

“NADA SOMOS, PARCERITO...” EL PAPEL DEL NARRATARIO EN LA VIRGEN DE LOS SICARIOS DE FERNANDO VALLEJO

Resumen: El artículo analiza la estructura narrativa de la novela *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. El autor colombiano, en busca de la forma más adecuada de expresión novelesca, practica lo que él mismo ha llamado “autohagiografía” y en sus textos recurre a la primera persona gramatical. El “yo” comunicante supone la existencia y la relevancia de un oyente o lector –destinatario de la narración–, llamado por Gérard Genette *narratario*. En *La virgen de los sicarios* su papel cobra una relevancia particular. El narrador-protagonista no sólo narra los acontecimientos violentos, sino que, al mismo tiempo, se va sumergiendo en el mundo del sicariato. El artículo analiza los procedimientos lingüísticos y estrategias narrativas que contribuyen a crear el efecto de arrastrar al lector al mundo presentado, a forzarlo a participar en las acciones de los protagonistas. La incorporación al texto del lenguaje típico de los sicarios, una oralidad falsa, permite convertir al lector-observador en “parcero”, cómplice de todo lo ocurrido. Es crucial el narratario a la hora de valorar y juzgar los hechos, ya que su presencia muda contribuye a presentar un mundo en el que no existen víctimas ni verdugos, sino que todos son igual de culpables y reponsables de la violencia colombiana.

Palabras clave: narratario, narrador, novela sicaresca, novela colombiana, violencia

Title: „Nada somos, parcero...” The Role of the Narratee in Fernando Vallejo’s Novel *The virgin of the assassins*

Abstract: The article analyzes the narrative structure of Fernando Vallejo’s novel *The virgin of the assassins* (*La virgen de los sicarios*). The Colombian author, in search of the most suitable form of fictional expression, practices what he himself calls “an autohagiography” and in his texts he employs the first person narration. The communicating I implies the existence and the relevancy of a listener or reader. In *The virgin of the assassins* the listener’s/reader’s role is particularly significant. The narrator-protagonist not only narrates the violent events, but at the same time submerges himself in the world of the assassination. The article analyzes the linguistic procedures and narrative strategies that allow to create the effect of forcing the reader to take part in the actions of the protagonists. The incorporation of the typical language of the assassins, namely a false spoken language, into the text, allows to convert the reader-observer in a “parcero”, an accomplice of what happens. The narratee is crucial in the evaluation and the judgment of the facts, since his mute presence helps to present a world in which neither victims nor aggressors exist, but they all are equally to blame for the Colombian violence.

Key words: narratee, narrator, sicaresca, Colombian novel, violence

Dice Fernando Vallejo:

Durante los últimos doscientos años, la novela (entendiéndose por novela la ficción en tercera persona) ha sido un gran género de la literatura. Ya no puede serlo más, ése es un camino recorrido, trillado, y no lleva a ninguna parte. ¿Qué originalidad hay en tomar, por ejemplo, una persona de la vida (o varias armando un híbrido) y cambiarle el nombre dizque para crear un personaje? (Villoro 2002)

Puesto que desprecia la novela como género y está convencido de que ya se han agotado sus posibilidades artísticas, en busca de una forma más adecuada, en la mayoría de sus obras, el escritor colombiano recurre a la primera persona gramatical¹. Sus novelas escritas hasta 1993 forman un ciclo autobiográfico denominado por el mismo autor como *El río del tiempo*, compuesto por: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993). *La virgen de los sicarios* (1994) es la séptima novela de Fernando Vallejo. Anuncia, aparentemente, una suerte de autobiografía novelada, ya que las primeras líneas del texto se refieren a la niñez del narrador, creando un ambiente de nostalgia por el pasado. Sin embargo, no se trata de narrar la vida del autor. Es una historia de Fernando, un hombre maduro, homosexual, que vuelve a Colombia, a su Medellín natal después de vivir muchos años en el extranjero. Encuentra a Alexis y Wílmur, dos jóvenes sicarios y traba una relación íntima con los muchachos. A lo largo de su relato en primera persona, a medida que se desarrolla su historia amorosa con uno, y después con el otro joven, el narrador-protagonista se sumerge en el mundo de la violencia cotidiana de su ciudad cambiada, que no se parece nada a la de su juventud.

