Quito, Bogotá y Medellín, esta última objeto de análisis para el presente artículo. Importa explicar las circunstancias bajo las cuales las ciudades Latinoamericanas se encontraron en una serie de contradicciones que hicieron, y han hecho, de su habitabilidad un complejo social y reto político. En el caso de Medellín, capital del departamento de Antioquia, se suma al fenómeno de la violencia criminal el del narcotráfico en las últimas décadas del siglo pasado, poniendo en jaque todo el basamento institucional e interpelando continuamente los valores que lo sostenían.

Ahora bien, para los efectos propuestos, son la literatura y el cine los recursos utilizados para analizar la ciudad de Medellín como una muestra representativa de la modernidad en Colombia y los signos de su decaimiento.

Imagen 1 Barrio Santo Domingo Savio, Medellín



(Foto: Archivo de imágenes Google)

3.- La Virgen de los Sicarios: una lectura a contrapunto entre la novela y el filme

La Virgen de los Sicarios (1994) es una novela escrita por el colombiano Fernando Vallejo (1942), en ella relata la historia de un hombre maduro que decide retornar a Colombia luego de treinta años de exilio voluntario en México. A su regreso a Medellín, ciudad donde transcurren los hechos narrados, Fernando conoce a Alexis, un joven sicario de las comunas, con quien recorre la ciudad en una suerte de peregrinación. En la medida que avanza la trama la relación amorosa entre ambos es complementada con una ácida representación de la violencia. Los asesinatos perpetrados por Alexis ocurren uno tras otro, desatando una espiral homicida que dibuja de forma hiperbólica sus impulsos, y los del propio Fernando. Una vez que el amante-sicario es asesinado por sus pares, el narrador se sumerge en una profunda depresión que lo lleva a recorrer las calles de la ciudad hasta reconocer a otro joven parecido, Wilmar. Con este último desarrolla una relación similar a la primera y con igual desenlace.

La versión cinematográfica estuvo a cargo del francés Barbet Schroeder (1941) y fue filmada en 1999, contó con la participación del actor Germán Jaramillo (Fernando), reconocido actor de teatro, Anderson Ballesteros (Alexis) y Juan David Restrepo (Wilmar), los dos últimos considerados “actores naturales”. El filme obtuvo una recepción positiva en el Festival de Cine de Venecia en el año 2000 y causó fuerte polémica en Colombia, incluso antes de su estreno. La escritura del guion contó con la autoría del mismo Vallejo. Las locaciones del filme abarcan espacios públicos de la ciudad de Medellín, respetando así la descripción realizada en el texto original. La propuesta filmica se desarrolla en un clima

muy intimista, describe la relación del narrador y sus amantes sicarios como una suerte de espectador desprejuiciado. Por su ambientación espontánea se podría decir que el filme constituye una muestra documental de la vida de un sicario a principios de la década de los noventa, al mostrar sus creencias religiosas y cultos proferidos a María Auxiliadora, hábitos de consumo de marcas de ropa y calzado, así como otras distinciones que los caracterizaban como miembros de un fenómeno que empezó con el tráfico de drogas y la consolidación del Cartel de Medellín bajo el liderazgo de Pablo Escobar Gaviria.

No es la primera vez que el cine colombiano muestra las fisuras que genera la violencia en su sociedad, sobre todo en los sectores más vulnerables y propensos a recibir los embates de la desigualdad, pobreza y exclusión: los habitantes de las comunas. Ya antes Víctor Gaviria (1955) había representado las consecuencias de las incursiones del narcotráfico y la crueldad que dominaba a Medellín en las dos últimas décadas del siglo pasado, películas como *Rodrigo D. No Futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998) y su último largometraje *Sumas y restas* (2004), muestran la realidad oprobiosa del desencadenamiento de una era signada por la locura colectiva, el afán de lucro, la impunidad y el odio desbordado, sumado a la indiferencia de muchos ante la situación de los jóvenes habitantes de los sectores más empobrecidos del Valle de Aburrá. En ocasiones, la realidad superaba los límites de la ficción en medio de una situación extrema de la historia contemporánea de dicho país.

