



CI NE /

Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas

II



Capítulo 17



II RA TU RA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo,
N editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial,
2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas --
Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica
del Perú.

BNP: 2019-106

Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

NARRADOR, FOCALIZACIÓN Y TRANSTEXTUALIDAD EN LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE *LA VIRGEN DE LOS SICARIOS* DE FERNANDO VALLEJO¹

Emilio Bustamante

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: en este artículo analizo los cambios de narrador y focalización en la película *La virgen de los sicarios* respecto de la novela, y los efectos que ellos tienen en la representación del protagonista, el tiempo y el espacio en el filme. Partiendo del concepto de «transtextualidad» de Genette, aplicado al cine por Stam, se considera a la película un hipertexto del hipotexto literario, y se le vincula con otros textos fílmicos producidos con anterioridad a su realización.

Palabras clave: adaptación, narrador, focalización, transtextualidad, intertextualidad, Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios*

La novela *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, fue publicada en 1994. Relata las vicisitudes de un gramático colombiano de nombre Fernando que regresa a Medellín después de muchos años, en pleno apogeo del narcotráfico. Fernando toma como amante a Alexis, un joven sicario de los barrios pobres de Medellín, y es testigo de algunos de los absurdos homicidios que este comete. Alexis, quien, como otros sicarios, es devoto de la Virgen María Auxiliadora, es asesinado. Después de un periodo de duelo, Fernando inicia amores con Wilmar, otro joven sicario. Al poco tiempo, se entera de que su nuevo amante fue quien mató al primero debido a una venganza familiar. Fernando no toma represalias contra él, pero el muchacho es también asesinado, y Fernando decide irse de Medellín. Durante el relato, el personaje evoca nostálgicamente su infancia en la ciudad y sus alrededores, y describe

¹ El presente artículo ha sido adaptado de un capítulo de mi tesis *El narrador autodiegético en relatos literarios latinoamericanos y su adaptación al cine*, presentada para optar el grado de magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

con rabia el presente violento de la urbe y a las personas —a su juicio— sucias, ignorantes e indecentes que la habitan.

La adaptación fílmica de la novela fue estrenada en el año 2000 y la dirigió el cineasta francés Barbet Schroeder (Teherán, 1941). El autor de la novela, el colombiano Fernando Vallejo (Medellín, 1942), fue el guionista de la película.

En este artículo entenderemos la adaptación cinematográfica como lo hace Robert Stam (2009), quien sostiene que la adaptación no puede seguir siendo discutida en términos de fidelidad al texto base. Al respecto, considera que:

[...] la novela fuente puede ser vista como una expresión ubicada, producida en un medio y en un contexto histórico y social específicos para posteriormente ser transformada en otra expresión igualmente ubicada, producida en un contexto diferente y comunicada a través de un medio distinto. El texto fuente forma una densa red informativa, una serie de indicaciones verbales que la adaptación del texto cinematográfico puede entonces tomar, amplificar, ignorar, subvertir o transformar de manera selectiva» (2009, p. 102).

Las adaptaciones cinematográficas deben ser entendidas como lecturas, críticas, interpretaciones o reescrituras del texto literario, que se relacionan con este y otros textos. Por ello, Stam considera importante tomar en cuenta propuestas como la «transtextualidad» de Genette, definida como «todo lo que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989a, p. 10).

Siguiendo a Stam y sobre la base de la narratología de Genette nos referiremos a dos transformaciones en la adaptación fílmica de *La virgen de los sicarios* respecto de la novela: las de «narrador» y «focalización», que tienen consecuencias significativas en cuanto establecen diferencias respecto del protagonista y los acontecimientos de la historia, lo que deriva en una lectura crítica de la novela. Asimismo, esos cambios nos remitirán a los vínculos intertextuales entre la película *La virgen de los sicarios* y los filmes que dirigió Fernando Vallejo varios años antes de escribir la novela.

NARRADOR Y FOCALIZACIÓN

Para Genette el narrador es la instancia productora del discurso narrativo, que no debe confundirse con el autor. Como recalca, cuando se trata de un relato de ficción, «el propio narrador es un papel ficticio» (1989a, p. 271). Dice, además, que se puede definir el estatus del narrador por su nivel o por su relación con la historia. Por su nivel puede ser extradiegético (narrador de primer grado, siempre existente, que cuenta desde fuera de la diégesis) o intradiegético (narrador de segundo grado que cuenta desde dentro de la diégesis, por ejemplo: Scherezade en *Las mil y una noches*).

Por su relación con la historia puede ser: heterodiegético (cuenta una historia de la que está ausente) y homodiegético (cuenta una historia de la que es personaje); si, además, el narrador no es cualquier personaje sino el protagonista de la historia, recibe el nombre de narrador autodiegético (1989a, pp. 299-300).

En el caso de *La virgen de los sicarios* nos interesa la relación del narrador con la historia que cuenta, concretamente su transformación de narrador autodiegético (en la novela) a narrador heterodiegético (en la película).

Genette denomina «focalización» al punto de vista de un personaje que orienta la perspectiva narrativa. Advierte que no debe confundirse la focalización con el narrador (o voz narrativa). La focalización responde a la pregunta «¿quién ve?», la voz narrativa a la pregunta «¿quién habla?» (1989a, p. 241). La focalización, según Genette, puede ser: cero, interna fija, interna variable, múltiple o externa. Es cero «cuando el narrador no se sitúa desde el punto de vista de los personajes, ya que es omnisciente: posee más información que todos los personajes y conoce hasta sus más íntimos pensamientos» (Estébanez, 2001, p. 892); es interna fija cuando se adopta el punto de vista de un solo personaje; es interna variable cuando se adoptan sucesivamente perspectivas de diversos personajes; es interna múltiple cuando se evoca «el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de varios personajes»; es externa cuando «el héroe actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos» (1989a, p. 245).

En la novela *La virgen de los sicarios*, la focalización es interna fija, pues la perspectiva que se asume es la del protagonista; en su adaptación fílmica también se ha optado por una focalización interna fija, aunque menos radical que en la novela, y con alteraciones, como explicaremos.

