

**Fernando y Buscapé, narradores de la violencia.
Un recorrido por *La virgen de los sicarios* y *Ciudad de Dios*.**

**Prof. Silvana Soledad Ferrari
Universidad Autónoma de Entre Ríos**

Resumen

Este trabajo pretende realizar un análisis comparativo interartístico de la novela *La virgen de los sicarios* (1994) del escritor colombiano Fernando Vallejo (n. 1942) y la película brasileña *Ciudad de Dios* (Cidade de Deus) (2002) del director Fernando Meirelles. El objetivo del mismo es demostrar cómo los distintos tipos de violencia – directa, social y estructural– siguiendo a Johan Galtung; son naturalizados en la narración a partir de diversas estrategias de escritura y montaje, respectivamente.

Palabras clave

violencia - Fernando Vallejo - *La virgen de los sicarios* - *Ciudad de Dios* – análisis interartístico.

La fugacidad de la vida humana a mí no me inquieta; me inquieta la fugacidad de la muerte: esta prisa que tienen aquí para olvidar. El muerto más importante lo borra el siguiente partido de fútbol
Fernando Vallejo. *La virgen de los sicarios*.

0. Preliminares

Durante el recorrido que realizaremos en este trabajo pretendemos poner en contacto la novela *La virgen de los sicarios* (1994), del escritor colombiano Fernando Vallejo (n. 1942) y la película brasileña *Ciudad de Dios* (Cidade de Deus) (2002), una adaptación de Bráulio Mantovani de la novela homónima de Paulo Lins, dirigida por Fernando Meirelles. El objetivo de este acercamiento interartístico (Franco Carvalhal 2006: 32); es mostrar cómo la violencia que tiene una presencia importante en ambas obras, no es el foco de críticas o teorizaciones distópicas o utópicas, sino que es naturalizada de tal manera que se la asimila como algo “normal”¹.

Es común pensar en violencia y formarnos mentalmente imágenes de algún tipo de agresión física. Pero esta es una visión parcializada de algo que es mucho más complejo. Por ello en este trabajo tomamos el concepto del sociólogo noruego Johan Galtung quien nos dice que: “*la violencia está presente cuando los seres humanos se ven influidos de tal manera que sus realizaciones efectivas, somáticas y mentales, están por debajo de sus realizaciones potenciales*”, de manera que “*cuando lo potencial es mayor que lo efectivo, y ello es evitable, existe violencia*” (cit. Espinar Ruiz, 2003: 33-34). Podemos sintetizar lo anterior, diciendo que estas situaciones surgen cuando aquello que podría haber sido, es mayor que lo que realmente es. Debe aclararse que, cuando Galtung hace referencia a necesidades básicas o realizaciones potenciales está hablando además de las de subsistencia, de libertad, bienestar e identidad.

¹ Entendiendo este concepto desde su definición más simple, como: “1. *adj. Dicho de una cosa: Que se halla en su estado natural. (...)*3. *adj. Dicho de una cosa: Que, por su naturaleza, forma o magnitud, se ajusta a ciertas normas fijadas de antemano.*” (Diccionario RAE, edición digital)

1. Miradas desde lejos: los narradores

Aclarado cuál es nuestro concepto de violencia, comencemos a desandar el recorrido por las obras elegidas. Uno de los primeros puntos a tener en cuenta serán los narradores: Wilson Rodrigues o Buscapé, ex habitante de la favela, para el film y para la novela, Fernando, un gramático maduro que vuelve a Medellín a morir, según sus propias palabras. Ambos son narradores en primera persona, que focalizan externamente (Bal 1985), porque se consideran ajenos a los hechos violentos que relatan.

