

La configuración de la subjetividad en *La virgen de los sicarios*

Vera Helena Jacovkis
Universidad de Buenos Aires
vjacovkis@yahoo.com

Resumen

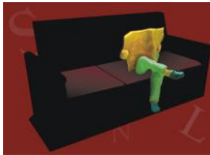
En el presente trabajo nos proponemos analizar los diferentes procedimientos mediante los cuales se configura la subjetividad de los personajes en la novela *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, para analizar a su vez la transposición cinematográfica que Barbet Schroeder hace de ella.

La virgen de los sicarios, narrada en primera persona, pone en juego en su escritura la subjetividad del narrador – protagonista, Fernando, un gramático que regresa a Medellín luego de una larga ausencia. Este narrador construye al lector como su interlocutor, y ejerce un dominio total sobre el discurso, discurso en el cual la violencia temática de la novela contamina la estructura de la narración. Así, las voces de los otros personajes se encuentran siempre mediadas por esta primera persona que se erige como voz privilegiada y controla el discurso.

Ahora bien, en la película homónima realizada por Barbet Schroeder, el procedimiento cambia. La narración en el filme se focaliza sobre el personaje de Fernando, es decir que lo sigue constantemente a él (y no a otros personajes). En este sentido, si el cambio en la forma de narrar parecía permitir la inclusión de otras voces en el relato, esta expectativa se verá defraudada: la función de los sicarios es simplemente la de ser interlocutores de Fernando y permitirle expresarse, reemplazando la función que tenía el lector (construido por el narrador) en la novela. Así, la narración se vuelve subjetiva cuando Fernando pierde a su interlocutor (Alexis): en esos pasajes, ya no son las palabras las que expresan lo que el protagonista siente o piensa, sino que todo su mundo interior se expresa mediante imágenes, a través de un estilo indirecto libre.

Palabras clave: subjetividad - cine – literatura - virgen - sicarios

La novela *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, retrata una sociedad en la cual el ejercicio de la violencia ya no es privativo del Estado, sino que, por el contrario, ha pasado a manos de los individuos, los sicarios. En este sentido, se encuentra desdibujado el límite de la ley: "...en Colombia la posesión de lo robado y la prescripción del delito hacen la ley." (Vallejo 2007: 61). Así, hay una ambigüedad entre el margen y el centro, la ley y el delito, pues así como los sicarios diseminan la



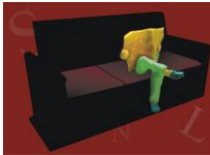
violencia, al mismo tiempo "el primer atracador es el Estado" (2007: 46), los policías son "invisibles" pero, cuando aparecen, es para atracar, robar y matar (2007: 107).

Desde el punto de vista del espacio, este movimiento se representa a través del desdibujamiento de los límites de la ciudad: Medellín se ha expandido, y en las colinas se alzan las comunas, barrios marginales que *invaden* la ciudad: "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." (200: 86). La violencia, como un estallido que contamina la narración, disemina así la muerte y confunde los límites de la ciudad, el margen con el centro: la sociedad colombiana ya no tiene cohesión, está despedazada, no hay lazos sociales que la unifiquen: "El tiempo barre con todo y las costumbres. Así, de cambio en cambio, paso a paso, van perdiendo las sociedades la cohesión, la identidad, y quedan hechas unas colchas deshilachadas de retazos." (2007: 30).

En este sentido, el texto juega con las metáforas del "cielo" y el "infierno" como términos que se invierten constantemente: así, el ascenso a las comunas es la llegada no al cielo sino al infierno, pero luego hay una indefinición, ya no se sabe dónde se encuentra cada uno de estos espacios: "En Manrique (...) es donde se acaba Medellín y donde empiezan las comunas o viceversa. Es como quien dice la puerta del infierno aunque no se sepa si es de entrada o de salida, si el infierno es el que está p'allá o el que está p'acá, subiendo o bajando." (2007: 113).

De esta forma, pues, ya no es posible determinar qué lugar ocupan los personajes en la sociedad: hay por el contrario una ambigüedad radical, una indefinición. Así, cabe preguntarse desde qué lugar construye, en el texto, su figura de autoridad el narrador – protagonista, Fernando, un gramático que regresa a Medellín luego de una larga ausencia.