La novela pertenece al subgénero de la llamada *novela sicaresca*². El término, que pone de relieve su parentesco con la picaresca española (un protagonista cuenta la historia de su vida en primera persona), abarca textos cuyo tema central es el fenómeno del sicariato que nace en la Colombia de los años 90, en el cruce entre la cultura del narcotráfico y la cultura de masas. Se trata de los sicarios, adolescentes que matan por encargo al servicio de las bandas de naco traficantes. Alonso Salazar, sociólogo, autor de uno de los más importantes libros testimoniales sobre el fenómeno, *No nacimos pa' semilla*, caracteriza a los sicarios de la manera siguiente:

[...] jóvenes entre dieciséis y veinte años, de origen popular, a veces desertores del sistema escolar, casi siempre de familias descuadradas, amantes de la música salsa, las rancheras y la carrilera, ocasionalmente rockeros, católicos declarados, devotos de María Auxiliadora y portadores de símbolos religiosos. (Salazar 1998: 111)

La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo es la primera novela sicaresca en alcanzar gran difusión. Dio a conocer el fenómeno al público internacional y se hizo muy fa-

¹ Propone practicar un género nuevo que denomina “*autohagiografía o vida de santo mamada en sus fuentes últimas*” (cf. Aristizábal, 1986). Sin embargo, este fenómeno merecería un estudio aparte.

² El término es de Héctor Abad Faciolince (2008).

mosa debido a la adaptación cinematográfica de 2000 con guión del autor y dirección de Barbet Schroeder. *La virgen de los sicarios* establece ciertos parámetros del género, se convierte en punto de referencia de obras posteriores que repiten, expanden o subvierten las ideas y técnicas narrativas de la novela de Vallejo.

Como se ha señalado antes, la historia presentada se narra en primera persona gramatical. Cabe subrayar que Fernando no es mero narrador del relato, sino también protagonista de la historia narrada, lo cual no le permite ser un sujeto externo y ajeno a los hechos presentados. Fernando desempeña un papel doble: el del intermediario entre la historia narrada y su narratario y el del protagonista cuya actividad desarrolla la trama. Muy comprometido con los hechos, continuamente crea y guarda una distancia significativa para validar su autoridad narrativa. Aileen El-Kadi caracteriza la novela de la manera siguiente:

Es ese texto el discurso de un intelectual enfurecido que al regresar a Medellín, su ciudad natal, luego de treinta años de estar fuera de Colombia, encuentra una ciudad donde la barbarie y la violencia criminal están a la orden del día. El tono de desprecio y repulsión resulta ante la comprobación de que su ciudad es ahora un espacio "deca-dente" e inhabitable para él. (El-Kadi 2007)

En su relato, Fernando asalta constantemente al lector hipotético. La atención ininter-rumpida del receptor de su monólogo parece indispensable para que se puedan realizar los propósitos del narrador. Es evidente que la presencia del narrador implica, o sugie-re, la presencia de su acompañante en el acto de narrar todo relato, el lector, o, aplican-do el término creado por Gérard Genette (1971) y estudiado por Gerald Prince (1973), el narratario³.

En *La virgen de los sicarios* a lo largo del relato evolucionan los dos: la voz narrativa de Fernando –alter ego del autor– y el papel del lector/narratario. Conforme va evolu-cionando la voz narrativa, aplicando varias estrategias de distanciamiento respecto a los acontecimientos presentados, sufre una transformación el lector interpelado. La novela se convierte en "una invitación, no siempre placentera, a contemplar el sicariato y sus secue-las en la sociedad colombiana desde un palco más cercano" (Jacome Liévano 2006: 80).

El objetivo del presente artículo consiste en analizar el papel del receptor de la nar-ración, en la formación y estructuración del relato en la novela en cuestión. Se presen-tarán las posibilidades interpretativas que suponen la presencia misma y, sobre todo, la importancia de dicho narratario. Ya que, en este caso particular, la construcción del nar-ratario se asemeja mucho a la idea del lector virtual del texto, voy a utilizar alternada-mente los dos términos: "narratario" y "lector" al referirme al receptor del relato.

³ El narratario, como el narrador, es una creatura ficticia. Como tal, no debe confundirse con su equiva-lente real –el lector– ni con el llamado lector virtual o ideal. Si las características del lector real coinciden con las del narratario es más bien la excepción y no la regla. Cabe recordar las distinciones elementales entre el lector virtual y el ideal. El relato se desarrolla en función del *lector virtual*, el autor debe tomar en consideración sus gustos, cualidades, capacidades, etc., para que el relato pueda ser comprensible. El *lector ideal*, en cambio, sería capaz de comprender y aprobar el texto en su totalidad (cf. Prince 1973: 178-196).

La novela empieza como una rememoración idílica del pasado, de la infancia del narrador. La presencia del narratario se vuelve evidente ya en las primeras líneas del texto.

