



Fernando Vallejo y la pesadilla de Próspero

Gabriel Inzaurrealde

Profesor de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Humanidades
Universidad de Leiden, Países Bajos
g.inzaurrealde@hum.leidenuniv.nl

Resumen: Este trabajo pretende indagar las presencias latentes, fantasmales o residuales del pasado que, de manera oblicua, afloran en la narrativa contemporánea latinoamericana. Tomo como ejemplo *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. La novela describe en un lenguaje coloquial la violencia colombiana de los años noventa como una realidad ininteligible pero en sus anacronismos e insospechadas relaciones textuales con la tradición letrada de América Latina y en particular con el ensayo *Ariel* de José Enrique Rodó, se revela como una mirada retrospectiva sobre el agotamiento de los modelos letrados que afrontaron la modernidad en América Latina.

Palabras clave: Fernando Vallejo, narrativa colombiana, *Virgen de los sicarios*, literatura hispanoamericana

A mediados de la década de los noventa del siglo pasado, apareció *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo [1]. Una novela breve y violenta localizada en Medellín, Colombia, en una época en que la ciudad pasaba por sus más altos picos de violencia criminal ligada a las mafias del narcotráfico. La novela engendró su propia descendencia literaria [2] en lo que la crítica llamó el nuevo género de “la sicaresca colombiana” (Walde Uribe, 2000:170). Uno de sus rasgos fue la aparición de un productivo estereotipo, emparentado con el “pícaro” de la literatura hispana: un adolescente de las comunas de Medellín que trabaja como sicario, es decir, como asesino a sueldo del mejor postor. Se trata de un adolescente identificable por una indumentaria compuesta de símbolos religiosos (escapularios) que funcionan como amuletos y por rituales para-católicos. Este personaje parece haber cautivado a lectores y espectadores de todos los gustos. Menos fortuna parece haber tenido su personaje narrador, el gramático Fernando, que unido mediante un “contrato sexual” con el sicario Alexis, recorre con éste la ciudad de Medellín. El cuerpo de la novela se sostiene y agota en el incesante monólogo del narrador que tiene por interlocutor mudo a un misterioso turista (probablemente europeo) que parece el destinatario final del relato. Fernando conversa también con Alexis (y más tarde con el sustituto y verdugo de Alexis: Wilmar), ambos amantes, sicarios y discípulos díscolos y mimados de Fernando.

El personaje de Fernando pervive en las demás novelas de Vallejo pero no se ha convertido en estereotipo. Fernando nos relata una trayectoria urbana que estaría entre la procesión privada (porque el objetivo de los paseos son las 150 iglesias de Medellín) y la *flânerie* decimonónica que tematizó Walter Benjamin en sus trabajos sobre Baudelaire (Benjamin, 1988: 49-83).

A diferencia de las procesiones religiosas la visita a los templos no tiene nada que ver con la devoción sino con un nostálgico apego de Fernando a los vestigios arquitectónicos de la vieja Medellín de su infancia y una ambivalente lealtad a los ritos católicos. Dentro de las iglesias Fernando busca el recogimiento y el silencio que le atormentan en las calles pero encuentra allí la tentadora belleza de los jóvenes sicarios que rezan para que no les falle la puntería o no les alcance la bala del otro. Los recorridos a pie por la emergente ciudad burguesa del siglo diecinueve articulaban, según Benjamín, una nueva percepción del espacio urbano como una sucesión de vivencias brutales impermeables a la experiencia y a la memoria. Los trayectos urbanos de la pareja formada por el gramático y el sicario son una expresión radicalizada de esta intuición si se tiene en cuenta que se van saturando progresivamente de muertes súbitas en plena calle. Los disparos a quemarropa sobre taxistas, transeúntes, mimos, “metaleros”, soldados, mujeres embarazadas y hasta niños, no son nunca una orden explícita de Fernando pero son la deriva de muerte que su discurso tiene sobre la vida. Estos paseantes no se enamoran “a última vista” como Baudelaire al cruzarse, inesperada y efímeramente, con la mirada vacía de un transeúnte, ni disparan instantáneas de la multitud como los cronistas urbanos del siglo veinte. Los efímeros encuentros con desconocidos generan disparos de bala y la mirada vacía del transeúnte que pasa es la del cadáver con los ojos abiertos. Es cierto que el narrador sale a caminar siguiéndole la pista al deseo y a la belleza que esconde el paisaje degradado de la urbe. Pero la belleza que el narrador más ensalza es la de los artefactos no técnicos (los globos elevándose por encima de Sabaneta, el pesebre, las iglesias) y algunos lugares consagrados por la nostalgia. La otra belleza, aquella convulsiva que consagra el deseo, son las flores del mal de las comunas, jóvenes sicarios prostituidos que el letrado libertino consigue a través de José Antonio, su igual, o merodeando la catedral en busca de quienes quieran venderse. Bellas en su maldad son también las propias comunas vistas desde abajo: “Las he visto, soñado, meditado desde las terrazas de mi apartamento, dejando que su alma asesina y lujuriosa se apodere de mí. Millares de foquitos encendidos, que son almas, y yo el eco entre las sombras. Las comunas a distancia me encienden el corazón como a una choza la chispa de un rayo. (Vallejo: 42).” Belleza hipnótica, fatal, la mirada de Fernando tiene todos los atributos de la fascinación satánica que la masa urbana ejerce en el poeta “maldito” y libertino del siglo diecinueve. Esta versión violenta del *flâneur* que es Fernando, lo sitúa en los extremos de la experiencia del intelectual con la muchedumbre.

