

Passeio em direção à morte: um percurso textual por “La virgen de los Sicarios”, de Fernando Vallejo¹

Laura Isola

Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires - Argentina

Resumo

La Virgen de los Sicarios instala dois tempos superpostos a partir do regresso do protagonista à Colômbia: seu passado, o tempo da infância, e o presente, tempo do seu relato, que implica uma recriação tanto no plano da língua como no do corpo. Entretanto, essas duas temporalidades não convivem de forma harmônica e por isso estão pensadas a partir da idéia de “desarranjo”, que aparece no começo da obra e serve para definir a situação referencial colombiana (violência urbana, jovens sicários, czares da droga, etc.). É dessa forma que se analisa o entrelaçamento dos dois relatos mencionados, os modos de entonação que se referem à infância e os que se referem ao presente, bem como o delicado equilíbrio por meio do qual o romance tenta “estabilizar” o transbordamento e a figura do andarilho, no protagonista principal, para mostrar como a primeira pessoa da narração é a maneira encontrada para construir uma blindagem que o proteja de tantas balas.

Palavras-chave: literatura latino-americana, crítica literária, romance

Resumen

La Virgen de los Sicarios instala dos tiempos superpuestos a partir del regreso a Colombia del protagonista: su pasado, el tiempo de la infancia, y el presente de su relato que implica una refundación, tanto en el plano de la lengua como en el del cuerpo. Sin embargo, estas dos temporalidades no conviven armónicas y por eso están pensadas desde la idea de “desbarajuste” que aparece al comienzo de la obra y que sirve para definir la situación referencial colombiana (violencia urbana, jóvenes sicarios, zares de la droga, etc.). Así es que se analiza el trenzado de los dos relatos mencionados, los modos de entonación que refieren a la infancia y los que pertenecen al presente, el delicado equilibrio que intenta la novela para “estabilizar” el desborde y la figura del paseante, en el protagonista principal, para ver cómo la primera persona de la narración que lleva adelante es la manera que encuentra para construir un blindaje que lo proteja de tantas balas.

Palabras-clave: literatura latinoamericana, crítica literaria, novela.

No es fácil dar un poco de orden a este caos. Pero aun por gradación de niveles de vida, se pueden diferenciar algunos tipos, algunas zonas. En principio, hay una periferia genérica, llamada residencial, donde la fealdad puede ser, a pesar del sol, exclusivamente estética. Pero la de tipo más popular adquiere ya aspectos inhumanos, violentos, inaccesibles, de difícil interpretación.

Pier Paolo Pasolini, “El perfil de la ciudad”

Em meados dos anos noventa, o escritor colombiano Fernando Vallejo publica *La Virgen de los Sicarios*. A frase que abre o texto, “Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso que se llamaba Sabaneta”, induz à rememoração de um passado infantil. Esse início, que guarda relação com o clássico “era uma vez...” dos contos infantis, instala uma aparente inocência e tranqüilidade que irão se opor ostensivamente à violência do presente que o narrador tenta explicar.

Dois relatos principiam quando começa o romance: o da recordação da infância em Medellín e o do presente, entre as balas, os mortos e os sicários, na mesma cidade que se modificou notavelmente. Fernando, o narrador protagonista, retorna a sua cidade depois de viver muitos anos em outro lugar. É um gramático, já de idade avançada, que se liga a um rapaz jovem que conhece em uma festa. Com Alexis, o sicário de olhos verdes, inicia uma relação amorosa e uma peregrinação

