

La Virgen de los sicarios: entre el encanto literario y la frustración fílmica

Edwin Carvajal Córdoba*

Universidad de Antioquia

Primera versión recibida: 31 de agosto de 2004;

versión final aceptada: 23 de septiembre de 2004 (Eds.)

Resumen: Este artículo expone un estudio de la adaptación cinematográfica de la novela colombiana *La Virgen de los sicarios* realizada por el director iraní Barbet Schroeder. Se basa en algunas teorías fílmicas y presta especial interés a aspectos propios de los lenguajes literarios y cinematográficos puestos en la escena de la adaptación, tales como el guión, la narración, la ficción, lo documental, el narrador, el punto de vista, el plano, la secuencia, aspectos que ayudan a precisar el análisis de la presente adaptación.

Descriptores: Literatura colombiana; *La Virgen de los sicarios*; Vallejo, Fernando; Adaptación cinematográfica; Cine; Ficción y documental; Schroeder, Barbet.

Abstract: This is a study of Barbet Schroeder's film adaptation of the Colombian novel *La virgen de los sicarios* by Fernando Vallejo. Based on various film theories and with the aim of producing an effective analysis of the relationship novel-film, it pays special attention to some aspects of literary and cinema languages that appear in the film such as: script, narration, documentary, narrator, point of view, and sequence, among others.

Key words: Colombian literature; *La Virgen de los sicarios*; Vallejo, Fernando; Film adaptation; Cinema; Fiction and documentary; Schroeder, Barbet.

Algunas teorías y concepciones que desde hace varias décadas se vienen construyendo en el campo de la recepción y crítica cinematográficas coinciden en plantear que las adaptaciones literarias llevadas al cine, y en este caso particular de un género literario tan complejo como la novela, difícil-

* Magíster en Literatura Colombiana, profesor de la Universidad de Antioquia. Doctorando en la Universidad de Granada, España. (ecarvajal26@hotmail.com). Este artículo es un resultado parcial de la investigación que adelanta el autor en el marco del proyecto "La función social y política del escritor en la transición hacia la democracia en América Latina" (CODI-U. de A.).

mente han dejado satisfechos a los espectadores, y menos aún a quienes han asistido previamente a la experiencia lectora antes que a la filmica.¹

Diez años después de publicada la novela, *La Virgen de los sicarios* (1994), y cuatro de haberse producido la película, son varios los sinsabores que se sienten al asistir a una nueva experiencia con la proyección de la película, pues todavía no se comprende la razón por la cual se filma la historia con actores aprendices en su mayoría y con un guión forzado e impuesto que oscila entre lo documental y lo ficcional sin dejar claro el componente estético o artístico que lo soporta, lo cual conduce a que la película de Schroeder disuene mucho en el contexto de las múltiples adaptaciones sobre la narrativa colombiana en las últimas décadas.²

Por lo anterior, el presente texto se centrará en el análisis crítico de la adaptación cinematográfica de la novela de Vallejo, realizada por el director iraní Barbet Schroeder desde el modelo teórico de Transferencia/ Adaptación propuesto por Brian Mcfarlane (1996) y desde otros enfoques propios de las teorías cinematográficas, y en especial, sobre las adaptaciones.

La obra literaria

En la novela de Vallejo se presenta la historia de Fernando, narrador de la misma en primera persona, luego de su regreso a Medellín, ciudad donde nació y vivió una infancia feliz que todavía guarda en su memoria, y que en nada se parece a la Medellín violenta y con olor a muerte a la que regresa ahora en su vejez, “a morir”, como dice en algún momento de la narración; propósito que dejará de momento a un lado porque encuentra el amor y un dolor peor que la muerte misma. Tanto en las evocaciones que el narrador hace de su pasado feliz, como en sus manifestaciones críticas al presente miserable de la ciudad y del país en general, se encuentra acompañado por la

1. Recuérdese, entre muchos estudios sobre el tema, los libros ya clásicos de Pio Baldelli *El cine y la obra literaria*, y el de Béla Balázs *Theory of Film*. El escritor mexicano Juan Villoro utiliza el concepto de “traición creativa” para referirse al proceso de adaptación literaria, donde es necesario subvertir el texto que sirve de pretexto para poder lograr una buena versión cinematográfica; traición creativa que se logró, según sus palabras, en la brillante y excepcional versión filmica de la novela *Lolita* de Nabokov que realizó Kubrick en 1962.
2. El caso más destacado lo constituyen las adaptaciones de la obra literaria de García Márquez, con sus novelas *El coronel no tiene quien le escriba*, *Crónica de una muerte anunciada*, *La mala hora*, y algunos de sus cuentos, “El verano feliz de la señora Forbes”, “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” “La siesta del martes”, “Un señor muy viejo con unas alas enormes” y “Los funerales de la Mamá grande”; entre otros.

figura de sus amantes sicarios, inicialmente Alexis, su “Ángel Exterminador que había descendido sobre Medellín a acabar con su raza perversa” (Vallejo, 1994, 55),³ y luego por Wilmar, su “Ángel de la Guarda” (94), como bien lo llama en la narración. Con su primer amante comienza los recorridos por calles e iglesias de Medellín, y con él visita de nuevo Sabaneta, el pueblo de su niñez, y la Virgen María Auxiliadora de Sabaneta, ante la cual llega Alexis en penitencia, todos los martes, a pedir y agradecer favores de protección y éxito en sus andanzas de sicario al servicio del mejor postor.

Igualmente, se asiste a la convivencia que el narrador establece con su amante en su apartamento en el centro de la urbe y con una panorámica privilegiada sobre toda la ciudad, incluyendo las ‘comunidades’, barrios altos y a las afueras de la ciudad donde germina la clase pobre, y con ella los sicarios que surgieron en el esplendor de los ‘carteles’ del tráfico de la droga dominados por Pablo Escobar, y que en el presente de la narración se encuentran en desplome, dada la extinción del capo de la droga a manos de las fuerzas militares del país. En el apartamento del narrador, conviven los amantes en la soledad de dicho espacio y de las críticas negativas y condenas sin fin que expresa éste sobre su país, sus instituciones, gobernantes y ciudadanos. Con Alexis recorre los días y las noches de la ciudad y asiste a balaceras impensables donde mueren jóvenes a manos de otros jóvenes sicarios, a atracos malogrados y a muertes por doquier, la mayoría de ellas producidas por su Ángel Exterminador y con la aprobación implícita de Fernando, el narrador.

El “Ángel de la Guarda”, Wilmar, es el segundo y último amante que consigue el narrador, luego de que a mitad de la obra un sicario mata a Alexis desde una motocicleta y éste cae en los brazos de su escéptico amante narrador. Más tarde, se entera por otro personaje callejero que aparece en varias escenas de la novela, que el asesino de Alexis es el mismo Wilmar o la “Laguna Azul”, apodo con el que se hace llamar este nuevo sicario. Con Wilmar vive el narrador situaciones similares a las que antes había experimentado con Alexis: se aman en la complicidad de su apartamento, van a las iglesias de la ciudad, recorren sus calles y visitan cantinas y otros lugares para pasar el tiempo. Los muertos que produce su nuevo amante son seis, y todos con iguales móviles que los cometidos por su primer amante, son ellos: dos niños, su madre, un mendigo, un peatón intolerante y un conductor de autobús. Como siempre, Fernando está en todas las escenas y

3 En adelante todas las citas se harán conforme a la edición de 1994, Bogotá: Alfaguara.

asiente cada muerte sin palabras,⁴ pues ya se ha vuelto habitual esta serie de asesinatos con los cuales sus amantes se consolidan en su corazón y en su mismo rol de asesinos, ya no al servicio del mejor postor, como sicarios, sino al servicio de las ideas de su amante que sólo ve en su Medellín presente la mejor muestra de la destrucción humana.