En este sentido, intentaremos relevar, en el presente trabajo, los procedimientos mediante los cuales se configura la subjetividad de este narrador-protagonista, así como de los otros personajes de la novela, para analizar el modo en que esta voz construye su autoridad como narrador. A su vez, intentaremos ver cómo se modifican dichos procedimientos en la transposición cinematográfica que Barbet Schroeder hace de este texto, en la medida en que es la instancia enunciativa, y no el protagonista, la que se



hace cargo de narrar el relato.

La palabra y el saber

En la novela de Vallejo, es, en primer lugar, el largo período de ausencia de Colombia lo que le permite a Fernando un distanciamiento de la realidad colombiana, al dotarlo de una "extranjería" en relación con la sociedad. Tal como señala El-Kadi:

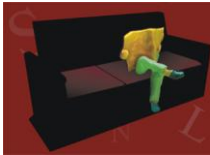
Desde las primeras páginas el narrador deja en claro que no asume la responsabilidad frente al 'desbarajuste' actual del país, y justifica esa falta de compromiso al hacer hincapié en su ausencia de Colombia durante muchos años. Esta distancia en el tiempo y en el espacio le concede una perspectiva que difiere de la del resto de la población local, y que está conectada con la visión de extrañeza y ajenidad que marcan su discurso. (2007)

En efecto, el narrador se distancia de la realidad colombiana: "¿Pero por qué me preocupa a mí Colombia si ya no es mía, es ajena?" (Vallejo 2007: 7); "¿Por qué esta manía de pedir y pedir? Yo no soy de aquí. Me avergüenzo de esta raza limosnera." (2007: 13).

Así, el narrador construye en primer lugar su autoridad desde la posición de la extranjería: él puede juzgar la sociedad que retrata en la medida en que no se reconoce como parte de ella. En este sentido, la distancia que adquiere respecto de la realidad es tanto espacial como temporal: él no se reconoce como parte de Colombia porque han pasado muchos años desde su partida. De esta forma, él se ubica en una posición externa que lo autoriza a opinar acerca de la situación del país y que involucra constantemente el contraste con el pasado, con la Colombia que sí era "Su" Colombia.

Ahora bien, al mismo tiempo, el narrador construye explícita y claramente al lector como su interlocutor. En este sentido, el narrador se dirige a él, lo apela, y este diálogo que establece con él permea toda la narración en la medida en que no da espacio al diálogo con los otros personajes. Tal como señala El-Kadi,

Opuesta a la narración episódica, donde predomina el diálogo y se avanza en la narración, la diatriba niega el diálogo y la polifonía, permitiendo que el narrador se erija como única voz, construyendo así una visión que excluye todo lo que no sea su perspectiva. (2007)



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

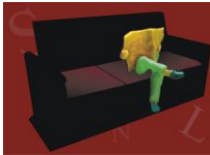
Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

De esta forma, la voz hablante monopoliza el discurso sin dejar lugar a las voces de los sicarios, voces que se encuentran siempre mediadas por esta primera persona que se impone como voz privilegiada y controla el discurso: él es quien tiene la palabra. En este sentido, los sicarios (Alexis y luego Wilmar) no tienen una subjetividad propia conformada: están retratados de forma esquemática y son, de hecho, intercambiables. Así, Fernando mismo confunde los nombres en dos ocasiones y lo llama Alexis a Wílmar (Vallejo 2007: 97y100).

A su vez, Alexis y Wílmar son intercambiables no sólo porque el narrador les da el mismo rol, y actúa permanentemente como mediador entre ellos y el lector, sino también porque en el texto las nociones de víctima y victimario se confunden, contribuyendo a la indeterminación respecto del centro y el margen, la ley y el delito. En efecto, si Alexis es, en primera instancia, el victimario, y tiene además la prerrogativa de matar a quien desee sin sentir absolutamente ninguna culpa, se convertirá luego, con la llegada de Wílmar, en la víctima. En este sentido, esta posibilidad de cambiar de lugar en la sociedad se corresponde precisamente con la indefinición que presenta la novela en relación con la "Justicia".

