

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

EL AMOR COMO EXPERIENCIA DE VERDAD EN *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*

(1994), DE FERNANDO VALLEJO

JUAN SIERRA HERNÁNDEZ

BOGOTÁ

2015

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

EL AMOR COMO EXPERIENCIA DE VERDAD EN *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS*
(1994), DE FERNANDO VALLEJO

JUAN SIERRA HERNÁNDEZ

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Literatura y Cultura

HÉLÈNE POULIQUEN

BOGOTÁ

2015

Dedicatoria

A la memoria de mi abuela:

Olga Inés Hernández Hurtado

Agradecimientos

Le agradezco al Instituto Caro y Cuervo su apoyo, a la profesora H el ene Pouliquen su sabiduría, sensibilidad, confianza y compromiso, a los compañeros de la Maestría su estimación, a Catherine Ord o nez su ayuda, al profesor H ector Hoyos su corta pero útil recomendación, a mis grandes amigos Sergio Lozano, Camilo Arias y Carlos Romero sus comentarios y su afecto, y a mis familiares Lucía Sierra y Juan Sierra Vargas su cariño y comprensión.

**CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y
PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO**

Bogotá, D.C., 5 de febrero de 2018

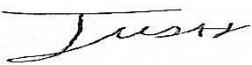
Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Cuidad

Estimados Señores:

Yo, Juan Sierra Hernández, identificado con C.C. No. 80073356, autor del trabajo de grado titulado El amor como experiencia de verdad en *La Virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, presentado en el año de 2015 como requisito para optar el título de magíster en Literatura y Cultura; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

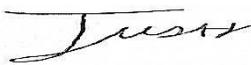
- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).



80073356 de Bogotá

Firma y documento de identidad



80073356 de Bogotá

Firma y documento de identidad

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Sierra Hernández	Juan

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Pouliquen	Hélène

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magíster en Literatura y Cultura.

TÍTULO DEL TRABAJO: El amor como experiencia de verdad en *La Virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo.

SUBTÍTULO DEL TRABAJO:

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura.

CIUDAD: Bogotá. AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2015.

NÚMERO DE PÁGINAS: 121.

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: ¾ ___ Mini DV ___ DV Cam ___ DVC Pro ___ Vídeo 8 ___

Hi 8 ___ Otro. ¿Cuál? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser laureadas o tener una mención especial):

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. (En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):

ESPAÑOL	INGLES
Fernando Vallejo	Fernando Vallejo
Novela colombiana	Colombian novel
Crítica e interpretación	Criticism and interpretation
Amor y verdad	Love and truthfulness
Literatura antioqueña	Antioquian literature

RESUMEN DEL CONTENIDO. Español (máximo 250 palabras):

En esta tesis se analiza la novela *La Virgen de los sicarios* (1994), escrita por Fernando Vallejo, bajo una perspectiva crítica diferente a la tradicional, la cual se enfoca en problemáticas como el narcotráfico, la violencia, el sicariato y el lenguaje (la gramática más específicamente). Nuestra interpretación, por el contrario, se centra en las relaciones amorosas entre Fernando y los sicarios Alexis y Wílmor, que para el narrador-personaje son más auténticas que las heterosexuales. Estos amores fugaces buscan la plenitud en un contexto marcado por la muerte y la desolación: la novela se publica después del asesinato del narcotraficante Pablo Escobar en la infernal Medellín de los años noventa.

Esta lectura se apoya en la teoría psicoanalítica y en los planteamientos de autores como Foucault, Lacan, Barthes, Žižek, entre otros. La intención de este texto, que se inscribe en la línea de investigación Estética Sociológica, es contribuir al estudio de las novelas colombianas contemporáneas.

RESUMEN DEL CONTENIDO. Inglés (máximo 250 palabras):

This thesis analyzes *Our Lady of the Assassins* (1994), written by Fernando Vallejo, under a new critic perspective different than the traditional one, which focuses on issues as drug trafficking, violence, *sicariato* (hitmen phenomenon) and language (especially grammar). On the contrary, our interpretation focuses on the love relationships between Fernando and the hired young killers Alexis and Wílmor, which the narrator-character thinks are more authentic than heterosexual relationships. These brief loves, truthful experiences, seek the fullness in a context mark by desolation and death—the novel is published after the murder of the drug lord Pablo Escobar in the infernal Medellin of the nineties—.

This interpretation is based on the psychoanalytic theory and the approaches of authors such as Foucault, Lacan, Barthes, Žižek, among others. The intention of this text, which is part of the Sociological Aesthetics research line, is to contribute to the study of contemporary Colombian novels.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.	p. 1
Primera parte	
Aspectos generales de la obra de Fernando Vallejo	15
1. Datos biográficos	15
2. Recepción de la novela	17
3. El problema de la verdad y los géneros literarios	33
4. Relación del autor con la tradición literaria antioqueña	35
Segunda parte	
El amor como experiencia de verdad	38
5. Amor, erotismo y sexualidad	38
5.1 Plenitud amorosa	43
5.2 Amor y verdad	51
6. Amores entre hombres	56
6.1 <i>Lo queer</i>	63
6.2 <i>Friendship as a way of life</i>	73
7. Imposibilidad del amor	83
8. El riesgo del amor	91
9. La opción por el silencio	100
10. Conclusiones	111
11. Bibliografía	112

“Alexis era imprevisible y me estaba resultando más extremo que yo. Conque eso era pues lo que había detrás de esos ojos verdes, una pureza incontaminada de mujeres. Y la verdad más absoluta, sin atenuantes ni importarle un carajo lo que piense usted que es lo que sostengo yo. De eso era de lo que me había enamorado. De su verdad”.

Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios*

Introducción

La Virgen de los sicarios (1994), novela corta escrita por Fernando Vallejo, ha sido leída e interpretada desde muchas perspectivas críticas; sin embargo, casi todas se centran en una serie de temas que, a pesar de su importancia, no voy a desarrollar en este trabajo. Estos temas tienen que ver con el sicariato, el narcotráfico, la supuesta apología de la violencia que se hace en la novela (muchos críticos, como es el caso del escritor Pablo Montoya, aseveran que el narrador-protagonista o, lo que es peor, el autor de *La Virgen de los sicarios* es un “reaccionario” y un “iracundo”), la desigualdad socioeconómica, la condición marginal de Alexis y Wílmor (y, por extensión, la de los jóvenes sicarios pertenecientes a las barriadas de las grandes ciudades colombianas), la defensa del letrado y de la gramática (que para muchos es una de las características centrales del texto) y la descripción de una Medellín infernal en la que no hay cabida para la esperanza; una Medellín sitiada por el crimen y la muerte (aunque no se puede negar que la Muerte, con mayúscula, es una de las protagonistas de la novela: es la que, parafraseando las palabras del narrador-protagonista, conspira contra el afán reproductor de las madres colombianas).

Mi intención, quiero dejar en claro, no es descalificar este tipo de lecturas y restarles valor. Por el contrario, son aproximaciones que ayudan a entender muchos aspectos de la novela que resultan difíciles de comprender en una primera lectura, pues el texto de Vallejo, bajo mi punto de vista, está lleno de aporías que no se resuelven con facilidad: el hecho de que el protagonista de la novela sea un gramático, una profesión ligada al poder político en Colombia (como lo dejan en claro el historiador oxoniense Malcom Deas y la profesora Erna

Von der Walde¹), que intenta explicarle a los lectores la jerga de los sicarios de tal forma que, por momentos, él mismo la adopta; la presencia del amor en una ciudad en la que solo hay espacio para los asesinatos, las venganzas y las guerras intestinas; la confrontación entre un pasado (en la finca Santa Anita que pertenecía a los abuelos de Fernando²) que el narrador-protagonista evoca con nostalgia y un presente en el que no se puede ser feliz (en una ciudad dividida entre Medallo y Medellín), en el que todo está dado para el sufrimiento; y los actos criminales que tanto Alexis como Wílmар (pertenecientes a las empobrecidas comunas de Medellín) cometen con la complicidad de Fernando, crímenes que, casi en su totalidad, tienen como objeto a seres marginales, entre muchas otras.

Estas contradicciones³ evidencian dos cosas: en primer lugar, que *La Virgen de los sicarios* es una novela que hay que leer con cuidado y, en segundo lugar, que resulta

¹ En el artículo “Limpia, fija y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a fines del siglo XIX” (1997), Erna von der Walde Uribe infiere que en *La Virgen de los sicarios* “se unen la gramática, la religión y la violencia”. Para ella, a lo largo de la novela el último gramático va adoptando la forma de “expresión” del sicario: “la ametralladora” (80). Fernando y los sicarios asesinan a los enemigos (taxistas y señoras embarazadas) del primero sin que los segundos tengan algún motivo o razón, de ahí que el gramático se encargue “únicamente de legitimar con argumentos de exclusión la elección de sus víctimas” (81). En un contexto histórico tan violento como el colombiano, parece que las armas, y no las palabras, han sido las únicas formas de legitimación social: “Cada semana en Colombia se comete un crimen [...] Cada semana hay cientos de secuestrados y asesinados, torturados y violados. No hay proclamas y discursos después de un crimen, nadie tiene que justificar o legitimar sus actos con palabras. Las armas se encargan de ello” (82). Aunque no estoy de acuerdo con la insinuación de que el discurso del narrador-protagonista de la novela es fascista (algo que abordaré con más detenimiento unas páginas más adelante), es imposible no estar de acuerdo con lo demás: el letrado ha perdido su incidencia en la realidad (o si la tiene es muy marginal). En *La Virgen de los sicarios*, como lo expondré más adelante, hay plena conciencia de este hecho: lo único que moviliza a la gente son las balas. La autora desarrolla estas ideas con más profundidad en el texto Von der Walde Uribe, Erna. “La novela de sicarios y la violencia en Colombia”. *Revista Iberoamericana* 1.3 (2001): 27-40. Impreso.

² De ahora en adelante, para evitar confusiones, me voy a referir a “Fernando” cuando hable del narrador-protagonista de la novela y a “Vallejo” cuando aluda al autor-creador. Estas categorías, que explicaré más adelante, las tomo prestadas del libro de Diana Diaconu *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo* (2013).

³ Sobre la relevancia de las contradicciones en la obra de Vallejo, María Ospina (2015) nos invita a alejarnos de las aproximaciones que solo se centran en el discutible discurso fascista y reaccionario del autor: “Dichas lecturas que resaltan la impronta reaccionaria, fascista, nihilista o apocalíptica de la novela tienden a pasar por alto que la contradicción constituye el motor de la obra de Vallejo y la invitación que seduce a sus lectores. Suelen ignorar las múltiples máscaras y posiciones que ocupa el autor para construir su provocadora persona literaria en diversos escenarios y las contradicciones evidentes entre sus afirmaciones sobre la naturaleza ficticia de su obra, el uso de narradores semiautobiográficos y la repetida referencia a su imposibilidad de escribir más que en la primera persona” (250).

infructuoso intentar resolver estas aporías con categorías que no ayudan a dilucidar la propuesta narrativa de Vallejo. Es por eso que decir que Vallejo es un “homosexual resentido” (Santamaría), un “escritor reaccionario” (Montoya 6) o que el discurso del narrador-protagonista está “cargado de un neo-fascismo” (Polit Dueñas ctd. en Osorio), no sirve de mucho a la hora de analizar sus escritos. Lo anterior también ocurre porque se suele confundir al narrador-protagonista con la persona de carne y hueso, algo que se debe diferenciar para no hacer juicios de valor que dificulten la lectura de la obra.

En este punto quiero esbozar la lectura que tengo de *La Virgen de los sicarios*. Para mí, en la novela hay un intento de vivir una experiencia amorosa auténtica⁴, una experiencia que le permita Fernando, el narrador-protagonista de la novela, tener un contacto con la alteridad. En este caso, las relaciones que el protagonista sostiene con Alexis y Wílmар buscan una fusión con el ser amado que no se puede lograr porque estos jóvenes sicarios, estos “muchachitos de ojos verdes”, están condenados a muerte a raíz de su profesión: en cualquier momento y en cualquier esquina de la violenta ciudad de Medellín pueden ser asesinados por una bala enemiga. Por eso, los dos amores de Vallejo son vividos como un fagonazo por su corta duración. De ahí que sea imposible para Fernando lograr la plenitud amorosa que la Muerte, esa terrible justiciera y patrona de nuestra nación, le arrebató en dos oportunidades: Alexis y Wílmар son víctimas de una violencia ciega que se repite⁵ sin tregua.

⁴ Para el narrador-personaje los amores entre hombres son una de las pocas formas en que se puede tener una experiencia auténtica. Sin embargo, no sobra aclarar que también se puede buscar la plenitud en los amores heterosexuales.

⁵ Varios comentaristas de la novela han resaltado el carácter repetitivo que tiene su estructura. La relación amorosa que Fernando sostiene con Wílmар puede ser vista como una repetición de la que sostuvo el gramático con Alexis. Para Osorio, en su ensayo “Esa puta perra paridora de Fernando Vallejo” (2015), esta “historia duplicada de las dos relaciones se construye en dos bloques de tres secuencias: viaje a Sabaneta con Alexis y rememoración de la infancia feliz (7-19), periplo con Alexis (19-80), viaje a las comunas y constatación de la miseria y la infelicidad (80-90); visita a Sabaneta con Wílmар y rememoración de la infancia feliz (90-98), periplo con Wílmар (98- 116), visita al anfiteatro y constatación de la inutilidad de la vida (116-121)”. La justificación de estas repeticiones tiene que ver, según Osorio, con la idea que Vallejo quiere dar de la violencia

Fernando Cruz Kronfly, en un capítulo de su libro *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad* (1998) que se titula “La congoja del amor finisecular”, nos habla de las quejas que se le hacen al amor por su carácter “engañoso” y “mentiroso”, percepción que parece acentuarse cada vez más. El lenguaje que utilizan los amantes para expresar su cariño, así como los gestos y las caricias, tienden a repetirse de una pareja a otra hasta perder cualquier tipo de significación. Cuando uno se percata de que las expresiones y todo el repertorio de gestos que los amantes se dicen en el momento del ayuntamiento carnal bien podrían decirse a cualquiera, y que han sido usadas miles de veces, se siente desahuciado, por decir lo menos: “A partir de ese momento surge la congoja respecto de la <<verdad>> del amor y la entrega se torna escabrosa, medida, calculada, digamos que espiritualmente imposible como <<entrega>>” (Cruz 105). De tal suerte que este “desengaño respecto del lenguaje del amor y de las fantasías que a partir de él nos hacemos, este desgaste del encanto de lo <<único>>, de lo <<exclusivo para mí>> que toda relación está llamada a sufrir [...]” (105). Lo que es bastante paradójico es que en una época en donde el sexo libre (no sobra decir que de ningún modo me opongo a las libertades sexuales que se han conquistado con tanto esfuerzo) no solo es celebrado por la sociedad sino que se ha vuelto casi que un mandato, un imperativo que hay que seguir al pie de la letra para no parecer un imbécil

en Colombia: “la noción de que la violencia en Colombia es una repetición incesante de un mismo fenómeno, en diferentes escenarios y con distintos actores”. De acuerdo con Osorio, esta perspectiva de la violencia es condenable porque da la idea de que no hay salida posible al conflicto, un lugar común que denuncian sociólogos como Daniel Pécaut, a quien Osorio cita: “No hay entonces nada de asombroso en que numerosos colombianos estén persuadidos de que la violencia no puede tener fin, ni en que, hacia 1978, cuando efectivamente resurgió, no hayan visto en ello sino el reinicio de la antigua violencia” (Pécaut ctd. en Osorio). Sin embargo, así esté de acuerdo con este análisis sobre la visión de la violencia que hay en la novela, no lo estoy en lo que respecta al amor: la historia entre Fernando y Wilmar no es una mera repetición de la que se vivió con Alexis; por el contrario, da cuenta de un amor absoluto que se ve truncado por la muerte del sicario. Fernando, pese a que no olvida a Alexis y a veces confunde los nombres de ambos jóvenes, quiere vivir otro amor absoluto. ¿Acaso no es posible enamorarse en dos oportunidades? ¿Acaso no se puede tener una segunda oportunidad para vivir un amor absoluto? Profundizaré en esto en el apartado dedicado a la plenitud amorosa.

o un tonto anacrónico, mucha gente sigue persiguiendo esa experiencia única, verdadera (porque en ella nos interrogamos sobre nuestra propia existencia, que muchas veces parece un pálido reflejo). Como precisa Cruz: “La libertad y la igualdad en el amor tuvieron entonces como precio el temprano desengaño y declive de su lenguaje [...], pues el arcaico, <<caballeresco>> y todavía fantasioso lenguaje del amor se le continúan haciendo los reclamos y las exigencias propias de realidades culturales de otro tiempo”. (107). En última instancia, le pedimos al amor “una <<verdad>> y una <<sinceridad>> que él mismo destruyó e hizo imposibles, quien sabe si para siempre. Pues hay procesos culturales e históricos que carecen de cualquier posibilidad de regreso”. (Cruz 113). Este anhelo que se resume un poco en la cita anterior, el cual está muy presente en las palabras finales de Fernando en *La Virgen de los sicarios*, se puede ver en toda su magnitud en la conclusión de Cruz:

Debemos, pues, prepararnos a enfrentar y sufrir pero también a gozar y disfrutar de todo lo que esto significa como cambio radical de perspectiva. Sin pedirle al lenguaje del sexo, a sus gestos, gemidos y caricias, que nos ofrezcan la <<certidumbre>>, la <<verdad>> y la sinceridad que un día le pedimos al lenguaje del amor. Muy posiblemente terminaremos depositando nuestra necesidad antropológica de <<fe>> y de <<esperanza>> en una especie de verdad de origen múltiple, fragmentada y descentrada de un solo espejo-eco. Y en el borrón de la memoria que la cultura de nuestro tiempo impone, con la correspondiente prevalencia del presente y lo inmediato, cada pareja espejo-eco de nuestro descarnado y hedonista nomadismo amoroso tendrá para nosotros la posibilidad de ofrecernos una imagen fugaz de retorno, esa que anhelamos para cada instante, un fragmentario gemido cuya <<verdad>> solo durará el instante de su pronunciación. (114).

Si me centro de nuevo en la novela, se puede ver que las características de estos amores son hartamente complejas por varias razones. En primer lugar, las relaciones amorosas entre

hombres son condenadas y rechazadas por la sociedad (en muchas ocasiones son vistas como “antinaturales” o “anormales”), por eso no se puede pensar en una estabilidad cuando uno piensa en una pareja homosexual; por lo general los encuentros que sostienen son de corta duración y se dan de manera furtiva. En segundo lugar, el discurso amoroso en la modernidad tardía ha perdido el potencial transgresor que tuvo, por ejemplo, en los movimientos contraculturales de los años sesenta del siglo XX. Para autores como Alain Badiou, Slavoj Žižek, Eva Illouz y Octavio Paz el amor ha perdido el factor de riesgo que tenía en épocas pretéritas. Alain Badiou, en su libro *Elogio del amor* (2009), cita un fragmento de un poema de Arthur Rimbaud que se encuentra en *Una temporada en el infierno*, el cual puede ser leído como una invitación, casi que un manifiesto, si se quiere, para volver a conferirle al amor su poder transgresor: “Hay que reinventar el amor, ya se sabe”. En el primer capítulo del libro que se titula “El amor amenazado”, Badiou se refiere a unos afiches que están en las calles de París y tienen como objeto promocionar el sitio de citas *Meetic*. En esos afiches se encuentran los siguientes eslóganes publicitarios: “¡Tenga el amor sin el riesgo!”, “¡Se puede estar enamorado sin caer en el amor!” y “¡Usted puede enamorarse sin sufrir!”. Badiou explica que el propósito de este sitio de citas es proporcionarle al usuario un “amor como aseguración” en el cual se haya seleccionado tan bien a la posible pareja que no haya ningún tipo de riesgo al elegirla (16).

Slavoj Žižek concuerda con este punto de vista. En algunos videos se ha referido al amor de manera directa pues en sus libros se encuentran alusiones sueltas que son difíciles de estructurar en un discurso ordenado sobre el amor. En un documental de la cineasta canadiense Astra Taylor dedicado a la vida de Žižek, se puede encontrar lo que el autor piensa sobre este tema, así como en un video de la página *Big Think* que se titula de manera muy pertinente “Events and Encounters Explain Our Fear of Falling in Love”. En este video se

puede ver la relación que su teoría del acto guarda con el “acontecimiento” de Badiou, a despecho de las diferencias que Stavrakakis percibe entre ambos filósofos. En nuestras sociedades existe mucha gente que se siente feliz consigo misma porque tiene un grupo de amigos bastante amplio, se divierte los fines de semana, bebe, goza la vida y sostiene encuentros sexuales ocasionales cuando le apetece. La forma en que la mayoría de la gente encuentra amantes para divertirse un rato es, de hecho, bastante ajena a ese ideal del amor como riesgo y aventura. Sin ir más lejos, esa noción de “aventura” es muy dudosa porque la forma en que se elige a una posible pareja es bastante planeada: los usuarios de páginas como *Tinder*, por poner un ejemplo actual, tienen acceso a las fotos, la edad, la ubicación aproximada y, a veces, a una presentación que los usuarios hacen de sí mismos contándole a quienes visiten su perfil sus gustos musicales, su formación universitaria, su conocimiento de otras lenguas (a veces estas presentaciones están redactadas en inglés sin importar que la persona sea colombiana y busque parejas en su país de origen), entre otras cosas.

Lo que cuestiona Žižek de estas páginas para encontrar pareja y de las agencias matrimoniales es que eliminan el riesgo que implica enamorarse. Es por eso que la expresión que se utiliza en inglés para hablar del enamoramiento expresa con contundencia, según él, lo que está en juego en el amor: *fall in love*, esto es, el amor como caída. Lo que se trata de eludir por medio de las agencias matrimoniales es el peligro de los encuentros no planeados, fortuitos: “What they offer us is precisely love without the fall, without falling in love, without this totally unpredictable dramatic encounter. And that’s what I find very sad. I think that today we are simply more and more afraid of this event or encounters” (Žižek).

Eva Illouz, en *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo* (1992) nos dice que en el capitalismo tardío el amor romántico no se escapa, como suele pensarse, de los poderes del lucro. Una experiencia tan íntima que

desafiaba todo tipo de mercantilización resulta “respondiendo a la ética del trabajo, es decir, a la ética de la racionalidad, los intereses creados, las estrategias y la maximización de las ganancias” (250). Sin ir más lejos, la autora nos dice que la “vida cotidiana” no se sustrae ni “constituye una alternativa frente al mercado” porque la “racionalización”, que Illouz identifica como la lógica cultural del capitalismo tardío, afecta, además de la “estructura de las organizaciones”, la “estructura de la personalidad” (250-251).

Del mismo modo, Octavio Paz⁶, en su libro *La llama doble. Amor y erotismo* (1993), nos dice que la “libertad erótica”, una de las herencias que nos legó un movimiento estudiantil como el de Mayo del 68, se ha perdido irremediablemente. Y esto es así porque, según él, la libertad erótica ha sido “confiscada por los poderes del dinero y la publicidad”. Aparte de eso, con fenómenos como la prostitución y la pornografía, que no son nuevos pero han adquirido otras dimensiones en las sociedades capitalistas, “el erotismo se ha transformado en un departamento de la publicidad y en una rama del comercio” (157-159).

Además de eso, Paz infiere que la “moral permisiva” que propugnan los medios de comunicación expone los cuerpos desnudos con el fin de promocionar una “marca de cerveza”, un “mueble” o unas “medias de mujer” (160). Todo lo anterior ha “degradado a Eros, ha corrompido la imaginación humana, ha reseca las sensibilidades y ha hecho de la libertad sexual la máscara de la esclavitud de los cuerpos” (160). No sobra decir que Paz no

⁶ La referencia que hago al libro del poeta mexicano Octavio Paz (1914-1998), el cual es casi de lectura obligada si uno quiere entender las diferencias y similitudes que hay entre el amor, el erotismo y la sexualidad, resulta un poco paradójica a sabiendas de que Paz no es santo de la devoción de Vallejo. En la presentación que el antioqueño hizo de *La rambla paralela* el 6 de diciembre de 2012 en la Feria del Libro de Guadalajara, le dedica las siguientes palabras: “Bueno, con este libro me despido y le dejo el campo libre a Octavio Paz para que siga haciendo de las suyas, en su quehacer poético, cantando y pontificando desde el Olimpo con Júpiter y Victor Hugo a su lado boquiabiertos oyéndolo. Poeta: sigue como vas, no nos prives de tu voz sin par y no te pongas celoso que en tu ausencia nadie te ha movido el tapete. Tú eres único, tú eres el Nobel, la paz. Pero no el Nobel de la Paz, que es para minusválidos como Carter y Rigoberta, sino el otro, el que te dieron a ti y que te dio la paz aunada a no sé cuántos cientos de miles de dólares que tu generosidad manirrota repartió entre los pobres. Gracias en nombre de ellos. Dios te lo pague” (28). Sobra decir que en muchas ocasiones se pueden encontrar relaciones teóricas o preocupaciones intelectuales afines entre escritores muy diferentes.

desea que regresemos a la antigua moral castradora sino que nos percatemos de que el amor, uno de los pilares de la cultura occidental, está siendo amenazado por la “promiscuidad que lo transforma en pasatiempo” y el dinero que lo “convierte en servidumbre”. En la raíz de este problema está la desaparición de la “noción de persona” que, según él, es la base del amor. Por eso, un proyecto de “regeneración política” que intente restituir la salud de nuestra sociedad debe “redescubrir el misterio que es cada uno de nosotros” ya que para reinventar el amor, y en este punto Paz cita en sus reflexiones el verso de Rimbaud que mencioné anteriormente, “tenemos que reinventar otra vez al hombre” (172).

Estas reflexiones sobre el amor son útiles porque ayudan a entender, en parte, por qué Fernando intenta vivir un amor que no esté contaminado por los dictámenes de la sociedad capitalista. Es por eso que sus críticas al matrimonio heterosexual no son gratuitas ya que este último, en la mayoría de los casos, es una suerte de contrato que está estrechamente ligado con la legalización del deseo, esto es, la regulación de los actos sexuales, se den estos entre hombres o no. En una conferencia dictada en la Sala Beethoven del Conservatorio de Cali, titulada “Los difíciles caminos de la esperanza”, Vallejo condena la reproducción y hace, a su vez, un elogio triunfal del sexo: “¡Bendito seas, sexo, y con lo que sea: con hombre o mujer, perro o quimera!” (*Peroratas* 216). La cita anterior revela que para Vallejo los actos sexuales son tan diversos e inclasificables que rechazan toda normativización.

En este punto es importante enumerar los hechos que impiden que Fernando alcance la plenitud amorosa que tanto se empeña en lograr. En primer término, la Iglesia católica es, con su doble moral tartufa, la que más condena las relaciones homosexuales, al punto de declararlas “antinaturales”. Sin embargo, para nadie es un secreto que en los conventos es donde hay más presencia de relaciones entre hombres, donde se dan más vínculos amorosos entre varones. De esto habla Michel Foucault en varias entrevistas que le hicieron en los años

ochenta y fueron recopiladas por la editorial neoyorquina The New Press bajo el nombre de *Ethics. The Subjectivity of Truth* (1997). Foucault destaca que para las parejas heterosexuales hay un código que les permite comunicarse y establecer una relación avalada por la institución matrimonial⁷. Sin embargo, para los homosexuales estos códigos no existen, hecho por lo cual tienen que inventarlos: “They have to invent, from A to Z, a relationship that is still formless, which is friendship: that is to say, the sum of everything through which they can give each other pleasure” (136).

Es por esto que resulta paradójico que Fernando haya descubierto, como lo nota muy bien Daniel Giraldo Pulido en su tesis de maestría titulada *Subversión discursiva y sexual en La Virgen de los sicarios de Fernando Vallejo* (2010), sus deseos por los otros hombres en el colegio el Sufragio de los curas salesianos, lugar donde el narrador-protagonista estudió en la infancia. Para Giraldo, que articula sus reflexiones con los postulados de Judith Butler y Michel Foucault, resulta contundente que la “subversión de la identidad sexual” se origine “en el corazón de la Iglesia” (118).

La doble moral de la Iglesia católica es, como lo explicaré en un apartado dedicado al cinismo que Fernando ve en algunos miembros de esta institución religiosa, (los ejemplos paradigmáticos son el del cardenal López Trujillo y el padre García Herreros), culpable de la infelicidad que siente el personaje al no poder amar a Alexis de manera libre.

En los párrafos que siguen a continuación, quisiera resumir, de manera un poco esquemática, cuáles son los pasos que voy a seguir para analizar el texto que convoca este escrito: *La Virgen de los sicarios*. Al inicio, voy a referirme a los datos biográficos del autor con la intención de hacer una semblanza que ubique al lector. Esto es importante porque los

⁷ Esta perspectiva ha cambiado en la actualidad con la aprobación del matrimonio homosexual en Colombia. De todas formas, es muy reciente y no cuenta con la aprobación de grupos mayoritarios de la sociedad, lo que dificulta un poco las cosas.

intereses de Vallejo son bastante amplios: su faceta como director de tres largometrajes y dos cortometrajes en Ciudad de México, sus diálogos con la ciencia, específicamente con las teorías de Darwin y Einstein, y, por su puesto, su prolífica obra literaria que todavía no se agota (a pesar de que Vallejo ha confesado en varias ocasiones que no va a volver a publicar un libro, en los últimos años han salido a la luz libros como *El don de la vida* que apareció en 2010, *Mi hermano el alcalde* en 2004, *El cuervo blanco* en 2012 y *Peroratas* en 2013). Después de dar cuenta de los avatares biográficos de la vida Vallejo, pienso hablar de la recepción que ha tenido la obra por parte de la crítica colombiana y extranjera. Sin embargo, esto lo haré de manera tangencial puesto que la revisión de la bibliografía crítica de la obra de Vallejo no es el propósito de mi investigación; esto excedería los límites que me he trazado en este trabajo. Lo que me interesa es tomar estas elaboraciones como un punto de partida que me permitirá establecer mi hipótesis de lectura: cómo, a pesar de los obstáculos que encuentra a su paso, Fernando, sin proponérselo, experimenta un amor verdadero que no está sometido a los dictámenes de la sociedad.

Después, en una segunda parte de la investigación, voy a definir términos como erotismo, sexualidad, pornografía y amor con la finalidad de precisar en qué se diferencian y en qué se asemejan. Más adelante, mostraré qué papel desempeñan en la novela. Posteriormente, voy a centrarme en la figuras del discurso amoroso que dan cuenta de las relaciones que Fernando sostiene con sus dos muchachitos. Para ello es muy provechoso el libro *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), escrito por Roland Barthes. No se trata de hacer un catálogo de las figuras que sirven para expresar la pasión amorosa de Fernando, pues no pretendo hacer un análisis, sino que, por el contrario, pretendo, apropiándome de las palabras de Barthes, “poner en escena una enunciación” (13).

En el siguiente apartado del trabajo, voy a enfocarme en los aspectos que hacen del amor algo problemático. En primer término, el amor homosexual es el aspecto que complejiza este abordaje. Por eso mismo, debe hacerse de manera detallada como lo resumo en los siguientes puntos.