Al final, cuando los amantes cansados de repetir la rutina diaria y hastiado Fernando de su regreso a Medellín, deciden abandonar la ciudad sin un destino proyectado, sólo con el anhelo de dejar atrás la muerte y miseria que envuelven tanto sus días como sus noches: “La noche de alma negra, delincuente, tomaba posesión de Medellín, mi Medellín, capital del odio, corazón de los vastos reinos de Satanás” (81-82), y vivir su mortífero amor en otros aires más claros y vitales. En ese momento, cuando Fernando espera la llegada de Wilmar para partir, se entera que su fiel amante está ahora sin vida en la morgue de la ciudad, lugar a donde le piden las autoridades que se presente para el debido reconocimiento del cadáver. Fernando acude a la citación, y allí en la sala de necropsias, en medio de “unas treinta mesas de disección ocupadas todas por los del último turno” (117), reconoce el cuerpo profanado de su Ángel de la Guarda, desnudo, “rajados en canal como reses”, quien minutos antes había sido asesinado en su barrio, en momentos en que le llevaba a su madre la nevera que Fernando le había comprado para satisfacer la necesidad familiar y partir así, juntos, a otras tierras más amenas, menos violentas, más alegres. La novela termina cuando Fernando sale de aquel lugar y se dirige a la estación de autobuses intermunicipales que se halla al frente de la morgue, para subir a cualquier bus y seguir un rumbo desconocido: “Bueno parcero, aquí nos separamos, —alude al narratario de su discurso, el cual evoca durante toda la narración— 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” (121).

En el plano narratológico de la obra, es necesario anotar que en la novela se presenta un narrador de carácter protagónico, Fernando, quien cuenta la historia en varias etapas de tiempo, presentándose cambios en su narra-

4 A pesar de esto, expresa el narrador: “De los muertos que cargaba Alexis en su conciencia (si es que tenía) cuando nos conocimos, yo no soy culpable. De los de este niño, —Wilmar— los suyos propios, tampoco. Allá ellos con sus muertos que de los que aquí tenemos compartidos ustedes son testigos” (115), como una muestra de culpabilidad sólo de las muertes vividas con sus amantes, mas no de las pasadas en sus vidas de sicarios.

ción que van de un pasado muy remoto, en su infancia en la finca Santa Anita, a un presente actual, sus andanzas con sus amantes sicarios. Durante toda la novela se observa una especie de intercalación de tiempos de presente a pasado, en forma de *flash-back*, donde lo vivido y lo contado son casi simultáneos, produciendo con ello un efecto de relato contado a 'viva voz'. Esto permite que se reduzcan las distancias entre el tiempo de los acontecimientos o historia y el tiempo de la narración, hasta un presente muy reciente. Pareciera que la novela se escribe a medida que el protagonista vive su propia historia, y esto se confirma al final cuando se presenta el último desenlace de la obra donde muere su amante Wilmar, y con él la novela misma, pues llega a su punto final cuando el narrador se despide de su narratario con el estribillo de un verso popular: "Y que te vaya bien/ que te pise un carro/ o que te estripe un tren" (121).

Por último, resta decir que durante toda la novela el narrador hace referencias explícitas a un narratario de su propia historia, narratario en el sentido de receptor ficticio del discurso narrativo mediante el cual se relata la historia, diferentes tanto del escritor como del lector" (Serrano, 1996, 27). Por ello, se observa que las alusiones a éste son frecuentes, y muchas veces en la jerga propia de los jóvenes sicarios con los cuales se relaciona Fernando a su llegada a Medellín, de tal forma que pueda entender los códigos de su discurso y así comprender el significado de su mensaje:

Como los delitos no se cometen solos y aquí abajo no hay culpables, entonces el culpable será el de allá Arriba, el Irresponsable que les dio el libre albedrío a estos criminales. ¿Pero a Ése 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 (100).

Al narratario nunca se le reconoce nombre, no está representado por un personaje, no tiene voz, sólo escucha lo que el narrador quiere: él le pide su atención, le hace interrogatorios, se disculpa ante él por algún error o mal pensamiento; es aceptado, el narrador confía en él. Según estas características dicho narratario corresponde, siguiendo la clasificación de Gerald Prince (1996, 159), a un tipo de narratario 'nombrado o mencionado' por el narrador y cuya función principal es la mediación entre el narrador y el lector. Debido a que la novela presenta una escritura oral y de tradición popular, un discurso que se mueve entre las jergas propias de los jóvenes de las comunas de Medellín y la cultura de la escritura, dado la profesión

de gramático del narrador, entonces, lo más lógico es que posea un narratario que pertenezca al grupo generacional de los sicarios, más no del narrador, de tal forma que reconozca las pistas y claves de su discurso y lograr así un discurso verosímil en el contexto barrial alucinante de los jóvenes sicarios de las comunas de Medellín.⁵

La obra filmica

La obra de Schroeder logra hacer una minuciosa lectura de la novela de Vallejo, situación que se esperaba dado la participación del escritor colombiano en la elaboración del guión y en la relación estrecha que sostuvo con Barbet antes del rodaje de la película en escenarios reales de la ciudad de Medellín. La película se inicia con un plano general que enfoca a Fernando caminando por las calles de la ciudad hasta llegar el apartamento de su amigo José Antonio Vásquez. Este primer plano de la película, que hace parte de la primera secuencia de la misma dado que se narra en forma cronológica, es decir, con secuencias encadenadas de forma sucesiva, enfoca al personaje a través de las transparencias que se reflejan en los espejos y vidrios de los lugares por donde camina; y sólo se le enfoca en primer plano, de espaldas, cuando llega a casa de su amigo y llama al portero. Durante este trayecto, que dura sólo segundos, se introducen elementos decisivos en la configuración de la obra filmica, como lo son la música sinfónica, propia de la banda sonora de la obra, y los ruidos producidos por voces y coches que pueblan las bulliciosas calles de la ciudad de Medellín. Es decir, el ruido como elemento constitutivo de la dinámica propia de la ciudad, y que de entrada se convierte en una constante perturbadora para la paz y el silencio que espera encontrar el personaje protagónico a su regreso a Medellín.

Es allí entonces, en casa de su amigo donde conoce a su primer amante, Alexis, en medio de una fiesta donde aparecen todo tipo de hombres: algunos afeminados, otros elegantemente vestidos y otros jóvenes de aspecto delincuente que se divierten en medio de conversaciones, alcohol y drogas, y como fondo para dicha diversión los aires de la música tropical colombiana. En esta primera secuencia con la cual se abre la película se

5 Quizás el estudio más serio sobre los mecanismos de oralidad y escritura en la novela de Vallejo lo constituye el realizado por el crítico colombiano Juan Fernando Taborda, en su texto *La ciudad y la escritura. Los espacios en la obra de Fernando Vallejo*.

presenta un detalle que da la apariencia de insignificante, pero que adquiere vital importancia en el momento de analizar el papel que cumple el personaje protagónico de la película: detalle que corresponde al nombramiento de dicho personaje con el apellido del autor de la novela, es decir, con el apelativo de Vallejo. En efecto, dos tertulianos de la fiesta en mención preguntan por la identidad del recién llegado a la fiesta, ante lo cual el anfitrión les contesta: "Es Vallejo, el famoso escritor".

A partir de esta primera secuencia la película va reproduciendo textualmente los diálogos de la novela, los recorridos que hacen los personajes por la ciudad, las visitas a lugares y principalmente a las iglesias de mayor tradición (La Candelaria, La Catedral, La América, San Ignacio, San José, San Antonio, Santa Ana, entre otras), los momentos en el apartamento de Fernando en el centro de la ciudad, las muertes a las que asisten con frecuencia, las injurias críticas de Fernando en medio de los diálogos que establece con sus amantes o con cualquier otro personaje esporádico que aparece en escena, y las muertes de sus amantes: la de Alexis en su presencia, y la Wilmar por medio de la elipsis, tal como sucede en la novela. Es decir, la obra cinematográfica va captando paulatinamente las partes centrales de la obra, como una especie de sumario que va a plasmar con minuciosidad los acontecimientos o partes constitutivas del hecho literario. Lo único que aparecerá nuevo, aparte de los elementos propios del lenguaje cinematográfico (paisajes, música, ruidos, ubicaciones, extras, colores, entre otros), serán algunos planos fantasmagóricos con los que alucina el personaje protagónico y que le dan cierto aire irreal o fantástico a la secuencia donde aparece. De todas formas se debe insistir entonces en la correspondencia de la adaptación en términos de situaciones principales o marcos de la historia novelesca; las variaciones, que se verán en concreto en el apartado siguiente, se presentan en detalles mínimos que por el estilo y la estética, seguramente del director, y del lenguaje propiamente cinematográfico, se hicieron pero que no afectaron la esencia misma de la historia, es decir, su argumento.