Y eso lo constaté la tarde que elevamos el globo más grande que hubieran visto los cielos de Antioquia [...]. El tamaño **no me lo van a creer, ¡pero qué saben ustedes de globos! ¿Saben qué son?** Son rombos o cruces o esferas hechos de papel de china deleznable [...]. Cuando se llenan de humo y empiezan a jalar, los que los están elevando sueltan, soltamos, y el globo se va yendo, yendo al cielo con el corazón encendido, palpitando, como el Corazón de Jesús. **¿Saben quién es?** Nosotros teníamos uno en la sala; en la sala de la casa de la calle del Perú de la ciudad de Medellín, capital de Antioquia; en la casa en donde yo nací, en la sala entronizado o sea (**porque sé que no van a saber**) bendecido un día por el cura. A él está consagrada Colombia, mi patria. (Vallejo 2002: 8)⁴

El narratario/lector cuya presencia se plantea en este fragmento parece no poseer ningún conocimiento ni del período del que le cuenta el narrador, ni de la región presentada, ni de Colombia misma, ni de expresiones típicas de la época y del lugar. El narrador se lo explica todo. La ignorancia del narratario sirve entonces como pretexto para dar explicaciones, acumular pormenores, pronunciar directamente las informaciones más básicas.

Sin embargo, a continuación, queda claro que el narratario (colectivo en este caso, a juzgar por la forma plural de “ustedes”) posee ciertos conocimientos acerca de la realidad colombiana.

Ustedes no **necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario**. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años. Se murió mi pobre abuelo sin conocer el tren elevado ni los sicarios, fumando cigarrillos Victoria **que usted, apuesto, no ha oído siquiera mencionar**. Los Victoria eran el basuco de los viejos, y el basuco es cocaína impura fumada, que hoy fuman los jóvenes para ver más torcida la torcida realidad, **¿o no? Corríjame si yerro**. Abuelo, por si acaso me puedes oír del otro lado de la eternidad, te voy a decir qué es un sicario [...]. (9)

Lo que conoce el lector es la violencia colombiana y el fenómeno del narcotráfico, así como la cultura de las drogas. No obstante, el narrador no menciona las posibles fuentes del conocimiento. Se sabe, en cambio, que el receptor del relato vive alejado de Medellín y su mundo sicaresco. ¿Pertenece al narratario al público distante que mira el apocalipsis colombiano en la pantalla de su televisor? ¿Estará al tanto, por los medios de comunicación, de las noticias sobre los carteles colombianos, producción de drogas y su consumo? Esta imagen del lector se ve confirmada varias veces a lo largo del texto: “le voy a explicar a usted porque es turista extranjero” (44), “[...] y lo digo por mis lectores japoneses y servo-cróatas [...]” (126).

⁴ Todas las citas son de esta edición. A continuación, entre paréntesis viene sólo el número de la página. Toda negrilla en las citas es mía.

Parece muy significativo el contraste que se traza ya en las primeras líneas del texto entre el pasado del país y su presente. El narrador se presenta a sí mismo como perteneciente a los tiempos remotos en los que Colombia era "un país de gramáticos" (17). La Colombia a la que vuelve después de muchos años en el extranjero, no se parece nada al país de su infancia. Es completamente distinta y, por lo tanto, incomprensible para Fernando. Cuanto percibe, cuanto ve en Medellín, le resulta completamente ajeno. En cambio, el lector está al tanto de los fenómenos que marcan la actualidad del país. Se establece entre el narrador y su narratario una relación ambigua: aunque Fernando-narrador le presenta al narratario Medellín, *alias* Metrallo, que éste desconoce por completo, el experto en asuntos relacionados con la cultura juvenil, el consumo de drogas y la música rock –o sea, en la cultura propia de los jóvenes sicarios– es el lector. Esta relación se mantiene a lo largo de todo el texto, distorsionando el esquema comunicativo tradicional en que el narrador narra, sirve de guía por el mundo presentado, o sea, es la parte activa, y el narratario lee o escucha, es pasivo. Aquí resulta claro que los dos –Fernando y su narratario– tendrán que formar una suerte de pareja para que la información sobre el mundo presentado sea completa y fiable.

Aunque al principio parece que la presencia del narratario va a ser sólo el pretexto para evocar detalles del pasado del narrador, que va a permanecer fuera del relato como oyente/lector pasivo, conforme avanza el relato, el lector se ve cada vez más incluido en lo narrado. En un momento determinado el narrador invita al narratario a compartir su experiencia, recurriendo a las formas verbales imperativas:

En ese apartamento nunca se tomaba ni se fumaba: ni marihuana ni basuco ni nada de nada. Era un templo. Y ni eso, vaya: **vaya** a la Catedral o Basílica Metropolitana para que vea rufianes fumando marihuana en las bancas de atrás. **Distinga** bien el olor del humo, que no se le confunda con el incienso. (11)

Aparece la forma de "nosotros": "**curémonos** de este «afán protagónico» y **recordemos** que aquí nada hay más efímero que el muerto de ayer" (30).

