

LA CIUDAD Y EL APOCALIPSIS EN *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS* · Wilson Orozco¹

Resumen: El interés de este análisis textual es el de señalar cómo, el retorno a Medellín de Fernando, personaje principal de *La virgen de los sicarios*, está plagado por la nostalgia, el desengaño y el nihilismo. Con una mirada religiosa (así niegue que Dios exista, y a la vez lo insulte, lo cual resulta paradójico), y por una visión conservadora y reaccionaria.

Palabras clave: *La virgen de los sicarios*, nostalgia, apocalipsis.

Contacto: wilson.orozco@udea.edu.co

Introducción

La virgen de los sicarios (Schroeder 2000) es la historia de Fernando, un gramático quien, después de haber abandonado la ciudad de Medellín, treinta años atrás, vuelve a ella para morir. Pero, conoce a Alexis, un sicario homosexual de quien se enamora. Con este, emprende un recorrido por esa Medellín a la que ya siente extraña, ruidosa y violenta. Fernando no para en ningún momento de lanzar sus diatribas contra el Estado, las madres, los mendigos, la iglesia católica y los taxistas. A su vez, Alexis está dispuesto también a disparar contra todo aquel que indigne a su maduro amante. Hacia la mitad de la película, Alexis es asesinado, y Fernando conoce a otro joven, Wilmar. Pronto, nos daremos cuenta de que este es el propio asesino de Alexis, lo que señala una espiral violenta. Y con Wilmar, Fernando reproduce los mismos comportamientos que anteriormente le hemos conocido: lenguaraz, paternal, pesimista. Finalmente, Wilmar es también asesinado, así que Fernando finalmente parece huir de Medellín, una ciudad que definitivamente ya no es suya.

Análisis textual

La primera imagen tiene que ver con Fernando caminando, y reflejado en unas vitrinas de Medellín. Índice recurrente, ya que durante casi toda la película lo veremos deambulando. Se pueden observar igualmente taxis y buses que van

¹ Wilson Orozco es profesor de la Universidad de Antioquia (Medellín-Colombia) y coordinador del Grupo de Estudios Fílmicos. Doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y Magíster en Literatura Colombiana. Miembro de la Asociación Trama y Fondo de Madrid y de la French Society Vladimir Nabokov.

Orozco, Wilson. 2019. "La Ciudad y el Apocalipsis *En La Virgen De Los Sicarios*". In *Atas do VIII Encontro Anual da AIM*, editado por Daniel Ribas, Manuela Penafria e Sérgio Dias Branco, 19-27. Aveiro: AIM. ISBN 978-989-98215-9-0.

en dirección contraria a él. Dichos vehículos parecen atravesarlo como balas, esas balas que veremos en abundancia más adelante. Los taxis, asimismo, serán un actante fundamental por el ruido y la violencia que ofrecen. Más adelante veremos el cuerpo de Fernando. Así que este, junto con su anterior reflejo, anunciarán igualmente el elemento del doble.

Fernando llega a un burdel gay. “¿Cuánto tiempo?”, le pregunta el amigo que lo regenta. Así, la cuestión temporal, se anuncia como fundamental. “Treinta años” es la respuesta que da Fernando, quien sigue igual a pesar del tiempo, según aquel. La distinta es Medellín, y ello será una de las cuestiones que mayor desazón generen en Fernando. En cuanto a la isotopía del tiempo, es significativo, además, que en los primeros siete minutos, se muestre un burdel pleno de relojes, todos dando (de manera surreal) horas distintas. Lugar también pleno de esculturas y de antigüedades que remiten a un pasado ya ido, y uno, por cierto, harto mitificado por Fernando.

En oposición a los hombres maduros, observaremos luego una serie de jóvenes. En medio de ellos, departe el director de la película, Barbet Schroeder, en un guiño a Hitchcock, especialmente a *Vértigo* (Hitchcock 1958), hipofilm esencial en *La virgen de los sicarios* a modo de parodia (Lomillos 2017).²



Imagen 1

² Realmente este análisis de Lomillos fue revelador para mí, especialmente en lo que tiene que ver con la relación entre *La virgen de los sicarios* y *Vértigo*.

