

Violencia, pasión y muerte:

***La Virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder**

Miguel Ángel Lomillos García

Universidade Federal do Maranhão, Brasil

El mal no vence como seducción, sino como vértigo

Nicolás Gómez Dávila

Resumen - Abstract

El objetivo de este trabajo es el análisis textual de *La Virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder, película basada en la novela homónima del escritor colombiano Fernando Vallejo. Adolescencia, violencia y pasión son los ejes que atraviesan este film rodado en estilo documental con cámara digital HD. A mediados de los años 90, tras una larga ausencia, un escritor maduro regresa a su Medellín natal "para morir". En la ciudad campan los ajustes de cuentas de jóvenes sicarios del narcotráfico. El escritor encuentra el gran amor de su vida en uno de esos jóvenes.

The aim of this essay is the textual analysis of *La Virgen de los sicarios* (2000), a film by Barbet Schroeder based on the homonymous novel by Colombian writer Fernando Vallejo. Adolescence, violence and passion are the three central topics of this feature film shot on HD digital camera in a documental style. In the mid-nineties, after a long absence, a middle-aged writer returns to his native town Medellín to die. The town is filled with drug trafficking revenges of young sicarios (professional murders). The writer finds the love of his life in one of the youngsters.

Palabras clave - Keywords

Cine de autor, Cine digital, Medellín, Barbet Schroeder, Fernando Vallejo,

Author Film, Digital Film, Medellín, Barbet Schroeder, Fernando Vallejo.

Introducción

La infancia y la violencia -temas de este congreso- vienen a ser los factores más definitorios del relato cinematográfico que reunió al suizo-colombiano Barbet Schroeder (Teherán, 1941) y al así autodefinido colombo-mexicano Fernando Vallejo (Medellín, 1942). El productor y cineasta Schroeder vivió en Bogotá de los seis a los once años, cinco años que le dejaron una huella imborrable: "siempre he querido filmar en Colombia, es el país de mi infancia y vuelvo cada año siempre que puedo" (Douchet 2000, 3)¹. Fernando Vallejo, el hombre de la "desazón suprema"², ha sido cineasta antes que escritor y reside en México desde los años 70 pero nunca ha dejado de escribir, de forma tan monotemática como magistral, sobre su infancia y sobre Colombia: "En medio de su dolor y su tragedia, Colombia es alucinante, deslumbrante, única. Por ella existo, por ella soy escritor" (Vallejo 2013, 50).

La infancia-adolescencia, la violencia y el amor-pasión en la ciudad de Medellín son los ejes temáticos de *La Virgen de los sicarios*, tanto de la novela de Fernando Vallejo (1994) como del film de Barbet Schroeder (2000) con guión cinematográfico realizado por el propio escritor. Como ocurre en la tetralogía de ficción fuertemente autobiográfica que forma *El río del tiempo* (1985-1993), *La*

Virgen de los Sicarios, acaso la novela más conocida y polémica de Vallejo, utiliza el narrador epónimo Fernando, alter ego del escritor. El guionista Vallejo acepta la petición de Schroeder de reducir considerablemente el número de muertos de la historia pese a que el escritor disienta de la idea del director de que tal cosa funcionaba mejor en la literatura que en el cine: " cuando hay muchos los muertos se devalúan igual que una moneda se devalúa" (Berjon 2006, 27). Es fácil suponer que ambos también negocian descartar la voz en primera persona de la novela, activamente perlocutiva y repleta de corrosivos comentarios y digresiones sobre un apoteósico desplome de Medellín y del mundo, y optan por la estrategia más directa y realista del relato cinematográfico en tercera persona para eludir en la enunciación justamente la hiperbólica subjetividad del narrador/protagonista - y que hubiera exigido el empleo quizá abusivo de la voz *over*. Para Schroeder la versión cinematográfica, con respecto a la novela, está "más próxima de su verdad autobiográfica" (Douchet 2000, 4). No sin socarronería, Schroeder usa, además del nombre de pila, el apellido del escritor para el protagonista del film con el objeto de intensificar los juegos y distracciones de la denominada autoficción.

Un escritor y gramático llamado Fernando Vallejo llega a la ciudad de sus orígenes, Medellín, después de treinta años de ausencia. Estamos en la Medellín de mediados de los años 90, poco después de la muerte de Pablo Escobar (1994), una ciudad arrasada por el narcotráfico, la violencia y la pobreza. El maduro escritor conoce al joven sicario Alexis en la casa de un viejo amigo que funciona como burdel gay. El desquiciado escritor, obsesionado por la muerte, dice y redice que ha vuelto "a morir". Aguarda con reverencia y a la vez desprecio a su "señora Muerte", como una suerte de sicario *ilustrado*: "A mí la muerte me hace los mandados, niño" (Vallejo 1994, 23). Despotrica contra todo y contra todos, incluido él mismo. Su unión con el joven sicario, vagando cual *flâneurs* por las calles e iglesias de Medellín, se convierte en un intenso amor-pasión y en una máquina de matar: el especialista en gramática como instigador/cómplice, el muchacho como esbirro/ejecutor. Al idilio del protagonista escritor con Alexis (la primera hora del film) le substituye otro joven sicario, Wilmar, que mantiene con el

primero un fuerte parecido físico, social y sexual (la última media hora del film).



Fig. 1-3: Amantes y guardaespaldas, arma y falo.

Dado que Wilmar mata a Alexis para vengar la muerte de un hermano de aquel por este y Wilmar es asesinado al final del film, el ciclo imparable de la violencia corre paralelo al ciclo de la substitución de los jóvenes amantes sicarios. Los jóvenes pistoleros son figuras substitutas frente al escritor (amantes/guardaespaldas: Fig. 1-3) y frente a sí mismos (espiral de la violencia de Colombia en que los sicarios remanentes se matan unos a otros). Este proceso de circularidad se refleja en la propia aleatoriedad de los nombres que baraja el escritor sobre la figura del joven sicario, que podría llamarse igualmente Tayson, Fáber, Eder, Wilfer o Yeison³.



Fig. 4: El escritor y Alexis en el interior de la iglesia de Sabaneta.