Fernando se dirige directamente al narratario incluyéndolo en sus reflexiones, pero parece también incluirlo en sus paseos por Medellín: "Les evito toda descripción pornográfica y sigamos. **Sigamos** hacia Sabaneta en el taxi en que íbamos, por la misma carretera destartada de hace cien años, de bache en bache..." (12).

Desde su posición inicial de mero oyente/lector ignorante, el narratario pasa a desempeñar un papel mucho más protagónico. A medida que se desarrolla la historia, crece su importancia. El narratario pasivo, se convierte así en narratario-testigo ("Lo que yo dije y ustedes son testigos fue «Lo quisiera matar»" (46)), o sea, en narratario-cómplice que acompaña al narrador-protagonista en sus andanzas y complementa el saber sobre el fenómeno del sicariato y la cultura moderna. Fernando le propone incluso recurrir a los servicios de un sicario: "Y mire, oiga, si lo está jodiendo mucho un vecino, sicarios aquí es lo que sobra. Y desempleo. Y acuérdesse de que todo pasa, prescribe. Somos efímeros. Usted y yo, mi mamá y la suya" (23).

De vez en cuando incluso el narrador involucra al lector en su mundo lleno de violencia como si intentara echarle la culpa, aunque sigue considerándolo un mero testigo

de los hechos: “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, los suyos propios, tampoco. Allá ellos con sus muertos que de los que aquí tenemos compartidos ustedes son testigos” (81).

No obstante, la ignorancia del lector acerca de Medellín y su cotidianeidad violenta, sigue dando paso a explicar, contar con detalles varios aspectos de la vida urbana. Según Aileen El-Kadi:

En este sentido, la figura de Fernando como observador y cronista urbano puede ser asociada con la figura del *flâneur* parisino del siglo XIX. Individuo que se paseaba por las calles metropolitanas y observaba la ciudad describiéndola. Charles Baudelaire, Victor Fourel, Víctor Hugo, Honoré Balzac, tuvieron en sus obras a esta figura cosmopolita que se popularizó como prototipo parisino en textos artísticos. (El-Kadi 2007)

El narrador confirma y pone de relieve esta vinculación balzaquiana cuando dice sarcásticamente: “Yo sé más de Medellín que Balzac de París, y no lo invento: me estoy muriendo con él” (31). Como grandes autores realistas, Fernando tiende a una omnisciencia y omnipresencia particulares distorsionadas irónicamente. Su “omnisciencia” proviene de subrayar las numerosas fuentes de información y su “omnipresencia” consiste en pasear por la ciudad para huir del ruido producido por su joven amante en casa.

He ido a esa católica universidad huyendo de la música de Alexis. No se extrañe pues usted de encontrarme en los sitios más impensados. Aquí y allá y en el más allá. Huyendo de ese ruido infernal me estoy volviendo más ubicuo que Dios en su reino. Y así voy por estas calles de Medellín alias Medallo viendo y oyendo cosas. (26)

Fernando como observador tiende también a ser transparente, invisible. Lo dice directamente durante su visita en “el anfiteatro”, la morgue municipal.

Un gentío se agolpaba afuera contra la valla de alambre de gallinero que cercaba el lote esperando entrar. Yo pasé ante los guardias de la caseta de entrada sin mirar, volviéndome a mi esencia, a lo que soy, **el hombre invisible**. (82)

Esta actitud del narrador-protagonista puede considerarse un juego metanarrativo con las convenciones de la narración objetiva, omnisciente, balzaquiana. Lo observa también Roberto Onell:

La voz narrativa traza un retrato móvil que quiere despreciar al narrador del siglo XIX (“¿Acaso soy Dostoievsky o Dios padre para meterse en la mente de otros? ¡No sabe uno lo que uno está pensando, va a saber lo que piensan los demás!”), que quiere despreciar específicamente a Balzac, y que, al contrario, lo actualiza. ¿Realismo duro? Puede ser. Como en Papá Goriot, por ejemplo, tampoco hay aquí división en capítulos, sino una sola y galopante racha verbal. Digámoslo así: en Balzac se despliega un examen mirón; en Vallejo, una mirada examinadora. Allá, al mostrar se intenta

explicar; acá, degradar. Allá, en la tercera persona de la ciencia omnipotente; acá, en la primera de la crónica impotente. (Onell 2006)