pela cidade, que descreve em estado de decomposição. Uma viagem por ruas degradadas, sobrevoadas por urubus, infestadas de mortos jogados em lugares onde os cartazes dizem *Proibido jogar cadáveres*, é o que empreende esse casal, unido por uma notável discrepância de idade, nível cultural e ocupações. Enquanto que a Alexis só interessa “baixar bonecos”²², assistir televisão e consumir objetos, o narrador desenvolverá uma longa diatribe, cínica e crispada, sobre a realidade urbana.³ Seu trânsito pela cidade, geralmente a pé ou em táxis ocasionais, é uma revelação da “sociedade enferma, sem possibilidades de cura, não é mais do que a outra cara do amor-ódio que um escritor sente pela arcádica cidade da sua infância transformada num matadouro”, segundo Pablo Montoya (1999: 110). A esse respeito vale esclarecer que, para Montoya, a representação da violência em *La Virgen de los Sicarios* não adquire uma forma especial. Segundo esse crítico, a violência é puro conteúdo, e o escritor colombiano não estaria interessado na experimentação: “A Vallejo interessa, sobretudo, lançar seu grito, sua raiva, sua palavra que não parece conhecer as modulações do respiro e da pausa” (112). E Montoya segue argumentando: “Só há algo importante e incontestável: a parca está solta na cidade, no país e seu representante, Alexis, o Anjo Exterminador está aí, cravado no romance, como uma nefanda alegoria da modernidade colombiana” (115). Pois bem, se nos atermos à colocação de Montoya, é possível apresentar alguns dos pontos que se pretendem discutir neste trabalho. É verdade que existe uma preocupação conteudística no romance de Vallejo. Porém, o modo como se representam esse “grito” e essa “raiva” de que fala Montoya sinaliza uma ruptura formal que é tão importante quanto a matéria que se pretende narrar. Dizer que *La Virgen de los Sicarios* não é um texto experimental é dizer muito pouco. O conceito de experimental é histórico e portanto dependente de uma série de variáveis contextuais. Se pensado em termos clássicos e utilizado para descrever aqueles textos que, influenciados pelas vanguardas, questionam as formas tradicionais – o uso do narrador onisciente e a perspectiva racional e causal –, exercendo uma fragmentação da língua, alterando a ordem, utilizando a linguagem oral e multiplicando as seqüências narrativas, o romance *La Virgen de los Sicarios* não ficaria fora desse conjunto de obras. Apesar disso, é possível notar que sua busca expressiva segue por outra via. Se o caos da realidade necessita uma ordem da linguagem para sua representação, *La Virgen de los Sicarios* torna relativa essa equação e escolhe criar uma língua tensa e fragmentária, sustentada por uma

estrutura digressiva na primeira metade do texto e hiperbólica no final que se solidarize com a violência que narra e a ela se assimile.

Também não é fácil pensar esse romance como “una alegoria da modernidade colombiana”, segundo a definição do crítico anteriormente citado. Primeiramente, porque a leitura alegórica contém um fundo moral e pedagógico que não está presente no romance. Em segundo lugar, porque a alegoria traz consigo um sentido explicativo unívoco e fechado, duas características de que *La Virgen...* parece querer escapar. O que interessa sim ressaltar é o tratamento que o livro dá à modernidade e o modo como, sem adotar um tom ensaístico, dialoga com os gêneros das ciências sociais. Nesse sentido, *La Virgen de los Sicarios* funciona como uma atualização dos debates em torno da modernidade colombiana que, partindo da literatura, modula uma crítica que questiona sociólogos, cientistas políticos e historiadores.

Portanto, esses dois grandes eixos, a linguagem da violência e a crítica à modernidade, guiarão as reflexões expostas a seguir.

1. OBRA EM CONSTRUÇÃO

Uma primeira leitura desse texto permite pensá-lo como uma continuidade, embora com certas particularidades, do seu ciclo narrativo anterior, *El río del tiempo*, composto por cinco romances: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) e *Entre fantasmas* (1993).⁴

Essa hipótese, que incluiria *La Virgen de los Sicarios* nesse grupo de textos de Vallejo, sustenta-se na recorrência de um narrador em primeira pessoa que conta sua história, ponto de vista narrativo que aparece em todos os romances mencionados. O estilo de linguagem desse narrador também se sucede de romance em romance, enfatizando sua soberba, seus modos insultantes, sua arrogância e seu cinismo. A descrição do espaço urbano não configura um cenário de fundo, sendo na maioria dos casos uma preocupação literária e ideológica. Em *Los días azules*, por exemplo, a cidade de Medellín é vista de cima, e o processo de recuperação da infância perdida e idealizada do narrador se constrói progressivamente com a apropriação desse espaço urbano através da palavra e da lembrança. Essa cidade já não existe porque o narrador não é mais criança e porque muito do que

havia em sua Medellín desapareceu.

