

La representación multifacética de Medellín en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo: el espacio urbano desde el centro hacia la periferia.

Elena Valdez
Rutgers University

Los procesos rápidos de urbanización, industrialización, e inmigración, cambian el concepto de la ciudad letrada relacionada con el proceso intelectual de formación de ideas. La megalópolis contemporánea, cuyas fronteras también están cambiando constantemente, y la nueva cultura urbana transforman el ambiente literario. La imagen de la ciudad moderna se forma a base de una visión fragmentada y representa la modernidad híbrida, que genera los beneficios de los servicios públicos, y a la vez la violencia, injusticia social y delincuencia.

En el presente trabajo me propongo señalar que en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo se crea una representación multifacética de la ciudad de Medellín, puesto que encarna la imagen de una ciudad contemporánea, heterogénea e híbrida, e incluye la sobreposición de las imágenes de la ciudad letrada transformada por el desarrollo urbano e industrial. Al mismo tiempo, la imagen de Medellín ofrece la perspectiva de toda la aglomeración urbana, según los avances del narrador a través del espacio, desde el centro de la construcción panóptica hacia la periferia: desde el apartamento, atravesando la ciudad por sus calles, llegando por la carretera principal a Sabaneta y las comunas.

Después de muchos años de ausencia, el narrador regresa a Medellín, su ciudad natal, que con el correr del tiempo perdió su imagen inicial asociada con la infancia del narrador y se enredó en las intrigas de la guerra de las drogas, la violencia, y los asesinatos por la espalda. En ese mundo atroz el narrador llega a conocer a Alex, un joven sicario de 16 años, y establece con él una relación íntima. Acompañadas por las reflexiones filosóficas sobre el futuro de la nación y su propia vida, sus aventuras representan una serie cautivadora de los avances al estilo dantesco por el espacio de Medellín y terminan con la muerte de Alex, y un nuevo conocimiento con el otro joven sicario, Wílmur. Siendo el verdadero asesino de Alex, él mismo es asesinado cruelmente al final de la novela.

Desde la perspectiva panorámica, la ciudad de Medellín funciona en dos dimensiones que presuponen la división geográfica en un plano horizontal y otro vertical. En el primer caso, el centro es el apartamento donde vive el narrador y que forma parte de la construcción panóptica de la ciudad alrededor; en el segundo, la misma ciudad está dividida en el valle de abajo y una región montañosa de arriba de las comunas. Pero la ciudad no funciona exclusivamente en una u otra dimensión, sino en ambas al mismo tiempo.

El apartamento donde vive el narrador y que forma parte del espacio urbano representa un espacio privado, y, al mismo tiempo, ofrece una vista panorámica de la ciudad de Medellín. Por un lado, puesto que es un espacio cerrado, sirve como lugar para los encuentros íntimos de los personajes. La inmovilidad de sus fronteras (las paredes) simboliza la separación del peligroso mundo exterior, y con eso garantiza su protección, y también establece ciertas reglas del comportamiento a las que los personajes están sometidos. El narrador dice: “En lo alto de mi

edificio, en las noches, mi apartamento es una isla oscura en un mar de luces” (43). En este caso la oscuridad se asocia con la intimidad del ambiente, hace invisibles a los amantes al anochecer, y una vez en el apartamento les facilita la posibilidad de esconderse en un ambiente privado que se presenta, además, como la tierra de promisión, el refugio después de callejear por Medellín. Por otro lado, el espacio interior privado de los apartamentos tiene su jerarquía que está determinada por el grado de intimidad. Así, el narrador nunca hace referencia al contacto sexual que tiene lugar en su apartamento, y con eso no se separa del mundo exterior mientras que en el apartamento de José Antonio Vázquez hay “un cuartico al fondo del apartamento” (12-13) donde sucede el primer encuentro íntimo del narrador y Alexis, y que es impenetrable para los lectores, y para el mundo exterior a través del televisor o la radio que transmiten las noticias de los asesinatos.

Al mismo tiempo, el espacio privado tampoco ofrece el aislamiento absoluto, los mismos personajes deciden cuando establecer el contacto saliendo al balcón o abriendo las ventanas que, a su vez, subrayan la separación y se convierten en los puntos de observación de la ciudad y el medio de comunicación con el mundo exterior porque a través de ellos pueden entrar los sonidos de la música y el ruido de la calle: “... y abría el balcón. Brisa no entraba porque brisa no había, pero sí la música, el estrépito, del hippie de al lado...” (35). En este contexto, el balcón como un puente espacial está cargado del significado simbólico. Hay un movimiento físico, cuando Alexis que estaba dentro sale para fuera. Es una manera de establecer el contacto con el mundo exterior sólo en una vía puesto que la persona que pertenece al mundo del interior sale y entra, y la persona ajena no puede entrar.

La separación entre el mundo exterior y el interior contrapone dos espacios. La intervención de uno al otro, de la ciudad al apartamento, de la más pública al más privado, manifiesta el rechazo del primero por el último. El ambiente del apartamento no acepta la intranquilidad de la ciudad. El narrador cuenta: “Amanecemos en un charco de vómitos: eran los demonios de Medellín, la ciudad maldita, que habíamos agarrado al andar por sus calles y se nos había adentrado por los ojos, por los oídos, por la nariz, por la boca” (39). Resulta que la única manera que la ciudad puede penetrar en el mundo privado es a través de la subconsciencia de los caminantes. El ambiente de la ciudad es tan potente que les interpone su influencia. Sin embargo, incluso en el nivel subconsciente su presencia es aun inaceptable y se percibe tan negativa que produce una reacción física violenta, una respuesta involuntaria del cuerpo de los caminantes: “Este apartamento mío está rodeado de terrazas y balcones. Terrazas y balcones por los cuatro costados pero adentro nada, salvo una cama, unas sillas y la mesa desde la que les escribo” (23). Como el apartamento del narrador es un espacio cerrado y limitado, se usa una manera determinada de describirlo, que según la definición de Michel de Certeau está denominada como un mapa (es decir, la descripción del lugar basada sobre la acción de mirar, sobre el conocimiento del sitio de cada objeto o lugar, y presentada como el marcador): “The map, a totalizing stage on which elements of diverse origin are brought together to form the tableau of a “state” of geographical knowledge, pushes away into its prehistory or into its posterity, as if into the wings, the operations of which it is the result or the necessary condition” (121).

En *La virgen de los sicarios* los dos apartamentos (del narrador y el de José Antonio Vázquez) se describen como una proyección plana, un resumen esquematizado de las observaciones. Ese tipo de descripción domina en las referencias al pasado y la descripción del

espacio cerrado íntimo en la novela y presupone el conocimiento adelantado del lugar y la ausencia de la voz narrativa (de la persona que describe, puesto que no domina la participación activa del caminante en el movimiento de andar, sino maneja la mirada del observante). Simultáneamente, hay referencias a los puntos cardinales y al nuevo vínculo con el mundo exterior en forma de la vista panorámica, puesto que el apartamento está en lo alto del edificio. El panorama le permite ver la ciudad de Medellín en toda su plenitud que no configura un espacio físico, sino que se construye desde la perspectiva del observador. La elevación lo convierte de un caminante al *voyeur* de Michel de Certeau: "... his elevation transfigures him into a *voyeur*. It puts him at a distance. It transforms the bewitching world by which one was "possessed" into a text that lies before one's eyes. It allows one to read it..." (92).