Su diatriba feroz sobre Colombia y los colombianos, su insistencia en la condición de gramático “el último gramático de Colombia” (Vallejo, 70), sus juicios e injurias sobre los habitantes de Medellín, su alergia a los ruidos de la ciudad (la radio, los vallenatos, el fútbol), su actitud de corrector y maestro respecto a sus amantes iletrados o ágrafos, su nostalgia nihilista, su vindicación del silencio, todo ello lo delata como un intelectual desilusionado y marginal pero inconfundible y confesadamente emparentado con una tradición retórica muy específica: la del letrado latinoamericano. El narrador, por ejemplo, se confiesa discípulo de uno

de los más conspicuos gramáticos y políticos colombianos, Rufino José Cuervo (Vallejo, 27) y es precisamente en Colombia, donde la fusión entre protección de la lengua y poder político y cultural fue más perfecta si tenemos en cuenta, por ejemplo, que el fundador de la Academia de la lengua, Miguel Antonio Cano, llegó a ser también presidente de la República.

Ángel Rama ha llamado “la ciudad letrada”, al equipo especializado que ha fraguado las distintas formas de utopías urbanas e ideológicas en América Latina desde la constitución de la ciudad colonial. Como se sabe, para Rama hay una relativa continuidad residual de la configuración colonial en la historia intelectual y política del continente. Es la que encarna con adaptaciones la figura del letrado: funcionario de la corona, miembro de una suerte de mandarinato cuya función principal consistió en ser un “anillo protector del poder y ejecutor de sus órdenes” (Rama, 1998: 32). La ciudad letrada constituyó una burocracia local que tendía a la fijeza intemporal de los signos y una de sus utopías implícitas es la de una ciudad perennemente ordenada, en el doble sentido de transparente y obediente. La ciudad letrada que Rama describe es también un mecanismo de exclusión e inclusión cultural diseñado para conservar un orden (jerárquico, social, étnico y lingüístico) resistente a los cambios que el tiempo y el azar necesariamente le imponen a la ciudad real [3]. Según Rama la ciudad letrada alcanzó su expresión más acabada en los países de más larga herencia virreinal, como Perú, Colombia y México.

Mi tesis es que la novela de Vallejo representa uno de los límites contemporáneos de la ciudad letrada: la expresión extrema (y residual) de una de sus constelaciones principales, por un lado, y por el otro, su epitafio.

La virgen de los sicarios participa de una figura clásica en la literatura universal: la del maestro y el discípulo. Más específicamente me refiero a su parentesco con una imagen persistente, una fórmula representativa, que surge al representar las relaciones entre generaciones y la transmisión de la tradición, pero también como modelo de comportamiento entre sectores sociales. Se trata de un motivo letrado de larga duración en el siglo veinte. Como se sabe, pocas figuras literarias han tenido tanta y diversa fortuna en el ensayo latinoamericano como la constelación formada por Próspero, Ariel y Calibán (otra de las expresiones de esta fórmula en la ficción, que vincula tradición, educación, generaciones y problemática social, sería la novela *Don segundo sombra* de Ricardo Güiraldes). El origen de la presencia de esta fórmula Shakesperiana para representar tensiones continentales es el uso que le dio José Enrique Rodó en 1900 en *Ariel*. El ensayo se convirtió en una especie de breviario del siglo. Fue una modalidad de exitosa intervención letrada en lo que podríamos llamar la producción ideológica latinoamericana. Se trata de un “sermón laico” que reclama la restauración de la unidad del saber contra la especialización y por encima del utilitarismo dominante, la autoridad espiritual del sujeto estético para dar sentido a la existencia. Es un texto ambicioso en la medida en que su retórica es la del libro fundador y por consiguiente la del libro sagrado. Abiertamente normativo, es como una moral para intelectuales, (para parafrasear el título de otra obra contemporánea de *Ariel* y de su mismo ámbito) [4]. Su cometido, independientemente de su relativo éxito posterior y de los materiales diversos que la componen, fue un intento de crear una especie de nueva mitología latinoamericana opuesta y distinta a la que encarnaban los Estados Unidos en plena expansión.