¡Qué espectáculo el mundo desde arriba de mi tejado! ¡Alta atalaya de tejas dominando a Medellín! Y Medellín inmenso, inmenso, con sus veinte barrios y sus tejados bermejos. Iba mi vista prisionera en un vuelo de campanas de campanario a campanario. ¿Ven más allá de esas casas sobre la ladera, a la izquierda en la montaña? [...] Allí tuvo la abuela una casa. A la derecha abajo, en el fondo, por donde pasa esa quebrada sucia y ruidosa, es el barrio de la Toma, de camajares. ¿Qué son, Ovidio, camajares? Atracadores, ladrones, cuchilleros, marihuanos. (VALLEJO, 1985, 66)

Surpreendentemente, essa cidade de Medellín que amargura o narrador do romance segue inspirando a mesma desesperança em *La Virgen de los Sicarios*: “Ya no queda en Medellín ni un solo oasis de paz. Dicen que atracan los bautizos, las bodas, los velorios, los entierros” (VALLEJO, 1994, 21).

Frente ao presente, o narrador se posiciona de maneira similar em todos os textos: é um desmistificador compulsivo. A figura de Bolívar como herói nacional, mas também como sinédoque da vida política colombiana, é sucessivamente devastada em cada trabalho:

[...] frente a la catedral de Medellín, instalado sobre su caballo, sigue el héroe máximo de América: bañado en una siempre renovada lluvia de porquería que desde el cielo, día por día, le dejan caer las palomas. Era un hombrecillo bajito, de una ambición desatada, que cuajó en bronce (VALLEJO, 1985, 162-163)

A versão do herói da pátria, convertido em um anti-herói brônzeo e sujo de excremento de pombas, não é apenas uma obsessão que permanece também nos outros romances, mas algo que se constitui em motivo explicativo da desgraça nacional. Em relação a esse passado que se pretende resgatar, as figuras públicas não fazem mais do que obscurecê-lo. Portanto, os políticos da Colômbia compartilham com Bolívar, segundo os romances de Vallejo, a recordação infame: Lleras Restrepo, ex-presidente, é satirizado e descrito como um pigmeu sectário e arrogante em *Los días azules*; Barco é apresentado como um velho gagá que se esquece da última decisão que tomou e é ridicularizado com o mote de Funes, o de boa memória, para mencionar dois exemplos dos romances citados anteriormente.

Muitas outras correspondências podem ser encontradas no intuito de se reunir esses textos em uma mesma linha de análise. Para isso, *La Virgen de los Sicarios* deve ser situada em uma concepção de “obra total” ou de projeto integral narrativo que repousa na figura de um *Autor*. Contudo, é preciso deter-se a tempo nas particularidades desse romance para traçar outro itinerário possível: *La Virgen de los Sicarios* como gramática e dicionário bilíngüe da violência.

2. COM A LÍNGUA SOLTA

Não é apenas a morte, que anda solta e fazendo estragos na cidade de Medellín, o que recria esse romance. Outra presença, quase tão destrutiva quanto esta, é a da língua do narrador, que percorre todos os interstícios da cidade e vai se enchendo de palavras. Ao mesmo tempo em que as balas destroem e os mortos caem, o narrador andarilho reconstrói e refunda uma nova cidade, feita de frases, citações e agravos, que vem ocupar o lugar da cidade que se desintegra. Se não fosse por sua presença e sua voz, a cidade que se destrói a sua passagem ficaria sem registro. Mas é ele, essa língua solta e lacerante, que se constitui como memória móvel de uma cidade e de um passado que de outro modo não existiriam. “La ciudad se estaba como desinflando, perdiendo empuje”, observa em um dado momento o narrador, que permanentemente está “soprandolhe” a essa mesma cidade uma diatribe enfurecida.

O funcionamento dessa voz, tão irritante que se constrói no romance por meio do alibi do personagem narrador, opera à base de um estranhamento que desemboca tanto em resignação desencantada como em ira colérica que dispara um discurso reacionário e hostil em direção às sub-culturas iletradas.

Y así me encuentro a Sabaneta, el pueblo sagrado de mi niñez, en el bochinche y la guachafita, en el más descarado desorden que me están introduciendo estos cabrones. Mi indignación no podía más, me estaba dando un ataque de ira santa. (VALLEJO, 1994, 51).

A opção escolhida por Vallejo para o protagonista Fernando não é a de ficar sem palavras como reação possível ante uma alteridade incompreensível, e

sim a de explorar a necessidade de explicar, fornecer definições, aclarar e promover um glossário maldito de novos nomes.

No habla español, habla en argot o jerga. En la jerga de las comunas o argot comunero que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, que fue el que hablé yo cuando vivo (Cristo el arameo), más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio de Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muertos; y en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos: matar, morir, el muerto, el revólver, la policía... Un ejemplo: “¿Entonces qué, parece, vientos o maletas?” ¿Qué dijo? Dijo: “Hola hijo de puta”. Es un saludo de rufianes (VALLEJO, 1994, 23).

O narrador gramático, que possui um afã de poliglota, precisa dar explicações, pois desde o começo instala uma zona de interpelação ao leitor. Essa dinâmica, que situa um leitor presente na escritura por meio de uma convocação reiterada e habilitada pelo seu desconhecimento, delimita um tipo de narrador que se propõe atuar como introdutor e iniciador letrado.⁵ “¿Sabén qué son?”, “¿Sabén quién es?”, “(porque sé que no van a saber)” são as frases que se encontram, como respingos, na primeira página do romance e que seguirão aparecendo ao longo de todo o livro. A versão extrema desse procedimento é postulada com ironia: o leitor é sempre um estrangeiro e o leitor implícito que constrói o romance é de nacionalidade japonesa, que é o estrangeiro por excelência e o lugar comum da incompreensão.

A recorrência dessas aparições, que podemos generalizar como “a ignorância do leitor”, permite ultrapassar a pura anedota ou o conhecimento de práticas urbanas da cidade de Medellín porque instala um modelo explicativo de narração. Esse modelo é por vezes metanarrativo e, portanto, reflete a respeito das condições de produção da narração. Em várias oportunidades, o narrador sinaliza partes do mesmo relato que está lendo e as emprega como argumento para suas definições. Contudo, também joga com um modelo explicativo de narração ligado à tradução. Nesse caso, além de desempenhar a função de um suposto dicionário bilíngüe que traduz para o espanhol a gíria dos sicários, o que se traduz é uma cultura, ou melhor, uma explicação das reentrâncias mais obscuras do processo de modernização. Os leitores de *La Virgen de los Sicarios* sempre são estrangeiros, nunca falam a língua e não têm idéia de como se vive e se morre em Medellín.

Este é o modelo de leitor excludente de um romance que passa se explicando e repetindo, repetindo e explicando: “Como no sé qué sabe usted al respecto, mis disculpas por lo sabido y repetido y sigamos subiendo: mientras más arriba en la montaña mejor, más miseria” (VALLEJO, 1994, 83).

A passagem acima falaria de uma interpretação do romance como uma subida aos infernos, invertendo por condições geográficas, já que se menciona que os bairros mais pobres estão localizados acima, a figura clássica da descida. Essa ascensão pode assimilar-se a uma escalada pela rispidez da linguagem. O narrador, que também traduz, é “um alpinista” metafórico que realiza um esforço (físico) para chegar ao cume de uma realidade desconhecida.