La "mirada examinadora" de Fernando requiere una particular transparencia como protagonista que se ve subrayada por el hecho de evitar cualquier tipo de comunicación con otra gente que aparece en el mundo presentado, salvo los sicarios. El intelectual no intercambia opiniones, comentarios, no se identifica con la sociedad que desprecia ostentosamente. En el texto aparecen numerosas constataciones como ésta:

Antes de alejarme le eché una fugaz mirada al corrillo. Desde el fondo de sus almas viles se les rebosaba el íntimo gozo. Estaban ellos incluso más contentos que yo, ellos a quienes no les iba nada en el muerto. Aunque no tuvieran qué comer hoy sí tenían qué contar. Hoy por lo menos tenían la vida llena. (22)

En este caso, por haber rechazado el narrador a sus compatriotas como público de su diatriba, el único destinatario del monólogo del intelectual resulta ser el lector/narratario extranjero. El narratario sería entonces, según parece, la comunidad internacional a la que el narrador denuncia la violencia cotidiana de Colombia. Sin embargo, comparo la opinión de Margarita Rosa Jácome Liévano de que

[...] si se tiene en cuenta el gran despliegue que los medios de comunicación internacionales han dado al narcotráfico y la violencia en Colombia desde los años ochenta, esta actitud narrativa debe tomarse con reserva. Se puede pensar que, en vez de contextualizar la historia para un supuesto destinatario ajeno a la nueva realidad, el sarcasmo de este tipo de enunciación está dirigido tanto a los nacionales que se relegan de la crítica situación del país como a un espectro global de la problemática del sicariato: a una sociedad que se entera pero que a la vez ignora y a una comunidad internacional a la que señala como responsable de alimentar la violencia y sus subculturas. (Jácome Liévano 2006: 83)

La distancia entre el narratario y los hechos narrados sería entonces completamente falsa o aparente, sería el simple resultado de la indiferencia de la sociedad ante la situación patológica de Colombia.

A medida que avanza el relato, Fernando se ve sumergido en el mundo sicaresco y, al mismo tiempo, desaparece su incertidumbre anterior acerca de la cultura juvenil, la droga, las costumbres de los sicarios. Ya no necesita recurrir a los conocimientos del narratario. Se ve cada vez más experto –o experimentado– y pronuncia sus constataciones en un tono cada vez más firme y seguro. Al igual evoluciona su lenguaje, volviéndose cada vez más violento, más bruto. El narrador parece abandonar su posición inicial del "último gramático de Colombia" (37) para identificarse, por lo menos por su comportamiento y su lenguaje, con sus amantes sicarios. Paralelamente, en el nivel lingüístico, discursivo, el mundo idílico del pasado y la literatura se ve invadido por la cultura de la violencia.

Como ya he constatado que el narratario es extranjero y le resulta ajena la realidad narrada, es interesante la relación entre el narrador y el narratario que se puede observar

a través de dos fenómenos importantes: la formación del discurso escrito como si fuera oral y las formas lingüísticas de dirigirse el narrador directamente al narratario.

Fernando, el narrador-protagonista, es escritor. Varias veces declara el carácter escrito de su texto y se dirige a su narratario como al “lector”: “Este apartamento mío está rodeado de terrazas y balcones. Terrazas y balcones por los cuatro costados pero adentro nada, salvo una cama, unas sillas y **la mesa desde la que les escribo**” (15).

Sin embargo, al mismo tiempo estructura el discurso como si fuera oral y como si su narratario, más que un lector, fuera un oyente. Utiliza expresiones típicas del lenguaje hablado: “Y **mire, oiga**, si lo está jodiendo mucho un vecino, sicarios aquí es lo que sobra” (23). “**Hombre, fijese usted**, que me viniera a dar el destino acabando lo que me negó en la juventud, ¿no era un disparate?” (15).