Ya en el plano de los componentes filmicos propios de la película, se debe anotar que en ésta prevalece un narrador externo que siempre se ubica en la perspectiva del personaje protagónico; es decir, se presenta una focalización externa, pues la cámara o el punto de vista estará representado, la mayor parte de la película, desde el exterior, pero siempre frente a la presencia del personaje Fernando. El punto de vista, como noción clave

para entender los modos de organización de la información en todo film, se refiere, en términos de Ramón Carmona, a la relación que se mantiene entre el lugar que ocupa el personaje y el que ocupa la cámara (2002, 195); en este sentido, resulta interesante comprobar que en la película de Barbet Schroeder ambas instancias, cámara y personaje protagónico, siempre van a coincidir en el mismo plano, pues donde aparece éste, aquella siempre lo acompaña, y nunca asistimos a una secuencia o plano donde no esté la presencia física del personaje. Con esto se quiere mostrar cómo en la película predomina el punto de vista denominado ocularización, pues se enfoca en la relación existente entre lo que muestra la cámara y lo que se supone que el personaje ve; constituyéndose así, como se dijo antes, una focalización desde afuera, supuestamente objetiva, marcada fuertemente por la presencia del personaje.

Desde esta perspectiva se tiene entonces un punto de vista representado por la cámara que todo lo capta como un actuante de la enunciación, que todo lo ve, incluso los sueños o visiones fantasmagóricas del personaje protagónico, y un foco o modo de narración centrado en la figura de dicho personaje, quien es en última instancia el que posibilita la narración o historia que se cuenta. Cuando se afirma que predomina este punto de vista en gran parte de la película, es porque de vez en cuando el punto de vista pasa a ocupar el lugar de algún personaje. En efecto, en algunos planos y encuadres del film se presenta por momentos muy breves la cámara subjetiva, es decir, el punto de vista desde la óptica del personaje. Por ello, Alexis, el Difunto, El Libertador Simón Bolívar y Fernando, ocupan por instantes dicho punto de vista, especialmente este último, y de manera contundente en el plano cuando éste visita a la madre de Alexis en una de las Comunas de la ciudad de Medellín. En este plano, Fernando es el punto de vista mediante el cual se narra la película en el momento en que comienza a detallar el cuarto en el que vive la madre con sus otros hijos. Es un punto de vista subjetivo porque presenciamos la película a partir de su mirada que detalla los objetos humildes de aquel espacio, arriba, abajo, a su alrededor, con lo cual está registrando la miseria en la cual vive esta familia. En los otros casos, cuando alguno de los personajes mencionados antes asume el punto de vista, se presenta de manera más breve, y casi siempre para señalar algún objeto o lugar, o para marcar la cercanía de un encuentro entre los personajes, tal es el caso del Difunto, que cuando acude al encuentro con los amantes, mientras camina hacia ellos asume el

punto de vista justo en el momento en que comienza el diálogo con ellos. En el caso de la estatua del Libertador Simón Bolívar, sirve de punto de vista en el plano cuando aparece Fernando insultándolo y la cámara en forma de picado, dada la altura significativa de dicha estatua, enfoca a Fernando mirándola de frente, pero no es a la cámara a donde mira, sino a los ojos del Libertador que en ese momento cumple el papel de punto de vista.

Los casos anteriores donde algún personaje asume el punto de vista son muy breves, pues como ya se dijo, hay un predominio casi absoluto del punto de vista exterior, como una especie de "meganarrador", en términos de André Gaudreault,⁶ dominador de la narración fílmica. Sin embargo, dichos casos son significativos en la medida en que por momentos se asiste a la narración directa por medio del personaje, tal como sucede en la novela, aspecto de importante significado porque se exhibe de manera subjetiva lo que el personaje ve y siente, y la reacción posterior que tendrá frente a lo observado desde su óptica personal. Incluso, cuando Fernando asume el punto de vista en las escenas de sueños fantasmagóricos que tiene en varias secuencias de la película, se observan claramente sus angustias, premoniciones y desventura frente a su propia vida y su futuro solitario.⁷ Por ello, estos pequeños y breves cambios en el punto de vista son funcionales e importantes en la medida en que el espectador asiste de manera directa a las percepciones de los personajes, con lo cual se puede comprender un poco más su rol dentro de la historia. Pero, dada la presencia abrumadora del punto de vista exterior, no es posible asistir a grandes momentos de focalización subjetiva, lo cual es una ausencia lamentable en la película de Schroeder, que hubiese sido necesario registrar dada la fuerza y vigor narrativo de la voz en primera persona de la novela de Vallejo.

Por último, es importante mencionar otros elementos narratológicos con los cuales se construye la película. Por ejemplo, es fácil identificar doce secuencias como unidades mayores en las cuales se divide el film, cada una de ellas contará con varios planos o fragmentos rodados en continuidad y muchos encuadres que facilitarán la distribución de los elementos dentro de

6 Importante teórico de las relaciones existentes entre el cine y la literatura, y autor de varios estudios teóricos donde indaga minuciosamente las distintas formas de representación y de narración que se presentan en todo proceso de adaptación cinematográfica.

7 Estos sueños fantasmagóricos de Fernando funcionan como un "flash forward" o anticipación del futuro, pues en ellos se infiere claramente el final de sus amantes abatidos por otros sicarios.

cada plano. Las nueve primeras secuencias corresponden a la convivencia de varios meses de Fernando con Alexis, y las tres últimas a su relación más breve con Wilmar. Entre una y otra secuencia no se presenta ningún corte que llame la atención en el espectador, pues estarán unidas por medio de fundidos encadenados que no alteran el orden cronológico de la narración ni la atención del espectador.⁸ Además, cada secuencia es la continuidad de la otra y por ello resulta fácil comprender la lógica interna de cada una de ellas, pues es tal su elementalidad que por momentos se pierde la noción de secuencia dada la linealidad o sucesión simple de las mismas. Los planos dentro de cada secuencia también cumplen el orden progresivo propio de esta última; se presentan planos en interior, casi siempre en el apartamento de Fernando, iglesias, vehículos y establecimientos públicos, y planos en exterior, calles, parques y espacios abiertos reconocibles de la ciudad de Medellín. En todos los planos aparece la figura de Fernando, tal parece que él es el eje, no sólo de la narración, sino también de las partes constitutivas del film. Y en los encuadres propios de cada plano predominarán los decorados en interior, salvo en el apartamento de Fernando que aparece casi por completo desprovisto de decorados; y en exteriores siempre habrá personas, vehículos, edificios y cualquier otro recinto u objeto que acompaña el caminar de los personajes y con lo cual se consigue la verosimilitud de los espacios recorridos en exterior, porque se corresponden a los de la ciudad de Medellín de los últimos años.

Ya en los procedimientos técnicos propios del film, los cuales implican también efectos de sentidos, se debe mencionar que en la película, rodada principalmente en formato digital, predominan todo tipo de planos, pues se presentan planos generales, medios, plano detalle, de conjunto y el primer plano que parece imponerse por encima de los otros. Los planos generales se emplean principalmente para mostrar la figura completa de

8. A propósito de la temporalidad de la película, se debe mencionar que, salvo el caso anterior de "flash forward" y las elipsis propias de toda narración, no existen alteraciones temporales de ningún tipo, ni siquiera los varios ejemplos de "flash back" que aparecen en la novela cuando el narrador evoca su pasado alegre de su infancia, o el día del Corpus Christi o la Navidad con su familia. El paso del tiempo se representa con el paso de los días con sus noches, con el desmejoramiento del estado físico del personaje, incluso con el cambio de Presidente de la República. Y también, por medio de la fijación de cámara sobre la panorámica de la ciudad en una especie de movimiento acelerado de las imágenes que supone cierta condensación temporal y un aumento de velocidad con respecto a la realidad, pues se pasa de manera veloz del día a la noche, y de ésta nuevamente al día.

Fernando, Alexis o cualquier otro personaje; los planos medios están muy presentes en las secuencias donde aparecen los personajes caminando por las calles de la ciudad, pues siempre la cámara los enfocará desde la cintura hacia arriba, pocas veces los muestra de cuerpo entero, y cuando lo hace recurre al denominado plano de conjunto; el plano detalle se utiliza principalmente para ofrecer una vista de un objeto, que casi siempre es el revolver de los sicarios, los santos de las iglesias o cualquier otro objeto del apartamento de Fernando, como la casetera o el televisor. Y el primer plano va a estar siempre reservado para el rostro de todos los personajes que participan en la película, tanto los principales como los secundarios; pues los gestos, reacciones e impresiones, como formas de comunicación, ayudan a crear sentido para la comprensión del desenlace de cada secuencia. Cada uno de estos planos se ofrece tanto en movilidad, debido a las constantes y repetitivas escenas de los personajes caminando por la ciudad, como en su forma fija, cuando aparecen los personajes sentados, acostados y de pie en espacios cerrados o abiertos.