- Por lo general, los artistas homosexuales nunca pueden aludir a su condición sexual de forma directa sino por medio de referencias oblicuas, pues de lo contrario se someterían al rechazo de la sociedad y a los tribunales (como le sucedió a Oscar Wilde). Esta estética es enunciada por Susan Sontag en el ensayo *Notes on camp*, que aparece en su libro *Contra la interpretación* (1969). Sin embargo, la discreción y la sutileza no hacen parte de las cualidades del por momentos exagerado narrador-protagonista de *La Virgen de los sicarios*: Fernando no se avergüenza de su condición sino que la confiesa sin tapujos.
- Existen varios artículos y tesis que hacen una lectura de la literatura vallejana desde lo “*queer*”. Daniel Balderston es el crítico que con más ahínco ha tratado de vincular las novelas de Vallejo con una tradición que, según él, empieza con Porfirio Barba Jacob, el poeta de Santa Rosa de Osos del que Vallejo escribe una copiosa biografía: *Barba Jacob. El mensajero* (1997). Sin embargo, aunque la lectura de Balderston es juiciosa y resalta muchos aspectos importantes de la novelística de Vallejo, bajo mi punto de vista no es la más adecuada. A pesar de que en *La Virgen de los sicarios* hay una presencia explícita de amores entre hombres, estos no se asumen desde la marginalidad o la periferia, como sucede en la literatura de Manuel Puig y en la de Reinaldo Arenas. Por el contrario, el narrador-protagonista les da más importancia y validez que a las

relaciones heterosexuales, lo que, de cierto modo, es una forma de restituir la visión que se tenía de este tipo de encuentros en la Grecia antigua. De acuerdo con lo expresado por Foucault, lo más interesante de este tipo de relaciones es el potencial creativo que tienen los actos sexuales que están por fuera de la norma; la capacidad que tienen para forjar un nuevo estilo de vida.

- Es preciso señalar por qué razón los amores de Vallejo no logran una estabilidad que le permita a Fernando ser feliz, sentirse pleno. Esto sucede porque la experiencia amorosa de Fernando es auténtica y por eso se ve frustrada. En las antípodas están los cínicos como el cardenal T. López⁸ que pueden disfrutar de su homosexualidad en el anonimato sin arriesgarse a perder su estatus social. Tampoco con el afán de cuestionar la institución religiosa que los cobija. Son, en este sentido, amoríos hipócritas que no arriesgan nada nuevo, que no se juegan la vida y el prestigio, que no pretenden instaurar un orden nuevo.
- En la última parte voy a hablar del intento de transgresión que conllevan los amores de Fernando, aunque, como se sabe, esto no se logre del todo. Para desarrollar este apartado de mi investigación es necesario introducir algunos conceptos de la teoría psicoanalítica⁹ y de la filosofía como “acto”, “otredad”, “rostro”, “transgresión”,

⁸ Esta es la manera como Fernando se refiere al cardenal López Trujillo. De este modo, se quiere significar que son tantos los cínicos que hay que designarlos con un nombre genérico que de cierta manera los abarque a todos.

⁹ El psicoanálisis no le interesa mucho a Vallejo puesto que en sus ensayos y en sus novelas se encuentran comentarios desfavorables al respecto. En el prólogo al libro *Colombia en el diván* (2004) de la psicoanalista Clarita Gómez de Melo, dice lo siguiente: “Tu libro empieza muy bien, muy lúcido, con un artículo sobre el aborto, pero después se daña. Una psicoanalista digna de Freud y de Lacan nunca debe mezclar sus instintos maternos con el psicoanálisis. Por eso yo propongo que éste sea ocupación de hombres. O mejor, que lo tiremos junto con Freud y Lacan al bote de la basura” (*Peroratas* 27). Una crítica más directa la podemos ver en una entrevista que Fernando Villena Garrido (2005) le hace a Vallejo. A la pregunta sobre un doctor psicoanalista al que el narrador le va contando su historia, el cual aparece en algunos textos (en *La Virgen de los sicarios* no aparece), Vallejo contesta: “Es otra forma de burlarme –en este caso de la psiquiatría–, pero siempre tuve interés en ello, sobre todo por el tratamiento que le dan al homosexualismo, que sí es un comportamiento normal y si no es mayoritario, pues, casi. El psicoanálisis es de un puritanismo horrendo, de unas revisiones horribles, siniestras. Me doy cuenta de que siempre quise hacer un libro de psicoanalistas. Es un gran tema sobre todo

“goce”, “deseo”, entre otros. A pesar de las diferencias que existen entre los autores que desarrollan estos conceptos (Alain Badiou, Slavoj Žižek, Alain Finkielkraut, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Yannis Stavrakakis y Sigmund Freud), la intención de este trabajo es centrarnos en las relaciones que se puedan establecer entre ellos para vislumbrar la manera en que los amores de Fernando se inscriben en la teoría del acto (que es la más apropiada para entender, a mi juicio, de qué manera los amores de Fernando no son planeados y quebrantan esa estabilidad pequeñoburguesa de los amores que evitan el riesgo y la caída).

- La muerte, esa incansable trabajadora, le arrebató a Fernando sus dos amores. Entonces, ¿qué le queda por vivir?, ¿qué puede colmar el vacío de su existencia?, ¿qué camino debe seguir? La única salida parece ser el silencio: el gramático se embarca en un viaje sin rumbo fijo, sin destino alguno. Camina por las calles de Medellín al lado de los muertos en vida como un fantasma, queriendo librarse de esa carga tan pesada de la existencia. Sin embargo, parece que el suicidio no es una opción; es mejor reducirse a la nada, irse desvaneciendo poco a poco hasta parecer un “hombre invisible”, como él mismo lo sugiere al final de la novela. “Hay días en que somos tan

porque ahora todo eso está en bancarrota. El psicoanálisis se acabó. En parte gracias a toda esta liberación sexual que acabó con todos ellos. Ellos, psiquiatras o psicoanalistas, nos ponían cadenas y traumas. Para ellos todo era eyacular en una vagina y sólo eso era normal. En fin, lo usé para burlarme de eso”. Parece ser que el psicoanálisis representa para Vallejo una disciplina que solo se encarga de estigmatizar las conductas sexuales disidentes. Este comentario no es del todo errado si se piensa en lo que dijo Freud sobre la homosexualidad, la que, como resume Mondimore (1996), era causada por la falta de resolución del complejo de Edipo, además de las “conexiones entre los sentimientos homosexuales, la paranoia y los celos” (98). Sin embargo, hay que matizar los análisis que Freud hizo de la homosexualidad. En una “Carta a una madre americana” (1935), en la que una madre le escribe a Freud preguntándole sobre la condición de su hijo homosexual, Freud le responde de una manera muy razonable: “La homosexualidad no es sin duda una ventaja, pero tampoco algo de lo que avergonzarse, no es un vicio, no es una degradación, y no puede catalogarse como una enfermedad [...]” (Freud ctd. en Mondimore 101-102). Las posiciones radicales contra la homosexualidad no se las debemos a Freud sino a algunos psicoanalistas neofreudianos como Bergler que interpretaron sus “meditaciones académicas” de forma errónea y radicalizaron sus comentarios en torno a la homosexualidad (Mondimore 103). De todas maneras, las críticas de Vallejo no se pueden hacer extensivas a toda la teoría psicoanalítica.

móviles, tan móviles, como las leves briznas al viento y al azar” (*Tesoro del declamador universal* 58), diría el poeta predilecto de Vallejo. Y eso parece pensar Fernando: después de tanto vivir, solo quedan unos míseros instantes que justificaron, quizá, toda su existencia; existencia tan frágil como el papel de que están hechos los globos que el gramático vio perderse en lontananza cuando era un niño.

Primera parte

Aspectos generales de la obra de Vallejo

1. Datos biográficos

Fernando Vallejo Rendón (1942-) nació el 24 de octubre en la ciudad de Medellín. Su padre fue Aníbal Vallejo Álvarez, abogado, exministro y político del partido conservador colombiano. Hizo algunos semestres de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional (el 25 de septiembre de 2009 la facultad de Ciencias Humanas de esta institución educativa le otorgó un doctorado *honoris causa* en letras) y después se fue a Europa a estudiar en la Escuela Experimental de Cinecittá, en Italia. A raíz de un texto en contra del catolicismo que escribió en la revista Soho, y por el cual fue demandado, renunció a la nacionalidad colombiana el 8 de mayo de 2007 (meses antes, en abril para ser más exactos, había recibido la nacionalidad mexicana). Sin embargo, cuando la demanda no prosperó y fue homenajado con el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, el 26 de noviembre de 2011, decidió zanjar esta polémica al decir que era colombiano y mexicano, de la tierra donde nació y de la donde iba a morir.

Entre sus intereses artísticos está su afición por el piano, instrumento que toca con cierta maestría. Sus pianistas preferidos son Mozart, Gluck, Chopin y Strauss. El bolero, las

rancheras y las canciones de Chavela Vargas también hacen parte de sus gustos musicales. También dirigió tres películas y dos cortometrajes: los cortometrajes *Un hombre y un pueblo* (1968) y *Una vía hacia el desarrollo* (1969), y las películas *Crónica roja* (1977), *En la tormenta* (1980) y *Barrio de campeones* (1981). Tanto *Crónica roja* (que también obtuvo el reconocimiento a la mejor ópera prima) como *En la tormenta* fueron galardonadas con el Premio Ariel, otorgado por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, a la mejor ambientación. Ninguna de estas tres películas fue hecha en Colombia debido al poco apoyo que recibió Vallejo de las instituciones de nuestro país, sobre todo porque el tema de sus películas era bastante polémico: Vallejo quería hacer un ciclo cinematográfico dedicado a la funesta época de la Violencia, un momento histórico en el que las guerras entre liberales y conservadores sembraron de cadáveres la geografía nacional. En la actualidad, después del impune Frente Nacional, la aparición de los grupos comunistas y las guerrillas (las FARC, el ELN y el M19), en su gran mayoría conformadas por campesinos liberales, del auge del narcotráfico y los grupos paramilitares, todavía estamos pagando las consecuencias de esa época de la Violencia. Por ser un tema que generaba tantas susceptibilidades, Vallejo tuvo que grabar sus películas sobre Colombia en Ciudad de México, donde vive desde 1971. Sin embargo, su relación con el cine no se agota aquí puesto que escribió el guion de la película sobre su novela *La Virgen de los sicarios* (2000), dirigida por el cineasta israelí Barbet Schroeder. Y como actor ha aparecido en los documentales *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), de Luis Ospina, y en *El septimazo de Fernando Vallejo* (2010), de José Alejandro González. Después de estas experiencias con el cine, llegó a decir que era un lenguaje muy artificioso.

Vallejo ha sido un escritor muy prolífico a pesar de la poca fe que dice tenerle a la literatura, no solo ha escrito novelas y ensayos, sino que también ha sido columnista ocasional

de la revista Soho, la revista Número, entre muchas otras. Entre sus novelas podemos contar con el ciclo narrativo titulado *El río del tiempo*, el cual incluye los siguientes textos: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993). Otros libros del autor son: *La Virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2001), novela ganadora del premio Rómulo Gallegos en 2003, *La rambla paralela* (2002), *Mi hermano el alcalde* (2004), *El don de la vida* (2010) y *Casablanca la bella* (2013).

El arte del ensayo y de la biografía también ha sido cultivado por el autor. Las biografías que ha escrito hasta el momento son tres: *El mensajero* (1991), sobre la vida del poeta antioqueño Porfirio Barba Jacob; *Almas en pena, chapolas negras* (1995), sobre la vida del poeta José Asunción Silva; y *El cuervo blanco* (2012), la cual le dedica al filólogo José Rufino Cuervo. En cuanto a los ensayos, ha escrito *Logoi: una gramática del lenguaje literario* (1983), *La tautología darwinista y otros ensayos* (2002), *Manualito de imposturología física* (2005), *La puta de Babilonia* (2007) y *Peroratas* (2013), libro en el que se recopilan sus columnas, discursos y conferencias.

2. Recepción de la novela

Existen muchas aproximaciones críticas a la novela que es imposible reseñar en esta investigación. Sin embargo, me voy a referir de manera somera a las más relevantes porque, aparte de ser las más rigurosas, son las que me van a servir de punto de partida para sustentar mi hipótesis de lectura. En principio, no voy a citar las columnas periodísticas o los artículos que reaccionaron de manera airada a la propuesta narrativa vallejana. Un ejemplo al que ya me he referido es el de Polit Dueñas, autora que destaca en la novela una retórica neofascista.

Estas lecturas no distinguen la diferencia que hay entre el autor y los narradores de los textos de Vallejo, razón por la cual lanzan ataques a los comentarios supuestamente racistas y misóginos que encuentran en su literatura. Para Diana Diaconu, en la autoficción es “imposible que el autor se identifique totalmente con el protagonista o con el narrador” (65). Por eso no se le pueden atribuir a la persona de carne y hueso, figura extratextual, las diatribas e ironías¹⁰ que expresa el narrador-protagonista en los textos literarios. Aparte de eso, hay que distinguir también entre el “autor empírico” y “el autor creador”, este último “presente en el texto bajo la forma de una conciencia superior que permea y organiza el universo ficticio” (65). Diaconu profundiza en esta diferencia apoyándose en los desarrollos teóricos de Bajtin, en los cuales se dice que “el autor real, empírico, cuyo nombre figura en la portada del libro y que se encuentra en lo extraliterario, en la esfera ético-cognoscitiva” (65), no es igual al “*autor-creador*, intratextual, especie de autor empírico en estado de gracia, directamente relacionado con la *forma arquitectónica* de la obra, a través de la cual a menudo se expresa sutilmente su voz” (65-66).

En *La Virgen de los sicarios* hay una escena en la que Alexis, con el fin de prevenir al viejo gramático de un ataque de unos sicarios que se desplazaban en una moto, lo llama “Fernando”, nombre de la persona de carne y hueso que firma los libros y del narrador-protagonista. Este hecho genera mucha confusión en los lectores ya que estos identifican los

¹⁰ Brigitte Adriaensen, en el artículo “Las modalidades del cinismo en ‘La Virgen de los sicarios’ de Fernando Vallejo” (2011), distingue dos procedimientos dentro del discurso cínico: la ironía y la diatriba. La ironía implica “una crítica [...] oblicua, indirecta, que dirige el cínico al sistema”. Esta se puede definir, en palabras de Hamon, como “una forma de enunciación que permite valorar (epidíctico) algo de manera indirecta (complejo)”. Para Adriaensen, esto se ve en la novela por el “desdén profundo por la humanidad, [el] pesimismo y escepticismo muy arraigados” (51) en el narrador-protagonista. La autora analiza en detalle este procedimiento en una digresión del narrador-protagonista que se encuentra en las páginas 33 y 34 de la edición de Alfaguara. En lo que atañe a la diatriba, que es la expresión del cinismo de manera directa, Fernando insulta “gozosamente y agresivamente a su interlocutor. A menudo el narrador utiliza la forma dialógica en estos insultos, implicando una interpelación directa del interlocutor imaginario” (53). Adriaensen explica pormenorizadamente este procedimiento en una digresión del narrador-protagonista que se encuentra en las páginas 104 y 105 de la edición de Alfaguara.

comentarios desafortunados del último con la forma de pensar del primero, algo que es deliberado y busca provocar a los espectadores, zarandear sus consciencias. Este es un rasgo de la autoficción que busca echar por tierra el “pacto ficcional” que se tenía con el lector: esta es la trampa en la que caen los lectores al pensar que las intervenciones del narrador-protagonista son las mismas del autor, como si ambos fueran el mismo. Sin embargo, las autoficciones, al hacer visible la “presencia del *autor-creador* que la novela realista, continuando una larga tradición culminada por Flaubert, ocultaba hábilmente” (66), se distancia de esas falsas “convenciones literarias” que encarnan los narradores en tercera persona que creen saberlo todo sobre sus personajes; se creen dueños de una verdad absoluta, como si fueran dioses.

En la escritura de Vallejo “se desbarata el mito del narrador testafarro, omnisciente y omnipotente, fiable en un cien por cien y garante de la veracidad de lo contado, avalado, además, por su identidad con el autor” (72). Un narrador en primera persona tiene una visión limitada de lo que le sucede a los personajes y no puede conocer todos los resquicios de su consciencia; su mirada está sujeta al conocimiento parcial que tiene de la cambiante y esquiva realidad. Este tipo de narrador es más humano y, por lo tanto, más sincero: da cuenta de lo que percibe desde su punto de vista (utilizo la expresión “punto de vista” de forma deliberada para significar que el narrador en primera persona no tiene una visión panorámica de los hechos). Solo Dios puede tener una mirada totalizante de la realidad: él sabe qué pensamientos pasan por la mente de sus criaturas, qué acciones piensan llevar a cabo y qué sucederá al final de todo. Los humanos, por el contrario, solo tenemos acceso a un eterno presente y, en consecuencia, percibimos las cosas de manera fragmentaria. Diaconu habla de la “des-realización de yo, visto como suma de tendencias contradictorias que coexisten, no se eliminan mutuamente y son irreductibles a una identidad llana y unívoca” (72). De allí que la literatura de Vallejo “contribuye a la creación de este efecto también la escritura que corre

tumultuosa como un río de los trópicos, despreocupada por reconciliar las contradicciones, pulir el sentido o eliminar las repeticiones” (72).

Estas contradicciones han llamado la atención de nuevas generaciones de críticos tanto colombianos como extranjeros que han centrado sus investigaciones en la obra del escritor antioqueño. Un ejemplo reciente es el de la revista *Cuadernos de Literatura* de la Universidad Javeriana, la cual dedicó un número completo a la obra de Vallejo. En este volumen se encuentran artículos¹¹ que intentan abordar con un aire renovado la obra de un autor del que todavía no se agotan las interpretaciones. Esta idea surgió en una reunión anual de la *Modern Language Association* que se llevó a cabo en la ciudad de Seattle, en 2012. Con la aparición de este número de la revista se pretende, según se dice en la presentación, llenar un vacío que había en torno a la figura de Vallejo. Sin embargo, hay otros acercamientos interesantes y también recientes a la narrativa de Vallejo que valen la pena ser citados. El primero es el libro de la profesora Diana Diaconu titulado *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo* (2013), publicado por la Universidad Nacional de Colombia. A mi modo de ver, este copioso texto es de lectura obligada para adentrarse de una manera adecuada en la propuesta narrativa de Vallejo. El segundo es el texto de la profesora Hélène Pouliquen titulado *El campo de la novela en Colombia. Una introducción* (2011). En este libro, y en las

¹¹ Otros textos que abordan otras problemáticas importantes en la narrativa del antioqueño son los siguientes: El primero, escrito por Nicholson, se titula “Un idealismo en contra de sí mismo: los enigmas de Fernando Vallejo”. *Cuadernos de literatura* 19.37 (2015): 136-148. Impreso. En este texto se habla de la crítica que hay en *El río del tiempo* a la tradición cosmopolita de viajar a Europa (común en la gran mayoría de escritores latinoamericanos) para adquirir un estatus simbólico. El segundo, de María Helena Rueda, se titula “El contrapunto de la percepción: Vallejo en clave local/global”. *Cuadernos de literatura* 19.37 (2015): 233-246. Impreso. En este texto se analiza el momento histórico en el que se escribió *La Virgen de los sicarios* teniendo presente la recepción por parte del público nacional e internacional. Por último, está el artículo de Castellanos titulado “La imagen en ruinas: muerte, memoria y representación en *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo”. *Cuadernos de literatura* 19.37 (2015): 149-168. Impreso. Aquí se analiza la importancia de la fotografía (de Vallejo y su hermano cuando eran niños) que aparece en la portada de *El desbarrancadero* como una forma de enfrentarse al olvido y al paso del tiempo.

clases que la profesora imparte en el Instituto Caro y Cuervo, se sugiere la lectura que pretendo llevar a cabo en esta investigación: la presencia, en *La Virgen de los sicarios*, de un “amor absoluto pero abocado a la pérdida, ya que se dirige a bellos sicarios adolescentes susceptibles de ser asesinados en cualquier momento” (30). Por último, otro texto interesante es el de Fernando González Santos titulado *Pensar la muerte. Una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo* (2006), en el cual se logra articular una interpretación lúcida de la poética de Vallejo a la luz de los postulados del filósofo francés Deleuze.

Ahora, para continuar con el tema de las contradicciones presentes en la obra de Vallejo, voy a referirme al hecho de que el narrador-protagonista sea un gramático que, sin embargo, cuestiona a cada momento la importancia de las palabras. La gramática es un saber que en Colombia ha estado ligado al poder político. Para Malcolm Deas, el historiador de Oxford, estos “vocabularios de la dominación” tienen como objetivo principal perpetuar la hegemonía, en el siglo XIX, de los conservadores en la nación y preservar, por medio de una lengua pura y castiza, “la conexión con el pasado español, lo que definía la clase de república que estos humanistas querían” (48). Es paradójico que Vallejo defienda la pureza de una lengua que está emparentada con ese ideal hispánico excluyente y homogeneizador que nos legaron los españoles a sabiendas de que el autor se ha pronunciado con dureza sobre España, la madre (a la que detesta igual que a su madre biológica) de todos nuestros vicios: “Españoles cerriles, indios, ladinos, negros agoreros: júntelos en el crisol de la cópula a ver qué explosión no le producen con todo y la bendición del papa. Sale una gente tramposa, ventajosa, perezosa, envidiosa, mentirosa, asquerosa, traicionera y ladrona, asesina y pirómana. Ésa es la obra de España la promiscua, eso lo que nos dejó cuando se largó con el oro. Y un alma clerical y tinterilla, oficinesca, fanática del incienso y el papel sellado” (*La Virgen* 104-105).

Pero si uno lee con detenimiento *La Virgen de los sicarios* se da cuenta de que no hay ningún tipo de defensa de la gramática puesto que Fernando, en muchas ocasiones, se apropia de la jerga del sicario, como se puede ver en estos ejemplos: “Bueno parcerero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted (140), “Y ahora viene lo insólito: bajaron por la falda una carroza funeraria y dos motocicletas dando chumbimba a toda verraca, ametrallando la fachada de la casa del Ñato” (127), “Es que la vida es así, cosa grave, parcerero” (97-98), “Dios no existe y si existe es la gran gonorreia” (90), “El mimo se tambaleó un instante antes de caer, [...] chorreando desde su puta frente la bala le tiño de rojo el blanco de su puta cara” (76), “[...] gente y más gente y más gente y como si fuéramos pocos, de tanto en tanto una vieja preñada, una de esas putas perras paridoras [...]” (75) y “A esa gonorreíta tierna también le puso en el susodicho sitio su cruz de ceniza y lo curó [...] (64). En los ejemplos anteriores las expresiones no van entrecomilladas ni son explicadas, como lo haría cualquier lingüista que estuviera explicándoles a los lectores la jerga que se usa en las comunas de Medellín. Es más, cuando Fernando habla del significado que tiene la palabra “enamorado” en la jerga sicarial, dice que esta expresión tiene una acepción contraria de la tradicional: querer matar a alguien. Acto seguido, cuestiona a esos “sociólogos chambones” que ante un caso como estos afirmarían que “al desquiciamiento de una sociedad le sigue el del idioma” (65), dictamen que es torpe según lo manifiesta el narrador-protagonista: “¡Qué va! Es que el idioma es así, de por sí ya es loco” (65).

Aparte del uso que Fernando hace de la jerga sicarial y su cuestionamiento de la coherencia lógica del lenguaje pues no se pueden precisar los significados de las palabras, también cuestiona la importancia de su profesión en una sociedad en la que la única forma de obtener respeto y hacerse valer es por medio de las armas: “El último gramático de Colombia, que tuvo tantos y tan famosos, no puede andar con menos que con una mini-Uzi para su

protección personal, ¿o no, mi general?” (58). Estamos en las antípodas del caso de García Márquez, al que su abuelo, el coronel Nicolás Márquez Mejía (1864-1936), le regaló un diccionario. Según el historiador mexicano Enrique Krauze, si en cualquier parte del mundo un abuelo le obsequiaba a su nieto un diccionario, le estaba dando un “instrumento del saber”. Sin embargo, Colombia no era cualquier país: “era una república de gramáticos” (14). Krauze resume la historia del abuelo de Gabriel García Márquez y su relación con Rafael Uribe Uribe (1859-1914). Nicolás Márquez Mejía militó en las filas del general liberal Rafael Uribe Uribe cuya vida inspiró al Coronel Aureliano Buendía. Aparte de ser abogado, librero y pedagogo, Uribe Uribe también fue un “esforzado gramático”. Para disputarle el poder a los conservadores, trató de apropiarse del saber máspreciado para los primeros, algo en lo que empeñó gran parte de su vida: tradujo a Spencer y escribió en la cárcel, en 1887, un *Diccionario abreviado de galicismos, provincialismos y correcciones del lenguaje*. Años después, en 1896, “se batió solo en el Parlamento contra sesenta senadores conservadores”, situación de la que no salió vencedor. No tuvo más opción que darles la “palabra a los cañones” (Uribe Uribe ctd. en Krauze 14). Lo que siguió después fue la cruenta Guerra de los mil días (1899-1902), de la cual el general fue un activo protagonista. El abuelo de Márquez, después de terminado el conflicto, solía tener como invitado de honor a Uribe Uribe en su casa de Aracataca. Dos décadas después del asesinato del general, su “lugarteniente regalaba a su nieto mayor no un sable ni una pistola sino un diccionario. En cualquier parte, un instrumento del saber. En Colombia, un instrumento del poder” (14).

La anécdota anterior me sirve para ilustrar la pérdida de relevancia que tiene el gramático en la época en la que escribe Vallejo. Si Fernando caminara por las calles de Medellín con un diccionario, la única respuesta que obtendría de sus coterráneos sería un balazo en la frente, como los que acostumbran a disparar los sicarios. Para validar su

autoridad, el “último gramático” debe utilizar las palabras y la voz de los criminales: para nadie es un secreto que lo único que escucha la gente es “la voz de Thánatos”, que es la que disuade a los taxistas para que apaguen el radio que llevan a todo volumen (Vallejo, *La Virgen* 58).

Hay muchos indicios que señalan que en vez de un defensor a ultranza de la gramática, Vallejo no hace sino mostrar su declive:

En el laberinto de los callejones de Medellín por los que camina Fernando invocando a Cuervo, los intentos de sujetar la realidad al tenue orden de la redacción provocan una sintaxis fragmentada y una narración interrumpida. La novela se distancia así de los discursos académicos y científicos y de lo que sería, en palabras de Cuervo, del “uso respetable” de la lengua por parte de los hombres cultos, cuyo paradigma sería la frase completa. La dificultad de ordenar el lugar y sus sucesos se revela también en términos narratológicos a partir de la ausencia de capítulos, índices y demarcaciones que hacen de la novela una compilación de episodios sueltos en la que no se conjugan vidas tanto como se van hilando episodios desconectados. De hecho, *La Virgen* se puede describir utilizando la misma imagen de la colcha de retazos que el narrador menciona en algún momento para hablar de Medellín (Ospina 256).

Otra contradicción que me gustaría abordar tiene que ver con las constantes apariciones de Vallejo en los medios de comunicación a pesar de sus críticas a la televisión, los noticieros y los partidos de fútbol que se transmiten en todos los rincones del país. En un apartado de la novela Fernando le dice a Alexis: “La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes [...] y partidos de fútbol. Cuando la humanidad se sienta en sus culos ante un televisor a ver veintidós adultos infantiles dándole patadas a un balón no hay esperanzas” (Vallejo, *La Virgen* 15). En la conferencia dictada en la Luis Ángel Arango a finales del 2000 titulada “Amores prohibidos y amores imposibles”, Vallejo se refiere otra vez

a la televisión: “Y si veo el televisor es porque está ahí y me lo enseñaron a prender apretando un botoncito. Aprieto el botoncito y me sale entonces de la caja idiota un idiota de presidente [...]” (*Peroratas* 22).

A despecho de los comentarios anteriores, Vallejo se ha vuelto una figura mediática. Se han hecho dos documentales sobre su vida: *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003), de Luis Ospina, y *El septimazo de Fernando Vallejo* (2011), de José Alejandro González Vargas. En este último video el escritor recorre las calles del centro de Bogotá mientras cuenta sus anécdotas, por ejemplo, cómo buscaba muchachos en el centro comercial Terraza Pasteur cuando era estudiante universitario. También se muestra la manera como Vallejo es admirado e interrogado por las transeúntes que encuentra a su paso. Aparte de eso, hay varios videos suyos en YouTube que se llaman “Disparos” (2014), en los que habla del papa Francisco, de la reproducción, de Darwin, de Newton y de la España arrodillada. También le han hecho entrevistas en muchos medios de comunicación, como la FM, la W Radio, Señal Colombia, Caracol Radio, entre muchos otros. Sus conferencias en bibliotecas (en la Luis Ángel Arango, en la del Gimnasio Moderno, en la Nacional) de todo el país son muy concurridas, así como los eventos culturales en diferentes países del mundo en los que es un invitado de honor (la Feria del Libro de Guadalajara, por ejemplo).

Como decía Murillo en un artículo de 1999: “Últimamente a Fernando Vallejo, que antes era tan calladito, que ni siquiera aparecía en fotos, le ha dado por aparecer, por hablar, por hacer ruido cuando habla; él, que le reservaba toda la explosión a la escritura” (241). Esas apariciones han generado resquemor en los lectores, periodistas y personas que no han leído sus obras puesto que, no sin razón, no es coherente que alguien que critica con tanta fuerza los medios de comunicación y los espectáculos mediáticos, aparezca a cada rato en las pantallas hablando de lo divino y lo humano. El *enfant terrible* de las letras colombianas, uno de los

pocos que ha atacado de frente a García Márquez, ese Dios que desde el otro mundo rige el Olimpo de la literatura de nuestro país, no puede hacer parte del espectáculo que él mismo critica. Por estas razones, el escritor Pablo Montoya, reciente ganador del prestigioso premio Rómulo Gallegos que Vallejo también ganó con *El desbarrancadero* en 2003, escribe un artículo en contra de su paisano: “Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario” (2009).

Para Montoya, los “escritores reaccionarios”, de los que Vallejo hace parte, “tiznados de una cierta aureola de malditismo, son en el fondo iracundos resentidos e irreverentes frustrados”. Además de eso son “enemigos del progreso” y sufren de una especie de “cotidiana amargura biliar”. Se oponen de manera sistemática a “casi todos los sistemas sociales y sus logros”, lo que los enemista con los seres humanos y con los dioses. En últimas solo tienen una misión: “desbaratar certezas políticas y religiosas, dinamitar los cimientos filantrópicos de la cultura”. La forma más expedita para lanzar este tipo de ataques es por medio de la diatriba, la que, “en literatura, es la extrema expresión de la burla. Es esa burla que se torna escandalosa para que sea escuchada por todos pero que con frecuencia corre el riesgo de terminar arrojada al triste rincón de las opiniones difíciles de tomar en serio”. El origen de la diatriba en la escritura de Vallejo tiene que ver con una elaboración literaria de lo que en la cultura popular antioqueña se conoce como cantaleta. Esta última es un “canto, de ahí viene su etimología entre otras cosas, que de tanto repetirse y acudir a la invectiva atragantada se convierte en una verbosidad agresiva que hace reír e incomoda las buenas conciencias, pero que también se torna fatigante monotonía” (6).