Muchas veces pierde el hilo narrativo y lo retoma, lo que da “[...] la sensación de improvisación, de lo inacabado de las narraciones orales que se transforman en la marcha” (Jácome Liévano 2006: 82). Responde preguntas imaginadas del narratario, como si dialogara con él⁵. Pero sobre todo recurre al uso de la jerga de los sicarios, el parlache, que se formó en barrios populares de Medellín como lenguaje de los marginados y que permite expresar las nuevas realidades de la región⁶. El parlache incluye elementos del lenguaje *narco*, resemantiza y revitaliza las expresiones típicas de la cultura popular, utiliza palabras del lunfardo⁷ y derivaciones del inglés con vocablos del lenguaje carcelario. El sociolecto aparece sobre todo en el contexto de la violencia, narcotráfico y crimen en general, pero –a pesar de generar un fuerte rechazo social– no se ha limitado al ámbito de la calle de Medellín, sino que ha logrado extenderse a la literatura y los medios de comunicación. Los ejemplos destacados y conocidos también fuera de Colombia son las películas *Rodrigo D., no futuro* (1989) y *La vendedora de rosas* (1998) dirigidas por Víctor Gaviria. La novela de Fernando Vallejo es otro ejemplo de recurrencia a este lenguaje particular para representar –reconstruir– una realidad social determinada y, por consiguiente, dar a conocer el fenómeno local al público internacional.

En *La virgen de los sicarios* el narrador introduce el sociolecto de los sicarios como uno de los elementos cruciales que caracterizan a su amante Alexis y explica la génesis del parlache.

⁵ Incluso inserta en el texto letras de canciones (vallenatos) provenientes de la cultura popular: “Senderito de amor” y “La gota fría”. Introduciendo las canciones, se pone de relieve el carácter auditivo del discurso. Según Margarita Rosa Jácome Liévano, las canciones desempeñan también un papel muy importante en marcar un contrapunteo entre la Colombia de ayer y de hoy. Dice la investigadora: “[...] la primera apela a un oyente del pasado, arraigado en la tradición popular colombiana de los años 50, quien puede relacionar el sendero al que alude la canción con el camino que conduce a Sabaneta, ahora la ruta que toman los sicarios para visitar a la Virgen y pedirle puntería y protección. La segunda canción que se oye a toda hora en la ciudad va dirigida a un oyente-consumidor de artistas de mercado. Los vallenatos y la música «punk» aparecerán tras bambalinas como ruido que recorre todo el relato [...]. Con esta perspectiva, la música es otra intromisión interesante de lo popular y de los medios en el proceso de escritura de la novela y, por ende, en la esfera de lo oficial, de la alta cultura” (Jácome Liévano 2006: 82-83).

⁶ Para profundizar el tema del parlache cf. Castañeda y Henao (2000).

⁷ Debido a la popularidad del tango y el culto a Gardel que se ha observado en Antioquia.

Sin saber ni inglés ni francés ni japonés ni nada sólo comprende el lenguaje universal del golpe. Eso hace parte de su pureza intocada. Lo demás es palabrería hueca zumbando en la cabeza. No habla español, habla en argot o jerga. En la jerga de las comunas o argot comunero que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, que fue el que hablé yo cuando vivo (Cristo el arameo), más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio de Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muertos; y en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos: matar, morir, el muerto, el revólver, la policía... Un ejemplo: "¿Entonces qué, parece, vientos o maletas?" ¿Qué dijo? Dijo: "Hola hijo de puta". Es un saludo de rufianes. (19)

Primero cita las palabras típicas de este dialecto entre comillas como si fuera aprendiendo un idioma extranjero, desconocido. Parece fascinado por la jerga, aunque subraya a menudo lo ajeno que le resulta. Ya que se mantiene en su posición de hombre culto, le ofrece al lector numerosos comentarios lingüísticos como éste⁸:

"El pelao debió de 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. (17)

El hecho de acercarse a la cultura sicaresca y adentrarse en el mundo de su violencia repercute en el uso del lenguaje. El narrador, paso a paso, va aceptando el parlache como suyo. Desaparecen las comillas, los comentarios filológicos y Fernando recurre con frecuencia a expresiones típicas del parlache para dar fuerza a su diatriba. Su identificación con los sicarios no se declara en el texto directamente, sino que se realiza a través del lenguaje, de aceptarlo como suyo. Dice por ejemplo: "Dios no existe y si existe **es la gran gonorrea**" (56).

¿Cómo se vincula la presencia del narratario con la evolución del lenguaje del narrador? Al principio, Fernando aprovecha la ignorancia del lector para presentar el fenómeno del habla popular y su influencia en la visión del mundo que tienen los jóvenes asesinos. Después, a medida que el narrador se identifica con la jerga, fuerza al narratario a sumergirse también en este mundo y lo convierte en su cómplice.

