



**DEL PAPEL A LA PANTALLA:
LA RELECTURA FÍLMICA DE *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS***

LAURA HATRY

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Muchas veces se ha venido comparando la adaptación con la traducción, pero hay que tener en cuenta que la segunda, en primera línea, tiene como objetivo fundamental el de difundir un texto –en principio inaccesible para los lectores con *limitaciones* lingüísticas– a un público más amplio¹. En nuestro juicio, sin embargo, una adaptación no tiene esta ambición –o por lo menos no debería tenerla–, porque sólo se trataría del intento de hacer accesible un texto a aquellos a los que no les “apetece” leerlo –aunque seguramente habrá productores que esperan un éxito de cajas con tal designio–. El cineasta –ideal– debería querer crear una obra, y por tanto conseguir el uso adecuado del lenguaje cinematográfico y el amoldamiento dentro de sus propios parámetros. Además, este director ejemplar intuirá automáticamente cuándo y cómo adaptar un libro, hasta tal punto que la mente cinematográfica se obsesiona absolutamente con el medio y sentirá la necesidad perentoria de hacer *realidad* su obsesión. Por eso, la adaptación se asemeja, a nuestro parecer, más a una lectura-interpretación del director que a un simple traspaso de una materia a otra. De ahí que ciertas *traiciones* al texto original no se deberían ver como debilidades –siempre y cuando tengan coherencia dentro de su propio lenguaje fílmico–, sino como la proyección de la visión personal del director, que a menudo, para que se pueda llevar a

¹ No queremos negar que la traducción precise necesariamente de un traductor literario; la disputa sobre la posibilidad de traducir un texto literario tiene una larga tradición entre los filósofos y escritores –Derrida, Kant, Schopenhauer, Benjamin, Paz, Ortega y Gasset...–.

cabo esta relectura se somete a cambios de espacio, tiempo, punto de vista, personajes, duración, etc. Es el caso de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, novela corta, que fue llevada al cine por Barbet Schroeder.

En este libro, lo que más llama la atención es que el estilo que se ha adaptado a la pantalla, no es ni mucho menos un monólogo interior, una sola voz narrativa que nos presenta *su* mundo desde una óptica absolutamente subjetiva. Cuando Barbet Schroeder, director franco-colombiano de la película, se enamoró de la narrativa vallejana² y fue a visitar a Vallejo a México, estaba convencido de que *La virgen de los sicarios*, a pesar de ser la obra que más le gustó, era imposible de adaptar al cine. El novelista le demostró que estaba equivocado: ciertamente había que cambiar mucho, pero la voz en *off* –opción que había considerado y desechado Schroeder– no era la única forma de adaptación. Había que reescribir el libro ajustándolo a las necesidades de la pantalla. He aquí la diferencia principal: Vallejo volvió a escribir el libro, esta vez en forma de guión, donde transformó la voz omnipresente del protagonista en diálogos; su condición de cineasta ayudó a la hora de decidir qué había que cambiar de forma, por tanto se trata no sólo de la lectura del director, sino también de la reescritura del propio autor.

El hecho de tener un narrador en primera persona subraya el subjetivismo del libro: la visión del protagonista Fernando –cargada de cinismo–, es la única referencia que se le transmite al lector. Así, este se convierte en el interlocutor del narrador que tiene que fiarse de su concepción de los hechos; el narrador lleva su “poder” sobre el lector a tal extremo que empieza a funcionar como traductor al lector “extranjero” (Vallejo, 2009: 61³), tanto en relación con el lenguaje de los sicarios como con las costumbres y las particularidades en la cultura colombiana. Aunque al principio desestima al lector por su supuesta ignorancia cultural –y durante todo el texto mantendrá cierta autoridad discursiva–, a medida que va avanzando se convierte en cómplice y por tanto en su congénere. La película en principio no tendría esta subjetividad necesaria porque ya no se trata de un narrador en primera persona, ni de la voz en *off*, sino de diálogos entre Fernando y sus dos amantes sicarios, Alexis y Wílmur. No obstante, tampoco en la película se encontrará la polifonía: de nuevo se desarrolla

² Como ya había ocurrido con la obra de Bukowski que dio pie a la película del mismo director, *Barfly*, hecho que cuenta el propio director en una entrevista con motivo del estreno de la película.

³ Todas las siguientes citas textuales del libro provienen de Vallejo (2009) y se indicará sólo el número de página.

sólo la visión subjetiva del protagonista con profundidad y del mismo modo que el lector sirve para que este pueda expresar sus inquietudes, en la película los dos amantes reemplazan al lector siendo los receptores para que él pueda expresarse.

Esta exclusión de más visiones parece, por un lado, muy parcial y elimina la posibilidad de la fragmentación que contribuye a percibir una realidad más cercana a la verdad, ya que no se puede contar nunca la verdad absoluta, sino que esta se compone de muchos aspectos e historias infinitesimales de cada uno⁴. Por otro lado, es una forma de ser más fiel al libro, de transmitir la mirada de Fernando sin intentar abarcar algo inabarcable como lo es la verdad, de tal modo que se reconoce en todo momento que lo único que se quiere demostrar es su visión unipersonal, cesando, por tanto, la posibilidad de una autobiografía más reflexionada, ecuánime y equilibrada en la que terceros podrían haber sido introducidos para adquirir una sutileza aquí inexistente. Las ideas y sentimientos del protagonista también se reflejan en el plano visual, así afirma que no hay nada que no esté en movimiento –“no hay nada quieto, hasta las piedras se mueven” (Schroeder, 2000b: 51:27⁵)– y coherentemente con esta convicción tampoco la cámara produce tomas fijas⁶. Para remarcar aún más la sensación de que experimentamos la vida colombiana a través de la mirada de Fernando, en la película, Schroeder utiliza tanto la cámara al hombro, es decir, imágenes que captan lo que sería la visión del protagonista, como “movimientos de grúa” (Schroeder, 2000a: 6).

La carga de violencia, tanto en el libro como en la adaptación por Barbet Schroeder, aquí es tal que nos es difícil pensar en su contenido poético. El lector/espectador se preguntará dónde se esconde el deleite aquí, y tal vez ha de admitirse que parece que es inexistente, no obstante, defendemos que sí son obras que no carecen de calidad *artística* a pesar de su tema controvertido y cruel. El tema central es la violencia –y asociada a ella, la corrupción, la política, el poder abusivo–. Al hablar

⁴ Hay quien ha criticado esta exclusión de otras voces ferozmente, como por ejemplo Jacovkis (2009).

⁵ Todas las citas de la película se indicarán con los minutos y segundos correspondientes de la edición citada en la filmografía.

⁶ Otra razón para el constante movimiento de la cámara es el uso de Alta Definición que produce una sensación mucho más cercana, también permite filmar con múltiples cámaras a la vez y de ahí editar con más posibles ángulos. Otro aspecto es que todo es nítido, pero al contrario de otros que han intentado hacer que se “parezca al cine”, Schroeder ha “querido explorar las características de esta nueva técnica aceptándolas. Cuanto más definida estaba, más contento estaba yo. En un primer plano de Alexis, por ejemplo, se ve la ciudad muy nítida detrás. Para mí es formidable. No me distrae y refuerza la idea de la película” (Schroeder, 2000a: 7). El uso de una cámara portátil, además crea un efecto de *cinéma vérité* (Osorio, 2009).

de este tópico, hemos de tener en cuenta el estudio expuesto por Ariel Dorfman que expone, en *Imaginación y violencia en América*, uno de los libros fundamentales en este campo, que reza:

no es comprobar el indiscutible peso de la temática de la violencia en nuestra realidad factual y literaria sino desentrañar las formas específicas, múltiples, contradictorias y profundamente humanas, que esa temática presenta; mostrar cómo la violencia ha creado una cosmovisión que no se encuentra en ningún otro lugar; cómo el hombre americano ha enfrentado el problema de la muerte y su libertad, y cómo, derrotado o vencedor, ha sabido buscar en la violencia su ser más íntimo, su vínculo ambiguo o inmediato con los demás. (Dorfman, 1970: 9)

El tema de la violencia en última instancia ayudará a entender qué es América y a radiografiar la sociedad, en este caso, la antioqueña, que a veces parece estar plagada por la calamidad convirtiéndose en un infierno terrestre. Intentaremos aquí señalar los elementos poéticos en ambas obras pese al aparente horror absoluto y sin esperanza, y también adentrarnos en los problemas de la adaptación fílmica y sus soluciones. En la literatura contemporánea colombiana, la representación del criminal típico es, sin duda, el sicario: un joven –entre trece y veinte años, la edad varía entre los “violentólogos”, sociólogos y otros críticos– que trabaja como la mano ejecutora de los asesinos entre bandas del narcotráfico. *La virgen de los sicarios* es un ejemplo de este género de *novela sicaresca*⁷ que tiene en palabras de Vargas Llosa (1990):

una mitología fraguada por la literatura, el cine, la música, el periodismo y la fantasía popular, de modo que, cuando se habla de ellos, conviene advertir que se pisa ese delicioso y resbaladizo territorio, el preferido de los novelistas, donde se confunden ficción y realidad.

En la novela de Vallejo –y en la película de Barbet Schroeder tal vez incluso de forma más *obvia*, por la asociación con documentales– encontramos esa dialéctica entre varios planos, a la que volveremos más adelante.

Para buscar los orígenes de la violencia actual en Colombia –y obviamente estamos sintetizando mucho– se debe volver atrás –hasta el 1948–, cuando con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán se inició el Bogotazo, y con él la época de “La Violencia”; en ella se enfrentaron, dando lugar a una guerra civil que se extiende hasta 1960, los partidos Liberal y Conservador. La posterior expansión de las guerrillas

⁷ El escritor colombiano Héctor Abad inventa este término en su artículo “La sicaresca antioqueña”; el paralelismo con la picaresca lo explica en una entrevista de la siguiente manera: “realmente se parece mucho a la picaresca en el sentido de que es una persona, por lo menos en los primeros libros, que narra en primera persona su vida de fechorías” (Abad en Orrego, 2007).

rurales (ya en los años 60 existirían las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia y el Ejército de Liberación Nacional) y sus enfrentamientos con los paramilitares es en buena medida responsable de la migración del campo hacia la urbe –sobre todo Bogotá, Medellín y Cali–⁸. En última instancia se extiende la violencia urbana –causada por la pobreza y el desempleo– donde el narcotráfico y su correlato de las mafias de droga se convertirán en uno de los problemas fundamentales, y en el desencadenante principal de gran parte de los crímenes cometidos⁹. Pablo Escobar, figura central del cartel de Medellín, representa una especie de “padre” del oficio de sicario colombiano; así encontramos en el libro la importancia que se le daba: “con la muerte del presunto narcotraficante [...], aquí prácticamente la profesión de sicario se acabó. Muerto el santo se acabó el milagro. Sin trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar” (pp. 34-35). Una de las diferencias entre libro y película se demuestra aquí; mientras que al empezar el libro Escobar todavía no está muerto y se proclama que “la ley de Colombia” lo mató –“hoy dando parte a la nación porque veinticinco mil soldados habían dado de baja al presunto capo-jefe del narcotráfico, contratador de sicarios” (p. 34)– en la película ya está muerto desde el principio –así lo cuenta Alexis al empezar el film quejándose de que por su muerte está “todo el mundo sin trabajo” (15:25)–. También se utilizan las circunstancias políticas del país para crear una sensación temporal real; por ejemplo, en el libro el intervalo entre la muerte de Alexis y el encuentro con Wílmor es menor que en la película, ya que en la última la entrada en vigor de un nuevo presidente crea un marco en el que se puede deducir cuánto tiempo ha transcurrido (Osorio, 2009).

El grado de esta violencia cambia radicalmente de un soporte al otro; mientras que en el libro contamos un total de dieciocho muertos, en la película se hallan sólo seis: lo que de forma escrita se interpreta como parábola, allí habría parecido exageración, tal vez hasta sensacionalismo y deseo de escándalo –aún así resultó ser bastante controvertida–. A este respecto dijo el director: “Entonces empezamos una negociación sobre el número de muertos para saber qué muertos íbamos a dejar y bajo qué condiciones... El resultado para mí fue totalmente sorprendente; otra versión de la misma historia, más cercana a su verdad autobiográfica” (Schroeder, 2000a: 4).

⁸ La población de Medellín aumentó a tres millones en 1993, de 380.000 en 1951 (Brand, 1995: 63).

⁹ Estas tres “fases” de violencia han sido denominadas “la primera violencia”, “la segunda violencia” y “la tercera violencia”, a lo que añade Kantaris “que es también un movimiento desde lo específico (el Bogotazo) hacia lo difuso (el crimen urbano y la corrupción globalizada)” (Kantaris, 2008: 456).

Curiosamente, no es el número de muertos lo que nos desensibiliza –mientras que en el libro una de las razones es esta–, sino la forma de cometer los asesinatos: son fríos, sin arrepentimiento o reflexión alguna, un mero trabajo que es para Alexis y Wílmor como pudiera serlo cualquier otro. La más mínima queja por parte de Fernando se toma como desencadenante para matar, y este pronto se dará cuenta de que la simple mención de que alguien le ha molestado será motivo suficiente para aniquilarlo sin pensarlo dos veces. En la novela la cantidad de muertos hace que cada vez nos sorprendamos y escandalicemos menos, mientras que en la película la mirada fría sin sentimiento es lo que nos insensibiliza y a la vez horroriza. Algunas muertes que corren a cargo de Alexis en la novela, en la película las ejecuta Wílmor, y también es el primero con quien va a su casa natal mientras que en la novela es el segundo; sin embargo, no trastoca en ningún momento la historia, y no tiene importancia en cuanto a la fidelidad a la esencia del libro. Es más, este *quid pro quo* de quién es el autor del asesinato refuerza una idea central: la de que los sicarios también son intercambiables y que no importa quién es sino qué significa para Fernando y qué posición ocupa en la relación. Esta idea se ve subrayada en la película por la similitud física de ambos y el director juega a crear este despiste en el espectador; por ejemplo, la primera vez que aparece Wílmor –de espaldas y por tanto aún más confundible– lleva la misma chaqueta que el anterior amante. Por otra parte, en la novela el narrador los confunde algunas veces: “Le dije a Alexis, perdón, a Wílmor que entráramos” (p. 97).

Otra diferencia importante es el rol que juega Medellín: en el libro tiene un papel secundario, mientras que en la película se convierte en otro *personaje* más. Schroeder puso mucho énfasis en que fuera así, ya que de este modo el espectador puede captar mejor lo esencial de la vida colombiana, y el film adquiere un toque documental mayor. Aquí también influye que los actores no son profesionales sino chicos de la calle que reprodujeron con más naturalidad y credibilidad la vida *sicaresca* de la urbe –aspecto algo neorrealista–. La excepción es Germán Jaramillo que interpreta a Fernando, pero esto también tiene su lógica interna, ya que es el único que se siente *extranjero* al principio de la película, es decir, no es su mundo sino que se tiene que hacer con él poco a poco; son los jóvenes amantes los que le introducen en el nuevo espacio antioqueño. Medellín –“la capital del odio” (p. 8)– desempeña un papel central en él, y de ahí que este papel también le sea otorgado a la hora de la representación: “la ciudad no es

meramente un trasfondo para la *sicaresca* del cual podemos extraer y analizar una noción abstracta de la violencia; es una parte integral de ella, el ambiente del que ella nace y en el que cobra su carácter” (Goodbody, 2008: 441). Es decir, el hecho de transcurrir en Medellín condiciona el desarrollo y el proceso por el que pasan todos los personajes; los sicarios no parecen tomar conciencia de su situación, o por lo menos mantienen una indiferencia difícilmente comprensible para el mundo occidental: “para morir nacimos” (p. 39), y por el otro lado encontramos al narrador que oscila entre “el deseo de separarse o alejarse de la ciudad violenta y el sentirse a la vez fascinado por la misma” (Goodbody, 2008: 443). Esta fascinación la vemos por ejemplo antes de que suba a las comunas con su amante, pero no puede parar de imaginarlas: “las he visto, soñado, meditado desde las terrazas de mi apartamento, dejando que su alma asesina y lujuriosa se apodere de mí”, y a la distancia asegura que le “encienden el corazón como a una choza la chispa de un rayo” (p. 30). Sin embargo, sobre sus habitantes se expresa con suma crueldad y aversión –además de sarcasmo y desgana–, y no duda en despreciar cualquier aspecto que pueda tener que ver con la procreación del estrato social pobre que es, según él, la razón por la que se continúa esta pobreza vinculada estrechamente a la violencia:

Pobres de este mundo, por Dios, por la Virgen, por caridad cristiana, abrid los ojos, razonad: si se cruzan una pareja de enanos ¿qué pasa? Que tienen el cincuenta por ciento de probabilidades, fifty fifty, de que sus hijos les salgan como ellos, midiendo uno veinte. ¡Uno de cada dos hijos les nacerá con el gen de la acondroplasia, enano! Pues una cosa sí os digo, desventurados: que el gen de la pobreza es peor, más penetrante: nueve mil novecientos noventa y nueve de diez mil se lo transmiten, indefectible, a su prole. ¿Estáis de acuerdo en heredarles semejante mal a vuestros propios hijos? Por razones genéticas el pobre no tiene derecho a reproducirse.¹⁰ (p. 109)

Además ejerce un odio absoluto hacia las mujeres, lo que le llevará a afirmar que no tienen alma, ni cerebro y que por eso es imposible sentir amor hacia ellas, y va más allá: por culpa de “los curitas salesianos” parte de la opinión de que “la relación carnal con las mujeres es el pecado de la bestialidad, que es cuando se cruza un miembro de una especie con otro de otra, como por ejemplo un burro con una vaca” (pp. 17-18). Sin embargo, el niño Alexis casi le supera en misoginia, a Fernando mismo le parece más “extremoso que yo” y su “pureza incontaminada de mujeres” (p. 19) resulta ser uno de los motivos por los que se enamora de él. Paradójicamente, ama con locura a los hijos de estas mujeres que tanto aborrece por el hecho de reproducirse.

¹⁰ En la película compara la cuestión con la homosexualidad: “dicen que la homosexualidad es pecado, qué pecado va a ser, pecado es seguir procreando” (36:17).

Hacia sí mismo parece sentir algo similar; se puede ver la culminación de esta egolatría extrema de Fernando en el epitafio que desea tener¹¹; en la película, en cambio, no contamos con esa escena y en general parece menos presuntuoso.

Volviendo a la migración hacia Medellín, esta causó un cambio importante en su fisonomía, ya que se produjo una fragmentación en el casco viejo de la ciudad y los barrios nuevos que se formaron a sus alrededores. Así nos explica Fernando que

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. [...] 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. (p. 86)

Como dijimos, en el film Medellín tiene un peso mayor ya que aquí se percibe esta bipartición con más fuerza y los contrapuntos están marcados visualmente. En las dos obras podemos ver la dialéctica de cielo e infierno, ascenso y caída: el mundo está *al revés* en el mundo antioqueño; lo que se encuentra más arriba –donde debería estar el cielo– es la representación del mal, del sufrimiento, de la pobreza, del no-progreso, y sobre todo de la muerte segura; y la ciudad de abajo es –era– signo de todo lo opuesto, donde “palpitaban [...] las lucecitas de Medellín en la unánime noche, rogándole al cielo que nos hiciera el milagro de volver a ser. A ser lo que fuimos” (p. 32). ¿Estarán rogando aquí al cielo –las comunas– que se pare con la violencia? A pesar de representar más bien el infierno, para Fernando no lo es, ya que de ahí viene su “ángel”, más precisamente su “ángel exterminador” (p. 57), su salvación. Si no fuera por él quisiera seguir con su plan original de volver para morir¹², pero el amor le devuelve la voluntad de vivir. Alexis se convierte así en su “ángel de la guarda” (p. 24) y a la vez en su “máquina de matar” (p. 32) que acabará con todo aquél que según Fernando no merece vivir –aunque nunca lo pronuncie explícitamente, después del primer instante sabe bien cómo utilizar las palabras para que se cumplan sus deseos–. Cuando se queja de un *punkero* por quitarle el sueño, Alexis no duda en matarlo cuando se lo cruza por la calle; mientras que en el libro enseña sobre todo indiferencia e inocencia –“¿Pero que lo mandé matar? ¡Nunca! Jamás de los jamases. Jamás le dije a Alexis: «Quebráme a

¹¹ Este debe decir: “Vir clarissimus, grammaticus conspicuus, philologus illustrissimus, quoque pius, placatus, politus, plagosus, fraternus, plaidus, unum et idem e pluribus unum, summus jus, hic natus atque mortuus est. Anno Domini tal...” (p. 110). Para un estudio exhaustivo sobre el uso del latín y la interpretación de cada parte de su epitafio, véase H. Herlinghaus (2006).

¹² Así le dirá a Alexis, en la película, que está “viviendo los extras” (9:20); con lo que utiliza el lenguaje del cine dentro del cine para comparar su situación.

éste». Lo que yo dije [...] fue: «Lo quisiera matar» y se lo dije al viento; mi pecado, si alguno, se quedó en el que quisiera” (p. 33)—, en la película intenta explicarle a Alexis que la vida no funciona así y demuestra bastante más culpabilidad y arrepentimiento:

FERNANDO: Mataste ese pobre muchacho por nada, ¿cómo pudiste?

ALEXIS: Vos mismo dijiste que lo querías cascar.

FERNANDO: Sí, dije, pero fue un mal pensamiento, si se matara en realidad los que quisieras matar en el pensamiento, esto sería el acabóse. (33:00) [...] Me siento culpable. (34:34)

Su primer ángel y máquina de matar se convertirá de verdugo en víctima y su verdugo se convertirá en el nuevo ángel y la nueva máquina de matar de Fernando que, cuando se da cuenta de que su nuevo novio es el asesino del anterior, no tarda en perdonarle por las circunstancias y aceptarlo como “Wílmor, mi niño, el único” (p. 125), cuando poco antes había estado llorando por “mi niño, Alexis, el único” (p. 119).

Aunque al principio rechaza por completo cualquier posible complicidad con la ciudad de arriba, con los asesinatos cometidos por sus “máquinas”, a medida que se implica en la vida de los sicarios, cada vez es menos capaz de sostener su inocencia: “aquí no hay inocentes, todos somos culpables” (p. 105). Al principio se declara como alguien que se encuentra fuera de todo lo ocurrido, un apátrida que vuelve a su tierra natal con nostalgia¹³, y con el objetivo de morir allí. Al llegar se topa con una Colombia opuesta a la de su imaginario: lo que antes era orden, ahora es caos; lo que suponía el progreso —la esperanza que vendría con la modernización— ahora constituye el estancamiento ya que no se percibe ningún avance en el país; la sociedad culta se reemplazó por un pueblo vulgarizado —lo último se transmite ante todo en cuanto al cambio lingüístico—. No obstante, al continuar la historia, ocurre lo previamente dicho: ya no tiene la condición de extranjero sino que se funde poco a poco otra vez con su país y se apropia de las nuevas costumbres, esto lo vemos en particular en el uso del lenguaje; mientras que al principio le explica al lector la jerga propia de los sicarios, al final habla como ellos¹⁴. El contraste de su idiolecto del monólogo interior en la novela

¹³ En esta nostalgia se hace sobre todo hincapié en la película, donde el regreso a los lugares de la infancia de Fernando resaltan, y las imágenes subrayan este aspecto, mientras que en el libro las descripciones no impactan del mismo modo.

¹⁴ Cabe también la interpretación de Aileen El-Kadi (2007) de que se trata de un *Bildungsroman* inverso, donde es el joven sicario que le inicia en su mundo y tiene “el saber” sobre cómo funciona la vida. Sin embargo, en todo momento es Fernando quien tiene la autoridad, porque tiene “la palabra” como gramático que es; de ahí que los amantes intentan adivinar su deseo de a quién matar a veces incluso antes de que él lo pueda pronunciar.

con el sociolecto de sus alrededores demuestra su estatus de “último gramático de Colombia”¹⁵ (p. 51) en oposición al, según él, *vulgo*. Ya que la película sólo cuenta con diálogos no es tan fácil encontrar esta contraposición, aunque también aquí vemos que el habla de los chicos se sitúa en las antípodas del lenguaje de Fernando. El cambio lingüístico que se produce en el protagonista corrobora la teoría de la transculturación propuesta por Ángel Rama: prescinde del uso de glosarios y evidencia el significado de palabras regionales mediante el contexto; los aspectos de la lengua regional forman el campo predilecto, y esta lengua que antes sólo se utilizaba como contrapostura, ahora es la voz que narra; finalmente el escritor-narrador se reintegra en la comunidad lingüística y trabaja su discurso desde dentro (Rama, 1982: 41-42).

En este proceso implica en todo momento al lector, que en principio es un lector pasivo ya que el narrador le sirve de guía, podríamos definirlo como oposición al lector cómplice¹⁶ –que tiene que mostrarse activo y ayudar a reconstruir la historia–. El término *narratario*¹⁷, que sugiere un compañero durante la narración, también coincide con el propósito del texto de Vallejo, donde se debe recordar que este *narratario* al igual que el narrador es ficticio y difiere del lector real. Como el narrador mismo en el transcurso de la transculturación, también el lector se sumerge cada vez más en la historia –aunque sea forzadamente por el narrador–. Primero, se le invita a participar en la vida de Medellín: “ha de saber usted y si no lo sabe vaya tomando nota, que cristiano común y corriente como usted o yo no pueden subir a esos barrios sin la escolta de un batallón: «lo bajan». [...] Usted verá si sube” (p. 31). Luego utiliza el plural para crear cierta complicidad pero también lo convierte en *cuasi*-personaje de la novela, dándole un papel de testigo: “allá ellos con sus muertos que de los que aquí tenemos compartidos ustedes son testigos” (p. 122). Puede que de aquí se desprenda cierto matiz de culpabilidad del lector, ya que siendo testigo omitió el auxilio, y aunque es una ficción, visto como parábola del mundo real se puede interpretar como un reproche a la comunidad internacional que no reacciona al observar la violencia ejercida en otras partes del mundo. Jastrzębska (2010) además propone que el hecho de que el narrador

¹⁵ En cambio, en la versión fílmica se declama como el *primer* gramático de Colombia.

¹⁶ CORTÁZAR 2004a, 414: “[...] con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, sería maravilloso) en el lector cómplice”.

¹⁷ Creado por Gérard Genette en 1971 en *Figures III*, París, Editions du Seuil.

subraya la condición extranjera del lector apoya esta interpretación y cita la opinión pertinente de Jácome Liévano, según el cual el destinatario del relato es una persona que forma parte de “una sociedad que se entera pero que a la vez ignora y a una comunidad internacional a la que señala como responsable de alimentar la violencia y sus subculturas” (Jácome Liévano, 2006: 83). La película de Schroeder ciertamente ha ayudado en gran medida a concienciar al mundo exterior de la precaria situación en Colombia, puesto que por el medio masivo del cine llega a otro público que aunque no sea necesariamente más amplio, al menos sí es más diverso que el de la novela de Vallejo. Volvemos aquí al recurso de transformar el monólogo en diálogo: por un lado encontramos, a menudo, un discurso sorprendentemente oral en el libro, con marcas de oralidad como por ejemplo “mire”, “oiga”, “hombre, fíjese usted” junto a frases imposibles de percibir fuera de la escritura: “y curado de basucos y miserias, manu militari, nemine discrepante, minima malis, entró el pobre, el pobre pobre en el reino del silencio donde reina la más elocuente, la que no habla [...]” (p. 108). En la película, tiene lugar el fenómeno inverso, aunque parecen muy coloquiales, también se hallan diálogos muy literarios, así dice el propio director al respecto:

lo más importante para mí es el respeto al texto. Se trata de un escritor y los diálogos, que parecen muy naturales, están, en realidad, muy escritos. Es este trabajo el que apasiona completamente: insertar un texto en una realidad y de esta manera, llegar a encontrar un estilo que corresponda al del escritor. El estilo de Vallejo está lleno de humor, es brillante y preciso a la vez; muy escrito, con pasajes muy hablados. (Schroeder, 2000a: 6-7)

Podemos utilizar la anterior cita de Vallejo –y casi todos los fragmentos aquí citados– como ejemplo de la insinuada poesía en la introducción: el uso de latinismos “manu militari”, palabras cultas “elocuente”, e imágenes como “reino del silencio” demuestran la carga poética de la novela. Incluso cuando se expresa con una rabia abrumadora, es posible hallarla en su estilo:

Apuntalado en una precaria legitimidad electorera, presidido por un bobo marica, fabricante de armas y destilador de aguardiente, forjador de constituciones impunes, lavador de dólares, aprovechado de la coca, atracador de impuestos, el Estado de Colombia es el primer delincuente¹⁸. Y no hay forma de acabarlo. Es un cáncer que nos va royendo, matando de a poquito. (p. 88)

¹⁸ En la entrevista explica el director que la tasa de impunidad en Medellín por crímenes violentos asciende al 97% (Schroeder, 2000a: 6). Sin embargo, su desprecio no sólo se dirige hacia el estado colombiano, y su impunidad, sino también demuestra ideas elitistas que atacan los presupuestos del socialismo obrero: “el obrero es un explotador de sus patrones, un abusivo, la clase ociosa, haragana. [...] ¿Yo explotar a los pobres? ¡Con dinamita! Mi fórmula para acabar con la lucha de clases es fumar esta roña” (p. 101).

No debemos olvidar aquí que Vallejo escribe desde la nostalgia por un mundo mejor, en el que el campo –Sabaneta– todavía representaba el idilio, la paz y el silencio¹⁹ (así abre el libro con que “había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta” (p. 5)) y no significaba un barrio más entre muchos que habían sido absorbidos por la ciudad; el cielo había sido tragado por la expansión, y de este modo convertido en infierno. Este mundo idílico que añora Fernando también representa un mundo en el que la literatura aún podía proporcionar significados, por eso –o al menos es probable que sea una de las razones– escribe, a pesar de ser un acto de desesperación y supervivencia, en el fondo es un grito para despertar, salvar el mundo mediante el rechazo del mismo. Podría ser la propuesta de oponerse a su estado actual y resistir al conformismo. En la medida de que el mundo se ve invadido por la violencia, también el estilo de Vallejo se vuelve más bruto y basto. Como ya dijimos, ese es el mismo objetivo con el que emprendió la adaptación Schroeder, la concienciación del pueblo, el reconocimiento y la denuncia de una situación social inaceptable que mientras no haya nadie que intente cambiarla se destruye cada día más a sí misma. Se podría intuir que el tono documental de la película, tal vez, ayuda a que irrumpa esta concienciación con más fuerza, que las imágenes siempre tendrán la supremacía del choque cultural y violento, pero no es así, tanto el libro con sus escenas escalofriantes como el film consiguen crear por igual esta sensación. Puede que influya también que en la película se suprimieron algunas escenas especialmente encarnizadas, como la muerte de una futura madre: “¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Una para la mamá, y dos para sus dos redrojos. Una pepita para la mamá en su corazón de madre, y dos para sus angelitos en sus corazoncitos tiernos” (p. 106).

Por otro lado, las imágenes de cada muerte en el film hacen estremecer al espectador: la inocencia del niño y la frialdad con la que matan es imposible de entender y por tanto conmocionan mucho más que, por ejemplo, cualquier muerte que haya cometido algún criminal de las películas de Hollywood, aun si estas últimas han sido mucho más. Para aproximarnos más a la indiferencia que sienten los sicarios a la hora de aniquilar a sus víctimas, hay que tener en cuenta varios factores; por un lado, existen

¹⁹ El silencio se opone aquí claramente a los ruidos de la ciudad, la televisión, la música constante con la que los dos jóvenes intentan llenar el vacío existencial que les persigue. Mientras que ellos optan por adquisiciones materialistas, Fernando prefiere el silencio añorado y su casa está simbólicamente vacía, y lo único que la llena son los niños que lleva a ella, y con ellos algún equipo electrónico que pronto no aguantará más y eliminará.

dos tipos de asesinos, los de cuenta propia, y los de cuenta ajena, los primeros están justificados por la venganza (como cuando Wílmara mata a Alexis porque este había matado a su hermano), en los segundos, según ellos, no tienen ningún tipo de culpa ya que sólo están ejecutando un encargo, no se ven a sí mismos como asesinos sino como simples trabajadores²⁰. Otra característica de la indiferencia hacia los asesinatos son los pocos pensamientos que malgastan en ellos: “la fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esta prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol” (p. 40). También en la película Alexis se deja distraer por un partido de fútbol durante una conversación en la que Fernando le intenta enseñar que tiene que cambiar su modo de ver los asesinatos. Con este ejemplo, vemos que una muerte en Colombia no se interpreta de la misma forma que en el mundo, por ejemplo, europeo, pues: “aquí la vida humana no vale nada” (p. 40). Esto influye en la insensibilización que experimenta el narrador, puesto que se identifica más con esta vida, y por tanto hace llegar esta falta de sensibilidad al lector, ya que este es un acompañante constante. La indiferencia hacia los seres humanos se ve llevado al extremo cuando Alexis y Fernando se encuentran con un perro callejero que está herido y la única opción de terminar con su sufrimiento es matándolo, pero ni el uno ni el otro son capaces de disparar el tiro final. Mientras que Alexis no es capaz de valorar la vida humana, sí lo hace con la de un animal, así que será Fernando quien tenga que llevar a cabo el asesinato del perro (y Alexis en la película se dará de forma significativa la vuelta); le conmueve tanto que de nuevo quiere quitarse la vida y sólo “su niño” le salva al desviar la bala. Esta escena nos enseña muy bien la ridiculez de la vida y su hipocresía, y cómo “a dios, como al doctor Frankenstein su monstruo, el hombre se le fue de las manos” (p. 105).

Varios críticos (Goodbody, 1995; Corbatta, 2003) mencionan la similitud o diferencia con el *flâneur* en el sentido que le dio Baudelaire: una persona que pasea por la ciudad con el objetivo único de experimentarla. Como en el París decimonónico, el narrador-protagonista recorre aquí las calles, con la diferencia de que el *flâneur* en

²⁰ De ahí que no les parezca hipócrita confesar sus aventuras sexuales, pero no pedir perdón en ningún momento por sus actos criminales. Incluso van a pedirle a la virgen que les ayude a que acierten las balas y que no les “baje” nadie; el nombre del libro está justamente inspirado en esta religiosidad extraña que se entretiene a lo largo del libro y la devoción que tienen los sicarios a su virgen –María Auxiliadora–. También Fernando es devoto de las iglesias de Medellín y está preocupado por enseñarles a Alexis y Wílmara las iglesias importantes. En la película se percibe con mayor impacto el silencio que encuentra en las iglesias cuando huye del ruido de su casa que produce la televisión o la música de sus amantes.

principio siente una conexión con la ciudad, que Fernando desconoce puesto que se siente ajeno a ella y remarca que es un “hombre invisible” (p. 123), es decir, un observador fuera de la acción y no dentro de ella. En la película esta sensación aumenta por la movilidad de la cámara y el apoyo visual del ya mencionado deambular de Fernando. Generalmente, el errar sin destino concreto podríamos interpretarlo como un símbolo de inquietud y nerviosismo, falta de objetivos y desconocimiento de un futuro prometedor. En las dos obras se construye mediante este recurso un mapa aleatorio, sin dirección preestablecida de la ciudad. Uno de los momentos más emblemáticos tiene lugar cuando Fernando baja desde la casa natal de Alexis y la lluvia se tiñe de color rojo como símbolo de la sangre. Otra escena importante que nos muestra al protagonista en este estado de vagabundeo se produce al final, cuando va a la estación de autobuses, después de que los dos amantes hayan muerto, decide finalmente irse de Medellín –y no permanecer hasta que le encuentre la muerte como tenía previsto–. De este modo el retorno se convierte en otro viaje más, y si bien es cierto que los amores han sido fugaces, al menos han encendido “una chispa de esperanza”²¹ (p. 16) en el protagonista, que, aunque desolado, sigue por su imposible adaptación al medio su camino hacia un destino desconocido. En la película, se concluye de una forma menos esperanzadora: cierra las cortinas de su piso, como durante meses tras la muerte de Alexis, no sabemos si ha llegado a su fin psicológico absoluto, o si se está insertando en un círculo vicioso.

Finalmente, junto con la dialéctica ficción-realidad que constatamos a partir del análisis comparativo de las dos obras, asoma el componente metaliterario. Tanto en la novela como en la película el protagonista es tocayo del autor real del libro, Fernando, y hace abundantes referencias de las cuales el lector/espectador podrá deducir que se trata de él mismo como, por ejemplo, su profesión de gramático y escritor y el hecho de haber estado exiliado durante mucho tiempo. Sin embargo, no debemos olvidar en ningún momento que pese a esto se trata de una obra de ficción –además, la primera persona suele ser el estilo preferido de Vallejo–, influenciada por su vida, pero no de una autobiografía real. Podríamos definirlo, tal vez, como una obra de ficción, cuyo protagonista parece ser álter ego del autor. La película parece tener mucho más interés en dar la impresión de que se trata de un retrato de la vida del propio Vallejo, así que

²¹ Mientras que la novela piensa “si lo recojo me lo llevo al corazón y disparo. Y no voy a apagar la chispa de esperanza que me has encendido tú” (p. 16), en la película dice “si lo recojo me lo llevo al corazón y disparo y no quiero manchar la casa de Alberto” (8:40); podríamos interpretar aquí que al no ser monólogo el protagonista no se atreve a decir sus sentimientos verdaderos en la versión fílmica.

muy al principio personajes secundarios lo identificarán: “¡Hombre! Es Vallejo, el escritor” (6:36). Así se presenta como el observado, mientras que en la novela es el observador, –lo que hace, como afirmaba la cita de Schroeder más arriba, que el film sea más biográfico en el sentido de más cercano a su verdadera biografía–. La película carece de los aspectos metaliterarios, al contrario de lo que ocurre en el libro, en el que hace varias veces referencia al producto final que se está “fabricando”. Es decir, no es lo que podría ser una foto de la realidad, sino que él tiene poder sobre qué contar al lector y qué callar lo que sólo está tan presente porque él nos conciencia, como por ejemplo la mención de la mesa desde la que escribe; asimismo abundan los vocativos hacia el lector que tienen el mismo efecto. Todo lo anterior, en la película se pierde obligatoriamente, ya que ha cambiado el punto de vista.

El libro podría verse como el intento de supervivencia del propio autor de seguir existiendo más allá de la muerte, de hacerse eterno en y mediante sus lectores, ya que Vallejo parte de la filosofía de que “creemos que existimos, pero no, somos espejismos de la nada, un sueño de basuco” (p. 82); el film, en cambio, parece apelar mucho más a la conciencia del espectador internacional, el despertar de los más afortunados para darse cuenta de que están en una posición “superior” y que sigue habiendo lugares en el mundo donde no se puede asumir como derecho básico la persecución del asesino de tu hijo. No obstante, no se quiere quitar con esto mérito a Vallejo, que también ataca la ignorancia del pueblo que, según él, es en última instancia culpable de la situación desastrosa que asola Colombia. Schroeder ha logrado traducir –con la ayuda del autor– un monólogo interior al lenguaje cinematográfico sin caer en el simple traspaso del mismo, sino ajustando la novela adecuadamente, sin traicionarla y manteniendo su naturaleza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAD FACIOLINCE, Héctor (entrevista) en Jaime A. ORREGO (2007): “Entrevista con Héctor Abad Faciolince”, *La Hojarasca*, ed. Enrique Santos Molano y Mario Lamó Jiménez, núm. 27, marzo. En <<http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO27/NUMERO27.htm>> (1/11/2011).

BRAND, Peter (1995): “Ecologism and Urban Space: Nature, Urbanisation and City Planning in Medellín, Colombia”, *Planning Practices and Research*, vol. 10, núm. 1, pp. 55-66.

CORBATTA, Jorgelina (2003): “Lo que va de ayer a hoy: Medellín en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo y *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, núm. 204, Julio-Septiembre, pp. 689-699.

CORTÁZAR, Julio (2004a): *Rayuela*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

DORFMAN, Ariel (1970): *Imaginación y violencia en América Latina*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

EL-KADI, Aileen (2007): “*La virgen de los sicarios* y una gramática del caos”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense Madrid en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/vsicario.html>> (12/11/2011).

GENETTE, Gérard (1991): *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.

— (1971): *Figures III*, París, Editions du Seuil.

GOODBODY, Nicholas T. (2008): “La emergencia de Medellín: La complejidad, la violencia y la *Différance* en *Rosario Tijeras* y *La virgen de los sicarios*”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 223, Abril-Junio, pp. 441-454.

HERLINGHAUS, H. (2006): “La construcción del nexo de violencia y culpa en la novela *La virgen de los sicarios*”, *Nómadas* (Col), pp. 184-205.

JÁCOME LIÉVANO, Margarita Rosa (2006): *La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*, Tesis doctoral inédita, The University of Iowa.

JACOVKIS, Vera Helena (2009): “La configuración de la subjetividad en *La virgen de los sicarios*”, *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*, Rosario.

JASTRZEBSKA, Adriana (2010): “«Nada somos, parcerito...» El papel del narratorio en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo”, *Itinerarios*, vol. 11, pp. 193-204.

KANTARIS, Geoffrey (2008): “El cine urbano y la tercera *violencia* colombiana”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 223, Abril-Junio, pp. 455-470.

OSORIO, José, “*La Virgen de los Sicarios* y la adaptación cinematográfica”, *Letralia*, año XIV, núm. 219, Cagua, Venezuela, 9 de octubre de 2009 en <<http://www.letralia.com/219/ensayo02.htm>> (5/11/2011).

RAMA, Ángel (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*, México D.F., Siglo XXI.

SCHROEDER, Barbet (entrevista), “Entrevista con Barbet Schroeder por Jean Douchet”, *Pressbook* de Vertigo Films, realizada en Films du Losange, 20 de mayo de 2000 en <www.vertigofilms.es/pressbooks/lavirgendelossicarios.pdf> (20/11/2011).

SCHROEDER, Barbet dir. (2000): *La virgen de los sicarios*, Les Films du Losange, Le Studio Canal+, Vertigo Films, Tucan Producciones Cinematográficas Ltda.; con guión de Fernando Vallejo; una coproducción franco-colombiana-española; duración: 97 minutos.

VALLEJO, Fernando (2009): *La virgen de los sicarios*, Punto de Lectura, Madrid.

VARGAS LLOSA, Mario, “Los Sicarios”, *La Nación*, Sección Opinión, Buenos Aires, 5 de octubre de 1999 en <<http://www.lanacion.com.ar/156080-los-sicarios>> (8/11/2011).