La repetición, como lo señalé unas páginas atrás, es una de las características que se perciben más inmediatamente en la narrativa del antioqueño. Sus discursos son variaciones de un mismo tema. Detrás de sus intervenciones hay una voz propia, libre, que da su visión del mundo. Por eso introduce la digresión, el humor y la exageración. Ahora bien, estas diatribas

de las que habla Montoya no apuntan a todos lados ni, a mi juicio, pueden relacionarse con la cantaleta, que es una regañina reiterada, ruidosa y que no conduce a nada; la cantaleta es una palabrería intrascendente que usa la gente cuando está ofuscada. Como lo sostiene Hoyos, las diatribas de Vallejo sí tienen un propósito bien fundado: “Vallejo es un hereje. Si bien a menudo se le tiene por un provocador, que, por así decirlo, apunta en todas direcciones, existe una racionalidad herética que da cuerpo a la diatriba” (“La racionalidad” 112). Los reproches que Vallejo le hace a la Iglesia católica no son gratuitos. Por eso hay que ahondar más en ellos. Un ejemplo es el caso de los ataques a la Virgen María, patrona de los sicarios que van en peregrinación a los templos católicos de Medellín a pedir para que sus balas siempre den en el blanco. Para Lucía Garavito, hay una franca oposición entre el Corazón de Jesús (símbolo que representa a las instituciones conservadoras, al machismo y al poder político, económico y religioso), a quien está consagrada nuestra nación, y María Auxiliadora, a la que se le rinde culto sobre todo en “subculturas marginales” desde 1814 (culto que fue fomentado por los salesianos). Para Garavito, el siglo XX es el de las peregrinaciones marianas por antonomasia: Lourdes, Fátima y Medjugore. Estas peregrinaciones generan recelo en la Iglesia debido a que evidencian que la Virgen puede ser adorada por encima del “Padre-Hijo”. Ahora bien, esto se debe entender en el contexto social antioqueño. En la tradición antioqueña la mujer lleva las riendas del hogar, de “la vida privada”. Se puede decir entonces que en las familias paisas hay una suerte de “matriarcado”. Esto se demuestra por la manera como los sicarios sobrevaloran la figura de la madre: ella “justifica sus asesinatos a sueldo”. Para ellos la Virgen simboliza una “entrega maternal y benigna”. Al contrario de las madres tiernas y abnegadas que lo dan todo por sus hijos, un “padre es cualquier hijueputa”. Sin embargo, la devoción que estos jovencitos le tributan a María Auxiliadora es una “práctica ritual inauténtica, fetichista,

mercantil. La religión¹², de este modo, es una agencia de servicios entre el cielo y la tierra” (43-45).

Pero a Vallejo no le interesa hacer una denuncia de la penetración del capitalismo en la religiosidad popular ni analizar por qué muchos cultos religiosos parecen transnacionales que comercian con la fe: “¿Qué le pediré Alexis a la Virgen? Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar, que les afine la puntería cuando disparen y que les salga bien el negocio. ¿Y cómo lo supieron? ¿Acaso son Dostoievsky o Dios padre para meterse en la mente de otros?” (*La Virgen* 17). Lo que sí le interesa es atacar a una institución que le impide vivir sus amores con naturalidad. Como se sabe, el maridaje entre la Iglesia católica y el Estado es uno de los lastres de la historia de Colombia, algo que es frecuente también en la historia del cristianismo: su relación con el poder político lo convierte en “la Concubina de Constantino, de Justiniano, de Carlomagno; la solapadora de Mussolini y de Hitler [...]” (Vallejo *La puta* 8). No es gratuito que Vallejo le haya dedicado al cristianismo un ensayo de 343 páginas para documentar sus crímenes y bajezas históricas. *La puta de Babilonia* (2007) no es una investigación histórica sino una diatriba extensa, un “ajuste de cuentas” con el que el autor pretende, apasionadamente, derrumbar los cimientos de una institución corrupta. La enumeración con que ataca al cristianismo¹³ pretende ser un resumen

¹² Para ver otra perspectiva de lo religioso en la obra de Vallejo, consultar el siguiente artículo: González, Aníbal. “El discurso anticlerical en Fernando Vallejo, o cómo narrar sin religión”. *Cuadernos de literatura* 19.37 (2015): 122-135. Impreso. Para González, la narrativa desacralizadora de Vallejo hace parte de los textos del *posboom* que responden a las novelas totalizadoras del *boom*, textos casi sagrados que pretenden ser fuentes de saberes trascendentes sobre las naciones latinoamericanas.

¹³ Los ataques al cristianismo se traducen en la crítica que hace Fernando a las parejas heterosexuales, al matrimonio y a la procreación. Como argumenta Julia Kristeva, en la erótica griega, la autora se enfoca más que todo en *El banquete* (385 a. C.) y en el *Fedro* (386 a. C.) de Platón, se percibe una doble tendencia en lo que atañe al amor (por un lado, un Eros maniaco, sadomasoquista y defensor de las relaciones de fuerza; y, por el otro, un Eros sublime que aspira, por medio del amor, al Bien supremo a través de lo Bello). El cristianismo, como manifiesta la autora, parte de esta erótica griega, la cual hace una apología del Eros occidental bajo los rasgos del amor homosexual, para institucionalizar el ardor familiar (el de la pareja heterosexual) y la tensión de un amor bíblico distante, como el del Cantar de los Cantares. Ver las páginas 51 a la 70 del libro *Historias de amor* (1983) para profundizar en este aspecto.

de la visión personal, que Vallejo en ningún momento oculta, de esa “puta” que lo ha hecho infeliz desde su niñez: “[...] la impune bimilenaria tiene cuentas pendientes conmigo desde mi infancia y aquí se las voy a cobrar” (8). Nadie dedica tanto tiempo para componer un texto si su intención solo fuera la de provocar; nadie se toma tan en serio una simple “cantaleta”. Al leer la introducción parece que el autor se jugara la vida al escribir este libro: realmente se trata de un proyecto, de una tarea que se impone.

Para Hoyos, los cuestionamientos que Vallejo le hace al cristianismo tanto en sus ensayos como en las novelas tiene una razón muy definida: esta institución le niega “el derecho a la felicidad”. Si relacionamos lo expresado por Hoyos con *La Virgen de los sicarios*, entendemos los sentimientos de “desdicha” de Fernando al no poder lograr la tan ansiada plenitud amorosa con sus jóvenes sicarios; sus deseos chocan “contra estructuras del poder en el orden civil, religioso y familiar [...]”. La “moral cristiana” se opone a su “orientación sexual”, algo que le impide ser feliz en la Medellín del presente (“La racionalidad” 114).

La comparación de la religión cristiana con una “puta” se hace pensando en que esta institución se vende al mejor postor, que su sentido histórico nada tiene que ver con la trascendencia y la fe, que su relación con los reyes y dictadores, así estos sean unos canallas, es muy estrecha, que es complaciente con quien tiene dinero y poder, que detrás de sus buenas intenciones solo se esconde su afán de lucro, y que le ofrece la vida eterna y todas las prerrogativas de esta vida y la otra a quien le sepa pagar. Es en este sentido que se debe entender la palabra “puta” y no como una condena a la persona (hombre o mujer) que prodiga placer sexual. Aquí hay dos ejemplos: “Las putas, muy señor mío, mientras no paran para mí son damas de mi más alta consideración, excepción hecha de la ‘dama’ que es la Iglesia” (Vallejo *El desbarrancadero* 157) y “La prostitución es hermosa, una obra de misericordia que se suma a las otras: visitar a los enfermos, dar de comer al hambriento, dar de beber al

sediento, vestir al desnudo, dar posada al peregrino, redimir al cautivo, enterrar a los muertos, enseñar al que no sabe [...]” (Vallejo *La puta* 19).

La religión cristiana es puta porque es hipócrita: sus papas son “polígamos” y “engendrados” (Vallejo *La puta* 19) que en su vida privada disfrutaban los placeres de la carne pero oficialmente condenan el sexo libre y el amor entre hombres; defienden la familia y la castidad siendo depredadores sexuales de puertas para adentro; promueven la reproducción, lo que para Vallejo es el crimen máximo y una de las mayores lastres de la humanidad, y defienden el matrimonio heterosexual (la cárcel del amor y los sentimientos); y, por último, se pronuncian en contra de los homosexuales cuando ellos han sido devotos de los hombres: “¿De nuestro Pablo VI reciente no se decía pues que le gustaban *le marchette*? Esto es, los hermosos cuanto sucios prostitutas romanos que se venden por amor: por amor a su profesión en las tenebrosas noches del Coliseo en que la Luna demente le saca brillos de ira al cuchillo” (*La puta* 19).

Las referencias al marianismo se insertan dentro del proyecto hereje de Vallejo: cuestionar el modelo de mujer que se promueve por medio de este símbolo religioso: una madre amorosa, protectora, abnegada y cuya existencia solo se justifica por traer hijos al mundo. En una sociedad tan conservadora y defensora de los preceptos del catolicismo como lo es la antioqueña, la familia tradicional es uno de los pilares que la sostienen. Este tipo familia deja por fuera a las parejas del mismo sexo y otras formas de vinculación afectiva: Fernando se estrella “una y otra vez contra las estructuras que reafirman una política de la desdicha, internalizada dentro de las relaciones familiares y sociales” (Hoyos “La racionalidad” 119). De esta manera, “la chocante misoginia del discurso vallejiano se explica por esta vía. Más precisamente, es un discurso matricida, que ataca a la mujer en cuanto madre

potencial, como para ofrecer contrapeso al discurso mariano, que la ensalza por esa misma razón (“La racionalidad” 119).

En cuanto a la presencia mediática de Vallejo se puede decir que es deliberada y no se contradice con la “actitud desacralizadora” (Rosas 6) que lo caracteriza. Lo que se propone Vallejo es dinamitar la estructura del espectáculo melodramático desde su interior. Para Hoyos, la fecha de publicación de las obras de Vallejo coincide con eventos mediáticos muy importantes no solo para la nación sino para el mundo. La fecha de aparición de *La Virgen de los sicarios* en 1994 no está muy alejada de la muerte del líder del Cartel de Medellín, Pablo Escobar Gaviria, el mayor contratador de sicarios de la historia del país. De igual forma, Vallejo publica unos meses después de la muerte del papa Juan Pablo II, en 2007, su copioso libro *La puta de Babilonia*. El poder “secular” y “religioso” que detentan estos dos hombres fascina a Vallejo (“El malditismo” 172). Vallejo, a diferencia de otros intelectuales que se distancian de los medios de comunicación y no conceden entrevistas ni salen en televisión, hace parte activa de estos.

De acuerdo con Hoyos, la inclusión de Vallejo dentro del selecto grupo de los escritores malditos (Rimbaud y Lautréamont) se debe matizar por el “carácter tardío y espectacular” (“El malditismo” 173) del caso del antioqueño. A pesar del conservadurismo de la sociedad colombiana, no se puede comparar el impacto que tuvo, en 1873, *Una temporada en el infierno* en los burgueses franceses con las reacciones de los colombianos de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI ante *La Virgen de los sicarios*, *El desbarrancadero*, *La puta de Babilonia* o *El río del tiempo*. El contexto en el que escribe Vallejo complejiza el abordaje de su obra. La existencia de los medios masivos de comunicación, de las empresas transnacionales, de la web 2.0 y de las redes sociales era impensable en el siglo XIX. Según Hoyos, lo que sustenta el “malditismo paródico” de Vallejo es “el melodrama”. En la cultura

latinoamericana el melodrama no solo se ve representado en las telenovelas, la música o el cine, sino en muchos otros aspectos de la cultura popular. Según Hoyos, Vallejo relata la historia de la Iglesia como si ella fuera la mala de la telenovela. De allí se desprende que él no intenta “denunciar como ideología a este tipo de espectáculo —ni elucidar una verdad oculta, como lo haría otro tipo de intelectual—. Al contrario, busca participar en el espectáculo y trastocar sus normas, de manera similar a la práctica de *détournement* de Debord” (“El malditismo” 175).

Más adelante, Hoyos profundiza en la manera como Vallejo cuestiona el espectáculo melodramático desde su interior:

De allí la operación de *queering* de Pablo Escobar, o la de transformar la gran narrativa nacional de auge y caída, rica en machismo y en heteronormatividad. Y subvierte de igual forma el marianismo, contra el cual se enfrenta tanto en *La Virgen* como en otras obras, con hipérbole misógina. El arte de provocación vallejiano logra ser efectivo no tanto por los conflictos particulares que aborda, sino porque reta una estructura afectiva subyacente: tanto en las rancheras y los tangos como en los vallenatos, las madres son sagradas pero las mujeres son siempre viles. Los íconos religiosos y los de los medios de comunicación consiguen una *complexio oppositorum*: reconcilian oposiciones y mantienen a raya contradicciones (“El malditismo” 175-176).

De acuerdo con lo anterior, los medios ponen en el mismo nivel fenómenos que no tienen nada en común, que se contraponen. No es posible, si analizamos el ejemplo de Hoyos, que las madres sean sagradas, como lo piensan muchos sicarios, y el resto de las mujeres sean despreciables. Si se valora a la madre también se debería hacer lo mismo con el resto de mujeres, de lo contrario sería algo incoherente. En la narrativa de Vallejo estas contradicciones se tornan irreconciliables, como he tratado de mostrar en esta investigación.

Para Žižek, aspecto en el que coincide con Hoyos, existen fenómenos que no pueden ser elevados, resueltos, a una “síntesis más alta”: “El problema clave aquí es que la ley básica del materialismo dialéctico, la lucha de los opuestos, fue colonizada/obstruida por la noción *New Age* de la polaridad de los opuestos (ying, yang, etc.). El primer movimiento crítico será reemplazar este tópico de la polaridad de los opuestos por el concepto de tensión inherente, brecha, no coincidencia del propio Uno (*Visión de paralaje* 16).

En este sentido, la supuesta retórica fascista del narrador-protagonista cobra sentido: Fernando no se distancia del discurso fascista que impera en la política y la historia colombianas; por el contrario, lo asume directamente (así sea por medio de la ironía). Resulta muy cómodo denunciar el discurso fascista de los “otros”, como si fuera posible mantenerse al margen de tal barbaridad, como si las contradicciones sociales no se inscribieran en los individuos. No se trata de inferir que los seres humanos son una suerte de autómatas que replican, sin apropiarse de ellas ni modificarlas, las interpelaciones ideológicas; se trata, más bien, de ver que lo social tiene resonancia en lo individual, categorías que no van por caminos distintos. En este punto está, según Žižek, el “eje del psicoanálisis”: “lo social, el campo de las prácticas sociales y las creencias sostenidas socialmente, no se halla simplemente a un nivel distinto de las experiencias individuales, sino que es algo con *lo que debe relacionarse lo individual en sí*, que *lo individual en sí* debe experimentar como un orden que está mínimamente, reificado, externalizado” (*Visión de paralaje* 14).

De tal suerte que el problema no radica en cómo pasar de un nivel al otro, “sino *cómo debería ser el orden externo-impersonal sociosimbólico de prácticas institucionalizadas si el sujeto pretende mantener su <<cordura>>, su funcionamiento <<normal>>*” (*Visión de paralaje* 14). Lo que hace Vallejo, al igual que el narrador-protagonista de la novela, es inscribir estas contradicciones en su visión personal de las cosas. Es por eso que lecturas como

las de Osorio resultan, a pesar de su rigor, muy simplificadoras. Parece que se distanciaran de la complejidad de los fenómenos sociales que aborda el narrador-protagonista de Vallejo; al mantenerse a raya hacen alarde de su mirada ecuánime, centrada, razonable de los hechos: “Se constata, sí, la añoranza de una estructura social, pero no se vislumbra la posibilidad del regreso al viejo modelo social. El narrador protagonista propone reiteradamente la solución extrema de la aniquilación para el caos social que registra. Esta salida única sólo es posible en una configuración novelesca definida por un pensamiento criminal” (Osorio).

3. El problema de la verdad y los géneros literarios

En un ensayo (el cual se titula “La verdad y los géneros narrativos” y es publicado en 1996) que aparece en el anuario “Conjuntos: Teorías y Enfoques Literarios Recientes”, de la UNAM. Allí, Vallejo denuncia esa falsa pretensión de objetividad que tiene la historia oficial, sobre todo desde los textos de los historiadores romanos (Heródoto y Tucídides). Para Vallejo, es una gran mentira que los historiadores hablen en nombre de la verdad y que crean que no se están inmiscuyendo en los hechos que narran. Por eso cuestiona el supuesto “amor a la verdad” que mueve a Heródoto a escribir su *Historia*: “¡El amor a la verdad! ¡Pero a cuál de todas se refiere, si las verdades son muchas! La verdad cambia según las épocas, los idiomas, las religiones, las personas, y no bien pasan los hechos éstos se embrollan en las memorias, y las palabras que dijimos o que dijeron otros se las lleva el viento” (*Peroratas* 161). En este sentido, los “géneros menores” de la literatura (la biografía, la autobiografía y las memorias) son los que más vínculos guardan con lo humano, ya que son creados por hombres comunes y corrientes que tienen una visión limitada de la realidad; una perspectiva parcial que encaja perfectamente en la novela, “cuyo gran principio es el de la ficción, el de la realidad

inventada. Y he ahí la razón de la omnisciencia. Puesto que el novelista es quien inventa la realidad en su novela, tenemos que aceptar que pueda ver hasta en los más recónditos rincones” (*Peroratas* 162).

A Vallejo le resultan tan molestos los escritores que usan los narradores en tercera persona porque se creen dioses que están al tanto hasta de los raptos de conciencia de sus personajes. Por el contrario, los novelistas que se expresan por medio de la primera persona son menos artificiosos porque no ocultan su mirada incompleta de los hechos. De esta forma, la falsa dicotomía (que todavía preocupa a muchos periodistas) entre los escritores que inventan y los que no lo hacen queda suspendida de manera tajante: “En la novela, la verdad y la mentira son dos espejismos que se anulan. Un novelista inventivo no es un novelista mentiroso. Es un novelista a secas. Mentiroso sería el historiador que inventara” (*Peroratas* 163). Balzac, Dickens, Dostoievsky y Flaubert hacen parte de ese grupo de autores que escriben sus obras en tercera persona, como si fueran una suerte de demiurgos que todo lo saben y conocen.

Además de lo anterior, Vallejo no cree en las categorías narratológicas que separan al narrador en primera persona del autor: “Suelen distinguir los teóricos de la literatura en las novelas escritas en primera persona entre el autor y el narrador como si éstos fueran dos personas distintas en un solo <<yo>>, a la manera de las de la Santísima Trinidad, que son tres en una” (*Peroratas* 169). Para él, la literatura es algo vital, no una suma de procedimientos narrativos estériles y esquemáticos. En este sentido, Vallejo busca una expresión propia que lo aleje de la vaciedad que caracteriza al arte contemporáneo, el cual se caracteriza por un hedonismo visto de manera peyorativa. De ahí que Vallejo no sea ingenuo al comparar a los novelistas con “Dios Padre”, ya que el arte se convierte, de cierta manera, en lo sagrado moderno, porque, como argumenta Michel Onfray, “Dios y lo Bello mantienen una relación

homotética: la materia de uno es, a menudo, la misma que la del otro” (148). Por eso Vallejo no se adhiere a ese exclusivo dominio de la negatividad que caracteriza a la modernidad nihilista, sino que opta por un cinismo filosófico como el de Diógenes (un neoquinismo) que se opone a la nada que caracteriza a las creaciones modernas y no intenta, en modo alguno, restablecer valores antiguos. Vallejo es consciente, como infiere Onfray cuando habla del “antídoto cínico”, de que:

[S]olo existe lo real y solo eso cuenta; no existen otros mundos; la realidad se reduce a la materialidad; el hombre es la medida de todas las cosas; no son las Ideas inteligibles sino la naturaleza sensible lo que provee el modelo; la ironía, la subversión, la provocación, el humor son los mejores métodos; el cuerpo pagano, sin Dios ni Amos, es el único bien del que disponemos; se puede resumir todo en una fórmula: la vida es una fiesta. ¡Y viva este mundo! (163).

4. Relación del autor con la tradición literaria antioqueña

Ángel Rama habla del complejo cultural de Medellín como la zona que “ha mantenido férreamente lo que llamamos la tradición más arcaica y más epigonal de la literatura colombiana” (444). La relación de Vallejo con la tradición literaria de la región antioqueña no deja de ser reveladora. Si deseamos encontrar conexiones entre la obra de éste con otros escritores como, por ejemplo, Tomás Carrasquilla y Fernando González Ochoa, veremos que hay elementos en común entre los tres escritores. Una similitud entre Carrasquilla y Vallejo la podemos encontrar en el uso que los dos hacen de expresiones provenientes del dialecto antioqueño; entre Ochoa y Vallejo, a su vez, se puede ver un uso reiterado de la ironía y de la

diatriba (como también lo hace Abad Faciolince). Ahora citemos las palabras de Rama sobre el subcampo antioqueño:

En cierto modo el anquilosamiento de la cultura colombiana deriva del anquilosamiento de una zona determinada de esa cultura. Cuando el país se jacta de poseer la forma más pura del español, no hace sino endiosar uno de los modos del arcaísmo. <<La forma más pura del español>> no es otra cosa que la repetición de un español que pertenecería a la península ibérica y que estaría repitiéndose sin haber evolucionado y sin haberse desarrollado. En la medida en que, por lo tanto, hablamos de un purismo y de una tradición purista dentro de la cultura colombiana, estamos diciendo que es una cultura estancada y arcaica, por cuanto en la medida en que la lengua no es capaz de vivir, crear y desarrollarse apartándose de sus orígenes, estamos en presencia de una sociedad estancada y de una sociedad, desde luego, sometida desde el punto de vista social (444-445).

La cita de Rama da cuenta de las paradojas que podemos encontrar en la literatura antioqueña, específicamente en la obra de Vallejo: por un lado, se defiende la pureza de una lengua a través del personaje principal de la novela, un gramático (sin olvidar que para Rama la evolución de una lengua depende de las necesidades expresivas que surjan en los individuos de acuerdo con su época); por el otro lado, Vallejo, el provocador que confiesa sin pena alguna sus amoríos con jovencitos en una sociedad en donde las relaciones homosexuales no son aceptadas por la gente del común, encuentra en los jóvenes sicarios (quienes hablan de una manera muy diferente al gramático ya que pertenecen a un grupo social que no tuvo ningún tipo de formación académica o educativa) más sinceridad y humanidad que en los miembros de las clases altas de Medellín.

Después de hacer una somera introducción, que no pretende ser exhaustiva, sino, por el contrario, esbozar las problemáticas más relevantes de la narrativa de Vallejo para ser desarrolladas en próximas investigaciones con más detenimiento y rigor, quisiera empezar, ahora sí, con la hipótesis de lectura que tengo sobre la novela, la cual considero una novela de amor. Los temas planteados hasta el momento tienen la finalidad de guiar un poco al lector acerca de las dificultades con que se puede encontrar no solo al leer directamente la obra de Vallejo sino al consultar la bibliografía crítica que se ha escrito hasta el momento. Por ese motivo, lo que más me interesa, antes que agotar las aproximaciones críticas sobre su narrativa, es suscitar la reflexión y abrir nuevos caminos de lectura que los lectores pueden enriquecer o, por qué no, controvertir si es el caso. Otra de las intenciones de la primera parte de esta monografía es expresar, sin ambages, la postura personal que tengo sobre la literatura de Vallejo, la cual me sirve para darle más solidez a la segunda parte de mi escrito.

Segunda parte

El amor como experiencia de verdad

6. Amor, erotismo y sexualidad

Es necesario diferenciar el significado de palabras que, a pesar de guardar una relación muy estrecha, no son lo mismo: amor, erotismo y sexualidad. En principio, Paz dice que el erotismo es “sexualidad transfigurada: metáfora” (10). Para él, la relación entre poesía y erotismo es tan fuerte que la primera le parece una “poética corporal” y la segunda una “erótica verbal”. Esto es así porque ambos están “constituidos por una oposición complementaria”, a saber: el lenguaje es, pese a su fin utilitario-transaccional, “capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación”; el erotismo, a su vez, tiene como base la “sexualidad animal” pero la excede, la “transfigura” (Paz 10). Más adelante, el autor concluye que el sexo, el erotismo y el amor hacen parte del mismo fenómeno. Sin embargo, hay que precisar sus divergencias. El sexo es el más “antiguo” y “básico”, los otros dos (el erotismo y el amor) son “formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman a la sexualidad y la vuelven, muchas veces, incognoscible” (Paz 13).

Paz piensa que el erotismo es el que resulta más creativo, a diferencia del sexo, que “siempre es el mismo” ya que en él no hay ningún tipo de variación, como sucede con los “acoplamientos” de los animales. El erotismo es, por el contrario, “variación incesante”, “invención”: los hombres y mujeres de todas las épocas han enriquecido con sus prácticas algo tan básico y monótono como el instinto sexual. Sin embargo, la relación entre erotismo y sexo es algo más compleja puesto que el sexo, a pesar de ser el garante de la reproducción, “amenaza la sociedad. Como el Dios Pan, es creación y destrucción. Es instinto: temblor pánico, explosión vital. Es un volcán y cada uno de sus estallidos puede cubrir a la sociedad con una erupción de sangre y semen” (Paz 16). Es por eso que el erotismo, que en principio es una “invención” que intenta encauzar el poder destructor del instinto sexual, se torna ambiguo: “es represión y es licencia, sublimación y perversión” (Paz 17).

En cuanto al amor, Paz nos dice que este “no busca nada más allá de sí mismo, ningún bien, ningún premio; tampoco persigue una finalidad que lo trascienda” (210). Además de eso, por estar “hecho de tiempo”, es “consciencia de la muerte y tentativa por hacer del instante una eternidad” (212). De todas formas, ningún amor puede escapar a los estragos del tiempo, a la vejez y a la muerte de los amantes. A pesar de eso, como infiere Paz, el amor es una suerte de “apuesta contra el tiempo y sus accidentes. Por el amor vislumbramos, en esta vida, a la otra vida. No a la vida eterna sino, como he tratado de decirlo en algunos poemas, a la vivacidad pura” (220). Al final de su libro *La llama doble. Amor y erotismo*, Paz explica con más detalle a qué se refiere con “vivacidad pura”, expresión que compara, con ciertos matices, con el “sentimiento oceánico¹⁴” acuñado por Freud: “la identidad de la aparición y la

¹⁴ En *Introducción al narcisismo y otros ensayos* (1973), libro publicado por la Editorial Alianza, aparece un ensayo de Freud que fue escrito en 1915 y se titula “Lo perecedero”. Este texto, quizá, se puede relacionar con lo expuesto por Paz en relación con la “vivacidad pura”. Freud nos cuenta que hace algún tiempo caminaba por una bellísima campiña estival con un amigo y un poeta. A pesar de la exuberancia del paisaje, sus acompañantes no

desaparición, la verdad del cuerpo y del no-cuerpo, la visión de la presencia que se disuelve en un esplendor: vivacidad pura, latido de tiempo” (221).

Ahora, para continuar con las definiciones del amor, el erotismo y el sexo, me voy a centrar en las reflexiones de Georges Bataille, uno de los autores que más ha estudiado el erotismo humano. Al principio de *El erotismo* (1957) se da una definición muy corta que el ensayista desarrollará a lo largo de su libro: “Podemos decir que el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (15). El erotismo, como lo vimos unos párrafos antes con las definiciones de Paz, tiene una dinámica doble: por un lado, se opone a la reproducción como un fin; por el otro lado, “el sentido de la reproducción es clave en el erotismo” (Bataille 16). Esto es así porque entre los seres humanos hay un abismo que los separa, que es la “discontinuidad”, la cual se puede asimilar con la muerte. De todas formas, esta muerte es la que “tiene el sentido de la continuidad del ser” (Bataille 16). Cuando un ser sale de sí mismo, abandona su existencia discontinua e intenta lograr un estado de “comunicación” que no le es propio ya que “el estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad” (Bataille 22). Por medio del erotismo, el hombre acepta la negatividad del deseo y restaura la continuidad perdida, lo que no es más que una disolución del ser en el vacío de la muerte. Si relaciono lo anterior con la

se sentían felices porque pensaban que tanta belleza estaba condenada a desaparecer; el invierno acabaría con tanto esplendor. Por eso a ambos les parecía que esa belleza no tenía ningún valor (156-157). Para Freud, esta “preocupación por el carácter perecedero de lo bello y lo perfecto puede originar dos tendencias psíquicas diferentes”: una es el “hastío” y la otra es la “rebeldía contra esa pretendida fatalidad”. No obstante, Freud nos dice que lo anterior no tiene por qué implicar una desvalorización sino todo lo contrario: el verdadero valor de lo “bello” y lo “perfecto” reside en su carácter efímero, en “su importancia para nuestra percepción”. Los amigos de Freud no se convencieron de estos argumentos porque “la rebelión psíquica contra la aflicción, contra el duelo por algo perdido, debe haberles malogrado el goce de lo bello” (157). La aflicción, en lo atinente a la capacidad amorosa, se presenta cuando la “libido se aferra a sus objetos y ni siquiera cuando ya dispone de nuevos sucedáneos se resigna a desprenderse de los objetos que ha perdido” (158). La aseveraciones de Freud son una apología del instante, como sucede en *La Virgen de los sicarios* en relación con los momentos fugaces de plenitud amorosa que vive Fernando; momentos de “vivacidad pura”. La expresión “sentimiento oceánico”, acuñada por Freud en *El malestar en la cultura*, alude, como resume Romain Rolland, a un “sentimiento de comunión indefinida con la naturaleza, que el hombre experimenta algunas veces, algo de tipo místico [...]” (ctd. en Gomà i Musté 1)

novela, el afán de continuidad, en el caso de las relaciones entre hombres, no se cumple porque la reproducción no es posible: no hay probabilidad de perpetuarse. En los encuentros entre el gramático y los sicarios, el amor se consume en unos instantes que no logran algo duradero o estable, de ahí la presencia constante de la muerte en *La Virgen de los sicarios*: “Y un día, cuando más lo quería, cuando menos lo esperaba, lo mataron, como a todos nos van a matar. Vamos para el mismo hueco de cenizas, en los mismos Campos de Paz” (Vallejo, 10).

En lo que respecta a la novela, el amor que Fernando siente por Alexis y Wílmur desafía las nociones que la sociedad tiene con respecto a la sexualidad. Para muchos, en un país que se jacta de ser católico, las relaciones entre dos hombres resultan escandalosas y, si se quiere, aberrantes. Además de eso, éstas no se dan entre personas de la misma edad o condición social, sino entre un hombre cultivado y unos jovencitos de extracción humilde y sin ningún tipo de formación educativa, algo a todas luces bastante complejo puesto que Fernando no usa o ve de manera peyorativa a sus amores; por el contrario, para él son el único asomo de felicidad en un país que le ha negado todo. *La Virgen de los sicarios* cuestiona el lugar común que dice que el amor solo se da entre seres iguales (de la misma condición socioeconómica) o entre personas del mismo sexo y de la misma edad. Es por eso que Fernando se entrega en cuerpo y alma a la voluntad de un asesino a sueldo, acto de por sí osado: “Salí del cuarto y lo dejé vistiéndose, y dejé de paso también mi billetera en mi saco y mi saco en la cama para que se lo llevara si quisiera: <<Todo lo mío es tuyo, corazón —pensé—. Hasta mis papeles de identidad>>” (Vallejo, 18).

El amor, de este modo, es una fuerza que transforma las estructuras sociales y la mentalidad de las gentes debido a su capacidad de transgresión y cambio sociales. Antes se creía en el poder que éste tenía para subvertir los valores negativos de nuestra cultura: los prejuicios de clase social, raza y condición sexual. Es por eso que el amor es una expresión de

la raza humana y no de los animales. Con ellos compartimos el impulso sexual que nos determina y el cual es la base del amor y el erotismo. Los dos últimos son creaciones humanas, es decir, formas que ha adoptado el hombre para transfigurar ese impulso sexual que nos emparenta, como ya hemos dicho, con los animales. Una de las condiciones del amor es la presencia física del amado pues nos enamoramos, en primer lugar, de un cuerpo que nos mira con ojos absortos:

Dicha solar: el mundo sonríe.  Por cuánto tiempo? El tiempo de un suspiro: una eternidad. S , el erotismo se desprende de la sexualidad, la transforma y la desvía de su fin, la reproducción; pero ese desprendimiento es también un regreso: la pareja vuelve al mar sexual y se mece en su oleaje infinito y apacible. All  recobra la inocencia de las bestias. El erotismo es un ritmo: uno de sus acordes es separación, el otro es regreso, vuelta a la naturaleza reconciliada. El más allá erótico est  aquí y es ahora mismo. Todas las mujeres y todos los hombres han vivido esos momentos: es nuestra ración de paraíso (Paz 28).