Entre las diversas urgencias que atraviesan *Ariel* está la nueva sociedad de masas que empieza a hacerse sentir localmente y que Rodó liga a la influencia de los EEUU que encarnaban las fuerzas de la modernización en el cambio de siglo y cautivaba el imaginario del hombre común. Rodó articula en *Ariel* ansiedades del “letrado” criollo en un momento en el que se produce lo que Julio Ramos ha llamado una “fractura de la ciudad letrada” (Ramos, 2000: 75-112), entre el intelectual especializado que comienza a gestionar los procesos de racionalización y modernización y el artista, marginado de ellos [5].

Ariel es el producto entonces de una serie de negociaciones que abarcan la herencia ideológica rioplatense de las generaciones anteriores, particularmente la de Alberdi y Sarmiento, la influencia del pensamiento positivista dominante y las nuevas corrientes democratizadoras (especialmente presentes en el Uruguay de la época). El juego que abre *Ariel* es el de un desplazamiento de la fe religiosa hacia un ideal modernista, nutrido por la específica versión rioplatense de la ilustración, pero ofreciendo una forma de creencia, una ética y una estética de la conducta, diferenciadas de las metas unilaterales de progreso material que se endilgan aquí principalmente a la civilización norteamericana.

La línea que separa al intelectual de la masa, es radical en la utopía arielista. La condición de humanidad sólo puede otorgarse a ese ser desinteresado y armónico del futuro, o a su anticipación en el presente, encarnado en la figura del hombre de letras. Entre uno y otro extremo, entre el hombre masa (Calibán) y el hombre culto, eso sí, se extiende la mediación educativa, como pedagogía y propaganda. En este sentido es un texto a la vez utópico y paranoico. Utópico porque se inscribe en el programa filosófico moderno que desde Hegel busca convertir gradualmente la sustancia (la masa) en sujeto (Sloterdijk, 1999: 9); paranoico porque testimonia las angustias de una élite letrada que se siente amenazada por los triunfos mediáticos de la vulgaridad. Es un texto que (re)configura lo memorable, inventando una tradición que defender y transmitir, es decir, inventando una civilización latinoamericana. Frente a la racionalización utilitaria y masificadora, el manifiesto de Rodó es una propuesta de redención por la letra. Pero la maniobra supone delimitar, partiendo de la escritura, lo humano y lo bestial, Ariel y Calibán, el sujeto estético y el hombre masa. En este sentido el texto de Rodó quiere funcionar como un mecanismo de (re)producir humanidad, una “máquina antropológica” (Agamben, 2004: 79).

La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo es una novela de recorridos, no de cartografías. El narrador de la novela de Vallejo es un letrado (un gramático, como él dice) perdido en una ciudad, vuelta ya ininteligible, la emergente megalópolis latinoamericana sometida a la globalización contemporánea. A diferencia del maestro propuesto por Rodó, Fernando no pretende una visión de conjunto sino que ejerce explícitamente una perspectiva individualizada en una realidad que se resiste al análisis. Se auto-representa como fundido con la ciudad, “estoy muriendo con ella” (Vallejo: 58). Consecuentemente con la tradición letrada, el narrador se autocalifica, sin embargo, como la única autoridad legítima para relatar la ciudad y aún el país: “Soy la memoria de Colombia” (Vallejo: 29). Como el del maestro Próspero su discurso es un monólogo excluyente pero Fernando carece virtualmente de audiencia local y significativamente las voces del entorno se cuelean en el texto.

El fierro es el revólver. Yo al principio creía que era un cuchillo, pero no, es un revólver. Ah, y transcribí mal las palabras de mi niño. No dijo “yo te lo mato”, dijo “Yo te lo quiebro”. Ellos no conjugan el verbo matar: practican sus sinónimos. La infinidad de sinónimos que tienen para decirlo: más que los árabes para el camello. Pero antes de seguir con lo anunciado y de que mi niño saque el fierro, oigan lo que él me contó y que les quiero contar: que le habían dado un día “una mano de changón” en su barrio. Qué es un changón preguntarán los que no saben como pregunté yo que no sabía. Era una escopeta (Vallejo: 35).

¿Quién o quienes forman la audiencia destinataria del relato? El texto parece enfatizar una audiencia extranjera a veces plural y a veces singular. En una ocasión se dirige al él socarronamente en francés. El hablante exhibe un reflejo letrado al situarse respecto al europeo, esa vieja figura imaginaria en que las élites latinoamericanas se reflejan y donde sitúan la normalidad de lo moderno. Como en el *Facundo* de Sarmiento, el lugar desde donde habla el narrador es el de mediador: la figura que conoce el terreno y cuya cultura occidental le permite mediar entre una realidad percibida como exótica (o “surrealista”), absurdamente violenta y lingüísticamente “desquiciada” y un presunto visitante extranjero que no podrá ser otra cosa que francés. Respecto al habla local, la actitud de Fernando es la del corrector (corrige a Alexis) y la del traductor (hacia el extranjero). Habla como una especie de guía que muestra e interpreta Medellín al turista y es mediante este rodeo retórico (que convierte al lector local en testigo de una conversación ajena) que el texto puede autorizarse y dirigirse finalmente a su verdadero destinatario colombiano.

