

Adolescencia, violencia y pasión: *La Virgen de los Sicarios* de Barbet Schroeder

MIGUEL ÁNGEL LOMILLOS
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Adolescence, violence and passion: Barbet Schroeder's *Our Lady of the Assassins*

Abstract

The aim of this essay is the textual analysis of *Our Lady of the Assassins* (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.

Key words: Author Film. Digital Film. Colombia. Barbet Schroeder. Fernando Vallejo.

Resumen

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 "a 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.

Palabras clave: Cine de autor. Cine digital. Colombia. Barbet Schroeder. Fernando Vallejo.

ISSN. 1137-4802. pp. 163-180

El mal no vence como seducción, sino como vértigo
Nicolás Gómez Dávila

La infancia-adolescencia, la violencia criminal y el amor-pasión en la ciudad colombiana 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 personaje

narrador Fernando, alter ego del escritor. En su adaptación, director y guionista convinieron en descartar la voz en primera persona de la novela, activamente perlocutiva y repleta de corrosivos comentarios sobre un apoteósico desplome de Medellín y del mundo. Ambos optan por la estrategia más directa y realista del relato cinematográfico en tercera persona a fin de eludir en la enunciación justamente la hiperbólica subjetividad del protagonista narrador y que hubiera exigido el empleo quizá abusivo de la voz *over*.

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 (1993), una ciudad arrasada por la dejadez del Estado, la pobreza y los ajustes de cuentas del sicariato tras el desmantelamiento del Cartel de Medellín¹. El maduro escritor conoce al joven sicario Alexis en la casa de un viejo amigo que funciona como burdel gay. Desquiciado y obsesionado con la muerte, el escritor recalca que ha vuelto "a morir". Aguarda con reverencia y a la vez desprecio a su "señora Muerte" como una suerte de sicario *letrado*. 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). 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

¹ No incluimos aquí la violencia de otros grupos como es el caso de los guerrilleros y los paramilitares pues no forman parte de la narración de *La Virgen de los Sicarios*.

frente al escritor (amantes / guardaespaldas: F1-F2) y frente a sí mismos (espiral de la violencia de Colombia en que los sicarios remanentes se matan unos a otros).



El título de la novela y de la película alude a la figura mariana que reverencian los sicarios en 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 (F3). 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 acción².

² SALAZAR, A. (1990): No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín. Bogotá, Cinep, pp. 196-197.

Como dice R. Jiménez, "la formación de la estructura de personalidad del niño implica la presencia de un tercero, el padre, que se instaura como ley, como prohibición. Ante la ausencia del padre, el joven busca ocupar su lugar, ser la ley"³.

³ Citado por SALAZAR, ibíd., p. 198. 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" (p. 197). Equivalente a distrito o barrio urbano, el término comuna también designa en Colombia a los barrios marginales, por lo general asentamientos de chabolas en las laderas de las montañas.

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 desde su más tierna infancia (F4). 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.



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 Alfred Hitchcock (1958).

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" (p. 9)⁴. 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.

⁴ VALLEJO, F. (1994): *La Virgen de los sicarios*. Madrid, Alfaguara, p. 9. Los trechos de la novela citados irán seguidos de la página correspondiente en el texto del artículo. Obviamente cuando no hay referencia a ninguna página las frases se refieren a diálogos del film.

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.

Un vector que atraviesa todo el film es el grupo alrededor de Plagueta (F5), 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 adoles-



centes, especialmente de El Difunto (F6). 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.

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, op. cit. p. 203).

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 –F7), 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 (F8), ora sin dejar rastro cuando la cámara, en grúa y panorámica, hace un giro de casi 360 grados).



Como hemos dicho, 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"* (F9). 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"* (p. 27).



– Fernando sale de la iglesia de la Candelaria y provoca a una mujer indígena acompañada de dos niños que le pide dinero: *–j...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 (F10).



– 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"* (F11), un señor que vende preservativos, unos jóvenes que venden basuco o *"cocaína impura fumada"* (p. 9).

–A la salida de un restaurante, Fernando y Alexis se topan con un niño oliendo sacol, *"que es una pega de zapateros que alucina"* (p. 74), con unos *"ojos terroríficos [que] me mira-*



ron desde el fondo del infierno, desde la infamia de Dios", dice Fernando (F12). Momento más fuerte del film en este levantar acta de la infancia en Medellín.



Más adelante otro niño aparece oliendo cola o sacol al lado de Plaguitta (F13).