Lo que dice Octavio Paz es fundamental para comprender la grandeza del sentimiento amoroso en nuestra vida como seres humanos o personas. El amor es la única forma de conocer realmente al otro: su manera de pensar, sus sensaciones, su cuerpo, su alma y sus sueños. Por eso alguien ha dicho que el amor ennoblece hasta los espíritus más pequeños, es decir, los humaniza y, de esta manera, los hace mejores y más lúcidos.

Según Paz, dada la plenitud que sienten los amantes comparan su amor con la inmensidad del mar. Es el infinito contenido en unos segundos. Una sensación que los libera de las miserias cotidianas como la enfermedad, la muerte, la traición, la soledad y la vejez. Es una experiencia con la totalidad percibida en el ser amado. El otro no es sólo un cuerpo ni tampoco un alma. Es ambas cosas. Amamos tanto al cuerpo como al alma. De esa forma se

cuestiona ese maniqueísmo que tanto daño le ha hecho a la cultura occidental. Se nos ha dicho que lo carnal carece de trascendencia en lo que respecta al amor. Sin embargo, lo primero que vemos de una persona es su cuerpo. Y, sin ir más lejos, de él nos enamoramos. Vallejo parece coincidir con esta forma de ver el amor, pues en la conferencia titulada “Amores prohibidos y amores imposibles”, hace una división tajante entre el sexo y el amor, aunque cabe aclarar que no condena el sexo libre como sí lo hacen muchos moralistas:

Yo no sé muy bien qué sea el amor, pero de lo que sí estoy convencido es de que es algo muy distinto al sexo y a la reproducción, con los que lo confunde mi vecino. El amor es puro; el sexo, entretenido y sano; y la reproducción, criminal.

Cuando el amor va unido al sexo, a mi modo de ver ya se jodió la cosa. Y es que el amor es para siempre, mientras que el sexo por naturaleza es inconstante y pasajero. El mismo tipo con la misma vieja repitiendo noche tras noche, años tras año, el mismo disco rayado, ¡qué aburrición! Hay que variar. ¡Si el menú es muy amplio! Sancocho todos los días cansa (*Peroratas* 23).

6.2 Plenitud amorosa

“La frágil barquilla rompe entonces el cordel y asciende, asciende sobre la cruda realidad y emprendo el vuelo: Pozo de la Soledad, Mar de las Tinieblas, Pantano de la Corrupción, Ciénaga del Odio... Todo, todo se queda atrás, la siniestra vejez y la plenitud irrisoria”.

Fernando Vallejo, *El fuego secreto*

Fernando, al inicio de *La Virgen de los sicarios*, exalta la pureza de Alexis, ese jovencito incontaminado por las mujeres. Su originalidad, eso que lo hace especial a los ojos

de su amado, se refleja en sus ojos y en su cuerpo: “tenía los ojos verdes, hondos, puros, de un verde que valía por todos los de la sabana” (Vallejo 10) y “—Yo no sé si vas a crecer más o no niño, pero así como estás eres la maravilla. Mayor perfección ni soñarla” (Vallejo 30). Esa “atopía” lo vuelve “inclasificable, de una originalidad incesantemente imprevisible” (Barthes 32). Sin embargo, eso que lo torna único también le trae el mal a Fernando puesto que Alexis, a pesar de sus ojos verdes de inmensa pureza, “tenía dañado el corazón” (Vallejo 10). Ahora bien, cuando Alexis es asesinado, Wílmur viene a ocupar el lugar y el corazón del “último gramático”: mientras este último camina por las calles de Medellín, se topa sin proponérselo con un jovencito que acepta acompañarlo. Mientras almorzaban, Fernando le escribe en una servilleta que lo que más desea en esta vida es a él: Wílmur se rió, “gesto que prometía todo y nada” (Vallejo 106).

Esta dedicatoria que Fernando le escribe a Wílmur es una manera de esperar la misma respuesta; es una prueba de que Fernando quiere entablar con el otro una “relación” (Barthes 39). Cuando Fernando manifiesta que lo único que desea en esta vida es al otro, no solo quiere rozarlo por medio de la palabra, sino que pretende tener lo mismo a cambio: que Wílmur también le diga que lo quiere a él, a nadie más que a él. Sin embargo, Wílmur desea cosas materiales que colmen el vacío de su existencia: “Que quería unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Rabanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Calvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá” (Vallejo 106). Esa cantidad de objetos que añora Wílmur reflejan el vacío de una vida en la que solo tiene sentido tener plata de manera fácil sin importar si se arriesga la vida en el intento, si se muere joven con tal de hacerse rico y dejarle esas riquezas a la madre.

En una sociedad sin esperanzas, en una ciudad en donde la venganza es el pan de cada día, hay un ansía de plenitud, un anhelo de colmar ese vacío que resuena en los cuerpos de

Alexis, Wílmor y Fernando: el gramático busca sentirse como esos globos llenos de humo que elevó en su infancia, imágenes de plenitud en las que ya no cabe nada, en las que la felicidad es completa: “El tamaño no me lo van a creer, ¡pero qué saben ustedes de globos! ¿Saben qué son? Son rombos o cruces o esferas de papel de china deleznable, y por dentro llevan una candileja encendida que los llenan de humo para que suban” (Vallejo 7). El papel de los globos es de un material deleznable que se puede romper con facilidad, que ante cualquier jalón se puede rasgar. Sin embargo, esos globos que rememora Fernando, pese a estar hechos de un papel tan delicado, pueden volar por los aires y verle la cara a Dios. Algo igual nos ocurre a los seres humanos porque, a pesar de ser tan efímeros e inconstantes, podemos estar henchidos de amor y sentirnos colmados así sea por un instante.

Es por eso que “el cuarto de las mariposas”, el lugar que José Antonio Vásquez tiene destinada para la cópula, está lleno de relojes, “relojes , relojes y relojes viejos y requeteviejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas, detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad, negando el tiempo” (Vallejo 11). En ese “cuarto de las mariposas” Fernando y Alexis tiene su primer encuentro sexual que desafía al tiempo: en un instante se puede ser inmensamente feliz, un instante al que los lectores no tenemos acceso: Fernando nunca describe estos encuentros; se burla de nuestra curiosidad morbosa ya que no podemos tener acceso a esa dicha absoluta que es indecible. En contraste con este lugar casi sagrado donde “pasaban infinidad de muchachos” (Vallejo 12) como si fueran las ofrendas más preciadas para viejos como Fernando y José Antonio, están los templos como la Basílica Metropolitana donde hay “rufianes fumando marihuana en la banca de atrás” (Vallejo 12). Y es que el amor es más sagrado que esos templos en los que la gente solo va a drogarse y a pedirle infamias a una Virgen sorda a las plegarias humanas, templos donde los rufianes pactan los crímenes más

atroces. Tan sagrado es el amor que el acto de regalar muchachos es calificado por Fernando como la decimoquinta obra de misericordia “que le faltó al catecismo” (Vallejo 13).

Sin embargo, es difícil ser feliz en el presente en el que vive Alexis no solo por la violencia que impera en las comunas de Medellín, sino por el vacío de las vidas tanto de los sicarios como del gramático: “El vacío de la vida de Alexis, más incolmable que el mío, no lo llena un recolector de basura” (Vallejo 25). En un mundo en el que la divinidad no se inmuta ante las desgracias e injusticias a las que están sometidos los personajes, la única experiencia que puede llenar esa vida sin sentido es la amorosa: en una realidad degradada solo queda buscar algo que mitigue esa nada que somos: “—Virgencita niña que me conoces desde hace tanto: que mi vida acabe como empezó, con la felicidad que no lo sabe” (Vallejo 18). A pesar de todo Fernando le pide a la Virgen que su felicidad, la de este presente aciago, sea la misma que vivió en su niñez en la finca de Santa Anita con sus abuelos; que esa alegría al contemplar el vuelo hacia el cielo azul de esos globos rojos se repita con Alexis, ese jovencito que cuya desnudez lo llena de gozo: “Ver a mi niño desnudo con sus tres escapularios me ponía en delirium tremens” (Vallejo 29).

Fernando bebe del néctar de los labios de Alexis para sentirse vivo, para no ser como esos “muertos en vida” que caminan por las calles sin saber el drama de la existencia, sin saber que el que no ha amado no ha vivido: solo ha desperdiciado su vida en preocupaciones miserables que lo envilecen. La experiencia amorosa de Fernando se hace eco de los versos de Víctor Hugo: “Puesto que apliqué mis labios a tu copa llena aun,/ [...] puedo decir ahora a los veloces años:/ ¡Pasad! ¡Seguid pasando! ¡Yo no envejeceré más!/ Idos todos con todas nuestras flores marchitas,/ tengo en mi álbum una flor que nadie puede cortar” (Hugo). Alexis y Wílmor son esas dos flores marchitas que el paso inclemente de los años no podrá cortar del jardín de la memoria del gramático. Y del mismo modo que uno de los narradores de *El don*

de la vida anota en una libreta todos lo conocidos (y amantes) que han muerto, Fernando registra en su álbum esas vivencias amorosas que el tiempo no podrá borrar porque sus “alas, al rozarlo, no podrán derramar/ el vaso en que ahora bebo y tengo bien lleno./ Mi alma tiene más fuego que vosotros ceniza./ Mi corazón tiene más amor que nosotros olvido” (Hugo).

Por medio del amor se intenta llenar esa copa que nunca se ve llena: Fernando bebe un trago de aguardiente de los labios de Alexis tal vez para mitigar esa sensación de vacío que lo embarga. El sicario lleva al apartamento de Fernando unas botellas de aguardiente para que ambos se emborrachen con el penetrante licor de anís: “Abrió la botella, se tomó un trago y me lo dio en la boca. Así, tomando yo en su boca, él en la mía, en el delirio de una vida idiota, de un amor imposible, de un odio ajeno nos empacamos el garrafón” (Vallejo 32). Vivir cada momento como si fuera el último, embriagarse de amor así se sepa que solo se va a vislumbrar el paraíso puesto que el tiempo y la muerte se encargarán de dañarlo todo. Por ello el “hombre ha buscado en la ciencia física, en la ciencia farmacéutica, en los licores más vulgares, en los perfumes más sutiles, [...] los medios de escapar, aunque fuese por unas horas, de su morada de barro, y, como dice el autor de *Lázaro*, <<alcanzar de golpe el paraíso>>” (Baudelaire 372).

Pero no solo por medio del aguardiente, este “paraíso artificial” antioqueño, se puede intentar llegar de golpe al paraíso. En las noches en que la Muerte anda sin freno por las calles de Medellín, los amantes se resguardan de este ambiente tan cruento en la calma que prodiga el abrazo: “Sí, nuestro amor nocturno. Nuestras noches encendidas de pasión, yo abrazado a mi ángel de la guarda y él a mí con el amor que me tuvo, porque debo consignar aquí, sin jactancias ni presunción, lo mucho que me quería” (Vallejo 27). En el abrazo amoroso, como lo aclara Barthes, hay “un sueño de unión total con el ser amado” (20). Es un gesto con el que se pretende abarcar la totalidad del ser y, por extensión, la totalidad del universo: cuando

Fernando y Alexis se abrazan, se sienten colmados. Es como un soñar despiertos: los amantes están en la voluptuosidad infantil del adormecimiento, por eso se puede decir que es un retorno de la madre o un incesto prorrogado en el que todo está suspendido: la ley, el tiempo, la prohibición. Los deseos también son abolidos porque parecen colmados (Barthes 20). Alexis es el reemplazo de esa madre tan odiada a la que Fernando no le perdona que lo haya traído a este mundo tan desolado, a este valle de lágrimas en el que nada dura para toda la vida. Por eso ese abrazo dura tan solo unos instantes, como sucede con esa esperanza que Alexis le da al gramático: “Y no voy a apagar la chispa de esperanza que me has encendido tú” (Vallejo 17).

Sin embargo, la muerte acaba con todo asomo de felicidad: Alexis es asesinado por unos sujetos que andaban en una moto. Después de esto, Fernando le pide a Dios que le mande la muerte, que se acuerde de él. Dios no se acuerda de él, lo que lo obliga a andar por las calles de Medellín sin ningún propósito. En uno de sus periplos se topa con Wílmur, su segundo amor, el que le devuelve las ganas de vivir. Fernando no trata de reemplazar la pérdida de Alexis sino de volver a afirmar el amor. Según Barthes, al encontrar por primera vez al otro (Alexis), hay una afirmación inmediata, un deseo de ser feliz e imaginarse un futuro pleno. Después de esta etapa, por llamarla así, vienen las dudas o, en este caso, la muerte que trunca la felicidad futura. De todas formas, el sujeto piensa que puede salir de ese túnel, que puede volver a afirmar lo que ya afirmó sin repetirlo (Wílmur) pues lo que desea afirmar es la afirmación, no su contingencia. Quiere que el primer encuentro regrese, no que se repita. De ahí que le diga a la otra persona: recomencemos (25).

Fernando vuelve a comenzar una historia de amor con Wílmur (a pesar de enterarse, tiempo después, de que este último fue el asesino de Alexis) pero la muerte también se lo arrebató: “Nos despedimos. Yo me fui a mi apartamento a esperarlo y él tomó hacia mis

comunas. La despedida fue para siempre, vivos no nos volvimos a ver. Al amanecer sonó el teléfono: del anfiteatro, que fuera a identificar a alguien que llevaba consigo mi número” (135). El asesinato de su segundo amor deja a Fernando sin fuerzas para vivir. Este fracaso lo sume en un estado de “desrealidad”, lo que para Barthes es un “sentimiento de ausencia”, de pérdida de la realidad. En este estado el sujeto se siente aislado del mundo, como si el mundo estuviera lleno sin él. Por eso todo a su alrededor se le hace extraño, todo existe sin que él importe: el sujeto vive en otro mundo ajeno al del resto de los mortales. Para tratar de comunicarse con el mundo, el sujeto profiere un discurso airado en contra de cualquier cosa. Sin embargo, el exceso de agresividad lo sumerge en el abandono: entra en las aguas turbulentas de la desrealidad. Esta última lo hace sentir que el lenguaje de los demás no le dice nada y, por consiguiente, lo hace sentirse marginado; además, la realidad se le impone como un sistema de poder que lo incomoda. El mundo está completo y esa plenitud se percibe como algo descortés para el desahuciado sujeto amoroso (74-75).

El sujeto amoroso, como asegura Barthes, se mantiene ligado de alguna manera a ese mundo hostil. De todas formas, parece que ya no hay un lenguaje para comunicarse efectivamente con ese mundo “desreal”, esto es: un lugar en el que lo real ha huido de él, de modo que no existe ningún paradigma para establecer algún tipo de relación. La mirada del sujeto es como la de un muerto, implacable, por eso no le encuentra sentido a todos los gestos de la vida cotidiana: se ha perdido toda clase de “tráfico asociativo”. Hay una diferencia entre la retirada de un mundo “irreal” a la retirada de un mundo “desreal”: en el primer caso, el sujeto se opone al mundo por medio de una fantasía: todo su entorno cambia y el enamorado se separa del mundo, lo irrealiza; en el segundo caso, se pierde el contacto con lo real pero no hay ningún tipo de sustitución imaginaria que restablezca la pérdida: el imaginario está percluido. De ahí que todo se torne inmutable, insustituible y petrificado. Ahora bien, lo

“desreal” no se puede decir porque si se hace, así sea con una frase torpe, el sujeto amoroso podría salir de ese estado. (75-76).

En el caso de Fernando, después de la muerte de Wílmor, se va al anfiteatro para ver el cadáver de su amado. Al llegar, lo primero que ve es un gentío en la entrada. Fernando sigue su camino sin mirar, regresando a su “esencia”, a lo que siempre había sido, “el hombre invisible¹⁵” (Vallejo 135). El gramático, por primera vez en toda la novela, se refiere a sí mismo en tercera persona: “El hombre visible pasó” (Vallejo 136) y “El hombre invisible se enteró [...]” (Vallejo 136). Lo anterior lo hace profiriendo su consabido discurso airado al ver en la morgue el cuerpo de un niño sobre el cadáver de una persona adulta: “¡Surrealistas estúpidos! Pasaron por este mundo castos y puros sin entender nada de nada, ni de la vida ni del surrealismo. El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia” (Vallejo 138). Después de abandonar la morgue de Medellín, el gramático, inmerso en ese estado de “desrealidad” del que hablaba Barthes, siente que ya no hay ninguna posibilidad de comunicación con el mundo, que ha sido expulsado de él: “Salí por entre los muertos vivos, que seguían afuera esperando [...] Y por entre los muertos vivos, caminando sin ir a ninguna parte, pensando sin pensar tomé a lo largo de la autopista. Los muertos vivos pasaban a mi lado hablando solos, desvariando” (Vallejo 139). Cuando llega al terminal de transportes, y percibe el mundo lleno, pleno, Fernando se embarca en un viaje sin destino:

Bajé el puente y entré a un galpón inmenso que no conocía. Era la famosa terminal de buses intermunicipales atestada por los muertos vivos, mis paisanos, yendo y viniendo apurados, atareados, preocupados, como si tuvieran junta pendiente con el presidente o el ministro y tanto qué hacer. Subían a los buses, bajaban de los buses convencidos de

¹⁵ La expresión “hombre invisible” es usada por el narrador-protagonista 8 veces a lo largo de 5 páginas (de la 135 a la 139 en la edición de Alfaguara).

que sabían adónde iban o de dónde venían, cargados de niños y paquetes. Yo no, no sé, nunca he sabido ni cargo nada. Pobres seres inocentes, sacados sin motivo de la nada y lanzados en el vértigo del tiempo. Por unos necios, enloquecidos instantes nada más (Vallejo 140).

Esto sucede porque al final hay una apuesta de Fernando por un amor que de antemano está condenado al fracaso, aunque, como dice Barthes en el apartado de su texto *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) que se titula “Me abismo, sucumbo”, hay un “ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud” (18). Es un sentimiento doble, una “herida” o “felicidad” que llevan al sujeto a lanzarse hacia algo que desconoce y que por eso mismo lo abrumba: Fernando es un ser descreído que, sin embargo, ve en Alexis y Wílmар una oportunidad de confiarse al abrigo de un fogonazo de amor, el cual dura poco pero le da sentido a un presente de desilusión y amargura. En el acto de “abismarse” hay un coqueteo con la muerte porque se busca la fusión con el amado: “morimos juntos de amarnos: muerte abierta, por dilución en el éter, muerte cerrada de la tumba común” (Barthes 18). Al final de *La Virgen de los sicarios*, como lo indiqué en el párrafo anterior, Fernando no encuentra lugar en ninguna parte, razón por la cual toma un bus hacia la nada, un viaje a un “no-lugar” en el que el personaje se enfrasca porque se halla “separado y disuelto”, todo por la muerte de sus dos amores. “Ni yo, ni tú, ni muerte, nadie a quien más hablar” (Barthes 18), es la frase que utiliza Barthes para caracterizar a ese ser que naufraga en un abismo que lo aniquila paulatinamente.

6.3 Amor y verdad

El problema de la verdad es esencial en la obra de Vallejo. No hablo aquí de una verdad única e inmutable; hablo, más bien, de la visión parcial que tiene el hombre de las cosas, de ahí que esta pueda cambiar con el tiempo. Lo importante de esta verdad es que no esté dissociada de una profunda preocupación vital. En muchas ocasiones el concepto de “verdad” se ha utilizado para imponer una visión de mundo, casi siempre arbitraria, al resto de la humanidad. Dios, ciencia, razón, dinero y religión son palabras que en algún momento de la historia se han querido fijar como el único horizonte posible, todo en detrimento de los seres humanos, quienes se ven aplastados por instituciones que defienden algún tipo de verdad.

El concepto de “dialéctica negativa” de Adorno sirve para esclarecer algunas cosas. Adorno fue un crítico pertinaz del capitalismo y de su lógica homogeneizadora, la cual no tiene en cuenta al ser humano sino a los bienes materiales. En la sociedad occidental, la razón se había convertido en un instrumento de poder y de dominación de la naturaleza. Con la intención de buscar una salida a este problema, Adorno propone la dialéctica negativa como una forma de escapar a las imposiciones del sistema al poner en duda la irracionalidad y el devenir histórico de la ciencia moderna. Su negatividad reside en la incapacidad de convertirse en un dogma o una mercancía. En palabras de Poulitken:

Dialéctica negativa de Adorno, según la cual el texto literario se relaciona con las ideologías (las visiones de mundo) sociales, pero su dimensión estética consiste precisamente en su no-adhesión a cualquiera de ellas y su reto (propriadamente artístico) es el de no dejarse nunca encerrar en afirmación alguna, logrando un movimiento inacabable, “dialéctico negativo”, un deslizamiento sin fin (tal vez aporético), para evadir cualquier tipo de afirmación, cualquier tipo de “dogmatismo”, cualquier tipo de adhesión, vistos como necesariamente ideológicos, en el sentido peyorativo de la palabra (como falsa conciencia) (*Para una poética sociológica* 27).

El arte es un camino expedito para escapar a ese universalismo y salvar la humanidad del hombre. Por eso las obras de arte no son expresión de una totalidad que ha perdido toda relevancia en la historia; la coherencia y la unidad son palabras obsoletas en la estética de Adorno, pues lo importante es buscar las disrupciones, los fragmentos y las rupturas a la visión totalizante del sistema capitalista. Un buen crítico debe fijarse en la particularidad de los textos (en uno de los escritos del libro *Notas sobre literatura*, dedicado a la forma del ensayo, Adorno valora este género literario por su impureza, transitoriedad y parcialidad: no ordena o acepta, sino que interpreta). “Si en la experiencia de la realidad es universal”, advierte Adorno, “lo auténticamente mediato, en el arte es lo singular. El conocimiento no es estético, según formuló Kant, inquiere gracias a la posibilidad del juicio universal. Esto obliga a la estética, cuyo método no es una subsunción bajo conceptos abstractos, a usar otros cuyo fin sea lo singular” (454). En *Teoría estética* (1970), Adorno postula la urgencia de un pensamiento crítico que no se haga dentro del sistema sino desde afuera. De ahí que no se pueda entender un texto literario sin el momento de la crítica. El concepto de verdad es lo que genera el texto, pero que no está desconectado de los procesos de producción, lo que quiere decir que no es un momento puramente estético, sino que tiene que ver con la verdad (no con una verdad absoluta y de corte positivista) y el compromiso ético que no permite que el lector siga creyendo en la mentira de un mundo degradado:

La perfecta exposición de una falsa conciencia es el nombre único para el contenido de verdad. Por esto las obras de arte se desarrollan, además de por interpretación y crítica, por salvación: la salvación tiene como objetivo la verdad de una falsa conciencia en la manifestación estética, las grandes obras no pueden mentir. Aun cuando su contenido sea pura apariencia tendrá necesariamente verdad, una verdad que las obras atestiguan; falsas

son sólo las que fracasan. Al repetir el arte el hechizo de la realidad se libera de él; sublimación y libertad están acordes (*Teoría estética* 174).

Como he mostrado hasta el momento, *La Virgen de los sicarios* es una obra que no se puede encerrar en ningún tipo de afirmación ni responde a ningún tipo de ideología; sus aporías no se resuelven de una manera sencilla. Por eso, en sus páginas hay un intento de decir algo veraz sobre el amor en un momento en el que este último ha sido cooptado por el capitalismo tardío. Las canciones de amor que se escuchan en la radio, las películas románticas hollywoodenses, las revistas del corazón, los programas de televisión en los que se dan consejos a las parejas y las páginas web para conocer gente demuestran que la experiencia amorosa no es auténtica y que cumple con los requisitos de la lógica del capital; es susceptible de convertirse en mercancía. Los melodramas que la gente ve en la televisión a diario cuentan historias de amor entre una mujer de extracción popular y un hombre rico que, después de indecibles sufrimientos, terminan casándose (*Café con aroma de mujer*, *María la del barrio*, *Vanessa*, entre muchas otras).

En las novelas y en las comedias románticas siempre hay un final feliz: la mujer asciende en la escala social, se casa con el hombre de sus sueños y es feliz para toda la vida. Sin embargo, ¿qué se puede decir sobre el amor entre un sicario y un gramático, una diferencia irreconciliable?, ¿qué se puede decir sobre el amor entre un viejo hereje y un joven asesino que muere en su ley? Los amores de Fernando no responden a ese romanticismo¹⁶ degradado

¹⁶ Es necesario hacer una referencia al romanticismo, un concepto muy amplio y difícil de definir. El romanticismo es un movimiento que tuvo gran impacto en la cultura occidental durante los siglos XIX y XX; fue una crítica a la razón (en el momento del auge del capitalismo en Europa) y la afirmación de lo emotivo. Para Isaiah Berlin, en *Las raíces del romanticismo* (1999), este movimiento de “ruptura” se caracterizaba porque los románticos le daban importancia a “la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior, el empeño en un ideal por el cual sería válido sacrificarlo todo, vivir y también morir. No estaban fundamentalmente interesados en el conocimiento, ni en el avance de la ciencia, ni en el poder político, ni en la felicidad; no querían en absoluto ajustarse a la vida [...] Consideraban las minorías más sagradas que las mayorías, que el fracaso era más notable que el éxito pues este último tenía algo de imitativo y vulgar

que caracteriza a la cultura contemporánea. Cuando el gramático recorre los parajes de su infancia, pasa con Wílmor por la ruinas de Bombay, lugar donde existió una cantina en la que se escuchaban canciones de amor como “Senderito de amor”, cuya letra hace que los ojos se le encharquen de lágrimas: “<<Un amor que se me fue, otro amor que me olvido, por el mundo yo voy penando. Amorcito quién te arrullará, pobrecito que perdió su nido, sin hallar abrigo muy solito va. Caminar y caminar, ya comienza a oscurecer y la tarde se va ocultando...>>” (Vallejo, *La Virgen* 112). Sin embargo, como precisa Illouz, desde principios del siglo xx hay un punto de intersección entre el “amor romántico” y la “esfera económico-cultural de consumo”. Lo anterior se da por medio de dos procesos: “la romantización de los bienes de consumo y la mercantilización del amor romántico”. El primero de ellos se puede definir como “el proceso por el cual dichos bienes de consumo adquieren cierta aura romántica en las

[...] La gente admiraba la franqueza, la sinceridad, la pureza del alma, la habilidad y disponibilidad por dedicarse a un ideal, sin importar cuál fuera este” (27-28). Más adelante, Berlin señala que lo fundamental del movimiento romántico era “la voluntad y el hombre como acción, como algo que no puede ser descrito ya que está en perpetuo proceso de creación; y no es posible siquiera decir que está creándose a sí mismo, ya que no hay sujeto, sólo movimiento” (183). Además, al romanticismo le “debemos la noción de libertad del artista y el hecho de que ni él ni los seres humanos en general pueden ser descritos por medio de concepciones extremadamente simplificadoras, como las que prevalecieron en el siglo XVIII o las enuncian todavía hoy analistas excesivamente científicos y racionalistas acerca de los seres humanos [...]” (192). Esa libertad que caracterizaba a los románticos, esa peculiaridad que evitaba cualquier definición, los hizo sacrificar su vida por el amor: batirse en duelo por una mujer, suicidarse si la pasión no era correspondida (*Las penas del Joven Werther*, 1774), amar a la otra persona más allá de la tumba (Novalis) y tener pasiones incestuosas (Lord Byron y José Asunción Silva). Como dice Henry Luque: “La rápida muerte de no pocos poetas románticos se asemejaba al desgarramiento de sus vidas y obras: Shelley murió ahogado a los 26 años, Keats de tuberculosis a la misma edad, Lérmontov en duelo a los 27, Novalis de tuberculosis a los 29, Espronceda y Bécquer a los 34, Byron luchando en Grecia a los 36” (26). Sin embargo, esta exacerbación de la pasión en detrimento de un sistema opresivo y simplificador de lo humano (así como también esa decisión rotunda de no traicionar sus ideales ni pactar con el mundo), que fue la divisa de los románticos, ya perdió su vigor. Estamos en la época de la racionalización de la pasión amorosa en la que la aventura es aplaudida por el sistema capitalista. Como argumenta Žižek (2001) cuando habla del *Seminario XX* de Lacan, esa cantidad de goces que nos ofrecen los aparatos tecnológicos demuestran que en el capitalismo tardío “la propia transgresión es solicitada” (30). Esto se ve con la proliferación de juguetes sexuales (la pornografía también) que nos procuran “nuevas formas de excitación” (30-31) antes impensadas. Impensadas porque en la “economía libidinal del consumo capitalista”, los objetos no solo satisfacen “una necesidad ya dada, sino que crean la necesidad que dicen satisfacer” (30). Este exceso de consumo responde a una “falta de goce” que estos artilugios y experiencias intentan suplir (esto se conoce como plus-de-goce) sin lograrlo nunca; son “pálidas sombras que carecen de la densidad de la Cosa real” (31). Lo anterior explica por qué, a pesar de este cúmulo de experiencias (tal vez se podría hablar aquí de pseudoexperiencias) que nos ofrece el sistema capitalista, no podemos tener vivencias verdaderas, que no estén viciadas por la lógica del consumo. El amor, el sentimiento más sublime ypreciado por los románticos, ha sido cooptado por el capitalismo tardío.

películas y en las publicidades; en el segundo de ellos alude “al proceso mediante el cual las prácticas amorosas se van asimilando y entrelazando cada vez más con el consumo de las tecnologías y los artículos dedicados al ocio que ofrece el nuevo mercado masivo de la época” (50).

Para Illouz, el amor romántico adquiere preponderancia en la sociedad norteamericana en el siglo XVIII. Las personas empiezan a “basar sus decisiones maritales en criterios emocionales más que en intenciones sociales, y esta tendencia se acelera hacia finales del siglo XIX” (52). Así las cosas, los individuos son los responsables de escoger libremente a sus parejas ya que de esta elección dependía su felicidad. Pero con fenómenos como la “secularización del discurso amoroso”, la “importancia del amor como tema en la cultura de masas” en la publicidad y el cine y con la “inclusión de conceptos como <<intensidad>> y <<diversión>> en las nuevas definiciones de romance, el matrimonio y la vida doméstica” (53), la experiencia amorosa está viciada por la lógica mercantil; no va en contravía de las normas de la sociedad.

A finales del siglo XVII y principios del siglo XIX el amor era concebido como una experiencia interior. Según Thomas Pavel, los románticos alemanes (Novalis, Hölderlin, Schlegel) fueron los primeros que “incluyeron el amor-pasión en la esfera de la autonomía humana”. Ellos pensaban que “la pasión, lejos de perturbar el ejercicio del dominio de sí mismo, le da un sentido más profundo, incluso cósmico, puesto que, para ellos, la pasión es el instinto del alma en busca de la belleza y la plenitud, la manifestación palpable del infinito que ella encierra” (183). La verdad de la pasión amorosa, de este modo, está en el sujeto, no en la “norma exterior”. Esto es lo que Pavel denomina “encantamiento de la interioridad”, a saber: el “idealismo narrativo” abandona lo trascendente para centrarse en interioridad de los personajes, en su búsqueda permanente de sí mismos. De ahí que en el romanticismo el “alma

del poeta había recibido la tarea de ser tanto el espejo como el origen vivo del mundo”, de ahí que se creyera “que las vivencias subjetivas más breves y humildes almacenaban tantas joyas como las bóvedas celestes” (21). Y esta “apuesta amorosa”, como la llama Pouliquen, es la que caracteriza el realismo de Vallejo: “[...] la opción por la salvación a través de la entrega total, a Alexis y luego a Wílmor [...]” (65). Para concluir este apartado, se puede decir que el intento de Fernando por tener una experiencia amorosa verdadera que no se deje encerrar en ningún tipo de afirmación (algo que no se logra del todo) se hace por medio de un acto, algo que desarrollaré más adelante.