3. HISTÓRIA DE DUAS CIDADES. HISTÓRIA DE DOIS AMORES

Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. (VALLEJO, 1994, 82)

Dividida em duas, a cidade do romance ocupa uma posição central na representação da violência. Por um lado, é o lugar onde se realizam os deslocamentos do narrador-protagonista que, apesar de sua subida final à favela para visitar a mãe de Alexis depois de seu assassinato, sempre se mantém na zona inferior. Por outro, é a arena de uma batalha singular pela apropriação desse espaço hostil: “Amanecemos en un charco de vómito: eran los demonios de Medellín, la ciudad maldita, que habíamos agarrado al andar por sus calles y se nos habían adentrado por los ojos, los oídos, por la nariz, por la boca”. (VALLEJO, 1994, 28)

Embora haja uma sugestão acerca da possibilidade de apoderar-se da cidade maldita, a conquista não é tão fácil. Medellín contém todos os “males”, produto e resultado da modernidade: a música ensurdecidora dos táxis, as ruas sem asfalto, os assaltos, os roubos, os eletrodomésticos (como a televisão que não se cansa de passar telenovelas e discursos presidenciais), os pobres que mendigam,

as mães e as grávidas, apenas para mencionar alguns dos elementos que integram a larga lista de aborrecimentos do narrador. Contra esse presente horroroso e degradado, o protagonista tenta imprimir seu passado feliz. O tópicos do passado dourado e idílico frente ao presente em decomposição é a estratégia que permite a circulação pela cidade. A visita inicial ao bairro de Sabaneta que abre o romance inaugura esse tópico que se repetirá em outros momentos e que serve para unir as duas temporalidades do relato. A memória evoca o passado infantil, ligado ao aprazível, ao silêncio, aos avós e à casa familiar, em oposição ao ruído, aos sicários e à morte violenta.

Essa primeira parte do romance pode ser pensada em termos digressivos, uma vez que se faz alusão permanente a um relato que se torna desordenado, a uma memória que falha e a um narrador que se atrapalha com palavras e idéias: “¿Pero qué les estaba diciendo del globo, de Sabaneta? (VALLEJO, 1994, 8). “Pero estoy anticipando, rompiendo el orden cronológico e introduciendo el desorden” (VALLEJO, 1994, 30). O efeito das descrições violentas e a vertigem que a narração adquire em certos momentos, saltando de tema em tema e desejando agarrar tudo que circunda o narrador por medo que escape ou desapareça, faz esquecer ou relega a um segundo plano a história de amor. Entretanto, a relação entre Fernando e Alexis é interessante do ponto de vista do tratamento do tema da homossexualidade, uma vez que se suprimem as descrições do ato sexual. Não existe pornografia e não se trata de um romance de veados: “Les evito toda descripción pornográfica y sigamos” (VALLEJO, 1994, 12), obtura o narrador, como quem fecha uma janela. Nenhum dos relatos sobre essa relação, e mais adiante sobre a relação que mantém com Wilmar, tocará sequer o erótico. Há uma cena que pode funcionar como síntese dessa escolha por não contar intimidades e despojar a relação com o rapaz de fantasias eróticas:

Le quité la camisa, se quitó los zapatos, le quité los pantalones, se quitó las medias y la trusa y quedó desnudo con tres escapularios, que son los que llevan los sicarios: uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo y son: para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen (VALLEJO, 1994, 16).

Chama atenção a descrição mecânica do ato, que imediatamente se desvia para a zona dos escapulários e apresenta esse universo duplo que se tece na pele e

no corpo de Alexis: objeto de amor e de morte.

Nessa parte do romance, que se poderia chamar a história de amor, aparece um fenômeno singular: a identidade sexual não define os temas. Em *La Virgen de los Sicarios*, a homossexualidade não é problema e menos ainda um assunto literário, diferentemente do que acontece em outros textos, como os de Pedro Lemebel. Em *Loco Afán*, e mais ainda em *Crónica de sidario*, existe uma política de gênero e a identidade sexual determina a visão de mundo. Contudo, em *La Virgen de los Sicarios* não aparecem essas mesmas preocupações apesar de o protagonista confessar suas preferências sexuais por rapazes. O romance não segue com o que podemos chamar de “a agenda homossexual”: discriminação, políticas de controle ou censura. Pelo contrário, o que se percebe é uma certa “naturalidade” no trato com a relação amorosa, que pode inclusive ser tomada como pretexto para se contar outra história.

O que parece mais contundente no relato é que, descartando-se o personagem de Wilmar, assassino de Alexis, segundo amante de Fernando e quase uma substituição desse amor perdido, cada uma dessas duas Medellín possui seu intérprete privilegiado. Se Alexis é o guia e iniciador na cidade violenta em que Medellín se transformou, Fernando é um passageiro de outros tempos, um ser anacrônico que, como se disse, cumpre a função de traduzir, interpretar e recriar esse mesmo espaço.

4. PARA UMA CRÍTICA DA MODERNIDADE

Na mesma linha dessa obsessão explicativa, *La Virgen de los Sicarios* dialoga com uma multiplicidade de estudos realizados sobre as vicissitudes da modernidade na Colômbia, dos quais Jesús Martín Barbero (2000) destaca dois dos mais prestigiados: o de Daniel Pécaut e o de Consuelo Corredor, que teorizaram, cada um a sua maneira, acerca dos modos como esse processo se desenvolveu.

Enquanto que para Pécaut (1990) a modernidade teve “uma via negativa”, Corredor (1992) demonstra que na Colômbia ocorreu um processo de “modernidade sem modernização”. O primeiro atribui a negatividade ao fato de que a secularização nos últimos vinte anos do país não esteve acompanhada por um processo de plena autonomia no tocante ao aspecto religioso, nem muito

menos resultou de novas maneiras de vinculação dos grupos sociais. Portanto, a secularização que se pode observar é consequência do colapso das instituições de controle social, dentre elas a Igreja: “a secularização se efetua num horizonte de catástrofe mais do que de modernidade”. Se a essa reflexão acrescentarmos o que acompanha o modelo secular, a conquista da autonomia por parte do sujeito, tenderíamos a pensar, seguindo Pécaut, que no caso colombiano essa aparência é apenas desintegração do tecido social. O único resgate “positivo” que efetua o investigador é “o fechamento colombiano” no que diz respeito às modas intelectuais, ressaltando a ausência de cosmopolitismo. Fechados para o mundo, parece dizer Pécaut, os intelectuais colombianos saíram incólumes do açoite das tendências “para-modernas” que provocaram tantos estragos em outros países latino-americanos. Outra é a perspectiva de Consuelo Corredor, que se distancia do modelo negativo. Para ela, na Colômbia o que se registra é uma modernidade sem modernização, passando a analisar os fatores econômicos, políticos e sociais do país. Um dos temas que surpreende é a estabilidade econômica em meio a um continente que não a possui, fenômeno explicado pelo narcotráfico. A consideração do narcotráfico como face oculta ou base da estabilidade se explica em virtude da subordinação do Estado, que não cumpre as funções primordiais de “interpretar, gerir e regulamentar os interesses coletivos”. Mais ainda: segundo a autora, é o mesmo Estado que obstaculiza “a configuração de um espaço público no qual se possam expressar, confrontar e resolver os conflitos sociais”, já que convivem em um mesmo modelo o liberalismo econômico e o conservadorismo político. Outro elemento em que se baseia sua tese sobre a modernidade sem modernização é o da superposição de uma organização formal da vida política de características modernas sobre uma sociedade que se rege e cujos membros se vinculam por vias tradicionais. Por último, ressalta que o sentido nacional tem como fundamento “una vaga conotação territorial”, o que não implica nenhuma integração cultural nem um sentido de pertencimento.

É muito o que o romance de Vallejo tem a dizer a respeito dessas teorizações, embora suas afirmações sejam sempre depreciativas e debochadas: “Se estaban dando plomo a lo loco estos dos combos ‘por cuestiones territoriales’, como decían antes los biólogos y como dicen ahora los sociólogos” (VALLEJO, 1994, 50). Para não perder esse tom cínico e irreverente, situaria os termos do diálogo da seguinte maneira: “Cualquier sociólogo chambón de esos que andan por ahí

analizando en las ‘consejerías para la paz’, concluiría de esto que al desquiciamiento de una sociedad se sigue el del idioma” (VALLEJO, 1994, 56).

