

Cartografías utópicas: muerte y redención en la obra de Vallejo*

Cartografías utópicas: morte e redenção na obra de Vallejo

Utopian cartographies: death and redemption in Vallejo's work

Álvaro Acevedo Tarazona** y Andrés David Correa Lugos***

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la heterotopía de Medellín desde la ficción de Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios*, y analizar cómo retoma procesos históricos, sociales y culturales contemporáneos. Este artículo contribuye a evidenciar nuevas formas de investigación, en las que se toman ficciones para recrear, ejemplificar y contrastar la realidad contemporánea. A la par, desmitifica las utopías como creaciones de la ciencia-ficción, para adentrarlas en la explicación y el dominio de los miedos y anhelos dentro del sí mismo y las sociedades contemporáneas.

Palabras clave: ficción, heterotopía, historia, literatura, utopía, violencia.

O objetivo deste artigo é refletir sobre a heterotopia de Medellín a partir da ficção de Fernando Vallejo, A Virgem dos Sicários, e analisar a forma como aborda processos sociais, históricos e culturais contemporâneos. Esse artigo contribui para demonstrar novas formas de pesquisa, nas quais são feitas ficções para recriar, exemplificar e contrastar a realidade contemporânea. Ao mesmo tempo, desmistifica as utopias como criações de ficção científica, aprofundando a explicação e o domínio dos medos e desejos dentro do eu e das sociedades contemporâneas.

Palavras-chave: ficção, heterotopia, história, literatura, utopia, violência.

The objective of this article is the reflection of the heterotopy of Medellin from the fictional novel of Fernando Vallejo, Our Lady of the Assassins, and also analyze how the novel re-examines historical and social contemporary and cultural processes. This text strives to demonstrate new forms of research in which fictional aspects are utilized to recreate, exemplify and contrast contemporary reality. At the same time, it demystifies utopias as creations of science fiction in order to include them in the explanation and mastery of fears and desires within the individual and contemporary societies.

Key words: fiction, heterotopy, history, literature, utopia, violence.

* Este artículo es resultado del proyecto "El ocaso de la utopía antisistémica: el conflicto, la Universidad y la apuesta por la paz en Colombia, 1968-1998", investigación en curso financiada por Colciencias y ejecutada por la Universidad Industrial de Santander (UIS), abril de 2017-abril de 2019.

** Profesor titular de la Universidad Industrial de Santander (UIS), Bucaramanga (Colombia). Posdoctorado en Ciencias de la Educación, Doctor en Historia, Magíster en Historia de América, Especialista en Filosofía, Historiador.
E-mail: tarazona20@gmail.com

*** Miembro del grupo de investigación Políticas, Sociabilidades y Representaciones Histórico-Educativas, Universidad Industrial de Santander (UIS), Bucaramanga (Colombia). Historiador y Archivista. E-mail: andrescorrealugos@outlook.com

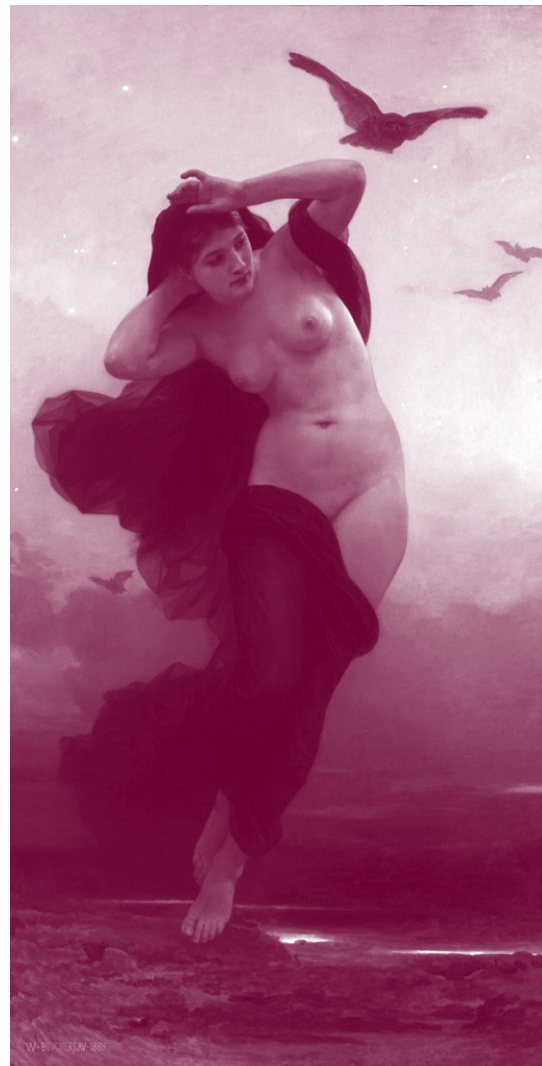
original recibido: 13/07/2017
aceptado: 15/09/2017