Buscapé, quien va a acompañar la narración del film con una voz en off que nos indica que su relato está en retrospectiva, nos cuenta la historia de la Ciudad de Dios dividiéndola en ocho partes en las cuales los protagonistas son los distintos personajes que habitan la favela e incluso, él mismo. La película se inicia *in media res*, cuando Buscapé y su amigo de la infancia, se encuentran con la pandilla de Zé Pequeño que corre una gallina y a partir de ese encuentro en plena calle, comienza la retrospectiva que lo muestra en la década del 60, de unos once años, jugando al fútbol con otros niños. Desde allí va a relatar las historias de los bandidos más importantes de la favela, en sus diferentes etapas, para contar así la historia de la Ciudad de Dios.

De forma similar, Fernando, el narrador de *La virgen de los sicarios* comienza su narración evocando un feliz recuerdo de la infancia, lo que nos hace suponer que nos encontraremos con un historia inocente y tierna pero, una página después comienza a dejar de lado esa evocación de tiempos mejores, y nos presenta la Colombia, más exactamente la Medellín, del presente de la narración, en sus palabras ese es el “*país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio*” (Vallejo 1994: 10).

Ya dijimos que los narradores se consideran ajenos a las situaciones que cuentan, veamos esto con mayor detenimiento. Podemos ver en el transcurso de las más de dos horas de película, que Buscapé no se siente igual a los demás habitantes de la favela, él entiende que hay una forma de salir de esa vida de marginación y crimen, aunque no esté de todo explícito en el film, el espectador entiende que esa es su forma de pensar. Para confirmar esto, tengamos en cuenta que cuando llega a la favela luego de ser despedido de su primer trabajo ve a Zé Pequeño y Bené, dos de los delincuentes más peligrosos, compañeros de infancia, divirtiéndose con dos motos y sentencia: “*Parecía un mensaje de Dios: la honradez no paga*”. Pero como manifiesta Johan Galtung el potencial para la violencia, igual que para el amor, están presentes en los seres humanos; pero lo que la desencadena son las circunstancias, por lo tanto es una manifestación totalmente evitable. Es por esto que Buscapé logra hacer la diferencia y no ingresar en el círculo vicioso que ella genera, incluso al final de la cinta, él mismo aclara que ya no lleva aquel apodo, sino que es “*Wilson Rodrigues. Fotógrafo*”. Dándole a entender al espectador su triunfo, ya que ha logrado salir de la favela.

Al igual que el fotógrafo, Fernando se considera ajeno a la situación de violencia que lo rodea durante toda la novela, el mismo lo aclara cuando dice: “*se nos desbarajustó después Colombia, o mejor dicho, como se les desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después (...)*” (Vallejo 1994: 8). Él por lo tanto, no se considera responsable de la violencia que recorre las calles.

Es posible percibir también, que ambos narradores entablan un diálogo con su interlocutor invitándolo, de alguna manera, a formar parte de la historia que están contando; pero sin utilizar esa conexión para introducir opiniones aleccionadoras o quejas sobre lo que relatan. Buscapé nos dice, por ejemplo, “*(...) disculpen, olvidé presentarme (...)*”, además de ir introduciendo las distintas partes en la que está dividida la historia de la Ciudad de Dios.

El caso del narrador de la novela es más notorio, debido a su irreverencia y forma de tratar al interlocutor. Se puede presentar el siguientes ejemplo de la interpelación al lector: “*Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario*” (Vallejo 1994: 9). En este caso,

² Énfasis del autor.

podemos suponer que pretende mostrarle al lector que también está inserto en esa sociedad en la cual un sicario es un personaje conocido, alguien común. Esto se sustenta porque inmediatamente después de ello decide introducir la definición del término: “(...) [es] *un muchachito, a veces un niño, que mata por encargo (...)*” (Vallejo 1994: 9), destinada a despejarle las dudas a su abuelo, ya muerto, representante de una generación anterior que vivió en una Colombia sin violencia y sin muertes en cada esquina.