El título de la novela y de la película alude a la figura mariana que reverencian los sicarios cuyos cuerpos llevan su imagen en tatuajes y escapularios a modo de protección. La Virgen María Auxiliadora de la iglesia de Sabaneta es la preferida por los sicarios de Medellín adonde acuden los martes en peregrinación. El film muestra las primeras muertes violentas en el exterior de esta iglesia después de que Alexis pone una vela en su interior (Fig. 4). Los sicarios también veneran a la figura materna, pues son las madres, principalmente en familias desintegradas, las que se hacen cargo de los hijos ante la ausencia, física o simbólica, del padre:

El conjunto Madre-Virgen, que es el binomio de oro del sicario, es sinónimo de fidelidad, de incondicionalidad, que no exige retribución [...] Si la Virgen es el ídolo del cielo, la Madre es el ídolo de la tierra. Ella es el argumento simbólico o real con el que justifican su acción (Salazar 1990, 196-197).

Como dice Jiménez, "la formación de la estructura de personalidad del niño implica la presencia de un tercero, el padre, que se instaure como ley, como prohibición. Ante la ausencia del padre, el joven busca ocupar su lugar, ser la ley" (Jiménez *apud* Salazar 1990, 198)⁴.

No obstante, no es la Virgen María sino la figura de Cristo el principal sustrato simbólico del film (y también de la novela, permeada de un mar de referencias religiosas y culturales, con dominio absoluto de la religión católica, a la que el narrador fustiga y de la que reniega pero de la que no puede desasirse pues la ha absorbido hasta el tuétano) (Fig. 5). No podía ser de otro modo: la muerte atraviesa todo el texto de cabo a cabo. Al desplome apocalíptico de una ciudad/país se opone el obsesivo deseo de muerte de todo y,

especialmente, de sí mismo por parte de un personaje eminentemente trágico: el escritor Fernando. El mártir no es Alexis, sino el que en este mundo sufre su pérdida. Tanto más irreparable por cuanto el doble que lo substituye sufre el mismo destino.



Fig. 5: Un momento de las muchas visitas del escritor a la iglesia.

Tras un repaso a las presencias infantiles en el film y al juego de la conjunción mortífera de la violencia verbal con la violencia real en las dos figuras protagonistas, nos detenemos en el particular misterio de la pasión o vía crucis que azota al escritor protagonista. Antes de las conclusiones, elaboramos un breve análisis de las relaciones del film de Schroeder con *Vértigo* de A. Hitchcock.

Infancia y adolescencia: escenas de un crimen

En la novela el narrador explica qué es "sicario: un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo" (Vallejo 1994, 9). Además de los dos adolescentes sicarios que constituyen el núcleo del relato y cuyo proceso de autodestrucción da cuenta del ciclo imparable de la violencia en Medellín/Colombia, hay una preocupación en el film de Schroeder por mostrar, de forma documental⁵, la situación de los niños -huérfanos, desprotegidos, perdidos- en las calles de la ciudad.

Un vector que atraviesa todo el film es el grupo alrededor de Plagueta, un muchacho que aparece en la primera escena del film en el apartamento del amigo de Fernando y luego en una calle peatonal del centro de la ciudad, rodeado de otros niños y adolescentes, especialmente de El Difunto (Fig. 6-7).



Fig. 6-7: Dos muchachos del mundo de la calle: Plagueta y El Difunto.

Si Plagueta es una especie de caja de resonancias del mundo del crimen (la calle es su hábitat y parece saberlo todo a su respecto), El Difunto, con su aspecto siniestro y su calavera tatuada en el brazo, es el mediador que informa a Alexis y Fernando de los pormenores de los sicarios motorizados -color de la ropa, tipo de moto- que se disponen una y otra vez a asesinarlos.

Sociológicamente, estos dos personajes pertenecen al mundo marginal de Medellín ("Para morir nacimos", dice Plagueta en su primer parlamento⁶), pero son figuras de la mediación en la trama profunda del relato: uno informante de la vida aquí *arriba* (Plagueta es el que informa a Fernando de que Wilmar es La Laguna Azul, el asesino de Alexis - Fig. 8), otro de la vida de *abajo* (como ocurre en el género fantástico, El Difunto surge como un fantasma, ora apareciendo y desapareciendo en la imagen (Fig. 9), ora sin dejar rastro cuando la cámara, en grúa y paneo, hace un giro de casi 360 grados).



Fig. 8-9: Intermediarios del mundo y del inframundo

En un tono marcadamente documental, aparecen a lo largo del film una serie de niños que forman parte del escenario de las calles de Medellín:

-Cuando Fernando se dirige a la farmacia nada más producirse el asesinato del conductor del jeep en un asalto frustrado, un niño de la calle corre y llama a otro "para ver al muñeco" (Fig. 10). El término lo explica el narrador de la novela, siempre atento para con su lector cuando usa por vez primera un vocablo del argot de las comunas y que luego hace suyo, reelaborándolo en su propio lenguaje: "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" (Vallejo 1994, 27).



Fig 10: "Venga muchacho, vamos a ver al muñeco".

-Fernando sale de la iglesia de la Candelaria y provoca a una mujer indígena acompañada de dos niños que le pide

dinero: -¡...en cuanto pa' los muchachitos [pídale] al que la preñó! -Viejo hijo de puta. La respuesta de la mujer se ve recompensada con un billete, como si el deslenguado escritor estimase el descaro o la picardía de sus desconocidos adversarios, gente pobre obviamente sin los recursos dialécticos o intelectuales que él ostenta (Fig. 11).



Fig. 11: La indigente que replica al increpador.

-Fernando visita la catedral con Alexis que actúa como una especie de guía de lo que observan en el interior del templo: unos "niños vendiéndose" (Fig. 12), un señor que vende preservativos, unos jóvenes que venden basuco o "cocaína impura fumada" (Vallejo 1994, 9).



Fig 12: Niños "vendiéndose" en la catedral metropolitana.

-A la salida de un restaurante, Fernando y Alexis se topan con un niño oliendo sacol, "que es una pega de zapateros que alucina" (Vallejo 1994, 74), con unos "ojos terroríficos [que] me miraron desde el fondo del infierno, desde la infamia de Dios" (Fernando) (Fig. 13). Momento más fuerte del film en este levantar acta de la infancia en Medellín. Veamos el tono que le imprime cada texto: mientras el narrador de la novela reconoce en esos ojos terribles del niño un signo de la maldad de Dios y por ello le "sonríe" con sarcasmo, el film se basta con registrarlo como un documento y

Fernando, que le da un billete al chiquillo, se queda completamente abrumado por el horror. Más adelante, otro niño aparece oliendo sacol al lado de Plagueta (Fig. 14).