nomadas@ucentral.edu.co
Págs. 109~121

Introducción

El presente artículo busca profundizar en nuevas alternativas de análisis sociales e históricos para documentar y crear una representación de la década de los noventa. Para ello utiliza el concepto de *utopía* como referente que proyecta las aspiraciones de los actores sociales frente a la realidad que experimentan. El cuerpo del trabajo se encuentra dividido en cuatro partes. La primera funciona como un marco teórico, en este apartado se analizan las distintas conceptualizaciones que filósofos, escritores y sociólogos han realizado de la palabra *utopía*. El segundo apartado realiza una cartografía de la utopía, para este propósito la ubica en una espacialidad y temporalidad que es posible dilucidar analizando la obra *La virgen de los sicarios* del autor colombiano Fernando Vallejo publicada en 1994. El tercer apartado del texto se remonta a buscar una transitoriedad o desterritorialización de la utopía, esto es posible por los ejercicios de la memoria de los sujetos sociales que llevan consigo una carga histórica caracterizada por la violencia. En este apartado importa seguir tipologías de violencia representadas ficcionalmente por Vallejo con resultados exitosos. El último apartado realiza un balance a partir de las cuatro funciones sociales de la utopía propuestas por Bauman. Entonces se analiza el impacto social, la trascendencia y las relaciones que las construcciones ficcionales tienen en los acontecimientos y viceversa.

Es importante aclarar que a lo largo del texto se harán menciones que el lector debe tomar con cuidado. Por ejemplo, cuando se habla de “Medellín” entre comillas, se hace referencia a la ciudad ficcional de la novela, cuando se menciona a Fernando se refiere al personaje con rasgos autobiográficos que ha diseñado Vallejo, cuando se menciona a Vallejo se analizan las improntas del autor a partir de la ideología de los personajes o los comentarios a la realidad nacional. La tesis central de la historia se podría resumir como la llegada de Fernando



■ *La Nuit*, 1881 | William Adolphe Bouguereau

a “Medellín” en los años noventa con un solo propósito: morir. Allí se encuentra con una ciudad vecina muy distinta a su natal Sabaneta; los lugares ahora producen miedo, fascinación y erotismo. Transversal a estas sensaciones, existe una generación de jóvenes desposeídos,

sin ninguna proyección, cuya única salida laboral es ser asesinos a sueldo. En medio de esta confluencia de visiones, inicia un idilio fuera de lo común, que une la Medellín utópica del lujo y el confort con la Medellín distópica de la muerte y la violencia. Lo que parece ser una historia de ficción, documenta las sociabilidades de una de las principales ciudades de Colombia asediada por el narcotráfico, y un ejército privado de jóvenes de *megaslums*¹ sin mayores propósitos que matar en nombre del patrón que todos conocen, pero del que nadie quiere hablar.

Analizar la obra de Vallejo contribuye a comprender un pasado histórico muy cercano a la contemporaneidad que escapa a los análisis y memoria del colombiano; la razón de esto puede ser por la cercanía, que hace que se le tome como contenido noticioso o por la noción² generalizada que la violencia ha formado en la sociedad. El presente artículo es una aproximación interdisciplinaria a una coyuntura que aún tiene amplias repercusiones como es el uso de las violencias privadas como mecanismo de control, el posicionamiento de una mentalidad violenta como salida a los conflictos cotidianos y la caracterización de la violencia y el conflicto en una sociedad *ad portas* del posconflicto.

Marco teórico: cartografiando una utopía

Todos los caminos llevan a la utopía. La formación de un ideal topológico libre de desventuras, en el que los sueños se confunden con la cotidianidad, es una constante en las civilizaciones. De hecho, es tan común, que la utopía está en un continuo redimensionamiento. Una utopía inmóvil es casi tan insoportable como la perturbadora realidad. Una de las mejores contribuciones a la delimitación de la utopía es la propuesta en *El alma del hombre bajo el socialismo*:

Un mapa del mundo que no incluya Utopía no es digno de consultarse, pues carece del único país en el que la humanidad siempre acaba desembarcando. Y cuando lo hace, otea el horizonte y al descubrir un país mejor, zarpa de nuevo. El progreso es la realización de utopías. (Wilde, 2002: 9)

La construcción de la utopía como fenómeno social es una fiel representación de la modernidad. Ciertamente, el descontento y la aspiración del ser humano

lo llevan a repensar su realidad y a fabricar en la ficción un sitio donde todo es mejor. Tal vez por eso o por descuido, es común asociar la utopía con la literatura, con la narración de personajes y situaciones que no conocemos en profundidad, pero que de alguna manera describen las situaciones más oscuras y acuciosas del interior. La búsqueda implacable por describir y aprisionar las membranas del porvenir convierte la utopía no en un problema de la literatura, sino en un problema social. El nobel portugués José Saramago manifestó en una ocasión:

[...] si yo pudiera borrar la palabra utopía del diccionario y de la mente de las personas, lo haría. Posponemos y posponemos lo que queremos ser. La esperanza siempre la tenemos, claro. Es lo que hace, en muchos casos, que la vida sea soportable. (Saramago, 2007: 2)

La visión de la utopía como catalizadora de la esperanza es un diagnóstico de la sociedad del deseo contemporánea. El cortoplacismo y la ausencia de un plan hacia el futuro, hace que las personas estén orbitando en un eterno retorno entre los sueños, la realidad incómoda y la fabricación de nuevos sueños.