0. La narración y el montaje, estrategias de naturalización

Para continuar con el análisis veamos ahora algunas estrategias de narración y montaje, que al igual que la utilización de los narradores en primera persona, permiten naturalizar lo violento en ambas manifestaciones artísticas. *Ciudad de Dios*, tiene un montaje que se asemeja al video clip: puestas en escena frenéticas, entrecortadas, con una estética “sucía”; y una fuerte carga de emociones e imágenes impactantes de extrema crudeza. Pero esto, paradójicamente no genera un tono deprimente, sino que se mantiene el humor y la alegría durante toda la película. El espectador encuentra un film de acción, pero lo que resalta es el gran contenido social que permite descubrir la marginación y las formas de vida de los suburbios latinoamericanos. Otro papel importante lo cumple la musicalización, que le pone el ritmo carioca a las imágenes más crudas, quitándole el dramatismo. En muchos de los casos, incluso, los actores parecen moverse con el ritmo de la banda de sonido, logrando una homogeneización perfecta entre música y acción. Es por estas técnicas de montaje que las escenas de muerte y violencia, no impactan agresivamente en el espectador, sino que son percibidas como naturales.

Ya se ha mencionado, también, que el narrador, Buscapé, relata desde una perspectiva espacio-temporal alejada de los hechos. Es por esto, que el film se construye a partir de flashbacks, que van armando el rompecabezas de la historia de Ciudad de Dios.

Algo similar sucede en *La virgen de los sicarios*, la que nos muestra escenas de violencia y muerte, muchas de ellas realizadas por el compañero del narrador, Alexis, mezcladas con irreverencias e insultos hacia Colombia, correcciones gramaticales, relatos de su relación amorosa o recuerdos de la infancia. Esto genera que las acciones violentas pasen como desapercibidas para el lector, ya que el narrador no hace demasiado alarde de ellas, además de que no existen excesivos párrafos en los cuales se muestren quejas o indignación por el accionar del joven.

Otra de las estrategias del autor y el director de las obras trabajadas, tiene que ver con involucrar las profesiones de los narradores en el momento de decidir cómo contar las historias. Fernando Meirelles utiliza en el montaje, elementos de la fotografía. Esta técnica sirve además para darle un dinamismo muy particular al film. Podemos citar como ejemplos, los cortes en los créditos iniciales, que asemejan los disparos de cámara; y los frecuentes congelados de imágenes, como los que realiza para introducir los títulos de cada capítulo. También se utiliza el sonido del disparador, uno de los tantos ejemplos puede ser cuando la escena se congela para que el narrador se presente. Todas estas técnicas sirven para darle a la película, como ya se ha dicho, un dinamismo que no le permite al espectador detenerse a pensar en los sucesos, sino ver cómo todo continúa, todo se transforma en cotidiano, incluso la muerte.

Siguiendo con nuestro análisis, la novela de Fernando Vallejo, es caracterizada por Pablo Montoya (2007: s/nº) como una diatriba, pero con características particulares, ya que la considera como una forma elaborada de la cantaleta. La cual de tanto repetirse “(...) *y acudir a la invectiva atragantada se convierte en una verbosidad agresiva que hace reír e incomoda las buenas conciencias, pero que también se torna fatigante monotonía*” (Montoya 2007: s/nº). Es una forma que se caracteriza por acudir a la ironía, a “(...) *la repetición delirante, a la hipérbole sin límites, al símil arrasador, a la continua contradicción, al devaneo incoherente, a la injuria sagaz y al insulto de baja estofa*” (Montoya 2007: s/nº). Estrategias que permiten naturalizar lo violento, que recorre todas las páginas de *La virgen de los sicarios*.

Veamos ahora algunos ejemplos: uno de los primeros hechos violentos que es narrado, es el robo seguido de muerte que el protagonista presencia en plena avenida. Cuando el narrador llega al departamento que comparte con Alexis, le cuenta el suceso:

-El pelao debió entregarle las llaves a la pinta esa – comentó Alexis, mi niño, cuando le conté el suceso.