Desde esa posición elevada se crea una imagen totalizada de la ciudad, una proyección de la aglomeración planificada. El observador se encuentra en la construcción panóptica cuyo centro es el apartamento que le da el acceso visual a todos los lugares de Medellín. Aunque el *voyeur* de Michel de Certeau tiene que apartarse de la conducta normal y corriente y hacerse ajeno a ellos (93) para presentar una imagen no alterada y objetiva del espacio, el narrador-observador está sometido a otras leyes. Para él, en la vista panorámica los extremos y las contradicciones de la vida y cultura urbana coinciden, por eso articula la oposición de los estilos, de los edificios del pasado y las explosiones urbanas modernas. Además, es un lugar que provoca asociaciones e imágenes peculiares: "Desde las terrazas de mi apartamento, con el cielo arriba y Medellín en torno, empezamos a contar las estrellas" (95). Aquí es interesante señalar que la interacción entre los planos vertical y horizontal funciona como el vaivén entre los dos espacios. Al mencionar el cielo el narrador hace una alusión a su sentido metafórico: el cielo como el paraíso. Y como junto con la referencia aparece Medellín no es difícil complementar la ecuación en cuyo caso Medellín se convierte en el símbolo del infierno.

Ahora bien, se puede trazar la trayectoria de la transformación de la ciudad en la novela, tal como la percibe el narrador: "... fuimos y volvimos vivos, sin novedad! La ciudad se estaba como desinflando, perdiendo empuje" (36). Y más adelante: "Dios aquí sí se siente y el alma de Medellín que mientras yo viva no muere..." (58). Al principio, Medellín se personifica y se presenta como un ser vivo que tiene alma e interpone su influencia y tensión de su funcionamiento sobre los personajes, pero no aparece directamente. La ciudad empieza a simbolizar el pecado, la pérdida de la identidad, y se asocia con Sodoma y Gomorra, el infierno y el deseo del éxodo. Es natural que en este contexto la descripción de la ciudad se realice con el lenguaje religioso y se compare con el Medellín antediluviano (el Medellín antes de la partida del narrador), creando una atmósfera bíblica. Con todo eso, la imagen de Medellín en el comienzo de la novela es ambigua: paralelamente con la presentación de los aspectos negativos de la vida urbana, el narrador reflexiona sobre la belleza de la ciudad nocturna, iluminada, hasta se pregunta su género (44) como si estuviera hablando sobre un ser vivo y atractivo, pero desconocido.

A continuación, la representación del ambiente tenso llega hasta tal grado que en la mente del narrador la ciudad se transforma en un asesino (con esto, no es la ciudad individual, sino colectiva, es decir, el conjunto de todos sus habitantes, del ambiente, los eventos, la política urbana etc.) y su imagen se traslada al nivel diferente de percepción que causa la presión psicológica. El narrador se fija en la idea de la omnipresencia de la ciudad en su vida, y se porta

como un paranoico con la psicosis de manía persecutoria: "... no sabía quién mató al vivo pero sí sé: un asesino omnipresente de psiquis tenebrosa y de incontrolables cabezas: Medellín, también conocido por los alias de Medallo y de Metrallo lo mató" (65).

Después de la muerte de Alexis, la representación infernal de Medellín llega a su clímax, puesto que la ciudad se convierte en el reino de Satanás donde domina el odio, la oscuridad, y la delincuencia. Este ambiente no sólo se consigue gracias al fino juego entre la oscuridad y la luz para reflejar los cambios drásticos en el nivel emocional y psicológico (el sufrimiento y el deseo de esconderse), sino también, la asociación de la misma ciudad con esa dicotomía de color. Más antes en la novela, la imagen de Medellín siempre estaba vinculada con las luces eléctricas, con la iluminación de calles, que, además le atribuía una cierta belleza a la ciudad, mientras que a partir del episodio descrito arriba la llegada gradual de la noche literariamente sumerge a la ciudad en la oscuridad que simboliza la encarnación del pecado.

Analicemos, ahora, la representación de la misma ciudad de Medellín cuya imagen es construida conforme al principio de Michel de Certeau de sobreponer varias maneras de percibir la ciudad:

In these symbolizing kernels three distinct (but connected) functions of the relations between spatial and signifying practices are indicated (and perhaps founded): the believable, the memorable, and the primitive.... These three symbolic mechanisms organize the topoi of a discourse on/of the city (legend, memory, and dream) in a way that also eludes urbanistic systematicity. (105)

En *La virgen de los sicarios* funcionan dos versiones de Medellín a base de dos maneras de percibir la ciudad: una es la imagen de antes (con el acento sobre lo memorable) y otra de ahora (con el acento sobre lo creíble), de una ciudad preindustrial (una ciudad letrada) y una ciudad moderna. Estas dos visiones están conectadas a través de la figura del narrador quien salió del país hace muchos años y, cuando regresó, encontró todos los cambios producidos por la urbanización e industrialización, y de allí proviene la crítica de la situación política. Lo que está pasando en las calles es una alegoría de lo que está pasando dentro del país. Con esto empiezan a funcionar las dicotomías basadas en la diferencia en la descripción del Medellín contemporáneo y el de la niñez del narrador.

Las dos versiones se sobreponen cuando el narrador sale a caminar a la calle y empieza a participar en el espectáculo del terror, donde la violencia llega a tal grado que es difícil de creerla. Sin embargo, para los personajes de la novela parece natural y se asocia con el jugarse la vida. Aunque Jean Franco escribe que en la ciudad moderna el cronista urbano ya no imita al *flâneur* de Baudelaire y no observa desde los márgenes (199), en *La virgen de los sicarios* el narrador cumple las funciones del *flâneur* tanto como del caminante común moderno, del observador activo omnisciente. Inventado por la realidad y el ambiente urbano, sigue las leyes de la vida teatralizada. Y como está dispuesto a los peligros de la vida urbana, automáticamente entra en la negociación, pero al mismo tiempo no participa en la violencia, sino que la observa pasivamente, haciendo los comentarios, porque todo es como un espectáculo. La única vez cuando participa es el episodio cuando decide caminar derecho en medio del tiroteo.

Aunque camina por las calles de Medellín y pertenece a otro mundo diferente, en realidad el narrador hace un intento de reapropiarse del espacio urbano. A primera vista, los largos paseos por el laberinto de las calles no tiene ninguna lógica o planificación anticipada, pero el narrador-caminante está sometido a las leyes descritas para el peatón de Michel de Certeau (98), el que siempre puede elegir uno u otro camino, puesto que es él quien construye el orden de su paseo, es decir, da las vueltas, hace las desviaciones, crea las prohibiciones. Por lo tanto, inventa el carácter específico de estos paseos, lo cual de Certeau denomina como *tours* (119-120), cuando es el caminante quien realiza el movimiento. En *La virgen de los sicarios* la narrativa adquiere el carácter del itinerario que organiza los movimientos en una serie de operaciones espaciales (avances a través del espacio) realizados por el narrador.

Al principio, parece que el único propósito es la peregrinación a las iglesias, los únicos oasis de paz y de Dios, como confiesa el mismo narrador. Restrepo-Gautier explica que el panorama de Medellín “presenta una ciudad que ni siquiera ha salido del antiguo orden pre-industrial”, puesto que las construcciones religiosas reemplazan los edificios modernos de la ciudad y simbolizan el retroceso temporal. En este contexto, el laberinto de las calles se convierte en la alegoría de la búsqueda de la verdad en la vida. Sin embargo, no hay que olvidar que también impugna la idea de visitar la iglesia. Por lo tanto, la catalogación de las iglesias y de las estatuas de los santos ofrecida por el narrador destaca el hecho de la inutilidad del rol de la iglesia en la vida de los sicarios. En este caso también es irónico porque las puertas de casi todas las iglesias están cerradas e impiden la adquisición de la paz deseada y de protección.

La constante recurrencia a los nombres de las iglesias u otros lugares en general producen la unión de la dirección del paseo y el significado de las palabras (los nombres propios). Resulta que el narrador no es tan independiente como parece, sino que siempre funciona bajo la estabilidad del significado de la palabra (de Certeau 103). Además, los movimientos y avances por la ciudad siguen otro tipo de lógica, parecida a la de los juegos virtuales en la computadora, puesto que cualquier individuo con quien uno se encuentre es considerado un enemigo al cual ha de matar. Pero en vez de apretar el botón del teclado (aparentemente es una posición del observador, un punto de observación de los eventos), los personajes participan en el desarrollo de la acción.

La segunda versión de la ciudad de Medellín se construye a base del concepto de lo memorable de Michel de Certeau (105-108) cuando las memorias de los tiempos pasados y los recuerdos de la niñez del narrador se proyectan sobre la imagen contemporánea de la ciudad:

La bomba ya no estaba, pero la cantina sí, con los mismos techos de vigas y las mismas paredes de tapias encaladas. Los muebles eran de ahora pero qué importa, su alma seguía encerrada allí y la comparé con mi recuerdo y era la misma, Bombay era la misma como yo siempre he sido yo: niño, joven, hombre, viejo, el mismo rencor cansado que olvida todos los agravios: por pereza de recordar (16).

El hecho de que el narrador regresó a su país después de muchos años de ausencia, destaca aun más la naturaleza peculiar de esos recuerdos. La dispersión de las memorias que indica la conexión entre diferentes lugares de la ciudad emerge conforme a los avances por las calles, sea caminando o en el carro. Y como el narrador es distanciado en el tiempo de los eventos del

pasado, no puede participar directamente. Pero cuando lo recorre todo visualmente, cumple las funciones del *flâneur* de Benjamín: “That anamnestic intoxication in which the *flâneur* goes about the city not only feeds on the sensory data taking shape before his eyes but often possessed itself of abstract knowledge - indeed, of dead facts - as something experienced and lived through” (417). Los paseos por las calles lo llevan al narrador-*flâneur* a los tiempos antiguos, percibidos a través del momento presente. No es un pensador pasivo, sino un observador que posee un conocimiento secreto.

A base de esa proyección, se forma una oposición entre la ciudad preindustrial y la contemporánea, la que se presenta como una ciudad criminal que se caracteriza por la ausencia de Dios. También, surgen varias oposiciones binarias simbólicas. Por ejemplo, antes Sabaneta fue un pueblo silencioso (7) e independiente, y ahora forma parte de la aglomeración de Medellín llena de música y ruidos desagradables, la virgen de María Auxiliadora fue sustituida por la Virgen del Carmen. Y lo que antes fueron los ríos se convirtieron en los arroyos, como el resultado de la producción industrial. Este contraste entre los tiempos pasados y el presente llega hasta tal punto que el narrador se presenta como el último representante de su generación, de la generación de la ciudad letrada, cuando dice: “Yo soy la memoria de Colombia y su conciencia y después de mí no sigue nada. Cuando me muera aquí sí que va a ser el acabóse, el descontrol” (29).

Con los avances espaciales del narrador cambia el paisaje urbano. La carretera “destartalada” (15) no solamente es una imagen de la carretera en mala condición (así el narrador critica el gobierno), sino un modo de conocer la variedad urbana, y al mismo tiempo una metáfora del camino del conocimiento, la línea de la vida del narrador (la vida es presentada como un constante viaje sin acabar): “¿Es que estos cerdos del gobierno no son capaces de asfaltar una carretera tan esencial, que corta por en medio mi vida?” (15). El viaje en el carro por esa carretera permite ver los cambios graduales en el paisaje urbano, la transformación de la ciudad lujosa a las barriadas. Los barrios centrales con los edificios idénticos que se parecen unos a otros conforme a la planificación urbana (y a la tendencia de homogeneizar que es propia de la ciudad moderna) van sustituyéndose poco a poco con las viejas casas campesinas donde reina un ambiente mágico de la infancia del narrador.