Todavía, há una matriz sociológica no romance, e é interessante notar como se reeditam os mesmos problemas sobre o papel do Estado e a configuração do espaço público: “Nada funciona aquí. Ni la ley del talión ni la ley de Cristo. La primera, porque el Estado no la aplica ni la deja aplicar: ni raja ni presta el hacha como mi difunta mamá. La segunda, porque es intrínsecamente perversa” (VALLEJO, 1994, 73).

Quanto à configuração do espaço público, a decepção é equivalente:

Lo de la empresita lo pensé y lo deseché: ¡qué empresa va a prosperar aquí con tanta prestación, jubilación, inseguridad, impuestos, leyes! Impuestos y más impuestos pa que a la final nu haiga ni con qué tapar un hueco. El primer atracador de Colombia es el Estado (VALLEJO, 1994, 45).

Embora nas duas apreciações anteriores o adjetivo “chambón” (“chucro”) poderia ser aplicado ao mesmo narrador e a suas definições relativamente superficiais, creio que o realce que dá aos modos de vida nas favelas (“comunas”) é notável. Além de ser preciso, encontra um tom de divulgação que simplifica o conflito, mas não o reduz:

Cada comuna está dividida en varios barrios, y cada barrio repartido en varias bandas: cinco, diez, quince muchachos que forman una jauría que por donde orina nadie pasa. Es la tan mentada “territorialidad” de las pandillas que se estaba decidiendo la otra tarde en Sabaneta. Por razones “territoriales”, un muchacho de un barrio no puede transitar por las calles de otro. Eso sería un insulto insufrible a la propiedad, que aquí es sagrada. Tanto pero tanto que en este país del Corazón de Jesús por unos tenis uno mata o se hace matar (VALLEJO, 1994, 57).

5. GRANDE FINAL

Se à primeira parte do romance corresponde o relato digressivo, na segunda metade se acentua a hipérbole. Com essa figura retórica de fundo se escolhe narrar o final e, enquanto o narrador perde a conta dos assassinatos de Alexis,⁶ sobrevém a chuva: “Quiero explicarle por si no lo sabe, por si no es de

aquí, que cuando a Medellín le da por llover es como cuando le da por matar: sin términos medios, con todas las de la ley y a conciencia” (VALLEJO, 1994, 87).

“Matar” e “chover” estão ligados pelo desmesurado e o relato se torna apocalíptico, reproduzindo um tópico clássico como o da ira dos deuses, que se derrama sobre os homens. Logo advém a calma e a entrada no necrotério, quando o narrador vai reconhecer o corpo de Wílmur. Isso pode ser lido em paralelo com o passeio pelas ruas: um percurso por entre mortos.

Algo neste perambular do personagem chama a atenção e é sua sobrevivência: “Y seguí por entre las balas que me zumbaban en los oídos como cuchillas de afeitar. Y yo pensando en el viejo verso ¿de quién? ‘Oh muerte ven llamada en la saeta’” (VALLEJO, 1994, 24). Ao passo que a morte de Alexis está anunciada nas primeiras páginas do romance e o sicário morre em sua própria lei, de um tiro e sem surpresa, não se sabe como o narrador sobreviverá. Nas primeiras páginas se adverte o desejo de chegar ao final:

Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir. Sueño con escribir la última por lo menos, *de un tiro, por mano propia*, pero los sueños sueños son y a lo mejor ni eso. (VALLEJO, 1994, 17).⁷