Ahora bien, si por un lado esta mediación entre el sicario y el lector lo ubica en una posición de superioridad con respecto a los primeros por el hecho de que sus voces se encuentran siempre permeadas por la autoridad del narrador, al mismo tiempo dicha intermediación implica también una posición privilegiada en relación con el lector, en la medida en que él resulta imprescindible, en el texto, en su función de traductor del lenguaje del sicario, del lenguaje actual, así como traductor cultural, como aquél que puede explicar el funcionamiento de la sociedad. En efecto, el lector se construye como un extranjero que no puede comprender las particularidades de la vida en Colombia ("¿Cómo puede matar uno por unos tenis?, preguntará usted que es extranjero. Mon cher ami, no es por los tenis: es por un principio de Justicia en el que todos creemos." – (2007: 61)). . En este sentido, si bien el narrador realiza un gesto de ubicarse a la par del lector ("Compañero, amigo y paisano" lo llama (2007:48)), gesto que se correspondería con su señalamiento constante de extranjería respecto de Colombia, al mismo tiempo desestima el saber del lector, señalando la necesidad de explicarle el nuevo diccionario



que circula en Colombia ("Ha de saber usted y si no lo sabe vaya tomando nota, que cristiano común y corriente como usted o yo no puede subir a esos barrios sin la escolta de un batallón: lo 'bajan") y adquiriendo, por momentos, un tono de provocación al dirigirse al lector: "A ver, ustedes que dizque son tan buenos católicos ¿me sabrán decir en qué iglesia de Medellín está San Pedro? (...) ¿Y saben, por lo menos, en cuál está San Cayetano?" (2007: 54).

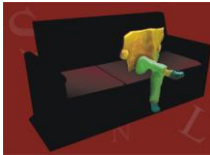
Así, el narrador pierde la definición de su ubicación para ser "ubicuo", sin un lugar fijo, errante: "Aquí y allá y en el más allá. Huyendo de ese ruido infernal me estoy volviendo más ubicuo que Dios en su reino. Y así voy por estas calles de Medellín alias Medallo viendo y oyendo cosas." (2007: 33).

Por un lado, entonces, el narrador construye al lector como su par; pero al mismo tiempo, lo destituye constantemente de ese lugar. Es de esta forma como Fernando construye su autoridad discursiva: con relación a los sicarios, él posee la *palabra*; con relación al lector, él tiene el *saber*.

El narrador en el filme

En la transposición cinematográfica realizada por Barbet Schroeder, el procedimiento en relación con el narrador cambia. La película no utiliza, en su mayor parte, ni la voz en off ni la primera persona como procedimientos para narrar desde la subjetividad del protagonista. Por un lado, entonces, se instaura en la película la expectativa de ver incluidas las voces de otros personajes. En efecto, este cambio en la forma de la narración, de la primera a la tercera persona, parecería permitir en el filme la inclusión de otras voces en el relato. Sin embargo, esta expectativa se ve defraudada: no hay, en la película, una profundización de otras subjetividades que no sean la de Fernando.

En este sentido, la narración se focaliza sobre el personaje de Fernando, es decir que lo sigue constantemente a él (y no a otros personajes): así, si Fernando señala "No hay nada quieto", la cámara acompaña este movimiento, pues no está nunca quieta. En efecto, hay pocos planos fijos en la película: la cámara se mueve constantemente, acompañando, con este movimiento, tanto el deambular por la ciudad que realizan los



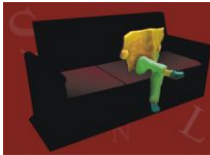
personajes como el deambular verborrágico de Fernando, y expresando, de esta manera, los sentimientos del personaje.

Así, la subjetividad de los sicarios no es prácticamente construida en el filme, fundamentalmente porque la función de estos personajes es en realidad, simplemente, la de ser interlocutores de Fernando y permitirle expresarse, reemplazando la función que tenía el lector, construido por el narrador, en la novela.