Proponer la utopía como un barómetro de las tensiones sociales se ha convertido en una nueva estrategia para analizar las sociedades contemporáneas. Antes de analizar la utopía es conveniente analizar lo que es y lo que no es contemporáneo. Esta pesquisa es el principal objetivo de los pensadores modernos. Roland Barthes, tratando de buscar una respuesta expedita, afirma que lo contemporáneo es lo intempestivo (Agamben, 2011). En otras palabras, es todo aquello que ocurre cuando no es conveniente, que aparece muy tarde o muy temprano y la sociedad no sabe cómo afrontarlo. La incapacidad para afrontar lo que pasa hace que el hombre anhele un *topos* reinado por la diacronía, con la simpleza para sentirse identificado con el espacio y no en la aporía constante de crear una identidad a partir de retazos de su memoria.

Cartografiar la utopía no es un análisis literario, es un ejercicio histórico que remite a la aceleración y desaceleración temporal de las sociedades: “[...] entender cómo un mal, un inconveniente y defecto, algo de lo cual la época, con justicia, se siente orgullosa, esto es, su cultura histórica, porque pienso que todos somos devorados por la fiebre de la historia y debe-

ríamos, al menos darnos cuenta de ello” (Nietzsche, 2006: 11). Esta fiebre de la historia ya no es la fiebre de los metarrelatos. Actualmente, existe un estado febril por los acontecimientos de las pequeñas y minúsculas historias que fomentan el consumo indiscriminado de hechos, lo que en inglés se denomina como *stories*, popularizadas en las redes sociales como cápsulas de acontecimientos de escasos segundos que alimentan orgullos voyeristas, los éxitos en las tendencias tecnológicas modernas como Instagram incluyen pequeñas historias que duran veinticuatro horas y donde las personas pueden compartir momentos de su vida.

Ahora bien, el estudio de la utopía propone una reinterpretación del accionar humano, puede ser material, inmaterial, y su propia ontología. A continuación, se expondrán cuatro posibilidades de la utopía que servirán para comprender la realidad utópica de Fernando Vallejo en su obra *La virgen de los sicarios*:



▪ Dakini

- Las utopías relativizan el presente. Esto permite nivelar el camino para tener una actitud crítica de la sociedad y el hombre. La creación de las utopías a lo largo de la historia ha permitido romper con las continuidades históricas (Gusfield, 1971). Son la llave de escape, su masificación permite entrever una actitud de desencanto o frustración frente a la sociedad.
- Las utopías son aspectos de la cultura en las que se exploran las extrapolaciones del presente. Las invenciones utópicas proporcionan aquello de lo que los hombres tienen la más aguda carencia: un amor libre, una tierra sin esclavitud o el derecho a elegir y ser elegido, éstos son algunos de los derechos que la mayoría de los Estados garantizan, pero son representaciones de sueños y utopías del pasado.
- Las utopías dividen la realidad compartida en una serie de proyectos por evaluar entre sí. En todas las proyecciones ideales existe su contrario. La eutopía es la más clara representación de la pesadilla que desencadena o que puede incluir la construcción utópica. Por ejemplo, la utopía antisistémica de unos, puede ser la eutopía capitalista de otros.
- Las utopías ejercen una inmensa influencia en el curso real de los acontecimientos. Es innegable que gran parte de las acciones sociales o colectivas de este siglo o del pasado, se remontan a conceptualizaciones románticas de utopías. Cuando las ideas están lo suficientemente claras en el horizonte colectivo, es cuando las personas deciden hacer de la utopía una realidad (Bauman, 2012).

Se podría concluir que las utopías emergen como representaciones de los deseos y anhelos reprimidos de los individuos y las sociedades. Son las proyecciones de un mejor porvenir. Por esa razón, Oscar Wilde afirma que son la medida del progreso, pues la utopía no se satisface y siempre parte en la búsqueda de una experiencia novedosa. La utopía es de naturaleza azarosa, pues no existe nada más atrayente que lo desconocido, que impulsa a los actores sociales a dejarse llevar por aquélla y concluir si es lo que siempre han buscado.

Una utopía de idilio y muerte

El libro *La virgen de los sicarios* ofrece una radiografía social de “Medellín” entre los años 1991 y 1995. Las proyecciones de Fernando Vallejo sobre las complejas relaciones derivadas del narcotráfico hacen que el autor considere que el único remedio o proyección futura para Colombia sea la muerte:

Ya ni sé, hace tanto, ya no recuerdo... Recuerdo que íbamos de bache en bache ¡pum!, ¡pum!, ¡pum!, por esa carreterita destartalada y el carro a toda, desbarajustándose, como se nos desbarajustó después Colombia, o, mejor dicho, como se “les” desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir. (Vallejo, 1994: 10)

El recurso literario de Vallejo para describir las situaciones de una realidad y presentarlas al público sobrepasa las clásicas distinciones de la novela. No existe un narrador omnipotente, el relato parece una crónica de viaje, donde Fernando rompe la cuarta barrera y establece un diálogo con el lector. Fernando es un hombre muy parecido a Vallejo que está en la búsqueda de su propia utopía: morir. No es la muerte biológica la que anhela Fernando,



■ Basilio de Santa Cruz. *Virgen Inmaculada*, 1670 | Óleo sobre lienzo

es morir a la racionalidad, para vivir a los deseos, al amor, aun cuando este último lo lleve a ver de frente la muerte. Pero lo que encuentra es una construcción idealizada de lo bello y cruel. Su eutopía de la muerte es contrarrestada por un amor distópico que sabe a aguardiente y huele a pólvora. Parece que los sentimientos están en contraposición, pero es esto lo que hace que el relato sea distinto a cualquier otro. Fernando no necesita amar, necesita morir a ser lo que siempre fue, eso lo hace infeliz.