Mientras tanto, al fondo, escuchamos la canción “Amar y vivir”. Nada más apropiado, ya que a Fernando luego le ofrecerán a Alexis como “regalo”: este bello efebo, luego lo sabremos, es también un tenebroso sicario. Alexis, además, luce como lo más nuevo entre las antigüedades que la cámara antes nos ha mostrado en un rápido travelling.

El amigo de Fernando continúa: “Siéntense juntos, y no se separen nunca más”. Esta especie de orden será vana, vacía. Porque veremos más adelante que Medellín está sumida en el caos, en la muerte, y que lo que resuena con más vida y juventud, es lo que más presto está a caer bajo las balas asesinas. Y, a propósito de estas, Medellín ya es llamada *Metrallo*, según Alexis. Palabra que resuena a *metralleta* según se apresta a colegir Fernando, quien, como buen gramático, parece muy interesado en las palabras. Le parece bien que sea así, dice de manera sarcástica, ya que el actual nombre “fue tomado de un chiquero de Extremadura” (Schroede, 2000). Así, se señala el origen de Medellín como algo sucio y degradado. De tal manera, que todo parece haber cambiado en Medellín, hasta su forma de ser llamada. Así, el gramático ha de culminar su viaje emprendido décadas atrás, al modo de Odiseo, pero volviendo una ciudad que ya no le pertenece. Por otra parte, el narrador parece haber partido con rencor y parece volver con ese mismo sentimiento. Pero, en todo caso, jamás con indiferencia, ya que si bien su lenguaje es agresivo y políticamente incorrecto, parece notarse el dolor por esa ciudad sumida en el caos, dado su rápido crecimiento y por la violencia causada por el narcotráfico, a través de esos jóvenes sicarios a los cuales, paradójicamente, Fernando ama y enaltece. En definitiva, ya no impera el bucolismo de su juventud, sino la muerte en todas sus formas:

Sería correcto afirmar que, por un lado, *La virgen de los sicarios* es un estudio sobre los efectos deshumanizadores de la violencia urbana. La película nos enfrenta a la banalidad de la violencia y a la desensibilización moral a través de un efecto de repetición acumulativa (Kantaris 2008, 461).

Por todo lo anterior, tal vez, Fernando quiere morir en esa ciudad que precisamente lo vio nacer.

Después de la escena en el burdel, el paisaje urbano será el gran protagonista, porque primero Alexis invitará a Fernando a visitar la virgen de los

sicarios, en las afueras de la ciudad. Fernando se confrontará allí, una vez más, con el paso del tiempo: recordará que fue en uno de sus bares donde escuchó en su infancia “Senderito de amor”, así que rompe a llorar.



Imagen 2

Y al explicar sus lágrimas, afirma: “Se me vino el tiempo encima” (Schroeder 2000). También explica que toda su familia ya ha muerto, así que pareciera seguir el turno para él. Poco después, se dirigen a la iglesia, lugar de peregrinación para que los criminales agradezcan y pidan protección. Somos testigos entonces de las paradojas del film: Fernando, un ilustrado que manifiesta una estructura profundamente religiosa. Alexis, un sicario que se declara decididamente homosexual. Y todo en un ambiente donde la religión pareciera servir a los negocios mortales. De esta manera, la película también anuncia sus obsesiones, como el paso del tiempo, la muerte, la religiosidad.

A su vez, Fernando también llevará a Alexis a otros sitios religiosos. Primero, van a un centro comercial, que antes fue un seminario, lo que señala el avasallamiento del capitalismo. Luego, en otra iglesia, y con espíritu pedagógico, le mostrará a Alexis a San Antonio de Padua, “el patrono de los novios”. Alexis añade pícaramente: “el de nosotros”. Otra iglesia en cuestión es la del Sufragio, “donde me bautizaron”, dice Fernando. Y una más ofrece algo particular, y es que Fernando nunca ha entrado allí. Lo afirma mientras intenta observar su interior, a través de una reja, que está allí para evitar los robos, el ingreso de

drogadictos, la prostitución. La solución de las rejas no está basada en falsas suposiciones, ya que, en efecto, todo ello lo hemos observado anteriormente. Así, el paso de Fernando por la ciudad es una sucesión de eventos en torno a la degradación y la decadencia. No es gratuito entonces que Fernando busque su propia muerte, así como la de aquellos que han terminado con la ciudad de su infancia.