Su mirada sobre la ciudad y sus juicios sobre las comunas que rodean Medellín, delatan la vieja dicotomía letrada entre ciudad ordenada o ideal y ciudad desordenada o real (Vallejo: 72). Esta herencia se manifiesta claramente en Fernando en la división que hace entre Medellín y “Medallo” (o “Metrallo”) (Vallejo: 121) es decir entre la ciudad que fue (o debería ser) y la ciudad que es (o real), describiendo esta última como un espacio de violencia arbitraria, profanado o invadido por los habitantes de las comunas “ilegales” que rodean Medellín. Contra estos nuevos habitantes Fernando esgrime una retórica que puede remontarse a matrices coloniales. Basta comparar las palabras del pre-ilustrado mexicano Sigüenza y Góngora sobre la plebe colonial mexicana del siglo XVII y los exabruptos de Fernando para descubrir una anacrónica continuidad en la injuria. Sigüenza se expresa de esta manera sobre sus coetáneos:

plebe tan en extremo plebe, que sólo ella lo puede ser de la que se reputare la más infame, y lo es de todas las plebes, por componerse de indios, negros, criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles que en declarándose zaramullos (que es lo mismo que pícaros, chulos y arrebatacapas) y degenerando de sus obligaciones, son los peores entre tan ruin canalla” [6].

Y Fernando lo hace en forma sólo ligeramente diferente:

Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Esta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad. ¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminar la niñez. (VS. 38)

“De mala sangre, de mala raza, de mala índole, de mala ley, no hay mezcla más mala que la del español con el indio y el negro: producen saltapatrases o sea changos, simios, monos, micos con cola para que con ella se vuelvan a subir al árbol. Pero no, aquí siguen caminando en sus dos patas por las calles, atestando el centro. Españoles cerriles, indios ladinos, negros agoreros: júntelos en el crisol de la cópula a ver qué explosión no le producen con todo y la bendición del papa. Sale una gentuza tramposa, ventajosa, perezosa, envidiosa, mentirosa, asquerosa, traicionera y ladrona, asesina y pirómana. Ésa es la obra de España la promiscua, eso lo que nos dejó cuando se largó con el oro. (VS: 129-130)

El narrador asume sin complejos un discurso sobre “la raza” inaceptable en su formulación y en sus premisas para la moral (letrada) contemporánea. Es un discurso que como hemos visto “cita” de hecho textos otrora “serios” de la época colonial (que forman el magma primigenio del racismo latinoamericano) y convicciones decimonónicas otrora “científicas” sobre “razas degeneradas” o condenadas por una desdichada herencia genética como en las obras del positivismo argentino por ejemplo [7].

También es un discurso cuyas huellas se pueden rastrear en prácticas contemporáneas de exclusión. El narrador no tiene pretensiones científicas. Su material son creencias que afloran en la charla de café y la publicidad televisiva. Es de cierta tradición letrada que Fernando recoge (o hereda) este discurso, pero es la conversación cotidiana, donde se reciclan, conservan y renuevan las palabras y las creencias que la lengua escrita no puede permitirse, el registro que le permite desplegarlas en toda su violencia. La esquizofrenia letrada que mantiene en compartimientos separados la oralidad y la escritura, hace que, en los años 90 del siglo XX el discurso racista que nunca ha desaparecido, resulte una provocación, no en tanto pronunciado sino en tanto escrito. “La crisis de la terminología” y la “puesta en crisis del discurso de la ilustración” provocada por el desafío de los sectores marginales (Rotker: 12) no ha engendrado, a mi modo de ver, el discurso violento de Fernando, ha facilitado más bien su liberación como exabrupto, su despliegue textual. También su engarce con el cinismo contemporáneo.

En mi opinión, la matriz de la constelación que forman en la novela Fernando, Alexis y la muchedumbre de Medellín puede situarse con bastante exactitud en el triángulo formado por Próspero, Ariel y Calibán en *The tempest* de Shakespeare tal como fue naturalizado en América por Rodó, 94 años antes.

En la historia original, la de Shakespeare, Ariel es uno de los espíritus de la Isla en la que está desterrado el duque Próspero. Próspero lo domina y le promete la libertad a cambio de su ayuda. Es con ayuda de Ariel que Próspero vence a sus enemigos: Calibán y sus aliados.

En el ensayo de Rodó, Ariel es una estatuilla que simboliza el ideal y que Próspero convoca como el numen de su discurso. Es un ideal de belleza y tiene un poder mágico sugestivo que resulta decisivo para la victoria. Es un ángel que alienta a “los que luchan”.

Los jóvenes que Próspero influye y forma y a los que encomienda la misión de forjar la civilización latinoamericana, ocupan, en el plano de la realidad pactada en el texto, el lugar de Ariel. “Os hablo ahora figurándome que sois los destinados a guiar a los demás en los combates por la causa del espíritu.” (Rodó, 2000: 222) Son ellos los que ejecutarán las acciones que Próspero considera necesarias para la conquista de un ideal futuro.

Su fuerza incontrastable tiene por impulso todo el movimiento ascendente de la vida. Vencido una y mil veces por la indomable rebelión de Calibán, proscrito por la barbarie vencedora, asfixiado en el humo de las batallas, manchadas las alas transparentes al rozar el «eterno estercolero de Job», Ariel resurge inmortalmente, Ariel recobra su juventud y su hermosura, y acude ágil, como al mandato de Próspero, al llamado de cuantos le aman e invocan en la realidad. Su benéfico imperio alcanza, a veces, aun a los que le niegan y le desconocen. Él dirige a menudo las fuerzas ciegas del mal y la barbarie para que concurran, como las otras, a la obra del bien. Él cruzará la historia humana, entonando como en el drama de Shakespeare, su canción melodiosa, para animar a los que trabajan y a los que luchan, hasta que el cumplimiento del plan ignorado a que obedece le permita -cual se liberta, en el drama, del servicio de Próspero- romper sus lazos materiales y volver para siempre al centro de su lumbre divina (Rodó: 228- 229).

Ariel es el bello ángel que acude presuroso al llamado de Próspero y de cuantos “le aman”. Próspero puede emanciparlo de sus “lazos materiales” si Ariel, al servicio de Próspero, ejecuta obediente y lealmente un plan ignorado por él mismo.

Resulta curioso pero significativo que Fernando y Alexis reiteren con tanta exactitud la configuración rodoniana. Están ambiguamente unidos por el dinero (que permitirá a Alexis emanciparse de las necesidades materiales) y por el amor. Alexis está al servicio de Fernando. Alexis transforma en actos la prédica de Fernando donde el estorbo, el enemigo, es la multitud en toda su diversidad.

En el inicio de *Ariel* el maestro al que llaman Próspero en la intimidad de ese salón modernista donde se dirigirá a sus discípulos adolescentes, acaricia la estatua de Ariel. Una escena que resuena en la intimidad del “cuarto de las mariposas” donde Fernando acaricia por primera vez a Alexis (Vallejo: 15). Próspero monopoliza la palabra en su calidad de maestro de la juventud, Fernando mantiene un monólogo incesante y avasallador que pretende ser tan injurioso como educativo. Próspero enseña una ética del ocio y del recogimiento (“una tregua íntima”) frente al bullicio del mundo para permitir “una reflexión noble y serena” (Rodó: 57) [8]. Fernando vive en un apartamento despojado de aparatos, donde reina el silencio hasta que ingresa Alexis al que intenta inculcar, sin éxito, el desprecio por los artefactos mediáticos. El narrador busca el retiro en las iglesias de Medellín y detesta el ruido constante de la radio y la televisión (que Alexis termina arrojando por la ventana como una prueba de amor). Incluso algunas de las muertes que infligen (la del metalero, la del taxista), son a causa del ruido.

El único exterior en la ficción de realidad de *Ariel* es hacia el final del texto, a la salida de los discípulos del claustro donde en riguroso aislamiento han escuchado las palabras de Próspero. Una vez fuera, la calle los confronta desagradablemente con el bullicio de la ciudad en la noche de verano. Pero entonces, bajo los efectos de las palabras del maestro, los jóvenes ven en las estrellas la alegoría de una siembra sobre la

multitud (Rodó: 231). Es decir: tienen una misión redentora, sembrar esa tierra que es la muchedumbre urbana, arrancarle sus frutos posibles.

Aunque las posiciones básicas son las mismas la comparación descubre diferencias simétricamente opuestas. A la inversa de *Ariel*, el discurso de Fernando no describe una ciudad futura e ideal. Es lamento y réquiem por una ciudad perdida y en cierto sentido profanada. Aquí la narración es distópica y no apunta al futuro (como el ideal de la ciudad perfecta en el arielismo o las distopías clásicas de la ciencia ficción) sino al presente como infierno y si hay una utopía ésta queda en un incierto pasado.

La causa eficiente del *Ariel* fue la noticia de la guerra hispano- norteamericana por Cuba. El ensayo fue un intento de redimir la noticia, la destrucción de la experiencia que supone el lenguaje informativo, a través de la consideración serena y meditativa que ofrece contextos y valoraciones. El discurso de Fernando repudia formalmente el mecanicismo informativo pero sus juicios hiperbólicos y hasta sus actos siguen la lógica de la información sensacionalista y a la vez machacona de los medios.