Ahora bien, pese a la idea de la literatura y el cine como expresiones artísticas y estéticas de valor sublime, notamos que en relación a los objetos de estudio seleccionados para el presente artículo abunda la crítica y cuestionamiento permanentes hacia un modelo de sociedad que no logró cristalizar del todo y, precisamente, son las fisuras y contradicciones que los valores de la modernidad, en tanto idea de desarrollo y progreso, lo que importa resaltar, aunque genere rechazo. En este sentido, valdría la pena destacar la importancia que tiene el arte en un contexto postmoderno, uno donde el fragmento opera como sustituto de la obra en sí para destacar la imposibilidad de enmarcar la totalidad en una estructura signifiante: “Lo que cuenta ahora, ya no es la belleza del conjunto creado, sino su sentido expresivo, a veces irónico o nihilista. La obra de arte es interpretada más bien como un texto elocuente, y no como un objeto causante de los refinados placeres visuales” (Gradowska, 2004: 83).

La descripción llevada a cabo en *La Virgen de los Sicarios*, tanto en la novela como en el filme, hace que el lector-espectador penetre en una dinámica esquizofrénica, por demás absurda, de una violencia que no distingue entre el pensamiento y la acción, una violencia desparramada que asesina a diestra y siniestra, restos de una promesa de felicidad

frustrada, no cumplida. Lo hiperbólico de la violencia, así como la irracionalidad que la desencadena, incita a una reflexión en torno al arte y sus objetivos, en este caso la historia de amor entre dos hombres que intentan salvaguardar su relación de la intoxicación urbana a cualquier precio, aunque sea exterminando lo que más les estorba, en este caso la sociedad misma: “Hombre vea, yo le digo, vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto. Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí. Y así vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre...” (Vallejo, 1994: 109) El texto opera desde su propia elocuencia, así como las escenas desarrolladas en la película donde la voz del narrador es sustituida por la fluidez de los diálogos que sostiene Fernando con Alexis y luego Wilmar.

Imagen 2 Fernando y su primer amante sicario Alexis



(Fotograma La virgen de los sicarios)

La relación amorosa que el narrador mantiene con los dos jóvenes sicarios lo adentra en un submundo otrora desconocido, un mundo donde los valores de la sociedad antioqueña son continuamente interpelados. En efecto, uno de los aspectos que más resalta de los sicarios es la devoción cristiana con una mezcla de paganismo, culto que fue azuzado por la misma Iglesia Católica (Salazar, 2012: 101). Las iglesias eran frecuentadas por los miembros pertenecientes a las bandas criminales de las comunas, a estos templos acudían

en peregrinación constante para pagar promesa a María Auxiliadora, su patrona y a la que la historia de Vallejo debe el nombre la historia:

La Virgen de Sabaneta hoy es María Auxiliadora, pero no lo era en mi niñez: era la Virgen del Carmen, y la parroquia la de Santa Ana. Hasta donde entiendo yo de estas cosas (que no es mucho), María Auxiliadora es propiedad de los salesianos, y la parroquia de Sabaneta es de curas laicos. ¿Cómo fue a dar María Auxiliadora allí? No sé. Cuando regresé a Colombia allí la encontré entronizada, presidiendo la iglesia desde el altar de la izquierda, haciendo milagros. Un tumulto llegaba los martes a Sabaneta de todos los barrios y rumbos de Medellín adonde la Virgen a rogar, a pedir, a pedir, a pedir que es lo que mejor saben hacer los pobres amén de parir hijos (Vallejo, 1994: 11).

Lo cierto es que la devoción mariana formaba parte de una cultura que empezaba a tejerse en los barrios pobres de Medellín, una cultura alimentada por las redes del narcotráfico y sus satélites, principales empleadores de los jóvenes de las comunas. Estos recibían entrenamiento y protección, a cambio obtenían dinero de forma expedita para satisfacer las necesidades de consumo de modas y proporcionar sustento a la familia, a la par de garantizar estatus, admiración y respeto en la comunidad. Muchos de estos ritos eran alternados con ceremonias de iniciación que consistían en sacrificar animales, ritos como el descrito por el periodista Alonso Salazar:

Sobre la luna redonda se dibuja la silueta de un gato sin cabeza que cuelga amarrado de las patas. En el piso, en una ponchera, se ha recogido la sangre. Ahora caen solo gotas de manera intermitente y pausada. Cada gota forma al caer pequeñas olas que se crecen hasta formar un mar tormentoso. Olas que se agitan al ritmo del rock pesado que se escucha a todo volumen. A un lado está la cabeza, que todavía mira con sus ojos verdes y luminosos. Quince personas participan silenciosas del ritual. Al fondo está la ciudad (Salazar, 1991: 5).

En medio de esta mixtificación religiosa-pagana los sicarios emprendían una carrera delictiva mientras observaban al resto de sus compañeros morir de forma estrepitosa. La formación que recibían no sólo los adiestraba en el manejo de motocicletas de alto cilindraje, manipulación de armamento para los asaltos en las calles y encomiendas para asesinar a personas que estorbaban a algún sujeto que no era capaz de ejecutar un crimen con sus propias manos sino que también poseían una mentalidad acorde con la vida que llevaban, como apunta el testimonio de uno de estos jóvenes: "...Es que no importa

morirse, al fin uno no nació pa' semilla. Pero morir de una, para no tener que sentir tanta miseria y tanta soledad.” (Salazar, 1991: 15).

La religiosidad, entonces, no era más que un rictus lúgubre que proporcionaba un dejo de esperanza en la empresa criminal a la cual pertenecían los sicarios. Estos jóvenes pronto se convirtieron en el rasgo más extremo de la violencia dejada por el narcotráfico, una vez que los organismos de seguridad del Estado le dieran muerte a Pablo Escobar, “El Patrón”, en 1993.

Fernando se interroga sobre los ruegos de Alexis, su amante, al no poder comprender su extraña devoción:

¿Qué pedirán? ¿De qué se confesarán? ¡Cuánto daría por saberlo y sus exactas palabras! Saliendo como una luz turbia de la oscuridad de unos socavones, esas palabras me revelarían su más profunda verdad, su más oculta intimidad. “Yo debo ser muy malo, padre, porque he matado a quince”. ¿Eso, por ejemplo? La presencia de tantos jóvenes en la iglesita de Sabaneta me causaba asombro. Pero ¿asombro por qué? También yo estaba allí y veníamos a buscar lo mismo: paz, silencio en la penumbra. Tenemos los ojos cansados de tanto ver, y los oídos de tanto oír, y el corazón de tanto odiar (Vallejo, 1994: 74).

Con esas palabras el narrador se interroga sin poder obtener respuesta acertada a tanta realidad sobrecogedora y confusa. La única certeza que tiene es el amor que siente por Alexis y Wilmar, sus dos amantes que en verdad son uno, sumado a la incondicionalidad hacia los animales (Menton, 2007: 196). Como un piadoso misántropo, Fernando hurta en los impulsos más primitivos de la humanidad, con su verbo malthusiano reparte justicia a ciegas sin importar el daño que su Ángel Exterminador ocasiona sobre los cuerpos donde descarga las balas del revólver. Pareciera estar mimetizado con su amante y configurar una nueva teología: “He dejado de ser uno y somos dos: uno solo inseparable en dos personas distintas. Es mi nueva teología de la Dualidad, opuesta a la de la Trinidad: dos personas que son las que se necesitan para el amor; tres ya empieza a ser orgía.” (Vallejo, 1994: 76). En esta bitácora hacia el inframundo del crimen, reino de Tánatos, donde el narrador cual Virgilio decide explorar junto a su amante-sicario se encuentra una tabla de salvación: el amor.