Frente a la ubicación y movimiento de la cámara se debe anotar que la película hace uso de las tres categorías básicas de angulación de cámara: normal, picado y contrapicado. El primero se presenta la mayoría de veces, y en planos donde los personajes conversan, caminan o rezan en alguna iglesia; el picado se utiliza cuando se muestra a los personajes tendidos en la cama o sentados en cualquier lugar, al igual que en las escenas de muerte cuando llegan los sicarios en motocicleta disparando contra Fernando y Alexis; y el contrapicado, quizás el menos empleado, aparece en los planos que presentan los sueños fantasmagóricos de Fernando, y en pocas escenas en exteriores. Los movimientos de la cámara se realizan por medio de aparatos mecánicos como el "travelling", el "dolly" o la misma grúa; pero asimismo se presentan muchas secuencias donde la cámara va a mano, o al hombro como suele decirse, produciendo un efecto más vivencial y subjetivo, pero también, como advierte Ramón Carmona, la cámara a mano "puede implicar la inscripción de una práctica independiente propia del cine militante y documental" (64), tal es el caso de esta película con un alto sentido de documental. Por otro lado, el paso de un elemento decorativo en el fondo del campo del encuadre a un lugar privilegiado dentro del mismo, se logra por medio de efectos de acercamiento producidos por la cámara misma, dejando de lado el "zoom", el cual se emplea pocas veces para alejar o acercar la imagen que se filma.

Y de los códigos sonoros propios de la película, se debe decir que el director hace uso de los tres tipos de códigos más comunes en todo film: voz, música y ruidos. La voz siempre va a ser en "in" pues la voz humana de los personajes se corresponde con la imagen que interviene en la misma; es la voz que predomina sin dar lugar a otro tipo de voces como la "out" o la "off", que hubieran sido interesantes en este film porque quizá así se evitaría un poco el monótono punto de vista exterior y se daría paso a un acercamiento más íntimo y provechoso con la figura de Fernando como punto de vista y con voz en "off", por ejemplo, donde manifestara esa angustia existencial que lo desborda. La música será de dos tipos: la sinfónica, creada exclusivamente para ambientar la película, y la popular, representada en la música que se escucha en las calles y espacios cerrados de la ciudad. La primera sirve de base para ambientar las situaciones más tensas de la película, así como aquellas en donde la desesperanza y soledad rondan al personaje protagónico; y la segunda ocupa un lugar privilegiado en el film, dada la presencia continua de la música rock y tropical colombiana, especialmente el vallenato, con la cual se recrea la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad que se niegan a vivir sin estar a tono con las melodías que emanan por sus transistores. Por último, los ruidos cumplen un papel importante en el objetivo del director de recrear y dar la impresión de verosimilitud con el contexto en el cual se produce la historia cinematográfica. Por ello, se hará uso de los ruidos que producen los vehículos: taxis, autobuses y metro, de conversaciones de la gente, de los disparos en los momentos de crímenes, de la televisión y la radio, así como de cualquier otro sonido singular que surja en el momento y el espacio de la escena cinematográfica. Son códigos sonoros que eclipsan por momentos algunas deficiencias de la adaptación y ayudan a configurar ese universo referencial de muerte, dolor y soledad que rodea a los personajes de la historia filmica.

Las correspondencias y transferencias en el proceso de la adaptación

El tema de las adaptaciones literarias ha sido un asunto que ha generado todo tipo de reacciones por parte de cineastas, escritores, guionistas y críticos de arte desde que el cine comienza a adaptar las formas narrativas de la novela en su incipiente desarrollo artístico de las primeras décadas

del siglo XX. Fue entonces Griffith y su "revolución narrativa", basado en modelos literarios de Balzac y Dickens, quien introduce en el cine los primeros ingredientes literarios, lo que supone una asimilación y transformación por parte del cine, de diversas "técnicas y estructuras formales que afectan la organización de la trama, a las dislocaciones espacio-tiempo y a algunos modelos de las descripción y del punto de vista" (Peña, 1992, 138). Desde ese momento histórico han sido pues muchas las influencias que ha recibido el cine de la literatura, pero no solamente en los procesos de adaptación, sino también en la construcción misma de guiones originales y en su posterior realización.⁹

Pero no sólo el cine adapta algunas formas narrativas de la literatura sino también sus historias con diferentes fines cinematográficos; es decir, para copiarlas, simplificarlas, transformarlas, traducirlas, reelaborarlas o para tomarlas como pretexto para una nueva versión totalmente independiente.¹⁰ Sin embargo, como bien advierte Carmen Peña, y con ella muchos estudiosos de las relaciones entre literatura y cine, "el paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen" (23), debido a las técnicas disímiles que operan en cada arte, y en últimas, debido al lenguaje, ese instrumento distinto con que trabaja cada arte, la palabra literaria frente a la imagen cinematográfica, o en otras palabras, el arte mostrativo del cine, frente al arte narrativo de la novela. Con esto se está aceptando que la representación de adaptaciones siempre es una segunda lectura de la obra literaria en la cual se fundamenta el film, porque una adaptación siempre se produce por "el interés suscitado por el mensaje o las características de un texto y el deseo de mostrarlo en una nueva forma de expresión, para traspararlo o tergiver-

9 Sin embargo, debemos recordar que el proceso a la inversa también se ha producido muchas veces, es decir, la influencia que el cine ha ejercido sobre las prácticas mismas de la literatura, a partir de la adopción de mecanismos mostrativos propios del lenguaje cinematográfico, o incluso a partir de la recreación o interpretación de guiones cinematográficos en formato de novela, fenómeno que se conoce con el nombre de novelización.

10 Si se quiere tener un panorama bastante completo respecto a las diversas teorías y concepciones sobre los procesos de adaptación, se sugiere el artículo de María Celia Romea "¿Qué une y qué separa al cine y a la literatura?" donde presenta un estudio sistemático de las formas y modelos de adaptación asumidos por diferentes teóricos de la materia, y en donde sobresalen los expuestos por P. Baldelli (1966), G. Warner (1975), D. Andrew (1984) y G. Bettetini (1984).

sarlo, de acuerdo con las expectativas de quien lo interpreta; por tanto, existen variadas formas de adaptar” (Romea, 2001, 29).

Por su parte, el cineasta José Luis Cuerda expresa que todo adaptador debe hacer un acercamiento de la obra literaria desde el argumento, la historia y los personajes (Fundación Caballero Bonald, 182), tal como se ve reflejado claramente en la película de Barbet Schroeder, pues el director iraní selecciona cuidadosamente estos elementos de la novela de Vallejo y los plasma en el lenguaje cinematográfico. Sin embargo, como advierte el escritor Eduardo Mendicutti, dicho acercamiento no debería ser entendido como un proceso fiel de traslación de elementos de un arte a otro, sino por el contrario de ajuste propio al arte al cual se adapta, de tal forma que la película tenga “cuerpo como cine, y estructura de película” (Fundación Caballero Bonald, 188), sin importar con ello traicionar el arte literario, base de la adaptación. Con lo cual se admite la idea antes mencionada de “traición creativa”, referenciada por muchos directores y guionistas para referirse al proceso mismo de la adaptación, tal es el caso del cineasta español Enrique Urbizu quien, al igual que el mexicano Juan Villoro, plantea la necesidad de “tener una relativa falta de escrúpulos, traicionarse a uno mismo y, en ocasiones, traicionar las virtudes literarias del escritor” (Granada, 2004).

Desde 1975, el libro de Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, expone de manera pertinente la creación de otros conceptos y modelos que permiten estudiar la adaptación, distanciados claramente respecto de la ideología de ‘fidelidad’, y para ello presenta tres modelos a partir de los cuales es posible acercarse a una experiencia crítica de la adaptación literaria. Son ellos: la ‘transposición’, donde la novela se proyecta con un mínimo de interferencias; el ‘comentario’, donde de manera consciente se interpreta la novela con una intención diferente por parte del realizador; y la ‘analogía’, que busca intencionalmente llevar a cabo otra obra de arte distinta.