Fernando no cree en las virtudes de la educación. Para él la multitud es una tierra yerma o una plaga. Habla con repugnancia de las mujeres y de la maternidad y el mundo humano es para él bestial e irredimible. La clave estética de la novela no radica a mi modo de ver en su rescate del lenguaje local, como se ha insistido en diferentes ocasiones, sino en el hallazgo de una voz inconfundible, la del narrador, que es la única que se escucha. Esa voz liberada hace de Alexis un Ariel degradado por la miseria cultural metropolitana y de Fernando un doble esperpéntico y licencioso de Próspero. Si Próspero recomienda la fe, el optimismo y la esperanza, Fernando instruye a sus amantes en el odio al presente y la desesperanza del porvenir. Si Próspero recomienda insistir en la prédica de un ideal de progreso espiritual, de vitalidad y salud, Fernando predica una vida para la muerte y la premonición del Apocalipsis. Un ejemplo esclarecedor resulta la cita de un tópico letrado como el del trasplante de población; conocida es la frase de Alberdi alentando a la inmigración europea en la Argentina: “gobernar es poblar”. Frente al aluvión inmigratorio en 1900, el Próspero de Rodó completa este adagio de la siguiente manera: “Gobernar es poblar, asimilando, en primer término, educando y seleccionando después” (*Ariel* pág. 180). En Fernando esta ingeniería social se resuelve con la limpieza étnica: “hay que desocupar Antioquia de antioqueños malos y repoblarla de antioqueños buenos así sea este un contrasentido ontológico” (VS. pág. 59). Dicho esto después de la ejecución a quemarropa de un transeúnte mal hablado, la solución de Fernando es drástica. Por último la solución será final: el paredón de fusilamiento (Vallejo, 41).

Próspero es el personaje que encarna una ficción de oralidad resuelta en lección magistral en el espacio “estuche”, protegido y aséptico del aula. Allí las palabras son extraídas de su caótica circulación y redimidas de su vulgaridad para transmitir un ideal estético de belleza y medida [9]. El habla de Fernando privilegia en cambio la injuria, la imprecación y la maldición; el exceso y la hipérbole. Lo grotesco como forma idónea de nombrar la ciudad. Todas cosas que caracterizan el carnaval medieval según Bajtin (Bajtin: 31). No sugieren una utopía popular liberadora, sin embargo, sino que giran más bien en torno al humor negro. Las bromas brutales y amargas del narrador citan y al mismo tiempo parodian la medida y el autocontrol que caracterizan al letrado tradicional con aspiraciones dirigentes. Sustituyen la vocación redentorista del arielismo por un resentimiento tan apocalíptico como carnalesco.

Aunque el texto de Vallejo resulta ser un negativo del de Rodó, ambos están unidos por una misma matriz discursiva (el temor a las masas, la crítica a la mercantilización de la vida, y a la disgregación de la personalidad) y una misma distribución de roles. Próspero, el maestro, alienta, reiteramos, a la juventud de América a cumplir con una misión trascendental: “Os hablo ahora figurándome que sois los destinados a guiar a los demás en los combates por la causa del espíritu.” (222). Así se produce una transferencia alegórica que confiere los poderes del Ariel de *La tempestad* a los jóvenes discípulos. De manera paralela Fernando inspira las acciones “higiénicas” de Alexis y se convierte en un carnalesco ideólogo de lo mismo que condena. “Mi niño era el enviado de Satanás que había venido a poner orden en este mundo con el que Dios no puede. A Dios (...) el hombre se le fue de las manos” (Vallejo: 143)

Este letrado libertino y callejero, que ha perdido su aura entre la muchedumbre, no se dirige a nosotros a través del ensayo y de su medio natural, la escritura codificada del lenguaje llamado culto, sino en una versión informal donde el exceso y la cercanía, sustituyen la distancia “noble y serena” que proponía Rodó. En Fernando, el aislamiento que garantizaba la coherencia de la personalidad ya es imposible porque la realidad que habita se ha vuelto ininteligible y fragmentada. Fernando declara por ejemplo tener más de mil personalidades. (Vallejo, 35). Por otra parte, la carencia de contenciones racionales de este discurso tiene como segunda coartada su carácter “póstumo” (más que posmoderno). Fernando insiste en que Medellín es una ciudad de “muertos vivos” o de “almas en pena” (VS. Pág. 32). Pero además define la suya como una post-vida donde dejan de existir los proyectos, los compromisos o las responsabilidades y aflora entonces una palabra no vigilada, poéticamente destructiva.

Jamás he visto a uno de esos zánganos trabajar; se la pasan el día entero jugando al fútbol u oyendo el fútbol por el radio, o leyendo en las mañanas las noticias de lo mismo en El Colombiano. (...) Y cuando llegan a sus casas los malnacidos rendidos, fundidos, extenuados “del trabajo”, pues a la cópula: a empanzurrar a sus mujeres de hijos y a sus hijos de lombrices y aire.