En la película nunca escuchamos la voz *over* del protagonista, de modo que pueda informarnos de lo que piensa y siente por ese medio ni se emplea la toma subjetiva² (con excepción de una secuencia donde «ve» una lluvia de sangre); sin embargo, la cámara y los micrófonos casi siempre acompañan al protagonista y muestran sus gestos, movimientos, reacciones, y registran sus diálogos. ¿Por qué no se trataría de una focalización externa? Genette, como ya hemos señalado, define a la focalización externa como aquella en la que «el héroe actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sentimientos». En cuanto el personaje de Fernando, en la película, expresa a menudo sus sentimientos (llora cuando escucha la canción «Senderito de amor», por ejemplo) o sus pensamientos (en las escenas en las que dialoga con sus amantes); no habría estrictamente, una focalización externa.

² Toma en la que la cámara se ubica en el lugar de los ojos del personaje.

Sin embargo, respecto a la focalización interna dice Genette que «el propio principio de ese modo narrativo entraña en rigor que el personaje focal no aparezca descrito jamás ni designado desde el exterior» (1989a, p. 247), como en efecto ocurre en la novela; no así en la película donde el protagonista es «mostrado» todo el tiempo por tomas objetivas (aquellas que adoptan un punto de vista neutro, no la mirada de un personaje en particular), pudiendo apreciarse claramente su aspecto físico, de modo que no se trataría aquí de una focalización interna en un sentido riguroso. El mismo Genette advierte que «lo que llamamos focalización interna rara vez se aplica de forma rigurosa», y que esta «no se realiza plenamente sino en el relato en ‘monólogo interior’» (1989a, p. 247).

Genette se refiere a la literatura, pero la focalización radicalmente interna fija en el cine es también atípica, aunque no imposible. Implicaría el empleo de tomas subjetivas y un sonido que represente cómo es escuchado el entorno por el personaje de acuerdo con su ubicación en el espacio. Películas como *La dama del lago*³, de Robert Montgomery, la han empleado de esa manera. Se podría añadir, además, la voz *over* del personaje de modo que podamos ver lo que ve, escuchar lo que oye, y a la vez escuchar lo que piensa en ese momento, y obtener una focalización a la vez perceptiva y cognitiva; no es este el caso, sin embargo, de la adaptación de *La virgen de los sicarios*, en la que —como hemos señalado— predominan las tomas objetivas y hay ausencia de voces *over*⁴. Aun así, podría hablarse de una focalización interna fija predominante en la película, aunque limitada (como proponemos), atendiendo a criterios expuestos por Gaudreault y Jost (1995).

Gaudreault y Jost han distinguido la focalización cognitiva (referida a lo que el personaje «sabe») de la perceptiva (lo que el personaje «ve» y «escucha»). Ellos han denominado ocularización «a la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve» (1995, p. 140), y han distinguido ocularización interna (cuando la imagen «está anclada en la mirada de una instancia interna a la diégesis»), y ocularización cero (cuando la mirada corresponde a una instancia externa). El primer caso es lo que comúnmente se llama toma subjetiva; y el segundo, toma objetiva. Distinguen, además, ocularización interna primaria (cuando algún indicio permite darnos cuenta de que la toma es subjetiva: una distorsión, un filtro, sin necesidad de

³ *La dama del lago* (*Lay in the Lake*). Guion de Steve Fisher basado en la novela de Raymond Chandler. Dir. Robert Montgomery. Act. Robert Montgomery, Audrey Totter, Lloyd Nolan, 1947. Película.

⁴ Siguiendo a Bordwell y Thompson (1995, pp. 307-312) distinguimos la voz *over* de la voz en *off*. Voz *over* es la que proviene de fuera de la diégesis y que puede corresponder a un narrador heterodiegético u homodiegético. También se denomina así a la voz subjetiva cuya fuente es la mente de un personaje. Voz en *off* es la voz objetiva que proviene del espacio que se halla fuera del campo visual, pero cuya fuente se encuentra dentro de la diégesis.

una toma objetiva de la mirada), y ocularización interna secundaria (cuando es necesario una toma objetiva de lo que mira, para luego pasar por corte de montaje a la toma de lo que es mirado). Asimismo, llaman auricularización al «punto de vista» sonoro o auricular, y distinguen también una auricularización cero y una auricularización interna, y dividen a esta última en primaria (cuando nos percatamos de la distancia y el origen del sonido sin señales visibles) y secundaria (cuando intervienen señales visibles) (1995, pp. 139-147).

De acuerdo con esta separación que hacen los autores de la focalización cognitiva de la perceptiva, sostienen que no es necesario en el cine el empleo de tomas subjetivas para que exista focalización interna, pues una cosa es la ocularización interna (perceptiva) y otra la focalización cognitiva. Mediante tomas objetivas la instancia narrativa puede ejercer, afirman, una mirada «con» el personaje, informando solo lo que este sabe y, eventualmente, lo que piensa y siente. Dicen que si se entendiera la focalización externa «como el hecho de que los acontecimientos se describen desde el exterior sin que penetremos en la cabeza de los personajes», «toda película desde el momento en que no estuviera en ocularización interna primaria, no podría estar más que en focalización externa»; pero sugieren que sí es posible una focalización interna sin tomas subjetivas y sin voz en *off*, «mediante la única codificación de la interpretación del actor, de su gesticulación, de su mímica, etc.» (1995, p. 150). No obstante, con el argumento de Gaudreault y Jost, lo que prácticamente terminaría por no existir en el cine sería la focalización externa, pues los diálogos y el comportamiento no verbal de los personajes siempre pueden comunicarnos algo de su mundo interior; la focalización externa quedaría limitada a casos de paralipsis (ocultamiento de información por parte del narrador dentro del código de focalización interna), como el ejemplo de *Psicosis*⁵ que mencionan los autores: Norman Bates baja a su madre a la bodega, pero el plano, el ángulo, la iluminación, el movimiento de cámara y el sonido confluyen para que no nos percatemos de que la madre está muerta.

Genette reconoce que en un relato puede haber más de un tipo de focalización (1989a, p. 246), y eso es lo que ocurre en la versión fílmica de *La virgen de los sicarios*⁶. Aun aceptando los conceptos de Gaudreault y Jost sobre la focalización cinematográfica, y admitiendo que en la película predomina la focalización interna, la mayor parte del tiempo solo sabemos lo que sabe el protagonista, accedemos a sus pensamientos a través del diálogo y a sus sentimientos a través de su comportamiento no verbal. Debemos subrayar que la focalización interna del filme es bastante diferente

⁵ *Psicosis (Psycho)*. Guion de Joseph Stefano basado en la novela de Robert Bloch. Dir. Alfred Hitchcock. Act. Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, 1960. Película.