La aproximación progresiva del lector al mundo sicaresco, a la historia vivida por Fernando y sus amantes, repercute en la manera de dirigirse el narrador al narratario. Al principio, se dirige a un grupo de destinatarios, al público, lo que supone la forma

⁸ En la mayoría de los casos las reflexiones lingüísticas ponen de relieve la frialdad del protagonista ante la violencia cotidiana y cumplen el papel de una de las numerosas estrategias del distanciamiento cuya presencia en la novela constituye uno de los rasgos más característicos del relato de Vallejo, pero no es objeto del presente análisis.

plural de “ustedes”. Mientras avanza la narración, la forma plural se ve susituida por la forma singular de “usted”. Este pronombre se usa tradicionalmente en Colombia como una forma para expresar acercamiento, en relaciones familiares o íntimas. Las dos formas, la plural y la singular, se alternan a lo largo del relato. El cambio de número gramatical sitúa el relato de Fernando entre lo individual y lo colectivo, alude a los objetivos sociales de la literatura como memoria: dar testimonio de una realidad concreta. Se pone énfasis en el doble estatus del narratario como ser individualizado que acompaña al narrador en sus paseos y es testigo de cuanto ocurre y, al mismo tiempo, se percibe como miembro de una comunidad internacional, de una masa de observadores pasivos y callados. Es una estrategia que le permite al narrador plantear indirectamente un problema de suma importancia: ¿El drama colombiano será consecuencia de los actos de unos individuos o de la pasividad de muchos?

A continuación Fernando pasa a tutear al lector, aparece la segunda persona gramatical. Al final, como comprobación definitiva de acercamiento y complicidad entre el narrador y su narratario, Fernando recurre a la forma apelativa de *parcero*, proveniente del parlache. Como filólogo, al utilizarla por primera vez, le ofrece al lector una explicación:

Nada somos, **parcerito**, curémonos de este “afán protagonico” y recordemos que aquí nada hay más efímero que el muerto de ayer. (...) ¿Y “parcerito” qué es? Es aquel a quien uno quiere aunque uno no se lo diga aunque él bien que lo sabe. Sutilezas de las comunas, pues. (30)

El uso de la forma supone dos interpretaciones complementarias: Fernando se ve identificado con el mundo sicaresco y, por consiguiente, el narratario también, lo que quiere decir que todos –los protagonistas de historias de violencia, los narradores de éstas, los testigos-observadores e incluso los oyentes pasivos– pertenecen a un mundo cuyas reglas corresponden a las leyes de las comunas. En este mundo no hay inocentes, todos son culpables. Es acertada al respecto la observación de Margarita Rosa Jácome Liévano:

Sin embargo, su “parcero” no siempre es tratado con afabilidad y su presencia es requerida cuando Fernando exagera sus arengas de indignación. Aunque el término provenga del léxico del sicario, lo cierto es que su sentido se hace extensivo a todo el que participa en un grupo, en un “*parche*”, alegoría del deleite colectivo y voyerista en que la multitud se oculta y se complace con la desgracia del otro. (Jácome Liévano 2006: 84)

La novela termina con la despedida particular del lector que aporta nuevas pistas interpretativas del papel del narratario. Fernando recurre sarcásticamente a un dicho popular que se usa en Colombia para desearle suerte a alguien.

Bueno parcero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted. Muchas gracias por su compañía y tome usted, por su lado, su camino que yo me sigo en cualquiera de estos buses para donde vaya, para donde sea. **Y que te vaya bien, que te pise un carro o que te estripe un tren.** (85)

La despedida tiene un carácter irónico: sirve para desear suerte, pero, en su sentido literal, evoca lo contrario. Así se pone al descubierto el carácter ambiguo de las relaciones humanas, la fragilidad de estas relaciones en el contexto de muerte, violencia, caos e impunidad, en una realidad en la que a nadie le interesa el destino de los demás.

Todos los procedimientos comentados contribuyen a crear en *La virgen de los sicarios* el efecto de oralidad falsa o ficcionalizada. La ficcionalización de la oralidad es, según Elsy Rosas Crespo, uno de los fenómenos más característicos de la narrativa colombiana contemporánea y, además, una de las manifestaciones de la llamada transculturación narrativa⁹ que consiste en estudiar, "[...] comprender y ficcionalizar hablas y expresiones culturales de regiones relativamente aisladas de América Latina" (Rosas Crespo 2005). A nivel textual, lingüístico, la transculturación narrativa se manifiesta en los siguientes procedimientos:

- se prescinde del uso de glosarios, las palabras regionales transmiten su significado dentro del contexto lingüístico;
- el léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la lengua regional aparece como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad;
- la lengua popular, que antes se oponía dentro del texto a la del narrador, invierte su posición jerárquica, pasa a ser la voz que narra;
- el escritor se ha reintegrado a la comunidad lingüística, no imita desde fuera un habla regional, sino la elabora desde dentro;
- el escritor investiga las posibilidades para construir una específica lengua literaria dentro del marco de una comunidad lingüística (Rama 1982: 41-42).