Fig. 13-14: Los niños de la calle y el sacol.

Tras la muerte de Alexis, Fernando sube a la comuna Santo Domingo Savio para visitar la casa de la madre y los hermanos de aquel. Se trata de la escena más significativa del film en las cuestiones correlatas de la infancia, la pobreza y la violencia. El uso del plano subjetivo con fuerte inflexión documental en su prolongado rastreo realza el contraste de la mirada horrorizada del protagonista (aquí identificado con el sujeto de la enunciación en el orden social e ideológico del discurso) ante unos personajes pobres en su espacio de miseria. Las imágenes de la madre con sus tres hijos, un bebé en los brazos (Fig. 15) y dos niños de corta edad, comparecen como personas reales arrancadas de un reportaje o documental. El espanto en la mirada de Fernando crece con la performance del hermano que ha substituido a Alexis en la primogenitura, un crío con no más de cinco o seis años que repite con saña tres veces que va a matar a La Laguna Azul (Fig. 16). Las "culebras" o "cuentas pendientes" tienen una función decisiva en el entramado de *La Virgen de los sicarios*: "Colombia es un serpentario. Aquí se arrastran venganzas casadas desde generaciones: pasan de padres a hijos, de hijos a nietos: van cayendo los hermanos" (Vallejo 1994, 35). Al final de la

escena, el mismo hombre que profiere furibundos ataques a los pobres, a las mujeres y a la procreación le entrega un abultado sobre con dinero a la madre de Alexis: "Vine a traerle esto para los niños".



Fig. 15: La madre de Alexis con un bebé en los brazos.



Fig 16: "Lo voy a matar, lo voy a matar, lo voy a matar".

La violencia de las armas y las letras: Las palabras también matan

Antes de comenzar la escalada de crímenes que envuelve a la pareja protagonista, el film puntúa la violencia en Medellín/Colombia como un hecho cotidiano a partir de dos escenas: el enfrentamiento de dos bandas rivales a la salida del santuario de Sabaneta (Fig. 17) (Fernando se mantiene en pie, como indicando su señorío y su desprecio a la muerte) y el asesinato de un conductor que no quiso entregarle las llaves a un asaltante (Fig. 18). El hombre cae muerto a los pies de Fernando que salió de casa huyendo del ruido de la casetera de Alexis al objeto de comprar unos tapones para los oídos.



Fig. 17-18: Dos momentos de violencia en Medellín.

Desde el inicio del film se establece una fuerte conexión entre ruido y violencia: la polución sonora sería la antesala de la violencia física, real. El ruido se entiende como falta de educación y de ciudadanía: la casetera de Alexis, el vecino punkero que toca la batería, los taxistas que no bajan el volumen de la radio, el jaleo de la calle. «Aquí todo el mundo odia a todo el mundo. Nadie respeta», dice Fernando, que tiene como refugio visitar las iglesias de la ciudad, solo o en compañía de su amante.

El apunte que hace Torres de la novela nos sirve igualmente para el film:

La Virgen de los sicarios tiene como hilo conductor una extremada violencia, física a la vez que verbal. El narrador vierte vitriolo sobre todos los aspectos de la realidad, no solo circundante sino también universal: habla de Medellín y lo hace extensivo al resto del planeta. Y el parlache [el lenguaje de los jóvenes de las comunas], trufado de elementos que remiten a violencia y muerte, completa el retrato de un mundo sin remedio (Torres 2010, 335).

La conjunción entre el escritor desquiciado (violencia verbal) y el joven pistolero (violencia real) se inscribe en un perverso juego de ficción dirigido al espectador: diatribas letales contra Dios, el país, el Estado, los políticos, la Iglesia, los curas, los pobres, las mujeres, la procreación, Bolívar, etc. Únicamente se salva el mundo

de la infancia del protagonista –el paraíso perdido–, los animales –especialmente los perros– y el amor homoerótico entre adulto y muchacho. Y puesto que Fernando Vallejo -autor de la novela y del guión- es un eximio representante del "arte del insulto" en español, de la cantera cervantina de El Quijote cuyo *hideputa* compara y usa junto con el colombiano *hijueputa*, la violencia del insulto, no exento éste de corrosiva comicidad, cae en innumerables figuras y colectivos, amén de los mencionados. Por otro lado, sorprende -especialmente en la novela- el estremecimiento propio de quien es capaz de escarnecer con tanto rigor. Con otras palabras: el grado de la violencia verbal del personaje del escritor es inversamente proporcional al dolor que le produce el objeto de sus ataques. Se podría decir que el grado de virulencia de las diatribas del escritor es de la misma magnitud que el caos y decadencia del periodo histórico en que ocurre la historia.

En el film de Schroeder, las ocho muertes de Alexis, frente a las treinta que suma en la novela, provienen de dos frentes:

- de un lado, como consecuencia de las provocaciones verbales de Fernando a diestro y siniestro: el taxista, los dos pobres en el metro e, indirectamente, el hippie o punkero, el primero de la lista, que marca el tono;
- de otro lado, los enemigos de Alexis que pertenecen a otras bandas rivales y son anunciados de forma tétrica por El Difunto (Fig. 19-20). Es decir, las "culebras" o cuentas pendientes que dejó Alexis de su pasado reciente de sicario. En dos series, Alexis se despacha a cuatro pistoleros que llegan en moto conforme el rito habitual: uno dirige la moto, el otro -a veces erguido- abre fuego. En la tercera serie Alexis muere al estar sin el arma.



Fig. 19-20: Cuentas pendientes: sicarios contra sicarios.

La muerte del punkero inicia este proceso irreversible entre violencia verbal y violencia real marcado por la actitud instigadora de Fernando. Tras varias noches sin dormir debido al ruido del vecino punkero que toca la batería (Fig. 21), Fernando expresa su deseo de matar «simbólicamente» al causante del bullicio. Alexis, con su lógica de sicario, se lo toma «literalmente» y así lo hace nada más verle cuando los dos amantes pasean por la calle. De vuelta al apartamento, escritor y sicario discuten:



Fig. 21: El punkero (Alexis) o hippie (Fernando) según el idiolecto de cada personaje: un vecino baterista.

-Vos mismo dijiste que lo querías cascar.