De acordo com a lógica interna do relato, ao final do livro se sabe que a façanha se cumpre, embora o narrador não seja o mesmo: “Yo pasé ante los guardias de la caseta de entrada sin mirar, volviéndome a mi esencia, a lo que soy, el hombre invisible” (VALLEJO, 1994, 116). Além disso, essa transformação vem acompanhada por outra: se passa da primeira pessoa do singular, predominante no relato, para o ponto de vista de um narrador em terceira, único momento em que isso ocorre no romance. Nesse ponto, é possível analisar que o homem invisível não pode narrar a si mesmo e necessita ser narrado, enquanto que o gramático sim, pode dar-se um relato em primeira pessoa: “El hombre invisible pasó. Era una sala alta, espaciosa [...]” (VALLEJO, 1994, 117). Toda a cena do necrotério se narra em terceira pessoa: ali se assinala que Fernando lê uma ata, inspeciona os cadáveres e manifesta suas reflexões. Quando sai do necrotério, esse recurso narrativo se interrompe e ocorre o retorno à primeira pessoa: “Salí por entre los muertos vivos, que seguían afuera esperando” (VALLEJO, 1994, 120).

Nessa transformação pode-se ler que a estratégia de sobrevivência é a escritura, o manejo do discurso e a ordem das palavras. O narrador sobrevive porque se oculta nas possibilidades da ficção, utilizando a própria noção de narrador para se esconder e se proteger. Mais que uma personagem, parece uma projeção de sua imagem que pertence a outra esfera e a outro tempo, sobre um fundo de ruas violentas e atuais. Para Fernando, o gramático irreverente, a Colômbia é alheia e puro passado. Ele já está morto, embora respire porque seu mundo se desvaneceu e agora é governado pela mini-Uzi, pela televisão e pelo ruído.

Os três escapulários de Alexis e Wílmor não puderam salvá-los dos tiros. As definições, os versos, as citações, os sinônimos e as explicações resultaram muito mais efetivos para proteger o narrador da morte. Ou será que não se pode matar duas vezes a mesma pessoa?

Tradução de Deise D. Gugeler Bazanella

NOTAS

¹Este artigo foi publicado originalmente em espanhol em MANZONI, Celina, ed. *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

²Expressão que significa matar, como o narrador traduzirá permanentemente da gíria dos sicários: “El muñeco por si usted no lo sabe, por si no los conoce, es el muerto. El vivo de hace un instante pero ya no” (VALLEJO, 1994, 27).

³“Si por lo menos Alexis leyera... Pero esta criatura en eso era tan drástico como el gran presidente Reagan, que en su larga vida un solo libro no leyó [...] ¡Para libros los que yo he leído! y míremé, véanmé” (VALLEJO, 1994, 45).

⁴Há uma edição que reúne estes textos em um único volume: VALLEJO, Fernando. *El río del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1999.

⁵A partir dessa descrição do narrador, pode-se notar a correspondência com

o autor Fernando Vallejo e sua atividade como gramático, plasmada em *Logoi* (tratado sobre a linguagem publicado no Fondo de Cultura Econômica), e pensar essa figura como um alter-ego de Vallejo. Como se viu, também coincidem o nome, sua nacionalidade e seus anos de exílio.

“Basuqueros, buseros, mendigos, policías, ladrones, médicos y abogados, evangélicos y católicos, niños y niñas, hombres y mujeres, públicas y privadas, de todo probó el Ángel, todos fueron cayendo fulminados por la su mano bendita, por la su espada de fuego” (VALLEJO, 1994, 103).

⁷Em itálico, adverte-se que uma mesma expressão pode ser utilizada para descrever um disparo ou a escritura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORREDOR, Consuelo. *Los límites de la modernización*, Bogotá, Cinep, 1992.

MARTÍN BARBERO, Jesús y HERLINGHAUS, Hermann. *Contemporaneidad latinoamericana y crisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2000.

MONTOYA, Pablo. “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana”. In *Estudios de Literatura Colombiana* N° 4, enero-junio, 1999.

PÉCAUT, Daniel. “Modernidad, modernización y cultura”. In *Gaceta*, N° 8, Bogotá: 1990.

VALLEJO, Fernando. *Los días azules*. Bogotá: Planeta, 1985.

_____. *La Virgen de los Sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994.

_____. *El río del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1999.