⁶ *La virgen de los sicarios*. Guion de Fernando Vallejo. Dir. Barbet Schroeder. Act. Germán Jaramillo, Anderson Ballesteros, Juan David Restrepo, Manuel Busquets, 2000. Película.

a la de la novela, donde el narrador autodiegético no solo emite constantemente sus opiniones, sino que cuenta lo que sintió y pensó en cuanto personaje en el momento de los acontecimientos. Si la focalización se refiere fundamentalmente a la distribución de información, como resaltan Gaudreault y Jost (es decir, más a lo cognitivo que a lo perceptual), es evidente que en el filme se limita la información sobre lo que el personaje piensa. No obstante, debemos reconocer que hay escenas (pocas) en las que se agudiza la focalización interna precisamente mediante la ocularización:

- En la secuencia que sigue a la visita de Fernando a la casa de Alexis, una lluvia torrencial se convierte en una lluvia de sangre a los ojos del protagonista. Primero vemos la lluvia convertida en sangre en tomas objetivas, pero luego la vemos en tomas subjetivas, y comprendemos la visión del personaje de una ciudad (o un país) que se desangra.
- En la escena en la que Fernando conoce a Wilmar. Fernando camina por una calle y su mirada se torna sorprendida e inquieta dirigida al espacio fuera de campo. Luego de un corte vemos de espaldas a un muchacho de contextura y vestuario muy parecidos a los de Alexis, que desaparece por una bocacalle. La cámara lo sigue en movimiento de *travelling*, que semeja —al comienzo— la mirada y el movimiento de Fernando, pero la toma se revela objetiva cuando Fernando entra al campo visual. Aun así, se trataría de una focalización interna (con ocularización interna secundaria), pues nuestro conocimiento está limitado por el del personaje, y compartimos con él su mirada, su intriga y su búsqueda de verdad⁷.

Pero también hay en la película focalización cero o espectral:

- En la escena en la cual el personaje apodado «El Difunto» se acerca a Alexis en el billar para avisarle que unos sujetos están buscándolo para matarlo y le da pormenores de los asesinos. Antes de que haga este anuncio, la presencia siniestra de «El Difunto» es advertida mediante una sobreimpresión (el personaje aparece como un fantasma en el local sin que Fernando y Alexis se percaten aún de su presencia) y a través de la música extradiegética (unos acordes agudos disonantes propios de género de horror). El punto de vista no es aquí el de un personaje de la diégesis, sino el de la instancia narrativa (meganarrador, narrador heterodiegético) que mediante la sobreimpresión y el sonido nos sugiere el carácter tenebroso del personaje, una especie de heraldo de la muerte.

⁷ Esta escena es, de otro lado, muy similar a algunas realizadas por Hitchcock en *Vértigo* (la música empleada, inclusive, es parecida), con lo que se establecería una relación de intertextualidad con aquel filme, como veremos más adelante.

- En la secuencia del sueño del protagonista luego de la muerte de Alexis. La cámara recorre el cementerio de una iglesia e ingresa después a la nave, que se halla invadida por drogadictos y seres grotescos, para encontrar finalmente a Fernando en posición fetal llorando en el pasadizo que va hacia el altar. A continuación, hay un corte y se muestra a Fernando despertar llorando sobre una mesa de vidrio de su departamento, y la cámara se aleja. Aparentemente se trataría de una focalización interna, pero en realidad se trata de una focalización cero. En una secuencia posterior, Fernando recorre la misma iglesia en compañía de Wilmar; dice que nunca ha entrado a ella, pero se sorprende de reconocerla, sin poder explicarse cuándo la había visto antes. Fernando no recuerda que la ha soñado; nosotros lo sabemos por el narrador que ha podido introducirse en su inconsciente. El punto de vista no es el de Fernando, en este caso, sino el de un narrador que sabe más que el personaje.

Asimismo, se hace evidente el uso de focalización externa cuando se resalta la información sobre la apariencia física del protagonista, sin que conozcamos aún de quién se trata; al comienzo del filme, y en la escena en la que elige la canción «Senderito de amor» para ponerla en la rocola, pues en ese momento no sabemos qué lo motiva.

La adaptación cinematográfica establece, por tanto, un narrador y puntos de vista diferentes a los de la novela. A consecuencia de ello, y como pasaremos a explicar, el visionado del filme permitirá obtener información y significados sobre los personajes (especialmente el protagónico), los acontecimientos que afrontan y el espacio donde se desenvuelven (la ciudad de Medellín), que la novela no otorga (e incluso oculta), de modo tal que la adaptación pueda interpretarse como una lectura de la novela o como una «nueva versión» de lo allí relatado. Esta nueva lectura o nueva versión cuestionaría o dialogaría con la novela, y tendría la particularidad de tener como coautor al mismo autor real de la novela.

TIEMPO Y ESPACIO

Antes de hacerse conocido como novelista, Fernando Vallejo escribió y dirigió tres películas de largometraje en México. Aunque después renegó del cine, su intervención fue fundamental para que se realizara la adaptación fílmica de *La virgen de los sicarios*. Vallejo ha sostenido repetidas veces que considera al lenguaje del cine muy pobre, entre otros motivos porque no le permite contar historias en primera persona como sí puede hacerlo en una novela. El autor, sin embargo, no solo dio su consentimiento para la adaptación, sino que elaboró el guion.

El director Barbet Schroeder ha referido, además, la importancia de Vallejo en la elección de *La virgen de los sicarios* como novela por adaptar:

Después de haber leído toda su obra estaba impaciente por encontrarme con Vallejo, que vivía en México. Le dije por teléfono que llegaría en una semana y que quería desarrollar un proyecto con él. Durante toda esa semana pensó: «Seguramente quiere hacer *La Vierge des tueurs*». Y yo había leído el libro, me había encantado, pero pensaba que no se podía adaptar al cine. Por un lado, porque era un largo monólogo imprecatorio; habría sido necesario utilizar voces en *off*; lo que siempre me ha parecido que facilitaba la tarea en las adaptaciones literarias [...] Cuando me encontré con Vallejo, me dijo que había empezado a reflexionar sobre la adaptación de *La virgen de los sicarios* y que había encontrado varias soluciones. «Creo que puedo escribir sin ningún problema los diálogos entre el hombre y estos chicos sin tener que utilizar voces en *off*», me dijo [...]. Empezamos a hablar de otros dos proyectos, pero rápidamente nos dimos cuenta de que ese era verdaderamente original, y de que teníamos la suerte de tener un proyecto que no se parecía a ninguna otra película (Douchet, s/a).