En su libro *The Decline and Fall of the Lettered City*, Jean Franco describe el mismo fenómeno de los cambios drásticos producidos por la modernización y planificación urbana que tuvo lugar en la ciudad de México: “When in the late 1950s highways were built through the city, many of these old *colonias* were split apart, divided from themselves. Life drained from the city’s old center, which eventually was fashioned to be a “historic district” to attract tourists...” (190). Lo interesante es que en *La Virgen de los sicarios* hay una descripción muy parecida:

Las casitas a la orilla de la carretera en el pesebre eran como las casitas a la orilla de la carretera de Sabaneta, casitas campesinas con techitos de teja y corredor. O sea, era como si la realidad de adentro contuviera la realidad de afuera y no viceversa, que en la carretera a Sabaneta había una casta con un pesebre que tenía otra carretera a Sabaneta. Ir de una realidad a la otra era infinitamente más alucinante que cualquier sueño de basuco. (18)

Las casitas campesinas se convierten en el símbolo de la vida pasada cuyo eco aún vive en la imagen exterior de la ciudad preindustrial, donde la existencia de las memorias, no obstante, no está asegurada. Sin embargo, García Canclini cree que en forma de las leyendas, historias, imágenes; las memorias son importantes para el patrimonio heredado que crea la visión de la ciudad que en realidad es algo más que un fenómeno físico (93).

La imagen de la ciudad antigua va cambiándose porque su centro está transformándose o desapareciendo. La mini representación del mundo real, un modelo reflejado en los pesebres, no son solamente claves para sus memorias, sino que también simbolizan el pasado, la vida feliz, la infancia, y también demuestran que la interacción del tiempo y del espacio es diferente, lo que hace Medellín funcionar como el cronotopo (Bakhtin, 84) de una ciudad nueva caracterizada por la hibridez y heterogeneidad que coexisten en diferentes niveles. La espiritualidad con la que se asocian los pesebres y la representación del nacimiento del Cristo está conectada con un mundo aparte que está ya abierto a la eternidad puesto que está condenado a la muerte o destrucción bajo el acercamiento insistente de la expansión urbana: “Ya para entonces Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio más de Medellín, la ciudad lo había alcanzado, se la había tragado...” (11).

Otro resultado de la expansión urbana son las comunas, los barrios pobres. La ciudad de Medellín está dividida en dos partes. La parte de abajo en el valle es el centro urbano, la parte de arriba en las montañas son las barriadas. Donde se acaba la ciudad, empiezan las comunas. Y aunque geográficamente forman parte de la ciudad, según el nivel económico, ocupan una posición social más baja. Son las construcciones caóticas, que no tienen futuro, porque los jóvenes están muriéndose. En esa separación geográfica Barros observa la coexistencia de la esfera marginal de los sicarios y la ciudad letrada (Barros): “... casas y casas y casas, feas, feas, feas, encaramadas obscenamente las unas sobre las otras, ensordeciéndose con sus radios, día y noche, noche y día...” (80). Además, se revela la contraposición entre el modo colectivo de administrar y la manera individual de reapropiación del territorio abandonado o no utilizado por el gobierno o la industria. Sin embargo, mientras que sigue siendo abandonado, no deja de existir. Termina de estar subordinado a la observación panóptica, acentúa su existencia ilegal, se vale de los mecanismos y prácticas de la vida cotidiana y establece la observación del mundo de la ciudad más desarrollada, desde el punto elevado de las montañas.

Las comunas es una novedad, uno de los resultados de la urbanización, el que el narrador descubrió al regresar, ya que no existía antes. La descripción de los barrios pobres revela el inverso del progreso. La expansión urbana viene acompañada por todas sus consecuencias sociales del desempleo, de la sobrepoblación, las cuales, a su vez, crean nuevos problemas: “Millón y medio en las comunas de Medellín, encaramados en las laderas de las montañas como las cabras, reproduciéndose como las ratas” (73). Para destacar el aspecto del caos urbano, el ambiente donde reina el pecado y otros vicios, otra vez se sirve del lenguaje bíblico: Sabaneta es asociada con “un pueblo sagrado”, lleno de ira sagrada, y el Medellín antediluviano tiene una connotación al pecado. Resulta que la división de Sabaneta, o cualquier otro barrio, y las guerras de varias bandas por el territorio se presentan como las guerras santas, las cruzadas en la tierra sagrada. Otro resultado producido por la industria, un resultado indirecto de la urbanización, son los problemas ecológicos. La degradación de la naturaleza se observa en los arroyos turbios, desaguaderos, los cuales se empeoran con la lluvia, y en el sentido metafórico se convierten en

los ríos de la sangre del odio que lo trasladan a otros sitios, contaminan y son “símbolos de la desintegración” (Restrepo-Gautier).