Desde este panorama se tendría que afirmar que el film de Barbet Schroeder se ubicaría en la categoría primera, es decir, la transposición. Para representar con un ejemplo esta situación, se selecciona un plano de la novela donde Wilmar, el “Ángel de la Guarda” del personaje narrador lleva a cabo uno de sus frecuentes actos de muerte. El acontecimiento sucede cuando los dos amantes se desplazan por la ciudad en un autobús atestado de pasajeros y en medio del calor sofocante del medio día y del sonido del vallenato en la radio, ven a una mujer con sus dos hijos, como

dice el narrador, “en pleno libertinaje: uno, de teta, en su más enfurecido berrinche, cagado sensu stricto de la ira. Y el hermanito brincando, manotando, jodiendo” (100). Ante el desespero que le produce a Fernando dicha situación, hace el reclamo a la señora e inmediatamente su amante sicario reacciona con precisión: “Y con la taza llena hasta el tipo, rebosada hasta el rebose, he aquí que en Wilmar encarna el Rey Herodes. Y saca el Santo Rey el tote y trueno tres veces. ¡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” (101). Varias líneas después narra Fernando que el conductor del autobús también fue otra víctima de su amante, debido a su tardanza en detener el vehículo para que ambos salieran de la escena del crimen colectivo.

Este es el contexto que presenta la novela, y a partir de él, el director de la película, siguiendo seguramente la secuencia del guión de Vallejo, decide hacer una transposición con la cual cambia algunos personajes y ambientes para dar paso a una variante que, aunque interesante y creativa, hace que la escena cinematográfica cambie de significado. Para entender esto, es necesario entonces recontar brevemente la transposición que realiza Schroeder de dicha escena, la cual comienza cuando a Fernando y Alexis se les enfoca en un plano de conjunto en el Metro de Medellín y al lado de la señora con sus dos hijos “en pleno libertinaje”; esta última situación, es decir, de los niños traviesos alrededor de su madre, se muestra en un primer plano desde la óptica o punto de vista de Fernando, quizás con el fin de reflejar ese efecto de malestar y ofuscación que le proporciona la escena presenciada en un medio de transporte también atestado de pasajeros. De entrada se tienen dos variantes que no habían sido advertidas en la novela: el sistema de transporte masivo (Metro) y el amante del narrador. El primero, porque se adopta el metro y se desecha el autobús, y el segundo, porque se personaliza en la figura Alexis y no en la de Wilmar, como aparece en la novela. Se producen pues dos transposiciones sutiles pero de significado importante, porque se le asigna un nuevo asesinato al amante narrativo más prolífero en su oficio, y se hace uso del referente Metro para involucrar un sistema de transporte, que más que sistema es símbolo de admiración, respeto y progreso en todo Medellín.¹¹

11. Al respecto, recuérdese el incidente, por cierto gracioso y alejado de toda sensatez, que protagonizó el alcalde de Medellín en los días posteriores al estreno de la película, pues amenazó con interponer una querrela jurídica si no se rectificaba el buen nombre de Medellín, dado que

Pero aquí no terminan las transposiciones que afectan a dicho plano de esta secuencia, pues una tercera variante entra en escena y encierra un significado mucho más importante para la lectura de la película. Esta tiene que ver con las muertes que se suceden allí, pues a diferencia de la novela, las muertes en el film son dos, y corresponden a dos personajes ausentes de la versión novelesca; es decir, no son las cuatro víctimas mencionadas antes. Pues bien, en la escena en el metro, luego del plano de conjunto que señala el cuadro de la señora con sus dos hijos, poco a poco el punto de vista, por medio de varios primeros planos, centra su atención sobre los rostros de dos pasajeros de aspecto siniestro alrededor de ésta, que escuchan con atención los reclamos que Fernando les profiere. Enseguida la cámara enfoca la protesta amenazante que dichos pasajeros, cada uno por su lado, le increpan a Fernando en defensa de la señora, y con palabras y expresiones soeces, al tiempo que se enfocan varios primeros planos de Alexis reparando la situación, y preparando su ataque exterminador. Es así como a pocos segundos se muestra a éste, en plano de conjunto, disparando su arma contra los dos defensores de la señora, mientras los demás pasajeros gritan, y luego la escena de la llegada del metro a una estación cualquiera, de donde descienden los amantes sin mayores complicaciones.¹²

Como es de esperar, la señora y sus vástagos salen ilesos de dicho altercado, con lo cual la escena cinematográfica pierda su carga emocional de indignación o reproche, debido a que se evita la muerte de una madre inocente con sus dos infantes indefensos. Con otras palabras, con esta transposición se busca tamizar un poco la violencia misma de la escena novelesca, de tal forma que pierda su brillo y valor destructor en medio de tanta muerte que circunda la novela; en cambio, en el cine, seguramente esta escena provocaría mayor censura y hastío, y por ello el cambio de sujetos víctimas con el fin de continuar sin mayores sobresaltos la trama que se representa en el escenario cinematográfico.¹³ Quizás esta transposición se

en la película se presentaba una mala imagen de la ciudad, y en especial, porque se "ensuciaba" el buen nombre del Metro, pues, como decía el funcionario público "en el metro nunca ha ocurrido ningún delito criminal". Como es obvio, su amenaza nunca prosperó y la película se exhibió en todo el país sin ningún tipo de problema.

- 12 Extraña la facilidad con que salen del Metro y de la estación misma, sin advertir la presencia policial que de manera permanente y numerosa vigila las instalaciones del mismo.
- 13 También se debe decir que esta idea de mermar la carga emocional de las muertes se ve reflejada claramente en la película cuando se "evitan" todas las muertes de niños que se producen en la novela.

vea un poco compensada con el cambio de espacio al que se aludió antes, es decir, el Metro de la ciudad, porque al reducir el valor moral de las muertes y aumentar el valor simbólico de la escena del crimen por medio de este sistema de transporte, seguramente se buscaba generar igual indignación, no ya con muertes inocentes, sino con la profanación de un símbolo tan importante de la ciudad y único en el país.

Si bien con esta transposición se obtienen cambios en la interpretación de la obra filmica con relación a la novela, también es cierto que son cambios menores que se compensan con la recurrencia constante en el film de aquellos elementos básicos sobre los cuales se funda la novela: la relación de los amantes, la soledad y el abatimiento de Fernando, y las muertes cotidianas cometidas por los sicarios; aspectos que se seguirán analizando con la adopción de otro modelo de análisis sobre la adaptación cinematográfica.

El modelo de *transferencia y adaptación* de Brian Mcfarlane (1996) sirve para estudiar detalladamente cada una de las secuencias y planos de la obra cinematográfica e identificar a su vez los cambios o transposiciones producidos con respecto a la obra base, su grado de incidencia en la misma y la lectura que se construye en dicho proceso filmico. Por ello, se quieren seleccionar dos planos de la película, de dos secuencias distintas, para mirar los alcances que se desprenden de las mismas vistas a través del modelo propuesto por Mcfarlane.

En este sentido, la primera secuencia seleccionada corresponde al plano de la película cuando Fernando se dirige a la Comuna Nororiental de Medellín a buscar la madre de Alexis para comunicarle su muerte. Esta secuencia es muy reveladora no sólo por ser la primera vez que el personaje protagónico se desplaza a este espacio peligroso y popular de Medellín, y así mostrar el territorio por donde se mueven y habitan los sicarios, sino también porque ingresa a la vivienda humilde de la familia de Alexis y allí confirma el grado de pobreza extrema en el que viven, y por extensión la mayoría de las familias de aquella comuna, el odio que se hereda de generación en generación cuando escucha jurar al hermano menor de Alexis que matará al asesino de su hermano, y la desilusión frente a esta raza y cultura sin esperanzas. Se puede afirmar que dicha secuencia se logra en el lenguaje cinematográfico en forma de transferencia, siguiendo la denominación del Mcfarlane, pues es muy poco lo que en sentido estricto se adapta para dar vida a una escena tan decisiva dentro de la película.