Espacialidad de la utopía

La utopía está enmarcada en un cuadro entre lo real y lo fantástico, este puente brinda credibilidad al relato y lo afianza en la atención del lector. El autor ofrece una forma de llegar a “Medellín” guardada en su imaginación, en la representación de personajes que evocan pasados incomunicados y memorias subterráneas. Una ciudad de amores y violencia, de desencuentros e idilios, de la comunión entre el machismo de la montaña y el homosexualismo urbano. Es una ciudad que recibe a viejos a punto de morir y jóvenes que matan para no morir:

En la finca Santa Anita de mis abuelos, a mano izquierda viniendo, transcurrió mi infancia. Claro que lo conocí. Estaba al final de esa carretera, en el fin del mundo. Más allá no había nada, ahí el mundo empezaba a bajar, a redondearse, a dar la vuelta. (Vallejo, 1994: 11)

La construcción de “Medellín” es pintoresca y marcada por recuerdos muy íntimos. Aun así, no logra escapar a las coyunturas sociales de un país en plena década de los noventa, abierto a la globalización, que quiere emular al mundo para disimular la pobreza y la tristeza:

Alexis, ajá, así se llama. El nombre es bonito, pero no se lo puse yo, se lo puso su mamá. Con eso de que les dio a los pobres por ponerles a los hijos nombres de ricos, extravagantes, extranjeros: Tayson Alexander, por ejemplo, o Fáber o Eder o Wílder o Rommel o Yeison o qué sé yo.

No sé de dónde los sacan o cómo los inventan. Es lo único que les pueden dar para arrancar en esta mísera vida a sus niños, un vano, necio nombre extranjero o inventado, ridículo, de relumbrón. Bueno, ridículos pensaba yo cuando los oí en un comienzo, ya no lo pienso así. Son los nombres de los sicarios manchados de sangre. Más rotundos que un tiro con su carga de odio. (Vallejo, 1994: 12)

En la primera parte de la novela, Vallejo es capaz de describir con profundidad, pero con sutileza, una ciudad de encanto que le recuerda su pasado. En el presente está contrariado por el crecimiento de una ciudad de mundo, con una mentalidad arraigada en el retraso y la pobreza, donde los mismos pobres de su generación y la siguiente han entregado, sin saberlo, un ejército de sicarios prestos a matar bajo las órdenes de un mafioso:

Te voy a decir qué es un sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo. ¿Y los hombres? Los hombres por lo general no, aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años, como Alexis, mi amor: tenía los ojos verdes, hondos, puros, de un verde que valía por todos los de la sabana. Pero si Alexis tenía la pureza en los ojos tenía dañado el corazón. (Vallejo, 1994: 14)

Desde 1986 hasta 1996 la ciudad de Medellín, al igual que muchas capitales de Colombia, ha sido desagrada por actos de sicariato. Los objetivos son diversos: ministros, estudiantes, comunistas, travestis, prostitutas, etcétera. Cualquier persona puede ser un objetivo estratégico o blanco para generar temor. En la obra,

la muerte toma niveles exponenciales al ser mostrada como la única salida frente a los conflictos cotidianos:

Corrió hacia el *hippie*, se le adelantó, dio media vuelta, sacó el revólver y a pocos palmos le chantó un tiro en la frente, en el puro centro, donde el miércoles de ceniza te ponen la santa cruz. ¡Tas! Un solo tiro, seco, ineluctable, rotundo, que mandó a la gonorrea esa con su ruido a la profundidad de los infiernos. (Vallejo, 1994: 57)

En la cotidianidad de la heterotopía de Vallejo, al igual que en la realidad, nadie es totalmente bueno o malo: “Y que no me vengan los alcahuetes que nunca faltan con que mataron al inocente por poner música fuerte. Aquí nadie es inocente, cerdos. Lo matamos por chichipato” (Vallejo, 1994: 60).

Por ello, ninguna muerte de los personajes es victimizada ni articulada a un *modus descriptivus* de relleno en el relato. Describir al punk como “la gonorrea esa” consagra la muerte como un hecho que no merece, pero tampoco lamenta. Así viven diariamente los habitantes de “Medellín”: entre la angustia del muerto y el sentimiento de primicia que forma la curiosidad morbosa de saber quién era o cómo lo mataron:

“¡Lo mataron!” exclamó la vieja. “Ajá”, contesté: era una constatación evidente. Torpezas tales sólo se oyen en el cine mexicano, que suele poner en boca de los personajes obviedades, simplezas. Era evidente que estaba muerto: muerto está el que no resuella. ¿Pero quién lo mató? “¡Cómo que quién, señora! ¡Pues los de la moto! ¿No los vio?”. Claro que los había visto, y que siguieron hacia la plaza de la América. Unos niños entre tanto se apuraban unos a otros: “¡Corran! ¡Corran! ¡Vengan a ver el muñeco!”. El “muñeco” por si usted no lo sabe, por si no los conoce, es el muerto. El vivo de hace un instante pero que ya no. Todo lo alcanzó a ver la señora, y así se lo contaba al corrillo que se formó en torno al muerto y su protagonismo callado, una empalizada humana de curiosidad gozosa. (Vallejo, 1994: 58)