O mejor dicho no comentó: diagnosticó, como un conocedor, al que hay que creerle. Y yo me quedé enredado en su frase soñando, divagando, pensando en don Rufino José Cuervo y lo mucho de agua que desde entonces había arrastrado el río. Con “el pelao” mi niño significaba el muchacho; con “la pinta esa” el atracador; y con “debió de” significaba “debió” a secas: tenía que entregarle las llaves (Vallejo 1994: 23).

El párrafo continúa con correcciones gramaticales. El hecho de violencia queda olvidado en la digresión. Fue uno más de los tantos que acontecen en la ciudad, moneda corriente para el joven sicario, algo poco relevante para el gramático, porque tiene en claro que “(...) *lo único seguro aquí es la muerte*” (Vallejo 1994: 24). Sentencia que repetirá durante su relato, mostrando la asimilación de lo considerado trágico en algo cotidiano y “normal”.

Otro fragmento de la obra que nos permite ejemplificar cómo la prosa de Vallejo resta importancia a los hechos violentos, es el siguiente:

(...) Balas iban y venían, parabrisas explotaban y caían transeúntes como bolos en la barahúnda endemoniada.

-¡Al suelo! ¡Al suelo!-gritaban.

¿Al suelo quién? ¿Yo? ¡Jamás! Mi dignidad me lo impide. Y seguí por entre las balas que me zumbaban en los oídos como cuchillas de afeitar. Y yo pensando en el viejo verso ¿de quién? “Oh muerte ven callada la saeta”. Pasé ileso, sano y salvo, y seguí sin mirar atrás porque la curiosidad es vicio de granujas (Vallejo 1994: 27).

Si prestamos atención a la descripción inicial de la cita, el narrador está en medio de una balacera donde muchas personas están muriendo, pero la imagen poética que describe el hecho, nos hace pasar por alto lo siniestro al igual que lo hace el personaje, que no siente temor, al contrario, sus pensamientos divagan por otros rumbos.

Para terminar con las ejemplificaciones que sustentan nuestra propuesta de análisis sobre la asimilación de la violencia como algo naturalizado, en este caso, en la novela de Fernando Vallejo, es oportuno hacer referencia al cartel que encuentran los protagonistas mientras caminan, que reza en letras mayúsculas “*Se prohíbe arrojar cadáveres*” (Vallejo 1994: 53). Como sentencia el narrador “(...) *mientras más se prohíbe menos se cumple*” (Vallejo 1994: 53), porque la presencia de los gallinazos indica que allí sí hay un cadáver. Ese hallazgo no altera la narración, que continúa explicando vocabulario y describiendo la ciudad.

1. La violencia

Johan Galtung al presentar su concepto de violencia nos dice que se genera debido a la insatisfacción de las necesidades básicas -subsistencia, libertad, bienestar e identidad- y a partir de esto distingue tres tipos de violencia: el primero es la *directa, física y/ o verbal*, la que podemos observar a partir del comportamiento, que genera golpes, muertes, daños materiales, desplazados entre otros efectos. El segundo tipo, es la llamada *estructural* que hace referencia a las situaciones de discriminación, explotación y marginación, insertas en las estructuras sociales. Y por último, el autor se refiere a la *violencia cultural*, que hace mención a cualquier tipo de ataque contra la identidad colectiva o los rasgos culturales de una comunidad. Entre estas tres formas de violencia existe una estrecha relación, ya que una puede generar las otras.

Teniendo en cuenta esta tipología, las tres clases de violencia son claramente identificables en ambas obras, más allá de su naturalización. La violencia directa -golpes, asesinatos, violencia sexual- está en todas las escenas de *Ciudad de Dios* y en las calles de Medellín. El caso de los tipos de violencia invisible -estructural y cultural- se hace presente, por ejemplo, en la auto delimitación (geográfica y social) entre las comunas o la favela y el resto de la ciudad. Son como oasis dentro de una organización mayor, donde las leyes son dictadas por sus habitantes. La violencia estructural, entonces, está claramente expuesta en ambas obras cuando muestran, a su manera, el olvido en el cual están insertos los habitantes de las comunas y las favelas, olvidados del gobierno, olvidados de la justicia, olvidados de la sociedad y a pesar de su religión, son olvidados de Dios. La única que no se olvida de ellos, paradójicamente, es la muerte.