Al igual que en la novela, los sicarios (Alexis y luego Wílmар), están contruidos, como personajes, de forma esquemática: ninguno de los dos tiene una subjetividad propia, y representan lo mismo para el protagonista. En este sentido, Wílmар se presenta como el doble de Alexis, y, de hecho, la primera vez que Fernando ve a Wílmар, éste está vestido prácticamente igual que como se vestía Alexis, con una gorra y una campera. El plano lo muestra de espaldas, mirando una vidriera, y muestra luego la cara de sorpresa de Fernando, quien parece pensar que se trata de Alexis. Asimismo, encontramos esta figura del doble en el juego con los espejos que se realiza en la secuencia en la cual Wílmар entra por primera vez en el departamento de Fernando. La cámara filma al sicario hablando con el protagonista, pero luego el primero se acerca y observamos que no era Wílmар quien estaba siendo filmado sino que se trataba de un espejo en el cual éste estaba reflejado. Así, estos personajes intercambiables cumplen la función, en la película, de ser los interlocutores de Fernando, aquellos que le permiten expresarse.

Ahora bien, en el lapso entre la muerte de Alexis y el encuentro con Wilmar, Fernando está solo y es, precisamente, en estas secuencias donde el procedimiento cambia fundamentalmente pues, ante la falta de un interlocutor, la enunciación se ve afectada. En efecto, si Alexis funciona, en la película como ese "otro" que habilita el discurso del protagonista, cuando este interlocutor desaparece se vuelve necesario recurrir a procedimientos puramente cinematográficos para reemplazar ese discurso, y es en este punto donde la instancia narrativa se torna más evidente, ya que es mediante recursos propios de la imagen que se muestran sus pensamientos, pues Fernando ya no puede hablar con nadie.

Luego de la muerte de Alexis encontramos una secuencia que parece ser un



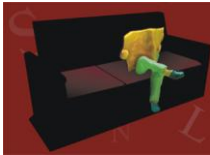
sueño del protagonista, o bien sus pensamientos, en la cual Fernando visita una iglesia, secuencia que está prácticamente toda narrada como indirecta libre. Asimismo, cuando Fernando sale de la casa de la mamá de Alexis, a quien ha ido a visitar, y baja de la comuna, comienza a llover y el agua se tiñe de rojo; se muestra, luego, una laguna azul y, por último, la morgue: en este sentido, el paisaje va cobrando colores y dimensiones asociadas a los sentimientos del protagonista. Las escenas puramente subjetivas se relacionan con los sueños o premoniciones de Fernando, donde, nuevamente, la instancia narrativa se hace pleno cargo de mostrar lo que piensa o teme Fernando por medio de recursos meramente cinematográficos (como la saturación de colores, los planos picados y contrapicados, etc).

En este sentido, la narración se vuelve subjetiva cuando Fernando pierde a su interlocutor, Alexis: en esos pasajes, ya no son las palabras las que expresan lo que el protagonista siente o piensa, sino que todo su mundo interior se expresa mediante imágenes, a través de un estilo indirecto libre.

Ahora bien, si en dichos pasajes la instancia narrativa se torna más evidente, se trata tan sólo de una acentuación de aquello que ocurre a lo largo de todo el filme: en efecto, la voz de Fernando está siempre mediada, pues la instancia de narración, el meganarrador, se ve constantemente evidenciada como responsable de la construcción del relato, haciéndose cargo de expresar lo que Fernando siente, piensa o teme, desde el momento en que con su deambular acompaña el movimiento de los personajes.

En efecto, si, por un lado, el meganarrador focaliza en el personaje de Fernando y se ocupa, fundamentalmente, de construir *su* subjetividad y, en este sentido, se impide la construcción de la subjetividad de los otros personajes, esto no implica, sin embargo, que la instancia narradora en tanto tal desaparezca bajo la autoridad del protagonista. Por el contrario, la instancia enunciativa emerge permanentemente por fuera del protagonista, permeando el relato y mostrando que no es éste quien construye el mundo. En este sentido, resulta fundamental la construcción del espacio que se realiza en la película.