-Sí, lo dije, pero solo fue un mal pensamiento. Si yo matara en la realidad los que mato en la cabeza esto sería el acabose. Una hecatombe. Niño, es que no distingues entre el pensamiento y la acción.

Lo que va del uno a la otra es esto que llaman civilización.

El problema es que para el joven sicario - y el escritor *lo sabe perfectamente*- la palabra es acción: "La idea de que algo pueda concernir solamente al dominio del lenguaje, sin que ocurra ninguna acción, resulta incomprensible a los ojos de Alexis" (Pieri 2000, 148). Dice el narrador acerca de Alexis: "sólo comprende el lenguaje universal del golpe. Eso hace parte de su pureza intocada. Lo demás es palabrería hueca zumbando en la cabeza. No habla español, habla en argot o jerga comunera" (Vallejo 1994, 23).

Aunque lo hace de una manera completamente diferente de la novela, como luego veremos, el film también pone de manifiesto esta conjunción mortífera entre el escritor (pensamiento, *agent provocateur*) y el joven sicario (amante /guardaespaldas, agente ejecutor) en una ciudad caótica donde reina la violencia.

En el fondo, los dos sujetos se adoptan mutuamente. Alexis siente la figura patriarcal e instruida que cuida del muchacho física y espiritualmente (Schroeder lo define como "un padre cómplice"). El escritor aprende las palabras y las cosas del sicariato y de las comunas gracias al muchacho. También gracias al joven sicario puede despotricar en la calle porque tiene al lado la seguridad del que porta un arma.

Fernando se representa como aquel que sufre pesadillas y remordimientos por los cadáveres que su amante sicario va dejando por el camino, pero obviamente el joven se ve obligado a usar su arma visto que el escritor se enzarza en agrias discusiones con desconocidos. Una vez que el escritor abre la caja de los vituperios, no hay alternativa, como le dice Alexis: «o ellos o nosotros». A pesar de las consecuencias funestas de sus invectivas, el escritor persiste en ellas.

En ese recorrido una escena es clave: el propio escritor, acicalado esta vez con corbata para simular su papel de "primer gramático de Colombia", le consigue a Alexis una caja de municiones facilitada gratuitamente a aquel por un mayor del ejército (se hace de este modo una crítica paródica de la desatención y responsabilidad del Estado en el caos social con que se retrata el país). Claro que

el amor obviamente prevalece en las decisiones de este personaje contradictorio que se proclama "contra todo tipo de violencia", pues no le quedaba otra opción que conseguirle las balas que le pidió Alexis si quería seguir defendiéndose de los sicarios motorizados. La otra alternativa que tenía Fernando, conforme le dice Alexis, era "pagar y mandar matar" a sus enemigos, opción rechazada con espanto por el escritor.

En la novela el escritor es furibundamente cínico y asume los innumerables asesinatos sin cargo de conciencia, como una materialización literaria de su deseo o pensamiento perversamente iconoclasta. La historia se convierte en un recital de muertos: "Cuando Alexis llegó a los cien [muertos] definitivamente perdí la cuenta" (Vallejo 1994, 66). El sicario amante se convierte en "Ángel Exterminador" (Alexis) o en "el enviado de Satanás" (Wilmar). Ellos serían los agentes del narrador-escritor que "vive y actúa como el nuevo redentor de la humanidad" (Torres 2010, 335). Muy poco de esto ha quedado en el film.

Barbet Schroeder ha reducido considerablemente el número de muertes, ha extirpado el juego paródico, hiperbólico, apocalíptico de la "máquina de matar" y ha humanizado la figura del protagonista escritor. Ha debido pensar que la realidad de Colombia es suficientemente -el corrector me insiste en poner *suficientemente*- hiperbólica como para tener que exagerar en el tono, de ahí el estilo documental, el patente tono realista para mostrar la violencia, la pobreza, el caos de la ciudad.

Las contradicciones que pueda haber en el film a partir de la conjunción mortífera escritor-sicario son un remanente del juego de ficción de la novela al fin y al cabo desestimado por el director por cuanto reducido a su mínima expresión. Alexis mata a cuatro personas para defender a Fernando y a cuatro pistoleros para defenderse a sí mismo. Ni siquiera es capaz de dar el tiro de gracia al perro moribundo atrapado en el arroyo, que debe hacerlo Fernando y acto seguido intentará suicidarse (Alexis lo evita pero en el forcejeo perderán el arma). Por otro lado, si queda algún resto de cinismo en el personaje del escritor (maravillosamente interpretado por el actor Germán Jaramillo) que persiste en sus *provocaciones letales*,

ese resto se desvanece ante su experiencia trágica de desespero pues cualquier consideración moral sobre la buena o mala conciencia del personaje queda relegada cuando uno sufre y se culpa de esa manera. Es evidente que el juicio de Polit Duenas sobre el protagonista de la novela no se ajustaría de la misma forma al del film: "la frialdad para mirar la muerte lo pone en la misma posición de los sicarios que matan como única solución a sus problemas" (2006, 131). No obstante, un enunciado nos sirve para el Fernando de ambos textos: el ataque implacable contra Colombia es porque le duele Colombia.

Pasión y muerte: amor y experiencia trágica

Los dos momentos más intensos de(l) amor-pasión de Fernando y Alexis, destapando un gozo de vivir muy raro de ver en el cine contemporáneo, se producen, no por casualidad, a partir de sendos episodios de violencia simbolizada o ritualizada.

El primero muestra además la asimilación de las ideas del maestro por el joven. Alexis, aleccionado por los comentarios sarcásticos de Fernando, dispara al presidente colombiano que discursa en la televisión (Fig. 22) y en seguida patea el aparato. Ante el regocijo del escritor, el joven tira la casetera por el balcón y repite la pregunta de aquel en el momento que hizo lo mismo en un arranque de rabia con el primer equipo: -¿Maté alguno? -No. Celebran el momento dejando Alexis caer un trago de aguardiente de su boca a la boca de Fernando (Fig. 23).



Fig. 22-23: Violencia simbólica y celebración.