La secuencia comienza con un plano general donde se enfoca a Fernando en un taxi que sube las empinadas calles de la Comuna Nororiental, luego se amplía a un plano de conjunto cuando hacen una parada en una esquina del barrio para preguntar a unos niños por la dirección de la vivienda, y posteriormente otro plano general donde se observa al protagonista descendiendo del taxi e iniciando la búsqueda de la casa de la madre de Alexis. Inmediatamente vemos que encuentra la vivienda sin mucha dificultad, y a partir de este momento Fernando asume el punto de vista de la narración, es decir, se convierte en la cámara subjetiva que empieza a detallar todos los objetos de aquella estrecha vivienda donde conviven la madre embarazada y sus otros tres vástagos. Durante los segundos de duración de este punto de vista subjetivo, la música acompaña la mirada escudriñadora de Fernando con redobles tristes, y que invitan sólo a la contemplación de la miseria que enfoca a su alrededor. Luego se pasa a un plano de conjunto, combinado con planos generales, donde se observa a la madre y a Fernando en un diálogo ingenuo y sin fuerza manifiesta, toda vez que la desdichada madre comienza a relatar su dolor y sufrimiento, no sólo por la muerte de su hijo Alexis, sino también por el estado de miseria que vive con sus hijos; relato que se produce carente de expresión, sin las convenciones propias de todo proceso comunicativo, y sin efecto de credibilidad para el espectador, quien escucha y ve los suplicios de la mujer sin convencimiento alguno por la falta del dramatismo propio de la situación que haga creíble su desdicha. Es en ese momento donde uno de los hermanos de Alexis, de aproximadamente 7 años, revela el apodo del sicario que mató a su hermano, "La Laguna Azul", y jura su venganza. Este juramento es quizás la mayor adaptación de la secuencia, pues en la obra escrita no aparece dicho juramento, aunque en otros momentos el narrador afirma que las venganzas de los muertos las heredan sus familiares vivos de generación en generación.

Lo anterior permitiría inferir que la adaptación de esta sentencia de justicia personal en otro contexto y en boca de un infante produce un efecto más estremecedor y dramático que si se hubiese conservado en el contexto ensimismado de la novela, donde abunda este tipo de expresiones 'ácidas' y demoleadoras para la conciencia humana. Sin embargo, se debe anotar que dicho efecto pierde todo sentido, ya que desde la primera muerte que sucede en la película, correspondiente a la balacera que se produce entre dos bandas en el atrio de la iglesia santuario de María Auxiliadora o

Virgen de los sicarios, el espectador descubre la clave sobre la cual se monta el guión, la cual no es otra que la muerte abrumadora, cruel y constante en la ciudad de Medellín de los últimos años. Es decir, ya nada puede generar más estupor en el espectador que estas muertes entre jóvenes sicarios, o las que el mismo Alexis realiza a sangre fría y sin un fin claro y justo. Por ello, la sentencia adaptada en boca del hermano de Alexis es otra más que se acumula en la larga y repetitiva imagen de muerte que acompaña la historia cinematográfica, y que por momentos hace del film un continuo de secuencias y planos monótonos y predecibles.¹⁴

Continuando con la secuencia seleccionada, luego del juramento que hace el hermano de Alexis, la cámara muestra la excitada turbación de Fernando ante dicha sentencia, y en general, ante el malestar que le produce asistir a esta vivienda y observar el espectáculo de miseria y muerte que tiene a su alrededor. Y como siempre, la música sinfónica sabe captar muy bien dicho estado y presenta unas notas tensas para hacer más difícil el momento. Finalmente, decide abandonar aquella casa y se asiste a otro plano en la secuencia donde se capta a Fernando afuera de la casa, respirando más tranquilo y libre de la carga que le produjo este espacio de desgracia. Hasta aquí la adaptación sigue apegada a las descripciones que se hacen en la novela, incluso con las acciones que siguen dentro de la misma secuencia, que podrían aparentar cierta condición de fantasía o de realismo mágico. En efecto, esta secuencia continúa con planos generales, medios y de conjunto que presentan a Fernando a su salida de la casa mencionada, y las calles de las comunas con una panorámica de toda la ciudad, en un ambiente amenazado por los truenos que anuncian los aguaceros torrenciales que caen a lo lejos, y que se mezclan con primeros planos que detallan el rostro palidecido y extraviado de Fernando. Este primer plano sigue exhi-

14 Sin embargo, se debe mencionar que la cadena de muerte es mucho más abrumadora en el texto literario. Para tener una sola idea de su marcada presencia en la misma, baste decir que allí Alexis comete un total de 35 asesinatos, sin contar los que antes había cometido en su oficio de sicario, y en la película sólo se le atribuyen 8; disminución significativa a la que seguramente hubiera recurrido cualquier director que se atreviera a adaptar la novela de Vallejo, dado que en el cine no se hubiera soportado tanta muerte sin un fin claro que permitiera justificarlas con argumentos precisos; asunto que no exige la literatura, y en especial el género novelístico, por lo que se aceptan dichas muertes sin mayores complicaciones o dudas. Además, como bien dice el director en los "extras" de la película, "Tuve que negociar durante varios meses con Fernando Vallejo el número y los casos de muertos que había que conservar en la película".

biendo a Fernando ya en medio de la lluvia anunciada que desborda los caminos y baja por montones entre las calles estrechas por las que desciende Fernando; es en este momento cuando por medio del mismo plano se ve al personaje mojado y sorprendido ante el cambio de color de la lluvia, pues de un momento otro, y por medio de planos de detalle, ésta cambia su transparente color por un rojizo oscuro que recorre las calles que transita Fernando, como una metáfora más del inmenso universo de muerte que constituye el espacio referencial de la novela y de la misma película. Esta escena se describe así en la novela: "Mientras en las comunas seguía lloviendo y sus calles, ríos de sangre, seguían bajando con sus aguas de diluvio a teñir de rojo el resumidero de nuestros males" (88).

Con esta sintomática imagen termina la secuencia, una imagen más de muerte que desconcierta al personaje, no por su violencia proyectada con los ríos de sangre que corren a sus pies con cierto grado de imaginación, sino por su estado de soledad y amargura ante la ausencia de su amante; imagen que no se prolonga más allá de 20 segundos y que está desprovista de toda explicación posterior, dado que no es necesario acudir a precisiones o reflexiones para entender el sentido de la misma. De todas formas, resta decir que toda la secuencia en su conjunto es una adaptación de los elementos que Barbet Schroeder encuentra en la novela y que transpone de manera natural en la escena cinematográfica, con lo cual recurre a una transferencia para trasladar una frase aislada en la narración novelesca en un momento preciso de la escena detallada, de tal forma que se convierte en una adaptación que guarda veracidad con la obra base, buscando siempre un equivalente genuino para complementar esta escena clave en el desarrollo de la película.

A diferencia de la anterior secuencia, que tiende más a la transferencia cuidadosa del pasaje de la novela de Vallejo, el segundo ejemplo de secuencia o secuencias que servirán ahora de ilustración para explicar el modelo de Transferencia y Adaptación de McFarlane pertenece a un momento de adaptación en sentido estricto, sin decir con ello que no haya tendencia a la transferencia directa que ha empleado Schroeder en la mayoría de las secuencias de la película. Pues bien, las secuencias corresponden a dos momentos distintos en dos iglesias a donde Fernando y Alexis acuden a propósito de sus frecuentes visitas a los templos de la ciudad. La primera presenta, por medio de planos generales y medios, a los dos amantes caminando por las calles de la ciudad; luego un primer plano enfoca la compra

que realizan de un bocadillo en una tienda ambulante en la Plazuela de San Ignacio en el centro de Medellín; allí lanza Fernando un comentario rabioso por la mezquindad de esta raza antioqueña, al ver partido en ocho pedazos la servilleta que le dan para comer su bocadillo. Igualmente otro plano de conjunto muestra el desplazamiento que realizan por dicha plaza, y otro primer plano enfoca sus rostros en momentos en que discuten, o mejor, donde Fernando hace sus frenéticas críticas, sin eco o resonancia en su amante receptor, en este caso, contra el presidente colombiano y contra el mismo Dios. Hasta aquí el plano de la secuencia en exterior, pues inmediatamente la cámara con otro plano enfoca la entrada a la iglesia ubicada en la misma plaza, y que lleva su mismo nombre, y ofrece un plano medio de los amantes en el interior de la iglesia, luego con otras tomas de primer plano los enfoca arrodillados frente al altar, y posteriormente en primer plano se produce un diálogo entre ellos a propósito de los santos expuestos en los altares de aquel templo. Más que diálogo es una enseñanza que expresa Fernando sobre los nombres de los santos de aquel lugar; y a medida que va nombrado cada santo, la cámara se desplaza en forma subjetiva, desde el punto de vista de Fernando, para mostrar la imagen del santo mencionado. Una vez acabada la descripción, Fernando comienza a cantar un verso que alude a San Antonio como patrono de los novios, y termina el plano para dar comienzo a otro de interior de la misma secuencia, pero ya en el apartamento de los amantes, muy cerca de la iglesia en mención.