La cuestión de las iglesias es además interesante porque son lugares que le ofrecen su anhelado silencio, es el reencuentro con su infancia y refuerza claramente el discurso religioso de Fernando, el ateo. Por ejemplo, el primer joven que le presentan en el burdel es llamado La Plaga. En este sentido, su nombre tiene resonancias bíblicas, particularmente con las siete plagas de Egipto. Y ello concuerda con el clima apocalíptico y destructivo que observamos en la ciudad. Particularmente, cuando Fernando va a la casa de Alexis, una vez ha sido asesinado, para dejarle algún dinero a su madre. Después de esto, la lluvia se transformará en sangre, como si fuera una plaga que se lanza sobre la ciudad. De esta manera, también el film emplea varias convenciones estereotipadas del cine narrativo para representar la violencia, pero en la segunda mitad, después de la muerte de Alexis, y con el desmoronamiento del mundo de Vallejo, empieza a usar un lenguaje visual marcadamente alucinatorio y experimental (Kantaris 2008, 462).

Además, el clima apocalíptico se refuerza con la función de los sicarios al ser entendidos como ángeles exterminadores o como anticristos. Con esto, es claro que Fernando quiere arrastrar toda la podredumbre que ve en la ciudad contaminada de su infancia. De esa manera, se acerca también a personajes moralistas y con tendencia a la asepsia social como Travis de *Taxi Driver* (Scorsese 1976) o Campo Elías de *Satanás* (Mendoza 2015).

Pero los lugares religiosos no son los únicos que tienen el protagonismo, también ocurre con aquellos de la infancia. Van pues al colegio salesiano, a “la cárcel de mi niñez”, como apunta ácidamente Fernando. También van a la casa donde nació, que está “igualita”, apunta.



Imagen 3

Asimismo recuerda que esta tenía una piscina, dos patios, un limonero, un loro que se llamaba Fausto y un piano. Instrumento musical que señala, entre otras, el origen burgués de Fernando, y opuesto en absoluto al de Alexis. Posteriormente, le mostrará el lugar donde estudió piano. Podemos entender entonces que Fernando fue feliz, sin duda, pero es una felicidad que, se apresura a aclarar, Alexis nunca conocerá, ya que su mundo es aquel de las estridencias. Parece además anclado a una mitificada niñez, lo cual pareciera no permitirle reconocer otros aspectos de su vida. Por otra parte, los jóvenes con los cuales se relaciona (los “niños” como los llama) son todo lo contrario: no recuerdan, no quieren ser recordados, viven aceleradamente, son conscientes de su paso efímero por esta vida: la profundidad temporal de Fernando, con su nostalgia por el Medellín de su infancia que ahora existe solamente en algunos lugares olvidados de la ciudad (algunos bares, el “Patio del Tango”), se contrasta permanentemente con la vida efímera en la que viven Alexis y sus compañeros de la calle (Kantaris 2008, 462).

Los espectros

Ahora, hablemos de los espectros. Mientras los dos personajes observaban la casa, Alexis sufre un atentado. Y si bien este asesina a los sicarios, la casa queda manchada de sangre. Ello, por supuesto, genera la indignación de Fernando. Es decir, como si esto fuera una metáfora, de cómo la nueva ciudad no deja en paz ni su presente ni su pasado. Medellín entonces es catalizadora de la muerte, de

ahí el surgimiento de ciertos espectros. Así es como el “afán reflejado en la tensión suicida que manifiesta reiteradamente [Fernando], lo convierten en una figura espectral, en un muerto viviente que deambula de modo fantasmagórico por la urbe colombiana [...]” (Gómez 2007, 50). Fernando, sin embargo, no es el único personaje que parece un espectro. Otro, al que llaman El Difunto, representa dicho papel. En algún momento Fernando, con su natural cinismo, dice de él que es el “ahijado de mi señora la muerte” (Schroeder, 2000). Este se encarga, a modo de visionario, de señalar las tres veces en las cuales buscan a Alexis para asesinarlo.