La hermosa ciudad de ensueño entre las montañas guarda su lado obscuro, la distinción no es lo suficiente para separar al violento del asesino. Esto hace que se viva en una situación compleja, desde cualquier parte de la ciudad con sólo levantar la mirada a las montañas se puede divisar un peligro latente resultado de la violencia y la ausencia de planificación:

Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba, pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. (Vallejo, 1994: 199)

Hay que dejar un espacio prudente entre dos de ellos para que no se maten, digamos una cuadra, de suerte que si no se pueden ver por lo menos se dividan. ¡Pero miren qué hacinamientos! Millón y medio en las comunas de Medellín, encaramados en las laderas de las montañas como las cabras, reproduciéndose como las ratas. Después se vuelcan sobre el centro de la ciudad y Sabaneta y lo que queda de mi niñez, y por donde pasan arrasan. “Acaban hasta con el nido de la perra” como decía mi abuela, pero no de ellos: de sus treinta nietos. (Vallejo, 1994: 124)

“Medellín” es “el nido de la perra”, donde se crean sueños y se destruyen vidas. A esta eutopía cualquiera puede llegar, y reproducirse. De hecho, eso es lo que mejor se puede hacer en la ciudad. El sexo es un modulador de la ciudad y las formas de vida. La prostitución de muchachos que son sicarios y están a un paso de ser habitantes de calle evidencia la ausencia de futuro de familias altamente reproductivas, donde las líneas generacionales están distanciadas por doce o trece años. El resultado es una explosión demográfica que reconfigura la topología de la utopía; el valle está lleno en su totalidad y las montañas son escaladas por pequeñas casitas de tabla y tejas de zinc.

Temporalidad de la utopía

Vallejo, al crear una propia espacialidad de “Medellín” con los cambios radicales y las derivaciones imperceptibles, repercute en una temporalidad vivida por Fernando. En la novela no existe el pasado, presente o futuro, sólo existe un tiempo: el eterno presente que se desplaza al pasado y arrastra las emociones y proyecciones de la utopía al futuro en un movimiento constante (González, 2012). El movimiento no es del tiempo, es de las cosas contenidas en el mismo tiempo, esta ilusión es la que hace posible la sensación de cambio pluridimensional y de totalidad:

“Vaya lleve a éste a conocer el cuarto de las mariposas”. “Éste” era yo, y “el cuarto de las mariposas” un cuartico al fondo del apartamento que si me permiten se lo describo de paso, de prisa, camino al cuarto, sin recargamientos balzacianos: recargado como Balzac nunca soñó, de muebles y relojes viejos; relojes, relojes y relojes viejos y requeteviejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas, detenidos todos a distintas horas burlándose de la eterni-



▪ *La furia de Dante* | Gustave Doré, grabado

Fernando juega con el temor que producen las comunas, de hecho, advierte que para morir solamente se necesita estar vivo. La comuna no es sinónimo de muerte, pues la muerte está en el credo de los habitantes, en su alma violenta y en el cólera colectivo:

dad, negando el tiempo. Estaban en más desarmonía esos relojes que los habitantes de Medellín. (Vallejo, 1994: 17)

Tal y como se establece anteriormente, la muerte es la que marca la temporalidad de “Medellín”. Cada suceso o acontecimiento es la antesala de una muerte, del temor, pero también refuerza de la necesidad de Fernando de estar con Alexis, mientras entiende cómo se desmorona la utopía de una ciudad que en un pasado cobijó a quienes huían de la violencia:

Cuánto hace que se murieron los viejos, que se mataron de jóvenes, unos con otros a machete, sin alcanzarle a ver tampoco la cara cuarteada a la vejez. A machete, con los que trajeron del campo cuando llegaron huyendo dizque de “la violencia” y fundaron estas comunas sobre terrenos ajenos, robándose los, como barrios piratas o de invasión. De “la violencia”... ¡Mentira! Las violencias eran ellos. Ellos la trajeron, con los machetes. De lo que venían huyendo era de sí mismos. Porque a ver, dígame usted que es sabio, ¿para qué quiere uno un machete en la ciudad si no es para cortar cabezas? (Vallejo, 1994: 202)

La utopía pasa de ser un no lugar a un espacio predeterminado donde los ciudadanos llegan a matar o morir. Toda la carga histórica de los forasteros que llegan a Medellín y tienen hijos es evidenciada en las formas de comportarse: “[...] el hombre también se asombra de sí mismo por no poder aprender el olvido y permanecer atado al pasado: por más lejos y veloz que corra, la cadena siempre lo acompaña” (Nietzsche, 2006: 14).

La condena del hombre a recordar e interiorizar aquello de lo que huye es lo que hace que la utopía no sea duradera, pues ningún espacio puede escapar de la temporalidad, por eso algunos huyen y otros simplemente se acostumbran.