¿Yo explotar a los pobres? ¡Con dinamita! Mi forma para acabar con la lucha de clases es fumar esta roña. (Vallejo:138)

El horizonte teológico del narrador es más maniqueísta que cristiano. Se mueve en un mundo caído y abandonado, regido por la crueldad, el consumo y la información. En él, el Dios de los cristianos está ausente o se trata de una figura malvada. Lo que Fernando busca en los ojos abiertos de los muertos es precisamente “la incommensurable, la sobrecogedora maldad de Dios” (Vallejo: 171). Maldad que deplora y atrae por partes iguales al punto de que si hay progresión en este relato más bien cíclico, ésta se da como gradual inmersión en la crueldad hasta alcanzar una suerte de intoxicación (o “un sueño de basuco”) que es también epifanía.

El ciclo que va del arielismo al nihilismo, del serenísimo maestro Próspero al Próspero desencadenado que representa Fernando, y del espíritu alado de Ariel al ángel vengador de Alexis, es el ciclo que recorre el optimismo humanista y su ocaso.

Aunque los dos maestros están unidos por su pasión monologante, por su deseo de decir, el Próspero reencarnado en Fernando descubre su impotencia congénita y busca en la muerte el único silencio y la única pureza posibles.

Leído desde el negro frenesí del discurso de Fernando, el texto de Rodó se resquebraja. Próspero nos entrega una serie de lecturas sistematizadas en citas y escritas en una gramática tan perfecta y cerrada como el salón donde imparte su enseñanza. Así como Próspero y sus discípulos se aíslan de la ciudad real, también la misma prosa de *Ariel* se construyó como una ciudadela defensiva. Las analogías conventuales de Rodó hablan de gruesos muros que son vallas contra la experiencia. Si la lengua es el lugar de la experiencia y si ésta puede definirse como la “interrupción de nuestra propia voz y la manifestación en ella de otra voz” (Collingwood-Selby, 1997: 130) que no es la nuestra, *Ariel* es un texto que aspira a cerrarse sobre sí mismo, un texto que parece construido para no escuchar la voz del otro.

La virgen de los sicarios mezcla anacrónicamente distintos residuos letrados y al repetir su configuración, cita (deliberadamente o no) el texto de Rodó. Al citarlo lo descontextualiza, lo desvirtúa y lo abre. La desconcertante novela de Vallejo arroja retrospectivamente sobre el texto cerrado de Rodó una carga inflamable de ambigüedad aunque sólo sea porque el de Fernando es un discurso involuntariamente “corrompido” por la voz de otros. Su carnavalesca explosividad abre heridas incurables en el de Próspero. En términos de Walter Benjamin podríamos decir que lo abre a sus ocultas posibilidades como ruina. La novela de Vallejo saca a Próspero (literalmente) a la calle y al contacto con el aire el texto de Rodó entra en combustión, aparecen las figuras del deseo y de la crueldad que la contención retórica ocultaban. Al rescatarlo secretamente, la novela de Vallejo lo reconoce en su carencia de plenitud, como texto aún no consumado. Al citarlo los des-cubre como el pasado en el corazón de presente (y como uno de los textos que ha hecho posible el presente).

Esta es una de las operaciones de inversión que caracteriza el implícito proyecto literario de Vallejo: transformó la escritura cautelosa de Rodó en desenfadada oralidad. Si ese programa para una ciudad perfecta que fue el *Ariel* de Rodó, se inspiró y motivó, sin nombrarla siquiera, en la “noticia” de la guerra hispano-norteamericana de 1898 y la elevó a una discusión axiológica, la novela de Vallejo está construida como la “caída” y disolución del discurso letrado en la habladería informativa.

Entre la “ciudad perfecta” y la “ciudad maldita” transcurrieron casi cien años. En el vértigo de una (a veces catastrófica) globalización latinoamericana, la novela de Fernando Vallejo nos permite leer retrospectivamente la historia de la ciudad letrada como la historia de una pureza imposible. Una pureza atravesada de misantropía escrituraria que rehuyó tanto el cuerpo como la multitud para erigir su santuario.

Cierra el siglo 20 interrogando la historia de un debate (governabilidad, formación, cultura) que atraviesa diversos paradigmas epocales y abre nuevos interrogantes. Cabría preguntarse, por ejemplo, si los barrios de la alta clase media, que en las grandes ciudades contemporáneas constituyen zonas vigiladas, enclaves amurallados y aislados del resto de la ciudad por una seguridad de alta tecnología, no son las “ciudades perfectas” del siglo veintiuno.