7. Amor entre hombres

“Él dice: ‘Yo no amo a las mujeres. Hay que volver a inventar el amor, ya se sabe. Ellas no pueden más que desear una situación acomodada. Lograda esa situación, ponen a un lado el corazón y la belleza: solo queda un frío desdén, hoy en día alimento del matrimonio”.

Rimbaud, *Una temporada en el infierno*

Delirios I

En este apartado es necesario centrarse en los amores entre hombres pues esta es una de las características de la novela. Sin embargo, en el caso de *La Virgen de los sicarios* voy a evitar, en la medida de lo posible, hablar de amores homosexuales, pues es una palabra que molesta sobremanera al autor y también desvirtúa la naturaleza de las relaciones que se dan entre el gramático y sus dos jovencitos; relaciones que en la novela no son vistas con extrañeza. De hecho, para el narrador-protagonista son más puras y, por decirlo de algún modo, más sinceras que las relaciones heterosexuales: son experiencias de verdad, si se quiere.

Por eso la palabra “homosexual”, que nació en el siglo XIX (en 1869 para ser exactos) para designar y estigmatizar una serie de placeres que ya existían en la historia de la humanidad, no da cuenta de la normalidad que estos tenían en épocas anteriores, como sucedía en la Grecia antigua¹⁷.

En *Una historia natural de la homosexualidad* (1996), el psiquiatra norteamericano Francis Mark Mondimore hace un recorrido muy ilustrativo, sobre todo para los legos, por la historia de un concepto que todavía reviste muchas confusiones. Según él, antes de 1869 la palabra “homosexualidad” no existía. Esta apareció en un panfleto redactado por Karl Maria Kertbeny (1824-1882), el cual estaba dirigido al ministro alemán de justicia. Esta situación se daba porque se estaba “elaborando un nuevo código penal prusiano que establecía que el contacto sexual entre personas del mismo tipo era un delito”. Kertbeny era “uno de los primeros juristas que empezaban a desarrollar el concepto de la orientación sexual”. Para el

¹⁷ La relación entre la filosofía antigua y la literatura de Vallejo no es traída por los cabellos, como podría pensarse. En el discurso pronunciado el 25 de septiembre de 2009 en el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia, Vallejo (2013) rememora las clases del profesor Alfredo Trendall: “Cierro los ojos y recuerdo, en un aula de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Colombia, al profesor Alfredo Trendall copiando en griego en el tablero los fragmentos de los presocráticos que se salvaron de la destrucción del tiempo y que recopiló Hermann Diels. A Alfredo Trendall lo veía yo [...], caminando bajo el cielo estrellado, absorbo en sus pensamientos y con grave riesgo de irse, como Tales, a una zanja. ¡Cuánto aprendí de él a querer a los presocráticos! Y muy en especial a los sofistas y sus terribles paradojas que no tienen solución. Con los presocráticos, o sea los filósofos anteriores a Sócrates, el hombre empezó a pensar en serio. El río de Heráclito, en cuyas aguas no volveremos a bañarnos nunca, me acompaña desde entonces. No volveré a bañarme en el Cauca de mi niñez, ni a oír a Rafael Carrillo el discípulo de Heidegger filosofando, ni a ver la mano de Alfredo Trendall trazando en el tablero las letras griegas de los fragmentos de los presocráticos: alfa, beta, gamma, delta, épsilon... Todo se vuela recuerdos y uno se muere con ellos” (56-57). La predilección de Vallejo por los filósofos presocráticos es evidente no solo por las referencias a Heráclito, cuyas reflexiones son el fundamento de su poética (la esencia de las cosas es el devenir, el hacerse, el cambiar constantemente, como esa infancia irrecuperable que el viejo Fernando ya no puede volver a vivir así recorra los lugares en los que fue feliz: la finca Santa Anita, el barrio Boston, Laureles y Sabaneta), sino por las lecturas que varios críticos (Pouliquen, Diaconu, Adriaensen y González) hacen de la obra de Vallejo a la luz del cinismo antiguo. Estas lecturas están influenciadas por el renovado interés que el cinismo antiguo ha generado, en los últimos años, en filósofos como Michel Foucault (*El coraje de la verdad*, 1983-1984), Peter Sloterdijk (*Crítica de la razón cínica*, 1988) y Michel Onfray (*Cinismos: retrato de los filósofos llamados perros*, 2002). Es importante distinguir entre dos categorías que establece Sloterdijk: el cinismo contemporáneo y el neoquinismo. Este último, el más adecuado para entender la propuesta narrativa de Vallejo, es “una posición ética minoritaria, auténticamente crítica e incluso hipercrítica con el poder y los valores imperantes, que rechaza rotundamente la doble moral [...] [De hecho] representa el resurgimiento contemporáneo del *cinismo antiguo* o *quinismo*” (Diaconu 162). El cinismo contemporáneo, al contrario, se ve representado por esos hombres que ya no creen en los “ideales modernos” pero “siguen participando en el sistema y viviendo cómodamente dentro de él” (159) de manera hipócrita y falsa.

autor, hay que comprender qué papel desempeñaba el erotismo entre personas del mismo sexo si queremos entender el sentido que hoy tiene la palabra “homosexualidad”. Es más, en algunas culturas el erotismo “entre personas del mismo sexo” hacía parte de la experiencia cotidiana de la mayoría de miembros de la sociedad, lo que de hecho cuestionaría “la existencia de la <<homosexualidad>> como atributo personal” (Mondimore 21).

A su vez, los estudios que hizo Michel Foucault también se centran en la Grecia antigua. Este interés se puede ver no solo en los tres tomos de *Historia de la sexualidad*, sino también en un texto que recoge las clases que dictó en el Collège de France entre febrero y marzo de 1984.

Las referencias que los filósofos griegos hacían a las relaciones sexuales entre hombres resultan tan irritantes para los victorianos británicos que en muchas ocasiones se omitían los pasajes que aludían a este tipo de actos. Mondimore cita una anécdota que se encuentra en una novela autobiográfica escrita por E.M. Forster titulada *Maurice* (1914) en la que un profesor le ordena a un estudiante de Oxford que traducía una parte de una obra filosófica que “omita” un fragmento que aludía al “indecible vicio de los griegos” (Mondimore, 23). Más adelante, Mondimore da un ejemplo puntual de ese “indecible” vicio de los griegos que se pretendía obturar en las traducciones inglesas de los textos de la filosofía clásica: un fragmento de un texto de Platón que a su vez fue citado por Dover en su libro *Greek Homosexuality* (1978):

<<¿Qué piensas del joven Sócrates?, dijo Kairefon. <<¿No crees que su cara es hermosa?>>

<<Creo que es maravillosa>>, le dije yo.

<<Pues bien>>, dijo, <<es tan irresistiblemente hermoso que si se sacara la túnica, te olvidarías completamente de su cara>> (23).

La cita anterior, con ciertos matices, parece sacada de un libro de Vallejo. Ahora bien, *El banquete* de Platón es el texto casi que fundacional en el que se discute “el origen y significado de la filosofía del amor”. En unas de sus páginas se cuenta la historia de Alcibíades, un joven que relata cómo intentó seducir a Sócrates: intentaba intimar con él en solitario pero el filósofo se mostraba reacio, las luchas en el gimnasio no lo “excitan”, en las invitaciones a comer Sócrates se marcha al finalizar su cena sin darle oportunidad de nada más. En una segunda cena, Alcibíades hace todo lo posible para que el filósofo se quede en su casa para poder seducirlo; sin embargo, a pesar de haber compartido el lecho no logró tener ningún tipo de contacto sexual pues Sócrates se durmió, lo que generó cierto malestar en el joven. La anterior anécdota es discutida por los filósofos presentes y la conclusión a la que llegan es a admirar el “el dominio y autocontrol de Sócrates” por haber rechazado a un “joven atractivo e inteligente” (Mondimore 24).

Lo que se puede decir de la historia anterior es muy revelador pues en vez de ridiculizar las intenciones de Alcibíades, como sucedería en cualquier conversación masculina de nuestra época, se valora el dominio de sí mismo que mostró el filósofo al no dejarse llevar por los tentadores ofrecimientos del joven. Además, se describen las intenciones de Alcibíades hacia un hombre mayor sin ningún pudor o vergüenza. Esto es así porque según Mondimore estos “hombres no eran homosexuales en el sentido moderno del término” (24) pues era un concepto ajeno a su cultura. Es más, tampoco se puede decir que eran bisexuales porque esta palabra tampoco serviría para “describir con precisión la sexualidad de los griegos, porque las diferencias entre las costumbres de la antigua Grecia y las costumbres de nuestra sociedad dificultan las comparaciones entre culturas” (Mondimore 24).

En la Grecia antigua no se podía hablar de lo que hoy se llama “amor romántico”, es decir, las relaciones entre un hombre y una mujer que están basadas “en el respeto mutuo y la

libre elección” (Mondimore 24). En ese vínculo lo fundamental es el amor romántico que es el inicio de una relación duradera, estable, para toda la vida. Este tipo de vínculo tiene como finalidad la procreación y el fortalecimiento de la institución familiar por medio del matrimonio. En la Grecia antigua, como espeta Mondimore, no sucedía lo mismo, sobre todo en lo que respecta a las relaciones entre hombres: “El sexo era necesario para la procreación, y el matrimonio el único marco legítimo para ello, pero, por lo menos en el caso de los hombres, también podían acceder al placer sexual extramatrimonial de diversas formas” (25).

Una característica importante de las relaciones sexuales entre los hombres que no hay que dejar pasar por alto es que los encuentros sexuales entre hombres estaban regidos por una lógica de “dominación”, lo cual quiere decir que no había una simetría en el momento de la cópula. Sin ir más lejos el “sexo era algo que se hacía a alguien, y el imperativo anatómico dictaba que el autor fuera el hombre (o más precisamente el pene)” (Mondimore 25). Estas diferencias se encontraban en el lenguaje que se usaba para referirse a los ayuntamientos carnales entre varones¹⁸: “Los griegos tenían palabras específicas para describir las diferentes actividades sexuales, que a menudo especificaban el particular emparejamiento del pene con un orificio (como *paedico*, que significa <<penetrar analmente>>) (Mondimore 26). Sin embargo, los encuentros sexuales entre hombres tenían presentes una serie de aspectos para que ninguna de las dos partes saliera perjudicada. Por lo general se daban entre hombres del mismo “grupo social” y consistían en lo que se sigue:

¹⁸ Elizabeth Badinter nos muestra los ritos sexuales que existían en comunidades primitivas de Nueva Guinea, cuyo fin era convertir en “varones” a los miembros más jóvenes de la comunidad. Estos ritos casi siempre tenían un gran componente de crueldad y su objetivo no era derrocar el machismo, sino que, por el contrario, buscaban afirmarlo. Para más detalle ver: Badinter, Elisabeth. *XY, la identidad masculina*. 1992. Bogotá: Norma, 1994.

[...] una pareja compuesta por un hombre mayor activo y uno más joven pasivo. El mayor disfrutaba con el acto sexual, pero se esperaba que el joven no lo hiciera. Las dos funciones se distinguían con etiquetas/ categorías distintas; el mayor se llamaba *erastes* y el joven *eromenos*. Nunca mantenían un contacto oral o anal, solo relaciones intracrurales que los dibujos sobre cerámica ilustran como la introducción del pene del hombre mayor entre los muslos del más joven, ambos en posición erguida (Mondimore 26).

Como lo explica Mondimore, los jóvenes que se consideraban atractivos en la Grecia antigua eran los que bordeaban la “adolescencia”. Después de esta edad, se esperaba que la relación acabara. El *eromenos* se casaba con una mujer y, en un futuro, se podría convertir en un *erastes*; de este modo se empezaba una nueva relación. Es importante resaltar que el sexo de la otra persona no era un factor que se tuviera en cuenta en las relaciones sexuales validadas por la sociedad. Se consideraba normal que un hombre mantuviera a la vez una esposa y un *eromenos*. Es más, Platón idealizaba las relaciones entre hombres al punto de decir que eran un ejemplo de “amor celestial” muy por encima del “amor común¹⁹”. En

¹⁹ Foucault (1983-1984) encuentra una conexión entre la concepción que los griegos tenían del amor verdadero y el cinismo antiguo, este último que se “presenta en esencia como una forma determinada de *parrhesía*, decir veraz, pero que encuentra su instrumento, su lugar, su punto de surgimiento en la vida misma de quien debe manifestar así la verdad o decirla, bajo la forma de una manifestación de existencia” (231). Y de esta relación entre la verdad y la forma de vida surge la pregunta por el sentido de la verdadera vida, la que a su vez está ligada a la pregunta por la naturaleza del amor verdadero. El *alethés eros* (amor verdadero) es “el que no disimula, y no disimula [...] porque no tiene nada que disimular. No tiene nada vergonzoso que deba ocultarse. No busca la sombra. Acepta y es tal que puede aceptar manifestarse siempre delante de testigos. Es también un amor que no disimula por sus fines. El verdadero amor no procura obtener del amado algo que oculte a los ojos del otro, pero sea su único objetivo. No se vale de ardides ni rodeos con su destinatario” (234). Más adelante, Foucault concluye: [...] el verdadero amor es un amor que jamás está sometido al cambio o al devenir. Es un amor incorruptible que sigue siendo siempre el mismo” (235). Según Foucault, la relación entre el verdadero amor y la vida verdadera se dio desde el platonismo, preocupación que retomará el platonismo cristiano. Ahora bien, esta noción de vida verdadera desempeñó un papel muy importante para el cinismo. Para poder comprenderla Foucault nos cuenta una anécdota. Diógenes, que fue hijo de un cambista, fue desterrado de Sínope junto con su padre por una malversación. Cuando Diógenes acudió a Delfos en busca de algún consejo, el dios Apolo le dijo que cambiara el valor de la moneda (241). La interpretación que le da Foucault a esta anécdota es que el “principio cínico” de alterar la moneda se refiere a que esta “no engañe acerca de su verdadero valor, y se le devuelva el valor que le es propio mediante la imposición de otra efigie” (242). Trasladando esta interpretación al tema de la verdadera vida, Foucault infiere que esta es precisamente lo contrario de lo que se reconocía de manera tradicional [como] la verdadera vida” (242). Si uno relaciona lo anterior con *La Virgen de los sicarios*,

cambio, la edad y la condición social sí eran factores tenidos en cuenta en una relación sexual aceptada por la sociedad (Mondimore 27). Como lo manifiesta Foucault, en las cuatro disertaciones sobre el amor de Máximo de Tiro había dos tipos de amor entre varones, los cuales estaban basados en “la oposición [platónica] entre el amor verdadero y el que no es más que una falsa apariencia” (*Historia de la sexualidad* 209). En el primero de los dos, existían cualidades como la virtud, la amistad, el pudor, la franqueza y la estabilidad; en el segundo, que era considerado afeminado, solo había odio excesivo, infidelidad e impudor (*Historia de la sexualidad* 209). De acuerdo con Foucault, en los diálogos de Plutarco y del seudo-Luciano también se contraponen dos clases de amor; sin embargo, la diferencia que se establece es entre las relaciones que se tienen con las mujeres y las que se tienen con los hombres. La diferencia esencial entre una y otra tiene que ver con el la belleza artificiosa de las mujeres: su atractivo físico depende de la cantidad de ungüentos y afeites que utilice. En ella todo es engañoso porque permanece oculto a los ojos de los hombres. Este razonamiento podría parecer algo ligero para nosotros. Para los antiguos no lo era:

“[...] el recelo que proviene del cuerpo femenino y el principio filosófico y moral de que un placer no es legítimo sino a condición de que el objeto que lo suscita sea real. En la argumentación pederástica, el placer con la mujer no puede ser recíproco porque conlleva demasiada falsedad, mientras que el placer masculino, por el contrario, está signado por la verdad. La belleza del joven es real, no tiene agregados (*Historia de la sexualidad* 244).

Como lo desarrollaré en los apartados que siguen, en la narrativa de Vallejo están muy presentes las problemáticas anteriores: restituir el valor de los amores entre hombres en una

puede ver que los amores de Fernando no disimulan ni se ocultan ante los ojos de la sociedad: el gramático se pasea sin pudor con sus sicarios por las calles de Medellín. Aparte, para Fernando el amor no es lo que la sociedad reconoce como tal: el amor heterosexual, la homosexualidad asumida de manera falsa y la banalidad romántica.

época en la que son considerados anormales; darle el valor de verdad a los amores entre hombres ya que el matrimonio y la procreación son falsas y cuestionar la gente que asume su condición sexual de manera falsa.

7.2 Lo queer

En un artículo titulado “Los caminos del afecto: la invención de una tradición *queer* en Latinoamérica” (2006), Daniel Balderston cita las últimas páginas de *Barba Jacob, el mensajero*, la primera versión de la biografía que Vallejo escribió sobre este poeta antioqueño. Para Balderston, en esas páginas se empieza a instaurar una tradición que va tener, de ahí en adelante, muchos adeptos en la literatura de todo el continente latinoamericano: la literatura homoerótica. Esta literatura ya existía pero de manera marginal, no como una tradición. Para Balderston, la confesión que Vallejo hace al final de su biografía se puede leer como una forma de encontrar su propia voz por medio del recuerdo del poeta: “Mañana iré a Santa Rosa de Osos a buscarte. Por los caminos del idioma, por los caminos del afecto, por los caminos de la sangre. Iré a Santa Rosa de Osos a buscarte, a buscarme” (Vallejo ctd. en Balderston 125).

Es más, Balderston dice que los libros que Vallejo ha escrito sobre Barba Jacob pueden develar los secretos de la “cultura gay latinoamericana”, a saber: las relaciones que los escritores sostenían entre ellos en el anonimato o de manera semioculta, no solo en Colombia y en México, sino en otros países como Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Cuba y Perú. En esta lista aparecen personajes de la talla de José Zacarías Tallet, Rafael Heliodoro Valle, Federico García Lorca, Lázaro Cárdenas, José Santos Chocano, entre otros. Si se estudiaran los vínculos que hay entre ellos y otras personas, se podrían escribir “historias secretas de la literatura latinoamericana”. Lo anterior demostraría la existencia de “una nueva

literatura, de claro signo homoerótico²⁰, que comparte con otros –con García Lorca, con los <<Contemporáneos>> mexicanos– y que hace legible una tradición que no se armaba públicamente, pero donde hay contactos indudables entre autor y autor, entre texto y texto” (Balderston 129).

No se puede negar que muchos escritores fueron amigos, tuvieron preocupaciones estéticas similares y compartieron su gusto por los varones. Sin embargo, no es atinado decir que el propósito de las biografías de Vallejo era el de hacer un recuento pormenorizado de la literatura gay latinoamericana. En muchos apartados de sus obras aparecen críticas demoledoras a escritores homosexuales famosos²¹. Además, la inclusión de García Lorca en esta lista que hace Balderston parece olvidar un poema del español en el que se puede apreciar una visión bastante compleja de la homosexualidad. El poema se encuentra en *Poeta en Nueva York* (1929-1930) y se titula “Oda a Walt Whitman”. Es bastante extenso para citarlo completo pero las estrofas decimosexta, decimoséptima y decimoctava son esenciales:

²⁰ En respuesta a la pregunta de Villena Garrido (2005) sobre la relación de la literatura de Vallejo con cierta agenda homosexual, el antioqueño responde lo siguiente: “El homosexualismo o la homosexualidad, como concepto teórico –sea sociológico o cultural– surgió en el siglo XIX por aquella necesidad de poner nombre a todo. Sin embargo, ese comportamiento aparece a lo largo de toda la historia como una expresión natural en todos los lados del mundo. No hay nada que reivindicar cuando estamos hablando de la misma naturaleza humana. Simplemente es así. Eso sí, me parece muy bien que en España, Holanda, Canadá y algunos lugares de los Estados Unidos los llamados homosexuales tengan derechos al mismo nivel que los llamados heterosexuales y se puedan casar si quieren... aunque lo que hay que hacer es acabar con el matrimonio. ¿Para qué van a meter en camisa de fuerza a los que ya estaban libres y casarlos? ¿Por qué? ¿Y adoptar? Ellos, niños, inocentes de este pecado que es la vida. Está bien por el seguro social y porque puedan heredar. Está bien por todo lo que pasaron para poder ser libres. Total, la otra familia va a seguir procreando aunque ya no quepamos. De todas maneras, qué bueno” (Villena). En la cita anterior se confirma que la literatura de Vallejo no persigue ningún fin proselitista y no intenta fundar tradición alguna. Además, el autor cuestiona profundamente el matrimonio (porque le quita libertad a este tipo de relaciones) y percibe los amores ente hombres como algo normal. Villena ha escrito un libro sobre Vallejo en el que, entre otras cosas, hace un análisis de la obra del antioqueño desde la teoría de los afectos. Ver: Villena, F. *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

²¹ El narrador-protagonista de *El don de la vida* tiene una impresión negativa de Federico García Lorca: “–¿Y qué opina de García Lorca? –Que se pasó la vida cagando octosílabos asonantados, sonsonetudos” (76). Aunque el comentario anterior no tiene nada que ver con la condición sexual de Lorca, sirve para mostrar el poco respeto que el narrador-protagonista le profesa a escritores con los que supuestamente tendría que tener una relación de hermandad y respeto. Parece que a este poco le importa mantener una tradición o algo por el estilo.

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,
 contra el niño que escribe
 nombre de niña en su almohada,
 ni contra el muchacho que se viste de novia
 en la oscuridad del ropero,
 ni contra los solitarios de los casinos
 que beben con asco el agua de la prostitución
 ni contra los hombres de mirada verde
 que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
 Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
 de carne tumefacta y pensamiento inmundo.
 Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
 del Amor que reparte coronas de alegría.

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
 Gotas de sucia muerte con amargo veneno.
 Contra vosotros siempre,
Faeries de Norteamérica,
Pájaros de la Habana,
Jotos de Méjico,
Sarasas de Cádiz,
Apios de Sevilla,
Cancos de Madrid,
Floras de Alicante,
Adelaidas de Portugal.

¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
 Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores.
 Abiertos en las plazas con fiebre de abanico
 O emboscados en yertos paisajes de cicuta.

¡No haya cuartel! La muerte
 mana de vuestros ojos
 y agrupa flores grises en la orilla del cieno.
 ¡No haya cuartel! ¡¡Alerta!!
 Que los confundidos, los puros,
 los clásicos, los señalados, los suplicantes
 os cierren las puertas de la bacanal (147-148).

En este poema se problematiza la pertenencia a cualquier tipo de tradición, algo que a todas luces sería una forma de institucionalizar o normativizar los deseos que puedan surgir entre los hombres. La voz poética acusa a los “maricas”, palabra que aquí tiene una connotación negativa, de ser falsos. En la primera estrofa se hace una apología de aquellos que asumen con sinceridad sus opciones y preferencias sexuales: el niño que se reconoce con nombre de mujer, el muchachito que se viste con ropas de dama, los solitarios que por no encontrar otra opción acuden a las caricias compradas y los hombres que aman otros hombres en el anonimato, así esta pasión los consume. Para ellos no hay ninguna palabra insultante ni reproche alguno. En cambio, la voz poética se va lanza en ristre contra los “maricas” enemigos del Amor con mayúscula, contra esos que mienten y engañan. Contra esos seres de carnes podridas que viven en las ciudades y quizá ofrecen su cuerpo por solo por dinero: son las aguas turbias de la prostitución que los otros, los sinceros, beben con asco. Esas aguas turbias son bebidas gota a gota; son migajas de cariño que los “maricas” les prodigan a los muchachos, cuyo amargo veneno los aniquila. El tema de la prostitución es visto como algo desagradable por la voz poética, como una degradación del amor: los “maricas” dan gotas sucias de muerte a jóvenes que tal vez no encuentran otra opción para ser queridos (acordémonos de que la mayoría de las relaciones entre hombres se dan de manera anónima debido a las prohibiciones de la sociedad).

En la segunda estrofa se pone en cursiva la variante dialectal, claramente despectiva, con que se nombra a los maricas en varios países y ciudades de Hispanoamérica: faeries, pájaros, jotos, sarasas, apios, cancos y adelaidas. Uno podría alargar la enumeración y agregar la palabra “loca”, que es la más usada en Colombia. En la tercera estrofa, el yo poético les endilga a los maricas que copien de manera enfermiza a las mujeres; que asuman su condición sexual de manera artificiosa y exhiban su afectación en los lugares públicos: abanicarse en las plazas o acicalarse en el tocador. Al final de la última estrofa, la voz poética hace una exhortación a los puros, a los no contaminados para que le cierren las puertas del bacanal a esos impostores (que solo traen la muerte) que entorpecen las alegrías que prodiga el amor puro con sus coronas de alegría.

El poema de Lorca, al igual que la novela de Vallejo, hace un elogio de aquellos que asumen su sexualidad de manera sincera. Aquellos que se feminizan y exhiben gestos muy afectados son despreciados por ambos autores. En una parte del texto, Fernando nos habla con mucho entusiasmo de La Plaga, un sicario de quince años “divino, maldadoso, malo [...]” (40). De todas formas, la relación de los dos no funcionó porque La Plaga le dijo que “tenía novia y que la pensaba preñar para tener un hijo que lo vengara” (Vallejo, *La Virgen* 41).

A mi modo de ver, incluir la narrativa de Vallejo dentro de una tradición “*queer*” no es lo más indicado. En primer lugar, resulta paradójico hablar de una “tradición *queer*” puesto que, como lo expresa la filósofa norteamericana Judith Butler, este término se utilizó en el pasado de manera peyorativa para designar a aquellos que eran vistos como “anormales” o “raros” por la sociedad. La palabra *queer* carga con una tradición histórica que Butler nos invita a tener presente, así sea consciente de que muchos grupos minoritarios la han usado para reconocerse a sí mismos: “Cuando el término se utilizaba como un estigma paralizante, como la interpelación mundana de una sexualidad patologizada, el usuario del término se

transformaba en el emblema y el vehículo de la normalización y el hecho de que se pronunciara esa palabra constituía la regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual” (313). Además, esta palabra no debe ser la única manera de expresar las sexualidades disidentes; de lo contrario, se fijarían conductas que precisamente buscan lo opuesto:

Si el término "queer" ha de ser un sitio de oposición colectiva, el punto de partida para una serie de reflexiones históricas y perspectivas futuras, tendrá que continuar siendo lo que es en el presente: un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre y únicamente se retoma, se tuerce, se "desvía" [queer] de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos. Esto también significa que indudablemente el término tendrá que ceder parte de su lugar a otros términos que realicen más efectivamente esa tarea política. Tal cesión bien puede llegar a ser necesaria para ofrecer un espacio -sin que ello implique domesticarlas- a las oposiciones democratizantes que rediseñaron y continuarán rediseñando los contornos del movimiento de modos que nunca pueden anticiparse completamente de antemano (Butler 320).

Es por eso que las categorías que usa Balderston (“literatura homoerótica” o “literatura *queer*”) le parecen dudosas a Diaconu por las razones que voy a enumerar a continuación:

- I. El “goce de la loca alegría” que Balderston percibe en *La Virgen de los sicarios* de Vallejo es solo una parte de la verdad: “si se absolutiza y se desprende artificialmente del contexto, del significado global de la obra, este último resulta totalmente falseado”. Aunque no se puede negar la presencia en su narrativa del “amor-pasión y la atracción carnal como goces efímeros pero

intensos, el significado axiológico central del amor homosexual connota pureza e integridad moral” (220).

- II. La oposición que se plantea en el texto, si se percibe el “perfil axiológico de los personajes”, se da “entre la vida y el amor auténticos, de una parte, y, de otra, la existencia convencional del ser humano banal que nunca tendrá acceso a todo esto”. De ahí que contraponer de manera esquemática la “condición homosexual” a la “condición heterosexual” no es lo más adecuado para entender la naturaleza del amor en la obra. Un ejemplo de ellos es que tanto Fernando como Alexis son “diferentes, incluso opuestos, a otros personajes homosexuales, seres humanos detestables, reclutados entre gobernantes y altos mandos de la Iglesia” En muchas ocasiones, el narrador-protagonista los insulta al decirles maricas.²² Lo que le incomoda a Fernando de estos seres es que su homosexualidad “representa la condición del ser que no se asume como es, que finge, que disimula, se conduce según su doble moral”. En la novela, “el travesti o el homosexual afeminado son ridículos y despreciables no por su naturaleza o por el tipo de sexualidad que practican, sino por su ambivalencia moral”. Estos personajes son incluso más despreciables que los heterosexuales,

²² La expresión “marica” aparece en no pocos apartados de la novela. En una ocasión Alexis prende el televisor y lo primero que ve es al presidente (en el texto no se nombra pero es César Gaviria) hablando en inglés “con esa vocecita chillona, montañera, maricona, suya [...]” (39). Posteriormente, Fernando le dice a su amor: “-¡Apaga a ese bobo marica -le dije a Alexis-, que pa maricas los de aquí adentro” (39). Unas páginas más adelante, el gramático y el sicario se tropiezan en Junín con un joven “soberbio” y “malo” que les dice: “-Aprendan a caminar, maricas -nos dijo-. ¿O es que no ven?” (47). El “ángel exterminador” reaccionó dándole un tiro en la boca por maldecir. En los casos citados se puede ver, como lo manifestó Butler con respecto al término *queer*, que la palabra “marica” tiene una doble connotación: por un lado, es un insulto, muchas veces repetido de manera mecánica en el lenguaje cotidiano, dirigido hacia las personas con sexualidades disidentes; por el otro, es una manera de reconocerse como alguien diferente. Lo importante es darse cuenta de que ese reconocimiento no es pleno, de lo contrario se encajaría en la norma sexual. De lo que se trata aquí es de minar esa lógica con la que se ha querido estigmatizar, por medio del lenguaje, las conductas sexuales que no son aceptadas: el hecho de que Fernando, un homosexual confeso, use la palabra marica para insultar, resulta incoherente, paradójico. Es una manera de mostrar la inutilidad de estas categorías.

a quienes se refiere con “ironía” y “condescendencia”: “seres inferiores, los heterosexuales nunca podrán conocer el verdadero amor. Inmersos en una felicidad tibia, hollywoodiense, con mujer gorda, muchos niños y la tele encendida a toda hora, parecen estar firmemente comprometidos en el camino sin regreso de la idiotez” (221).

Con respecto a lo anterior, hay dos ejemplos con los que me gustaría terminar este apartado. El primero de ellos se encuentra en *El fuego secreto*, texto en el que el narrador-protagonista rechaza toda clase de vínculo con una tradición:

Y es que con el ex embajador en la India, el mujeriego, me embarqué en una discusión sobre los maricas célebres de la historia: Wilde, Sócrates, Jesucristo, Alejandro, qué sé yo, y al llegar a Gide su admiración (“Estas Nourritures Terrestres son un portento, y ¡qué me dicen de la prosa del Immoraliste o del Retours de l’URSS!”), le corté yo tajantemente el ditirambo: “Son unos espantajos de anticuado error”. Lo cual se explicaba, según su servidor, pues qué se podía esperar de ese hombrecito avaro y protestante y por añadidura francés que se iba a Argelia, al Norte de África, a conseguir muchachitos bereberes y les pagaba con moneditas de cobre [...] (Vallejo 39).

En la cita anterior no sólo se pueden ver los juicios a la sublime tacañería de Gide y la presunción de que personajes históricos como Jesucristo y Sócrates eran maricas, sino, lo más importante, la crítica demoledora a uno de los padres de la literatura homosexual. Lejos está el narrador de hacer un tributo al padre de una tradición a la que supuestamente pertenece Vallejo según las palabras de Balderston. Si uno quisiera hacer un ejercicio comparativo, esta cita se puede leer a la par del poema de Lorca: ambos coinciden en muchos aspectos, sobre

todo con el rechazo de una tradición que de cierta manera estandariza los deseos, con esos hombres que asumen su homosexualidad de manera falsa y con esos mezquinos que les dan a los muchachos gotas sucias de muerte o monedas de cobre.