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 ante unos personajes pobres en su espacio de miseria. Las imágenes de la madre con sus tres hijos, un bebé en los brazos (F14) y dos niños de corta edad, (com)parecen como personas reales arrancadas de un reportaje o documental. El espanto en la mirada de



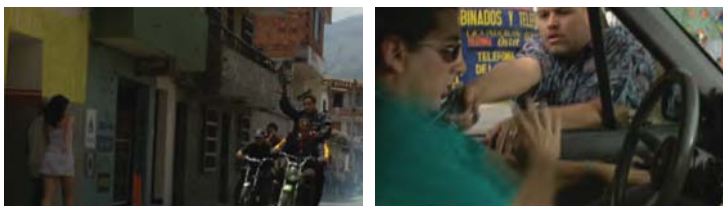
Fernando crece con la performance del hermano que ha substituido a Alexis en la primogenitura, un crío con no más de cinco o seis años que repite con saña tres veces que va a matar a La

Laguna Azul (F15). 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" (p. 35). Al final de la escena, el mismo hombre que profiere furibundos ataques contra los pobres, las mujeres y la procreación le entrega un abultado sobre con dinero a la madre de Alexis: "Vine a traerle esto para los niños".

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 (F16) y el asesinato de un conductor que no quiso entregarle las llaves a un asaltante (F17). 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.



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.

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.

En el film de Schroeder, las ocho muertes de Alexis, frente a las treinta que suma el mismo personaje 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 (F18-F19) y son anunciados de forma tétrica por El Difunto. 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.

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 (F20), 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:



-Alexis: Vos mismo dijiste que lo querías cascar.

-Fernando: Sí, lo dije, pero solo fue un mal pensamiento. Si yo matara en la realidad los que mato en la cabeza esto sería el acabóse. 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 incomprendible a los ojos de Alexis*”⁷. 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*” (p. 23).

7 PIERI, J-E. (2012): «La cité des enfants perdus». En Barbet Schroeder Monographie. Festival Bobigny. Théâtres-Cinéma, 23, p. 146. (inicialmente publicado en L'Art d'aimer, 3, noviembre 2000).

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. 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 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*" (p. 76). 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*"⁸. Muy poco de esto ha quedado en el film.

⁸ TORRES A. (2010): "Lenguaje y violencia en *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo", *Estudis Romànics*, Vol. 32, p. 335.

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 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. Si queda algún resto de cinismo en el personaje del escritor que persiste en sus *provocaciones letales*, ese resto parece desvanecerse ante su experiencia trágica de desespero pues cualquier consideración moral sobre la buena o mala conciencia del personaje queda relegada –pero no omitida, obviamente– 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*

⁹ POLIT DUENAS, G. (2006): «Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana». *Hispanic Review*, vol. 74, n. 2, p. 131.

única solución a sus problemas”. Un enunciado no obstante, nos sirve para el Fernando de ambos textos: el ataque implacable y desesperanzado contra Colombia es porque les duele Colombia.

Pasión y muerte: amor y experiencia trágica

Los dos momentos más intensos de 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 contra el presidente colombiano César Gaviria que discursa en la



televisión (F21) 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 (F22).

El segundo proviene del diálogo con retranca de Fernando con la mujer embarazada que grita histérica (F23) 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 (F24). 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 -F25).

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 (F26). Eros y Tanatos: la pesadilla de muerte de Fernando (en fundido encadenado con el final de la escena del beso) y la

muerte del perro moribundo ofician el prelude. 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 F32) y, por otro lado, las aguas de la cloaca por las que se vierte 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 (F27). 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 (F28-29)¹⁰. Este motivo dará paso a una tercera pesadilla de Fernando que luego comentamos.

¹⁰ 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 de 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.

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



¹¹ VALLEJO (p. 92) 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].



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 (F30)¹¹. 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) conduce 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.



En esta primera pesadilla de Fernando (F31) 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, por encima del frontón, un montón de calaveras que cubre por completo el espacio del cielo (F32).



Como luego veremos, las alusiones a *Vértigo* de Alfred Hitchcock son constantes y no se quedan apenas en los trechos musicales referidos, el beso *circular*, el efecto delirante del vértigo en tanto "forma somática de la angustia"¹² y el uso del color rojo que domina en algunas escenas fundamentales del film,

especialmente en la tumba abierta y en la caída que aparecen en la pesadilla de Scottie (F33-36).

En el film, la crisis de Fernando tras la muerte de Alexis es más fuerte y 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 imaginaria católica que atraviesa todo el film, con variadas iconografías de Cristo, la Virgen y santos 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 de Cristo azotado o caído (F37) y otras inéditas para presentar el martirologio del protagonista: el Descendimiento de la cruz, "unos frailes franciscanos cruzaron furtivamente por la iglesia" (p. 93), 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 personaje¹³.

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 (F38); la cámara sube unas escaleras y nos descubre al agente de la mirada, Fernando, *deslizándose* por entre mendigos y marginales¹⁴ que fuman todo tipo de drogas en un templo por ellos tomado (F39). La cámara sale al exterior y sube en grúa o elevador hasta la misma altura de la aterrado-

13 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos de relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones, p. 16.