No es verdad, como ha aseverado Vallejo, que no pueda hacerse un relato en primera persona en el cine. El empleo de la voz *over* o la voz en *off* lo permiten, pero es evidente que ni el director ni el escritor deseaban emplearlas en la adaptación. El narrador heterodiegético es producto, en este caso, de una elección, no de una limitación del medio o del lenguaje cinematográfico, y tiene consecuencias significativas.

El cambio de narrador autodiegético a heterodiegético sin voz *over* enfatiza el tiempo presente del relato. Gaudreault y Jost afirman que «contrariamente al verbo, que nos sitúa inmediatamente en el plano temporal, la imagen cinematográfica solo conoce un único tiempo»: el presente (1995, p. 109). Pero que la imagen esté siempre en presente no significa que el cine «narre» siempre en presente. El cine puede hacer uso de los tiempos verbales (pues el código de la lengua es uno de los que emplea corrientemente) como cuando otorga voz a un narrador que cuenta desde el presente lo ocurrido en un pasado que las imágenes representan. También puede llevarnos del presente al pasado mediante *flashbacks* (analepsis) o al futuro mediante *flashforwards* (prolepsis) para retornar en ambos casos al presente. Stam destaca, además, que el cine puede valerse de «otras estrategias no verbales para marcar el tiempo pretérito» (2009, p. 49), como la escenografía, el color (el virado a sepia), el maquillaje, la música, y los intertítulos, y concluye que, en cuanto a manejo de la temporalidad, el cine es aún más rico que la literatura. No obstante, ninguna de esas posibilidades temporales ha sido aplicada en el filme. De todo lo anterior se colige que el relato en tiempo presente de la película *La virgen de los sicarios* es también el producto de una

elección, no (una vez más) de las limitaciones del medio o del llamado lenguaje cinematográfico; pudo haberse contado la historia en tiempo pasado como en la novela, pero no ha sido así. ¿Cuáles son los efectos de esta elección?

En primer lugar, al contarse la historia en presente es más evidente que el tiempo está corriendo, no que ha corrido ya. Este «correr» del tiempo es fundamental. Como señalan Gaudreault y Jost, el cine sorprende «por el hecho de que muestra el proceso narrativo mientras este tiene lugar delante de nosotros», por lo que estos autores afirman que «la imagen cinematográfica se define menos por su cualidad temporal (el *presente*) o modal (el *indicativo*) que por esta característica *aspectual* que es el ser *imperfectiva*, mostrar el curso de las cosas» (1995, p. 111). A no otra cosa se refería Bazin cuando afirmaba que el cine era el primer arte que nos daba no solo la imagen de las cosas, sino también la de su duración (1966, p. 19): cada vez que se vuelve a ver una película, el tiempo de la imagen vuelve a transcurrir ante nosotros. Este transcurrir del tiempo ocurre en un espacio representado. Para un cineasta como Rohmer —por eso— el cine es, ante todo, arte del espacio, en cuanto es arte de la mirada (2000, p. 38); sin espacio no hay dónde transcurra el tiempo. Gaudreault y Jost ratifican la importancia del espacio en la narración cinematográfica: «en un relato fílmico, el espacio está casi constantemente *presente*, está constantemente *representado*. Consecuentemente, las informaciones narrativas relativas a las coordenadas espaciales, sea cual fuere el encuadre privilegiado, aparecen en todas partes» (1995, p. 89; énfasis original). Añaden que «la naturaleza eminentemente espacial del significante fílmico» ha favorecido, en el plano temático, «asuntos que implican numerosos desplazamientos, ya sea de los personajes de la acción (es bien conocida la preferencia de siempre por la «persecución» en todas sus formas) o de la instancia narrativa (como por ejemplo la «salvación en el último minuto» [...])» (p. 122).

Entonces, si bien el medio no impide optar por un narrador autodiegético que relate los acontecimientos en pasado, como en la novela; la opción por un narrador heterodiegético que cuente en presente (pero sin voz *over*) potencia ciertas posibilidades expresivas inherentes al medio.

Lo que vemos en la adaptación de *La virgen de los sicarios* frecuentemente es, en efecto, un cuerpo (el del protagonista Fernando) recorriendo un espacio en tiempo presente. En la novela, Fernando es una instancia que recuerda o un personaje de escueta descripción física y corporeidad débil; es casi un fantasma, la canción «Senderito de amor» parece aludir a él: «por el mundo yo voy penando», dice uno de sus versos. En el filme, Fernando viste ropa de colores claros, camina como si se deslizara por la ciudad, y en una escena se pregunta si no habrá muerto ya; hay algo fantasmal en él, es cierto. Pero adquiere una corporeidad mayor que en la novela:

es un cuerpo que busca otros cuerpos en un espacio concreto⁸. El erotismo en el filme es, por ese motivo, mayor que en la novela. Kokalov lo ha destacado: «Mientras que el texto original de Vallejo cuidadosamente evita cualquier detalle explícito de los encuentros sexuales entre los personajes, la película presenta a su espectador abundantes escenas de goce sexual» (2009, p. 36).

La película oculta parcialmente lo que el personaje piensa; la novela oculta el cuerpo, el gesto, su ubicación precisa en el espacio. Ambas miradas son incompletas. El cuerpo en la película, sin embargo, no solo goza y se desplaza; luce en la mayoría de los planos atrapado y en peligro: al recorrer las calles de Medellín, la violencia lo rodea. El personaje en el filme aparece más débil y expuesto a un entorno violento que en la novela; él, que es un nostálgico está lanzado al presente, y, aun siendo un escritor y un gramático, no puede refugiarse en las palabras, como sí ocurre en la novela. En la película, el personaje afronta riesgos inmediatos, como en un *thriller*; en la novela, el personaje se halla a salvo evocando peligros superados y maldiciendo a la gente y el lugar desde su torre de marfil o desde su memoria; hay entre él y los demás una distancia espacial y temporal que lo mantiene fuera de peligro.

Si ya el medio cinematográfico tiende a objetivar el espacio, la elección de un narrador heterodiegético y la ausencia absoluta de la voz *over* le resta al espacio algo de la carga afectiva que el narrador autodiegético le da en la novela, sea por su evocación del pasado o por su rechazo enfático al presente. La nostalgia, sin embargo, no se halla ausente en el filme; se manifiesta a través del diálogo cuando Fernando recuerda una época pretérita (a veces asociada a la imagen, como cuando reconoce el bar Bombay), o en los espacios que Fernando transitó con Alexis y que vuelve a recorrer cuando el joven ha muerto.

Al emplearse un narrador heterodiegético, el personaje también es objetivado. En la novela, el narrador autodiegético construye una imagen deliberadamente «interesada»

⁸ Como sugiere Javier de Taboada (2006, pp. 19-24), la semejanza del personaje con el escritor Fernando Vallejo es paradójicamente mayor en la película que en la novela; no solo porque en el filme se menciona su nombre, apellido y oficio completos, idénticos a los del escritor (a diferencia de la novela donde solo se dice el nombre del personaje y se le designa como gramático mas no escritor), sino porque físicamente el actor de la película es más parecido a Vallejo que a la instancia incorpórea del narrador en la novela y al personaje escasamente descrito en ella. Schroeder afirma por esa misma razón que la película es más cercana a la «verdad autobiográfica» que la novela (Douchet, s/a), y le otorga a Vallejo una autoría del filme que no es arbitraria, como veremos después. De otro lado, el recorrido del personaje en el filme por el espacio se puede vincular al realizado por el escritor Fernando Vallejo por Bogotá en el documental *El septimazo* (de José Alejandro González, 2010), con el que se establecería una relación intertextual. Vallejo recorre una ciudad acompañado de un joven (en el caso del documental, se trata del realizador), se expresa duramente respecto a gobernantes e ideologías, y se detiene frente a una estatua de Bolívar, personaje a quien no aprecia; pero sobre las similitudes se imponen las diferencias: en el documental el recorrido no es tenso sino apacible, el personaje no aparece rodeado por seres violentos sino acosado por ocasionales admiradores a quienes firma autógrafos y trata con amabilidad, sin asomo de agresividad o cinismo.

del protagonista con el que se identifica totalmente. Al prescindirse de una voz *over*, no conocemos lo que piensa como en la novela; pero gracias al punto de vista (que evita la ocularización interna) sabemos algo que él no revela verbalmente: cómo luce ante determinadas situaciones, qué debilidades, temores o intereses expresa con posturas, gestos, movimiento y miradas.

Los juicios severos e insultos que emite el protagonista en la película sobre personajes y entorno no tienen la misma constancia que en la novela. El Fernando que nos muestra la película es menos misántropo que el producido en el texto literario. Su actitud hacia los homicidios que cometen sus acompañantes es, en ese sentido, distinta. Para comenzar, aquellos no son tan numerosos como en la novela, donde las muertes suman dieciocho. El director Schroeder declaró que discutió con el guionista Vallejo al respecto, pero que llegaron a un acuerdo. Consideraba que las dieciocho muertes eran aceptables en la novela porque constituían «en cierta forma, parábolas», pero que para una película eran demasiadas. De Taboada (2006, p. 21) dice estar de acuerdo con que el número es excesivo para una película pero asegura no entender el carácter «alegórico» de las muertes en la novela al que se refiere Schroeder. Sin embargo, el mismo De Taboada estaría proporcionando una pista de explicación a esa frase cuando destaca que los homicidios perpetrados por los jóvenes sicarios que acompañan al protagonista parecen inspirados y hasta instigados por el narrador, pues tienen como víctimas a individuos que suelen ser objetos de su antipatía y rechazo (taxistas, mujeres embarazadas, niños malcriados). Esas muertes descritas en la novela semejan extensiones de las opiniones del narrador, y su veracidad resulta por ello sospechosa. Stam destaca cómo el narrador autodiegético es, en ocasiones, «no confiable» y «severamente relativizado» en las adaptaciones cinematográficas:

Los narradores autoobsesionados y neuróticos, como el hombre del subsuelo en *Diarios del subsuelo* de Dostoyevsky o Humbert Humbert en *Lolita*, tienden a ser severamente relativizados por la adaptación [...] El poder discursivo de los narradores no confiables es reducido casi de forma automática por la película, precisamente por su naturaleza de pistas múltiples. Es como si el narrador no confiable y sus personajes fueran lanzados en un ambiente nuevo y de alguna manera hostil, donde ejercen menos poder y capacidad de acción sobre la narración. En una novela, el narrador controla la única pista disponible: la pista verbal. En una película, el narrador puede controlar parcialmente la pista verbal, a través de la voz en off y el diálogo de los personajes, pero este control está sujeto a innumerables restricciones: la presencia de otros personajes/intérpretes y voces, la presencia palpable y distractora del estilo del decorado, los objetos y los otros elementos. En una película, los otros personajes encarnan de manera instantánea una presencia física que les es negada en la novela, dominada por un narrador narcisista (2009, p. 86).

En la película *La virgen de los sicarios* no solo las muertes mencionadas no tienen lugar, sino que otras ocurren de modo distinto a como son presentadas en la novela. Kokalov menciona dos de ellas:

Un ejemplo sería el asesinato de una mesera en el texto de Vallejo a quien Alexis dispara en la boca por no tratarlos cortésmente, mientras que en el *film* ella es salvada por la rápida intervención de Fernando, quien agarra la mano de su amante. Aún más significativo es el homicidio de un taxista, miembro de un grupo que el escritor adinerado desdeña manifiestamente. En el texto escrito dicho crimen es provocado por un simple comentario despreciable hacia la pareja, mientras que en la producción de Schroeder el taxista es el que se transforma en agresor, respondiendo a una queja de Fernando con un machete y amenazándolo con la muerte, cosa que prontamente transforma su homicidio en un acto de defensa propia justificada (2009, p. 35).

La actitud del protagonista es también diferente ante algunas de esas muertes. Como señala el mismo Kokalov, después de que Alexis mata al vecino baterista que no deja dormir a Fernando, este se percata de que su joven amante va a asesinar a cualquiera que lo moleste o desagrade; sin embargo, mientras que en la novela ello tiene como consecuencia un aumento de la tendencia de Fernando a tener altercados en la calle y un sentimiento de «fascinación mórbida y seductora» del protagonista respecto a cómo sus amantes eliminan a aquellas personas que lo incomodan (2009, p. 34), en el filme prima la actitud de zozobra y repulsión que revela Fernando con su comportamiento no verbal. Luego de la muerte del baterista, el narrador auto-diegético dice en la novela: «Y que no vengan las alcahuetas que nunca faltan con que mataron al inocente por poner música fuerte. Aquí nadie es inocente, cerdos. Lo matamos por chichipato, por bazofia, por basura, por existir» (Vallejo, 2001, p. 38). En la película, Fernando luce conmocionado ante la acción de Alexis, y en la escena siguiente le reprocha: «¡Mataste a ese muchacho por nada! ¡¿Cómo pudiste?!». Es decir, no solo no adopta el plural (que lo hace cómplice del homicidio en la novela) sino que asume la actitud de «las alcahuetas que nunca faltan».

Inclusive en la secuencia en que Alexis elimina a dos individuos que discuten con Fernando en el metro, se impone el juicio severo del protagonista sobre el homicidio. En esa secuencia de la película, Fernando prácticamente amenaza con la muerte a los sujetos que lo insultan:

Si supieran con quién están tratando: con el último gramático de Colombia, con el que descubrió el proverbio. ¿Que saben qué es? Es la palabra que está en lugar del verbo. Un ejemplo: «dijo que lo iba a matar y lo hizo», ese «hizo» que está en lugar de «matar» es el proverbio⁹.

⁹ *La virgen de los sicarios...*

De inmediato Alexis saca su revólver y elimina a los dos pasajeros; pero al bajar del vehículo, Fernando reprueba el acto. En la escena del restaurante Fernando sigue recriminando a Alexis por andar cometiendo homicidios, y evita que mate a la mesera descortés quien, como hemos visto, sí es asesinada por el joven en la novela.

Todo esto sugeriría un cuestionamiento a la versión que da la novela de los acontecimientos narrados por el protagonista, ese narrador autodiegético no confiable. En la película un narrador heterodiegético con una focalización que permite ver la expresión física del personaje parece decirnos que el suceso «no fue así como lo cuenta el protagonista» en la novela. El filme dialoga (debate) con la novela; se trataría de una segunda versión de los acontecimientos a la manera de *Rashomon*¹⁰, de Kurosawa, con la diferencia de que aquí se trata de relatos enunciados con medios y lenguajes diferentes. Este efecto no ha pasado inadvertido al director de la película, quien declaró: «El resultado para mí fue totalmente sorprendente; otra versión de la misma historia, más cercana a su verdad autobiográfica. Un poco como Marguerite Duras que revisaba varias veces las mismas historias bajo ángulos diferentes» (Douchet, s.a.)¹¹.

Hay otra consecuencia de la distinta temporalidad de novela y película. Aunque la película es una adaptación de la novela y por tanto es posterior a esta, quizá no sea disparatado decir que el relato audiovisual crea el efecto de anteceder al relato literario; al estar narrado en presente (a lo que se suma el ya mencionado tiempo presente que caracteriza a la imagen cinematográfica) el relato fílmico se ubica temporalmente más cerca de los acontecimientos de la historia que el relato literario.

Finalmente, un episodio también importante en cuanto a temporalidad es aquel de la canción «Senderito de amor». En la novela está contado del siguiente modo:

Pero cuando la cara se me encendía de la ira pasamos por Bombay, la «bomba de gasolina» de mi infancia, que era a la vez cantina, y los recuerdos empezaron a ventarme suavemente, como una brisa con rocío, refrescante, bienhechora, y me apagaron el incendio de la indignación. ¡La bomba de Bombay, qué maravilla! Era un simple surtidor de gasolina afuera y adentro una cantina, ¡pero qué cantina!

¹⁰ *Rashomon*. Guion de Akira Kurosawa basado en cuentos de Ryūnosuke Akutagawa. Dir. Akira Kurosawa. Act. Toshirō Mifune, Machiko Kyō, Masayuki Mori, 1950. Película.

¹¹ Hatry dice que «la adaptación se asemeja [...] más a una lectura-interpretación del director que a un simple traspaso de una materia a otra» (2012, p. 93); sin embargo, más adelante rectifica: «se trata no sólo de la lectura del director, sino también de la reescritura del propio autor» (p. 94). En efecto, en este caso la autoría de la película, y la lectura que esta hace de la novela, no serían únicamente atribuibles al director Schroeder sino también a Vallejo. Discrepamos con Hatry cuando dice que en la película se refuerza el sentido de un personaje que se halla «fuera de la acción y no dentro de ella»; pensamos todo lo contrario: el filme por la misma naturaleza del medio y por la elección del narrador heterodiegético, el tiempo presente de la narración, la prescindencia de la voz en *off*; y el escaso número de tomas subjetivas, ubica al personaje dentro del espacio y dentro de la acción, aun a su pesar.

Allí en las noches alborotadas de cocuyos y chapolas, a la luz de una Cóleman, encendidos por el aguardiente y la pasión política se mataban los conservadores con los liberales a machete por las ideas. Cuáles ideas nunca supe, ¡pero qué maravilla! Y la nostalgia de lo pasado, de lo vivido, de lo soñado me iba suavizando el ceño. Y por sobre las ruinas del Bombay presente, el casco de lo que fue, en una nube desflecada, rompiendo un cielo brumoso, me iba retrocediendo a mi infancia hasta que volvía a ser niño y a salir el sol, y me veía abajo por esa carretera una tarde, corriendo con mis hermanos. Y felices, inconscientes, despilfarrando el chorro de nuestras vidas pasábamos frente a Bombay persiguiendo un globo. Con su aguja gruesa una vitrola en la cantina tocaba un disco rayado: «Un amor que se me fue, otro amor que me olvidó, por el mundo yo voy penando. Amorcito quién te arrullará, pobrecito que perdió su nido, sin hallar abrigo muy solito va. Caminar y caminar, ya comienza a oscurecer y la tarde se va ocultando...» Y los ojos se me encharcaban de lágrimas mientras dejábamos atrás a Bombay, para siempre, volvía a sonar a tumbos, en mi corazón rayado, ese «Senderito de Amor» que oí de niño en esa cantina por primera vez esa tarde (Vallejo, 2001, pp. 138-139).

En la película se ve la fachada de la cantina Bombay, Fernando y Alexis entran a la cantina y piden dos aguardientes. Fernando se acerca a la rocola, mira la lista de canciones, dice: «¡Senderito!... ¡No lo puedo creer!», y pone el disco. Luego se sienta a una mesa, mientras se escucha la canción, hunde la cabeza entre sus brazos y solloza. La cámara hace un movimiento en semicírculo, como tratando de verlo mejor o auscultar sus sentimientos, que él oculta. Alexis se sienta a la mesa y lo observa intrigado. El mozo coloca los vasos sobre la mesa, Alexis acerca con suavidad un vaso a la mano de Fernando. Cuando Fernando levanta la cabeza tiene lágrimas en los ojos. Alexis le pregunta sorprendido: «¿Estás llorando?, ¿qué te pasó?». Fernando responde: «Se me vino el tiempo encima. En esta misma cantina, cuando era niño, en una mañana como esta, oí este mismo disco, pero entonces vivían mis papás, mis hermanos y mis abuelos, y ya no queda nadie. ¿Cómo no voy a llorar?». Luego de apurar el vaso de aguardiente y mirar alrededor, aún con el rostro y los ojos enrojecidos, dice a Alexis: «Paguemos a este señor, y vámonos». Ambos se levantan y salen de la cantina.

Si bien el relato fílmico está todo el tiempo en presente, la irrupción de la música diegética provoca un recuerdo. En la película, con la música, el pasado «irrumpe» en el presente; no sucede lo mismo en la novela: el narrador autodiegético recuerda qué recordó cuando pasó por Bombay, y al hacerlo evoca la canción que rememoró entonces y que había escuchado por primera vez cuando era niño. Relata que «sus ojos se encharcaron» (pasado), no que ahora se le llenen de lágrimas. En la película

vemos cómo la canción afecta al personaje en el presente, pues lo vemos llorando, y comprendemos que el personaje evoca el pasado, aún antes de que se lo confiese a su acompañante. La canción que escucha, por sí misma remite al ayer, por su letra y por ser una canción «antigua»¹².

TRANSTEXTUALIDAD

De los cinco tipos de relaciones transtextuales propuestos por Genette (1989b, pp. 10-17), Stam destaca la hipertextualidad, que «se refiere a la relación entre un texto, al que Genette llama hipertexto, con un texto anterior o hipotexto, que el primero transforma, modifica, elabora o amplía» (1999, p. 238). Toda adaptación cinematográfica sería un hipertexto del hipotexto literario que adapta; la película *La virgen de los sicarios* sería el hipertexto de la novela del mismo título, que vendría a ser el hipotexto. Sin embargo, en el caso de *La virgen de los sicarios*, el filme también se relaciona metatextualmente con la novela. Genette llama metatextualidad a «la relación [...] que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo [...], e incluso en el límite, sin nombrarlo», y añade: «La metatextualidad es por excelencia la relación crítica» (1989b, p. 13). En cuanto la película *La virgen de los sicarios* alude críticamente a la novela al dar una perspectiva del personaje principal diferente a la que establece el texto literario, y en tanto proporciona una nueva lectura de los acontecimientos relatados en este, la relación que establecería sería no solo hipertextual sino también metatextual.

Ahora bien, de acuerdo con Kokalov, quien afirma (en armonía con postulados de Cartmell & Whelehan y Aragay), que «el texto literario no se puede considerar la única fuente de la adaptación cinematográfica, sino que termina siendo simplemente una de las varias influencias inter y contextuales que moldean el film» (2009, p. 33), consideramos que la película *La virgen de los sicarios* se vincula, además, intertextualmente con las películas que escribiera y dirigiera años atrás Fernando Vallejo en cuanto repite temas y estilemas de aquellas.

¹² La escena es semejante a un registro de video donde a Vallejo se le quiebra la voz por el llanto al leer el pasaje de la novela citado, en el que se evoca la canción; en este caso, el recuerdo surge en «presente» durante la lectura como ocurre en la película durante la audición de la canción. El audio de ese registro y un fragmento de imagen son reproducidos en el documental *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (2003) de Luis Ospina.

Como hemos mencionado, Vallejo realizó tres películas de largometraje en México, cuyos títulos son *Crónica roja*¹³(1977), *En la tormenta*¹⁴(1980) y *Barrio de campeones*¹⁵ (1981). En la primera cuenta la historia de un joven que es enviado injustamente a la cárcel, fuga de allí, es perseguido, se le une en su huida su hermano menor, y ambos son finalmente acribillados por la policía. En la segunda, rodada en México, pero ambientada en Colombia durante la guerra civil entre liberales y conservadores, se narran las vicisitudes que atraviesan varios pasajeros de diferentes géneros y edades, durante un largo viaje en ómnibus; todos son masacrados por unos bandoleros liberales comandados por el legendario «Sangrenegra». En la tercera, un joven boxeador trata de salir de la pobreza y afronta una pelea crucial en su carrera, mientras su madre con el mismo objetivo emplea todos sus ahorros en la compra de una tienda; el boxeador pierde la pelea y su madre es estafada.

Las tres películas son apreciables. Aunque el escritor Carlos Monsiváis afirma que pasaron inadvertidas —en el documental *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*¹⁶—, dos de ellas ganaron premios Ariel, el galardón que otorga anualmente la industria cinematográfica de México a las producciones de ese país; *Crónica roja* ganó los premios a mejor ópera prima y mejor ambientación, y *En la tormenta* ganó en la categoría de mejor ambientación. Vallejo, sin embargo, renunció a seguir dirigiendo películas después de estas experiencias argumentando —como hemos anotado— que el cine era un arte inferior a la literatura, pues —entre otras limitaciones— no permitía la narración en primera persona. Esta afirmación de Vallejo —repetimos— no es sustentable, pues el cine (que emplea muchos códigos) puede valerse de la lengua para narrar en primera persona mediante la voz *over* o la voz *en off*, y establecer un narrador-personaje que puede ser homodiegético o autodiegético.