Señalamos, en relación con la novela de Vallejo, cómo se genera en este texto una ambigüedad con respecto a dónde se halla el centro y dónde el margen, dónde



termina la ciudad y dónde comienzan las comunas. También en la película de Barbet Schroeder podemos ver esta indefinición relacionada con el espacio: hay, así, una expansión de la ciudad, que se representa a través de la profundidad de campo que tienen los planos así como de la sucesión de planos picados y contrapicados, que contribuyen a representar el movimiento de las comunas hacia la ciudad y viceversa. Así, por ejemplo, en la escena en la cual Fernando y Alexis bajan por las escaleras mecánicas de un shopping center, la cámara filma desde abajo un plano que genera una ambigüedad respecto de si se trata de un ascenso o un descenso, hasta que la cámara cambia el ángulo y vemos que los personajes están bajando.

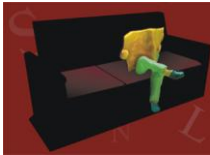
Ahora bien, si en dicha escena la cámara muestra una indefinición en relación con el movimiento que realizan los personajes, dicha indeterminación lo incluye también al protagonista: en este sentido, la cámara construye un espacio ambiguo en el cual él mismo está incluido, él también forma parte de esa ambigüedad.

De esta forma, si en la novela el narrador se construye como una autoridad indiscutida del relato, y de esta manera funda el mundo, situándose en un lugar privilegiado en relación tanto con los sicarios como con el lector, volviéndose "ubicuo", omnipresente, la película, por el contrario, remite constantemente a una instancia narrativa por fuera del personaje, que utiliza sus recursos propios para construir tanto el mundo del personaje, en el que él mismo vive, como, simultáneamente, la forma en que lo vive.

Conclusiones

Tanto la novela *La virgen de los sicarios* como su película homónima construyen un espacio en el cual predomina la ambigüedad en relación con los límites, el centro y el margen, la legalidad y la ilegalidad. La violencia estalla contaminando las narraciones y generando una indefinición con respecto al lugar que ocupan los personajes, en una sociedad que se halla despedazada, que ha perdido toda posibilidad de cohesión.

En este sentido, el narrador de la novela de Vallejo hace uso de esta indefinición para acentuar su autoridad narrativa: él tiene la palabra y tiene el saber, y se desliza, así, por todo el texto, trazando un recorrido que no tiene límite, cambiando



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

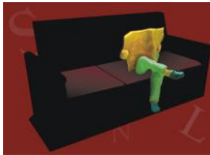
Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

permanentemente su posición en relación con el espacio, con el lector y con el resto de los personajes. Así, la novela finaliza con la posibilidad, por parte del narrador, de tomar cualquier dirección, cualquier camino:

Bueno, parcero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea.

*Y que te vaya bien,
que te pise un carro
o que te estripe un tren.* (Vallejo 2007: 127)

En la película de Barbet Schroeder, por el contrario, el protagonista, en la medida en que no es el narrador, no tiene el dominio, la autoridad, sobre el relato. En efecto, aunque el relato esté focalizado sobre la figura de Fernando, la instancia enunciativa no permanece oculta (como si intentara ceder todo el poder narrativo a Fernando); por el contrario, la utilización de todos los medios cinematográficos, los particulares movimientos de cámara que dificultan la homogeneización del espacio, el uso del estilo indirecto libre, evidencian la necesidad de un narrador por detrás del protagonista, un meganarrador fílmico que es quien tiene el poder de construcción del relato, del cual Fernando es, tan sólo, una parte.



Bibliografía

Vallejo, Fernando. (2007). La virgen de los sicarios. Madrid, Punto de Lectura.

Schroeder, Barbet. (Director) (2000). La virgen de los sicarios.

Agamben, Giorgio. (2006). Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida. Vol. I. Valencia, Pre-textos.

Aumont, Jaques y otros (1993). Estética del cine. Barcelona, Paidós.

Aumont, Jaques y Michel, Marie (1990). Análisis del film. Barcelona, Paidós.

Castillo, Carolina. (2004). "Colombia: violencia y narración". Espéculo. Revista de estudios literarios, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/colombia.html>

El-kadi, Aileen. (2007). "La Virgen de los sicarios y una gramática del caos". Espéculo. Revista de estudios literarios, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/vsicario.html>

Gaudreault, Andre y Jost, François (1995). El relato cinematográfico. Cine y narratología. Barcelona, Paidós.