La segunda secuencia, que también presenta como escenario los exteriores e interiores de otra iglesia, la Catedral Basílica Metropolitana, se inicia, como la anterior, con planos generales y medios que enfocan a los amantes recorriendo la céntrica y peatonal calle Junín de la ciudad en dirección al Parque de Bolívar donde se haya la Basílica. En ese recorrido, al igual que en otros que realizan cotidianamente, la cámara los atrapa en diversos tipos de planos: el de conjunto y de detalle para ambientar y precisar los lugares exactos por donde transitan, los planos medios para ubicar un poco más cerca su recorrido, así como los planos generales para enfocarlos de cuerpo entero, y los primeros planos para precisar sus expresiones cuando reaccionan a alguno de los temas de conversación. En ese transitar de los personajes, y una vez ubicados en el mencionado parque, se detienen ante la estatua del Libertador Simón Bolívar y allí el personaje Fernando arremete todo tipo de burlas contra el personaje histórico que encarna dicha escultura; no sin antes vociferar tremendas críticas sobre el

Papa y sobre Dios. Luego de que la cámara enfoca en un primer plano la escultura del libertador, ésta asume el punto de vista, tal como se comentó antes, para que Fernando exprese sus insultos, el foco vuelve a ser exterior y enfoca en un plano de conjunto a los amantes que se desplazan hacia la fachada de la Catedral; y con un plano medio señala su entrada a la misma. Allí, la cámara se desplaza hacia el punto de vista del personaje protagónico, y es éste el encargado de señalar las situaciones que se viven al interior del templo. Como resultado, la cámara subjetiva muestra difusas siluetas de personas consumiendo drogas, y para ello el humo que acompaña el encuadre, hombres afeminados prostituyéndose en la parte posterior de la iglesia, y a otros hombres de aspecto delincuente en plena reunión de negocios clandestinos; los cuales reaccionan desafiantes ante el descubrimiento de la cámara subjetiva encarnada por Fernando. Ante este descubrimiento, y ya desde el punto de vista objetivo exterior, los amantes deciden escapar rápidamente de aquel lugar y de aquellos hombres que se dirigen a su encuentro, y lo primero que hallan para huir es una taxi, que, como la mayoría de taxis de la película, tiene la radio encendida con un volumen muy alto y en sintonía perpetua con la música vallenata.¹⁵ Con su huida se termina este plano de la secuencia, para dar comienzo a otro plano de exterior en una zona alta y peligrosa de la ciudad.

Se dijo antes que con las dos anteriores secuencias se producía una adaptación en sentido estricto, o propiamente dicha en términos Mcfarlane, dado que en la novela no suceden dichas escenas, sino que son el producto de las permanentes disertaciones del narrador sobre todo tipo de asuntos de la ciudad, en su diálogo permanente con su narratario desconocido.¹⁶ En otras palabras, los dos planos de las secuencias descritas de la película corresponden al plano del discurso de la novela, donde el narrador construye los argumentos sobre los cuales se cimienta su ideología y posición frente al mundo, diferente a la línea accional que hace avanzar el desarro-

15 Música que ocupa un lugar destacado tanto en la narración filmica como en la novelesca, pues en esta última advierte el narrador la relación de la música vallenata con la muerte misma: "El radio, sin dueño, siguió cantando por él, en su memoria, los vallenatos, que aquí se están volviendo ritmo de muertos" (101).

16 Narratario que sin duda pertenece al grupo de jóvenes sicarios de la ciudad por la manera como lo interpela el narrador con jergas propias de dicho grupo, y que en ocasiones corresponde a un narrativo colectivo, dada la utilización de plurales y singulares indistintamente por parte del personaje narrador.

llo de la historia. Para ver más claro el asunto, se recurrirá brevemente a la obra literaria para observar cómo se desarrollan dichos momentos, donde incluso se presentan en la misma página, uno tras otro, mientras que en la película aparecen con varias secuencias de intervalo de por medio.

La primera se da inicio con la siguiente pregunta por parte del narrador: "A ver, ustedes que dizque son tan buenos católicos ¿me sabrán decir en qué iglesia de Medellín está San Pedro Claver? En la de 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" (53); y así sigue su juego interrogatorio que establece con el narratario, juego que desaparece en la película para dar paso a la enseñanza de dichos santos a su amante en el mismo santuario donde están ubicados. Y la segunda secuencia aludida en la película, se presenta en la novela inmediatamente después de la anterior cita, cuando el narrador expresa al inicio del párrafo "Ha de saber Dios que todo lo ve, lo oye y lo entiende, que en su Basílica Mayor, nuestra Catedral Metropolitana, en las bancas de atrás se venden los muchachos y los travestis, se comercia en armas y en drogas y se fuma marihuana. Por eso, cuando está abierta, suele haber un policía vigilando. Pregúntenle a ver si invento" (53). Como se observa, sucede igual procedimiento que en el anterior ejemplo, o sea, una afirmación en el plano del discurso novelesco que se convierte en pretexto accional cinematográfico para el montaje de un plano al interior de una secuencia en la historia de la película, en donde además de la puesta en escena de los personajes para representar el enunciado de la novela, también se le añade la ridiculización que hacen del ilustre libertador de los países andinos suramericanos. Son secuencias que toman como base la misma novela, de ahí el grado importante de la transposición de los elementos que la conforman, pero que adquieren mayor independencia en la proyección del celuloide, dada la adaptación libre como Barbet Schroeder las interpreta y pone en acción en su creación personal.

Lo ficcional y lo documental en la adaptación de Schroeder

Un último aspecto que se quiere analizar de la presente adaptación tiene que ver con la estrategia adoptada por el director para la presentación de su película, la cual oscila, como se afirmó al inicio, entre lo documental y lo ficcional de la historia proyectada, ante lo cual la propuesta artística pierde identidad por la incertidumbre generada en el empleo de dicha es-

trategia.¹⁷ Se debe recordar que al igual que la literatura, el cinematógrafo desencadena en el espectador la sensación de realidad, más que cualquier otro espectáculo, dada la riqueza perceptiva de los materiales cinematográficos, tanto visuales como sonoros (Carmona, 2002, 35-36). Esto quiere decir que cualquier ficción proyectada, por más irreal que parezca, genera en el espectador la ilusión de verdad por aquello del pacto implícito que establece éste con el director sobre la base de la verosimilitud de la propuesta cinematográfica. Ahora bien, la estrategia de superponer ficción y documental en la película de Barbet Schroeder antes de ganar en interés, genera malestar en el espectador porque se traiciona dicho pacto ante el predominio de lo documental de manera elemental, artificiosa y sin mayores atractivos para el espectador ávido de ingeniosas representaciones en un cine contemporáneo cada vez más convencional y restrictivo en sus representaciones.¹⁸

Cuando se afirma que el pacto o 'contrato de veridicción' pierde su halo de lealtad en el film *La Virgen de los sicarios*, no se dice por el hecho de que se alterne la estrategia de ficción y documental,¹⁹ pues cada una busca un fin determinado dentro del marco de la historia; así lo confirma Ramón Carmona cuando precisa que "documental y ficción pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto estrategias diferenciadas de producción de sentido" (37); sino porque lo documental no alcanza a persuadir y fascinar como lo hace la parte meramente ficcional. Ahora bien, ¿por qué entonces la estrategia de lo documental resulta elemental, artificial y sin interés verdadero para el espectador? Es elemental porque se recurre a una forma fija en la narración cinematográfica, representada en un personaje protagónico que todo el tiempo expresa a sus interlocutores iletrados lo que el personaje narrador en primera persona de la novela narra a su narratario.

17 Barbet Schroeder dice en los "extras" de la película que su film incluye una parte documental, otra cinematográfica y una última sobrenatural. Quizás las dos últimas correspondan al componente ficcional propio del arte cinematográfico.

18 Recuérdese que desde hace varios años el cine que predomina en todo el mundo es el establecido por el MRI (Modelo de Representación Institucionalizado) dominado por Hollywood, y que son escasas las producciones que se salen de dicho formato, tal es el caso del cine independiente y el cine europeo.