Aparece de la nada, trayendo, como si fuera un oráculo urbano, las nefastas noticias. El tercer fotograma es particularmente elocuente: la calavera tatuada del Difunto es paralela a la figura de George Washington, estampado en el saco de La Plaga. Y ya que señala la brusca americanización de la ciudad, con un consumo que promete ser para todos, pero que solo alcanza para unos pocos, y de ahí se explica gran parte de la violencia. Tiene razón Corbatta (2003) entonces cuando afirma que ello es “todo lo que el capitalismo del primer mundo impone al consumidor y que a la vez coexiste con la pobreza, el crimen, la extrema miseria en todos los órdenes” (693).

Finalmente el agua también señala la presencia de la figura espectral de Fernando. Un perro que este encuentra agonizando, yace en una quebrada sucia, mortecina. El tiro que le pega al sufriente perro, da como resultado que las aguas se tiñan de rojo, del mismo color de la lluvia de sangre.

La lluvia también acompaña el deambular desconsolado de Fernando cuando matan a Alexis. Relacionado con el agua, está también el color azul, que también alude a la muerte. Wilmar, La Laguna azul, que es su alias, luce precisamente una chaqueta de ese color. Y por último, cuando Fernando corre las cortinas de su apartamento, tal vez yéndose de la ciudad que no lo merece, un elocuente y hermoso azul se entremezcla con el negro, el mismo color del luto con el que se abrió la película.



Imagen 4

Ello, como si corriera el telón de una trágica obra de teatro. Como si emprendiera otro caminar, con un decidido propósito: huir de esa ciudad que nunca lo aceptó, y que él nunca aceptó, pero que en igual medida ejerce en él una profunda atracción.

Hemos visto, pues, que Fernando es un *flâneur* desconsolado e indignado. Testigo de un desastre que pareciera no tener fin. Sería conveniente entonces ir finalizando con estas palabras de Kantaris: para Fernando, a pesar de su ateísmo, las repetidas visitas a las iglesias, algunas convertidas en centros de tráfico de drogas, tal como su búsqueda de los recintos de su juventud (bares olvidados, sitios de tango frecuentados ya sólo por ancianos), se entienden como intento de rescatar la memoria, tanto personal como urbana, y como contrapeso a la vorágine espacial y temporal del consumo: “La identificación de la juventud con el presente tiene [...] dos escenarios claves: el de la destrucción de la memoria de nuestras ciudades, y el de la acelerada obsolescencia de los objetos cotidianos” (2008, 462).

Fernando es entonces un personaje en medio de un apocalipsis constante, ya que la vida no para de renovarse, y solo pareciera ser una condición para la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

Corbatta, J. 2003. Lo que va de ayer a hoy: Medellín en Aire de tango de Manuel

Mejía Vallejo y La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo. *Revista Iberoamericana*, *LXIX*(204), 689-699.

<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2003.5646>

Gómez, M. 2007. La palabra de Dios como intertexto en La Virgen de los Sicarios: las desventuras de Medallo. *Con-Textos*, *19*(39), 37-54.

Kantaris, G. 2008. El cine urbano y la tercera violencia colombiana. *Revista Iberoamericana*, *LXXIV*(223), 455-470.

Lomillos, M. 2017. Adolescencia, violencia y pasión: La virgen de los sicarios de Barbet Schroeder. *Trama & fondo: revista de cultura*, (42), 163-180.

Mendoza, M. 2015. *Satanás*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.

FILMOGRAFÍA

Hitchcock, Alfred. (1958). *Vertigo*. Estados Unidos. Universal.

Schroeder, Barbet. (2000). *La virgen de los sicarios*. Colombia: Canal +.

Scorsese, Martin. (1976). *Taxi Driver*. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation.