

## Oralidad y escritura en *La Virgen de los sicarios*

Juan Fernando Taborda Sánchez\*  
Universidad de Antioquia

*El arte de narrar concluye. Cada vez es más raro encontrar gente que sepa contar bien algo. Es cada vez más frecuente que se vacile cuando se pide que se narre algo en voz alta. Es como si una capacidad, que nos parecía inextinguible, la más segura entre las seguras, de pronto nos fuera sustraída. A saber, la capacidad de intercambiar experiencias (Walter Benjamín)*

Existe la idea generalizada de que en la literatura que gira alrededor de las grandes ciudades colombianas hay un olvido del lenguaje popular y de la oralidad que está en la base de la tradición popular. Así lo constató Hubert Pöppel (1994) en su artículo "La poesía popular en la metrópoli entre la tradición y talleres de poesía", en el que se desvirtúa esta idea y se demuestra la supervivencia de la poesía popular tradicional en los barrios marginados de Medellín y Bogotá.

No sólo en la poesía de los barrios populares desempeña un papel importante la oralidad y el empleo del lenguaje de la vida cotidiana, del lenguaje callejero. También en la novela, a pesar de ser un texto escrito, podemos encontrar su presencia. El presente análisis pretende abordar la relación oralidad y escritura en *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. Se partirá de las siguientes preguntas: ¿Hay una presencia de oralidad relevante en la novela? ¿Cuáles son los puntos que definen esta oralidad? ¿Qué importancia tiene la oralidad frente al tema de la obra?

*La Virgen de los sicarios* no presenta la estructura narrativa tradicional de una novela escrita. Aunque en algunos pasajes de la obra, por el modo del relato, o sea, en términos de Todorov (1974, 174), por "el tipo del discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia", encontramos que el narrador se refiere al texto como una narración escrita, por ejemplo: "Las comunas cuando yo nací ni existían. [...] Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas [...]. En el momento que escribo el conflicto aún no se resuelve, siguen matando y naciendo" (*Virgen*, 33). Estas referencias, por lo general, son escasas y carecen de fuerza frente a la totalidad de la obra, en que predomina por el contrario una ilusión de oralidad en su estructura narrativa. Sólo a modo de ilustración, podemos mencionar otros pasajes en los que el narrador se refiere al texto como escritura. Así cuando el narrador, gramático misántropo, que ha regresado a la ciudad después de años de ausencia, encuentra una ciudad caótica, violenta, que riñe con el Medellín de su infancia feliz, en medio de su desespero por el ruido producido por un vecino «punkero», le manifiesta a su amante sicario su deseo de matar a ese «mamarracho» y ante la confirmación por parte de este, expresa a continuación: "Ah, y transcribí mal las amadas palabras de mi niño. No dijo 'Yo te lo mato', dijo 'Yo te lo quiebro'" (28). Aquí el verbo transcribir, está referido al texto como

\* Abogado, estudiante de la Maestría en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia.

escritura. Así mismo cuando el narrador hace mención de la cantidad de "difuntos" que deja la violencia de la ciudad, afirma: "Estos difuntos, sin embargo, hasta donde yo sé, no regresaron nunca de su oscuro reino. Ahí están todavía esperándome, a mí con mis dudosos lectores" (51). Igualmente, cuando Alexis, su amante, es asesinado y le toca llevar su cadáver a una conocida clínica de la ciudad, al referirse a ésta como "una clínica privada de rateros", manifiesta: "es un pleonasma que me sabrán disculpar los señores académicos que me leen" (93). Y también cuando menciona a Manrique, el barrio de Medellín, dice: "En Manrique (y lo digo por mis lectores japoneses y servo-croatas) es donde acaba Medellín y comienzan las comunas o viceversa" (126).

No obstante, los anteriores ejemplos evidentes de referencia al texto como una narración escrita, y de otras marcas de escritura, lo predominante de la estructura narrativa de la novela es aparecer como un relato contado a 'viva voz'. A semejanza de las primeras historias orales tradicionales en las que un narrador refería con encanto, ante un grupo de personas que se reunía a su alrededor para escucharlo, una historia donde la experiencia humana tenía una función primordial.

¿Cuáles son, entonces, los puntos que definen la oralidad en la novela? La ilusión de oralidad hay que ubicarla a partir de la 'voz' del narrador. En el tipo del discurso utilizado por él para hacer conocer su historia; por tanto es necesario detenerse en la figura del narrador y en su modo de narrar, en su forma de contar, para determinar los rasgos de oralidad en la obra.

Según Roland Barthes (1974, 17) se debe distinguir no sólo "a quien habla (en el relato) de quien escribe (en la vida), y quien escribe no es quien existe". Lo cual quiere decir, que si nos detenemos en la figura del narrador de *La Virgen de los sicarios*, no sólo debemos distinguirlo del autor, Fernando Vallejo, sino que es posible aun, diferenciar entre el autor, la persona que tiene un nombre que le ha dado cierta autoridad y la persona que existe independiente de este nombre.

Para la teoría literaria, la imagen del narrador no es una imagen solitaria. Como emisor del relato, como sujeto de una enunciación, como portador de un enunciado, implica, siempre, la imagen de un lector o receptor del enunciado. Imagen, esta última, que se debe distinguir, así mismo, de un lector concreto. Esta relación entre el narrador y la imagen de un lector interno, sujeto de la ficción, según Todorov, confirma una ley semiológica general: "El 'yo' y 'tu', el emisor y receptor de un enunciado aparecen siempre juntos" (Todorov, 1974, 186). En la narratología, a esta imagen del lector como sujeto interno de la ficción se le ha dado el nombre de narratario.

Analizar mediante el anterior postulado semiológico el papel del narrador y el narratario en *La Virgen de los sicarios* permite precisar el esquema de oralidad de la novela. La ilusión de oralidad es lograda a través de 'la voz' del narrador en primera persona dirigiéndose al narratario, en este caso a un 'oyente' u 'oyentes' internos —esquema que predomina a través de toda la novela— y empleando diversos recursos para 'contar' su historia. Entre esta serie de recursos narrativos que caracterizan la relación entre el narrador y el 'oyente' interior podemos resaltar, en primer lugar, las continuas referencias o llamadas que el primero hace al segundo a través de interrogaciones que le va formulando a medida que transcurre la narración: "El tamaño no me lo van a creer, ¡pero qué saben ustedes de globos! ¿Saben qué son?", y así a lo largo de todo el texto, estas interrogaciones al narratario van a caracterizar el discurso de la novela. Por ejemplo cuando menciona la importancia que para Colombia

tiene el Corazón de Jesús, pregunta a sus oyentes: "¿Saben quién es?". Por estas interrogaciones se percibe la presencia del oyente interior como un sujeto presente en la narración. Las interrogaciones al narratario van a cumplir una función fática, de contacto entre el narrador y su interlocutor. Son además el principal mecanismo como se entretiene la estructura narrativa de la novela, puesto que le sirven para retomar la historia después de una digresión: "¿Pero qué les estaba diciendo del globo de Sabaneta? Ah sí, que el globo subió y subió" (*Virgen*, 8).

Un aspecto relevante de las preguntas que el narrador va formulando al narratario en la obra, es introducir explicaciones de sentido a las circunstancias que rodean los hechos narrados dirigiéndose a su interlocutor bien en 'usted' o en plural, 'ustedes'. Hace estas recurrentes explicaciones porque tanto en la historia, en el mundo de las acciones, como en la forma de contar, la presencia del lenguaje callejero o jerga es predominante. Así, por ejemplo, el narrador se refiere a sus oyentes:

Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años. Se murió mi pobre abuelo sin conocer el tren elevado ni los sicarios, fumando cigarrillos Victoria que usted, apuesto, no ha oído siquiera mencionar. Los Victoria eran el basuco de los viejos, y el basuco es cocaína impura fumada, que hoy fuman los pobres para ver más torcida la torcida realidad, ¿o no? Corríjame si yerro (9).

Las explicaciones para la comprensión por su interlocutor del sentido del lenguaje callejero (que el narrador "con su manía políglota" se ve obligado a utilizar cada vez más y más, no sólo porque su amante, su niño, ángel de la guarda y exterminador no "habla español, habla en argot o en jerga. En la jerga de las comunas" (26), sino también porque le es preciso su empleo para sobrevivir a la cruda realidad con la que se enfrenta al jugarse la vida en las calles del centro de Medellín), están presentes constantemente a través de todo el texto. Así va a explicar no sólo términos como gonorrea: "Gonorrea es el insulto máximo de las barriadas de las comunas" (14); la manera como se saludan los muchachos: "Entonces qué, parece, vientos o maletas? ¿Qué dijo? Dijo: 'Hola hijo de puta'. Es un saludo de rufianes" (26); como, también, una serie de palabras: "fierro", "changón", "quebrar", "muñeco", "chichigua", "tombo", "pisarse", "cascar", "a la final", que el mismo narrador, con sus conocimientos gramaticales, va a definir como una serie de vocablos y giros nuevos que se emplean "para designar ciertos conceptos viejos: matar, morir, el muerto, el revolver, la policía..." (26).

Estas explicaciones constantes del narrador al narratario van más allá del lenguaje callejero, las hace al nivel del discurso, para clarificar y describir a sus 'oyentes' los hechos que constituyen una nueva realidad de la ciudad: la descripción de las comunas es uno de los puntos centrales de la narración para ilustrar las inconsecuencias del Estado y la Iglesia que posibilitaron el surgimiento del sicariato, al desentenderse de sus responsabilidades como agentes sociales ante la nueva realidad de la ciudad. A través de las explicaciones caracteriza, también, el modo de ser y costumbres de los habitantes de la ciudad; su mezquindad, por ejemplo, como en el caso de los propietarios de cafeterías que ordenan a sus empleados en el tiempo libre a partir una servilleta en ocho pedazos para que rindan, en un absurdo afán ahorrativo, o cuando refiere el robo del papel higiénico de los baños del aeropuerto de Rionegro el día de su inauguración por sus curiosos visitantes. Hace estas explicaciones porque supone que su oyente, indeterminado a lo largo del texto, es un

turista extranjero ajeno a la realidad descrita. Aunque, en ocasiones, el oyente indeterminado aparezca como su "paisano" y se dirija a él con cierta familiaridad e incluso se excuse ante él, por ejemplo, cuando menciona al cardenal López Trujillo: "No sé por qué pero López, con perdón de ustedes si así se llaman, me suena a ratero cínico" (82).

En este punto es importante observar que en la novela los 'oyentes' implicados o internos, pertenecen al discurso y no al mundo de las acciones. Los oyentes no participan de la historia, la escuchan, en un tiempo posterior al tiempo de los acontecimientos que el narrador les refiere; están en el 'presente' de la narración. El narrador en cambio sí hace parte de la historia o de las acciones, es su 'propia experiencia' la que cuenta a 'viva voz' a sus oyentes: los meses que vivió en Medellín en compañía de Alexis, involucrados en la aventura límite de un amor imposible, sobreviviendo a una realidad que los desborda. Y, como narrador, es el sujeto de la enunciación, narra su propia experiencia. Así participa tanto de la historia como del discurso. Esta diferencia que hace la teoría literaria entre acciones y discurso, Genette la va a emplear en "Fronteras del Relato" para distinguir dos categorías internas al texto literario. Al equiparar la historia al relato, en un sentido restringido, o sea, al mundo de las acciones, a lo que se narra, a los hechos que conservan una objetividad con relación al narrador, "los acontecimientos aparecen como se han producido a medida que surgen en el horizonte de la historia" (Genette, 1974, 202). Y, el discurso, o sea el acto de narrar, donde la presencia del narrador, su subjetividad, su 'yo', desempeña un papel principal. "Es subjetivo el discurso donde se indica, explícitamente o no, la presencia (o la referencia a) un yo [...] que se define como la persona que pronuncia este discurso" (Genette, 1974, 203s), en el tiempo 'presente' de su enunciación.

Estas categorías de historia (relato en términos de Genette) y discurso nos sirven para afirmar, de una manera esquemática, que en la novela de Fernando Vallejo la historia la conforma la relación del protagonista con su amante sicario, Alexis. El discurso, en cambio, lo constituyen las descripciones de la ciudad, los juicios y explicaciones que el narrador va haciendo en un tiempo presente y a 'viva voz' a sus oyentes implicados. Sólo que en *La Virgen de los sicarios* la distinción entre estos dos planos no se presenta con absoluta pureza, ambos se contaminan. El discurso contamina la narración y la narración hace lo propio con el discurso. Así es frecuente encontrar pasajes en la obra donde los elementos discursivos se insertan en el plano de la historia, con la confusión de tiempos que esto implica, del tiempo 'presente' de la narración con el tiempo 'pasado' del mundo de las acciones. El narrador está en un tiempo 'presente' contando una historia pasada y los elementos discursivos se involucran en ella. Por ejemplo, cuando cambia de narratarios e introduce en su lugar un sujeto de la ficción al nivel de las acciones, en esta forma nombra a su abuelo quien no conoció el Medellín del metro, los sicarios y el basuco. O cuando llama en el 'presente' de la narración a los muchachos de las comunas, como en el siguiente caso: "No sueñen más muchachos, que esos tiempos como todos ya pasaron. ¡O qué! ¿También se creyeron ustedes eternos porque se estaban muriendo rápido?" (*Virgen*, 69). Si el esquema de oralidad general que impera a lo largo de la novela muestra al narrador dirigiéndose a su oyente interno al nivel del discurso, en este ejemplo encontramos una confusión de los dos planos, el del tiempo de la historia y el de la narración, a partir del cambio de narratario. Acto seguido, en el presente ejemplo, volverá al esquema predominante y se dirige de nuevo a su interlocutor del mundo del discurso, en el aquí y el ahora de la acción de contar:

Parchados en una esquina de las comunas, viendo correr las horas desde una encrucijada del tiempo, los muchachos de las antiguas bandas hoy son fantasmas de lo que fueron. Sin pasado, sin presente, sin futuro, la realidad no es la realidad de las barriadas de las montañas que circundan a Medellín: Es un sueño de basuco (69).

Así como se nombra a su abuelo o a los muchachos de las comunas, personajes del mundo de las acciones desde el 'presente' de la narración, en ocasiones se va a dirigir en igual forma a Alexis o a Wilmar, sus amantes sicarios. Y en estas referencias, donde elementos discursivos se insertan en el mundo de la historia, vamos a encontrar una ilusión de contemporaneidad relevante frente al análisis de la oralidad de la novela, ya que dichos pasajes aparecen en estilo directo, en el presente de la narración. Así volveremos a oír las palabras pronunciadas en la historia como si la acción fuera simultánea a la narración.

También encontramos elementos del relato, de la historia, del mundo de las acciones involucrados en el plano de la narración o del discurso. El sólo hecho de que el narrador se apropie de la jerga de los sicarios para basar en ella la narración es un ejemplo suficiente. El narrador se contamina del lenguaje callejero, del lenguaje de los sicarios. Hay un deslinde entre los dos planos para que la forma de la narración se corresponda con su contenido.

En este esquema de oralidad en la novela se puede afirmar que las interrogaciones y las referencias o llamadas directas que el narrador hace a sus oyentes, no sólo desempeñan una función fáctica de simple contacto entre el narrador y su interlocutor, sino que es un vínculo que tiene una implicación mayor. A través de ellas se va a establecer un diálogo entre el narrador y su oyente interior. Si bien las preguntas y las referencias al narratario, en singular o plural, permiten vislumbrar la presencia del oyente que tiene un papel pasivo —no hace parte de la historia y da la sensación de permanecer al fondo escuchando— a medida que transcurre la narración va a adquirir voz por el narrador. Las preguntas parecen no provenir ya del narrador sino de su oyente, interlocutor. Así cuando el narrador cuenta sobre sus visitas a las iglesias de Medellín, cómo adquirió un conocimiento completo de ellas mediante la experiencia de jugarse la vida en las calles para luego ir a recogerse en su silencio en compañía del ángel exterminador, dice, dirigiéndose a sus oyentes:

A ver, ustedes, que dizque son tan buenos católicos ¿me sabrán decir en qué iglesia de Medellín está San Pedro Claver?, en la Sagrada Familia no. En la del Carmelo no. En la del Rosario no. En la del Calvario tampoco. ¿Dónde pues? En la Iglesia de San Ignacio, en la nave derecha. ¿Y dónde está el beato de la Colombière? ¿En la de la Asunción? ¿En la de la Visitación? ¿En la de Cristo Rey? ¿En la de Jesús Obrero? No, no, no y tampoco (61).

Aquí se aprecia cómo el narrador dirigiéndose a sus oyentes que permanecen fuera del mundo de las acciones, los va involucrando en la narración al instaurar un diálogo con ellos. En igual sentido, en el siguiente ejemplo, el narrador establece un diálogo con el narratario:

Sacó el ángel exterminador su espada de fuego, su tote, su fierro, su juguete, y de un relámpago para cada uno en la frente los fulminó. ¿A los tres? No bobito a los cuatro. Al gamincito también, claro que sí, por supuesto, no faltaba más hombre. A esta gonorrefta tierna también le puso su cruz de ceniza (64).

El diálogo que se instaura en la novela entre el narrador y el narratario le va a dar el dinamismo a la narración, crea la ilusión de una oralidad propia en tiempo presente en

que transcurre la vida. La narración se desarrolla en un aquí y un ahora, en una simultaneidad que implica la contemporaneidad entre el emisor y el receptor. Al contrario de un texto escrito, donde el lector llega con posterioridad (después del trabajo paciente de escritura del autor) a la lectura, la narración oral se diluye cuando cesa el sonido de las palabras. Es de anotar que Ong caracteriza la oralidad por su relación con el sonido como un acto dependiente del tiempo, «en esencia evanescente», imposible de contener y, la escritura, como un acto que tiene que ver con el espacio, el del libro; por tanto perdurable, el libro se puede consultar con posterioridad (Ong, 1996, 38). No obstante que en *La Virgen de los sicarios* la oralidad es un recurso de la narración, con ella se busca dinamizar el acto de narrar, entre otras cosas, porque la realidad descrita tiene que ver más con la vida de una ciudad que con el mundo de la ficción literaria. El narrador pretende transcribir fielmente la realidad de Medellín y en esta búsqueda por adecuar la narración a la historia contradictoria que vive con desesperación, la oralidad resulta ser el recurso más apropiado. La oralidad le va a permitir distanciarse de un trabajo elaborado de escritura, propio de un narrador omnisciente en tercera persona, dar la sensación de una obra no acabada, fruto aún de la improvisación. Así cuando el narrador cuenta a sus oyentes internos cómo conoció a Alexis, su "ángel de la guarda" y tuvo con él el primer encuentro amoroso en el "cuarto de las mariposas", en el apartamento de su amigo José Antonio Vásquez, les dice: "y el cuarto de las mariposas, un cuarto al fondo del apartamento, que si me permiten se lo describo de paso, de prisa, sin recargamientos balzacianos" (*Virgen*, 11). No sólo pretende alejarse del trabajo exhaustivo de escritura que caracterizó al autor francés, cuyas fisiologías sobre la condición humana y las escenas de la vida parisina pretendía ser un organismo en completo funcionamiento, con todas sus interrelaciones, sino que busca crear, en el contacto con sus interlocutores, la sensación de algo no acabado, de una narración que se va construyendo en el presente de la enunciación, de una historia no elaborada propia de la oralidad donde la improvisación desempeña un papel determinante. La improvisación como un recurso para crear la ilusión de oralidad se aprecia, también, en el hecho de que el narrador se corrija en ciertos momentos de su discurso a la manera de las rectificaciones que se hacen en el lenguaje hablado: "De qué estaría dando gracias Alexis, perdón Wilmar, a la Virgen" (112).