También es interesante observar la función del espacio urbano después de la muerte de Alexis cuyo análisis será una conclusión lógica del presente trabajo. La muerte de Alexis representa un cambio radical en la manera del narrador moverse por la ciudad. El carácter de los avances espaciales se transforma con la figura de Wílmар. La primera diferencia consiste en lo que la iglesia de Sabaneta que atrae las peregrinaciones de los sicarios los martes está desierta (y no se sabe por qué), cuando la visitan el narrador y Wílmар. La segunda diferencia importante demuestra el hecho de que el narrador conoció a Alexis en el apartamento de su amigo José Antonio Vázquez (es decir, en un espacio cerrado y seguro), y a Wílmар en la calle (en un espacio abierto, propenso de las sorpresas inesperadas). Antes del asesinato de Alexis la acción se desarrolla en la misma ciudad y el narrador cumple el papel de guía, mientras que, después, es Wílmар quien lo lleva, y ya funcionan diferentes lugares como el centro de los eventos, puesto que por la primera vez el narrador decide ir a las barriadas a visitar a la madre de Alexis. A continuación, visitan la iglesia de San Antonio, la que no ha conocido antes (con Alexis sólo entraba a las conocidas) y que también se presenta como el centro verdadero de la ciudad de Medellín. Además, visitan el barrio de Manrique (el primer barrio de las comunas), el barrio de Boston, donde nació el narrador, pasan por la iglesia donde fue bautizado, y se alojan en un hotel (cuando el narrador quiere matar a Wílmар), un territorio ajeno, simbólico ya que es un *no-lugar*, un espacio transitorio, una parada en el viaje. Es un corto recorrido al pasado lleno, impregnado de las operaciones espaciales. Los paseos por los lugares que el narrador abandonó hace muchos años, despiertan las memorias aún vivas y las leyendas horrorosas, en las que la violencia llega a su clímax (las historias sobre el Ñato y el loco de los autobuses). El único lugar tranquilo son las morgues donde reina la muerte.

En *La Virgen de los sicarios* se crea una imagen multifacética de la ciudad de Medellín que encarna una ciudad moderna, híbrida y variada. No es solamente un lugar donde se realizan las operaciones espaciales del narrador-caminante, sino un lugar metafórico que contribuye a la creación del espacio urbano ofreciendo la vista panorámica, recreando la construcción panóptica. En la representación de Medellín se manifiestan la coexistencia de varios tipos de espacio, la interacción del tiempo y el espacio, el funcionamiento del espacio abierto y cerrado, la sobreposición de las memorias, las imágenes del pasado y la visión de la aglomeración presente. Paralelamente, se demuestra el deterioro en el paisaje urbano que se puede encontrar en la vida real, y que, además, revela varios problemas actuales de una ciudad contemporánea si cruzarla y salir a la provincia.

Obras citadas

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Barros, Sandro R. “Otherness as Dystopia: Space, Marginality and Post-National Imagination in Fernando Vallejo's La virgen de los sicarios”. Ciberletras 2006 July; 15: (no pagination) <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>>

Benjamín, Walter. The Arcades Project. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.
Certeau, Michel de. The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1988.

García Canclini, Néstor. Imaginario urbano. Buenos Aires: Adebá, 1999.

Franco, Jean. The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002.

Rama, Ángel. La ciudad letrada. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984

Restrepo-Gautier, Pablo. “Lo sublime y el caos urbano: visiones apocalípticas de Medellín en La Virgen de los Sicarios de Fernando Vallejo”. Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana 2004 May; 33 (1): 96-105
<http://galenet.galegroup.com/servlet/IOURL?issn=0145-8973&locID=rutgers&c=221&ste=1&prod=LitRC>

Vallejo Fernando. La Virgen de los Sicarios. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2002.