En un atractivo y polémico ensayo de Peter Sloterdijk se postula que las ideologías tanto nacionalistas (o fascistas) como emancipatorias (anarquismo, socialismo) del siglo XX constituyeron bancos de administración de la furia y el resentimiento populares. Podría decirse que el discurso desahogado de Fernando, su carnavalesca oralidad, fue el síntoma psico-político y la revelación estética de un resentimiento discursivo liberado, desembozado, el de una furia restauracionista a la que hoy ya no le interesa ningún tipo de consenso comunitario ni le avergüenza el racismo.

NOTAS

- [1] Vallejo, Fernando, 2001 (1994). *La virgen de los sicarios*, Suma de letras, Madrid.
- [2] Franco Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras* (1999) (llevada al cine en 2005 bajo la dirección de Emilio Maillé), Libardo Porras, José. (2000), *Hijos de la nieve*
- Álvarez Gardeazábal, Gustavo (2002). *Sangre ajena*. Alape. Arturo ((2002) *Comandante Paraíso* y Mendoza, Mario *Satanás*. *La virgen de los sicarios* fue adaptada al cine por el director Barbert Schroeder, con un guión del propio Fernando Vallejo y estrenada en octubre del 2000.
- [3] La crítica reciente ha matizado justamente esta un tanto rígida descripción de la inteligencia latinoamericana, pero las luchas y complejas negociaciones entre la ciudad letrada y la ciudad real, siguen ofreciendo un marco productivo para una historia cultural del continente.
- [4] Vaz Ferreira, Carlos, (1979) *Lógica viva y Moral para intelectuales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, (Apareció por primera vez en 1909).
- [5] Provocando el proceso de autonomización de la literatura. El ensayo modernista pretende superar la fragmentación moderna (los especialismos, la división de ámbitos sociales, políticos, artísticos, la profesionalización, la separación entre arte y vida) mediante una revolución estética de estirpe básicamente romántica. Nos referimos al romanticismo temprano del círculo de Jena, y especialmente *La educación estética del hombre* de Schiller. Para resistir la modernidad mercantilista y utilitaria, Rodó recurre al romanticismo alemán, a su rebelión originaria contra el desencantamiento del mundo y a su crítica de la alienación racionalista y capitalista. Es decir, Rodó, en *Ariel* adaptando la particular coyuntura rioplatense el programa romántico del siglo XVIII, propone una revolución estética como horizonte utópico.
- [6] *Relaciones históricas*, México, Biblioteca del estudiante universitario, UNAM, 1972, p. 133. Citado por Ángel Rama (1998: 45-46).
- [7] Ver por ejemplo: Ramos Mejía, José María. 1977 (1898) *Las Multitudes Argentinas*. Buenos Aires: de Belgrano.
- [8] Esta idea de aislamiento, respecto a la masa, aparece claramente en la parábola del Rey sabio y su misteriosa sala (Rodó: 159). En el salón o claustro donde se escuchan sin estorbo las palabras del maestro no hay por otra parte, ventanas o alguna señal del ajetreo de la ciudad.
- [9] “Escribir para Rodó, también es pelear con palabras salvajes, indómitas, ‘pequeños monstruos’, que el escritor somete al orden del discurso tras una flaubertiana “lucha por el estilo”. Esta lucha por dominar y ordenar el rebaño inerte o indómito, ¿no es la misma lucha que el dirigente intelectual debe desempeñar en su sociedad, tal como se lee en *Ariel*?” (Castro, 2000: 64)

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. 2004, *The Open, Man and Animal*, Stanford University Press, California.
- Benjamin, Walter. 1988, *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Taurus, Madrid,
- Bajtín, Mijail. 1998, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza editorial, Madrid.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. 1997, *Walter Benjamin, La lengua del exilio*, Arcis-Lom, Santiago de Chile.
- Castro, Belén. 2000 “Introducción”, José Enrique Rodó, *Ariel*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Rama, Ángel. 1998, *La ciudad letrada*, Arca, Montevideo.
- Ramos, Julio. 2000, *Desencuentros de la ciudad letrada en América Latina*, Cuarto propio, Santiago de Chile.

- Ramos Mejía, José María. 1977 (1898), *Las Multitudes Argentinas*, de Belgrano, Buenos Aires,
- Rodó, José Enrique. 2000, *Ariel*, Cátedra, Madrid.
- Rotker, Susana. "Ciudades escritas por la violencia" (A modo de introducción), en Rotker, Susana. 2000, *Las ciudadanías del miedo*, Nueva sociedad, Caracas.
- Sloterdijk, Peter. 2002, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-textos, Madrid,
- Sloterdijk, Peter, 2006, *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main,
- Vallejo, Fernando. 2001, *La virgen de los sicarios*. Suma de letras, Madrid.
- Vaz Ferreira, Carlos. 1979, *Lógica viva y moral para intelectuales*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Walde Uribe, Erna von. "La sicaresca colombiana: narrar la violencia en América Latina", revista *Nueva sociedad* noviembre-diciembre 2000, 170, pp. 222-227

© *Gabriel Inzaurrealde* 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo