

# Sonata infernal: el rol de la música en la configuración del sujeto a la luz de la novela *La Virgen de los sicarios*


*Deborah Singer*

Universidad Nacional de Costa Rica

**Abstracto:** Este artículo explora las múltiples dimensiones de la música en una ciudad dominada por la violencia en la novela *La Virgen de los sicarios*. A partir de la percepción del narrador, que equipara la música con el ruido de la radio, la televisión y el espacio urbano, se problematizará bajo qué condiciones la omnipresente avalancha sonora se transforma en un signo de aniquilación y muerte. Asimismo, se analiza en qué medida la degradación de la música actúa como metáfora de la degradación social y la degradación del sujeto.

**Palabras clave:** música – violencia – ruido – decadencia social – *La Virgen de los sicarios*

“El tormento del infierno es el ruido.  
El ruido es la quemazón de las almas”  
(Vallejo 2008: 66).

 En los años 80' y 90' del siglo recién pasado floreció en Colombia un género literario que ha sido identificado como la sicaresca, es decir, la novela que tiene al sicario como foco de atención (Segura: 2007, Goodbody: 2008, Osorio: 2008, Pobutsky: 2010). Los teóricos literarios coinciden en que se trata de novelas cuyos protagonistas son jóvenes asesinos a sueldo contratados por el narcotráfico; muchos de ellos vagan sin rumbo, con plena conciencia de que sus vidas están destinadas a extinguirse en cualquier momento. El sicario se yergue como una figura patética que al ser víctima de la pobreza y la marginalidad, termina transformándose en victimario. De hecho, el tópico fundamental de la sicaresca es la violencia indiscriminada. Pese a que el tema ha sido abordado desde diferentes perspectivas, poco se ha analizado las funciones que cumple la música en ese universo de violencia, a pesar de las continuas referencias a los hechos sonoros que aparecen en la trama.

En esta ocasión me referiré concretamente a *La Virgen de los sicarios*. La novela del escritor colombiano Fernando Vallejo constituye un ejemplo en el que es posible visualizar la compleja relación entre los sujetos y el mundo sonoro que los rodea. En un entorno en el que la música se transforma en elemento omnipresente, el narrador de la novela, Fernando, manifiesta constantemente su desagrado ante la contaminación sónica a la que se ve expuesto. Además de los estímulos sonoros propios de una gran ciudad, los géneros musicales populares que suenan en las radios le despiertan respuestas al límite de la violencia, lo que permite conjeturar que en la novela existe un paralelismo entre el ruido, la decadencia de la música, la decadencia social y la desestructuración del sujeto individual.

Con base en la percepción de este narrador, pareciera que la vida urbana de Medellín sufre la invasión desmedida del ruido generado por vehículos, el griterío callejero, la transmisión radial y televisiva, y sobre todo, la música. Esta ubicuidad de los hechos sonoros hace necesario analizar el significado que adquieren, el contexto en que se producen y sus efectos a nivel individual y colectivo. La problemática genera tres interrogantes claves que me propongo explorar: ¿Cómo se articulan en la novela música y sociedad? ¿Bajo qué condiciones la avalancha sonora se transforma en un signo de violencia y muerte? ¿En qué medida la degradación de la música actúa como metáfora de la degradación social y la degradación del sujeto?

Para abordar estas interrogantes tomaré como marco de referencia las propuestas teóricas del musicólogo norteamericano Philip Tagg -quien estudia la música popular a partir de un análisis semiótico- y del economista y escritor francés Jacques Attali, quien sostiene que la música y el uso que se hace de ella es una metáfora de la administración de la violencia. Con base en este marco conceptual organizaré el ensayo en tres ejes temáticos: la ciudad como metáfora del caos sonoro; la transmisión radial y televisiva como antídoto contra la muerte (¿tal vez contra la vida?) y la música como factor de cohesión del sujeto colectivo y de desestructuración del sujeto individual.

### **Música versus ruido**

La música suele ser definida en las Enciclopedias como “el arte de combinar los sonidos de una forma agradable al oído” (Salvat: 1967, Ulloa: 1981, Blume: 1989). Si bien esta concepción (moderna) de la música implica disfrute y goce estético ante determinados estímulos sonoros, no deja de ser problemática. La clave parece radicar en los sonidos. Se ha intentado diferenciar sonido de ruido conforme a fenómenos físicos, es decir, habría sonido cuando la vibración de un cuerpo es regular y las ondas de compresión que genera llegan al oído, mientras que en el caso del ruido, esta vibración es irregular (Károly: 1984). Lo cierto es que tal diferenciación está determinada más bien por factores socio-culturales, puesto que aún hoy en día la música de Karlheinz Stockhausen o György Ligeti (por citar dos ejemplos paradigmáticos) es

percibida por muchos como “ruido”. Por otra parte, las nuevas corrientes musicales tienden a hacer uso del ruido (me refiero a aquello que resulta “desagradable” al oído) como fuente para la creación musical. Lo anterior indica que la música no necesariamente implica goce estético y en determinadas circunstancias incluso genera rechazo. Habría que definir entonces cuáles son las variables que determinan la recepción, o más concretamente, qué hace que el narrador de *La Virgen de los sicarios* considere la música como ruido infernal.

Una posible respuesta a estas interrogantes la ofrece el modelo comunicativo de la música que propone el musicólogo británico Philip Tagg (2013). Este autor sostiene que, dado que la práctica musical es un hecho eminentemente social, toda música surge a partir de un almacenamiento de signos que ya han sido codificados. Los signos musicales son interpretados según los niveles previos de significación y por eso deben ser contextualizados histórica y culturalmente. Así se explica que ante un determinado tipo de música el conglomerado social se entristezca, mientras que otras expresiones musicales le levanten el espíritu o incluso le generen angustia (Tagg: 2004). La respuesta al estímulo sonoro puede ser completamente diferente si el conglomerado social es otro. Según el modelo de Tagg, en el proceso interviene un emisor (“transmitter”, quien produce, compone, arregla o canta la música), el canal o mensaje codificado (“channel”, “coded message”, que es la música en sí misma, el orden de los signos) y el receptor (“receiver”, quien escucha la música). Existe un mensaje intencionado (“intended message”) que corresponde al ideal de la comunicación musical. Se produce cuando hay un acuerdo tácito entre el/los emisor(es) y el/los receptor(es), siendo el sentido emitido el correcto, en el momento correcto, despertando la respuesta correcta (Tagg 2013: 175). Para que esta última se dé es necesario que el escucha sea competente, es decir, que esté familiarizado con el código que utiliza el emisor. Lo anterior nos permite sostener que la recepción siempre está condicionada por normas socioculturales, además de la edad del escucha, el estrato socio-económico del que proviene, su nivel educativo, la estructura de la personalidad (Rösing: 1998) e incluso el sexo (Despins: 1989). Esto provoca a veces el fenómeno que Philip Tagg denomina interferencia codal (“codal interference”): el escucha sí es competente (está familiarizado con el código socialmente instituido), pero sus expectativas son completamente distintas y por eso la respuesta no es la esperada. Es importante recordar que en el proceso además intervienen otros factores, como el volumen (indeseado) y el momento (inapropiado) en que se produce el hecho sonoro.

Jacques Attali (1977) propone un modelo de análisis diferente, en el sentido que se enfoca en la administración del ruido. Para este autor la música es un objeto de consumo que organiza la diferencia entre los ruidos, lo que le permite canalizar e incluso frenar la subversión (Attali 1977: 19). Sin embargo, el descontento social puede llegar al punto de liberar plenamente el ruido y desencadenar respuestas transgresoras. El ruido denuncia y a la vez reivindica; remite a la idea de caos y destrucción, de manera que se transforma en el arma inmaterial de la muerte (Attali 1977: 54).

Attali menciona tres funciones básicas de la música: hacer olvidar (la violencia que rodea), hacer creer (en la armonía del mundo), y hacer callar (cuando el volumen es demasiado alto). Desde el momento en que se produce, la música es capaz de estructurar y modelar a sus consumidores. De hecho, posibilita una identidad de consumo donde los deseos y las rivalidades se mimetizan... hasta el momento en que la sociedad entra en crisis.

### **La ciudad sonora**

*“Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta”*  
(Vallejo 2008: 7).

La primera oración de la novela revela la importancia que tendrá el hecho sonoro: Fernando evoca con nostalgia un lugar del pasado en el que primaban el silencio y calma. Esta imagen será pronto contrastada con la hiperbolización del ruido y el escándalo de la ciudad del tiempo presente, lo que condena al protagonista a un perpetuo vagar tratando de escapar del ruido, sobre todo de aquel que produce la música que su compañero (el sicario) escucha en el apartamento. Este deambular permite que Medellín se perfile a partir de los nombres de sus calles (Avenida San Juan, Avenida La playa, calle de Junín), parques, barrios (Santo Domingo Savio, La Salle, Villa del Socorro) e incluso las cantinas (Versalles, Bombay).

Otmar Ette (2003) sostiene que los movimientos en el espacio crean en el sujeto una dinámica que fluctúa entre conocer y actuar, entre lo sabido y lo desconocido. Pero en este caso la experiencia no logra ser comprendida porque Fernando no es capaz de apropiarse de los modos perceptivos del medio en que está inmerso (Ette 2003: 19). De hecho, su continuo transitar por la ciudad lo confronta con un espacio-tiempo anterior (cuando todo era apacible) que nada tiene que ver con el actual. Sabaneta ha sido tragada por un bullicioso Medellín que se transforma en la principal fuente de conflicto, precisamente por el ruido incontrolable. La hipersensibilidad ante los estímulos sonoros tiene como efecto la desestabilización de los esquemas del narrador: “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” (Vallejo 2008: 59).

La ciudad es un caos de gritos, bocinas y ulular de ambulancias que la sume en un escándalo que la acompaña día y noche (Berglund *et al.* 1999). El fenómeno del vértigo que provoca el desorden de las ciudades latinoamericanas ha sido analizado por Néstor García Canclini (1995) como uno de los efectos de la desaparición del gran relato legitimador, de la utopía del “desarrollo humano ascendente y cohesionado a través del tiempo” (García Canclini 1995: 100). La ciudad no es mero trasfondo (Cziesla: 1996), sino parte integral del sujeto colectivo, pero este no consigue darle sentido a la compleja realidad que aparentemente no tiene destino. En Medellín se

confrontan grupos irreconciliables sin identidad definida que contribuyen a acrecentar la fragmentación (Goodbody: 2008). La pérdida del relato de cohesión hace que la ciudad tome forma de acuerdo con la posición social de los sujetos que la habitan (Lander: 2007), por esa razón en la novela se habla de dos ciudades que coexisten paralelamente (Medellín en el valle, Medallo en las laderas de las montañas), cada una de ellas con su propio sistema de sociabilidad.

Los tipos de música y los modos de escucharla constituyen un indicador de los sistemas de sociabilidad. Veamos cómo se presenta la música en Medallo, que es el lugar donde reside la población en extrema pobreza: “Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora” (Vallejo 2008: 33).

La música atronadora es equiparada con contrasentidos diversos: “envenenarse” con amor al prójimo, “furia” reproductora y ansias de matar. Si bien la música suele actuar como factor de integración y homogeneización cultural, lo cierto es que en las comunidades más desposeídas su rol es bastante más complejo e incluso tiene efectos contradictorios: disfrute, evasión de la realidad, compañerismo, rebeldía (expresada a través del volumen), violencia, etc. Además posibilita o impide que los sujetos se comuniquen. En la percepción de Fernando prima una visión apocalíptica que va en concordancia con la condición marginal de quienes consumen música y no poseen ya un discurso con sentido o no tienen nada más que decirse (Attali 1977: 246).

Fernando deambula huyendo del ruido y a la vez buscando el último remanso de paz que queda en la ciudad: la iglesia. Así aparecen la iglesia de Sabaneta, la iglesia salesiana del Sufragio, la iglesia de San Antonio, de San Ignacio, San José y la Candelaria. Es interesante constatar que todas ellas no se proyectan como alternativa que recupera la fe (que Fernando ha perdido completamente), sino como último recurso para alcanzar el añorado silencio: “También yo estaba allí y veníamos a buscar lo mismo: paz, silencio en la penumbra” (Vallejo 2008: 61).

El silencio de la iglesia se contrapone con el habla callejera de los habitantes de la ciudad. Se ha impuesto una jerga popular que indigna al gramático; de hecho, le llegan jirones de frases “pautadas por las infaltables delicadezas de “malparido” e “hijueputa” sin las cuales esta raza fina y sutil no puede abrir la boca” (Vallejo 2008: 75-76).

La carga de ironía que subyace en la cita anterior revela un nivel de disgusto que aísla al narrador y le impide comunicarse con los demás en términos de paridad. La autoexclusión social está dada desde el momento en que el gramático se niega a utilizar aquello que considera “decadencia del lenguaje” y que para el resto de los sujetos hablantes constituye una forma compartida de transgredir y desbaratar los valores tradicionales.

### **Transmisión radial y televisiva**

La transmisión día y noche de los medios de comunicación es un fenómeno del siglo XX ampliamente estudiado por Theodor Adorno y Max Horkheimer (1988). Ambos filósofos sostienen que la radio transforma a los sujetos en escuchas uniformes por el sólo hecho que los programas son todos iguales, siendo la diferencia sólo una ilusión. Evitar el cambio implica evitar el esfuerzo intelectual, por eso se entronizan la diversión y la apatía, lo que siempre deja en el sujeto una huella de frustración. Conforme a una mirada bastante amarga, Adorno y Horkheimer sostienen que la cultura industrializada “enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo del que está harto” (Horkheimer y Adorno 1988: 18). Quien tiene el control de los medios de comunicación masiva efectivamente vigila y controla la emisión del ruido (Attali 1977: 175).

La tecnología hace posible que todos tengan acceso a objetos de consumo como la música, las noticias y los partidos de fútbol, creando una cierta ilusión de igualdad y compañerismo entre los excluidos. No obstante, esa misma tecnología se yergue como enemiga de la comunicación interpersonal. Recordemos que el primer encuentro sexual de Fernando y Alexis sufrió la interferencia de la transmisión televisiva: “Pero bueno, entre tanto reloj callado tronaba un televisor furibundo transmitiendo telenovelas, y entre telenovela y telenovela las alharacosas noticias: que hoy mataron a fulanito de tal y anoche a tantos y a tantos” (Vallejo 2008: 12).

En este caso la molestia del narrador va por partida doble: por una parte debido al volumen excesivo del televisor (contaminación acústica) y por otro lado debido al contenido de la transmisión. El televisor asume así el papel de emisario del infierno que divulga noticias de violencia y muerte y, lo que para el narrador es aún peor, anuncia que el ruido se interpondrá en la relación de pareja desde el primer momento y será motivo de incomunicación.

Josep Martí (2002) señala que el ruido es un generador de conflicto entre los sujetos: altera la conducta, reduce la actitud cooperativa y aumenta la agresividad. Si bien es cierto que el umbral de tolerancia a los estímulos sonoros en gran medida se define socialmente, ya se dijo que hay factores que determinan un mayor o menor grado de sensibilidad del escucha: la edad, el estrato social, nivel educativo, etc. Todos ellos propician la incompreensión de Fernando del mundo sonoro de su amante, que a la larga le resulta imposible soportar: “La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol” (Vallejo 2008. 15).

A pesar de su rechazo a los medios de transmisión masiva, Fernando comprende que el vacío existencial de Alexis sólo puede ser llenado por un televisor. Le compra uno con antena parabólica que sintoniza cientos de canales. El bombardeo de imágenes y sonidos implanta en el sicario deseos, formas de comportamiento y de comprender el mundo, además le crea fantasías de la realidad. Alexis no es capaz de

desdoblarse y observarse a sí mismo como sujeto excluido capaz de producir estrategias de resistencia (Castro-Gómez 1998: 15). Su alienación está marcada por la presencia del aparato que para Fernando sólo es un productor de “ruido”. Sin embargo, podría argumentarse que el uso “antropofágico” que Alexis hace de los objetos de consumo lo sitúa en una suerte de transgresión permanente que tiene el efecto de apartarlo del modelo tradicional de sujeto, aquel que conduce su vida respetando las reglas. El resultado es que la convivencia entre Alexis y Fernando no es viable y está destinada a fracasar: “El televisor de Alexis me acabó de echar a la calle. Alexis, por lo visto, no requería de mi presencia. Yo sí de la de él, en ausencia de Dios” (Vallejo 2008: 26).

Pero la transmisión no sólo se infiltra en el espacio privado. En la vía pública el ruido se apodera de todos los espacios, como si se tratara de un plan concertado para asesinar al silencio. Véase el caso de los conductores de buses y taxis: “(...) llevan indefectiblemente los radios prendidos transmitiendo: partidos de fútbol, vallenatos, o noticias optimistas sobre los treinta y cinco que mataron ayer” (Vallejo 2008: 25).

Nuevamente la música es puesta en condición de paridad con el ruido, la muerte y el contrasentido (noticias “optimistas” por los asesinatos), sólo que esta vez el efecto es además violento: cuando Fernando le solicita al taxista que baje el volumen del radio, este no sólo lo sube, sino que además los insulta y obliga a bajar. El ruido del radio y los gritos del conductor dan pie a una situación límite que culmina con el asesinato del taxista. El crimen instaura el silencio y el suceso se transforma en precedente de lo que vendrá. Conforme avanza la novela, el amable pedido se transforma en una orden perentoria de apagar el radio. El objetivo es restablecer la paz del sujeto: “¡Qué delicia viajar entre el ruido en el silencio! El suave ruido de afuera entraba por una ventanilla del taxi y salía por la otra purificado de agresiones personales, como filtrado por el silencio de adentro” (Vallejo 2008: 58).

Pero, ¿hasta qué punto el cumplimiento de este deseo no es más que una falacia? El silencio parece ser el antídoto contra la violencia (las mentadas agresiones personales) aunque, según se verá más adelante, el silencio en realidad se transfigura en metáfora de desaparición.

### **Entre vallenatos y otras formas musicales**

“-¡Cómo! –dijo Alexis cuando lo vio-. ¿Aquí no hay música?

Le compré una casetera y él se compró unos casetes. Una hora de estrépito aguanté.

-¿Y tú llamas a esta mierda música?

Desconecté la casetera, la tomé, fui a un balcón y la tiré por el balcón: al pavimento fue a dar cinco pisos abajo a estrellarse, a callarse” (Vallejo 2008: 19).

Esta cita me permite identificar tres componentes del hecho sonoro que imposibilitan la comunicación y la vida en pareja:

- 1.- El conflicto entre presencia/ausencia de música en la vida cotidiana.
- 2.- La “interferencia codal” (Tagg: 2013) como factor disruptivo entre los sujetos.
- 3.- La música como fenómeno acústico que induce a la violencia.

Veamos el primer punto. En el medio en que Fernando circula (los límites entre Medellín y Medallo) la música es una presencia permanente, lo que está directamente relacionado con la función de esparcimiento y evasión de lo cotidiano que le atribuye Attali (1977). Las prácticas musicales actuales están estrechamente ligadas a los aparatos tecnológicos de reproducción (Martí: 2002) y además tienen un sentido transgresor que adquiere particular importancia en situaciones de pobreza y marginalidad. Este fenómeno se aprecia por ejemplo en la cumbia villera (Barría: 2004-2005). Vale la pena detenerse en el tipo de música que consume Alexis: Heavy metal, rock y punk: a pesar de que se trata de géneros distintos, quisiera destacar que todos ellos cargan con diferentes grados de resistencia (Alabarces: 2008). Asimismo, logran crear estados catárticos de liberación en el escucha debido al texto y a la forma en que los temas son musicalizados. Prima un solista que grita para que su voz se escuche por encima de los instrumentos que lo acompañan, de otro modo su voz desaparecería entre una masa amorfa, no sólo instrumental, sino también de ruidos provenientes del mundo moderno. Si bien es cierto que Alexis probablemente no comprende las letras de las canciones por estar compuestas en inglés, la fuerza con que el significante es emitido logra el objetivo de transmitir el “mensaje intencionado” (Tagg: 2013). Además hay un uso indiscriminado de sintetizadores, bajo y guitarra eléctrica, con patrones de percusión (dados generalmente por una batería) simples y repetitivos. Es un tipo de música que “exige” ser escuchada a un volumen alto.

Vallenatos: En este caso nos enfrentamos a un género musical originario del caribe colombiano que es muy apreciado en Medellín, probablemente debido a los componentes musicales que remiten a rasgos identitarios (ritmo, instrumentos autóctonos, uso de acordeón). En la novela, Fernando lo define como “una carraca con raspa y que no soporta mi delicado oído” (Vallejo 2008: 55), estableciendo así un abismo entre el sujeto narrador (él mismo) y el medio social que lo rodea. El vallenato da pie a una ilusión de vida social compartida que revierte los efectos destructivos de la violencia callejera. Según señala Attali (1977), las enemistades se matizan cuando se comparte una música que a todos les resulta familiar. Es un mecanismo de la sociedad para reafirmarse a sí misma y para subordinar lo individual a lo colectivo, para conjurar la soledad en medio de la multitud (Bowman 1998: 352).

El segundo componente que imposibilita la vida en pareja es la interferencia codal (Tagg: 2013). Fernando es un receptor que conoce el sistema de signos musicales que se escucha en Medellín, pero sus expectativas del hecho sonoro son completamente



diferentes. En cambio Alexis es un escucha competente que reconoce y distingue los diferentes géneros musicales y su respuesta es la correcta. Comprende (inconscientemente) que el heavy metal expresa en términos sonoros la insatisfacción social y, por lo mismo, debe ser escuchado a volumen alto. Subir el volumen es una forma de empoderamiento, puesto que va en contra de las normas de buenos modales que prescriben no perturbar al prójimo (Collins: 2001). No sabemos con exactitud qué sienten los sicarios Alexis y Wílmor ante esa música ni sabemos qué tipo de respuesta les genera porque su voz siempre está mediada por el juicio condenatorio de Fernando. Según ya se dijo, el consumo de música comercial modela al sujeto y sus preferencias, de manera que la voluntad liberadora se confunde con la alienación: tanto Alexis como Wílmor viven cada día una metáfora sonora de la aniquilación del cuerpo.

El tercer componente hace referencia a la capacidad de la música de inducir a la violencia. En este caso, el sujeto individual (Fernando) se autoexcluye del sujeto colectivo (el medio social) mientras que los sicarios se identifican con él. Fernando juzga el entorno desde la mirada del poder, aunque es un poder que ha perdido la legitimidad y vigencia (como gramático). No obstante, el juicio de Fernando es aniquilador. La gente que lo rodea es tan “mierda” como la música que escucha, lo que crea automáticamente una analogía entre sociedad y música. Del mismo modo en que los seres humanos deben ser asesinados para restablecer el orden, su música (es decir, su ruido) debe ser callada para restablecer el silencio. El objetivo final en ambos casos es apagar el ruido, apagar la vida. Visto así, el verdadero ángel exterminador no es el sicario, sino Fernando. Este último da las órdenes, el anterior las cumple.

### **La desintegración del sujeto: el silencio**

*“He dejado de ser uno y somos dos: uno solo inseparable en dos personas distintas”*  
(Vallejo 2008: 62).

Para constituirse como sujetos, los individuos deben someterse a las normas sociales de construcción de la subjetividad. Pero Fernando rompe con todas las reglas morales, lo que implica no sólo la desvinculación de los demás, sino también una vulnerabilidad que sólo puede ser superada a través de la unión con otro ser humano. Hay un anhelo romántico -imposible de cumplir- de fusionarse con el otro, liberarse de la individualidad para combatir la soledad existencial (Pobutsky 2010: 569). A pesar del deseo de unión, la dualidad en la novela siempre está dada en términos de unión de los contrarios: Dios es el Diablo, Medellín es antítesis y espejo de Medallo, los muertos vivos caminan hablando de crímenes, en la morgue el llanto de los vivos se yuxtapone con el silencio de los muertos. Vida y muerte conviven en la cotidianidad. Resulta sintomático el hecho que Fernando establezca relaciones amorosas con muchachos que son su antítesis bajo todo punto de vista, además de que en cualquier momento pueden morir asesinados. Fernando más bien adelanta el desenlace en la medida en que les

sugiere morir simbólicamente: “-No es música ni es nada, niño. Aprende a ver la pared en blanco y a oír el silencio” (Vallejo 2008: 20).

La pared en blanco y el silencio son signos que evocan la nada; en otras palabras, para que la relación de pareja funcione, el narrador intenta que el otro se anule a sí mismo. En ello se aprecia una voluntad de dejar de existir que va tomando fuerza conforme avanza la novela. La obsesión de Fernando de entrenarse “para el silencio de la tumba” (Vallejo 2008: 108) no deja la menor duda de que el sujeto está dando sentido a su diario vivir con base en la proximidad de la muerte: “Hombre vea, yo le digo, vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto. Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí” (Vallejo 2008: 89).

Pero no sólo Medellín es símbolo de inexistencia y muerte, sino el país completo. La degradación se da también a nivel de las instituciones. La máxima autoridad del país (el presidente) es llamado sistemáticamente “pajarraco deslenguado”, “cotorra mojada”, o “lorito gárrulo”. Todos son sobrenombres despectivos que aluden a aves ruidosas, porque para Fernando el gobierno está asociado con el ruido: “El que no está en el gobierno no existe y el que no existe no habla. ¡A callar!” (Vallejo 2008: 23).

La falta de respeto a la institucionalidad no debe sorprender porque las leyes no le competen ni a Alexis, ni a Wílmur, ni siquiera a Fernando. A pesar de que los tres pueden ser definidos como criminales desde la óptica de las instituciones gubernamentales, ninguno de los tres suscribió a lo que Foucault denomina el pacto social (Foucault 2001: 93).

¿Y la música? La música ha dejado de ser el bálsamo que combate el silencio sepulcral para transformarse ella misma en “ritmo de muertos” (Vallejo 2008: 117). Un ejemplo de ello es el famoso vallenato “La gota fría”, que dice: “Me lleva a mí o me lo llevo yo/ pa que se acabe la vaina” (Vallejo 2008: 74). Cabe destacar que la primera vez que Fernando pone atención a la letra de un vallenato es cuando hay una clara referencia a la muerte (me mato o lo mato).

Sólo un tema musical le trae añoranzas del pasado y se le llenan los ojos de lágrimas. Se trata de “Senderito de amor”, que proviene de la vitrola de la cantina Bombay: “Un amor que se me fue/ otro amor que me olvidó/ por el mundo yo voy penando” (Vallejo 2008: 112). El recuerdo es rápidamente rechazado y reemplazado por “el matadero del presente” (p.113). La partida del narrador va acompañada de una conocida cumbia cuyo texto también se refiere al contrasentido entre bienestar y violencia: “Y que te vaya bien/ que te pise un carro/ o que te estripe un tren” (Vallejo 2008: 140). Fernando finalmente desaparece ante signos sonoros de muerte.

La novela no siempre ofrece temas musicales reconocibles. Llega un momento en que la desestructuración de la música es tal, que ya ni siquiera es posible hablar de cadenas de significantes. No hay texto, no hay acompañamiento musical, ni siquiera volumen. Fernando dice tener “los oídos rotos” (p. 20), de manera que sólo el hecho de que “algo suene” indica que hay presencia de un ser humano, de alguien que debe ser

callado. Así ocurre con el transeúnte que silba en la calle: “Detesto pero detesto que la gente silbe. No lo tolero. Lo considero una afrenta personal, un insulto mayor incluso que un radio prendido en un taxi. ¿Qué el hombre inmundo silbe usurpando el sagrado lenguaje de los pájaros? ¡Jamás!” (Vallejo 2008: 114).

Resultado: el hombre “con vocación de pájaro” termina tendido en el suelo con una bala en el corazón disparada por el sicario. Si el silbido todavía puede ser definido como música, la reducción del sonido a su componente mínimo es el disparo: “¡Tas! Un solo tiro, sin comentarios” (Vallejo 2008: 30-31). La música reducida a su componente mínimo reduce al sujeto a la nada. Con el ruido del disparo el silencio es nuevamente restaurado.

## Conclusiones

En *La Virgen de los sicarios* la música cumple funciones variadas que están en directa relación con el contexto y la forma en que los sujetos la consumen. Desde el punto de vista del narrador, no hay diferencias significativas entre los hechos sonoros - cualquiera que sean- y por esa razón la música es sistemáticamente equiparada con el ruido: un signo más de la degradación social. No obstante, para los sicarios y demás sujetos que habitan Medellín la música se yergue como una vía para evadirse de los problemas y la miseria cotidiana, asumiendo una función transgresora que canaliza la frustración. La música es el antídoto contra la muerte y eso se observa en los géneros “duros” (heavy metal, rock, punk) que expresan el descontento por medio del ruido.

Aparte de manifestar el descontento, la música también recoge discursos que reafirman la identidad colectiva y dan un sentido de pertenencia al grupo. Tal es el caso del vallenato, género musical colombiano muy popular en todo el departamento de Antioquia, que en la novela tiene una presencia casi permanente. Pero los mismos rasgos de la música que operan como factor de cohesión social desvinculan al sujeto individual (Fernando) del entorno que lo rodea.

Fernando regresa a la ciudad natal en la última etapa de su vida y la encuentra sumida en un caos que es potenciado por el bombardeo de música y ruido provenientes de la radio, la televisión y la calle. Del mismo modo en que se descontrola la producción de ruido, se descontrola la violencia. Las relaciones amorosas de Fernando están marcadas por la imposibilidad de soportar el día a día expuesto a la bulla, aunque esa bulla externa es más bien la otra cara del ruido interno que lo sumerge poco a poco en una espiral de violencia que culmina con su desaparición simbólica. Fernando se va desestructurando en tanto sujeto, conforme intenta destruir el ruido.

Pero la novela permite visualizar otras formas de percepción del hecho sonoro, independientemente de los prejuicios del protagonista. El silencio, que en condiciones normales es un elemento inmanente de la música, pierde en la novela el carácter versátil que posibilita formas alternativas de comunicación, para asumir más bien una función extrema que lo aproxima a la destrucción. Es así como el sujeto intolerante, alienado y

socialmente autoexcluido (Fernando) promueve apagar el ruido (apagar la vida) con el objeto de restaurar el silencio (imponer la muerte). Pero esta opción no es una alternativa viable para la sociedad en su totalidad. De hecho, el fracaso de los signos de aniquilación es previsible desde el momento en que se impide la coexistencia del ruido y el silencio en toda su dimensión. Mal que mal, ambos forman parte íntegra de la condición del ser humano.

#### OBRAS CITADAS

- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ibérica de Ediciones y Publicaciones, 1977. Impreso.
- Alabarces, Pablo. “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. *TRANS Revista transcultural de música* 12, 2008. <http://www.sibetrans.com/trans/a92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>. Consultado el 30 de abril de 2016.
- Barría, María Soledad. “Cumbia villera ¿el ruido de los olvidados?” *Papeles de Nombre Falso*, verano 2004/2005. [http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:hQXRAjUlwIJ:scholar.google.com/+ruido,+m%C3%BAstica&hl=es&as\\_sdt=0](http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:hQXRAjUlwIJ:scholar.google.com/+ruido,+m%C3%BAstica&hl=es&as_sdt=0). Consultado el 3 de mayo de 2016.
- Berglund et al. 1999. *Guías para el ruido urbano*. [http://www.saludambiental.udg.mx/maestria/II\\_dip\\_files/Modulo\\_II/GUIA%20RUIDO%20URBANO%20OMS.pdf](http://www.saludambiental.udg.mx/maestria/II_dip_files/Modulo_II/GUIA%20RUIDO%20URBANO%20OMS.pdf). Consultado el 4 de mayo de 2016.
- Blume, Friedrich (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989. Impreso.
- Bowman, Wayne. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford University Press, 1998. Impreso.
- Castro Gómez, Santiago. 1998. “Latinoamericanismo, Modernidad, Globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón”. *Teorías sin disciplina*, 1998. <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/castroG.htm>. Consultado el 2 de mayo de 2016.
- Collins, Karen E. y Philip Tagg. *Re-Constructing Yesterday's Soundscape for Today's Alienation and Tomorrow's Dystopia*, 2001. <http://www.tagg.org/articles/dartington2001.html>. Consultado el 2 de mayo de 2016.
- Cziesla, Wolfgang. “Metrópolis latinoamericanas como escenarios en la literatura”. *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada* (1996): 219-248. Impreso.
- Despins, Jean-Paul. *La música y el cerebro*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A, 1989. Impreso.

- Enciclopedia Salvat de la Música. Barcelona: Salvat Editores, 1967. Impreso.
- Ette, Otmar. *Literature on the Move*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003. Impreso.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Madrid: Ediciones Akal, 2001. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales y globalización*. México: Editorial Grijalbo, 1995. Impreso.
- Goodbody, Nicholas T. 2008. "La emergencia de Medellín: la complejidad, la violencia y la *différance* en *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*". *Revista Iberoamericana* LXXIV 223 (abril-junio 2008): 441-454. Impreso.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas". *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. Impreso.
- Károly, Ottó. *Introducción a la música*. Pamplona: Salvat S.A. de Ediciones, 1984. Impreso.
- Lander, María Fernanda. "La voz impenitente de la "sicaresca" colombiana". *Revista Iberoamericana* LXXIII 218 (enero-marzo 2007): 165-177. Impreso.
- Martí, Josep. "Las músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". *TRANS Revista transcultural de música* 6, 2002. <http://digital.csic.es/handle/10261/38548>, consultado el 4 de mayo de 2016.
- Osorio, Oscar. "El sicario en la novela colombiana". *Poligramas* 29 (junio 2008): 61-81. <http://hdl.handle.net/10893/3012>. Consultado el 2 de mayo de 2016.
- Pobutsky, Aldona B. "Romantizando al verdugo: las novelas sicarescas *Rosario Tijeras* y *La Virgen de los sicarios*". *Revista Iberoamericana* LXXVI 232-233 (julio-diciembre 2010): 567-582. Impreso.
- Rösing, Helmut. "Musikgebrauch im täglichen Leben". *Musikwissenschaft*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1998: 107-129. Impreso.
- Segura, Camila. "Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea". *América Latina Hoy* 47 (2007): 55-76. [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/72692/1/Violencia\\_y\\_melodrama\\_en\\_la\\_novela\\_colom.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/72692/1/Violencia_y_melodrama_en_la_novela_colom.pdf). Consultado el 30 de abril de 2016.
- Tagg, Philip. "¿Para qué sirve un musema?". *V Congresso da LASPM-LA*, 2004. <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/paraquesirveunmusema.pdf>. Consultado el 27 de agosto de 2016.
- Tagg, Philip. *Music's Meanings*. New York: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013. Impreso.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo. *La música y sus secretos*, tomo II. San José: Editorial Costa Rica, 1981. Impreso.
- Vallejo, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 2008. Impreso.

## TEMAS MUSICALES

- “*Senderito de amor*”, interpretado por Pedro Infante,  
[http://www.youtube.com/watch?v=vh7-O6Q8\\_BY&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=vh7-O6Q8_BY&feature=related)
- “*La gota fría*”, interpretado por Carlos Vives,  
<http://www.youtube.com/watch?v=XtqZHLLY5dU>
- “Que te mate el tren”, interpretado por la Sonora Barón,  
<http://www.youtube.com/watch?v=qwEgcEickRE>