El segundo proviene del diálogo con retranca de Fernando con la mujer embarazada que grita histérica ("lo mataron, lo mataron", "un inocente, un inocente" - Fig. 24) delante de los dos pistoleros liquidados por Alexis que ve la escena desde una esquina. Cuando Fernando vuelve al apartamento, Alexis lo espera pronto para parodiar a la señora embarazada y desata el jolgorio entre los dos amantes (Fig. 25). El adulto y el muchacho ríen alborozados hasta ponerse serios cara a cara, las manos de uno en los hombros del otro y finalmente la declaración de Fernando, "Alexis, niño, tú eres lo más hermoso que me ha dado la vida", antes del prolongado beso registrado en hitchcockiano travelling circular (como siempre, el ventanal del apartamento nos indica que la ciudad, Medellín, es el otro personaje principal, pero ahora, por una vez, la luz anaranjada del atardecer es un índice de calidez y a la vez de caída).



Fig. 24-25: Escena costumbrista en la calle y parodia en el apartamento.



Fig.26: El beso en hitchcockiano travelling circular envuelto en un halo anaranjado.

Cuando el film llega a su punto más alto en la relación amorosa, después de compartir canciones-recuerdo como el pasodoble "Francisco Alegre" y promesas de amor eterno en la borrachera de la terraza, sobreviene la tragedia: la muerte de Alexis (Fig. 27). Eros y Tanatos: la pesadilla de muerte de Fernando (en fundido encadenado con el final de la escena del beso) y la muerte ya referida del perro moribundo ofician el preludio. En ambas escenas el rojo intenso colorea, por un lado, el cuerpo completo del motorista que dispara en el vertiginoso pasaje onírico (véase más adelante Fig. 33) y, por otro lado, las aguas de la cloaca por las que se derrama la sangre del perro. Más adelante, cuando Fernando baja por la ladera de las comunas, tras descubrir el nombre del asesino de Alexis en boca de sus hermanos pequeños, un fuerte aguacero provoca charcos y ríos de agua que poco a poco se tiñen de rojo (Fig. 28). La música cita aquí alguno de los motivos de cuerda más conocidos de la banda sonora de Bernard Herrmann en *Vértigo*. Esta escena está también en la novela, pero Schroeder le añade un efecto digital: al final un charco de sangre se convierte en una laguna de aguas azules (Fig. 29-30)⁷. Este motivo dará paso a una tercera pesadilla de Fernando que luego comentamos.



Fig. 27: Muerte de Alexis: un Cristo caído con el cuerpo en forma de cruz.



F. 28: El rojo lo contamina todo en un torrencial deseo de venganza del escritor: ríos de sangre bajando por la comuna.



Fig. 29-30: El charco de sangre (Alexis) convertido en laguna azul (Wilmar).

En las imágenes de la pesadilla de Fernando aparece la fachada en estilo neoclásico de una iglesia con la inscripción *Domus Dei Porta Coeli*, Casa de Dios Puerta del Cielo. Más adelante sabremos que se trata de *la otra fachada* de San Antonio de Padua la iglesia que estaba cerrada cuando la pareja se disponía a visitarla por el ala o fachada conocida (Fig. 31)⁸. La escena sucede a otra con uno de los tétricos avisos de El Difunto y la música de inframundo (con algún fraseo al estilo de Bernard Herrmann al final) guía ambas escenas mientras se da el siguiente diálogo al lado de marginales sentados en la verja:

F:-Cerrada.

A: -Para que no le roben la alcancía y la custodia y para que los basuqueros de la calle no entren a dormir y a fumar.

F: -Es curioso pero por una causa o por otra nunca he entrado a esta iglesia.



Fig. 31: La iglesia de San Antonio cerrada con los mendigos a sus puertas.



Fig. 32: Premonición de muerte: la primera pesadilla de Fernando.

En esta primera pesadilla de Fernando (Fig. 32) hay un efecto de vértigo con la cámara, en contrapicado, bajando en acelerado movimiento de grúa desde el segundo cuerpo de la fachada en que se halla la inscripción. Esta imagen se duplica produciendo la sensación vertiginosa de que algo se desprende y cae desde una gran altura. Pero hay otro acontecimiento simultáneo: en el centro de la imagen surgen dos sicarios en moto, un efecto digital que convierte las figuras en estilo comic: una toda negra y la otra de rojo intenso (la moto con luz amarilla en el faro). El final del movimiento de la cámara y de la escena revela una pila de calaveras en el espacio del cielo, por encima del frontón (Fig. 33).



Fig. 33: La pesadilla de Fernando: el vértigo en un precipicio siniestro llamado *Domus Dei Porta Coeli*.

Como luego veremos, las alusiones a *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock son constantes y no se quedan apenas en los trechos musicales referidos, el beso *circular*, el efecto de caída vertiginosa y el uso del color rojo que domina en ciertas partes del film, especialmente en la tumba abierta de la pesadilla de Scottie (Fig. 34-37).

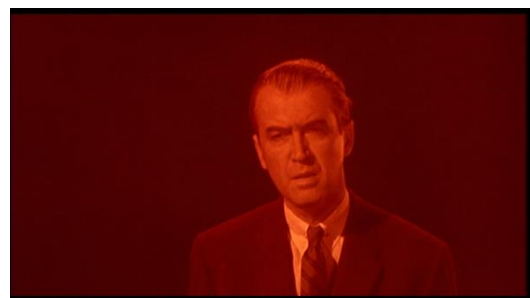


Fig. 34-37: La pesadilla de Scottie en *Vértigo*: imágenes en rojo chillón.

En el film, la crisis de Fernando tras la muerte de Alexis es más fuerte e profunda que en la novela, adquiere trazos de una Pasión que se entronca con una intensa obsesión o pulsión de muerte ligada a un

tabú infantil: el de entrar a la iglesia de San Antonio por miedo a morir.

La desbordante imaginería católica que atraviesa todo el film, con variadas iconografías de Cristo, la Virgen y santos del panteón católico de los templos de la ciudad, llega a su colofón en el vía crucis que sufre el protagonista tras la muerte de Alexis. Reaparecen imágenes ya dadas de Cristo azotado o caído (Fig. 38) y otras inéditas para presentar el martirologio del protagonista: el Descendimiento de la cruz, "unos frailes franciscanos que pasan furtivamente" (Vallejo 1994, 98), el Santo Sepulcro, etc. El martirio del escritor no se da apenas como una nueva pesadilla en el interior de la nunca antes visitada iglesia de San Antonio, sino como un largo periodo de luto y melancolía que viene a durar varios meses, una especie de tributo que la narración concede a la pasión (en los dos sentidos: amor y tormento) del personaje.



Fig. 38: El Cristo Caído de la iglesia de la Candelaria que reaparece en el inicio de la segunda pesadilla.