El otro ejemplo lo encuentro en la novela que nos atañe: *La Virgen de los sicarios*. Casi al final, antes de que asesinen a Wílmur, Fernando se encuentra a El Difunto, el que supuestamente estaba muerto. El hombre le contesta al gramático que él no estaba muerto, que al que acababan de matar era a El Ñato. Fernando no lo puede creer ya que al Ñato lo habían asesinado hace 30 años en el mismo lugar donde se encontraban parados en ese momento, en el cruce de Maracaibo con la Avenida Oriental. Sin más señas, El Ñato era un tira de Junín que perseguía a los maricas. Como Fernando permanecía incrédulo, El Difunto le dice que ese día es el funeral, que fuera para comprobar lo que le estaba diciendo. El gramático y Wílmur asisten al funeral y se dan cuenta de que sí era la misma persona: “Y en efecto, era El Ñato, el mismo hijueputa. Las bolsas bajo los ojos, la nariz ñata, el bigotico a lo Hitler... Igualito. Era porque era” (126).

Cerca al ataúd estaban dos loras que vieron la cara del Ñato y empezaron a vociferar: “— ¡Hijueputa! —le gritaban—. ¡Malparido! ¡Marica!” (126). Después de abandonar la casa, el gramático se pregunta si su mente estaba confusa o si la realidad en Medellín se estaba repitiendo. En cuanto a las palabras de las loras, no era justo que llamaran marica a “[...] semejante foboloca [...]” (127). Para él, lo que gritaron los animales no era mentira porque los animales no conocen la calumnia ni la falsedad. Es más, tenían toda la razón: al Ñato nunca se le conoció ninguna mujer, ni tampoco hijos. Al final, Fernando hace una reflexión más esclarecedora: “¡Pobre Ñato! Haber nacido marica y vivido y muerto sin poder serlo... A pocos les ha ido tan mal en este paseo” (127).

Giraldo nos muestra, apoyado por los planteamientos de Butler, de qué manera se subvierte la norma sexual en la novela. En principio, el “cuarto de las mariposas”, lugar de encuentro entre Fernando y Alexis, alude sin ambages a la condición sexual de ambos. La palabra mariposa, entre sus múltiples acepciones, significa “hombre afeminado u homosexual”. De ahí que por medio de esta expresión se imponga la lógica binaria²³ que feminiza el cuerpo del hombre que siente deseos por otro hombre (110). No obstante, Fernando no se identifica con esta palabra: “El cuarto es un cuartico minúsculo con baño y una cama entre cuatro paredes que han visto quietas lo que no he visto y andado por todo el mundo. Lo que sí no han visto esas cuatro paredes son las mariposas porque en el cuarto así llamado no las hay” (13). En la cita anterior se ve que la intención de Fernando es negar “toda posibilidad de aceptar entrar en la lógica que lo convierte en mariposa a partir del uso que hace de su cuerpo” (110).

Ahora bien, para Giraldo “no es suficiente con la negación de la norma para lograr la legitimidad de una identidad sexual determinada. La subversión de una identidad se logra al poner en evidencia el carácter elaborado del supuesto original heterosexual, más la argumentación de la norma como ficción” (111). De este modo, como aclara Giraldo, la palabra mariposa denotaría que la construcción de género responde más a una “construcción” social que a un “factor biológico”; se le tratan de imponer a un cuerpo unas conductas

²³ A propósito de esta lógica binaria, Butler (1990) manifiesta lo siguiente: “The notion that there might be a <<truth>> of sex, as Foucault ironically terms it, is produce precisely through the regulatory practices that generate coherent identities through the matrix of coherent gender norms. The heterosexualization of desire requires and institutes the production of discrete and asymmetrical oppositions between <<feminine> and <<masculine>>, where these are understood as expressive attributes of <<male>> and <<female>>. The cultural matrix through which gender identity has become intelligible requires that certain kinds of <<identities>> cannot <<exist>> –that is, those in which gender does not follow the from sex and those in which the practices of desire do not <<follow>> from either sex or gender. <<Follow>> in this context is a political relation of entailment instituted by the cultural laws that establish and regulate the shape and meaning of sexuality. Indeed, precisely because certain kinds of <<gender identities>> fail to conform to those norms of cultural intelligibility, they appear only as developmental failures or logical impossibilities from within that domain. Their persistence and proliferation, however, provide critical opportunities to expose the limits and regulatory aims of that domain of intelligibility rival and subversive matrices of gender disorder” (17).

determinadas. Para el autor, el ejemplo más logrado de cómo Fernando evidencia el carácter artificioso de la norma se puede apreciar en el caso del Ñato: este personaje es un tira que trabaja persiguiendo a los maricas a sabiendas de que a él también le gustan los hombres. Esta paradoja no quiere decir que esas identidades que no encajan en la norma sean fallas, sino, por el contrario, pruebas de la inutilidad de esta lógica binaria: “Al crear un personaje homosexual homofóbico, un cuerpo de sexualidad extranormativo aplicando la norma sexual, Vallejo revela una incongruencia en el corazón mismo de la norma: la norma sexual es aplicada por de manera extrema por alguien que no la cumple [...] A partir de esta incongruencia, la norma pierde veracidad y aparece carente de esencia (112).

7.3 Friendship as a way of life

“Y puesto que el hombre ha podido vivir sin la palabra pederastia desde que bajó del árbol hace tres o cuatro o cinco millones de años hasta cuando los griegos y el loco Cristo pusieron en boga el concepto, borremosla también del diccionario y demosle una nueva acepción al amor”.

Fernando Vallejo, *El don de la vida*

En un apartado del tercer tomo de *Historia de la sexualidad* Foucault se refiere a los amores que en la Antigüedad se daban entre un hombre mayor y uno joven, algo de lo que ya hablé una páginas antes. Ahora bien, es necesario enfocarse en un aspecto que solo se nombró de paso: la amistad. En el pasado se tenía la concepción de que las relaciones amorosas entre los hombres eran de naturaleza más pura, ya que en ellas se compartían afinidades espirituales que nada tenían que ver con los afanes de la naturaleza:

Los partidarios del amor entre hombres mencionan el argumento frecuente que opone todo lo que hay de artificial en las mujeres (adornos y perfumes en unas, navajas de barbero, filtros y afeites en las más desvergonzadas) a la naturalidad que encuentra uno en la palestra. Pero lo esencial de su argumento contra el amor por las mujeres es que no es más que una simple inclinación natural (Foucault 218).

El amor entre hombres no respondía a la mera satisfacción de las pulsiones más básicas; por el contrario, obedecía a un ideal más puro y sublime, si se quiere: el disfrute de una pasión que no tiene como objetivos la procreación o el matrimonio. De este modo los compromisos matrimoniales con las mujeres estaban sujetos a las leyes de la supervivencia, al mundo de necesidad. Pero ese ideal, como aclara Foucault, fue cambiando hasta que en cierto punto se volvió inmoral y se condenó de manera muy firme en las sociedades occidentales. Esto se puede relacionar con la idea de plenitud amorosa que hay en la novela, pues en las relaciones entre hombres, algo que no deja de tener un tinte misógino, se logra una pureza que no se encuentra en las relaciones de pareja “normales” o “tradicionales”.

En cierto momento los encuentros sexuales y las relaciones eróticas entre personas del mismo sexo se empezaron a cuestionar, así como las amistades muy estrechas entre dos hombres o entre dos mujeres. Los homosexuales no tuvieron la posibilidad de expresar sus sentimientos amorosos de manera directa²⁴, como sí lo pudieron hacer los heterosexuales por medio de la literatura y la música. De las parejas más emblemáticas de la literatura occidental que cita Paz en su libro (Dafnis y Cloe, Tristán e Isolda, Calixto y Melibea, Romeo y Julieta, Filemón y Baucis, Adán y Eva) ninguna está conformada por dos hombres. Las prohibiciones a este tipo de relaciones han hecho que la literatura se refiera a ellas de forma oblicua puesto

²⁴ No se trata de idealizar las relaciones homosexuales *per se* sino de mostrar que no han contado con las mismas posibilidades y recursos expresivos que las heterosexuales.

que era un tema que generaba muchas susceptibilidades en la sociedad: “Todos sabemos, por ejemplo, que Albertina, Gilberta y las otras <<*jenues filles en fleur*>> eran en realidad muchachos. Gide tuvo mucha entereza al publicar *Corydon*; la novela de E. M. Foster, *Maurice*, por voluntad del autor apareció después de su muerte” (Paz 121).

El problema de la homosexualidad no se encaró de manera directa sino mucho tiempo después. Silvia Molloy es la que más ha estudiado los rastros de las sexualidades disidentes en la literatura latinoamericana del siglo XIX, específicamente el caso de la escritora venezolana Teresa de la Parra, autora de la novela *Ifigenia*. Molloy cita una anécdota sobre la cabellera de Oscar Wilde²⁵ que es muy enriquecedora. El poeta cubano José Martí asiste a una conferencia en Nueva York en la que está presente Wilde, cuya presencia le causa al primero una sensación ambigua: por un lado, Martí admira “el modernismo literario” (Molloy) del inglés; por el otro lado, su “elaborado atuendo, su peinado” (Molloy) y su afectación le producen cierta molestia. Para Molloy el cuerpo de Wilde obliga a que se le reconozca, y obliga al

²⁵ Esta ambigüedad con que se percibía la figura de Wilde inspiró a Sontag para escribir el ensayo “Notes on camp” (1964). Lo camp, entre muchas otras cosas, tiene que ver con las preferencias estéticas de los gays de Nueva York en los años sesenta, círculo al que pertenecía Sontag (lo camp es una suerte de sabiduría a la que tiene acceso una selecta minoría). Sin embargo, a lo largo de su ensayo no se hace una referencia directa al asunto de la condición sexual puesto que lo esencial del camp es lo que permanece semioculto o no se revela del todo. Y esta es la imagen que deben proyectar los artistas en la sociedad puesto que percibir “lo camp en los objetos y en las personas es comprender el ser-como-representación-de-un-papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro” (356-357). Wilde sabía la importancia de adoptar un “estilo público” en la vida del artista, lo que insinuaba una relación entre “sexualidad y arte”; ser al mismo tiempo un “escritor y un intérprete”. Por eso a Wilde se le veía como un escritor imbuido por un “esplendor gay” porque, de cierto modo, lo camp también implica jugar con la “percepción pública de los roles” sexuales (Rollyson y Paddock 94). Wilde era una especie de *performer* de gran “éxito social”; sin embargo, su derrota consistió en reconocer su homosexualidad públicamente y acabar con la ambigüedad con que la gente lo percibía; la clave de ser *campy* está en mantener esa ambigüedad. (Rollyson y Paddock 95) Lo que sucedió fue la condena de los tribunales por sus amores con Alfred Douglas. La lección que aprendió Sontag de este caso la llevó a no reconocer sus amores por otras mujeres, algo que salió a la luz después de su muerte en un documental de Nancy Kates. En el caso de Vallejo, nunca se le ha conocido una pareja estable, aunque en su literatura y en varias entrevistas sí se ha referido de manera directa al tema de la homosexualidad. El descrédito social, en una época en donde la sociedad es un poco más tolerante, le importa muy poco. En su universo literario, como he tratado de mostrar, los amores entre hombres tienen una connotación positiva.

espectador a “nombrar esa diferencia que sabe que existe pero que sólo nombra por ausencia, por lo que no es” (Molloy).

Por eso a Molloy no le interesa, en su trabajo como crítica, “localizar identidades homosexuales [...] [o] buscar, en especial, relatos de trama homoerótica o específicamente homosexual [...] [ni] establecer genealogías disidentes” (96-97). Lo que a ella sí le interesa es “leer rastros, rastros que llamaré torsiones, desvíos que no pertenecen a ningún género en particular, que no siguen un esquema prefijado, que no se proponen la construcción de un sujeto preciso, mucho menos una *persona* autobiográfica” (97). La anterior cita es una crítica a lo que hace Balderston con Vallejo, es decir, tratar de ligar la literatura del antioqueño con una supuesta tradición *queer*. Otro error que comete Balderston es pretender que Vallejo busca reconocimiento como sujeto homosexual único e inmutable por medio de la biografía sobre Barba Jacob. En las antípodas, Molloy argumenta que se habla de genealogía homosexual cuando se trata de un “acercamiento siempre asintótico a sujetos inestables, una diseminación de figuras que aluden (pero nunca llegan a definir) lo que siempre está al borde de la (in)definición” (97).

Más adelante, Molloy dice que pretende hacer una lectura desviada de los textos en los que aparecen personajes con sexualidades disidentes. Huelga aclarar a qué se refiere ella con una lectura desviada: “Básicamente busco señales de desasosiego en torno a la construcción de sexualidad, ya en los textos, ya en la manera en que, sistemáticamente, se los ha leído” (97). El término “desviado” se relaciona con la palabra inglesa “*queer*”, en cuanto que ambas acepciones eran, al principio, formas peyorativas de nombrar las sexualidades que no encajaban en la norma y, después, maneras en que los sujetos con sexualidades disidentes se reconocían de manera triunfal. Pero no se trata acá de adoptar el término inglés sin reflexión alguna, pues Molloy piensa que “acaso fuera más eficaz (para resaltar la dimensión sexual)

hablar de lectura *torcida* o de lectura *rara*, en el sentido en el que quizá lo entendiera Darío” (97).

Es necesario aclarar que este tipo de lectura de la que habla Molloy no va a la caza de personajes homosexuales en los textos literarios. Sería muy simplista hacer comentarios del tipo “Este personaje es homosexual” o “Tal personaje es lesbiana”. Lo que sí es más interesantes es ver cómo se problematizan en los textos esas opciones sexuales disidentes y de qué manera se enuncian. En apartado anterior se evidencia la manera como los narradores-protagonistas de las novelas de Vallejo no respetan una tradición de escritores homosexuales sino que, por el contrario, parecen irse en contra de ella. Es como si Vallejo no sintiera la “angustia de las influencias”²⁶ de la que habla Harold Bloom en *The Western Canon* (1994), la

²⁶ Para Balderston (2006), el título de su ensayo (“Por los caminos del afecto”) indica que los vínculos que se establecen entre los escritores homosexuales, que nada tienen que ver con la “ansiedad de las influencias” de Bloom, están guiados por la amistad más que por “los egos susceptibles y agresivos” (137) a los que se refiere el concepto de Bloom. Aunque la amistad es muy importante cuando se habla de los amores entre hombres (concepto que desarrolla Foucault en algunos de sus textos), no se puede idealizar la relación entre escritores que a simple vista comparten las mismas preferencias sexuales. En primer lugar, la relación entre ellos no es armónica ni libre de tensiones, como se ve en el caso de Vallejo; en segundo lugar, Balderston, al intentar distanciarse de Bloom, resulta haciendo algo parecido: en su artículo se encuentra una lista de nombres (Teresa de la Parra, Salvador Novo, Pablo Palacio, Porfirio Barba Jacob, Augusto d’Halmar, Gabriela Mistral, José Bianco y Virgilio Piñera) con los que se formaría un canon de la literatura gay latinoamericana. A mi juicio, no tiene mucho sentido institucionalizar algo que siempre ha estado al margen del canon pues perdería su poder de transgresión. Por eso hablar de “tradición” en este caso no es lo más acertado porque se estaría utilizando la misma estrategia de canonización de los textos hegemónicos: se buscarían algunos rasgos esenciales, por ejemplo en lo referente a los gustos sexuales, para incluir un libro en una lista oficial de lectura. Si en un cuento se habla de zoofilia o, en un futuro no muy lejano, de sexo con androides (si esto fuera posible), ya no entraría en la lista de Balderston. Además, reducir la propuesta narrativa de escritores tan importantes como Piñera, Lezama, Sarduy y Lorca a una etiqueta no es lo más justo. Todo se quedaría en decir que tal novela es una “novela de maricas” cuyo único valor reside en eso mismo: en una serie de guiños que unos escritores se hacen para reconocerse entre sí, algo muy autocomplaciente y sin ningún valor crítico. Estos guiños funcionarían de manera muy similar a los rasgos de distinción social (que, como se sabe, también sirven para excluir). No estoy queriendo decir que se deba eludir el problema de las sexualidades disidentes en las lecturas que se hagan de los textos; por el contrario, es algo que se debe explicitar si aparece allí. Con lo que no estoy de acuerdo es con que estas sexualidades disidentes se reduzcan a una serie de guiños textuales vacíos e intrascendentes. Por último, pienso que proponer una suerte de canon de la literatura gay replicaría las prácticas hegemónicas, como lo sugiere David Jiménez (2002): “Celebrar, como si fuera un valor en sí misma, la poesía escrita por mujeres o por marginales, asignarle méritos especiales, canonizarla sin otra razón que su procedencia social o de género como se estila hoy en tantos ámbitos académicos y seudoliterarios, no pasa de ser ‘condescendencia sentimental de profunda raigambre paternalista’, con lo cual se crean categorías ad hoc que distorsionan toda capacidad de un análisis comparativo. Se reintroduce así por la ventana el juego del poder que se quería expulsar por la puerta de la institución literaria” (15-16). Otro artículo en que Balderston se ocupa del mismo tema es el siguiente: Balderston, Daniel. “Baladas

que, de manera un poco lacónica, se puede definir así: “La gran literatura, agonística lo quiera o no, no puede separarse de las ansiedades por las obras que poseen prioridad o autoridad sobre ella” (21). Vallejo no quiere hacer parte de un canon ni tiene la intención de destronar a un padre como Gide. Utilizo la palabra “canon” porque, a mi modo de ver, no tiene sentido componer un canon de la literatura *queer* en Latinoamérica: seguir el rastro de las influencias que obras europeas han tenido en escritores de nuestro continente y citar fragmentos que funcionarían como una suerte de pistas textuales que llevarían a los lectores a descubrir que tal escritor es homosexual o lesbiana. Uno de los dos narradores de *El don de la vida* no podría estar más en contra de estas definiciones que intentan fijar los comportamientos sexuales:

Resumiendo: educación sexual a los niños con prácticas intensivas a cargo de adultos mayores. Y regeneración moral de la mujer. Tarea como para cien años que les dejo a las próximas generaciones de herencia. De <<legado>>, como dirían hoy los cultos. ¡Ay, el legado del maestro!

–Lo que usted propone es una religión pederasta, misógina y vegetariana, ¿no es así?

–Usted es más simplista y vulgar que colombiano opinando por Internet. No sé qué está haciendo en mi banca (Vallejo 138).

Es evidente que sí existen las referencias y las citas de otros textos en los que aparecen sexualidades disidentes, pero no se deben leer como meras señales de reconocimiento: un escritor homosexual cita a otro del que se presume lo mismo para que, después de 300 páginas, nos llegue la revelación; por el contrario, las citas sirven para problematizar la construcción de una sexualidad que no es fija y estable. Molloy infiere que el “deseo gobierna

la cita. Cuando cito, reconozco el texto de otro, reconozco un texto otro, me apropio de una enunciación otra, de la enunciación del otro” (101). Las citas sirven para apropiarnos de ellas y hacer lo que queramos con ellas, no para mostrar que se pertenece a una tradición cualquiera. De acuerdo con Antoine Compagnon: “Eso no significa que yo hubiera querido escribir ese libro, que le tengo envidia, que deseo copiarlo o hacerme cargo de él tomándolo como modelo, que lo imitaría [...] (ctd. en Molloy 101).

Molloy toma como ejemplo un cuento del mexicano Manuel José Othón titulado “El pastor Corydón²⁷”, el cual hace referencia a la segunda égloga de Virgilio, “ese clásico relato homoerótico que memorablemente celebra el amor no correspondido del pastor Corydón por el joven Alexis” (102). El narrador del cuento de Othón utiliza esta referencia a un texto clásico para crear maneras muy diversas (con la redistribución de los roles y nombres de los personajes) de representar las opciones sexuales, sobre todo teniendo en cuenta que el relato, antes de esta referencia, parecía una “narrativa de burdos apetitos heterosexuales” (Molloy 102). En nuestro caso, el nombre de Alexis es algo que no se puede dejar pasar, pues es el nombre del primer amor de Fernando. Esta alusión no tiene como objetivo confirmar que el narrador-protagonista se enamora de un hombre, lo que sería una perogrullada, sino ver cómo Vallejo se apropia del texto de otro y crea algo nuevo a partir de él. En principio, el Alexis de la novela no se muestra desdeñoso con quien lo pretende, como sucede en la égloga. Además, el ambiente bucólico de esta última es muy diferente de la Medellín violenta y sembrada de

²⁷ En la *Primera antología de la poesía homosexual. Los arquetipos orales de veneno, fango, punción, mutilación y devoración* (1997), Fredo Arias de la Canal incluye un fragmento de la segunda égloga de Virgilio (70-19 a.C.) en la que un pastor llamado Corydón ama a un hermoso joven de nombre Alexis. El mancebo, a diferencia del sicario de la novela de Vallejo, se muestra esquivo y desdeña las canciones que el pastor compone en su honor. Corydón se recrimina el no haberse fijado en Amarilis o en Menalco, “a pesar de su moreno tinte”. Al final del texto el pastor exclama: “Me desprecias, Alexis, y ni siquiera pretendes saber quién soy” (11). En esta antología, que cuenta en su haber con poemas de Rimbaud, Lezama Lima, García Lorca, Rafael Alberti, Alí Chumacero y W. H. Auden, hay dos poetas colombianos: Barba Jacob (con los poemas “La gracia incógnita y “Domador, triunfador”) y León de Greiff (con el poema “Balada del tiempo perdido”).

cadáveres que da lugar a los amores entre el gramático y el sicario. Además, el hecho de que Alexis sea un sicario no se podría interpretar como un gesto de reverencia hacia el texto clásico.

Para volver al tema de la amistad, es claro que las relaciones entre personas del mismo sexo no contaban con una forma de expresión que fuera validada por la sociedad: el cortejo, el noviazgo y el matrimonio. De ahí que la amistad entre hombres, que en la Grecia antigua no era vista como un problema, se haya vuelto, con el paso del tiempo, algo peligroso. Ver a dos hombres juntos, sin adivinar qué tipo de relación hay entre ellos, se vuelve un motivo de sospecha: “¿Son solo dos amigos o habrá algo más entre ellos?”, se preguntarán algunos curiosos. Y es que el potencial de crear nuevas alianzas que no puedan ser subsumidas por la norma es lo que molesta a la sociedad, no los actos sexuales como tal: “I think that's what makes homosexuality <<disturbing>> the homosexual mode of life, much more than the sexual act itself. To imagine a sexual act that doesn't conform to law or nature is not what disturbs people” (Foucault 137).

Foucault habla de un “modo de vida” cuando se refiere a las potencialidades que tienen las relaciones entre hombres: pueden crear una nueva forma de habitar este mundo. Por lo general, el acto sexual no se cuestiona porque es una manera de restarle valor a los posibles amores entre hombres. El lugar común que se utiliza para describir los encuentros entre hombres es el siguiente: un par de hombres se conocen en un bar maloliente y, después de cruzar un par de palabras, tienen sexo en el rincón de un baño. Se dirá que esa misma escena la puede protagonizar una pareja heterosexual pero en ese caso es más por vivir una aventura que porque la sociedad lo prohíba. Esto también sucede porque la etapa del cortejo no existe en las relaciones entre hombres, una de las tradiciones más caras a la cultura occidental:

In contrast, the modern homosexual experience has no relation at all to courtship. This was not the case in ancient Greece, however. For the Greeks, courtship between men was more important than between men and women. (Think of Socrates and Alcibiades.) But in Christian culture of the West, homosexuality was banished and therefore had to concentrate all its energy on the act of sex itself. Homosexuals were not allowed to elaborate a system of courtship because the cultural expression necessary for such an elaboration was denied them. The wink on the street, the split-second decision to get it on, the speed with which homosexual relations are consummated: all these are products of an interdiction. So when a homosexual culture and literature began to develop it was natural for it to focus on the most ardent and heated aspect of homosexual relations (Foucault 149-150).

En *La Virgen de los sicarios*, la primera vez que Alexis y Fernando se conocen se van a la cama. No hay un noviazgo previo al acto sexual ni nada por el estilo. José Antonio Vázquez, un amigo lejano del narrador-protagonista, los presenta en su apartamento destinado para este tipo de citas: “–Aquí te regalo esta belleza que ya lleva como diez muertos –me dijo José Antonio cuando me presentó a Alexis” (Vallejo 11). Pero esta manera de trabar algún tipo de contacto no obedece a una falencia sino a una prohibición. De ahí que una pareja como la de Fernando y Alexis no pueda soñar con una sociedad que acepte su amor ni con un modo de vida en el que puedan ser felices. Como queda claro en la cita de Foucault, la fugacidad de las relaciones homosexuales no es inherente a ellas sino que responde a inexistencia del cortejo o de la conquista, etapas fundamentales en cualquier experiencia amorosa.

Para Foucault, la amistad, que sin lugar a dudas es un estilo de vida, tiene que ver con la multiplicidad de relaciones que se pueden establecer por medio de la homosexualidad. En vez de preguntarnos por la verdad de nuestra orientación sexual (es decir, de reconocernos como “homosexuales” o “heterosexuales”) debemos percatarnos de las posibilidades que

tenemos para crear otras maneras de habitar el mundo: “Another thing to distrust is the tendency to relate the question of homosexuality to the problem of <<Who am I?>> and <<What is the secret of my desire?>> Perhaps it would be better to ask oneself, <<What relations, through homosexuality, can be established, invented, multiplied, and modulated?>>” (Foucault 136). Más que un conocimiento científico de la sexualidad (esto explica el rechazo de Vallejo al psicoanálisis, la psiquiatría y otras disciplinas que ven en las conductas sexuales ajenas meras patologías), el que como se vio páginas más atrás caracterizó al siglo XIX, se necesita vincular las sexualidades disidentes con un arte de vida, concepción que fue muy cara a los griegos. Por medio de nuestras opciones sexuales se pueden inventar cosas nuevas: “It seems to me that a way of life can yield a culture and an ethics. To be <<gay,>> I think, is not to identify with the psychological traits and the visible masks of the homosexual but to try to define and develop a way of life (Foucault 138).

En este contexto, el amor entre hombres (el que para muchos no tiene ninguna validez o simplemente no es posible) implica que la ternura y la comprensión no son características exclusivas de las relaciones heterosexuales; por el contrario, como lo dejan ver los versos de Rimbaud que cité en uno de los epígrafes, muchas veces sucede todo lo contrario en los matrimonios: solo hay frialdad y desdén. Lo contradictorio es que en instituciones de carácter eminentemente machista, en las que no se supone que nazca el amor, este surge con bastante frecuencia: “Look at the army, where love between men is ceaselessly provoked [appete] and shamed. Institutional codes can't validate these relations with multiple intensities, variable colors, imperceptible movements and changing forms. These relations short-circuit it and introduce love where there's supposed to be only law, rule, or habit” (Foucault 137).

Por último, de acuerdo con Foucault, no tiene mucho sentido hablar de “estilo homosexual” ya que el término homosexualidad no significa mucho. Por eso el filósofo nos

habla de la dificultad que afronta el autor (J.C. Rivers) del libro *Proust and the Art of Love: The aesthetics of Sexuality in the Life, Times, and Art of Marcel Proust* (1980) para encontrarle sentido a la afirmación “Proust era homosexual” (146). Lo anterior por dos razones: It seems to me that it is finally an inadequate category –inadequate, that is, in that we can't really classify behavior, on the one hand, and the term can't restore a type of experience, on the other” (Foucault 146). Y esa imposibilidad de la palabra para restituir un tipo de experiencia es lo que hace que Fernando, después de su último fracaso amoroso, opte por el silencio, como lo explicaré más adelante.

8. Imposibilidad del amor

“Años hace que no venía a esta catedral al Oficio de Difuntos, a rezar por Medellín y su muerte, pero ahora Alexis, mi niño, me acompaña. 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 son las que se necesitan para el amor; tres ya empieza a ser orgía”.

Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios*

Ahora bien, quisiera hacer una relación entre la crítica que se hace en el texto al “cinismo contemporáneo” y el amor. En la novela de Vallejo, las relaciones amorosas entre el gramático y los sicarios ponen en cuestión el “cinismo contemporáneo” de la sociedad colombiana (sobre todo de los políticos y jerarcas de la Iglesia católica). Esto se logra porque el gramático se enamora de seres opuestos a él, lo que, en palabras de Badiou, encarnaría la

“experiencia de Dos”, es decir, ver el mundo desde la diferencia y no desde el “narcisismo de lo Uno²⁸”.

Para empezar, planteo las siguientes preguntas que, sin ir más lejos, son centrales para desarrollar lo que expuse con anterioridad. ¿Qué visión del amor hay en *La Virgen de los sicarios*? ¿De qué forma se muestran las relaciones entre hombres? ¿La novela hace una defensa directa de las relaciones homosexuales? ¿En *La Virgen de los sicarios* se sigue una “agenda homosexual”, es decir, aquello referente a la discriminación o políticas de censura? ¿De qué modo, en *La Virgen de los sicarios*, se pone en entredicho ese “amor seguro-contratodo-riesgo” del que habla Alain Badiou? ¿Es el narrador-protagonista de *La Virgen de los sicarios* un “cínico contemporáneo”, es decir, alguien que tiene una falsa conciencia ilustrada y se beneficia del sistema así no crea en los ideales modernos, o, por el contrario, alguien que cuestiona la disociación entre pensamiento y vida y subraya el cinismo preponderante en la sociedad colombiana?

Fernando, al inicio de la novela, recuerda con nostalgia la felicidad que sintió en su niñez cuando visitaba la finca de sus abuelos, Santa Anita, la cual quedaba ubicada en las afueras de Medellín, cerca de un “pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta” (Vallejo *La Virgen* 7). Fernando rememora con absoluta dicha las navidades que pasaba en la finca de sus abuelos, al punto de decirle a Alexis, su “ángel de la guarda”, lo siguiente:

²⁸ En un *Manifiesto por la filosofía* (1989), Badiou, igual que Žižek en *Visión de paralaje*, cuestiona ese movimiento dialéctico que de una pareja antitética pretende sacar una síntesis que contenga ambos elementos. Badiou argumenta que en el amor se manifiesta la experiencia del Dos: “Debemos hoy proceder a una inversión de la cuestión del Dos: de ser modelo del concepto en objetividad (la lucha de clases, o la dualidad de sexos, o el Bien y el Mal...), va a devenir aquello a lo que se prede la producción azarosa que se vincula a un acontecimiento. El Dos, y no el Uno como sucedía anteriormente, es lo que adviene, el Dos es post-acontecimiento. El Uno (la unidad de clases, la fusión amorosa, la Salvación...) era impartido al hombre como su dificultad y su tarea. Al contrario, pensaremos que nada es más difícil que el Dos, nada más sumiso simultáneamente al azar y a la labor fiel. El supremo deber del hombre es el de producir, conjuntamente, el Dos y el pensamiento del Dos, el ejercicio del Dos” (62-63). Como también lo piensa Alain Finkielkraut, la fusión de los amantes no es la verdadera naturaleza del amor; por el contrario, en palabras de Badiou, “del amor sabemos que más allá del encuentro, [este] se declara fiel al puro Dos que funda [...]” (78).

Mira Alexis, tú tienes una ventaja sobre mí y es que eres joven y yo ya me voy a morir, pero desgraciadamente para ti nunca vivirás la felicidad que yo he vivido. La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol (Vallejo *La Virgen* 15).

Las palabras anteriores las profiere el gramático en su madurez, en un mundo que él siente degradado por la violencia y la mezquindad de sus habitantes. Es por eso que la felicidad que experimentó en su niñez se ha ido para siempre y solo es un recuerdo que el narrador-protagonista contrasta con la decadencia moral que percibe en el país y en Medellín, que ya no es la ciudad pacífica e idílica de sus antepasados:

Ya para entonces Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio más de Medellín, la ciudad la había alcanzado, se la había tragado; y Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio (Vallejo *La Virgen* 10).