19 Esta estrategia ha estado bastante presente en el cine independiente de los últimos años, tanto en América como en Europa; algunos ejemplos de películas que incluyen lo documental y lo ficcional de manera simultánea son *Soldados de Salamina* de Fernando Trueba, y *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria.

Allí funciona sin mayores problemas, dada la fluidez y viveza narrativa de la narración; pero aquí, en el cine, se aprecia casi como un monólogo repetido que luego de media hora de película resulta pesado, monótono y predecible para las expectativas del espectador. Esta situación se debe quizás a la falta de un personaje receptor de las diatribas injuriosas y disertaciones eruditas que todo el tiempo expresa Fernando en el vacío, sin resonancia ni respuesta por parte de sus incompatibles interlocutores que poseen un mundo bastante limitado; o a la falta también de una voz en "off", u otra segunda voz que sirva para matizar el significado de su discurso de tal forma que, la narración ganara en fluidez por la presencia de un artificio estético propicio para la contextualización del discurso del personaje protagónico. No ha habido ningún intento de crear otros personajes o puntos de vista y de narración que proyecten, por ejemplo, el camino recorrido por el personaje en el Medellín de la infancia y el actual, o una voz narrativa que dinamizara la monotonía propia de los discursos expresados en el film. La elementalidad y simplicidad de la estrategia llega a tal extremo que, en la parte final de la película, cuando mueren los dos amantes de Fernando, se suspende la narración y se da paso a una sucesión de imágenes desesperadas con las cuales se da fin a la obra, pues no se contempla otra forma de narrar sin la presencia de los sicarios o de cualquier otro interlocutor de igual condición social, así no sean los más convenientes para la autenticidad y amenidad misma de la película.

Es artificial dicha estrategia porque los actores se comportan algunas veces de manera fingida, fingimiento que se ve claramente en la forma de mirar la cámara, en sus gestos impuestos, en sus diálogos sin la fuerza expresiva ni la naturalidad rítmica propia de la novela,²⁰ en la incongruencia entre los diálogos que expresan y la reacción corporal y gestual ante los mismos, lo cual muchas veces genera la impresión de que los personajes no viven ni sienten lo que están expresando, como si fuese un libreto aprendido casi de memoria y sin su correspondencia expresiva en el momento de su representación. Esta situación se debe principalmente a que Barbet Schroeder se inclinó, como lo han hecho muchos directores de películas de corte documental, por personajes del contexto y situación social que plantea la novela, es decir, personas pertenecientes a las 'Comunas' de Medellín,

20 Con esto no se pretende exigir la transcripción exacta de los diálogos de la novela en el film, pues es claro que siempre habrá supresiones, elipsis o matizaciones impuestas por el guión y por el lenguaje propio del cine, pero sí que haya una espontaneidad y franqueza al momento de poner en la boca de los actores enunciados altamente expresivos de la narración novelesca.

sin mayor preparación cultural y en condiciones sociales miserables; o sea, personajes que conocieran y vivieran la situación que se narra en la novela de Vallejo. Esto implica que dichos personajes no sean actores y que se haya hecho un trabajo previo para propiciar las condiciones mínimas para investirlos de las herramientas actorales necesarias para el rodaje de la película.²¹ El resultado no fue bueno, pues como se ha dicho hasta ahora, dichos personajes no logran convencer, por más que hayan sido testigos de las experiencias “sicariales” que se proyectan en la película. Incluso, un excelente actor de teatro como Germán Jaramillo, en su papel de protagonista de la película, se ve en algunas escenas fingido y desentonado ante la reiteración de sus monólogos y ante la no resonancia de sus palabras, no sólo en su interlocutor directo como lo son sus amantes, sino ante el espectador que por momentos se siente ante un actor doblemente falso: primero porque representa un papel del mundo de la ficción cinematográfica, y segundo porque dicha representación carece de credibilidad ante la ausencia de otros elementos que ayuden a engrandecer la contundencia de sus discursos y la percepción de los mismos; se asiste entonces a una simulación dentro de la gran ficción que supone la simulación cinematográfica.

Se dirá entonces que el cine documental acepta estas licencias, dado que su interés no es precisamente la fantasía o la invención, lo cual se tendría que negar porque el cine, cualquiera que sea su estrategia, tiende al convencimiento dado su práctica persuasiva y su interés por producir significado, es decir, sentido a partir de todos sus componentes filmicos o partes constitutivas; aspectos unos más que otros, como ya se ha visto, que resultan frustrantes en la adaptación de la novela colombiana en mención.

Lo elemental y lo artificial de la estrategia documental, así como otros argumentos esbozados, son motivos más que suficientes para explicar el porqué la película resulta sin muchos atractivos para el espectador que asiste a su proyección. El hecho de que no se produzca el pacto mencionado antes, o que incluso de darse sea de forma muy frágil, condiciona la mirada crítica del espectador, quien a pesar de ver reflejada la historia propia de una ciudad con sus problemas, se resiste a entrar en el juego de la simulación o impresión de realidad. Esto desde un espectador que conoce

21. Al respecto dice Barbet Schroeder en los “extras” de la película: “Hubo mucho entrenamiento de los dos jóvenes que no eran actores... con Germán Jaramillo, el actor principal, pues era necesario que adquirieran técnicas de actuación, respiración, manejo de la voz, de posición frente a la cámara...”.

la historia propia del país y la ciudad, dado su vivencia permanente en dicho espacio, pero incluso, un espectador que desconozca la realidad que se recrea en la proyección, difícilmente disfrutará de la puesta en escena de la historia novelesca y se resistirá a aceptar el pacto de la verosimilitud cinematográfica con el cual se compromete todo espectador a su ingreso a toda sala de cinematógrafo.

Finalmente se debe expresar que el intento de Schroeder por crear la misma situación y tensión narrativa de la novela, y por trasladar literalmente las abundantes descripciones visuales del texto literario, no encuentra eco en la narración filmica que no alcanza siquiera su propio ritmo, ya que a medida que avanza el film, el trayecto narrativo se convierte en una sucesión fragmentada de escenas que no logran, la mayoría de veces, transmitir la fuerza emotiva de la situación que representan; con lo cual también se produce, como ya se había advertido antes, una imposición en los diálogos y discursos de los personajes, ya que lo que hacen y dicen presenta una excesiva distancia respecto a lo que sienten. Con esto se demuestra la incapacidad de la película de representar la subjetividad propia de los personajes en la narración propia de sus acciones o pensamientos, y es por ello mismo, principalmente, por lo que el relato filmico no logra captar esa cadencia narrativa de la obra literaria capaz de transformar las situaciones descritas y de prender al lector en ese universo ficcional que supera con creces la realidad cotidiana que se recrea.

Así, *La Virgen de los sicarios*, la de Barbet Schroeder, intenta aproximaciones interesantes respecto a *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, sólo que en el conjunto global de la adaptación se notan fisuras que desafinan esa atmósfera acompasada y vivaz que recrea Vallejo en su encantadora y violenta narración novelesca.

Bibliografía

- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Fundación Caballero Bonald. *Literatura y cine. Actas del congreso Literatura y cine*. Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, (s.a.e.).
- Gaudreault, André. *De la literatura al cine*. París: Klincksieck, 1998.
- Mcfarlane, Brian. *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1992.

- (coord.). *Encuentros sobre literatura y cine*. Teruel: Instituto de Estudios de Teruel y Universidad de Zaragoza, 1999.
- Prince, Gerald. "El narratario", en: Sullà, Enric (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo, 1996.
- Romea, María Cecilia (coord.). *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*. Barcelona: ICE- Horsori, 2001.
- Schroeder, Barbet. *La Virgen de los sicarios* (film). Francia-Colombia: Producción Manga Films, Distribuidora Vértigo, 2000.
- Serrano Orejuela, Eduardo. *La narración literaria. Teoría y análisis*. Cali: Gobernación del Valle del Cauca, Colección Autores Vallecaucanos, 1996.
- Taborda, Juan Fernando. *La ciudad y la escritura. Los espacios en la obra de Fernando Vallejo*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2001.
- Urbizu, Enrique. "Sastre, fontanero, amante y traidor: el trabajo del adaptador cinematográfico" (*Conferencia*). Granada: Universidad de Granada, 2004.
- Vallejo, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994.
- Villoro, Juan. "La adaptación de Stanley Kubrick de la novela Lolita, de Nabokov" (*Conferencia*). Granada: Universidad de Granada, 2004.
- Wagner, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: NJ, Fairleigh Dickinson UP, 1975.