Esta segunda pesadilla tiene visos de martirologio delirante en un fin de mundo poseído por los mendigos drogados de la tierra, todo ello en coreografía de planos secuencia, música, coros y campanas a cada cual más fúnebre: la cámara subjetiva, atravesando varias puertas que se abren solas en hora nocturna, entra a una cripta por la que recorre pasadizos y galerías de nichos sobrepasando un Cristo cubierto con un sudario en un sepulcro acristalado (Fig. 39); la cámara sube unas escaleras y nos descubre al agente de la mirada, Fernando, *deslizándose* por entre mendigos y marginales⁹ que fuman todo tipo de drogas en un templo por ellos tomado (Fig. 40). Una salida de la cámara al exterior y la cámara sube en grúa o elevador hasta la misma altura de la inscripción *Domus Dei Porta Coeli*. De vuelta al interior, la cámara avanza por el pasillo de la nave central hasta llegar al

lugar en que Fernando, caído como un Cristo pero en posición casi fetal, llora como un animal (Fig. 41). En picado, la cámara muestra en similar posición corporal a Fernando postrado en la mesa de cristal del apartamento, con los brazos abiertos, llorando desconsoladamente (Fig. 42). La cámara se aparta hasta mostrarlo en plano de conjunto, en un plano característico en que el ventanal del apartamento señala con *culpabilidad* los edificios de la ciudad.

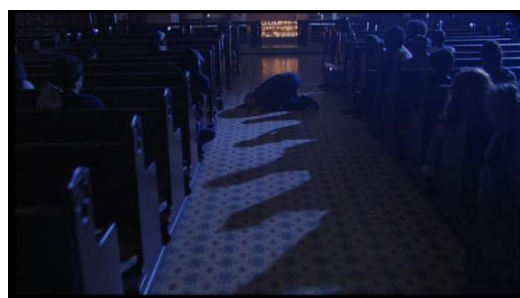


Fig. 39-42: Algunos pasos de la pasión del escritor.

Una tercera pesadilla acaece después del charco rojo (Alexis) convertirse en azul (Wilmar). De nuevo en la cripta, ahora en

montaje rápido, aparecen cráneos más próximos y uno de los nichos nos descubre el propio epitafio del escritor: Fernando Vallejo, 1942 - 200., con el último dígito borroso (Fig. 43).



Fig. 43: En su tercera pesadilla el escritor ve su propia lápida.

La bifronte iglesia/cripta de San Antonio funciona como la dupla cara de la figura del sicario/amante de Fernando: el lado Alexis (iglesia cerrada, fachada *oculta*), pesadillas que van de la premonición de muerte al martirio; el lado Wilmar (iglesia abierta, fachada *revelada*), con quien el escritor visita la iglesia el mismo día que se conocen y encuentra vía libre para ver, con intensa sensación de *déjà vu*, el santo sepulcro y la inscripción de las pesadillas: "No puede ser, en mi vida había visto este lado de la iglesia.... *Casa de Dios, puerta del cielo*. De muchacho me dijeron que si entraba a San Antonio me iba a morir, por eso nunca había entrado. Entonces ¿dónde la conozco, dónde había leído antes esta leyenda? ¿Será que la vi cuando vivía y ya estoy muerto?"

Hasta ahora, tal como estipuló la primera pesadilla, la mirada de vértigo se encarnaba en un abismo que baja *mirando hacia arriba* (en *contrapicado*), hacia un cielo siniestramente cadavérico, invirtiendo el sentido de la leyenda latina como para indicar que la subterránea cripta de osarios está también arriba en la puerta celestial (Fig. 44). Con la exploración de la fachada en pleno día por parte de Fernando y Wilmar, la cámara parada los muestra en un *picado* cenital que achata las figuras con sus miradas vueltas hacia lo alto y un repentino y violento giro de 180 grados en panorámica vertical revela en contrapicado la leyenda *Domus Dei Porta Coeli* (Fig. 45). Para quien se precia de conocer las "ciento cincuenta iglesias que tiene Medellín" (Vallejo 1994, 36 y 45), la única que nunca

ha pisado es el escenario perfecto del vértigo de sus pesadillas de muerte.



Fig. 44-45: Potencia de la cámara para subjetivizar diferentes efectos de vértigo en un escenario siniestro.

La cuarta y última pesadilla del escritor con el mismo recinto sobreviene en su primera noche con Wilmar. El delirio viene no solo cargado de deseo de morir (*Todeslust*), sino también de culpabilidad por estar con otro joven: la inscripción latina se funde con relojes "detenidos como fechas en las lápidas de los cementerios" (Vallejo 1994, 11), la figura del motorista sicario en un rojo chillón, Alexis en el cuarto de las mariposas, delante del espejo, en el apartamento en que conoció a Fernando¹⁰.

Comparación con *Vértigo* de Hitchcock: el doble, el motel, el querer saber

Además de las citas a *Vértigo* ya referidas, Schroeder se impregna en dos escenas del ciclo Fernando-Wilmar de las imágenes y sonidos de fuerte potencia plástica, mítica y simbólica que forman parte de tres escenas clave del film de Hitchcock. La primera es el encuentro con el doble en la calle. La segunda es el reconocimiento o *anagnórisis* de *La Virgen de los sicarios* que retoma elementos del momento

análogo en la escena final de *Vértigo* en el campanario de la Misión San Juan Bautista y también de los que se desarrollan en el cuarto del Hotel Empire, puesto que la resolución del conflicto de Fernando con Wilmar se da en un cuarto de motel.



Fig. 46-49: El encuentro de Fernando con Wilmar.

El encuentro de Fernando con Wilmar se da en una calle céntrica y muy concurrida de la parte moderna de la ciudad. Este aspecto no solo lo acerca a la San Francisco de *Vértigo*, como lo aleja de los espacios urbanos recorridos con Alexis.



Fig. 50-53: El encuentro de Scottie con Judy-Madeleine.