Ahora bien, los responsables de la corrupción del país, ese desbarrancadero por el que todos los colombianos nos vamos a despeñar algún día, son los políticos y los sacerdotes. Sin ir más lejos, muchos de ellos fueron cómplices del narcotraficante Pablo Escobar Gaviria. El gramático, en una de las páginas de la novela, cita el caso del padre Rafael García-Herreros, más conocido por su programa *El banquete del millón*: un evento en donde los participantes pagaban una gran suma por una cena con el fin de recaudar fondos para los más necesitados.

García-Herreros fue uno de los que estuvo detrás de la entrega del capo del narcotráfico a las autoridades (una entrega que fue una burla al Estado colombiano, pues desde la cárcel La Catedral, Escobar siguió al mando del Cartel de Medellín). Para Fernando,

García-Herreros no es un padre bondadoso y abnegado, sino un “padrecito loco, desquiciado, al que le dio dizque por hacerles casita a los pobres con el dinero de los ricos” (Vallejo *La Virgen* 79). Para el narrador-protagonista, estas acciones lo único que hacen es perpetuar la pobreza, algo que le conviene mucho a los que detentan el poder político y económico. Además de eso, el padre García-Herreros financió *El banquete del millón* con los dineros del narcotráfico, puesto que para él “no había dinero malo o bueno, sucio o lavado. Todo le servía para sus pobres y que pudieran seguir en la paridera” (Vallejo *La Virgen* 80). Más adelante, Fernando acusa al padre Herreros de nuestro “espíritu limosnero” y de nuestra costumbre malsana de pedir sin medir las consecuencias éticas que esto conlleva.

Otro caso del cinismo de la Iglesia católica es el del cardenal López T. El narrador-protagonista lo describe como alguien muy delicadito, “de modales finos y adamados”, quien “se empeñó en hacer negocios con el narcotráfico, el único que tenía dinero aquí contante y sonante” (Vallejo *La Virgen* 80). El cardenal López T. le ofrece, sin ningún recato, los predios de la Curia a Pablo Escobar, algo que a simple vista no concuerda con el desprendimiento de los bienes materiales que muchos sacerdotes predicán a voz en cuello. Fernando, a su vez, le endilga o critica “que se haya ido a Roma con las joyas que se robó y con su afeminamiento. Un cardenal afeminado no es un príncipe de la Iglesia, es un travesti, y su sotana una bata: así la siente” (Vallejo *La Virgen* 81). Lo que más le duele a Fernando es que el cardenal disfrute, sin que la justicia humana lo haya condenado, una vista privilegiada de la ciudad santa desde Villa Borghese, donde puede contemplar el vuelo de las palomas “sobre las cúpulas y, entre esas palomas el Espíritu Santo” (Vallejo *La Virgen* 81). Al contrario, Fernando tiene que contemplar el vuelo de los gallinazos sobre los botaderos de cadáveres que, de cierto modo, son una metáfora de Medellín y, por extensión, de Colombia. Las últimas palabras que el narrador-protagonista le dedica al cardenal López T. dejan en claro que los cínicos se

multiplican sin tregua, del mismo modo en que lo hacen los pobres que esos cínicos engatusan con sus falsas palabras:

No sé por qué pero López, con perdón de ustedes si así se llaman, me suena a ratero cínico. Es que aquí hay tantos... López M., López C., López T., Etcétera, etcétera, etcétera. A veces los unos son los hijos de los otros pero no siempre porque también en ocasiones, por guardar el celibato, hay López que se van a Roma a casarse con el primer guardia suizo que encuentran. López me sugiere un zorro o una comadreja que se escapa por entre los matorrales con su presa, la gallina que se robó (Vallejo *La Virgen* 81).

En este punto, quisiera establecer la diferencia entre el “cinismo contemporáneo” y el “neoquinismo”, algo muy importante en el caso del escritor Fernando Vallejo. No hay que interpretar las supuestas provocaciones del autor en un sentido literal. Vallejo, huelga aclarar, no invita a “acciones revolucionarias” con los comentarios que hacen sus narradores-protagonistas ni con lo que el ser de carne y hueso manifiesta en sus entrevistas y ensayos. Lo que intenta es “despertar la conciencia” de los lectores. Por eso los asesinatos que comete Alexis en *La Virgen de los sicarios* se hacen en contra de esos cínicos que, de cierta manera, “encarnan la corrupción y degradación moral del país” (Diaconu 170). Los cínicos contemporáneos son esas personas que desconfían del “saber moderno”, pero, de manera hipócrita, al estilo del Tartufo de Molière, se benefician de las prerrogativas que ese saber moderno les otorga:

Pero, a pesar de que ya no creen en los ideales modernos a los que miran con escepticismo y con la sonrisa irónica del hombre superior, los cínicos contemporáneos siguen participando del sistema y viviendo cómodamente dentro de él, beneficiándose

de todas las ventajas y de todo el confort que se derivan de su posición de hombres modernos (Diaconu 159).

Al contrario, el “neoquinismo” (que proviene del cinismo antiguo) es una tradición antiidealista que muestra el abismo que hay entre pensamiento y vida. En la Grecia antigua, los filósofos como Diógenes de Sínope intentaban “invalidar la moneda en curso”, es decir, “subvertir los valores consagrados y las jerarquías establecidas” (Diaconu 167). De ahí que una persona que adopte una posición neoquínica “es alguien cuyo sentido ético contrasta fuertemente con la conciencia dormida de sus coetáneos y la confusión de valores imperante en el mundo actual” (Diaconu 162). Fernando Vallejo, del mismo modo, busca una expresión propia que esté alejada de la falsedad de los discursos de los políticos y de los sacerdotes.

Ahora bien, en una realidad de seres tan mezquinos aparece el Ángel Exterminador, ese jovencito de profundos ojos verdes del cual Fernando se enamora, aunque sepa de antemano que ese amor puede acabar de manera imprevista, puesto que los sicarios son susceptibles de ser asesinados en cualquier momento. Las relaciones que sostiene el gramático con Alexis y Wílmur son a todas luces muy interesantes, pues en ellas no existe un afán por defender los derechos de las minorías sexuales, algo que sí sucede en otro tipo de obras. En *El beso de la mujer araña*, por ejemplo, así no haya una defensa explícita de las relaciones amorosas entre hombres, sí se utilizan notas al pie de página para citar estudios que desmienten los prejuicios sociales en torno a la homosexualidad.

En este sentido, *La Virgen de los sicarios* no es una novela que tenga la pretensión de defender los derechos de las minorías sexuales en la sociedad colombiana contemporánea. Al contrario, las relaciones entre hombres se dan de manera natural, no como si fueran aberrantes o “anormales”. No son relaciones sexuales vistas con extrañeza: “Alexis empezó a desvestirse

y yo a él; él con una espontaneidad candorosa, como si me conociera desde siempre, como si fuera mi ángel de la guarda. Les evito toda descripción pornográfica y sigamos” (Vallejo 13).

Si se relaciona lo expresado por Badiou con los amores de Fernando en *La Virgen de los sicarios*, se puede ver que al evitar la descripción detallada de los encuentros sexuales, el narrador-protagonista de la novela no cosifica a sus amantes ni los reduce a meros objetos de su deseo. Al respecto, Badiou espeta lo siguiente:

Mientras el deseo se dirige hacia el otro, de una manera siempre un poco fetichista, hacia las zonas elegidas, como los senos, las nalgas, el pene..., el amor se dirige al ser mismo del otro, al otro tal como ha surgido –completamente armado con su ser- en mi vida rota y recompuesta (*Elogio del amor* 28).

Fernando, como ya se ha dicho, ve más pureza en un ser supuestamente marginal y de poca instrucción educativa. El gramático, en una de sus plegarias a María Auxiliadora, a quien también le rezan los sicarios para que sus balas den siempre en el blanco, pide que el amor que siente por Alexis sea duradero: “Que este niño que ves rezándote, ante ti, a mi lado, que sea mi último y definitivo amor; que no lo traicione, que no me traicione, amén” (Vallejo *La Virgen* 17). No sobra decir que no se trata de un amor ingenuo, pues Fernando sabe que Alexis, a pesar de la pureza que se ve en sus ojos, tiene dañado el corazón. Lo que no evita que Fernando se arriesgue y experimente esa plenitud efímera que, sin embargo, justifica toda una vida de dolor:

Esta idea lo lleva a sostener que, en el amor, el sujeto intenta abordar el "ser del otro". En el amor, el sujeto va más allá de sí mismo, más allá del narcisismo. En el sexo, usted está al fin y al cabo en relación con usted mismo, mediado por el otro. El otro le

sirve para descubrir lo real del goce. En el amor, por el contrario, la mediación del otro vale por sí misma. Esto es el encuentro amoroso: usted busca tomar por asalto al otro, para hacerlo existir con usted, tal como es (Badiou y Truong *Elogio del amor* 26).

Así las cosas, se puede decir que esta imposibilidad de duración de los amores de Fernando es una revancha de esa sociedad corrupta que impide que perduren los amores sinceros que cuestionan la doble moral de la sociedad colombiana. Mientras los cardenales como López T. se roban las joyas y disfrutan de su homosexualidad en el extranjero, Fernando tiene que contentarse con los despojos de sus dos amores, víctimas de una violencia que no da tregua.

9. El riesgo del amor

“Y ame, ame, ame que el odio pudre el corazón del hombre. Pero eso sí, no ame demagógicamente a todos porque el que ama a muchos no ama a nadie. Ame como yo, que solo amo a uno solo: a usted, compadre”.

Fernando Vallejo, *El don de la vida*

En el libro *En defensa de la intolerancia* (2008), Žižek narra la historia de amor que Mary Kay le Torneau, una profesora norteamericana, sostuvo con un estudiante de 14 años de edad. Como era de esperarse, las reacciones en contra no pudieron ser más airadas. Por un lado, los moralistas de la *Moral Majority* calificaron este acto como una obscenidad ilegítima; por el otro lado, los liberales políticamente correctos manifestaron que se trataba de un abuso sexual contra un menor de edad. Estas dos reacciones (la condena por haber actuado de forma inadecuada y sin atenerse al sentido elemental del deber, y la atribución de enfermedad a una

persona que no era responsable de sus actos), reducen un caso extraordinario de amor pasional a un dictamen médico o una sentencia jurídica. El abogado defensor de Mary declaró que la acusada padecía un trastorno bipolar, lo que la imposibilitaba para tomar decisiones razonables; en sus accesos maníacos, no tenía plena consciencia del riesgo en que incurría al involucrase sentimentalmente con un adolescente. Una psiquiatra que evaluó el caso, la doctora Julie Moore, indicó que el problema de Mary no era de carácter psicológico sino médico: debía ser tratada con fármacos que estabilizaran su comportamiento. Cuando la docente hablaba de manera convincente sobre su amor, Moore insistía en que no había que tomarla en serio, que esta mujer estaba en otro mundo muy distante de las obligaciones de su entorno social (102-103).

El caso tuvo tanta resonancia en los Estados Unidos que llamó la atención de Ophra Winfrey. Para ella, el trastorno bipolar que sufría Mary era una falacia, una argucia jurídica: la acusada tenía que hacerse responsable de su conducta; no se la podía eximir de su culpabilidad. Winfrey, siempre con la ecuanimidad que caracteriza a los conductores de los *talk shows*, se refirió de manera peyorativa al amor de Mary, como si fuera un amor enfermizo (en un estricto sentido patológico, cabe advertir). Un psicólogo invitado al programa de Winfrey dijo que si el caso de Mary hubiera sido al contrario (es decir, entre un hombre mayor y una adolescente), nadie tendría dudas de la culpabilidad del adulto. La presión social que sufrió la profesora fue tan grande que tuvo que retractarse públicamente durante el juicio al manifestar, entre lágrimas, lo equivocada que estaba; sin embargo, tiempo después, reafirmó su pasión y admitió que no se sentía culpable de nada (103-104).

De acuerdo con lo expresado por Žižek, la historia anterior es un ejemplo de un acto auténtico: “[...] un acto verdadero no es nunca simplemente un gesto realizado con arreglo a una serie de reglas, lingüísticas o de otro orden –desde el horizonte de esas reglas, el acto

aparece como 'imposible', de suerte que el acto logrado, por definición, genera un cortocircuito: crea retroactivamente las condiciones de su propia posibilidad" (103). Žižek lamenta que los juicios hechos a Mary reflejen la falta de comprensión de una verdadera posición subjetiva por parte de una sociedad liberal que se precia de ser tolerante. La capacidad de actuar, de este modo, queda truncada; Mary es sometida a un tratamiento terapéutico para mejorar su capacidad de discernimiento entre el bien y el mal. Esto se puede comparar, según Žižek, con "los intentos soviéticos de diagnosticar, en el pensamiento disidente, algún tipo de desorden mental (práctica muy apreciada en aquel infame Instituto Scherbsky de Moscú [...])" (103). Más adelante, Žižek insiste en el "carácter único, en la idiosincrasia absoluta del acto ético – un acto que genera su propia normatividad que le es inherente y que <<lo hace bueno>>; no existe ningún criterio neutro, externo, con el que decidir de antemano, mediante aplicación al caso particular, el carácter ético de un acto (105).

El caso de *la Virgen de los sicarios* responde a la noción de acto esbozada anteriormente. Fernando se enamora de hombres jóvenes, presumiblemente menores de edad, que trabajan como asesinos a sueldo. Para cualquier liberal sensato, esto resultaría un despropósito. ¿Cómo es posible que un viejo se enamore de unos adolescentes que no tienen futuro? ¿Qué pasa por la cabeza de un gramático, una de las profesiones más nobles de nuestra tradición histórica, que quiere ser feliz al lado de unos criminales? ¿Fernando simplemente está loco o es un enfermo al que hay que curar? A todas luces la opción que toma Fernando es inexplicable pues enamorarse de un sicario no es lo más prometedor. En primer término, el gramático está siendo cómplice de las fechorías de Alexis y Wílmor, hecho que lo expone a ser víctima de cualquier retaliación por parte de los enemigos de los jóvenes o a ir a la cárcel; además, el desprestigio social al que se somete por ser amante de unos "niños" criminales es mayúsculo. Sin embargo, esto parece no importarle a Fernando: él no es responsable de los

actos de sus amores ni tampoco cree que esto invalide sus sentimientos: “De los muertos que cargaba Alexis en su conciencia (si es que tenía) cuando nos conocimos, yo no soy culpable” (134). Fernando no es un ser trastornado que actúa de una manera errática, ajena al sentido común; sabe distinguir entre el bien y el mal. Su decisión de amar a estos dos jóvenes es sincera. Para la sociedad hubiera sido más sensato que tuviera con ellos relaciones ocasionales, que los hubiera utilizado como objetos de placer, ¿acaso qué otra clase de vínculo se puede tener, dirían algunos, con seres marginales que no valen un peso? ¿Acaso no hubiera sido mejor disfrutar de sus cuerpos por un rato y después alejarse de ellos, negar algún nexo con ellos ante las gentes de bien? El gramático, al contrario, sostiene una relación con Alexis que dura 7 meses, y no intenta cambiar su estilo de vida ni su lenguaje ni sus gustos ni su profesión. En resumidas cuentas, no elimina la alteridad irreductible del otro.

Después de la muerte de Alexis, Fernando vaga sin rumbo fijo por las calles de Medellín. En la carrera Palacé se encuentra con un muchacho al que no conoce. Se saludan y sin más preámbulos Fernando le pregunta hacia dónde se dirige. Le contesta que para ninguna parte, de modo que comparten el mismo destino. Siguen juntos por la calle Maracaibo y al llegar al Salón Versalles, entran a almorzar. El ejemplo anterior, al que ya me referí en otro apartado, me sirve para ilustrar dos cosas: I). la forma como Fernando conoce a sus dos amores encaja perfectamente en la concepción que Žižek tiene del amor como riesgo, algo que cada vez es menos frecuente; II). los dos actos (las relaciones amorosas que el gramático tiene con Alexis y después con Wilmar) intentan no solo suspender el orden simbólico²⁹ (y tal vez

²⁹ El orden simbólico, de acuerdo con el *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano* (1996) de Dylan Evans, se puede definir como “el ámbito de la alteridad radical al que Lacan designa como el Otro. El INCONSCIENTE es el discurso de este otro, y por lo tanto pertenece totalmente al orden simbólico. Lo simbólico es el reino de la Ley que regula el deseo en el complejo de Edipo. Es el reino de la cultura en tanto opuesto al orden imaginario de la naturaleza” (179). Lo simbólico también es “un universo” debido a su “efecto totalizador y omniabarcativo”. Es por eso que una “vez que ha aparecido el orden simbólico, crea el sentido que siempre ha estado allí, puesto que <<encontramos absolutamente imposible especular sobre lo que lo precedió si

instaurar un nuevo estilo de vida en palabras de Foucault) sino permitir que Fernando viva un amor absoluto, pleno.

En cuanto al primer aspecto, Žižek, en una conferencia que se encuentra en la página web *Big Think*, resume lo que piensa del amor³⁰. Una persona puede pensar que lleva una vida feliz, sin mayores problemas: tiene dinero, un trabajo estable y relaciones sexuales ocasionales con cierta frecuencia. Un día cualquiera, esa persona camina por la calle y sucede algo imprevisto: “Then all of a sudden in a totally contingent way let’s say you stumble on the street, somebody helps you to stand up [...] And, of course, it’s the love of your life. A totally contingent encounter but the result can be that your whole life changes [...] You even spontaneously perceive your entire past life as leading towards this unique moment [...]” (Žižek). No obstante, esta experiencia es cada vez más escasa: las agencias matrimoniales, las páginas web diseñadas para encontrar pareja y las revistas del corazón tienen criterios muy estandarizados para que una persona que siga sus consejos encuentre a otra muy parecida a él; alguien con el que no se va a correr ningún riesgo³¹. Esto comprueba el miedo que le tenemos

no es mediante símbolos>>”. En este sentido, según Evans, si el analista desea generar cambios en la posición subjetiva del analizante, debe trabajar en el orden simbólico, lo que producirá “efectos imaginarios, puesto que lo imaginario es estructurado por lo simbólico. El orden simbólico es el determinante de la subjetividad, y el reino imaginario de imágenes y apariencias es solo un efecto de lo simbólico” (180).

³⁰ En el documental *Žižek!* (2005), dirigido por la cineasta canadiense Astra Taylor, el filósofo esloveno es interrogado sobre muchos aspectos de su pensamiento mientras anda por las calles de Liubliana, Nueva York y Buenos Aires. En esta película los espectadores no solo tenemos acceso a la vida cotidiana del filósofo (en otro documental Taylor sostiene conversaciones en lugares públicos con pensadores contemporáneos como Michael Hardt, Peter Singer y Martha Nussbaum) sino que encontramos referencias explícitas al amor. Este tipo de documentales, que guardando las proporciones reviven el espíritu de los diálogos socráticos (conversaciones informales entre amigos sobre los temas más fundamentales de la existencia, ajenas a la pedantería de la academia) son muy comunes ahora. Podemos citar, por ejemplo, el caso del documental *El septimazo de Fernando Vallejo* (2010), en el que José Alejandro Vargas y Vallejo andan por la calle séptima, en el centro de Bogotá, como si fueran dos amigos entrañables que hablan de los aspectos más importantes de la obra y la vida del antioqueño. No es difícil concluir que este tipo de películas se inscriben en ese renovado interés por la filosofía antigua.

³¹ Para el psicoanalista Carl Gustav Jung (1922) el amor, al igual que la fe, el conocimiento y la esperanza, es un don que no se puede enseñar, recibir o merecer porque pertenece a una “condición irracional: la vivencia (12). En palabras de Jung, las vivencias “nunca pueden «hacerse». Suceden, pero no de forma absoluta sino, afortunadamente, de forma relativa. *Uno puede acercarse a ellas*. Esto es lo que está al alcance humano. Existen caminos que conducen a la vecindad de la vivencia, pero deberíamos evitar llamar «métodos» a los caminos, pues

a la alteridad, a lo radicalmente otro: “Many intelligent cultural critics notice how we are almost returning to preromantic, premodern times when marriage or love connections were a matter of relatives, counselors and so on. Your uncle, your aunt, they selected whom you will marry [...] Today it’s similar only instead of all those old wise uncles and so on it’s dating agencies marriage agencies [...]” (Žižek).

Esta regresión histórica en la que el amor, como lo creía el romántico italiano Giacomo Leopardi en su poema “Amor y muerte”, ya no es ese sentimiento que “[c]uando temprano nace/ del pecho en los más hondo/ un amoroso afecto,/ junto con él un lánguido y transido/ deseo de morir se experimenta:/ cómo, no sé; más este/ es del amor el síntoma primero” (94-95). Ese desfallecimiento que nos genera el amor, casi como un morir, por el cual arriesgamos toda nuestra existencia, es cosa del pasado. En la actualidad, en palabras de Žižek, se le ha quitado el aspecto de riesgo a muchas experiencias: “How we want today to think without the bet aspect of it, without the price we have to pay for it. We want [...] sugar without calories so we have sweeteners. We want beer without alcohol [...] And I claim it’s the same thing in sexuality. We want brief safe sexual encounters without the fall, without this fatal attachment” (Žižek). Esta actitud está aunada a la lógica consumista, lo que Žižek llama irónicamente “Western Buddhism”: “Life is just a play of appearances. Don’t take it too seriously. Maintain a proper distance. Don’t get too attached to worldly objects. It fits perfectly this superficial consumerist attitude. So again events are rare. An event is a dramatic encounter which to put it in more learned philosophical terms retroactively creates its own causes” (Žižek).

este nombre mata todo lo que vive, y además el camino a la vivencia no es tanto un artificio, sino más bien una empresa arriesgada que exige *la entrada en acción incondicional de toda la personalidad*” (12).

En cuanto a la naturaleza del amor, Alain Finkielkraut³² esclarece muchos malentendidos sobre la pasión amorosa a partir de la filosofía de Emmanuel Lévinas. Uno de ellos, por ejemplo, tiene que ver con la reciprocidad entre los amantes, algo que el autor pone en entredicho al decir que “la reciprocidad no es la verdad del amor, es solo un espejismo, una equivocación, un malentendido” (39). Esto sucede porque el “rostro” del ser amado se nos escapa; es una realidad que se escapa a todo intento de querer asirlo, fijarlo o definirlo; es, en última instancia, “demasiado vivaz para dejarse manejar ni siquiera por su propia magnificencia” (Finkielkraut 44). En este sentido, al rostro ser inapresable, nunca se puede lograr una fusión total con el ser amado: su rostro siempre va a evadir nuestro afán de racionalizarlo, de entenderlo: “El rostro amado es un revoltijo de signos entre los cuales el enamorado pierde el poder de seleccionar y clasificar” (Finkielkraut 44). En el verdadero amor el otro es inclasificable: “En el amor, en efecto, la alteridad ocupa todo el lugar, suprime todo lo demás –exotismo, monería distancia o proximidad social– y constituye el contenido mismo del otro” (45).

Es claro que los actos de Fernando no tienen éxito. Para Lacan, los seres humanos, a diferencia de los animales, deben hacerse responsables de sus actos, lo que de cierto modo les da un carácter ético a los últimos. Ahora bien, hay que tener presente que las “intenciones inconscientes” no eximen al sujeto de su responsabilidad; esto es lo que diferencia el acto del *acting out*. Este se puede definir como las “acciones que presentan siempre un carácter impulsivo relativamente aislable en el curso de sus actividades, en contraste relativo con los

³² El amor es uno de los aspectos que más le interesan al filósofo francés Alain Finkielkraut. En uno de sus libros más recientes, *Y si el amor durara* (2011), dice que por “muy reaccionarios o proges que seamos, por muy vueltos que estemos con nostalgia hacia el pasado o por mucho que miremos con resolución hacia el porvenir, todos somos modernos en que reivindicamos y ejercemos la libertad de amar a quien queramos, como queramos y el tiempo que nos dé la gana” (9). Más adelante, se pregunta: “¿Es el propio amor amable, digno de estima y confianza? [...] ¿Tenemos motivos para creer aun en el amor duradero, o tal promesa es una quimera, una ilusión, una añagaza, un peligroso espejismo?” (10). Estas palabras muestran la vigencia no tanto del amor sino de las preguntas por su naturaleza: su duración, su valor, su verdad y las condiciones en las que se da.

sistemas de motivación habituales del individuo, y que adoptan una forma auto- o heteroagresiva” (Laplanche y Pontalis 7). De acuerdo con el diccionario lacaniano de Evans, a esta definición le falta la “dimensión del Otro”. Para Lacan el “*acting out* se produce cuando el “Otro se ha vuelto <<sordo>>, el sujeto no puede transmitirle un mensaje en palabras y se ve obligado a expresarlo en acciones. De modo que el *acting out* es un mensaje cifrado que el sujeto dirige a otro, aunque el sujeto mismo no es consciente del contenido de ese mensaje, ni siquiera se percata de que sus acciones lo expresan” (29). Al ser un acto algo impulsivo, el sujeto no se hace responsable por su deseo.

El único acto que tiene éxito es el suicidio, sobre todo cuando es asumido “completa” y “conscientemente”. Para Yannis Stavrakakis el “acto presupone un determinado orden simbólico que se disloca y, luego de un encuentro con lo real, se rearticula en términos diferentes pero aun predominantemente simbólicos: Entonces tiene que haber un *después* del acto, un después que debería ser diferente del antes si ha de conferirse al acto algún potencial transformador real” (132). En *La Virgen de los sicarios* hay un intento de resquebrajar el orden simbólico y no de afirmar la ley por medio de una falsa transgresión. Es en este sentido que el rechazo del gramático a describir sus encuentros amorosos con Alexis y Wílmor cobra pleno sentido porque, como se sabe, la pornografía es una falsa transgresión (Žižek y Agamben) al orden imperante. Como sugiere Agamben, los gestos de las *pornstars*, que consisten en mirar descaradamente al espectador o en mostrarse indiferentes, es decir, en “no dar a ver otra cosa que un dar a ver” (117), indican que el potencial profanatorio de la pornografía es truncado en el capitalismo tardío. Cuando el rostro de las *pornstars* se torna completamente inexpresivo, “el erotismo penetra allí donde no podría tener lugar: en el rostro humano, que no conoce desnudez, porque está siempre desnudo. Exhibido como puro medio

más allá de toda expresividad concreta, se vuelve disponible para un nuevo uso, para una nueva forma de comunicación erótica” (117).

Pero el “dispositivo de poder” ha capturado comportamientos individuales que por sí solos no tiene nada de reprochable; en cambio, son infames [...] –políticamente y moralmente– el dispositivo pornografía [y] el dispositivo desfile de moda, que los han apartado de su posible uso” (Agamben 118). Fernández, que recoge lo expresado por Žižek sobre la pornografía, dice que el filósofo “nos recuerda las películas de amor en donde el sexo es omitido y solo somos capaces de ver el antes y el después conservándolo de manera sutil. Cuando es mostrado ese lapso <<misterioso>>, se pierde la Cosa sublime y solo nos queda un acto repetitivo y soso” (Fernández 6).

A sabiendas de la existencia de los dispositivos de poder que capturan los actos individuales libres, Fernando evita dar descripciones pornográficas³³ de sus encuentros íntimos con sus bellos sicarios de ojos claros. Esta resistencia a que la experiencia amorosa sea banalizada por la mirada morbosa de los lectores es un primer paso para vivir algo auténtico. Como lo aclara muy bien Sontag: “Las experiencias no son pornográficas: sólo las imágenes y representaciones –las estructuras de la imaginación– lo son” (83). Al no mencionar una sola palabra sobre el amor, al no verbalizar sus experiencias, el gramático evita que los lectores, por medio de su imaginación, se hagan una idea de lo que él vivió al lado de Alexis y Wílmor; evita, de este modo, que los lectores se apropien de su efímera dicha. Logrado esto, solo restaría que Fernando fuese feliz con sus muchachos por más tiempo, que la sociedad no se entrometiera en su felicidad. No obstante, la muerte de sus dos amores impide que su acto sea

³³ En 1994, Walter Kendrick concluye la postdata a la versión española de su libro *El museo secreto* (1988), una juiciosa historia de la pornografía, diciendo, con respecto al nuevo interés del dispositivo pornográfico, que el “próximo campo de batalla [será] el cuerpo masculino [en especial] el cuerpo homosexual masculino” (317). En un mercado capitalista ávido de nuevas experiencias, las representaciones de actos sexuales entre hombres son susceptibles de volverse una mercancía más.

exitoso. Entonces, ¿qué opción queda? Lo más probable, para no pactar con el mundo y no desistir de su deseo, sería el suicidio: el acto más depurado. Del mismo modo que Antígona, Fernando se encuentra entre “dos muertes”:

El análisis que realizó Lacan de Antígona, ¿no se centró acaso en el momento en que ella se encuentra en un estado de "entre dos muertes", reducida a la condición de muerto vivo, excluida del dominio simbólico? ¿No es similar a la figura sombría de Edipo en Colona que, después de haber cumplido con su destino, queda también reducido a “menos que nada”, una mancha informe, la encarnación de algún horror indecible? Estas y otras figuras (desde el rey Lear de Shakespeare hasta la Sygne de Coufontaine de Claudel), se encuentra en ese vacío, atravesando el límite de la “humanidad” y entrando en el ámbito que, en la antigua Grecia, se llamaba *ate*, “la locura inhumana” (Žižek, *El espinoso* 174- 175).

El suicidio no es una opción para el narrador-protagonista (idea que solo intenta llevar a cabo cuando mata a un perro moribundo que había caído a un arroyo), lo que hace que su acto no sea exitoso: “todos los actos, incluso los más radicales, están destinados a encontrarse con su propio límite: su inevitable simbolización es su condición de posibilidad –sin la cual no pueden reivindicar efectividad sociopolítica alguna, aparte de la perfección *solipsista* de un acto suicida– y también de imposibilidad –que a menudo adquiere forma de *banalización*–” (Stavrakakis 162).

9.1 El silencio como alternativa

“Cuando encontramos palabras para algo, es que ya está muerto en nuestros corazones; existe siempre una suerte de desprecio en el acto de hablar”.

Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*

“Las palabras no sirven. Son torpes, limitadas, cambiantes.
Pompas de jabón que vuelan dando visos y se revientan”.

Fernando Vallejo, *El don de la vida*

“–No es música ni es nada, niño. Aprende a ver la
pared en blanco y a oír el silencio”.

Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios*

Cuando Fernando va a acostarse con Alexis por primera vez, empieza a describir los momentos previos del siguiente modo: “Le quité la camisa, se quitó los zapatos, le quité los pantalones, se quitó las medias y la trusa y quedó desnudo con tres escapularios [...] (Vallejo 18); sin embargo, una líneas más adelante, no da los pormenores de lo que sucedió entre ellos y remata el párrafo así: “Sé lo que veo y olvido. Lo que sí no puedo olvidar son los ojos, el verde de sus ojos tras el cual trataba de adivinarle el alma” (Vallejo 18). Lo mismo sucede cuando Fernando está describiendo su encuentro con Wílmor: “Vuelvo y repito: no hay que contar plata delante del pobre. Por eso no les pienso contar lo que esa noche antes de dormirnos pasó” (Vallejo 109). Se podría pensar que esto solo sucede en *La Virgen de los sicarios* pero no es así. En *El fuego secreto* hay dos escenas similares: “El camajancito apagó la luz y según el reparto previo, el reparto tácito, volvió con su Chucho a la cama mientras Javier y yo [...] Ahorro los pormenores” (Vallejo 68) y “Dejando su boca fui bajando por sobre rutas de sangre agolpada en el cuello [...] Así que mira, fíjate, date cuenta de cómo el fulgor de estos instantes míos hace polvo la eternidad de tu Infierno (Vallejo 34-35). La última cita es una increpación del narrador-protagonista a Dios, a quien unas líneas más atrás cataloga de “impotente mirón de las cosas humanas” (Vallejo 35), lo que de alguna manera es un intento de lograr una experiencia de plenitud que sea verdadera y esté libre de toda

verbalización. Esta es sin duda alguna una apuesta por un silencio liberador, un silencio que desafía la mirada divina.

En relación con lo anterior, Giraldo infiere que hay dos tipos de silencio en la novela: el silencio de la Virgen ante las plegarias de los sicarios y del gramático que le piden con devoción para que les dé puntería a los primeros y amor al segundo; y el silencio del narrador-protagonista al no describir las escenas de “cama”, algo que resulta inexplicable si se tiene en cuenta la manera directa y procax con que el narrador-protagonista habla de la “muerte y la violencia” (120). El hecho de que Fernando sugiera una escena erótica y después haga “un corte abrupto en la continuidad de las narraciones íntimas” (Giraldo 120) entre él y sus dos amores no se corresponde, a simple vista, con el estilo del narrador-protagonista que es cualquier cosa menos sutil. María Jaramillo intenta dar una explicación a este problema: “Así el lector se queda esperando la descripción de las escenas amorosas y es confrontado con su propia morbosidad. Las relaciones amorosas son solo insinuadas por el narrador-protagonista para no despertar susceptibilidades en el lector” (Jaramillo ctd. en Giraldo 120-121).

Para Giraldo no se puede sostener la idea de que el narrador-protagonista sea prudente con sus lectores. Si uno conoce un poco la literatura de Vallejo y a sus desaforados narradores, se percata de lo contrario: incomodar y desestabilizar al lector son su divisa, dos de sus características esenciales. O en palabras de Diaconu: “[P]rovocar e irritar al público hacen parte de su proyecto creador” (218). La respuesta que da Giraldo a este problema se apoya en las teorías de Foucault sobre el discurso. La producción de discursos es una “manera de producir controles. Aquello que Foucault comenzó a hacer ver como un acto de prohibición respecto a la realización discursiva del sexo, su censura, se convirtió en la proliferación regulada de discursos sobre el sexo [...]” (Giraldo 121). En este sentido, optar por el silencio es una forma de producir “un no discurso” que evite cualquier control, de ahí que la

“autocensura, en lugar de ser la representación máxima del poder, de la norma, se convierte en una respuesta liberadora y subversiva”. El narrador-protagonista, al “callar los pormenores íntimos de sus amores, al silenciar los movimientos ilegítimos de su cuerpo, al censurar su sexo, le otorga una libertad sin límites” (Giraldo 121-122).

Diaconu, en un apartado de su libro titulado de manera muy conveniente “Del *hiperrealismo* al <<síndrome de Bartleby>>”, se refiere a “la crisis de fe en la que a menudo desemboca el destino del escritor que elige el silencio” (227). Esta falta de fe en la literatura se puede entender porque la perspectiva de Vallejo es “crítica de la modernidad a la vez que nostálgica de sus valores” (229). Sin embargo, Vallejo, como lo argumenta Diaconu, no es un escéptico ortodoxo sino que es un escéptico *sui generis* porque no deja que la “experiencia existencial de la duda” llegue hasta sus últimas consecuencias. Muy por el contrario, llega a “concebir la de manera fulgurante, por ráfagas, en momentos de crisis que [le] permite alcanzar a ratos la lucidez total, despiadada y estéril, sin quedarse definitivamente allí” (231). Lo que se busca no es la verdad absoluta pues esta “no se puede apresar nunca, está en continuo movimiento”. Esto es así porque sabe que no puede ser “dueño de una lucidez total” (232), que la verdad no es una sola.

Ahora bien, esta posición es muy humana, por lo que el “escéptico con abdicaciones es consciente de que, a pesar de ser el más desengañado de los mortales, no puede librarse de una ilusión fundamental: la de creer que él sí está por encima de toda ilusión” (232). De este modo, “la vuelta a la vida auténtica, con el consiguiente abandono del pensamiento abstracto y de las falsas ideologías a favor de la duda perpetua pasa por la revaloración de las fuerzas de individuo, en el sentido de la *revuelta íntima* que plantea Julia Kristeva” (233). Esto supondría que el escepticismo herético del que habla Diaconu “vendría a ser el cuestionamiento propio al que cada individuo debe someter sin tregua las verdades aceptadas” (233). Así las cosas, como

lo manifiesta Diaconu al parafrasear a Kristeva, este sería el único modo de salir del “letargo espiritual que la actualidad de consumo tiene todo el interés de mantener y fomentar” (233). Este letargo espiritual, sin ir más lejos, es el que hace que no se puedan tener experiencias verdaderas de amor.

Planteadas estas ideas sobre el silencio, voy a plasmar las ideas sobre el silencio que expone Sontag en “Estética del silencio” (1967). Estas ideas no solo concuerdan con la lectura de Diaconu y Giraldo, sino que me servirán para dilucidar algunos malentendidos que podrían surgir. En principio, el silencio no implica que el escritor deba llegar a un “extremo de simplificación final que consiste en quedar literalmente callado. Lo común es que continúe hablando pero de tal modo que su público no pueda oírlo” (Sontag, 19). Se trata, más bien, del “desmantelamiento de la competencia del artista, de su sentido vocacional responsable... y, por tanto, como una agresión” (19) contra el público. De esta manera, la tendencia del arte moderno que “consiste en disgustar, provocar o frustrar a su público, se puede interpretar como una participación limitada, vicaria, en el ideal del silencio que ha sido entronizado como una norma capital de <<seriedad>> en la estética contemporánea” (19). Sin embargo, esta idea del silencio es contradictoria porque “el artista continúa produciendo obras de arte” y con “el tiempo la transgresión” se vuelve “legítima” (20).

Ahora me voy a centrar en un aspecto del silencio atinente a la novela. El primero de ellos tiene que ver con la plenitud. El silencio “solo puede existir como propiedad de la obra de arte propiamente dicha en un sentido fraguado, no literal” (23), de tal suerte que no exista un silencio puro o, mejor aún, este silencio se puede percibir porque contrasta con un sonido. Como indica Cage “No existe eso que llamamos silencio. Siempre ocurre algo que produce un sonido” (ctd. en Sontag 24). De este mismo modo, si se habla de plenitud es porque hay que “conservar un sentido agudo del vacío que la delimita; a la inversa, para percibir el vacío, hay

que captar otras zonas del mundo como colmadas” (24). Aquí no solo podríamos hablar de zonas de plenitud, como lo hace Sontag, sino de experiencias de plenitud que se pueden percibir porque también se ha experimentado el vacío de la existencia. De ahí que “el silencio puro” no se pueda concebir ni sea posible “conceptualmente” o en la “práctica”. Es por esta razón que el artista que pretenda crear “el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente” (25).

Es en este sentido que en el arte de nuestro tiempo se pueda explicar la presencia de un “nihilismo coqueto, incluso alegre. Reconocemos el imperativo del silencio, pero igualmente seguimos hablando. Al descubrir que no tenemos nada que decir, buscamos la forma de decir simplemente *eso*” (26).

Si un escritor desea hacerles percibir a sus lectores un momento de plenitud, por más efímero y volátil que este sea, debe centrarse en la facultad de la “atención”, la que no es muy común debido al embotamiento de la percepción,³⁴ que es una de las características de nuestra sociedad: existen tantas cosas que distraen nuestra atención que no se puede ver una sola cosa en toda su magnitud. De acuerdo con Jaspers Johns: “Ya es mucho ver algo *claramente*, porque no vemos *nada* claramente” (ctd. en Sontag 29). La “calidad de la atención que fijemos sobre algo será mejor (estará menos contaminada, menos distraída), cuanto menos nos

³⁴ A causa de la cantidad de objetos que embotan nuestra percepción, como los aparatos tecnológicos que alienan las mentes de los sicarios de la novela, es casi imposible tener experiencias que no estén contaminadas o viciadas. De ahí que en *Contra la interpretación* (1966), Sontag defienda una “erótica del arte”, esto es: una reivindicación del papel de los sentidos en nuestros primeros encuentros con cualquier obra de arte: “Estamos en una de esas épocas donde la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. Las efusiones de las interpretaciones del arte envenenan hoy nuestras sensibilidades, igual que los gases de los automóviles y la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. En una cultura cuyo dilema ya clásico es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte. Y aún más. Es la revancha del intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, despoblar el mundo, para instaurar un mundo sombrío de <<significados>>. Supone convertir el mundo en este mundo (<<este mundo!>>. ¡Como si hubiera otro!). El mundo, nuestro mundo, está ya bastante despoblado y empobrecido. Desechemos, pues, todos su duplicados hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos” (Sontag 16).

ofrezcan” (29). Así las cosas, los artistas intentan que su arte se convierta en una “experiencia total” por medio de “estrategias” que tienden al “empobrecimiento” y “reducción” del carácter expresivo de determinada obra. Pero estas estrategias no son para nada modestas ni pueden ser interpretadas como carencias de estilo; reflejan, por el contrario, “el anhelo de alcanzar la conciencia desembarazada, indiscriminada y total de <<Dios>>” (29).

Desde este punto de vista, la intención de la mayoría del arte contemporáneo es la de lograr una “plenitud ideal a la que el público no pueda añadir nada, análoga a la relación estética con la naturaleza. En principio, es posible que el público ni siquiera añada su pensamiento. Todos los objetos correctamente percibidos ya están completos” (33). Lo anterior puede explicar por qué el narrador-protagonista de *La Virgen de los sicarios* no describe los encuentros sexuales que tiene con Alexis y Wílmur: quiere que nadie se pueda apropiarse de sus experiencias efímeras de plenitud, que permanezcan inaccesibles a los lectores. De acuerdo con Sontag, la “plenitud – el experimentar que todo espacio está completo, de modo que no puedan entrar en él las ideas– significa impenetrabilidad. Un individuo que se encierra en el silencio se vuelve opaco para los demás [...] (33).

La finalidad que se esconde detrás de estas “invocaciones al silencio” es el “anhelo de renovación sensorial y cultural. Y, en su versión más exhortativa y ambiciosa, la defensa del silencio expresa un proyecto mítico de liberación total” (35). Esa liberación se puede entender como “la liberación del artista de sí mismo, del arte respecto de la obra de arte específica, del arte respecto de la historia, del espíritu respecto de la materia, de la mente respecto de sus limitaciones perceptivas e intelectuales” (35). Se puede agregar que Fernando busca una liberación total por medio de esos momentos de plenitud amorosa que son inaccesibles; sin embargo, como lo manifesté en el apartado dedicado al amor como caída, estos momentos no

son suficientes para crear un orden nuevo: la Muerte le arrebató a Fernando la posibilidad de experimentar amores duraderos y que desafíen las normas de la sociedad.

El fracaso anterior se relaciona con uno de los tipos de silencio que “postulan” los artistas contemporáneos: el “estentóreo”. El estilo estentóreo se puede definir como una “antítesis entre lo <<colmado>> y lo <<vacío>>”. La aprehensión sensual, extática y translingüística de lo colmado es notoriamente frágil: con una zambullida colosal y casi instantánea puede precipitarse en el vacío del silencio negativo (57). Además de eso, en el silencio estentóreo se puede postular una visión “apocalíptica” que debe, entre otras cosas, “soportar la humillación de todo pensamiento apocalíptico³⁵, o sea, profetizar el final, asistir a la llegada del día estipulado, sobrevivirlo, y fijar una nueva fecha para la incineración de la conciencia y corrupción definitiva del lenguaje [...] (57). En el caso de *La Virgen de los sicarios* resulta aparentemente contradictorio que Fernando, que evita describir los encuentros sexuales con sus dos amores para que ningún lector mirón tenga acceso a ellos, termine su narración con unas frases que pertenecen al registro de la oralidad, palabras que son una declaración de despecho manida y manoseada por la cultura popular: “Y que te vaya bien,/ que te pise un carro/ o que te estripe un tren” (Vallejo 140).

Las explicaciones tentativas que se pueden dar para explicar las últimas palabras de la novela son las que siguen. La primera tiene que ver con la desconfianza del narrador-protagonista hacia la palabra. A causa de esta desconfianza “Tristan Tzara exhortó a quemar todos los libros y las bibliotecas para generar una nueva era de tradiciones orales”. Algo similar propuso McLuhan al practicar “la más tajante de las distinciones entre el lenguaje

³⁵ Un ensayo que analiza la visión apocalíptica que subyace en la novela es el que sigue: Díaz Ruiz, Fernando. “*La Virgen de los sicarios* o el apocalipsis de Colombia según Vallejo”. Geneviève Fabry, Ilse Logie & Pablo Decock (eds). *Imaginarios apocalípticos de la literatura en la literatura hispanoamericana*. Bern: Peter Lang: 187-202.

escrito (que existe en el <<espacio visual>>) y el lenguaje oral (que existe en el espacio <<auditivo>>), al mismo tiempo que alaba las ventajas de este último como base de la sensibilidad” (Sontag 51). Lo que se busca de este modo es la transformación del lenguaje escrito en “algo más flexible, más intuitivo, menos organizado y modulado, no lineal [...] y marcadamente más verborrágico”. Estas cualidades son las que, de acuerdo con Sontag, caracterizan las narraciones de Joyce, Stein, Gadda, Laura Riding, Beckett y Burroughs. En estas narraciones “emplean un lenguaje cuyas normas y energías proceden de la palabra hablada, con sus movimientos repetitivos circulares y su preponderancia de la primera persona” (51).

Sontag explica la actitud correcta que debe tener un escritor ante el lenguaje. Hay que “desechar el significado (con la acepción de referencias a entidades ajenas a la obra de arte) como norma del lenguaje del arte y sustituirlo por el <<uso>>. (La famosa tesis de Wittgenstein, <<el significado es el uso>>, se puede y se debe aplicar [...] al arte” (52). Esta es la estrategia de la “literalidad” que utilizan escritores como Kafka y Beckett en sus narraciones, las cuales “desconciertan porque parecen invitar al lector a atribuirles electrizantes significados simbólicos y alegóricos y, al mismo tiempo, rechazan tales atribuciones” (52). La fuerza una narración de este tipo consiste en que cuando se la examina con detalle, “no revela más de lo que significa literalmente. El poder de su lenguaje se asienta precisamente sobre el hecho de que el sentido es tan descarnado” (52). De acuerdo con Sontag, la siguiente cita de Novalis resume la forma adecuada en que un escritor debe lidiar con el lenguaje:

“El error ridículo y pasmoso que comete la gente consiste en creer que utiliza las palabras en relación con las cosas. Ignoran la naturaleza del lenguaje, que consiste en

ser su propia y única preocupación, lo cual lo convierte en un misterio muy fértil y espléndido. Cuando alguien habla por hablar, dice lo más original y veraz que puede decir” (ctd. en Sontag 48).

La cita de Novalis explica la paradoja de la que hemos venido hablando y que es muy evidente en la literatura de Vallejo: su proclividad a ser muy locuaz y, a la vez, su tendencia a desconfiar de las palabras debido a su inestabilidad, hecho que lo lleva a decantarse por el silencio. Sin embargo, esta aparente contradicción se da porque la “verbosidad y la reiteración son particularmente llamativas en las artes temporales como la ficción en prosa, la música, el cine y la danza, muchas de las cuales cultivan una suerte de tartamudez ontológica” (49); esta tartamudez es ayudada por la “negativa a aceptar los incentivos que una construcción lineal, con comienzo, nudo y desenlace, suministra a un discurso limpio, desprovisto de redundancias” (49). De todos modos, la aparente paradoja no lo es tanto, pues al escritor optar por el silencio no está haciendo solo un “rechazo hostil del lenguaje” (49), sino que también está mostrando un “gran respeto por el lenguaje: por sus poderes, su salud pasada y los peligros que encierra actualmente para la conciencia libre” (49).

Por consiguiente, de “esta valoración apasionada y ambivalente emana el impulso a favor de un discurso que parece ser simultáneamente irreprimible (y, en principio, interminable) y extrañamente incoherente, dolorosamente reducido” (49). Esto hace más comprensible por qué en las ficciones contemporáneas como las de “Stein, Burroughs y Beckett se vislumbra la idea subliminal de que quizás sería posible apabullar al lenguaje a fuerza de mucho hablar, o hablar hasta reducirse uno mismo al silencio” (49). Si se relaciona lo expresado anteriormente con el final de *La Virgen de los sicarios*, se puede entender un poco mejor el final de la novela, el que a todas luces resulta problemático. No sobra decir que el narrador-protagonista habría podido terminar su narración con una cita culta: un poema o un

fragmento de un texto latino; por el contrario, utiliza una expresión que pertenece al registro oral y que ha sido manoseada por la cultura popular. Este hecho, el de repetir una expresión gastada y que se ha vuelto un lugar común, no comunica nada; es más bien la prueba de la imposibilidad de decir algo nuevo sobre el amor. En últimas, este final refleja la falta de fe en la literatura para decir algo veraz sobre el amor; pero no solo de la literatura sino de la palabra en general: al querer expresar nuestro amor de una manera que no esté viciada por el lugar común, del que la literatura también hace parte³⁶, solo queda no decir nada o decir algo que ya ha dicho todo el mundo.

La única alternativa que nos queda es hablar hasta reducirnos al silencio, a la nada del discurso (o al no discurso, mejor). Tal vez para decir algo verdadero sobre el amor es mejor callar, es mejor preservar nuestras experiencias amorosas de la corrupción de la palabra. En el momento en que decimos algo sobre el amor, lo matamos con nuestra ligereza y desdén hacia esa experiencia de “vivacidad pura” de la que habla el poeta. Quizá lo único que nos queda es pensar que las palabras son eyaculaciones, como lo sugiere uno de los silenciosos personajes de *Basta* (1966), un texto de Samuel Beckett: repeticiones que apenas alcanzan a rozar la materia (Beckett 4). Las palabras son, en este sentido, momentos cortos de plenitud de los que no podemos dar cuenta más adelante; pompas de jabón que duran un instante antes de ser destruidas por el viento o el soplo más ligero.

Es de esta manera que lo dicho por Lacan (o lo no dicho) sobre el amor cobra mucha importancia; “es imposible decir algo significativo o sensato sobre el amor” (36) porque “en cuanto uno comienza a hablar de amor desciende a la imbecilidad” (36). Para Lacan el amor es

³⁶ Como lo demuestra Vallejo en su libro *Logoi: una gramática del lenguaje literario*, la literatura está llena de procedimientos formales comunes a muchos escritores, lo que no la aleja de la repetición y del lugar común. Esto sucede porque los escritores utilizan fórmulas expresivas que se distancian del lenguaje oral, a todas luces más vivo y menos artificioso.

engañoso porque, de acuerdo con lo que Dylan Evans recoge en su diccionario de psicoanálisis lacaniano, no “se dirige a lo que su objeto tiene sino a lo que le falta, a la nada que está detrás de él” (36). De ahí que en el amor la reciprocidad no sea posible, pues “amar es, esencialmente, desear ser amado” (36). Por eso, Fernando enmudece porque se percata de que es imposible decir algo nuevo sobre el amor.

Así que, por ahora, nada...

Conclusiones

Mi intención con esta investigación era analizar la apuesta por el amor que intuyo en *La Virgen de los sicarios*, la novela corta escrita por Fernando Vallejo. En una época en la que el discurso amoroso no supone ninguna transgresión, las experiencias amorosas están supeditadas a la lógica del capitalismo tardío, es decir, a las leyes del lucro y de la ganancia.

Para ello, quise centrar el análisis del texto, como lo han hecho algunos acercamientos críticos más bien recientes, en las contradicciones de la propuesta narrativa de Vallejo. Huelga aclarar que no utilizo la palabra “contradicción” de manera peyorativa sino pensando en esas tensiones que complejizan la lectura de una obra. Después de ese paso, que resuelve muchos malentendidos que se difunden en algunos sectores de la crítica literaria, intenté mostrar, por medio de varios apartados, por qué en la novela hay un interés de vivir una experiencia amorosa verdadera, sin olvidar los matices que tiene este último término.

Fernando quiere vivir un amor pleno en una sociedad que le niega (por su condición sexual y las especificidades de su amor) la felicidad. Con el firme propósito de resquebrajar el orden simbólico, el gramático, por medio de un acto imprevisto, quiere imponer un nuevo estilo de vida que está vinculado con su proyecto hereje: acabar con el cristianismo y con su manera de condenar el amor entre hombres. Este propósito no se puede llevar a cabo, lo que sume al narrador-protagonista en un estado que Barthes llama “desrealidad”: Fernando se percibe a sí mismo como un hombre invisible que se va reduciendo a la nada.

Al final de la novela, lo único que justifica nuestra existencia en este mundo son esos momentos efímeros en los que alcanzamos la plenitud. De ahí que la imagen de los globos rojos que se elevan hasta el cielo, ejemplos de la felicidad que el gramático sintió en su irrecuperable infancia, son el único testimonio de su paso por este desbarrancadero.

BIBLIOGRAFÍA

- **Bibliografía primaria**

Obra analizada

Vallejo, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. 1994. Bogotá: Alfaguara, 1998.

Otras obras de Fernando Vallejo citadas en el texto

Novelas y ensayos

Vallejo, Fernando. *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara, 2001.

_____. *El don de la vida*. Bogotá: Alfaguara, 2006.

_____. *El fuego secreto*. 1986. Bogotá: Editorial Planeta, 1987.

_____. *La puta de Babilonia*. 2007. Bogotá: Alfaguara, 2012.

_____. *Peroratas*. Bogotá: Alfaguara: 2013.

Películas

Barrio de campeones. Dir. Fernando Vallejo. Act. Katy Jurado, Fernando Balzaretti, Roberto Sosa. Conacite Dos, 1981. Fílmico.

Crónica roja. Dir. Fernando Vallejo. Conacite Dos, 1977. Fílmico.

En la tormenta. Dir. Fernando Vallejo. Conacite Dos, 1980. Fílmico.

- **Bibliografía secundaria**

Sobre Fernando Vallejo: entrevistas, documentales, libros, reseñas, tesis, artículos

Adriaensen, Brigitte. "Las modalidades del cinismo en 'La Virgen de los sicarios' de Fernando Vallejo". *Guaraguau* 15.37 (2011): 46-60. Web. 12 jul. 2015

<<http://www.jstor.org/stable/41308681>>

Castellanos, Camilo. "La imagen en ruinas: muerte, memoria y representación en *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo". *Cuadernos de literatura* 19.37 (2015): 149-168.

Impreso.

Díaz Ruiz, Fernando. "*La Virgen de los sicarios* o el apocalipsis de Colombia según Vallejo". Geneviève Fabry, Ilse Logie & Pablo Decock (eds). *Imaginarios apocalípticos de la literatura en la literatura hispanoamericana*. Bern: Peter Lang: 187-202.

Diaconu, Diana. *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

Garavito, Lucía. "Figuras femeninas en 'La Virgen de los sicarios' de Fernando Vallejo y 'Rosario tijeras' de Jorge Franco". *INTI* 63 (2006): 39-62. Web. 11 jun. 2015
<<http://www.jstor.org/stable/23287265>>

Giraldo, Daniel. "*Subversión discursiva y sexual en La Virgen de los sicarios de Fernando Vallejo*". Tesis. Universidad de Montreal, 2010.

González, Aníbal. "El discurso anticlerical en Fernando Vallejo, o cómo narrar sin religión". *Cuadernos de literatura* 19.37 (2015): 122-135. Impreso.

González, Fernando. *Pensar la muerte. Una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2006.

González Vargas, José Alejandro. *El septimazo de Fernando Vallejo*, 2010.

Hoyos, Héctor. "El malditismo de Fernando Vallejo como espectáculo melodramático". *Cuadernos de literatura* 19.37 (2015): 169-176. Impreso.

_____ . “La racionalidad herética de Fernando Vallejo y el derecho a la felicidad”.

Revista de estudios sociales 35 (2010): 13-122. Impreso.

Isola, Laura. “De paseo a la muerte: una recorrida textual por *La Virgen de los sicarios*”. *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1900-2000*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

Montoya, Pablo. Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario”. *Colección Bitácora N° 6*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, 2009.

Murillo, Javier H. “La voz del criminal. Un análisis de *La Virgen de los sicarios*”. *Cuadernos de literatura* 7 (2001): 241-249. Impreso.

Nicholson, Brantley. “Un idealismo en contra de sí mismo: los enigmas de Fernando Vallejo”. *Cuadernos de literatura* 19.37 (2015): 136-148. Impreso.

Osorio, Óscar. “Esa ‘puta perra’ paridora”. *Aurora Boreal* 16 (2015). Web. 22 mar. 2015
<<http://www.auroraboreal.net/literatura/ensayo/1763-esa-puta-perra-paridora-de-fernando-vallejo>>

Ospina, Luis. *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*, 2003.

Ospina, María. “Los embelecados de la gramática: lengua, literatura y herejías gramaticales en la obra de Fernando Vallejo”. *Cuadernos de literatura* 19.37 (2015): 247-273. Impreso.

Rosas Crespo, Elsy. “*La Virgen de los sicarios* como extensión de la narrativa de la transculturación”. *Espéculo* 24 (2003): 1-12. Impreso.

Rueda, María Helena. “El contrapunto de la percepción: Vallejo en clave local/global”. *Cuadernos de literatura* 19.37 (2015): 233-246. Impreso.

Santamaría, Germán. “Prohibir al sicario”. *Revista Semana*. 6 nov. 2000. Impreso.

Schroeder, Barbet. *La Virgen de los sicarios*, 2000.

Vallejo, Fernando. “La sinceridad puede ser demoledora: Conversaciones con Fernando Vallejo”.

Entr. Francisco Villena _____. *Ciberletras* 13 (2005). Web. 13 jun. 2015

<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/villenagarrido.htm>>

Villena, F. *Las máscaras del muerto: autoficción y topografías narrativas en la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

- **Obras de referencia**

Adorno, Theodor. *Notas sobre literatura*. 1974. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

_____. *Teoría estética*. 1970. Madrid: Taurus Ediciones, 1971.

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. 2005. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Badinter, Elisabeth. *XY, la identidad masculina*. 1992. Bogotá: Norma, 1994.

Badiou, Alain y Nicolás Truong. *Elogio del amor*. 2009. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Badiou, Alain. *Manifiesto por la filosofía*. 1989. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1990.

Balderston, Daniel. “Baladas de la loca alegría: literatura *queer* en Colombia”. *José Fernando Serrano Amaya* (ed). *Otros cuerpos, otras sexualidades*. Bogotá: Instituto Pensar: 16-33, 2006.

_____. “Los caminos del afecto: la invención de una tradición literaria *queer* en América Latina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 63-64.1-2 (2006): 125-140.

Impreso.

Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. 1977. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 1993.

Bataille, Georges. *El erotismo*. 1957. Barcelona: Tusquets, 1997.

Baudelaire, Charles. *Obras selectas*. Madrid: Edimat Libros, 2000.

- Beckett, Samuel. *Basta*. 1966. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2004.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. 1999. Madrid: Editorial Taurus, 2000.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. 1993. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- Cruz Kronfly, Fernando. *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá: Editorial Ariel, 1998
- Deas, Malcolm. "Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia". *Del poder y la gramática. Y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Taurus, 2006. 26-61. Impreso.
- De la Canal, Fredo. *Primera antología de la poesía homosexual. Los arquetipos orales de veneno, fango, punición, mutilación y devoración*. Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista, 1997.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. 1996. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Fernández Chico, Juan. "El amor a Žižek. Un acercamiento al amor desde la noción de Slavoj Žižek". *Sociogénesis, Revista Electrónica de Sociología* 2. Web. 17 jun. 2015 <<http://www.uv.mx/sociogenesis>>
- Finkielkraut, Alain. *La sabiduría del amor. Generosidad y posesión*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1993.
- _____. *Y si el amor durara*. 2011. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Foucault, Michel. *El coraje de la verdad*. 1983. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

_____. *Ethics, subjectivity and truth. The essential works of Michel Foucault 1954-1984. Volume one.* Ed. Paul Rabinow. 1994. New York: The New Press, 1997.

_____. *Historia de la sexualidad III: la inquietud de sí.* 1984. México: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

Fowler, Jonathan et all. “Žižek Slavoj: Events and encounters explain our fear of falling in love”. *Big Think*. Big Think, Dic. 2014. Web. 27 Ago. 2015

<<http://bigthink.com/videos/slavoj-zizek-on-falling-in-love>>

Freud, Sigmund. *Introducción al narcisismo y otros ensayos.* 1914. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

García Lorca, Federico. *Romancero gitano/Poeta en Nueva York.* Barcelona: Editorial Sol 90, 2000.

Gomà i Musté, Francesc. *Conocer Freud y su obra.* Barcelona: Dopesa, 1977.

Illouz, Eva. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo.* Buenos Aires: Katz Editores, 2009.

Jiménez, David. *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon de la poesía moderna en Colombia.* Bogotá: Norma, 2002.

Jung, Gustav Carl. *Sobre el amor.* 1922. Madrid: Trotta, 2010.

Kendrick, Walter. *El museo secreto.* 1988. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.

Krauze, Enrique. “Gabriel García Márquez: a la sombra del patriarca”. *Revista Letras Libres* (2009): 14-26. Impreso.

Kristeva, Julia. *Historias de amor.* 1983. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1987.

Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis.* 1967. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.

Leopardi, Giacomo. *Cantos.* 1831. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1984.

Luque, Henry. "Dos formas del delirio: barroco y romanticismo". *Gaceta* 22 (1994): 20-27.

Impreso.

Molloy, Sylvia. "Desvíos de lectura: sexualidad y diferencia en las letras hispanoamericanas".

Revista de Investigaciones Literarias y Culturales 17 (2001): 93-107. Impreso.

_____. "Palabra en la boca". Entr. Patricio Lennard. *Página 12* 25 Sep. 2009.

Impreso.

Mondimore, Francis Mark. *Una historia natural de la homosexualidad*. 1996. Barcelona:

Paidós, 1998.

Nietzsche, Friedrich. *El ocaso de los ídolos*. 1896. Barcelona: Tusquets Editores, 1998.

Onfray, Michel. *La fuerza de existir. Manifiesto hedonista*. 2006. Barcelona: Anagrama, 2008.

Paz, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 2003.

Pavel, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. 2003. Barcelona:

Crítica, 2005.

Pouliquen, Hélène. *El campo de la novela en Colombia. Una introducción*. Bogotá: Caro y

Cuervo, 2011.

_____. *Para una poética sociológica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia,

1995.

Rama, Ángel. *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Comp. Carlos Sánchez Lozano.

Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2005.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno. Edición bilingüe*. Bogotá: El Áncora

Editores, 1998.

Rollyson, C. y Paddock, L. *Susan Sontag: La creación de un icono*. Barcelona: Circe, 2002.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

_____. *Estilos radicales*. 1969. Madrid: Suma de Letras, 2002.

Stavrakakis, Yannis. *La izquierda lacaniana: psicoanálisis, teoría, política*. 2007. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Tesoro del declamador universal: Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 1992.

Victor, Hugo. "Plenitud". *Antología poética*. Web. 14 jun. 2015

<<http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/fran/hugo/plenitud.htm>>

Von der Walde Uribe, Erna. "Limpia, fija y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a fines del siglo XIX". *Revista Iberoamericana* 53.178 (1997): 71-83. Impreso.

_____. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia". *Revista*

Iberoamericana 1.3 (2001): 27-40. Web 12 feb. 2015 <<http://www.jstor.org/stable/41672670>>

Žižek! Dir. Astra Taylor. Ed. Laura Hana. Zeitgeist Films, 2005. Fílmico.

Žižek, Slavoj. *Amor sin piedad. Hacia una política de la verdad*. 2001. Madrid: Editorial

Síntesis, 2004.

_____. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. 1999. Buenos

Aires: Paidós, 2001.

_____. *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2008.

_____. *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.