Fugacidad de la utopía

Etimológicamente una utopía puede ser considerada como un no lugar¹, una proyección más de los actores sociales frente a los deseos. Es una ruta de escape hacia una promesa o maldición. Pero las utopías no son perennes, son los actores sociales quienes las convierten en sitios de paso. Tanto Fernando como Alexis aparecen con sus personalidades formadas, estar en “Medellín”

no arroja ningún impacto en la construcción de ambos personajes. La utopía es la caracterización en forma de relato del no lugar de Marc Augé³, una adaptación a las sociedades sobremodernas, como un espacio que no es antropológico ni histórico, sólo una cruda representación de imprecisiones de la memoria (Augé, 2002: 44):

La fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esta prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol. Así, de partido en partido se está liquidando la memoria de cierto candidato a la presidencia, liberal, muy importante, que hubo aquí y que tumbaron a bala de una tarima unos sicarios, al anoecer, bajo unas luces dramáticas y ante veinte mil copartidarios suyos en manifestación con banderas rojas. (Vallejo, 1994: 92)

Vallejo retoma memorias de la realidad y se las hereda a Fernando. En la “Medellín” utópica los muertos no duelen y el porvenir no tiene importancia. Esto se debe a que se vive en el eterno presente que arrastra al pasado. El sentido de la vida de millones de personas se basa en el hoy. La ausencia de una pensión para la vejez o disponer el día al azar hace que vivan en la incertidumbre de no saber qué desear:

Le pedí que anotara, en una servilleta de papel, lo que esperaba de esta vida. Con su letra arrevesada y mi bolígrafo escribió: Que quería unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirlpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave... Caritativamente le expliqué que la ropa más le quitaba que le ponía a su belleza. Que la moto le daba estatus de sicario y el jeep de narcotraficante o mafioso, gentuza inmundada. Y el equipo de sonido ¿para qué? ¿Para qué más ruido afuera con el que llevamos adentro! ¿Y para qué una nevera si no iban a tener qué meter en ella? ¿Aire? ¿Un cadáver? Que se tomara su sopita y se olvidara de ilusos sueños... (Vallejo, 1994: 221)

El tránsito dentro de la utopía se debe a la necesidad de un progreso. Según Oscar Wilde, “el progreso es la realización de utopías” (2002: 9). La pregunta sería entonces, ¿cuál es el progreso en la utopía de Vallejo? Para encontrar la razón de cambio generado a partir del progreso, primero hay que distanciarse de la visión



▪ *Vajrayogini sin cabeza*

miope de progreso. No todo progreso es positivo y no todo retroceso es perjudicial. En la “Medellín” del autor existe un progreso hacia las formas de morir, o siendo más específicos, las formas de matar:

Los fundadores, ya se sabe, eran campesinos: gentecita humilde que traía del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por chichiguas con el prójimo en peleas a machete. ¿Qué podía nacer de semejante esplendor humano? Más. Y más y más y más. Y matándose por chichiguas siguieron: después del machete a cuchillo y después del cuchillo a bala, y en bala están hoy cuando escribo. Las armas de fuego han proliferado y yo digo que eso es progreso, porque es mejor morir de un tiro en el corazón que de un machetazo en la cabeza. (Vallejo, 1994: 202)

Los herederos del progreso son los herederos de las formas de violencia. El contexto que explica el autor no busca respuestas en

términos políticos, la violencia de Medellín es simbólica, heredada en las formas de comunicación. Es estrictamente pulsional y generacional. El tránsito hace entonces que tanto por exilio o por muerte la ciudad se quede sin gente, nadie llega a viejo en Medellín y el viejo lo único que quiere hacer es morir:

La muerte se nos volvió una enfermedad contagiosa. Y tanto, que en las comunas sólo quedan niños, huérfanos. Incluyendo a sus papás, todos los jóvenes ya se mataron. ¿Y los viejos? Viejos los cerros y Dios. Cuánto hace que se murieron los viejos, que se mataron de jóvenes. (Vallejo, 1994: 201)

La utopía se come a los más jóvenes por la misma razón que Saturno se come a sus hijos: para sobrevivir, para que el eterno retorno jamás se detenga y para que el porvenir no sea más que una serie de sueños desarticulados.

Utopía como estudio social

La modernidad le da un giro político a la utopía y la constituye como un referente ilustrador de modelos políticos, entre los cuales se destaca el socialismo, el capitalismo e incluso los nacionalismos (metautopías). El fracaso de la réplica de estos modelos conduce a una crisis donde nadie quiere o se atreve a cartografiar una utopía política. A pesar de ello, los individuos necesitan utopías, es entonces cuando las sociedades contemporáneas entablan utopías de “hágalo usted mismo”; cada quien es dueño de su utopía, quiere vivir su sueño de ser un *rockstar*, un futbolista o incluso un actor porno. La irrealización de esta utopía conduce a nuevos problemas internos que evocan problemas cotidianos. La irrealización de las utopías personales convierte a los individuos contemporáneos en sujetos tristes, enfermos y esquizos.

La propuesta cartográfica de la utopía de Vallejo reconoce el ocaso de las metautopías y presenta a un hombre eyectado, sólo y maltrecho, en la búsqueda de otro ser igual de dañado para compartir lo que queda y rememorar la muerte. Es un hombre que no cree en el devenir ni en la existencia historicista. En “Medellín” muere incluso el tiempo, pero no puede escapar a la memoria. El día que se acabe la memoria, se acaba la sensibilidad de vivir y con ésta la utopía.