El hecho de que Wilmar se encuentra de espaldas, ante un escaparate que refleja su rostro, realza igualmente la figura del doble¹¹. Ciertos acordes expresivos de la música de Jorge Arriagada citan con maestría la ya clásica banda sonora de Bernard Herrmann. Aunque hay una inversión en el emplazamiento, todo el parecido con *Vértigo* en el nivel de los personajes se basa en el hecho de que Fernando, deteniendo varias veces su marcha por la calle, confunde a Wilmar con Alexis mientras el joven desconocido mira el escaparate de una tienda. Aquí acaban los paralelismos de Fernando-Alexis-

Wilmar con Scottie-Madeleine-Judy. (Véanse las dos series de cuatro fotos de cada film: Fig. 46-49 y Fig. 50-53). Una vez pasado el estupor, el personaje que sufre el shock del duelo sabe que los dos jóvenes son dos entidades diferentes. A diferencia de Scottie, con quien le emparenta una aguda obsesión por la muerte, no hay ninguna tendencia necrofilica en Fernando por recuperar a Alexis "de entre los muertos" al iniciar su relación con Wilmar. Al ciclo Alexis lo substituye el ciclo Wilmar conforme las líneas maestras del relato para con su crítica de la violencia. Lo que pueda haber de proyección o transferencia entre uno y otro permanece en el nivel plástico o formal del juego de duplicidades, nunca en el nivel psicoanalítico del protagonista. Por tal razón, no hay transfiguración o metamorfosis en el pasaje de Alexis a Wilmar, a pesar de las acertadas citas cinéfilas a *Vértigo*.

El momento de la revelación se da en el motel El Unicornio, un alojamiento de segunda fila como el hotel Empire donde se hospeda Judy. En la escena inmediatamente anterior, Fernando entra a una iglesia una vez más -será la última en el film- a pedir fuerzas delante de un Cristo Caído para vengar a Alexis (Fig. 54). En ambos films predominan las superficies reflectoras y las miradas abismadas y en esta escena dominada por las intenciones ocultas de Fernando no podría faltar la duplicación de las figuras en el enorme espejo del cuarto. En las cortinas del cuarto del motel se refleja el verde ionizado del letrero luminoso de neón del exterior (Fig. 55-56), pero sin la intensidad desasosegante con que se da en *Vértigo* (Fig. 57-58) (el halo verde ya aparecía en el efecto digital de la laguna azul y en el interior de la cripta en la pesadilla del protagonista). Las escaleras interiores y la puerta con arco del local recuerdan las de la torre de la iglesia de la Misión de San Juan Bautista donde Scottie descubre al final del film la tragedia de su impetuoso querer saber, especialmente el "plano último de Scottie con las manos entreabiertas, abrazando el vacío" (Trías 1998, p. 38). Véanse las series de cinco fotos de cada film teniendo en cuenta que, obviamente, la serie cronológica del filme de Schroeder marca la pauta (Fig. 59-64) frente al film de Hitchcock (Fig. 65-69).



Fig. 54: Fernando en la iglesia antes de ir al motel: "Ayúdame, Señor, a matar a este hijo de puta"



Fig. 55-56: Exteriores del hotel y del motel con sus letreros de neón verde.



Fig. 57-58: Dos ejemplos de primer plano con luz verde de neón en ambos films.

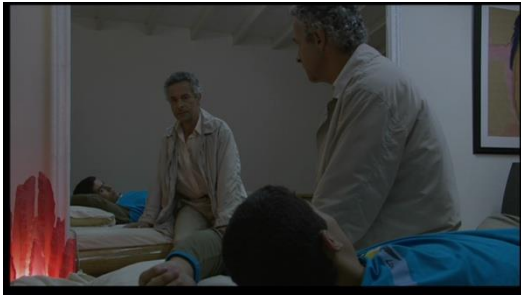


Fig. 59-63: Serie cronológica de la escena del motel en *La Virgen de los sicarios*.

Fig. 64-68: Imágenes de *Vértigo*, de A. Hitchcock.

En el momento de la verdad, Fernando no puede matar a Wilmar/La Laguna Azul como había planeado:

-¿Por qué mataste a Alexis?

-Porque mató a mi hermano.

Wilmar mató a Alexis porque este mató al hermano de aquel, de la misma forma que el hermano pequeño de Alexis quiere matar a La Laguna Azul. Fernando rompe este ciclo imparables de la violencia en Medellín/Colombia. Decide irse fuera del país con Wilmar como antes lo planeó con Alexis: "Niño, este matadero no da para más. ¿Qué hacemos aquí? Vámonos".

Conclusión

Antes del planeado viaje al exterior, Fernando compra a petición de Wilmar una nevera a guisa de regalo-despedida para la madre del joven sicario. Decide acompañar él mismo el transporte a la comuna para cerciorarse de la entrega y evitar riesgos de robo. Durante la noche, en larga y tensa espera, una llamada telefónica conmina al escritor a presentarse a la morgue de la ciudad. Han encontrado un papel con su número de teléfono en un muerto.

La extraordinaria escena de la morgue es la metáfora de Medellín/Colombia. Frecuentado por familias pobres que reconocen a sus parientes jóvenes en el álbum de fotos de los cadáveres dejado en la recepción. La cámara retrata en un plano secuencia aéreo con aires wellesianos la imparables burocracia colombiana: desde la recepción se pasa al área administrativa con sus funcionarios tecleando los registros y llega finalmente al amplio y frío depósito con las mesas de cadáveres. Al lado del cuerpo cosido de Wilmar, el funcionario de turno lee el resultado de la autopsia a Fernando (Fig. 69-70). Al son de la canción de su infancia, «Senderito de amor», Fernando vuelve al apartamento y cierra las cortinas del ventanal, el mismo telón azul que vimos abrir el primer día que recibió a Wilmar (Fig. 71). También su apartamento se convierte en un ataúd.



Fig. 69-70: Fernando observa el cadáver de Wilmar en la morgue.

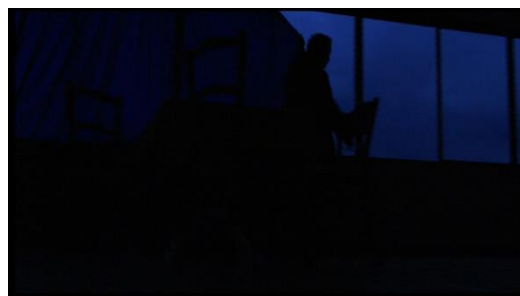


Fig. 71: El apartamento, que funciona como caja de luz y metáfora de Medellín/Colombia, se convierte al final en un ataúd.

Bibliografía

Barbet Schroeder Monographie. Festival Bobigny 2012. *Théâtre au cinéma*, 23.

Berjon, Jean-Christophe, 2006. "Entretien avec Fernando Vallejo". En *L'Avant scene Cinéma*, 552: 26-27.