La discriminación y la xenofobia están presentes en ambos textos, además de lo claramente visible, y ya mencionado, también encontramos dejos de ellas en ambos narradores. Aunque quizás el caso de Fernando sea más notorio, debido a la carga de irreverencias que posee su narración. Pero también lo notamos en Wilson Rodrigues (ex Buscapé) que nos relata la historia de “su lugar”, “su origen”, desde afuera con una mirada que pretende alejarse y desligar cualquier tipo de acercamiento con ese pasado. Por lo tanto, también en ellos la violencia cultural está presente.

0. Conclusión

Para finalizar, podemos recapitular diciendo que la elección de los narradores con focalización externa, las estrategias de montaje y narración que utilizan como elementos claves la profesión de ambos, entre otros recursos, generan la naturalización de la violencia, mostrándola como algo “normal”. Pero también, si vamos más allá, podemos darnos cuenta que el film está realizando una lectura desde lo social, de uno de los problemas que poseen las grandes ciudades y para los cuales nadie tiene una solución. En el caso de Fernando Vallejo, podemos pensar que el hecho de presentar como algo natural a la violencia, produce el efecto contrario: genera un extrañamiento, que resulta gracioso y cargado de ironías, pero que de nada sirve si no hace pensar al lector.

Bibliografía

- Bal, M. (1885). *Teoría de la narrativa*, Cátedra, Madrid
- Espinar Ruiz, Eva (2003). “Marco teórico y metodológico”. En: “Violencia de género y procesos de empobrecimiento: estudio de la violencia contra las mujeres por parte de su pareja o ex-pareja sentimental.” Tesis Doctoral. Universidad de Alicante, Alicante. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/990>. Consultado 10/02/12, 10.00 Hs (Págs. 32-137)
- Franco Carvalhal, Tania (2006) *Lo propio y lo ajeno*, Fondo Ed. UCSS, Brasil, J.M.
- Galtung, Johan “Violencia, guerra y su impacto. Sobre los efectos visibles e invisibles de la violencia”, disponible en: polylog. Foro para filosofía intercultural 5 (2004). Online: <http://them.polylog.org/5/fgj-es.htm>. Traducción del inglés por María Anabel Cañón.
- Isola, Laura (2003). “De paseo a la muerte: una recorrida textual por *La virgen de los sicarios*”. En: Manzoni, Celina (2003). *La fugitiva contemporaneidad*, Buenos Aires, Corregidor. (Págs. 279-295)
- Joset, Jacques (2010). *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*, Buenos Aires, Taurus.
- Montoya, Pablo (2007). “Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario” Revista Número, nº 54, septiembre-octubre-noviembre de 2007. Disponible en:

<http://revistanumero.com/index.php?>

[option=com_content&task=view&id=13&Itemid=39&catid=13](http://revistanumero.com/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=39&catid=13)

● Parejo Jiménez, Nekane (2009). "Reflexiones sobre el cine y la fotografía social en 'Ciudad de Dios'", *Athenea digital*, nº 16. (Págs. 21-33). Disponible en dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=3099746...0

● Vallejo, Fernando (1994). *La virgen de los sicarios*, Buenos Aires, Alfaguara, 2010.

Película

Ciudad de Dios (Cidade de Deus), dirigida por Fernando Meirelles. Año de estreno 2002.

Páginas Web consultadas

<http://www.edualter.org/material/cinemad2/ciudad.htm>

<http://them.polylog.org/5/fgj-es.htm>