La historia de Fernando envuelto en idilios con jóvenes sicarios de la ciudad de “Medellín” rompe con una continuidad histórica de relatos de Colombia en los años noventa. En primer lugar, porque los medios de comunicación están pendientes de macroacontecimientos como la muerte de Pablo Escobar, la ola de asesinatos y atentados que sumergen a la ciudad o los sicariatos perpetrados a magistrados y ministros. Vallejo va más allá de eso y elabora un relato con una historia que ofrece una identidad a quienes supuestamente son el problema. El resultado es una crítica a la sociedad colombiana en general, donde todos son culpables del devenir histórico de muerte e indiferencia en el cual se está inmerso.

En segundo lugar, Vallejo establece relaciones paradójicas entre los mismos personajes que interactúan. Fernando, un novelista que vivió en Europa, llega a “Medellín” a buscar la muerte, tal vez de la mano de los jóvenes sicarios o producto del azar en un cruce de disparos en la calle como puede morir cualquiera. El hombre de mundo y fortuna conviviendo en *megaslums* con las personas más desafortunadas es una sátira hacia una sociedad que se enorgullece de la distinción y de sectorizar los problemas. Sólo cuando el hombre no tiene miedo a nada es cuando es posible vivir en libertad. Desde esta óptica comparte mucho Vallejo con Gilles Deleuze al afirmar: “[...] en el acto se me detuvo el tiempo: hasta entonces había vivido para vivir; en adelante creo que he vivido para recordar” (Vallejo, 2002: 195):

[...] ¿qué era eso, lo que he estado haciendo durante toda mi vida? A veces ocurre que la vejez otorga, no una juventud eterna, sino una libertad soberana, una necesidad pura en la que se goza de un momento de gracia entre la vida y la muerte, y en el que todas las piezas de la máquina encajan para enviar un mensaje hacia el futuro que atraviesa las épocas. (Deleuze y Guattari, 1993: 7)



▪ *Citipati*, deidad protectora o ser sobrenatural en el budismo tibetano

En tercer lugar, en la utopía de “Medellín” Vallejo propone dos proyectos: el primero, la eutopía idílica de la redención hacia las formas de vida; la segunda es la distópica relación entre violencia y formas de matar en la cual se concentran las sociabilidades de Fernando y sus amantes. La intersección entre ambas desarrolla todo un cuadro paradójico que explica las relaciones sociales de la realidad. Por esta razón, la creación literaria de Vallejo en *La virgen de los sicarios* es concebida como una crónica o incluso un aparte autobiográfico, pero el texto va más allá, podría ser considerado como perteneciente a la literatura menor deleuziana⁴.

Por último, el relato utópico de Vallejo ejerce una influencia en el curso real de los acontecimientos. Desde su publicación en 1994 desata una ola de opiniones en favor y en contra. Vallejo relató una vivencia íntima en una ciudad de dos millones de personas en la que había seis mil quinientos homicidios al año y la convirtió en la ciudad más peligrosa del mundo (Caputo, 2014). El autor reconoce que hay dos ciudades,

la de arriba y la de abajo, el relato de Vallejo es del subsuelo. El impacto que genera hace que el director francés Schroeder filme una adaptación de la novela. Lo que trata de hacer el relato es mostrar una representación del amor en un país de odios, y puede que ésta haya sido la consagración de Vallejo como el autor que despierta más emociones en Colombia, entre éstas las ganas —para algunos— de verlo muerto:

Estoy inventándome una forma fantástica de morirme. Yo quiero que Colombia me mate. Que me mate un sicario mandado por los paramilitares de Carlos Castaño, o por las narco-guerrillas, o por los capos de la droga, o por los generales del Ejército que mataron a Álvaro Gómez. (Vallejo, 2000: 1)

Descarnado y sin censura, así podría describirse el estilo de Vallejo, él mismo reconoce que es un fiel retrato de la misma humanidad, tal vez, por esa razón,



▪ Sangtik Dorje Phurba

genere repulsión: “El hombre es una máquina biológica programada para eyacular y todo lo demás es hipocresía, palabrería, cuentos” (Vallejo, 2000: 1). La crítica de cine de *La Repubblica*, Irene Bignardi, analiza la obra de Vallejo en comunión con Schroeder como algo tan paradójico y excesivo, tan evidente y deliberadamente objetivo a la evaluación moral, tan distante del estilo de la narración que el lector-espectador termina por reír (Citada en AFP, 2000).

Como es de esperarse, la obra de Vallejo no promueve un cambio social, ni es una bandera política para acciones colectivas, pero logra evidenciar que existe una dinámica en las formas de matar que trasciende la historia oficial, estática y diacrónica, que no es capaz de dimensionar el conflicto porque lo desconoce:

Por cierto, necesitamos la Historia, pero la necesitamos de una forma distinta de cómo la necesita el hombre mimado que deambula ociosamente en el jardín del saber, por más que éste contemple con altivo desdén nuestras necesidad y penurias, tan rudas y purgadas de gracia. Es decir, necesitamos la Historia para la vida y para la acción, no para apartarnos cómodamente de la vida y de la acción o para venerar la vida egoísta, la acción cobarde y malversada. Solo serviremos a la Historia en tanto ella sirva a la vida. (Nietzsche, 2006: 10)

La incapacidad para ubicarnos como actores sociales conscientes del conflicto hace que los acontecimientos devengan en una serie de historias sin sentido que alimentan la morbosidad.