13 El fin del luto y la vuelta al mundo del personaje se "historia" con un cambio de presidente y una vuelta a la mordacidad por medio de una rápida puntada a quien detenta tal cargo ("hijueputica"). Sentado en un café delante del televisor, un Fernando aturrido y sin afeitar le pregunta a otro cliente apuntando con el gesto a la pantalla: "¿Y ese quién es?" Se trata de Ernesto Samper, que sucedió a César Gaviria en agosto de 1994. Sorprendido porque "ya se pasó de año", el camarero le informa al barbudo escritor que estamos a "3 de marzo". No sin socarronería, Barbet Schroeder incluye el nombre de estos dos presidentes en la ficha artística del DVD de *La Virgen de los Sicarios* (Francia, España, Colombia: Les Films du Losange, distribuido en España por Manga Films, 2001).

14 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.



ra 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 (F40). 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 (F41). 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.

Una tercera pesadilla acaece después del charco rojo (Alexis) convertirse en azul (Wilmar). Como hemos visto, el rojo lo contamina todo en el torrencial deseo de venganza que expresa la subjetividad de Fernando. Pero esta alucinación, en medio del aguacero, se resuelve en una espeluznante imagen de la propia muerte del sujeto. De nuevo en la cripta, ahora en montaje rápido, paredes y suelos llenos de osarios y cráneos llenan toda la pantalla, y uno de los nichos nos descubre el propio epitafio del escritor: Fernando Vallejo, 1942–200., con el último dígito borroso (F42).

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 se configuró en 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 (F43). 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* (F44).

La cuarta y última pesadilla del escritor con la misma fachada sobreviene en su primera noche con Wilmar. El delirio viene no solo cargado de deseo tanático 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" (p. 11), la figura del motorista sicario en un rojo chillón y finalmente Alexis en el cuarto de las mariposas, delante del espejo, en el apartamento en que conoció a Fernando¹⁵.

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 hispánica 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.

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

¹⁵ 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 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" (pp. 88-89) 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).

16 Wilmar se detiene a mirar un pequeño cartel en el cristal a la altura de su rostro que lo deja opaco desde el punto de vista de Fernando (y del espectador). El cartel muestra una ilustración del taco y las bolas del billar americano (obvia referencia a Alexis) y un texto con la fecha de un concierto de rock en una sala llamada Doppler. 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. El efecto de fantasma que propone la novela en su inicio -y que también reproduce el film por otros medios- recae sobre el personaje del viejo amigo -"como sacado de una novela y no encontrado en la realidad" (p. 12)- y su recargado apartamento burgués, ambos apropiados para propiciar el encuentro de un maduro escritor y un joven sicario: "Aquí te regalo esta belleza que ya lleva como diez muertos" (p. 10).

recorridos con Alexis. El hecho de que Wilmar se encuentra de espaldas, ante un escaparate que refleja su cuerpo, realza igualmente la figura del doble¹⁶. La música de Jorge Arriagada cita aquí con maestría el leitmotiv de la banda sonora de Bernard Herrmann que puntúa la escena análoga en que Scottie avista a la chica (Judy) en la calle. Aunque hay una inversión en el emplazamiento en el nivel de los personajes, todo el parecido con *Vértigo* 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 fotogramas de cada film: F46-F49 y F50-F53). 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 necrófila 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. 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, pero sin la intensidad desasegante con que se da en *Vértigo* (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 por las que Fernando dirige a Wilmar con la misma violencia que Scottie empuja a Judy en la torre y la puerta con arco del cuarto del motel recuerdan las de la torre del campanario 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"¹⁷, "recortándose su figura sobre un umbral que diríase el de su tumba"¹⁸. Véanse las series de cinco fotogramas de cada film teniendo en cuenta que, obviamente, la serie cronológica del filme de Schroeder marca la pauta (F54-F57) frente al film de Hitchcock (F58-F61).

17 TRIÁS, E. (1998): *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid, Taurus, p. 38.

18 GONZÁLEZ REQUENA, op. cit. p. 435. De hecho, la puerta parece el molde de la lápida de la tumba de Carlota Valdés. La manera en que Requena describe la imagen final del film ("y ahí queda el sujeto, a nada sujeto, su cuerpo desmadejado al borde del vacío") retomando términos que ha ido tejiendo en su extraordinario análisis del film, especialmente en lo tocante a la pesadilla de Scottie, pauta de este modo casi musical, las intensas conexiones formales y simbólicas de todo el recorrido que va desde el origen del fantasma y del "abismo que todo lo devora" hasta la resolución en suspenso del relato, sin clausura simbólica (en el vórtice del vértigo estaría el abismo de lo real y de las heridas del cuerpo, el sexo femenino y la muerte). Recomendamos la lectura del libro de Requena para quien quiera profundizar en las relaciones entre un film manierista como *Vértigo* y un film postclásico como *La Virgen de los Sicarios*.



En el momento de la verdad, Fernando no puede matar a Wilmar/La Laguna Azul como había planeado (F62-F63):

-¿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 imparable de la venganza y la violencia en Medellín/Colombia. Decide irse fuera del país con Wilmar como antes lo había planeado 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 en 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 imparable 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 (F64-F65). 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 le vimos abrir el primer día que recibió a Wilmar (F66). También su apartamento se convierte en un ataúd.

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