Aunque la novela es explícita sobre la transformación que sufre el sujeto narrador hasta llegar a complementarse con su amante, sin embargo, no sucede lo mismo en el filme donde se muestra a un Fernando que debate continuamente sobre el bien y el mal, la

convivencia necesaria, aunque detestable, con la alteridad, entre otros rasgos que ponen al sicario como el personaje antagónico del protagonista. Aunque no pierde nunca de vista la amistad, el amor y la confianza que ambos construyen en el pequeño mundo que han conformado, mundo que es interrumpido por la muerte. Fernando, Alexis y Wilmar forman una suerte de paseantes de la ciudad (flâneurs) en medio del deterioro vertiginoso que promovió la violencia criminal en Medellín, son testigos y a la vez ejecutantes de una distopía, protagonistas de una modernidad que fue capaz de engendrar una versión monstruosa del Dr. Frankenstein en medio del delirio prometeico (Vallejo. 1994: 143).

Al sujeto-narrador no le queda otra que aferrarse al recuerdo de lo que fue su infancia en Antioquia como quien se apresta a un mal porvenir:

Y la nostalgia de lo pasado, de lo vivido, de lo soñado me iba suavizando el ceño. Y por sobre las ruinas del Bombay presente, el casco de lo que fue, en una nube desflecada, rompiendo un cielo brumoso, me iba retrocediendo a mi infancia hasta que volvía a ser niño y a salir el sol, y me veía abajo por esa carretera una tarde, corriendo con mis hermanos. Y felices, inconscientes, despilfarrando el chorro de nuestras vidas pasábamos frente a Bombay persiguiendo un globo (Vallejo, 1994: 138-139).

En la rememoración de Fernando hay un gesto que va más allá de la nostalgia por lo vivido e imposible de ser recuperado. En la necesidad de recordar, motivado a su estancia en un antiguo establecimiento comercial que frecuentaba en su infancia, se establece una respuesta contundente y rabiosa que lucha por hallar un espacio contra el olvido. Es decir, el dato autobiográfico constituye un acto político en sí que busca operar por encima de una marejada colectiva que amenaza con borrarlo a él y a todo lo que significa, su identidad. Lo anterior es lo que Arfuch denomina como el espacio biográfico, una mirada al archivo personal y su intervención para editar la memoria y resignificar el recuerdo:

No hay un orden previo de la vida que el relato venga a reponer – y aquí damos ya por supuesto el carácter narrativo del archivo – sino que se trata de un orden construido, performativamente, en el trabajo mismo de la narración. (Arfuch, 2008: 149).

En el retorno al archivo familiar y personal está la clave para escribir una historia alternativa a los discursos reconciliadores que hablan de una nación siempre unida, muy a pesar de las adversidades y vericuetos por los que una serie de hechos peregrinos la hacen transitar. De esta manera, podemos decir que los hechos

narrados en *La Virgen de los Sicarios* reconstruyen aquello que queda como un resto pero subyace en los procesos sociales, una presencia incómoda pero necesaria para obliterar las intenciones totalizantes del discurso de la modernidad. Para decirlo junto a Saraceni:

Es en el cruce entre recuerdo personal y colectivo, entre la dimensión privada e íntima de la memoria y dimensión pública y social donde las identidades se arman y desarman, negocian sus relatos y revelan sus fisuras para asumirse como un nosotros problemático (Saraceni, 2008:16).

4.- Aproximaciones finales

El acontecimiento social no queda aislado en su propia externalidad, este se introduce e irrumpe violentamente en la vida individual hasta el extremo de torcer los destinos de los habitantes de una ciudad, por no decir de una nación. En la afectación subjetiva encontramos la posibilidad de salvaguardar la identidad desde una perspectiva que busca afianzarse en otros derroteros, pero solo temporalmente, debido a que la memoria siempre será un proceso en permanente construcción.

Los hechos descritos por Fernando son apenas una muestra de las consecuencias que la violencia dejó en Medellín, una violencia que no escatimó en el uso de mecanismos inconcebibles para un habitante desprevenido del mal que iba a tomar por asalto a toda Colombia:

Por sobre el llanto de los vivos y el silencio de los muertos, un tecleo obstinado de máquinas de escribir: era Colombia la oficiosa en su frenesí burocrático, su papeleo, su expedienteo, levantando actas de necropsias, de entradas y salidas, solícita, aplicada, diligente, con su alma irredenta de cagatintas (Vallejo, 1994, p. 168).

Es la morgue del final del relato, una metáfora de la burocracia impersonal, única eficiencia de la modernidad colombiana. Con una pieza de Pedro Infante, *Senderito de Amor*, nuestro sujeto-narrador se despide del espectador mientras emprende el camino que lo lleva de vuelta hacia las entrañas de una ciudad que oculta en la noche su sed de sangre.

En *La Virgen de los Sicarios* hay una insistencia en posicionar al sujeto en un marco de intervención política. Es decir, su experiencia y sus afectos forman parte de una acción que postula la necesidad de revertir las prácticas colectivas de un Estado cada vez más ajeno a la integridad del individuo. Toda la violencia descrita en sus páginas, así como

la mostrada en la versión filmica, representa la vulnerabilidad que padece el ciudadano por las agresiones de un proyecto modernizador que contamina al sujeto hasta el punto de volverlo cómplice de sus esquemas de poder. En este sentido, Vallejo a través de la inconformidad, la rebeldía, la agresividad y el desenfado pone en escena una reflexión sobre el poder y sobre los modos como este opera desde diferentes instancias. El relato es un canto al deseo de vivir, un deseo que está por encima de la muerte y toda la compleja red que la envuelve y arrastra hasta consecuencias irrepresentables por el arte.

Referencias

Arfuch, L. (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arfuch, L. (Comp.). (2005). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós.

Frühling, H; Tulchin, J. (Edits.) (2005). *Crimen y violencia en América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Gradowska, A. (2004). *El otoño de la edad moderna: reflexiones sobre el postmodernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.

Menton, S. (2007). *La novela colombiana, planetas y satélites*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Rama, A. (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ramos, J. (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

Roca, J. (2007). *La casa sin sosiego: la violencia y los poetas colombianos del siglo XX*. Bogotá. Taller de Edición.

Romero, J. (2010). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Rotker, S. (Edit). (2000). *Ciudadánías del miedo*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad.

Salazar, A. (1991). No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín. Bogotá: Centro de Investigaciones y Educación Popular (CINEP).

Salazar, A. (2012). La parábola de Pablo. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.

Saraceni, G. (2008). Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

Schroeder, B. (2000). La Virgen de los Sicarios. Colombia/Francia: Canal+, Les Films du Losange, Proyecto Tucán, Tornasol Films, Vértigo Films; 101 min.

Touraine, A. (2000). Crítica de la Modernidad. México: Fondo de Cultura Económica. Vallejo, F. (1994). La Virgen de los Sicarios. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina.

Notas

¹ Andrés Pérez Sepúlveda es Licenciado en Historia por la Universidad Central de Venezuela (UCV); Magister en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar. Ha escrito artículos sobre la relación entre la historia de América Latina y su producción literaria, cinematográfica y cultural en general, así como el prólogo del libro Los pueblos hispanoamericanos en el siglo XX (Segundo trienio) (Fundación Biblioteca Ayacucho, 2011) de Ricardo Beltrán y Rózpide. Actualmente desempeña funciones de docencia e investigación en la Universidad Simón Bolívar. Ha organizado junto con el Grupo de Diversidad Sexual de la USB ciclos de cine de diversidad. Coordina junto a la Dirección de Cultura de la USB los ciclos de cine temáticos.