Al analizar el texto de *La Virgen de los sicarios*, resulta obvio que la obra cumple con las características citadas. El parlache funciona como una suerte de habla regional, el narrador va adoptándolo como suyo a medida que avanza el relato. Al mismo tiempo, ya que la sumersión del narrador en el mundo de la violencia sicaresca se realiza poco a poco, progresivamente, *La Virgen de los sicarios* pone al descubierto y permite observar las etapas, los mecanismos de la transculturación: la parcial desculturación del narrador culto y la progresiva neoculturación (adquisición de una cultura distinta). La presencia del narratario es indispensable para que el proceso se pueda realizar. La necesidad de explicarle al lector ignorante el significado de las palabras, dar ejemplos de su uso, da impulsos al aprendizaje de este idioma nuevo que es el parlache. Al final, el parlache se convierte en instrumento de comunicación entre el narrador y el lector imaginado, como se manifiesta en la fórmula de despedida antes mencionada.

Resumiendo, la presencia del narratario dentro de la obra de Fernando Vallejo desempeña un papel de suma importancia. Contribuye a crear cierta distancia entre el mundo al que pertenece Fernando (al que llama "Medellín antediluviano", 10). Su ignorancia presupuesta justifica las explicaciones pormenorizadas que crean una imagen muy completa de la Antioquía de hace años y contrastarla con la realidad actual violenta. A medida que avanza el relato, el narratario se convierte en el acompañante del narrador y, poco a poco, se acerca al mundo sicaresco para llegar a ser uno de los numerosos culpables

⁹ El término de transculturación es de Fernando Ortiz (cf. Ortiz 1978). El problema de la transculturación narrativa fue planteado por Ángel Rama (1982).

de la situación de Colombia, como parte de la comunidad internacional indiferente. Vacilando entre el carácter individualizado y colectivo del narratario, el narrador multiplica las posibilidades interpretativas. Por último, debido a la presencia del narratario, es posible observar el proceso de la transculturación narrativa que se realiza en el relato.

BIBLIOGRAFÍA:

- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2008) “Estética y narcotráfico.” *Revista de estudios hispánicos* (Washington University in St. Louis). 42 (3): 513-518
- ARISTIZÁBAL, Luis H. (1986) “Subversión de la realidad”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Banco de la República, Bogotá). 23. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bole23/bole54a.htm> [6.05.2010]
- EL-KADI, Aileen (2007) “*La Virgen de los sicarios* y una gramática del caos”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* (Universidad Complutense de Madrid). 35. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/vsicario.html> [6.05.2010]
- GENETTE, Gérard (1971) *Figures III*. Paris, Editions du Seuil.
- JÁCOME LIÉVANO, Margarita Rosa (2006) *La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*. Tesis doctoral inédita, The University of Iowa.
- ONELL, Roberto (2006) “Venga a nosotros tu Infierno: lectura de dos relatos de Fernando Vallejo”. *Literatura y lingüística* (Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago). 17: 129-139.
- PRINCE, Gerald (1973) “Introduction à l’étude du narrataire”. *Poétique*. 14: 178-196.
- RAMA, Ángel (1982) *Tranculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- ROSAS CRESPO, Elsy (2003) “*La virgen de los sicarios* como extensión de la narrativa de la transculturación”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* (Universidad Complutense de Madrid). 24. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/virgen.html> [6.05.2010]
- (2004) “Tres tomas de posición en el campo literario colombiano actual: Fernando Vallejo, Ricardo Cano Gaviria y Héctor Abad Faciolince”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* (Universidad Complutense de Madrid). 26. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/colomlit.html> [6.05.2010]
- (2005) “Ficcionalización de la oralidad y fetichización de la escritura: dos constantes en la narrativa colombiana actual”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* (Universidad Complutense de Madrid). 29. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/ltocolom.html> [6.05.2010]
- SALAZAR, Alonso (1998) “Violencias juveniles: ¿contraculturas o hegemonía de la cultura emergente?”. En: Humberto Cubiles, María Cristina Laverde y Carlos Eduardo Valderrama (eds.) “*Viviendo a toda*”: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades. Bogotá, Fundación Universidad Central: 110-128.
- VALLEJO, Fernando (2002 [1994]) *La Virgen de los sicarios*. Madrid, Alfaguara.
- VILLORO, Juan (2002) “Literatura e infierno. (Entrevista a Fernando Vallejo)” <http://www.trazegnies.arrakis.es/fvallejo.html> [6.05.2010]