Douchet, Jean. (2000) 2006. "Entretien avec Barbet Schroeder". En *L'Avant scene Cinéma*, 552: 3-8.

La Vierge de tueurs de Barbet Schroeder. Découpage/Scénario, 2006. *L'Avant scene Cinéma*, 552: 36-75.

Pieri, Jean-Étienne. 2012. "La cité des enfants perdus". En *Barbet Schroeder Monographie*. Festival Bobigny. *Théâtre au cinéma*, 23, pp.

148-140 (inicialmente publicado en *L'Art d'aimer*, 3, noviembre 2000).

Polít Duenas, Gabriela. 2006. "Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana. *Hispanic Review*, vol. 74, n. 2, pp. 119-142.

Salazar, Alonso, 1990. *No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: Cinep.

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

_____. 2013. *Peroratas*. Madrid: Alfaguara.

Trías, Eugenio. 1998. *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus.

Filmografía

La Virgen de los sicarios, 2000. Barbet Schroeder. Francia, España, Colombia: Les Films du Losange. DVD distribuido en España por Manga Films, 2001.

Vértigo. De entre los muertos, 1958 (*Vertigo*), Alfred Hitchcock, Estados Unidos: Paramount. DVD distribuido en España por Universal, 2005.

Este trabajo recibió ayuda de la FAPEMA, de la SECTI y del Gobierno del Estado de Maranhão (Brasil)

¹ Más adelante Schroeder le cuenta a Douchet un recuerdo de su infancia tan memorable como el que cuenta el protagonista de *Ensayo de un crimen* (1955) de Buñuel al inicio del mismo: "era el 9 de abril de 1948, había tumultos en la calle, yo tenía 7 años. La ciudad [Bogotá] estaba entregada a los agitadores y a los asesinos. Se me había prohibido mirar por las ventanas. Y fue eso lo que hice, claro. Vi un grupo que había robado una enorme nevera americana muy pesada: seis la transportaban y un séptimo les dirigía, con una cinta roja alrededor de la cabeza y un machete en la mano. Uno de los seis portadores empezó a quejarse y el del machete tuvo un violento altercado con él. De repente, dos golpes de machete y la cabeza rodó por el suelo. El hombre sin cabeza se quedó de pie, agarrado seguramente a la

nevera, durante un momento que me pareció una eternidad. Aunque esta escena me ha marcado no es tan horrible como parece porque no había sonido. Detrás de mi ventana, era una escena muda, un poco irreal". (Las traducciones del francés son del autor de este artículo).

² Expresión tomada del documental de Luis Ospina, de 2003: *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*. En los extras del DVD de *La Virgen de los sicarios*, Schroeder cuenta que su amigo Luis Ospina, a sabiendas de que quería hacer una película en Colombia, le introdujo en la literatura de Fernando Vallejo: "fue una historia de amor inmediata, un descubrimiento de la misma importancia que tuve con Bukowski".

³ "No sé de dónde los sacan o cómo los inventan. Es lo único que les pueden dar para arrancar en esta misera 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, 9).

⁴ Ponencia de Rocío Jiménez presentada en el seminario sobre violencia realizado por las ONGs de Medellín en septiembre de 1989. A partir de una entrevista realizada por Silvia Duzán y Laura Restrepo, Salazar señala: "Un sacerdote de la comuna Nororiental, cansado de dar absoluciones a los sicarios, reflexiona sobre el Dios de estos jóvenes y concluye: "Es un Dios femenino, tolerante y permisivo; hace falta recuperar al Dios masculino, castigador y temido" (Salazar 1990, 197).

⁵ La cámara digital en HD colabora para el estilo documental, las texturas tersas y nítidas de las imágenes y la gran profundidad de campo.

⁶ Esta frase aparece también en la novela y en el libro de historias testimoniales sobre la juventud marginal delincuente de Salazar: "El lenguaje del muchacho de banda está cargado de la aceptación de la muerte: "No nacimo pa' semilla", "pa' morir nacimos", la maleta está lista", "estamos viviendo las extras" (Salazar 1990, 203).

⁷ Se trata obviamente de una rima visual de La Laguna Azul, pero el espectador también lo puede asociar con el frustrado deseo de la pareja huir lejos de Colombia, a una paradisíaca isla desierta, dado que el misántropo escritor va desbaratando uno a uno los planes propuestos por el joven de ir a Nueva York, Miami, Francia o España, es decir, a cualquier lugar. Esta y no otra era la conversación que mantenían cuando uno de los dos motoristas abrió fuego y la inmediata reacción de Alexis fue proteger el cuerpo de su amante.

⁸ Vallejo (1994, 97) explica que "la iglesia tiene dos entradas: una por la fachada de la cúpula (con la verja cerrada), otra por la de las torres" (con la inscripción).

⁹ La frase es literal: Fernando no camina, se *desliza* (montado en un travelling o un patinete empujado por cuerdas) por entre los mendigos,

en un efecto contrastante que hace resaltar el tono particular de su pesadilla.

¹⁰ Este apartamento que hace de casa de citas gay se caracteriza por un vetusto y tupido mobiliario abarrotado de objetos de arte (pinturas, estatuas, desnudos, cirios, espejos y sobre todo los viejos relojes de pared parados en horas diferentes, lo que nos les impide marcar mágicamente el tic tac, las campanas y otros sonos de su mecanismo). En ese interior *intemporal y antediluviano*, el anfitrión presenta a la pareja con estas palabras: "Siéntense juntos y no se separen nunca más". Frente a este apartamento repleto de personas y de objetos, el 'desierto apartamento sin muebles y sin alma' (Vallejo 1994, 84) de Fernando funciona como metáfora espacial de la fugacidad de la vida tanto en su interior (de tipo existencial) como en el exterior que deja ver el enorme ventanal (de tipo social: la violencia urbana de Medellín).

¹¹ Recordemos aquí el inicio fantasmático del relato que se abre sobre el fondo negro en el último trecho de los créditos (tributo del director a Jorge Arriagada y su extraordinaria banda sonora): un travelling acompaña en una serie de escaparates el reflejo de la marcha del escritor y los vehículos por la calle (especialmente los taxis amarillos que se destacan en todo el film). Solo cuando el personaje llega al portal del apartamento de su viejo amigo gay se materializa su cuerpo y su voz en la pantalla.