

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO \_\_\_\_\_**

**ESTUDIANTE: OLVIS ORTIZ GIL**

**GESTAS DE UN SICARIO: CONFIGURACIÓN DE UNA CONCIENCIA ÉPICA  
EN LA NARRACIÓN DE LA VIRGEN DE LOS SICARIOS, DE FERNANDO  
VALLEJO**

**CALIFICACIÓN**

**APROBADO**

**ALEXANDER LÓPEZ CAUSADO**

**Asesor**

**JARVIN E. SIMANCA**

**Jurado**

**Cartagena de Indias D. T. y C., Colombia**

**9 de diciembre de 2010**

**GESTAS DE UN SICARIO: CONFIGURACIÓN DE UNA CONCIENCIA ÉPICA  
EN LA NARRACIÓN DE LA VIRGEN DE LOS SICARIOS, DE FERNANDO  
VALLEJO**

**OLVIZ ORTIZ GIL**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**CARTAGENA DE INDIAS D. T. y C.**

**2010**

**OLVIS ORTIZ GIL**

**MONOGRAFÍA DE GRADO PARA OBTENER EL TÍTULO DE PROFESIONAL  
EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**ASESOR**

**ALEXANDER LÓPEZ CAUSADO**

**PROFESOR CATEDRÁTICO DE LITERATURA**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**CARTAGENA DE INDIAS D. T. y C.**

**2010**

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

---

---

---

---

---

**Firma del Asesor**

---

**Firma del Jurado**

**CARTAGENA DE INDIAS D. T. y C.**

**2010**

## DEDICATORIA

De la tierra me hizo Dios, de la tierra me serví, y en ella he de descansar.

Olvis Ortiz Torres (padre)

Fueron muchos los sufrimientos a lo largo del camino pero valió la pena, porque encontré los resultados a través de las palabras de una luz ya extinguida, aquel viejo que con su cabeza de algodón recitaba plegarias inspirada por su desojada biblia en su canoa y con su canaleta por las abiertas aguas y los espesos tapónales de tarulla que daba su fuente de vida a ella muchas gracias (ciénaga de simiti-Leopoldo Ortiz Rincón, abuelo)

## **AGRADECIMIENTOS**

El reflejo detallado en estas páginas se agradece con abierto corazón a dos grandes personas: Alexander López Causado Asesor, y a Carlo Randi Morales amigo. A ellos la gracia de Dios los lleve por las sendas del éxito.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>8</b>
<b>1. EPICA, NOVELA, TRADICIÓN Y ESTRUCTURAS NARRATIVAS.....</b>	<b>13</b>
1.1 Épica y novela: dos percepciones, dos mundos y el encuentro en la narración moderna.....	13
1.2 La figura del héroe.....	17
1.3 La narración épica y el juglar.....	23
1.4 La sicaresca y la tradición de violencia en la literatura colombiana.....	32
<b>2. PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DE LA NARRACIÓN ÉPICA EN LA     VIRGEN DE LOS SICARIOS: EL JUGLAR, EL TROVADOR Y EL     HEROE.....</b>	<b>42</b>
2.1 La narración y la definición del héroe.....	45
2.2 Fernando, el narrador juglar.....	51
<b>3. CONFIGURACIÓN DE LA CONCIENCIA ÉPICA EN LA NARRACIÓN DE     FERNANDO .....</b>	<b>59</b>
<b>4. CONCLUSIÓN.....</b>	<b>70</b>
<b>5. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>73</b>

## INTRODUCCIÓN

La afirmación nietzscheana acerca de la muerte de Dios tuvo para el pensamiento humano quizá la misma importancia que aquel grito de tierra a la vista que, se asegura, lanzó un marinero español frente a las costas de lo que hoy es República Dominicana. La comparación va dirigida a señalar la contradicción generada por una y otra, en la percepción del mundo que se tenía en sus respectivos momentos históricos. La muerte declarada por Nietzsche no se hizo realidad con su afirmación. No. Lo que sí ocurrió fue un profundo cambio en la forma cómo se asumían los destinos de la Humanidad y, por supuesto, en la Literatura, cómo ésta se acercaba al drama humano, con el advenimiento del esplendor de la Modernidad. Según Milán Kundera (1960), la ambigüedad y el desconcierto derivados del “abandono” de Dios, ya era perceptible, por ejemplo, en la visión de un Don Quijote que no reconoce el mundo, porque se le ha venido la Modernidad encima –a él y a quienes lo rodean-, similar es el parecer de Lukács (1970) con respecto a este hecho.

La filosofía originada en la frase de Nietzsche desencadenó, pues, toda una postura que es palpable en mucha de la literatura europea del siglo XIX y casi toda la escrita en el siglo XX (Lukács, 1970). El vacío de un dios es quizá el gran tema de fondo en la novelística universal y a él recurre una vez más Vallejo, para mostrarnos su percepción de lo que constituye un Paraíso perdido.



La obra de Fernando Vallejo es quizá la única verdaderamente polémica en la literatura colombiana, desde Vargas Vila. A ambos los une el ataque a la Iglesia católica y el desprecio por sus ideologías y su falsedad, lo mismo que las opiniones de ambos, acerca de la realidad de nuestro país, en sus respectivas épocas, los convierten en una especie de escritores proscritos de la escena literaria que les tocó vivir.

Este autor asume la revisión de la historia y la realidad colombiana de una forma vigorosa, sin apelar al uso de símbolos literarios “trillados”, sino más bien creándolos a partir de una descripción y reflexión descarnada de hechos “reales”, redefiniendo los sentidos que esos hechos tienen y poniendo en entredicho los valores institucionales sobre los que se sostiene el acervo cultural y moral de nuestra sociedad.

En la novela *La virgen de los sicarios*, Fernando Vallejo va más allá de los vacíos estéticos dejados por una ola de obras que intentan dar cuenta de la violencia generada por el narcotráfico y su consecuente fenómeno: el sicariato. Obras que, en nuestra opinión, acuden, como principal técnica, a una vulgar y plana relación de hechos violentos y pasajes que convocan al morbo del lector; se trata de las obras *Rosario Tijeras*, *El pelaito que no duró nada*, *No nacimos pa' semillas* y *Sin tetas no hay Paraíso*, entre otras.

Los personajes complejos de Vallejo reflexionan acerca de su realidad, a través de las posibilidades del lenguaje, *La Virgen de los Sicarios*<sup>1</sup> marca una distancia con las obras mencionadas, ofreciendo, de paso, un clásico para un género que nació casi del oportunismo que suscitó el interés por esa sombría realidad de Colombia. El valor de esta obra ya ha sido probado en trabajos críticos anteriores a este, centrándose en aspectos sociológicos como la incidencia de la violencia en la conciencia colectiva (Rojas Crespo, 2003 y Montoya, 2007), la figura del sicario (Martha Ángel, 2002) o el carácter estético del mundo de las comunas (Morales Chavarro; Osorio, 2008; y García Dussan), aspectos todos que han sido abordados de manera apreciable e interpretados sólidamente. A pesar de ello, insistimos en el análisis de esta obra por considerar que hay un aspecto que no ha sido revisado.

Nuestro análisis se centrará en la manera en que se configura la conciencia del narrador, siendo nuestro principal objetivo demostrar que dicha configuración da origen a la presencia de una conciencia narradora, similar a la de una obra épica, sobre todo una obra de narración de gestas heroicas, tipo poemas medievales europeos. De allí que se hará una comparación entre la caracterización que el narrador de LVS<sup>2</sup> hace de los jóvenes protagonistas de este relato de Fernando

---

<sup>1</sup> Desde aquí en adelante, para referirnos a esta novela, utilizaremos sus iniciales (LVS)

<sup>2</sup> Vallejo, Fernando. *La Virgen de los Sicarios*. Bogotá: Editorial Alfaguara, 1998. A partir de ahora, todas las citas de esta novela se harán de la presente edición, señalando tan sólo las páginas que corresponden al fragmento citado.

Vallejo, su posición ideológica frente a lo que cuenta y la caracterización y posiciones ideológicas de narraciones del género de las obras señaladas.

Igualmente, intentaremos establecer una comparación entre el héroe mostrado en poemas épicos como *La Ilíada*, *El Mío Cid* y el *Cantar de Roldán* y la visión de héroe que se percibe tras la visión del narrador en *LVS*, para lo cual se hará una ligera revisión discursiva de fragmentos de estas obras.

En esta argumentación veremos cómo están definidos el héroe y su mundo para importantes estudiosos de la teoría literaria, principalmente Octavio Paz (1962) y Werner Jaeger (2001), y la definición y características que reconocen en el héroe épico, con la intención de determinar y señalar una categoría que facilite definir las propiedades que pensamos existen en dicha obra.

Estas primeras indagaciones nos llevarán a entender, en los sucesivos capítulos, de qué manera se cumplen estas propiedades en la aparición de una conciencia épica en el narrador de la obra que nos ocupará, tomando como base las distinciones que Mijail Bajtin (1962) hace del discurso épico frente al discurso de la novela, lo que de paso nos llevará a analizar cómo, de la voz del narrador de *La Virgen de los Sicarios*, surge la figura del héroe, encarnada en los personajes Alexis y Wilmar y, por extensión, en la estirpe “sicaria” de las comunas de Medellín. Para tal fin acudiremos a fragmentos de la obra que sean susceptibles

de ser interpretados en tal sentido, es decir, que muestran las evidencias de nuestra afirmación.

Con este trabajo, pretendemos aportar un poco a la discusión en torno a una novela que ha despertado interés en los críticos nacionales e internacionales, por la manera en que se encara una de las problemáticas sociales que padece el país actualmente: el sicariato. No obstante, nuestro propósito es focalizar desde otro ángulo interpretativo la novela de Vallejo y, conjuntamente con otros ejercicios de análisis, ayudarla a enriquecerla ya que una obra literaria sin en el trabajo de la crítica está casi que condenada al anonimato.

Ahora bien, lo que se pretende además es que nuestro análisis sirva de modelo para otros trabajos interpretativos y con ello contribuir a la crítica literaria colombiana, la cual se alimenta de análisis como el nuestro en un constante proceso de renovación y reinterpretación; la crítica literaria es en últimas un ejercicio donde confluyen distintas miradas de un mismo objeto, en este caso la novela colombiana, el cual se redescubre con cada relectura.

# 1. ÉPICA, NOVELA, TRADICIÓN Y ESTRUCTURAS NARRATIVAS

## 1.1 *Épica y novela: dos percepciones, dos mundos y el encuentro en la narración moderna.*

En el trabajo titulado *La epopeya y la novela* (1962), Mijail Bajtín establece las diferencias formales y simbólicas entre estas dos expresiones narrativas. Su comparación lo lleva a resaltar el carácter elevado y monológico de la primera, mientras que en la segunda señala una mayor elaboración y una inclinación hacia la polifonía, por la cual los opuestos bien/mal y propio/extraño dejan de mostrarse como tales, ya que la multiplicidad de visiones permite leer las acciones desde cada uno de los ángulos creado en el relato. Lo múltiple, pues, toma la voz, es decir, permite el diálogo.

Para Bajtín, la épica presenta un mundo ya terminado, colocado en un pasado absoluto que exige una “actitud piadosa”, ya que está jerárquicamente por encima del lector, lo que, como tendremos la oportunidad de mostrar, se da en *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo, cuyo narrador parece introducir una visión moral de un pasado en un mundo contemporáneo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Teniendo en cuenta que logra, con esta visión, la re-escritura de pasajes de la historia colombiana, desde una perspectiva que a nuestro parecer es cercana a una voz épica, aun cuando en tal re-escritura se perciban muchas de las características que se reconocen a la novela: la multiplicidad (limitada a un cuadro de voces sancionadas por la del narrador, claro está) y la contemporaneidad. No obstante, se sigue celebrando “el mundo ideal de la épica” (Bajtín, 1980, p. 195), como se desprende de la nostalgia y la sanción moral de lo contemporáneo en *Medellín* que se percibe en la mayoría de los pasajes del relato, en la voz del narrador.

Por otro lado, la postura de George Lukács, en su *Teoría de la Novela* (1970), parece concordar con la de Bajtín, en cuanto a la “distancia” que percibe entre novela y épica. Para Lukács (1970, p. 49) la épica centra su relato y discurso en un mundo idealizado y desaparecido, a través de las palabras del poeta se evoca “lo que se perdió para siempre”. A su vez, en su texto, Lukács destaca la dependencia que tiene el héroe épico de la realidad histórica, observando que aquél es sólo sombra alimentada por los hechos que le dan origen<sup>4</sup>, de allí que el poeta épico se empeñe en dar a su relato la mayor apariencia de histórico (esto lo señalan Jaeger, 2001 y Menéndez Pidal<sup>5</sup>), imprimiendo con ello la veracidad sobre la que se sostiene, en gran medida, el carácter elevado que Bajtín señala en lo épico (1970, P. 182).

Hoy día no parece haber dudas acerca de la persistente presencia de las estructuras épicas en la novela y otros géneros literarios: poesía lírica y cuento, por ejemplo. Tal afirmación, la hacemos desde la observación de que algunos motivos y aspectos propios de este tipo de narración son aún traídos a las obras contemporáneas. Lo afirmamos también amparados en las teorías que ven en el protagonista de la novela una versión actualizada (o deformada) del héroe de la épica clásica.

---

<sup>4</sup> De hecho, Lukács centra esta idea en el caso de Virgilio y su *Eneida*, a su parecer: “Los héroes de Virgilio llevan una existencia de sombras, fría mesurada, alimentada por la sangre del ardor espléndido, que se sacrificó para evocar lo que se perdió para siempre” (p. 49)

<sup>5</sup> Menéndez Pidal. *Poema del Mío Cid*. (Introducción) Madrid: Planeta, 1965.

Entre tales teóricos recordemos a Hegel, quien en el capítulo VIII de su libro *Estética* (1985, p. 167) hace la observación de que la épica, una forma literaria ya superada, tiene la particular posibilidad de regresar en las nuevas formas literarias. Similar camino toma Gretel Wernher (2002) al sostener que la esencia misma de la épica (el epos) pervive en la novela urbana latinoamericana, tras la apariencia de una narración dialógica que da cuenta del caos de la realidad contemporánea. En palabras de Wernher (2002, p.87), “la voz de un narrador que es, a su vez, protagonista parece venir del pasado en procura de la restitución(...) de la génesis” .

Esta última observación de Wernher guarda relación con aquella otra de Carlos Fuentes (1990, p. 174), en el sentido de que la novela latinoamericana, como consecuencia del encuentro entre la vocación narradora del cronista español y de la visión mítica del nativo, posee un carácter épico que está mayormente representado en la búsqueda de sentido y la idea de la preservación de la cultura y “la restauración del mito”<sup>6</sup>. Resalta el peso que lo épico ha tenido en la literatura latinoamericana, que en el caso de Azuela es, para Fuentes, una “épica degradada”, categoría que podríamos señalar en la conciencia de la voz narradora de Fernando, en *La virgen de los sicarios*. Esta degradación sería parte, a su vez, de lo que Bajtín define como una reescritura de la épica: Fernando, Alexis y Wilmar son el producto de una reescritura del carácter épico del héroe y, por

---

<sup>6</sup> Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la nueva literatura latinoamericana*. Madrid: Mondadori, 1990. En un capítulo titulado “Mariano Azuela: la *Ilíada* descalza”, Fuentes hace estas deducciones a partir del estudio de la obra *Los de Abajo*.

acción de la novelización de Vallejo, se hacen “protagonistas imperfectos”<sup>7</sup>, tal y como lo señala Fuentes en su estudio de la novela hispanoamericana:

La épica convierte a la tumba en trinchera, la vivifica con la sangre de los vivos y al hacerlo convoca el espíritu de los muertos, que sienten sed de la vida, y que la reciben con autoconciencia de la épica transmutada en tragedia, conciencia de sí, de la falibilidad y el error propios que han vulnerado los valores colectivos de la polis. Para restaurar esos valores, el héroe trágico regresa al hogar, a la tierra de los muertos, y cierra el círculo en el re-encuentro con el mito del origen (p. 172).

En Fernando, el narrador-personaje de la novela objeto del presente estudio, este mito del retorno se torna trágico, imposible, pues, como asegura Fuentes (1990, p.186), “el que regresa no es nunca el mismo que salió [sino] un fantasma que deambula en busca de hogar porque la casa original (...) fue destruida”. Medellín es su casa original –para Fernando– pero no la que ha encontrado, como veremos, su Medellín está sepulta, pertenece al espacio de los muertos, esto es, a decir de Fuentes, hace parte de un mundo desaparecido. Es por ello que su diatriba en contra de la “raza mezquina”, en lo que se ha convertido la nueva Antioquia, es ante todo un arma con que emprende la “restitución”, la “restauración” del orden imperante.

---

<sup>7</sup> Este concepto es utilizado por Fuentes para caracterizar el funcionamiento anómalo y el sinsentido de las acciones de los personajes en *Los de Abajo*, de Azuela (p. 183)



## 1.2 *La figura del héroe*

La idea del héroe se ha mantenido a lo largo de toda la historia de la Literatura como una figura que se estructura a partir de una cosmovisión producto de la relación inextricable del autor con su mundo y su época, de allí que esta categoría se redefinida de acuerdo a formas estéticas de cada época, sobre todo con la aparición de la novela. Sin embargo, la idea del héroe ha encajado en la narración más como el prototipo del luchador invencible en los relatos épicos de la literatura clásica griega y latina, y en los relatos de gesta y caballería de la Edad Media, adornados por características que le son innatas: nobleza, lealtad, inquebrantable espíritu de lucha por lo que se considera justo y necesario. En los últimos siglos, ha sido representado como seres supremamente poderosos, como hombres comunes y corrientes dotados de una inigualable sagacidad e inteligencia, y hasta como hombres decadentes, sin el amparo de la fe y la esperanza tales como Raskolnikov, Mersault o el mismo Aureliano Buendía.

Para Octavio Paz (1982, p. 73), desde su nacimiento “la figura del héroe ofrece la imagen de un nudo en el que se atan fuerzas contrarias”, afirmación que nos lleva a pensar en una confrontación de mundos que se muestran opuestos y cuyo conflicto se ve resuelto por la mediación y presencia –la acción– del héroe, ya sea por tomar partido por una de esas dos parcialidades, que prevalece ante la otra, o por la armonización de esos dos contrarios, luego de un hecho heroico.

Pero, ¿por qué es que se hace necesaria la actuación del héroe para la resolución de un conflicto? ¿Qué los diferencia del resto de hombres y los hace dignos de resolver los conflictos? (entiéndase: enfrentar un peligro, que se le confíe una misión o simplemente que atravesase de manera particular una situación corriente de la vida). Casi toda la novelística de los siglos XIX y XX demostrarían que el héroe no es más que una historia entre muchas y que no es más que una entre la infinita presencia de mortales, cuya lucha es causa perdida.

Jaeger (1962, p. 482) describe al héroe de la épica griega como un hombre de un profundo respeto por los preceptos morales de su cultura, pues “las fuerzas morales son tan reales como las físicas” y, por lo tanto, estos hombres poseen una rectitud moral mayor que el resto de sus conciudadanos; a esto se sumaba su deseo de cumplir con los designios del destino y las divinidades, sin importar lo que ello implique, haciéndose así coautores de ese destino que la vida les asigna.

En ello radica su valentía a toda prueba, que es otra de las condiciones que hacen distinto al héroe (Paz, p. 76 y Soria, p. 96-98). Agreguemos a estas condiciones la fuerza, agilidad y destreza con las armas que caracteriza al héroe épico y cuyas referencias podemos encontrar en las asombrosas narraciones de La Ilíada, el cantar del Mío Cid y el Cantar de Roldán. Por ejemplo, en este último, el narrador dice:

El conde Roldán no preserva su persona. Hiere con su pica mientras le dura el asta, después de quince golpes la ha roto, destrozándola

completamente. Entonces desnuda a Durandarte, su buena espada. Espolea a su caballo y acomete a Chernublo. Le parte el yelmo en el que centelleaban los carbunclos, le desgarró la cofia junto con el cuello cabelludo, le hiende el rostro entre los ojos y la cota blanca de menudas mallas, y el tronco hasta la horcajadura. A través de la silla (...) la espada se hunde en el caballo. Le parte el espinazo sin buscar la juntura y lo derriba muerto con su jinete sobre la abundante hierba del prado<sup>8</sup> (Canto CIV).

Pero las cualidades del héroe épico son también otras, se completan con la prudencia (presente, por ejemplo, en Aquiles), el amor a su patria (Héctor y Aquiles) y el amor por su familia (El Cid y Héctor).

Jaeger (2001, p. 51) resalta el concepto de *areté* como ligado a la epopeya griega, que no es más que las “cualidades morales y espirituales” inherentes, sobre todo, al héroe.

Ahora bien, en la evolución que pudiera haberse efectuado en la figura del héroe en la modernidad y en su paso hacia el hombre común y corriente de la novela de principios del siglo XX, parece una versión que posee más defectos que virtudes, ya no la cólera de Aquiles, ya no la debilidad sexual de Odiseo ni la envidia de Ajax o la traición de Turpin. Esta versión del héroe es el antihéroe, personaje que para Andrés Soria es una categoría propia de una vertiente de romances a parir

---

<sup>8</sup> Anónimo: *Poema del Mío Cid*. Madrid: Editorial Planeta. Edición crítica, 1965.

del siglo XVII, pero que aún da la batalla como estereotipo de historias cómicas, satíricas o carnavalescas. Esta variante del héroe es asimilable en un principio al pícaro, cuyas características lo ponen casi al lado opuesto del héroe de la epopeya griega, y mucho más aún del caballero de la gesta medieval castellana. Soria (1965, p. 96) afirma que:

El comportamiento heroico convencional suma las proezas y las hazañas, en tanto que el nuevo héroe necesita hechos “tristemente célebre” con el que, el argot periodístico, se califican a los malhechores, la fama conseguida por el resonar de actos criminales. Las “maldades”, fechorías son equivalentes a las hazañas heroicas.

Revisando las caracterizaciones de los personajes Guzmán de Alfarache y el Buscón Don Pablo, son ciertamente cercanos a la tipología que establece Soria con su anterior afirmación. Igualmente es cierto que algunas de estas características la hallamos en algunos héroes de la novelística posterior a la picaresca, aun cuando éstas no hagan parte de narraciones con intención y características propiamente satíricas.

Como lectores, nos hemos acostumbrado a estos antihéroes en las narraciones en las cuales aparecen y, hemos llegado a simpatizar con sus “causas”, que muchas veces van en sentido contrario al de las convenciones morales de nuestras sociedades. Las maldades y acciones deshonestas del *Lazarillo de Tormes* y aquel Don Pablo de Quevedo, el asesinato encubridor del Raskolnikov de Dostoieski, la insensibilidad y concupiscencia del Mersault de Camus, son algunos

de los casos en que “hacemos fuerza” para que éstos salgan adelante con sus empresas.

Esta simpatía por personajes “antiheroicos” se extiende a los protagonistas de las historias que hacen parte del subgénero narrativo que Abad Faciolince ha llamado con el nombre de Sicaresca, serie de relatos en torno a la vida, acciones e “intimidades” de unos personajes sacados de la realidad colombiana: los “sicarios”, jóvenes menores de 18 años de la zona urbana, implicados en el mundo de la mafia, el narcotráfico y la violencia que marcó a nuestra sociedad, entre los años ochenta y noventa, tanto en el imaginario social como en la narrativa literaria.

La principal razón para que Abad decidiera dar tal nombre a este tipo de relatos se debe a que “como el picaresco, el relato “sicaresco” requiere la tercera persona, el tono autobiográfico, la crudeza realista” (Abad, 1994). Señala también Abad la empatía que los personajes de estos relatos entablan con el lector, otra razón para establecer paralelos entre éstos y los pícaros europeos. Sin embargo, estos argumentos no son aplicables, según nuestro parecer, al caso de *La virgen de los sicarios*, obra en la que Abad ve estas características aun más realizadas.

Para Abad Faciolince, en general, en la Sicaresca el escritor no se declara creador sino amanuense, copista, y vemos que, si bien el narrador de la obra de Vallejo no expresa pertenencia al mundo de los “sicarios” que relata, su acercamiento ideológico al sentir y al mundo de estos muchachos dista mucho de la moralidad

que transmiten las obras de la picaresca; además apunta que *la Virgen de los sicarios* está exenta del carácter puramente sociológico que muchos de los relatos de la Sicaresca poseen, de allí entonces que la célebre como la digna clausura de ese género.

De acuerdo a los rasgos del héroe que hemos venido exponiendo es posible identificar a esta obra con la épica, sobre todo si atendemos al tipo de narrador que está bastante lejano, en su forma de narrar y en las reflexiones, del narrador picaresco. Entre esas características distintivas de lo épico tenemos la subrayada por Andrés Soria, sobre todo la concerniente a la impresión de lo histórico que los relatos épicos exigían durante la Edad Media y en las creaciones posteriores a ella. Señala Menéndez Pidal que “la Historia vivida por las gentes del medievo proporciona no sólo el telón de fondo de una hazaña heroica, sino que además, aporta los hechos históricos necesarios para conformar el poema épico. Aunque éstos serán manipulados literariamente por la intención concreta de un autor” (p. 23). Incluso, en las epopeyas griegas ya están presentes estos rasgos historicistas, tal y como ya lo indica Jaeger en su obra *Paideia*.

Lo anterior se puede corroborar en la novela de Vallejo, con los hechos que hacen parte de la historia de Colombia que circulan, a lo largo de todo el relato, paralelos a las acciones de Fernando y los jóvenes sicarios. Los nombres, fechas, lugares y hechos de la Colombia desbaratada que Fernando encuentra a su regreso son detalles que imprimen un sello de verosimilitud que le hacen muy bien al

espectáculo horroroso con que Vallejo quizá intentó sacudir a los lectores. Esta característica historicista, Soria (1965, p. 96) la señala como propiedad del juglar y la épica tardía. Aceptemos como cierta la anterior afirmación o rechacémosla, en ambos casos este aspecto requiere una revisión en torno a algunos conceptos y características propias de la narración épica.

### *1.3 La narración épica y el juglar.*

De acuerdo a los rasgos del héroe planteados anteriormente, y en relación al simbolismo y función de su figura en los relatos épicos, tanto clásicos como medievales, es posible pensar en la gran importancia que para los poetas y depositarios de la oralidad literaria adquirió tal figura en las narraciones y, en el imaginario que pervivía, aun fuera de estas.

Dicha importancia se traslada, por supuesto, a la figura del trovador, el cual conecta las hazañas del héroe con el lector (el público, en un principio), ya que su “espectáculo”, al igual que las implicaciones mismas de éste, dan forma a características que hoy damos por sentadas e inherentes a la poesía épica: los valores colectivos y la sensación de verdad que en esos relatos subyace.

La existencia y difusión de la épica está ligada a la figura del trovador, que encuentra su equivalente en la Grecia clásica en el aeda. Nos interesa principalmente el primero, el trovador, cuya principal habilidad consistía en

entretener a la gente con sus relatos, regocijándolos e impactándolos con los minuciosos detalles de las hazañas de sus héroes. Amoldaba su lenguaje al público y a los hechos que iba relatando. Era también el encargado de ensalzar la imagen del héroe y sus virtudes, las cuales estaban en directa relación con los valores de un pueblo o nación (Menéndez Pidal, 1965).

Por ello podría pensarse que los hechos históricos de la épica no se narran tal y como históricamente sucedieron, sino como deberían haber sucedido para ensalzar aún más la figura del héroe, con el que de buenas ganas se identificará el resto de la colectividad a la que representa.

Sin embargo, para Manuel Almagro es característica básica de un relato épico su objetividad narrativa, y la entiende como el procedimiento por el cual el narrador “se hace a un lado” y permite que los hechos trascurren sin su mediación, aun cuando los aspectos históricos contenidos en el relato se nos presenten como un producto artístico. A su parecer:

Este rasgo surge, sin duda, como consecuencia inevitable de la función social de la obra épica en cuanto representación (...) de la cosmovisión de un pueblo, al tiempo que contribuye y posibilita la acción realista del autor con respecto al objeto de su arte (...) Su voz neutra se limita a narrar la historia, evitando el comentario o la crítica: (...) (Almagro, 1985, p. 47)

Aprovechamos para introducir aquí la percepción que Bajtin (1962) tiene del relato épico y de la visión misma de estas narraciones y sus narradores, pues difiere de



la de Almagro y nos es más útil para empezar a explicar cómo es que se lleva a cabo el procedimiento narrativo-literario sobre el que se sostiene nuestra tesis. En opinión del crítico ruso, la épica y la novela son opuestas en tanto la primera privilegia un único mundo (y una visión de mundo, una única forma de entender las cosas), mientras que la segunda se caracteriza por su multiplicidad (1981, p. 266). Un tanto diferente a la concepción de Almagro, en una obra épica no hay lugar para otra voz que no sea la del poeta, el narrador épico. Como lo entiende Bajtín, la pretendida objetividad que Almagro les confiere a los relatos épicos no se cumpliría totalmente y, por el contrario –sugiere Bajtín– que las acciones de los sujetos retratados en estos relatos se ven moldeadas por la visión de dicho narrador, acorde, precisamente, con el papel social y moralizante que yace en tales narraciones. Así es como se nos muestra la voz del narrador Fernando, cuyas impresiones y evidente filiación ideológica lo alejarían de la categoría descrita por Almagro: sus permanentes comentarios, paralelos a lo que va narrando, así lo dicen.

Los hechos históricos que deja ver tras sus acciones y las de los muchachos sicarios, crean el entorno en el que se va desarrollando la acción, a la vez que dan un toque de realismo a la historia (Almagro, 1985, p. 124-129), pero también destiñen su objetividad pues sus recuerdos y narraciones se mezclan con sus opiniones. Las únicas voces que aparecen son las de sus “muchachos”, los sicarios, y todos los de “su mundo”. Incluso las acciones protagonizadas por los “otros” terminan por legitimar el “heroísmo” de Alexis y Wilmar, gracias al

comentario que el narrador hace para acompañar las hazañas heroicas de su relato. En un pasaje de la historia, en el que él y Alexis son objeto de insulto, por parte de un taxista, Fernando narra que:

Llevaba el taxista el radio prendido tocando vallenatos (...) “Bájele al radio, señor, por favor”, le pidió este su servidor con la suavidad que lo caracteriza. ¿Qué hizo el ofendido? Le subió el volumen a lo que daba, “a todo taco”. “Entonces pare, que nos vamos a bajar”, le dije. Paró en seco, con un frenazo de padre y señor mío que nos mandó hacia adelante, y para rematar mientras nos bajábamos nos remachó la madre: “Se bajan, hijueputas”, y arrancó: arrancó casi sin que tocáramos el piso, haciendo rechinar las llantas (...) me bajé humildemente por la derecha, y Alexis por la izquierda: por la izquierda, por su occipital o huesito posterior trasero, le entró el certero tiro al ofuscado, al cerebro, y le apagó la ofuscación (LVS, p. 48).

Luego comenta: “Ya no tuvo que ver más con pasajeros impertinentes el taxista, se licenció de trabajar, lo licenció la Muerte, la justiciera, la mejor patrona” (p. 48), en lo que pareciera ser una justificación del accionar de su Ángel Exterminador. En otro pasaje, luego de que Alexis matara a un hombre que los insultó, porque ellos lo tropezaron al caminar por la acera, el comentario de Fernando es: “¿Estuvo bien este último “cascado” de Alexis, el transeúnte boquisucio? ¡Claro que sí, yo lo apruebo! Hay que enseñarle a esta gentuza alzada la tolerancia, hay que erradicar el odio” (p. 41). Igual fórmula se da en aquel momento en que Alexis dispara en la boca a la empleada de una cafetería, por una razón que en boca de Fernando se erige como justificación más que suficiente: “nos tiró el café la

delicada, porque le pedimos una servilleta entera y no esos triangulitos de papel minúsculos con los que no se limpia ni la trompa una hormiga” (p. 49).

Debemos agregar, antes de continuar, que este aspecto que señalamos aquí como válido para la épica no es contemplado ni por Almagro ni por Menéndez Pidal, a pesar de que este último ha analizado detalladamente en sus estudios las ideologías adscritas al discurso de los narradores de las gestas españolas,<sup>9</sup> en las cuales salta a la vista la disposición discursiva de sus narradores. Bastaría con que se citara como ejemplo la épica medieval encarnada en la gesta española y francesa para darse cuenta que, si bien Don Rodrigo Díaz y Roldán encarnan una pretensión de validez histórica, no es así como se describen sus actos por parte del narrador.

Por ejemplo, en *el Cantar de Roldán*, durante la batalla, al vencer Roldán a uno de los príncipes sarracenos, el narrador suelta la siguiente exclamación:

¡Hijo de siervo! ¡En mala hora os pusisteis en camino! No será Mahoma quien os preste su ayuda. ¡Un truhán como vos no habría de ganar una batalla!”

(Canto CIV)

Vemos que en su comentario el narrador se ocupa de “negativizar” todos aquellos actos que la conciencia épica no reconoce como heroicos. En otras ocasiones sucede lo contrario: resalta por un procedimiento de “positivación” los hechos

---

<sup>9</sup> Y señalamos este faltante en las teorías citadas por la sencilla razón que, al establecer la existencia de tales rasgos en la narrativa épica, podremos emprender nuestro propósito de demostrar que, por poseerlos también, la obra que nos ocupa guarda en sí una cierta estructura épica en su narración.

heroicos del mundo del héroe (Menéndez, p. 15); rasgo presente también en el Cantar de Roldán, cuando el narrador dice:

Desenvaina a Almaza, su espada de bruñido acero, y en lo más apretado de las filas, asesta más de mil mandobles. Luego, Carlos dirá que a nadie dio cuartel, pues hallará a su alrededor cuatrocientos sarracenos, heridos los unos, otros traspasados de uno a otro costado y algunos con las cabezas cortadas. Así reza en la Gesta; así lo relata aquel que presenció la batalla: el barón Gil, que Dios favorece con sus milagros y que escribió antaño la crónica en el monasterio de Laon. Quien estas cosas ignora, nada entiende de esta historia. (Canto CLV).

Esta tendencia de positivizar lo heroico y negativizar los actos del enemigo es típica principalmente de la voz juglaresca del narrador medieval y es también un indicio de un carácter moral de la narración (Vela, 1996). Por supuesto, en la épica castellana, se sienta de esa manera la posición y el talante moral del narrador; éste identifica los valores de su conciencia, idénticos al héroe, idénticos, o al menos identificables, a los de su pueblo: es característica del narrador épico compartir la misma visión y los mismos valores que los del héroe, y tácitamente espera que el público-lector también los comparta (Soria, p. 98). Así, el héroe se convierte en modelo y el juglar en modelador de una conciencia.

Este acuerdo entre la naturaleza de los hechos narrados y las implicaciones pasionales cohesionan al pueblo al cual va dirigido (el lector), es perceptible en la posición ideológica de los narradores frente a los hechos relatados. Se refiere esto no sólo a la exaltación o a las hazañas del héroe y la grandilocuencia con que son

contados, sino también al carácter moral que se imprime a la figura del héroe y a los comentarios, tanto a sus acciones como a las de sus opuestos.

Basta analizar la admiración de que son objetos por su valentía, prudencia, destreza y fortaleza, personajes como Aquiles, Ulises o el Cid, frente a la amonestación que de la voz narradora surge por actos como el del pasaje del canto II de la Ilíada, en que el narrador nos dice, de un hombre que importunaba las palabras de Agamenón en el ágora:

Se encontraba a un imprudente hombre del pueblo gritando, dábale con el cetro y le increpaba de esta manera:

“¡Desdichado! Estate quieto y escucha a los que te aventajan en bravura, tú, débil e inepto para la guerra, no eres estimado ni en el combate ni en el consejo. Aquí no todos los aqueos podemos ser reyes; no es un bien la soberanía de muchos; uno solo sea príncipe, uno solo rey: aquel a quien el hijo del artero Cronos dio cetro y leyes para que reine sobre nosotros (II canto. 13)

El héroe encarna las máximas virtudes de un pueblo, está investido de las “razones” para ser admirado, respetado y temido. Al cantar las hazañas del héroe, el juglar refuerza el espíritu moral y civil de una nación, pero también construye una visión del mundo. No es casualidad que los hechos épicos relatados en la mayoría de este tipo de narraciones tengan que ver con la instauración de nuevos tiempos, la llegada de un nuevo orden social o el surgimiento de una nación.

El narrador asume una actitud propagadora: las alabanzas y condenas que el narrador épico emite hacia unos u otros tienen el valor de juicios morales: “Los juicios morales tienen como función expresar o demostrar las emociones morales

y las actitudes morales del hablante y el suscitar y evocar las mismas emociones en los destinatarios y el persuadir a estos” (Jiménez Redondo, 1986; p. 4).

Esta afirmación salda de los preceptos de Habermas, aplica para el contexto en el que nacen los relatos épicos, tanto griegos como medievales, y la intención de los juglares. Por un lado nacen con la intención de unificar el sentido de pertenencia de una nación o ciudad-estado, o como relato fundacional de un pueblo que se hace nación.

¿Cómo encaja esta afirmación en el caso de *La Virgen de los Sicarios*? Recordando, como bien lo señala Almagro, que una obra épica puede ser tanto producto como productor de formas de pensar el mundo (p. 45) y que su mayor aspiración es la recreación de un universo ético que se considera apropiado y válido, eso es lo que canta Fernando en su narración: el lamento por la pérdida de una ciudad que dejó tras de sí con su partida y, por el encuentro con un mundo que tiene poca validez en su conciencia. En la búsqueda de esos “valores” que ya no están, el narrador emprende una censura de todo lo que presencia en la “nueva Medellín”, censura que es más de conciencia, aun cuando “su Alexis” pareciera actuar bajo sus deseos.

Al leer el texto, se es testigo del conflicto de un hombre que acaba de llegar a una ciudad en la que no llega. En el caso de la narración de Fernando se particulariza, es decir, pareciera conferírsele una validez que no va más allá de lo personal, pues el discurso expuesto entra en conflicto de la cultura en que se desarrollan los

hechos y el narrador no se reconoce miembro de su colectividad: “Yo no pertenezco aquí. Me avergüenzo de esta raza mezquina” (p. 32). ¿Aun así puede haber épica en el texto que nos ocupa? Por fortuna para nuestros argumentos, la respuesta viene una vez más de Almagro, pues para él, si es cierto que la sociedad en la que se origina un relato épico condiciona sus características, al punto de imprimir sus huellas ideológicas, un relato de este tipo no tiene necesariamente que poseer un corte patriótico, esto es, no debe responder a la búsqueda preservar o crear unos valores colectivos.

Los hechos históricos mostrados por la conciencia del narrador se organizan en torno a aspectos que, se dirían, definen la propia identidad del personaje de Vallejo, este hombre que regresa a su Medellín natal en busca de un mundo que ya no existe. Tal organización de los hechos narrados borra la posibilidad de representación colectiva en la figura del personaje, pero aun así hay cierta consonancia con la anterior afirmación de Almagro; entonces, aunque “la épica se nos revela como una literatura condicionada por la sociedad en que es producida” (p. 44), debemos ver en la percepción del narrador Fernando una conciencia épica, por cuanto los valores que exalta en los niños sicarios tienen en su visión ideológica una magnitud épica: ya no compartida con una colectividad total (talante córico), pero sí grandilocuente, sobresaliente a sus ojos.

En esta visión, además de percibirse la pretensión productora de nueva cultura (Almagro, p. 45), y de unas nuevas normas, se encuentran las características que

propone Michael Berstein (1980, p. 193) como típicas de obras épicas que albergan la conciencia de perseguir un buen fin, en este caso, la descripción de un moderno infierno “con la ayuda de un espejo cóncavo que muestra una realidad magnificada y distorsionada para expresar su verdadera esencia”. En ese sentido en LVS, por ejemplo, al reflejar a Medellín aparece Metrallo en todo su esplendor. Cerremos este aparte diciendo que existe una diferencia entre los relatos épicos clásicos y los medievales, la visión compactamente compartida entre los diferentes pueblos involucrados en las epopeyas homéricas, por ejemplo y el choque de visiones totalmente contrarias que se evidencia en la épica de gestas medieval. Tengamos esto en cuenta, porque un análisis sin la mención de este aspecto sería una comparación plana.

#### 1.4 *La sicaresca y la tradición de violencia en la literatura colombiana.*

La narrativa colombiana está plagada, sin duda, de la presencia de la violencia. En ello están de acuerdo autores como Raymond Williams (1991) y Gustavo Álvarez Gardeazábal (2005), quienes ven en este fenómeno un reflejo de la violenta historia de nuestra nación. Basta nombrar como ejemplos notables de esta afirmación las obras: *Cóndores no entierran todos los días*, del mismo Gardeazábal, *Cien años de soledad*, *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, *La Casa Grande*, de Álvaro Cepeda Samudio. Gran parte de la literatura que se viene haciendo desde hace más de una década conlleva este sello y, por supuesto, todas las obras que se han agrupado bajo el nombre de



“sicaresca”, cuyos hechos se desarrollan en torno a la figura del “sicario”, categorización con que se nombra a sujetos-personajes que encarnan un fenómeno más de la violencia en Colombia.

Este tipo de novelística surge hacia principios de la década de los noventa y sus características, en opinión de Elsa Blair (2005), definen de paso la literatura colombiana en esta década. Tales características, citadas por Ángela Rengifo Correa (102), son:

*La marginalidad*: Los sicarios habitan sectores de la periferia urbana, donde no están garantizadas todas las condiciones para una vida digna. Sus habitantes son primordialmente desplazados. Los jóvenes van creciendo en un ambiente de incertidumbre, donde priman valores promovidos por la sociedad de consumo. • *La diatriba*: La “crítica violenta” se hace presente en diferente medida dentro de estas novelas. Muestra que el problema no proviene solamente de los sicarios, sino de una sociedad corroída totalmente. • *Las hablas mochas*: Es uno de los aspectos claves de la novela sicaresca. Estos personajes constituyen su propio lenguaje denominado “parlache”, lo que les da fuerza narrativa y constituye un punto central para lograr la verosimilitud.

Sicaresca es el término elegido por Abad Faciolince (2000), no sólo para designar la literatura en torno al fenómeno de violencia que se derramó sobre Colombia desde las comunas de Medellín, sino también para señalar lo que él juzga como semejanzas estructurales, narrativas y funcionales de las obras de este género con la literatura picaresca española. Señala que al pícaro, personaje central de aquellas narraciones, se le muestra como sujetos socialmente reprobables que acuden a medios éticos erróneos para sobrevivir, lo mismo que sucede con el sicario, cuyo *modus vivendis* es el asesinato.

También se señala la similitud en cuanto al mal destino de los personajes de ambos géneros, los cuales se ven condenados al final del relato. La asimilación se nos hace acertada. Sin embargo, algunos aspectos analizados detalladamente terminarían por demostrar la distancia que hay en la esencia de cada uno de estos dos tipos de relatos. Por ejemplo, que, a diferencia de pícaros como el *Guzmán de Alfarache* o el *Buscón Don Pablo*, nuestro sicario no muestra arrepentimiento por lo que hace y sólo ve en el asesinato un asunto de sobrevivencia, de cuyo peso se siente liberado por la “culpa” real de quienes ordenan las muertes por ellos perpetradas. En opinión de Gabriela Polit (2005), existe en la Sicaresca un aspecto común consistente en un discurso alrededor de una culpa colectiva, pero ni este autor ni ninguno de los que estudian esta narrativa advierten la representación de esta culpa en la conciencia del personaje sicario, lo que sí sucede con el pícaro, cuya narración de los hechos en que se ve envuelto nos deja claro su deseo de contrición.

Lo que sí dan a entender los autores que han abordado el tema es que los ‘sicarios’, a la par que nuevos agentes sociales –los asesinos de la moto, a decir de Polit–, se erigen ciertamente como un personaje, cuya principal particularidad parece ser que no muestran, tras sus actos de aniquilamiento, el arrepentimiento y la idea de la culpa, y esta característica, junto a otros matices significativos, se muestra como casi exclusiva dentro del panorama de la literatura nacional de violencia y le convierten casi que en un arquetipo, cuyo funcionamiento es propio de esta literatura. Afirma Polit (2005, p. 6): “Las novelas (de la sicaresca) son

discursos en los que el sicario aparece como un personaje cuyo lenguaje hay que traducirlo, cuyo cuerpo está inscrito por una cicatriz que lo marca como sobreviviente de una muerte vecina”.

Entonces, como personaje, los sicarios tienen sus características bien definidas: en su mayoría niños, todos habitantes de las comunas de Medellín y de Bogotá, son mostrados como eslabones sueltos de un engranaje complejo de corrupción. Todos dotados de una fe a toda prueba, igualmente, de una temeridad que les lleva a enfrentar el peligro, aun sabiendo de posibilidad de la muerte<sup>10</sup> y a pesar de su corta edad. Su destino se constituye en tragedia y, sencillamente por ello, es asimilable al héroe griego.

Ese destino trágico se revela ya en las tempranas obras del género como por ejemplo, *El pelaíto que no duró nada* (1989), de Víctor Gaviria y *No nacimos pa' semilla* (1990). De acuerdo con Polit (2005, p. 6), estas obras buscan “comprender la vida de los muchachos en las comunas, y, sobre todo en el caso de Gaviria, no (...) representarlos, sino de darles un espacio de auto-representación”. Posterior a estas obras, viene para la Sicaresca toda una ola de novelas y relatos que, aún hoy se muestran como un producto facilista que centra su mayor atractivo en el morbo de los lectores y su intento por reconocer en los hechos de estas novelas

---

<sup>10</sup> En opinión de Polit, tanto en lo real como en lo literario, las comunas son un espacio “donde la muerte se ha convertido en un epifenómeno, lo que explica la relación de los muchachos con la muerte”. POLIT, Gabriela: *Ese muerto no lo cargo yo. Opiniones cruzadas sobre veinte años de narcotráfico en Colombia.* (Para leer el artículo completo, enlazar [http://catedras.ucol.mx/transformac/Ese\\_muerto.doc](http://catedras.ucol.mx/transformac/Ese_muerto.doc)).

los propios hechos de nuestra más reciente historia. Tal producción literaria masiva “hace que se empiece a hablar de la ‘sicaresca’ colombiana” (Polit. 5) y que su influjo irradie la programación de la televisión, donde el sicario, cual héroe romántico, se gane un lugar en la preferencia y aceptación moral del público, quizá porque “la figura del “gran” delincuente, por bajos que hayan podido ser sus fines, ha conquistado la secreta admiración popular (Benjamín, 1995, p.18-19).

Ese es un aspecto que las versiones televisivas y, en menor medida, las literarias, explotan en su intención de mostrar la deficiencia del *status quo*. Como afirma Benjamín (1995, p. 19):

En este caso, por lo tanto, la violencia, que el derecho actual trata de prohibir a las personas aisladas en todos los campos de la praxis, surge de verdad amenazante y suscita, incluso en su derrota, la simpatía de la multitud contra el derecho.

Los relatos de sicaresca, en un primer momento, se muestran como formas de crítica a la sociedad y sus instituciones. Mucho más aun el relato de Fernando Vallejo, cuya obra narrativa tiene las bases de su sentido precisamente en este aspecto. Aquí debemos retomar un tema dejado atrás, la semejanza que se adjudica a estos relatos de sicarios con los del pícaro: en ambos tipos de relatos, a través de la moral de sus personajes, terminan por poner en entredicho la de la sociedad a la que pertenecen. Por ejemplo, Juan Carlos Vela (1996, p. 298) dice que con *El Buscón*, “estamos ante una novela que pertenece a un momento en el que Quevedo elabora un pensamiento crítico con respecto a la sociedad española

del siglo XVII". En esta obra los individuos (aparecen) como determinados socialmente en una colectividad que no funciona bien, y el distanciamiento es la forma literaria utilizada para llegar desde la ficción a la Historia.

Dos aspectos de las palabras de Vela se hacen útiles para seguir explicando la naturaleza pragmática literaria de las obras que tiene como protagonista al sicario. Por un lado, el distanciamiento: tanto García Dussán<sup>11</sup> como Abad Faciolince coinciden en señalar el distanciamiento que hay entre el narrador de los relatos de sicaresca y sus personajes, pues se dan dos casos: o el narrador se muestra como no perteneciente al mundo del sicario o se declara simple consignador de los hechos que se dispone a relatar (recordemos ese inicio de El Buscón, en que el autor declara el envío del relato a "Vuesa Merced").

Por otro lado, la conjugación de ficción e Historia a que alude Vela nos recuerda cómo los narradores de las obras sicarescas consignan, entre los hechos protagonizados por el sicario, fragmentos de la Historia de Colombia o de la ciudad donde se escenifican los hechos. Ello guarda relación con el intento de revisar, reflexionar y desvirtuar la validez de los hechos de nuestra historia y las

---

<sup>11</sup> García Dussán, Pablo: La narrativa colombiana: una literatura "thanática" (Tesis de grado) Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia.  
<http://revistas.ucm.es/fll/02122952/articulos/DICE9696110297A.PDF> Recuperado 16 de diciembre 2009.

instituciones que en el transcurso de ella se han consolidado<sup>12</sup>. Sobre ello nos dice Benjamin (1995, p. 17): “Más bien se ha señalado, ya que el derecho positivo exige a todo poder un testimonio de su origen histórico, que implica en ciertas condiciones su sanción y legitimidad”. Estas palabras introducirían, para la interpretación de la funcionalidad significativa de la violencia en los personajes de los relatos de sicarésca, un sustento simbólico suficiente para ir armando la validez del sicario como héroe, en tanto personaje protagonista de hechos verosímiles, asimilables a una realidad.

El carácter subvertidor de la presencia y actuación del personaje sicario en la novela de este género, pero sobre todo en *La Virgen de los Sicarios*, está precisamente dado por el hecho de que opone su moral de crimen y desviación a la ley, a los valores de su entorno y, por momentos, su acción violenta se impone a los destinos de los otros personajes. Tales hechos conminan al lector a preguntarse sobre la posible validez de su violencia, debido, claro está, a argucias narrativas del autor de la obra pero también debido a que “la violencia, cuando no se halla en posesión del derecho a la sazón existente, representa para éste una amenaza, no a causa de los fines que la violencia persigue, sino por su simple existencia fuera del derecho” (Benjamín, 1995, p.18)

---

<sup>12</sup> La interacción ficción-Historia se nos presenta además como un recurso épico de sustentar el relato con el trasfondo de “verdad” que los hechos históricos le otorgan. Sobre este aspecto tendremos oportunidad de comentar más adelante.

Entre los relatos de este género podemos incluir *Angosta*, de Héctor Abad Faciolince, *El sicario* (1988), de Mario Bahamón Dussán, *Morir con Papá* (1997), de Óscar Collazos; *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, *Sangre Ajena* (2000), de Arturo Álope, *Cartas cruzadas* (1995), de Dario Jaramillo y, por supuesto, *La Virgen de los Sicarios* (1994), de Fernando Vallejo. A Través de estas novelas “Los sicarios se estrenan como protagonistas del quehacer literario y se convierten en personajes que articulan un discurso acerca de lo que estaba pasando en Colombia” (Polit, 2005, p. 5)

Por su parte, Pablo García Dussán (2002) referencia una vertiente de la literatura colombiana que él llama literatura “thanática”, un grupo de obras en la cual no incluye necesariamente a las obras de la llamada sicaresca y en la que se intenta mostrar es una sociedad en declive, casi como un cuerpo agonizante y putrefacto, retratado por medio de la ironía y el sarcasmo de sus autores. Considera Dussán que el recurso de la transposición del escritor-protagonista (ácido e indolente a la hora de criticar la sociedad de manera descarnada) es posible encontrarlo en Fernando Vallejo con su obra *La Virgen de los Sicarios*.

Junto con la mayoría de la crítica, García Dussán aplaude el acabado de esta obra por considerar que condensa todos los anteriores intentos –fallidos en su mayoría– por llevar una realidad colombiana al plano simbólico de la literatura y dotar sus personajes de un peso narrativo y artístico considerable. Pero algo que resalta este crítico y que es evidente, incluso en una lectura superficial, es la validación de

la violencia en el discurso del sicario, tanto para la obra de Vallejo como para el resto de las de la Sicaresca. Esta validación, que no debe ser vista como apología dentro del sistema representativo de lo literario, casi que nos remite a la discusión filosófica abordada por Foucault (1980) y Benjamin (1995), acerca de la naturaleza y finalidad de la violencia. Este último, al escudriñar sobre los fines que mueven al uso de la violencia, plantea la pregunta acerca de si la violencia, en cada caso específico, constituye un medio para fines justos o injustos, citando el caso de la Revolución Francesa, cuyos héroes, a la par de la entrega de la libertad al pueblo, dispuso de la violencia como medio de justicia.

En la indagación de Benjamin se llega a considerar la violencia como una herencia en nuestra biología, no sólo en quien la perpetra sino también en quienes, como espectadores o caudillos, disfrutan de ella o la estimulan, mostrando con ello la supremacía de unos seres frente a otros. Benjamín (1995, p. 14) nos dice:

Quizás estas concepciones han sido vueltas a estimular a continuación por la biología darwinista, que considera en forma del todo dogmática, junto con la selección natural, sólo a la violencia como medio originario y único adecuado a todos los fines vitales de la naturaleza.

Las palabras de Benjamin nos indican una interpretación en torno a las posturas discursivas de los sicarios del relato de Vallejo (y de todos los otros relatos de la Sicaresca) y la forma como el narrador Fernando, en *La Virgen de los Sicarios*, llega en un momento dado a comentar la validez de sus acciones sustentado, posiblemente, en el hecho de que Vallejo sea biólogo, seguidor de las doctrinas de



Darwin. Pese a ello, la novela no logra despojarse de la voz del letrado como lo señala Ángela Rengifo Correa (p. 111):

Una de las grandes fallas de estas novelas es que todavía no logran presentar el fenómeno desde una focalización interna. Todavía es muy fuerte la presencia de un narrador letrado, que puede asumir un rol elitista o cómplice, que puede asumir un rol elitista.

Entonces, tal vez la solución que encontró Vallejo a esta “falla” estructural se resuelve en la adopción discursiva e ideológica que el narrador Fernando hace del universo vital de los sicarios (primero al lado de Alexis y luego con Wilmar), de modo que, en este caso, tal vez quepa ubicar a Fernando, más que como sujeto de élite, como cómplice de las acciones desarrolladas por el héroe Alex

## 2. PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE UNA NARRACIÓN ÉPICA EN LA VIRGEN DE LOS SICARIOS: EL JUGLAR, EL TROVADOR Y EL HÉROE

Señala Menéndez Pidal (1965, p. 17) que el trovador es una figura clave en la difusión cultural durante la Edad Media, su nombre viene del latín *tropare*, que significa “inventar” y, a su vez, a diferencia de los juglares, componían sus propias canciones, por lo cual la difusión de cierta percepción del mundo es, en su caso, consciente. Los trovadores tenían algún tipo de libertad, no sólo de crear sus obras y adornarlas con los detalles que creyeran pertinentes, sino también que, en ocasiones, iban introduciendo nuevas formas de percibir el mundo que terminaron por hacer parte del imaginario medieval (p. 18).

En *La virgen de los sicarios* es posible identificar un universo particular, a partir de las formas narrativas con que se resuelve el relato creado por Fernando Vallejo. De este universo se desprende un elemento que, por momentos, parece tener mayor importancia que el resto y que los discursos y escenas se van configurando en torno a éste: la visión de Fernando, el narrador, visión que se asemeja a la de un enunciador de un nuevo orden, como una especie de trovador a través de cuyas palabras se va dando paso a las acciones y aventuras del “héroe” Alexis, el Ángel exterminador que es dotado de un carácter épico.

Por supuesto, no afirmamos con lo anterior que el autor quiso crear desde el principio fue, indudable y definitivamente, una narración épica con un héroe, cuyas

acciones y proezas fueran interpretadas a la luz de los ideales y visiones del mundo épico presente, por ejemplo, en epopeyas griegas y poemas épicos de los siglos posteriores a la caída del Imperio Romano.

Es posible que, tras las formas narrativas adoptadas por Vallejo para la construcción de este texto, se halle la intención de mostrar una vez más esa parte que tanto le asquea de Colombia; es posible también que su intención haya sido tan sólo crear un exagerado relato de barbarie, de degradación de la dignidad y el valor de la vida humana. Eso es —seguramente—muy probable.

Lo que parece más probable es su intención de crear un cuadro exagerado, frente al cual se asoma la aversión del narrador, una especie de neo-cínico que aborrece todo lo que la masa representa, de entre todo ello, la desaparición de su antiguo espacio vital y, con él, los valores que constituyen su ser. Este ser-narrador se percibe enfermo por las maneras de su época, intoxicado por la atmósfera que le rodea y a la cual le gustaría escapar. La posición de este cínico representa, según Vásquez Rocca, (2005),

la ruptura con el pacto cívico con una comunidad que aparece inauténtica y perturbada, por lo que se prefiere escapar de la alienación, optando por el camino autárquico (*autarkeia*) antes que andar embrutecido como el rebaño domesticado, gobernado por las rutinas y convenciones

Si esta es la visión de quien lleva las acciones del héroe, entendible es que ese héroe se muestre con unos valores contrarios a los del espacio que le sirve de escenario para sus “hazañas”.

El trovador Fernando, cantando su aversión, introduce un nuevo orden, representado en la imagen del personaje Alexis, su Ángel Exterminador, orden bajo el cual viven y actúan los muchachos de las comunas que la ciudad ha desplegado sobre lo que ayer solía ser Medellín, su Medellín. Bajo estas condiciones será definido el héroe que llena los espacios de su relato.

A continuación veremos de qué características es dotado el héroe en esta “caricatura novelada” de Vallejo, y si las mismas corresponden, al menos en equivalencia simbólica, a las anotadas por Mijail Bajtín, Menéndez Pidal y Octavio Paz, en sus acercamientos a la visión heroica y al sentido de los actos llevados a cabo por el héroe, a partir de la postura ideológica mostrada en las palabras del narrador, sobre el que estaremos desarrollando un análisis comparativo. Al final de este capítulo estaremos en capacidad de responder por qué insistimos en señalar en la figura de Alexis y Wilmar la categoría de héroe, sobre todo, héroe épico, demostrando de paso por qué vemos, en las posturas de narración del personaje Fernando, el origen de la construcción de una figura heroica en la imagen de los personajes-sicarios.

## *2.1 El Narrador y la definición del héroe*

Para Martha S. Ángel son cinco las características que prevalecen en la novela del sicariato. la autora asegura que son estos puntos reiterativos los que nos permitirían poder cohesionarla como género. El primero de ellos es la configuración del arquetipo sicario, su construcción como antihéroe, teniendo en cuenta diversas perspectivas como su relación con la muerte, con la religión, con el amor, con la familia, con sus pares y el rol que desempeña la mujer. El segundo aspecto es la presencia de elementos históricos reconocibles como fechas, lugares y nombres, y la descripción del mecanismo organizacional del sicariato en relación con estructuras más poderosas de violencia.

El tercer aspecto es la presencia frecuente de un narrador letrado o de un investigador que le da coherencia a los hechos narrados; su función tiende a ser crítica frente a la situación y es quien presenta cierto análisis sobre la violencia, o al menos su punto de vista personal. El cuarto aspecto es la configuración del entorno urbano desde las prácticas violentas: cómo la división de los espacios y la manera de distribuir el equipamiento urbano influyen para que se lleve a cabo; la ciudad del sicariato por preferencia es Medellín, aunque también se extiende a otras ciudades principales como Bogotá, Cali e incluso de la costa.

El último aspecto es el “parlache” o habla cotidiana de las barriadas que presenta a los sicarios como grupo subalterno, dándole verosimilitud a las obras y

permitiendo vislumbrar sus costumbres e ideas. Para Elsy Rojas (2003), esta elaboración es similar a la hecha por los autores latinoamericanos de mitad del siglo XX, quienes, citando a Rama:

Asumen el predominio de la oralidad en la región de su interés como la clave de un conjunto de recursos de representación literaria. A través del conocimiento de la configuración mental de los habitantes de esta región y de los principales problemas sociales que los aquejan.

Tal característica se presenta por la necesidad de dar cuenta de la realidad; realidad que se hace necesario nombrarla a través de las letras, como lo plantea Rosa Crespo (2003):

se trata, nada menos, que de escribir la realidad (y no de describirla, de imitarla, sino de dejarla en cierto modo que se produzca a sí misma), representación natural de la naturaleza que no está hecha para ser escrita

La narración del texto se elabora de la siguiente manera: un hombre regresa a su ciudad después de una prolongada ausencia. Esa ciudad es la Medellín, donde la violencia sembrada durante tantos años ha germinado en una nueva forma de destrucción: el sicariato. Y con el sicariato conviven formas y valores que a este hombre, narrador del relato, le producen mayor asco y desprecio que esa generación de muchachos que mata y se hace matar sin el menor temor y remordimiento.

Este primer momento va desde el instante en que Alexis y Fernando son presentados. El narrador-personaje Fernando entra en contacto con el mundo de

los sicarios a través de su relación con el muchacho y otros jóvenes asesinos de la ciudad, que ahora, en la conciencia de sus habitantes, ha pasado a llamarse Metrallo, suerte de urbe sin ley.

Las referencias a la Medellín de su infancia dan paso al establecimiento del espacio que será el marco de las “hazañas” que luego relatará y el estado que ese paisaje tenía antes del nuevo orden de cosas que encontró a su regreso. Va develando, de manera sutil, las circunstancias y la justificación de su presencia y sus actos:

Nosotros teníamos uno en la sala; en la sala de la casa de la calle del Perú de la ciudad de Medellín, capital de Antioquia; en la casa en donde yo nací, en la sala entronizado o sea (porque sé que no van a saber) bendecido un día por el cura. A él está consagrada Colombia, mi patria. Él es Jesús y se está señalando el pecho con el dedo, y en el pecho abierto el corazón sangrando: góticas de sangre rojo vivo, encendido, como la candileja del globo: es la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre por los siglos de los siglos amén  
(LVS, p. 7-8)

La reminiscencia de aquello que ha quedado sepultado bajo las estructuras de lo que ahora la ciudad, el país — este “nuevo mundo”—, en paralelo con la curiosidad y admiración que siente por el vertiginoso accionar de los adolescentes asesinos de las comunas (Los sicarios manchados de sangre. Más rotundos que un tiro con su carga de odio), son el motivo principal de la narración, la cual se desarrolla casi permanentemente en la relación de dos mundos que se muestran opuestos, en lo temporal e ideológico:

Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años. Se murió mi pobre abuelo sin conocer el tren elevado ni los sicarios, fumando cigarrillos Victoria que usted, apuesto, no ha oído siquiera mencionar. Los Victoria eran el basuco de los viejos, y el basuco es cocaína impura fumada, que hoy fuman los jóvenes para ver más torcida la torcida realidad (LVS, p. 9)

El inicio de la narración, además de marcar el “linaje” del héroe, servirá para dar forma a la posición del narrador frente a lo que relata, estableciendo su no pertenencia a la ciudad que encontró y que no tiene nada que ver con el lamentable estado de esta sociedad que ha encontrado: “Yo no soy de aquí. Me avergüenzo de esta raza limosnera” (LVS,p. 16). Los muchachos asesinos, de los cuales Alexis es uno, representan mayor virtud que el resto de habitantes: “el alma colectiva, gregaria, ruin, la jauría cobarde y mariconas” (LVS,p. 44).

Se empieza a dar con ello la caracterización del personaje y los espacios, que es apenas una mirada sobre los hechos, con ojos minuciosos, pero estos primeros hechos son sólo la preparación para el nacimiento del héroe ante los ojos de Fernando:

Toma”, le dije cuando terminamos y le di un billete. Lo recibió, se lo guardó y siguió vistiéndose.

Salí del cuarto y lo dejé vistiéndose, y dejé también de paso mi billetera en mi saco y el saco en la cama para que se llevara lo que quisiera (...) Después, más tarde, conté los billetes y estaban los que había dejado. Entonces entendí que Alexis no respondía a las leyes de este mundo (LVS, p. 16-17).



El fragmento citado parece apuntar hacia el sentido de que Alexis posee distinto talante al resto de los habitantes de Metrallo. El hecho que nos relata Fernando muestra la superación de una prueba, como esas con las que se mide el espíritu (nobleza) y los dones del héroe, elemento tan común en los relatos épicos y novelas de caballería. Con ellos se asoma ya Fernando como una especie de guía del héroe en su misión, lo mismo que se da el inicio de la configuración de la conciencia épica del narrador.

Cabe señalar aquí, como detalle que apunte a la estructura narrativa épica que estamos indicando en el relato, que el momento en el cual narrador y sicario se encuentran parece mágico, mítico, por las características del espacio: “el cuarto de las mariposas”, una habitación llena de relojes que no dan la hora, como si fuera una dimensión que no corresponde a las leyes del tiempo; ni pasado ni presente. Y esa atemporalidad dada por “el cuarto de las mariposas” y sus relojes igualmente atemporales se muestran como lo más adecuado a la entrada en escena del héroe, al encuentro de estos dos personajes que son también los representantes de dos mundos que podrían resolverse en la figura del propio Alexis, en tanto héroe del relato.

Pasado-presente (el mundo de Fernando y este otro que vino a encontrar), la Medellín innoble, impura versus la estirpe de Alexis. En ese par de opuestos se va a definir el talante de Alexis, y con él, el del resto de los muchachos asesinos. Es la voz del narrador la que va definiéndolo.

El nudo que —siguiendo a Octavio Paz— representa Alexis da paso a este otro nudo en el que quedan entrelazadas las figuras y las vidas del anciano y el muchacho. Alexis se convierte, de repente, en la posibilidad del regreso a esa otra ciudad, la que yace bajo los valores de esta nueva. Lo sugiere el texto: “Por Alexis volví pues a Sabaneta, acompañándolo, la mañana que siguió a la noche que nos conocimos” (LVS, p.10).

Y representa el regreso, precisamente por poseer más virtudes que la caterva de infelices que infestan a su ciudad, también por encajar en otros valores que el narrador asume como altos. Así que el héroe sigue superando pruebas:

le pregunté si a él le gustaban las mujeres. "No", contestó, con un "no" tan rotundo, tan inesperado que me dejó perplejo. Y era un "no" para siempre (...) 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 (LVS,, p. 19).

Y de nuevo aparecen las virtudes del héroe, frente a un cachorro moribundo, al cual el narrador considera más valioso que a los mismos habitantes de Medellín:

No va a poder volver a caminar —le dije a Alexis—. Si lo sacamos es para que sufra más. Hay que matarlo". "¿Cómo?" "Disparándole". El perro me miraba. La mirada implorante de esos ojos dulces, inocentes, me acompañará mientras viva, hasta el supremo instante en que la Muerte, compasiva, decida borrarla. "Yo no soy capaz de matarlo", me dijo Alexis (LVS, p. 77).

Con ello se confirma la nobleza de Alexis, que se sella al evitar que Fernando muriera por las balas que iban dirigidas a él mismo. Con ello, su imagen de asesino, aunque sea bajo estas leyes de exterminio alabadas por el narrador, se aligera y nos deja ver a un ser más humano, menos sicario, en el sentido social que la palabra tiene, no en lo simbólico del relato. A este tipo de procedimientos narrativos nos referíamos cuando señalábamos la simpatía que el héroe puede llegar a despertar, por cuenta de ellos.

## 2.2 *Fernando, EL Narrador Juglar*

Señalamos ya la presencia histórica que los relatos épicos pueden llegar a tener, en una mezcla con la libre enunciación de los hechos de los que el narrador va dando cuenta, no sólo en las gestas de los cantares medievales o en la epopeya Griega, sino también para lo que Benjamín determina, un “verdadero” narrador, como lo vimos en el primer capítulo. En *La Virgen de los Sicarios* según Ángela Rengifo (107):

Este elemento es muy fuerte, pues se hace referencia a presidentes, ex presidentes, políticos, prelados, entre otros personajes de la vida pública. Se mencionan los discursos del presidente César Gaviria con su “voz chillona”, la guerra declarada al narcotráfico por Virgilio Barco, la muerte de Luís Carlos Galán, las actuaciones del padre Rafael García Herreros, la relación narco-iglesia con el cardenal López T., la captura y muerte de Pablo Escobar, entre otros sucesos”.

Por otra parte se encuentra un marco referencial muy claro, que vincula al sicario con el mundo del narco tráfico:

Ese 'combo' fue una de las tantas bandas que contrató el narco tráfico para poner bombas y ajustarles las cuentas a sus más allegados colaboradores y gratuitos detractores: A periodistas, por ejemplo, de la prensa hablada y escrita con ánimos de "figuración" así fuera en cadáver; o a los ex socios del gobierno: congresistas, candidatos, ministros, gobernadores, jueces, alcaldes, procuradores y cientos de policías (LVS, p. 62).

En lo ficcional, Fernando y Alexis se conocen en un espacio atemporal, el cuarto de las mariposas: habitación con relojes que no daban la hora. A partir de allí se mueven a mismo ritmo y en los mismos espacios. El narrador Fernando emprende la relación de las cosas y hechos de la "nueva ciudad" y los nutre con detalles que recuerda de los sitios que ya no están, el mundo de su infancia: Medellín, que ha dado paso a Medallo o Metrallo.

En un principio, Fernando no es más que el narrador-testigo de los hechos protagonizados por los jóvenes asesinos de las comunas: los sicarios. Juzga y reflexiona sobre el lenguaje usado por estos muchachos de la "nueva" Medellín: "la jerga de las comunas o argot comunero (...) está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia (...) una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar conceptos viejos" (LVS, p.23). El que designen conceptos viejos, como lo dice Fernando, hace pensar nuevamente en un mundo

superpuesto en otro. Rechaza estos términos en un principio, porque representan, además de una nueva estética con la que él no se muestra de acuerdo, la prevalencia de Medallo sobre su Medellín.

En su pesar por el desesperanzador paisaje de esta Medellín irreconocible para él (“yo no soy de aquí”), inicia su negativización, la enumeración sin distinción de los males de esta sociedad en la cual no se reconoce, al igual que sus normas de conducta: “La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente, que a estas horas debe andar parrandeándose el país y el puesto” (LVS, p.20).

Y aunque a través de los ojos de Fernando, el Ángel exterminador inicia la purga de Medallo y sus habitantes despreciables, la conciencia de juglar no pasa por alto que ese Medallo es el mundo de Alexis. La oposición pasado-presente, Medellín versus Medallo en la que Alexis es el mediador, con sus actos heroicos (asesinar a los miembros de una sociedad degradada), se ve posibilitada precisamente por un representante de esa sociedad que tanto asquea al narrador. Alexis es también Medallo, Fernando lo dice “la felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes punkeros y rockeros y partidos de fútbol” (LVS, p.14).

Alexis parece la invención de Fernando para empezar de una buena vez por todas la recuperación de su mundo; es su instrumento para luchar contra ese mundo

que ahora impera, por sobre su Medellín de la infancia, su mundo, porque “ya no nos queda en Medellín ni un solo oasis de paz” (LVS, p.21).

Sin embargo, ya lo veremos más adelante, Fernando se reviste de las formas ideológicas, morales y expresivas de estos muchachos de las comunas, a quienes considera más dignos que a los miembros de la raza originada por Medallo. Usar sus mismos términos, con la naturalidad de quien los asume como propios, simboliza un poco la adopción de la ideología “sicaria”. De esa manera se efectúa la comunión de visiones y sentires de la que hablamos: “Alexis los encendió a bala” (LVS, p. 44) y “¿Cómo llenar, en efecto, veinte pliegos de papel sellado consignando la forma en que cayó el muñeco, si nadie vio aunque todos vieran?” (LVS, p. 30).

Sigamos viendo los detalles que hacen del narrador un portador de una conciencia épica y relator de las hazañas del Ángel exterminador y su equivalente Wilmar. Tanto Jaeger como Paz, Menéndez Pidal y Soria están de acuerdo en la presencia de rasgos ideológicos y morales en la figura del héroe del canto épico, lo mismo que en el enunciador de sus gestas, el juglar, y el público al que tales narraciones van dirigidas. Esta comunión en la forma de percibir e interpretar los hechos del héroe es una condición sin la cual el relato épico no surte efecto alguno (Menéndez, 1965).

En el caso de Fernando el narrador-juglar, con respecto al universo de los jóvenes sicarios, esta condición se cumple. Aunque constantemente está atacando los valores católicos y refuta una y otra vez la existencia de Dios, es más evidente su filiación a los dogmas y posibilidades de la fe cristiana: “Virgencita niña (...) hazme un favor: 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 a mí” (LVS, p. 15). El incrédulo y solitario Fernando entrega toda la esperanza de su futuro con Alexis a la misma virgen a que los jóvenes sicarios encomiendan el éxito de sus “trabajos”.

Esos jóvenes que a su llegada son observados por el narrador en lo que él, en un principio, analizaba como un raro ritual, la peregrinación a las iglesias para solicitar favores tales como evitar que los maten, afinar la puntería de su arma, conseguir más trabajos como sicarios, que les pagaran a tiempo, etc. Dice Fernando que “Entre la multitud anodina de viejos y viejas busqué a los muchachos, los sicarios, y en efecto, pululaban. Esta devoción repentina de la juventud, me causaba asombro. Y yo que pensaba que la Iglesia andaba más en bancarrota que el comunismo... Qué va, está viva, respira” (LVS, p. 15).

Lo elevado de los hechos heroicos se mezcla con lo fantástico de la visión que les da forma: lo supersticioso y lo mágico tiene espacio para la narración de Fernando. En medio de los actos de sicarésca de Alexis aparece la figura de “el difunto”, suerte de interceptor de las fuerzas del destino, de la muerte (“Siempre es bueno tener abogados que intercedan por uno ante caprichosa señora”), a favor

del sicario y su compañero. Como en un relato griego, y como un objeto mágico de adivinación de una leyenda heroica, el Difunto se convierte en el medium de ese par de “guerreros”; él les advierte y les libra del peligro: “...dizque nos iban a matar en Aranjuez” (LVS, p. 43). Su aviso es una ayuda determinante para los héroes. Fernando dice en la narración que después del aviso del Difunto:

Nos levantamos de la banca del parque y dimos una somera vuelta por detrás de la iglesia tras despedirnos, por supuesto, del Difunto. Al regresar ahí estaban bajándose de una moto, en el atrio, pensando que estábamos adentro pero no, estábamos afuera, y detrás de ellos (LVS, p. 43-44).

La presencia del Difunto, se asemeja no sólo a la de un oráculo, sino que también, en este elemento, asoman las escenas de Eneas y Ulises, descendiendo al hades para recibir consejo o vaticinio de alguien del más allá.

Otro elemento que podemos señalar como épico, de la manera como venimos planteando, se percibe en una fórmula narrativa, cierto estilo que emparenta la técnica que, por momentos, utiliza Fernando para contar los hechos, con el estilo narrativo de ciertos relatos heroicos.

En un aparte nos dice: “Basuqueros, buseros, policías, ladrones, médicos y abogados, evangélicos y católicos, niños y niñas, hombres y mujeres, públicas y privadas, de todo probó el Ángel, todos fueron cayendo fulminados por la su espada de fuego” (LVS, p. 103). No sólo es el balance de una ardua y orgullosa



gesta, sino que es también un émulo de las fórmulas lingüísticas vistas en los relatos épicos españoles y en libros de caballería, dada por la expresión “la su espada”; digamos también que este instrumento mítico que es la espada de fuego, remite al Apocalipsis, relato épico bíblico que anuncia la instauración de nuevos tiempos o el retorno a un orden establecido por Dios.

El narrador quiere contarnos del “poderío” del héroe Alexis y por entre sus palabras se cuela, una vez más, una fórmula de la narración épica medieval. Imbuido de tal conciencia nos dice: “cuando Alexis llegó a los cien definitivamente perdí la cuenta (...) Más para darles una somera idea de sus hazañas digamos que se despachó muchos menos que el bandolero liberal (...) Sangrenegra (...) pero a bastantes más que el bandolero conservador Efraín González (LVS, p. 76). Primero que todo, fijémonos en que usa la palabra “hazañas”, así de claro lo deja ver; ahora detengámonos en las siguientes palabras, extraídas del Cantar de Roldán, que se refieren a la última faena de uno de los héroes:

Carlos dirá que a nadie dio, pues hallará a su alrededor cuatrocientos sarracenos, heridos los unos, otros traspasados de uno a otro costado y algunos con las cabezas cortadas. Así reza en la Gesta; así lo relata aquel que presencié la batalla (...) Quien estas cosas ignora, nada entiende de esta historia (Canto CLV).

Es similar la fórmula de medir la gloria del personaje a través de un elevado promedio de las bajas que propinó en el enemigo. La exageración o magnificación

de las acciones heroicas, en ambos fragmentos, va de la mano con el carácter historicista que ya señalamos en el capítulo anterior. Es curioso que, en el relato de Vallejo, el héroe es situado, una vez más, en un plano intermedio, acorde con lo que Paz señaló como “un nudo entre dos mundos”, en este caso, entre dos bandos: liberal y conservador, pues la macabra épica de Alexis supera a uno y se mantiene por debajo del otro, como si Fernando lo hiciera referencia de una violencia procede de otras violencias.

Esta particularidad está íntimamente relacionada con el manejo de un lenguaje, el cual tiene, en este caso, junto a lo ideológico, motivos estéticos que no entraremos a discutir, pues no constituyen el centro de nuestros intereses interpretativos. En el siguiente capítulo dedicaremos espacio a la importancia ideológica del lenguaje en el relato épico y cómo podemos hacer una analogía con la forma del discurso en la novela de Fernando Vallejo.

### 3. CONFIGURACIÓN DE LA CONCIENCIA ÉPICA EN LA NARRACIÓN DE FERNANDO

En este capítulo desarrollaremos la explicación concreta acerca de cómo es que, a nuestro parecer, se produce la configuración de una voz narradora que se asume o se deja percibir como conciencia épica, en medio de la fábula noveladora de *La Virgen de los Sicarios*. Para ello iremos retomando algunas de aquellas partes del texto de Fernando Vallejo que mejor dan cuenta de la posición ideológica que su narrador asume ante los hechos que va relatando. Para el análisis de dichas muestras nos basaremos en los conceptos de Mijail Bajtín (1981) respecto de las implicaciones ideológicas que se desprenden de la voz narradora de carácter épico; igualmente, las analizaremos a la luz de los conceptos de este teórico, lo mismo que alrededor de los de Gretel Wernher (2002); el primero llevó a cabo una comparación entre la visión de mundo de la épica y la novela y de la naturaleza narrativa de ambas, el segundo nos habla sobre la pervivencia de formas épicas en las narraciones asumidas desde la novela.

Tales conceptos no los explicaremos, como suele hacerse, en un fragmento introductorio a manera de marco teórico, sino que sus distintos aspectos se irán explicando junto con los fragmentos de la novela que ofrecemos como prueba de nuestras afirmaciones.

Dejamos, entonces, para el final, este aspecto que en realidad constituye nuestro tema principal, como lo propone el título al principio de nuestro texto. Y decir “para

el final” no es más que introducir las primeras conclusiones de lo que consideramos ya abordado en cada uno de los aspectos tratados en el capítulo anterior, cuya acumulación previa de elementos y muestras del libro eran necesarias para la mejor comprensión de la presencia de lo que hemos venido llamando una “conciencia épica” en la estructura narrativa de la obra de Fernando Vallejo que nos ocupa.

Tal presencia se concreta, como ya hemos señalado, de manera progresiva; a medida que la conciencia del narrador se va adentrando en el mundo de los jóvenes sicarios, vamos siendo testigos de una evolución que tiene tres estaciones (entendidas éstas como momentos de la narración que enmarcan representaciones simbólicas en el discurso del narrador, en su tránsito hacia la configuración de una conciencia épica), las cuales podríamos establecer así:

1) deslumbramiento y desengaño: el asombro, la admiración e incompreensión del personaje-narrador se mezclan con su despecho ante la evidencia de que el "conjunto de valores" que dieron forma a su sentido de las cosas, aquellos bajo los cuales trascurrieron sus mejores años en Medellín, han desaparecido y, con ellos, el mundo que está representados dichos valores:

“Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta. Bien que lo conocí porque allí cerca, a un lado de la carretera que venía de Envigado, otro pueblo, a mitad de camino entre los dos pueblos, en la finca Santa Anita de mis abuelos, transcurrió mi infancia”

(LVS, p7).

Es esta la manera en que la voz establece la imagen de su “arcadia”, una fórmula que repetirá en toda esta primera estación; como cuando nos cuenta que: “La Virgen de Sabaneta hoy es María Auxiliadora, pero no lo era en mi niñez: era la Virgen del Carmen, y la parroquia la de Santa Ana” (LVS, p. 9). El panorama descrito revela espacios e imágenes de la ausencia de los valores de su esencia, y estas imágenes de la ausencia se alternan con las que dan paso a la admiración (¿asombro?) ante la presencia de los sicarios, en quienes ve representados los valores de este nuevo espacio, valores que rechaza, pero sólo en un principio, como se constata al seguir la lectura y como mostraremos más adelante si el lector sigue la presente lectura.

Tal alternancia de imágenes es útil para sentar enseguida la oposición ideológica y simbólica que hay entre esas dos “Medellines”, la una, la de los recuerdos de Fernando, la otra, la del imperio de la violencia del narcotráfico y de la cual, para el narrador, los sicarios son su más palpable representación. Este antagonismo hace de los recuerdos de Fernando una imagen de identificación casi que angelical, la imagen de su pasado que choca con el presente: “Alexis (...) desgraciadamente para ti nunca vivirás la felicidad que yo he vivido. La felicidad no puede existir en tu mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol” (LVS, p. 14), tal y como nos dice Bajtín que ocurre en la narración épica, cuya conciencia narrativa evoca la perfección de un mundo lejano en el tiempo (1981, p. 271).

Nótese que al hablar de “este mundo tuyo”, no se refiere el narrador sólo al mundo de las comunas, o a esta nueva Medellín de su regreso. No. Por extensión se refiere a Colombia, a la humanidad. Aquí se presenta una condición que Bajtín también señala como inherente al relato épico: la distancia. Ya no sólo la distancia en el tiempo —porque Fernando cuenta el espectáculo de degradación situado desde la autoridad de ser del mismo tiempo en que imperan estos nuevos valores —, sino también una distancia que podemos llamar moral. Y es desde esta posición de “superioridad” que la conciencia épica emprende contra el “otro”, para quien no hay espacio moral en este tipo de narraciones (p. 260).

Bajtín nos dice que la narración épica legitima una visión de mundo única, una sola voz, y que, cuando la narración épica nos muestra dos voces, las muestras en conflicto, y que al chocar esas “dos voces”, al final “...una de ellas gana una victoria moral” (p. 325). Esta naturaleza moral de la superioridad de la conciencia épica, se da en *La Virgen de los Sicarios* a través de una “territorialidad” establecida por la voz del narrador en sus recuerdos, ligados, las más de las veces, a espacios desaparecidos o “profanados” por el “otro”, que aquí corresponde a las nuevas generaciones de medellinenses.

2) La siguiente estación corresponde a la asimilación que Fernando hace de los ideales de los muchachos de las comunas (los sicarios), representada en los actos y, sobre todo, en el discurso que se le ve enarbolar y con el cual da sentido a los hechos que va narrando. De admirador de las “destrezas” de Alexis y los jóvenes

sicarios, pasa a hacerse solidario con las razones y los discursos con que éstos asumen su destino y participación en la sociedad medellinense retratada en la narración.

Para la conciencia de Fernando, Alexis, Wilmar y los otros son los héroes traídos por la Providencia y la Justicia, para acabar con un mal, una plaga social de la cual, sin embargo, ellos mismos son parte: “Hay que limpiar a Antioquia de los antioqueños malos” (LVS, p. 78) —dice—. Es esa la única medida que se le hace lógica como modo de recuperar ese mundo lejano, el estado de las cosas, sepultado bajo las insoportables condiciones del panorama moral de esta Medellín, la ya nunca suya. Se le ve decir a Fernando: “Le dije a Wilmar que en mi opinión ya no tenía objeto seguir en Medellín, que esta ciudad no daba para más, que nos fuéramos” (LVS, p. 116).

La visión épica es la visión de quien es testigo de una confrontación: realidad versus esperanza. El parte de guerra no puede ser peor: las huestes del héroe Fernando diezmadas. Al final Metrallo derrota a Medellín y las cínicas palabras del narrador no son más que restos esparcidos luego de la batalla. Pero aun así no detiene su relato, no cesa en su visión. Sus últimos testimonios vendrán a constituir esa victoria moral de la que nos habló Bajtín.

Fernando el narrador es pues, un instrumento a través del cual se recrea el ambiente de caos propiciado por el narcotráfico, la inexistencia de autoridad y

justicia y los desmanes de corrupción de la clase política. Tras la caricatura satírica se perciben los anhelos de retorno a un estado de bienestar, se percibe además lo truncado, lo que no es posible. Entonces el narrador se empieza a hacer instrumento de lo épico. Y, en una de las estaciones, héroe mismo, postura trágica, guerrero en una batalla de la que no hay escape ni posibilidad de victoria, imagen en la que más de una vez nos ha presentado la condición épica.

3) La tercera estación muestra a un narrador que no sólo asume en su discurso y acciones los "ideales" de estos antihéroes que son Alexis y Wilmar, sino que pasa a ser uno más de los sicarios. Esta afirmación nace al percibir la adopción que éste finalmente hace de los términos que caracterizan a los jóvenes de las comunas, sumado al hecho ya mencionado que también asuma y valida las prácticas propias de su cultura, su visión y su *modus vivendis*.

Para Bajtín, el lenguaje lleva en sí la posibilidad de ser "múltiple", también revela un discurso y "una visión del mundo" y, por tanto, adquiere una naturaleza ideológica (p. 271). Cuando muestra la multiplicidad del discurso, Bajtín habla de "heteroglosia", propia de la novela, y que es contraria a unicidad de lengua y visión del mundo que se halla en la épica. Al suponer una sola lengua, el poeta se apodera del "derecho" de contar a través de ella, con lo cual está, de paso, reproduciendo una única interpretación de los hechos.



Sobre esto ya trabajó Wernher (2002, p. 81), para quien existen notables casos de recreación de un mundo novelado desde una postura estoica propia de la épica y reflejada en el lenguaje. Bajtín recalca el decisivo papel del lenguaje en la epopeya, señalando que: “todos en el mundo épico hablan el mismo idioma, lo que sugiere que su única «languagedness» y su única «voicedness» es la lengua del poeta—autor del lenguaje” (p. 273).

Con esta afirmación podríamos explicar por qué nuestro narrador se va haciendo a las maneras de expresión lingüística de Alexis: el habla de las comunas es la lengua de una conciencia por la que ha tomado partido. Y del Fernando gramático<sup>13</sup> que en un principio se detenía a analizar y “traducir” las frases y conceptos que definen el mundo de los sicarios, y con los que ellos mismos se definen (“Con ‘el pelao’, mi niño significaba el muchacho; con ‘la pinta esa’ el atracador; y con ‘debió de’ significaba ‘debió’ a secas”, (LVS, p. 20). Y “el fierro es el revólver. Yo al principio creía que era un cuchillo pero no, es un revólver”, (LVS, p. 25), pasamos a otro Fernando que utiliza con propiedad, en su narración, frases como: “...sacó el Ángel exterminador su espada de fuego, su **“tote”**, su **“fierro”**, su **juguete...**” (...) “A esta **gonorreíta** (...) también le puso en el susodicho sitio su cruz de ceniza...” (LVS, p. 55), y “Ay, qué memoria la mía, me quedó faltando un **cascado** más” (LVS, p. 66).

---

<sup>13</sup> Recordemos que en varios pasajes nos recuerda que lo suyo es la gramática.

La lógica que aquí vemos es la misma que involucra el lenguaje, según el estudio de Bajtín: “Los habitantes del mundo épico deben hablar a través de la unicidad de una lengua y ser consecuentes con la ideología que de ésta se desprende” (p. 277). Creemos que la conciencia épica de la que hablamos hace su aparición en el narrador desde el momento mismo en que emergen, de sus frases, indicios de compartir los valores éticos y estéticos del mundo de los jóvenes sicarios, hasta el punto de hacerlos suyos: en la conciencia de Fernando, suyos son tanto “la lucha” contra la “chusma gregaria” de Medallo, como las frases y palabras que hemos indicado arriba.

Junto con dichas expresiones, se nos muestra en su discurso una postura acorde con la visión de mundo de los sicarios. Con ello, Fernando ya no es más el extraño que entró para mirar y luego acompañar, en calidad de “escudero” o “cronista”. Su discurso y actos nos dejan ver a un héroe más, es decir, según el punto de vista desde donde planteamos la presencia de tal categoría en las figuras de Alexis y Wilmar bajo tal óptica. No sólo usa las palabras y frases de las comunas, también les da una función estética y discursiva, además de una actitud y visión de mundo que lo hacen identificable con los jóvenes sicarios. Nos referimos a pasajes en que Fernando es el protagonista de un hecho, tal como en el siguiente:

Así que me va apagando ese radio, señor taxista, que hoy no ando pa discusiones”. Y santo remedio, lo apagaban. Algo oían en mi tono de perentorio, la voz de Thánatos que les quitaba toda gana de disentir: o lo apagaban o lo apagaban (LVS, p. 50).

La muerte de Alexis también tiene visos de lo épico. Por un lado, evoca un pasaje de una de las narraciones épicas, más exactamente la epopeya griega de La Ilíada. Su muerte obedece a una venganza pues su asesino, La Laguna Azul, Wilmar, lo había asesinado como retaliación por la muerte de su hermano: “¿Por qué lo mataste?”— le pregunté. “Porque mató a mi hermano” (LVS, p. 115), le contesta cuando Fernando lo increpa. Al tiempo vemos cómo Fernando ha meditado su venganza sobre Wilmar. Tales hechos nos remiten a las muertes de Patroclo a manos de Héctor, de éste por la mano de Aquiles y del asesinato de Aquiles por Paris, una cadena de venganzas, tal y como se plantea en *La Virgen de los Sicarios*, trayendo de paso, sobre la figura de héroe que se asoma en Fernando, un carácter muy unida a los asuntos heroicos: el honor, la venganza como deber: son palabras de Fernando: “subí a buscar a la mamá de Alexis y de paso a su asesino”(LVS, p. 86); también:

me quedé afuera con La Plaga conversando. Entonces me hizo el reproche, que por qué andaba con el que mató a Alexis. "¿Por qué dices eso, niño tonto? —le contesté— ¿No ves que yo ando con Wilmar y a Alexis lo mató La Laguna Azul?" "Wilmar es La Laguna Azul", respondió—

Por unos segundos se me detuvo el corazón. Cuando volvió a andar ya sabía que tenía que matarlo (LVS, p. 112).

La actitud de Fernando en este pasaje lo muestra como si se hubiera efectuado en él la trasposición del carácter y visión de los muchachos sicarios, se identifica aquí como uno más de ellos, con sus actos incluso. Lo que ya se había sentido en sus palabras, cuando dice: "Alexis y yo (...) coincidíamos en nuestro mísero

presente sin futuro: en ese sucederse de las horas y los días vacíos de intención: llenos de muertos” (LVS, p. 76). O como cuando le dice a Alexis: “Sigue tú matando solo” (LVS, p. 78), de donde deberíamos concluir que, de alguna manera, Fernando se siente parte de sus matanzas, se hace su “par” en estos actos.

Hechos uno, identificados ahora el uno en el otro (Fernando en Alexis y, por lo tanto, en los ideales de los asesinos), vemos que los acompaña un mismo destino, pues cuando el Difunto, ese personaje que funge como especie de oráculo al servicio de Fernando y Wilmar (primero estaba al servicio de Fernando y Alexis), llegó una vez más a “leerles el destino”, Fernando le pregunta “¿No irían a venir enseguida también, por nosotros, los de la moto?” (LVS, p. 107). Deteniéndose en ese “nosotros” de la anterior frase, se deduce que el narrador se siente tan involucrado en los presagios que, debido a su rol de sicario, deberían estar dirigidos sólo a Alexis, y esto es porque ya a esta altura del relato está plenamente identificado con éste, tanto en el discurso como en su actuación e ideología.

Tal procedimiento narrativo nos hace pensar en una conciencia épica que se refuerza, haciéndose doble: como héroe abraza unos “ideales” y se presenta como superior a los habitantes de Medellín; como narrador, propicia en la relación de los hechos un ambiente de exaltación a un mundo y deslegitima otro.

Con este “rasgo doble” se acentúa el carácter trágico que se revela en cada doblez del argumento de esta novela, el cual termina de definir la configuración de

la conciencia épica de la que venimos sosteniendo existe en la obra *La Virgen de los sicarios*. Que los personajes acudan sin temor y con o sin conciencia a la cita con la muerte, implica ese cumplir con su deber, relacionado con un sino trágico propio de la épica clásica y que Jaegger reconoce como principal atributo heroico (p. 435), en el que subyace una fuerte carga ética:

Le dije a Wilmar que (...) ya no tenía objeto seguir en Medellín (...) que nos fuéramos. Aceptó. Simplemente tenía que ir antes a su barrio a despedirse de su mamá y a constatar que de veras le hubieran enviado la nevera (...) Le pedí que nos fuéramos de inmediato (...) Nos despedimos. Yo me fui a mi apartamento a esperarlo y él tomó hacia las comunas. La despedida fue para siempre, vivos no nos volvimos a ver (LVS, p. 116).

Sobre este aspecto épico, opina Bajtín (1962) que el dibujo de la figura del héroe hecho por el poeta lo ubica en una posición de no-futuro, “para el héroe épico no hay espacio más allá del texto” y su valor espiritual se desprende de este rasgo trágico (p. 290) en el que destella una aceptación estoica del desenlace. Y ciertamente así se nos muestra Fernando al final, antes de abandonar la ciudad, no sin antes señalar, desde arriba, peor suerte en quienes quedan en ella, como sosteniendo su “superioridad” moral, que se mantenía inmodificable, la visión hecha por él es casi una réplica de la conciencia en el infierno retratado por Dante: “Un puente peatonal elevado cruzaba la autopista. Subí. Abajo corrían los carros enfurecidos, atropellando, manejados por cafres que creían que estaban vivos aunque yo sabía que no” (LVS, p. 120).

## CONCLUSIÓN

Terminemos diciendo que los elementos aquí presentados como argumentos son consecuentes con nuestra lectura particular de esta obra y creemos que, con la exposición de ellos, haber demostrado suficientemente lo que anticipamos. Por supuesto que no somos ingenuos y, por tanto, no creemos que la estructura narrativa que analizamos esté arraigada fuertemente en el sentido que el autor quería transmitir con los símbolos creados en esta obra. Creemos, eso sí, que con tales elementos narrativos y las reflexiones lingüísticas y sociales, introducidas constantemente en el relato, el autor plantea una revisión de los valores y crea imágenes de un panorama dantesco para los valores de una sociedad en creciente desplome: la colombiana.

Nuestra opinión es que el acercamiento cínico que hace Vallejo a través de su narrador Fernando, es el principal rasgo épico dentro del relato, pues con él se eleva a un nivel de valoración, desde el cual las cosas toman otro sentido y hablan de un espacio moral superior al de la narración.

También es preciso que afirmemos que, si acaso no fuera la sociedad colombiana misma lo que se ataca en esta obra, al menos es un intento de condena a lo que, muy probablemente, la conciencia de la que hablamos durante todo el estudio, llamaría la estéril moral de Metrallo. Para lograr su objetivo, Vallejo ha “reescrito” sobre el carácter, la estructura y el estilo de los relatos épicos –aun si fuera de forma no premeditada-; hay novedad en esta forma. Reelabora, invirtiendo el

proceso de dialogismo y heteroglosia de que habla Bajtín, reelabora el mundo múltiple de la novela.

Lukacs y Bajtín están de acuerdo con aquellos que opinan que toda la narrativa es épica, no sólo por ver en ella un legado de la conciencia griega y latina clásicas y su percepción acerca de la situación del hombre en el universo; para nosotros la novela contempla la presencia de un ser que se sobrepone, un héroe, como reminiscencia de aquellos de capacidades extraordinarias que poblaban los relatos de la antigüedad y que se hacían modelos de los otros individuos de la colectividad a que pertenecían.

Todo protagonista se hace héroe ante nuestra interpretación, pues son modelos universales y representación de una colectividad: la gran colectividad humana, aun si tan sólo aluden a una comunidad reducida. Estos personajes son héroes por el hecho de enfrentar con sus débiles pero significativos actos su destino, moldeado por fuerzas que están —y estarán— más allá de su comprensión (Lukacs, 1970 p. 123). Por último, son héroes porque su discurso, por muy poca pretensión que conlleven, buscan exaltarlos, dejarlos bien parados entre los espectadores, el mundo, los lectores.

Así como cada discurso es la reivindicación de quien lo porta, es también la exaltación del mundo al que él pertenece, la justificación de su existencia. En ese

sentido todo discurso es épico. Otros estudios probaran esta última afirmación, y ellos mismos serán, entonces, representaciones épicas de quienes los elaboran.

Esperamos que el aporte hecho desde este análisis sirva, de ahora en adelante, para ampliar el enfoque de otras posibles interpretaciones más allá del llamado género *sicaresco* porque consideramos que tiene múltiples perspectivas para otro tipo de análisis crítico más profundo.



## BIBLIOGRAFÍA

**ABAD FACIOLINCE**, Héctor (1995) *Estética y Narcotráfico*: Revista Número Separata II – III Bogotá (pp.4)

**ALMAGRO JIMÉNEZ**, Manuel (1985) James Joyce y la épica moderna. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

**ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL**, Gustavo (2005) Manual de Crítica Literaria.6Ed. Bogotá: Plaza y Janés.

**ÁNGEL**, Martha S.: “Literatura del Sicariato”. Aula Virtual de Martha Silvia Ángel  
<http://marthasilviaangel.blogspot.com/2009/08/8-literatura-del-sicariato.html>.

Recuperado 12 Enero 2010

**BAJTÍN**, Mijaíl: (1962) “La epopeya y la novela: hacia una metodología para el estudio en la novela.” En La imaginación dialógica. Austin: Editorial Holquist Michael (University of Texas Press)

**BENJAMIN**, Walter (1995). Para una crítica de la violencia. Buenos Aires: Editorial Leviatán.

**BERSTEIN**, Michael (1980) Pound’s Cantos. Princeton University Press: (pp. 320)

**BLAIR**, Elsa (2005). *Muertes violentas, la teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia.

**ANÓNIMO**: *Cantar de Roldán*. Madrid: Editorial Alianza. 2003.

**CARPINTERO**, Helio (2005). "Ortega, Cervantes y las Meditaciones del Quijote". *Revista de Filosofía*. Universidad Complutense de Madrid. Vol. 30 Núm. 2 pp. 7-34.

**FANTA**, Andrea: "¿Y qué hacemos con la novela colombiana de fin de siglo?": en: <http://corporacionbabilonia.org/ponencias/primerseminarioparadocentesenliteraturayhumanidades/andreadfanta.pdf> Recuperado 15 Marzo 2010

**FUENTES**, Carlos (1990). *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Editorial Mondadori.

**FOUCAULT**, Michel (1980). *Microfísica del Poder*. Madrid: Editorial Paidós.

**GARCÍA DUSSÁN**, Pablo: "La narrativa colombiana: una literatura "thanática" (2005) Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia. <http://revistas.ucm.es/fil/02122952/articulos/DICE9696110297A.PDF> Recuperado 16 Diciembre 2009.

**HABERMAS**, Jürgen (2000). *Aclaraciones a la ética del discurso* (Traducción e introducción de Manuel Jiménez Redondo) Madrid: Psikolibro.

**HEGEL**, Georg Wilhelm Friedrich (1985) *Estética*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte.

**HOMERO**. *La Ilíada*. En: [www.scribd.com/doc/39119261](http://www.scribd.com/doc/39119261) Recuperado abril 21 2010

**JAEGER**, Werner: *Paideia* (2001). Los ideales de la cultura griega (libro primero) 15 Ed. Mexico: Fondo de Cultura Económica México- décimoquinta reimpresión.

**KUNDERA**, Milan (1960). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets.

**LUKACS**, György (1970). *Teoría de la novela*. Boston: MIT.

**MENÉNDEZ** Pidal (1965). *Poema del Mío Cid*- Edición crítica. Madrid: Editorial Planeta.

**MIZRACHI MUGRABI, Sally**: “Ciudad, religión, violencia y muerte en La Virgen de los Sicarios: una lectura interpretativa”. Tesis (1998). (Licenciado en Lenguas Modernas).-- Universidad del Valle. Facultad de Humanidades [http://opac.univalle.edu.co/cgilib?session=35048116&infile=subk.glue&style=subk&nh=20&calling\\_page=details.glu&key=52494](http://opac.univalle.edu.co/cgilib?session=35048116&infile=subk.glue&style=subk&nh=20&calling_page=details.glu&key=52494) Recuperado 15 mayo 2010

**MONTOYA**, Pablo (2007). *Demoliciones de un reaccionario*. Bogotá: Número 54. Noviembre, (p. 18-27)

**MORALES CHAVARRO**, Winston. La Virgen de los Sicarios y la ciudad como no ficción En:

[http://www.elabedul.net/Documentos/Temas/Literatura/La\\_Virgen\\_de\\_los\\_sicarios.](http://www.elabedul.net/Documentos/Temas/Literatura/La_Virgen_de_los_sicarios.pdf)

[pdf](#) Recuperado 15 de mayo 2010

**OSORIO**, Óscar. El sicario en la novela colombiana. The sicario in colombian novel. En:

[http://poligramas.univalle.edu.co/29/Art\\_4\\_poligramasJunio%202008.pdf](http://poligramas.univalle.edu.co/29/Art_4_poligramasJunio%202008.pdf)

Recuperado 18 julio 2010

**PAZ**, Octavio (1962). El Arco y la Lira. México: Fondo de Cultura Económica.

**POLIT**, Gabriela: Ese muerto no lo cargo yo. Opiniones cruzadas sobre veinte años de narcotráfico en Colombia.

En:[http://catedras.ucol.mx/transformac/Ese\\_muerto.doc](http://catedras.ucol.mx/transformac/Ese_muerto.doc) Recuperado 16 abril 2010.

**RAMA**, Angel (2010). Selectividad y transculturación. Publicado en [Pensamiento latinoamericano](#) por castanel

**RENGIFO CORREA**, Ángela. El sicariato en la literatura colombiana. Aproximaciones desde algunas novelas. Cali: Universidad del Valle. En:

[http://estudios](http://estudios_literarios.univalle.edu.co/cuadernos2/angela_rengifo.pdf) literarios.univalle.edu.co/cuadernos2/angela\_rengifo.pdf.

Recuperado septiembre 14 - 2010.

**ROSAS CRESPO**, Elsy (2003). La Virgen de los Sicarios como extensión de la narrativa de transculturación. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid (pp.304)

**SLOTERDIJK**, Peter (2001). *Crítica de la razón Cínica*. 5ta. Impresión. Madrid: Universidad de Minnesota.

**SORIA**, Andrés. *Algunas pervivencias épicas medievales en los "Romances vulgares" del Romancero general*. En: [WWW.Rebista.um.es/estudiosromanicos/article/.../76041](http://WWW.Rebista.um.es/estudiosromanicos/article/.../76041). Recuperado 15 Junio 2010.

**VALLEJO**, Fernando (2002). *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.

**VÁSQUEZ ROCCA**, Adolfo. "Desprecio por las masas: de la escuela cínica al cinismo contemporáneo de Sloterdijk". En: [www.Homines.com/palabras/cinica\\_cinismo](http://www.Homines.com/palabras/cinica_cinismo). Recuperado 04 noviembre 2009

**VELA BUENO**, José Carlos (1996). Historia y deformación formal en *El buscón*. En: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Madrid, No. 14 (pp.28)

**VILLENA GARRIDO**, Francisco (2004). *La agencia en la narrativa de Fernando Vallejo*. Princeton University,. En:  
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/fervallejo/fervallejo1.htm>

**WERNHER**, Gretel (2002). ¿Algo más sobre literatura? La ciudad en la Literatura: epos y novela. Bogotá: Editorial. Universidad de Los Andes (Ediciones Uniandes - Facultad de Artes y Humanidades).

**WILLIAMS**, Raymond (1991). *Novela y Poder en Colombia*. Bogotá Editorial Tercer Mundo