Si bien aquí la confusión entre sus amantes de la historia se da porque casi inmediatamente después de la muerte de Alexis, el narrador comenzó a salir con Wilmar, quien resultó ser el asesino de aquél, este tipo de correcciones sólo son posibles en la oralidad. Como éstas se encuentran varias correcciones en el texto creando la sensación de una narración oral espontánea. El narrador no sólo pretende alejarse de una escritura elaborada, sino que trata inclusive de quitarle importancia a una experiencia estética a través de la escritura que se ve superada por la realidad vivida. Es tan paradójico lo vivido en las calles de la ciudad que no obstante recordarle el surrealismo y sus combinaciones insólitas de objetos, manifiesta: "el pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad colombiana" (139). Mediante su narración pretende liberarse precipitadamente de la realidad vivida con intensidad en los límites de una de las fases más siniestras de la muerte: la violencia. Es una especie de catarsis para la cual necesita la presencia de sus interlocutores.

El vínculo entre el narrador y el narratario, a través del diálogo del que se ha hecho mención, se caracteriza a nivel del discurso por la complicidad entre el narrador y su oyente interior, que va a contrastar con su desesperación y misantropía. Se refleja en el trato que le va dando al nombrarlo: "compañero, amigo, paisano"; "Bueno parcerito, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía"; "Nada somos, parcerito, nada semos,

curémonos de este afán protagónico y recordemos que aquí nada hay más efímero que el muerto de ayer” (45). Esta complicidad sólo tiene parangón con el amor entre el narrador y Alexis, y luego de muerto este, con Wilmar, el otro ángel exterminador, al nivel de las acciones. Ambas relaciones, con el narratorio y con sus amantes sicarios, están mediadas por el diálogo. Es la confirmación de que el dialogismo de la novela posibilita una apertura a la posición desesperada del narrador frente a la violencia, el deterioro de la ciudad, el sin sentido de la vida y la condición humana. Así sea de una manera sutil el diálogo entre el narrador y su interlocutor, su oyente u oyentes interiores, mediatiza el dogmatismo y logocentrismo del narrador:

Aquí no hay inocentes, todos son culpables. Que la ignorancia, que la miseria, que hay que tratar de entender... Nada hay que entender [...] ¿Y los derechos humanos? ¡Qué 'derechos humanos' ni que carajos! [...] A ver, razonemos: [...] entonces el culpable será el de Allá Arriba, el Irresponsable que les dio el libre albedrío a estos criminales. ¿Pero a Ese quién me lo castiga? ¿Me lo castiga usted? Mire parcero, a mí no me vengan con cuentos que yo ya no quiero entender. Con todo lo que he vivido, visto, 'a la final' como bien dice usted, se me ha acabado dañando el corazón (117).

Como se puede apreciar a través del análisis que se ha hecho de la relación entre el narrador y el oyente interno del texto, la ilusión de oralidad en que se basa la estructura narrativa tiene una función esencial, es el recurso apropiado para dar cuenta desde la novela de una realidad que excede todos los límites de la ficción. Le permite mantener al narrador un contacto directo con la vida de la ciudad, expresar con inmediatez su desespero, sus sentimientos encontrados. Le posibilita así mismo utilizar, sin caer en un falso artificio, el lenguaje callejero. Si bien la ilusión de oralidad crea la sensación de un texto no acabado, no se puede desconocer por este hecho la capacidad del narrador de saber contar bien una historia. En medio del caos, del imperio de la muerte violenta que rodea la historia, la narración mantiene una actitud vital. El narrador de *La Virgen de los sicarios* parece resistirse a renunciar, en un mundo signado por la información total que emiten permanentemente los medios de comunicación masiva y de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica como la caracterizó Benjamin, a la capacidad de intercambiar experiencias a través de la narración y del diálogo con sus interlocutores.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. "Introducción" en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Genette, Gerard. "Fronteras del relato" en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Pöppel, Hubert. "La poesía popular en la metrópoli entre la tradición y Talleres de poesía" en Karl Kohut (ed.). *Literatura colombiana hoy: Imaginación y barbarie*. Francfort: Vervuert, 1994.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Vallejo, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994.