Conclusión

La obra de Vallejo es una construcción iconoclasta de la utopía a partir de la sociedad colombiana. La crudeza y la comprensión detallada del entorno es complementada con comentarios que indican la comprensión social e histórica de una coyuntura que en su contemporaneidad es bastante problemática. La literatura colombiana está marcada por la violencia, pero aun estas interpretaciones, que son también explicaciones de las causalidades, no han llegado a los análisis de los teóricos sociales y menos a los planes políticos. Una lectura detallada de *La virgen de los sicarios* ofrece al lector herramientas suficientes para comprender el problema de la violencia urbana y el sicariato en Colombia

desde otra óptica, la de quienes aprietan el gatillo, de la masa que permanece inmune y confunde la indignación con la morbosa novedad.

Es necesaria una reinterpretación de las nuevas formas de la utopía, que actualmente no exista una creencia en Atlantis o la ciudad del Preste Juan no implica una “evolución” en la necesidad social de construir utopías. Atrás quedaron los relatos de aventuras con cartografías fantásticas que describían aquel no lugar. Las nuevas utopías están al alcance de todos, de hecho, estamos inmersos en esos no lugares y ahora el reto es escapar de éstos. La fantasía e irrealidad se apoderan de las sociabilidades y deforman la comunicación.

La sociedad contemporánea es atemporal, estamos atrapados en pequeñas soledades que construyen entre sí la utopía de una sociedad de consumo, donde aparentemente, todo está al alcance, pero en la cual, las desigualdades sólo permiten desear; las revoluciones no lograron su objetivo, y así el relato de Vallejo parezca fatalista, de alguna manera la utopía contemporánea es morir a lo que nos hemos convertido, somos avatares conectados las veinticuatro horas a pantallas y redes invisibles de información, ya no existe la privacidad, es imposible estar unos minutos consigo mismo, escucharse sin ser interrumpido por un mensaje de texto, un meme o un correo del trabajo. Qué bueno sería morir a



■ *Kalpa Zangmo*

lo que nos hemos convertido y emprender la ruta de la utopía que aceptó Fernando, una cartografía hacia un sí mismo totalmente renovado.

Notas

1. Áreas hiperdegradadas por el crecimiento excesivo y sin control humano, están ubicadas en su mayoría en las periferias de las grandes ciudades. Del latín *nocere*, es el proceso de concientización de cualquier tipo de dolor.
2. Utopía deriva del griego *ού* (“no”) y *τόπος* (“lugar”) y significa literalmente “no lugar”.
3. La literatura menor es una característica modelada por Deleuze en la que existe una desterritorialización del lenguaje, la articulación entre lo individual en lo político y la enunciación colectiva (Deleuze y Guattari, 1978). Usar términos como *gonorrea* hacia una persona, el *muñeco* para referirse a un muerto o llamar los objetos

por sus marcas, son muestras suficientes de la transición del lenguaje usado en las periferias dentro de la literatura con el objetivo de darle crudeza al relato. Otra característica es la pérdida de lo individual en lo colectivo, esto se representa al insertar un amor homosexual en un espacio marginal y reducido como la Medellín de los años noventa. De la misma manera, el relato le habla a un colectivo, a los despojados o desterritorializados que se matan por “chichiguas”. Estos elementos sirven para trasgredir y hacer ver estúpida la máquina social que busca establecer una relación donde todos los problemas de la sociedad son políticos y la culpa recae en los pobres.

Referencias bibliográficas

1. AFP, 2000, "Critican *La virgen de los sicarios*", en: *El Tiempo*, 8 de septiembre.
2. AGAMBEN, Giorgio, 2011, *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
3. AUGÉ, Marc, 2002, *Los no-lugares: espacio de anonimato*, Barcelona, Gedisa.
4. BAUMAN, Zigmunt, 2012, *Socialismo: la utopía activa*, Buenos Aires, Nueva Visión.
5. CAPUTO, Giuseppe, 2014, "La virgen de los sicarios, Fernando Vallejo: ¿es posible hablar de la tragedia nacional sin hablar del catolicismo?", en: *Arcadia*, 24 de enero.
6. DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, 1978, *Kafka, por una literatura menor*, México, Era.
7. _____, 1993, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.
8. GONZÁLEZ, Fernando, 2012, *Pensar la muerte: una lectura de Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*, Bogotá, Universidad Pedagógica.
9. GUSFIELD, Joseph, 1971, "Economic Development as a Modern Utopia", en: David Plath, *Aware of Utopia*, Urbana, University of Illinois, pp. 75-85.
10. NIETZSCHE, Friedrich, 2006, *Segunda consideración intempestiva*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
11. SARAMAGO, José, 2007, "Colombia debe vomitar sus muertos", en: *El Tiempo*, 9 de julio.
12. VALLEJO, Fernando, 1994, *La virgen de los sicarios*, Madrid, Alfaguara.
13. _____, 2000, "La virgen de los sicarios narra una historia de amor en un país de odio", en: *El País*, 11 de octubre.
14. _____, 2002, *El río del tiempo*, Madrid, Alfaguara.
15. WILDE, Oscar, 2002, *El alma del hombre bajo el socialismo*, Madrid, Biblioteca Nueva.