Al respecto es pertinente señalar que las películas dirigidas por Vallejo no emplean voces *over* ni voces *en off* ni narradores homodiegéticos o autodiegéticos, sino una instancia narrativa heterodiegética que ha sido llamada por teóricos del cine de diverso modo: narrador implícito, gran imaginador o meganarrador fílmico (Gaudreault & Jost, 1995, p. 57). Las novelas de Vallejo, a diferencia de sus películas, son narradas en primera persona por el propio protagonista, es decir, por lo que Genette denomina un narrador autodiegético, como es el caso de *La virgen de los sicarios*.

¹³ *Crónica roja*. Guion de Fernando Vallejo. Dir. Fernando Vallejo. Act. Mario Saavedra, Gerardo Vigil, Carlos Cardán, 1977. Película.

¹⁴ *En la tormenta*. Guion de Fernando Vallejo. Dir. Fernando Vallejo. Act. Carlos Riquelme, Carmen Montejo, Roberto Cañedo, 1980. Película.

¹⁵ *Barrio de campeones*. Guion de Fernando Vallejo. Dir. Fernando Vallejo. Act. Katy Jurado, Fernando Balzaretto, Carlos Riquelme, 1981. Película.

¹⁶ *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*. Dir. Luis Ospina, 2003. Película documental.

Entre las películas dirigidas por Vallejo y la adaptación cinematográfica de *La virgen de los sicarios*, en la que participó como guionista, existen no pocas similitudes.

En la película *La virgen de los sicarios*, el protagonista Fernando no es el único personaje que tiene un cuerpo que recorre un espacio en tiempo presente; están también los cuerpos de sus amantes Alexis y Wílmor, cuerpos jóvenes que son baleados. En las películas dirigidas por Vallejo observamos, asimismo, cuerpos jóvenes que terminan siendo baleados, macheteados o lacerados. Al final de *Crónica roja* los hermanos fugitivos son acribillados de un modo que recuerda a las jóvenes víctimas de *Bonnie y Clyde*¹⁷ y *El zurdo*¹⁸ (ambos filmes de Arthur Penn); *En la tormenta* exhibe cuerpos de todas las edades (incluidos de niños) que son abatidos por la pandilla del bandolero «Sangrenegra»; en *Barrio de campeones* el cuerpo del joven boxeador es brutalmente golpeado.

Todos estos cuerpos están siempre desplazándose, tratando de encontrar una salida (real o simbólica) de un ámbito opresor (la cárcel, la ciudad, el barrio, el pueblo): los jóvenes de la primera película huyen en diversos autos que roban; los personajes de la segunda viajan en un autobús en medio de una región asolada por la violencia; en la tercera el movimiento también es constante, pero en un ámbito más restringido que es el del barrio y simbólicamente el de la pobreza de la que aspiran a salir el boxeador y su familia. Al igual que en la novela *La virgen de los sicarios*, en las películas citadas de Vallejo campea el fatalismo: los personajes se desplazan irremediabilmente hacia la muerte o a su derrota existencial, aunque no lo noten o se nieguen a admitirlo.

Entre los tipos de relaciones transtextuales propuestos por Genette se halla también la intertextualidad, que es definida como «una relación de copresencia entre dos o más textos» (1989b, p. 10). Las formas de intertextualidad, según Genette, son la cita, el plagio y la alusión. La primera es «la forma más explícita y literal», la segunda «es una copia no declarada pero literal», y la tercera es «un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente» (1989b, p. 10). Stam aplica el concepto de «alusión» al cine: «La alusión [...] puede tomar la forma de una evocación verbal o visual de otra película, con la intención de ser un medio expresivo para hacer observaciones sobre el mundo ficcional de la película aludida» (1999, p. 235). No parece arriesgado afirmar que el filme *La virgen de los sicarios* establece una relación de intertextualidad con las películas que dirigió Vallejo en cuanto alude a estas con sus personajes

¹⁷ *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*). Guion de David Newman y Robert Benton. Dir. Arthur Penn. Act. Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard, 1967. Película.

¹⁸ *El zurdo* (*The Left Handed Gun*). Guion de Leslie Stevens basado en la obra de Gore Vidal. Dir. Arthur Penn. Act. Paul Newman, Lita Milan, John Dehner, 1958. Película.

errantes condenados por la violencia y sus cuerpos jóvenes lastimados. También alude a *Vértigo*¹⁹, de Hitchcock, específicamente en la escena en que Fernando cree reconocer cuando camina por la calle al fallecido Alexis, de modo similar a como Scottie cree reconocer a Madeleine en San Francisco (la posición y el movimiento de la cámara, así como la música son muy semejantes en ambas escenas). La alusión a *Vértigo* iría aún más allá en cuanto Fernando prácticamente recupera a Alexis a través de Wilmar, pero solo para perderlo, así como Scottie recupera a Madeleine vía Judy para perderla nuevamente.

Para una mayor precisión de la relación de intertextualidad entre los filmes mencionados, tendríamos que recurrir a Dällenbach, quien distingue: intertextualidad general (cita y alusión), intertextualidad restringida (cuando se trata de textos del mismo autor), y autotextualidad (la relación del texto consigo mismo, la «reduplicación interna que desdobra el relato») (citado en Estébanez, 2001, p. 570). Habría intertextualidad general en la alusión a *Vértigo* e intertextualidad restringida en la relación con los filmes que escribió y dirigió Vallejo, pues siendo Vallejo el autor del guion y quien tomó la iniciativa en la adaptación cinematográfica de *La virgen de los sicarios*, no parece errado adjudicarle una coautoría del filme²⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, André (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bordwell, David & Kristin Thompson (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Cappello, Giancarlo (2015). *Una ficción desbordada. Narrativa y teleseries*. Lima: Universidad de Lima.
- De Taboada, Javier (2006). La virgen de los sicarios: cine y literatura. *Tinta Expresa*, 2(2), 19-24.
- Douchet, Jean (s/a). Entrevista con Barbet Schroeder. Recuperado de <http://www.vertigo-films.es/pressbooks/lavirgendelossicarios.pdf> (fecha de consulta: 11-8-2015).
- Estébanez Calderón, Demetrio (2001). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.

¹⁹ *Vértigo* (*Vertigo*). Guion de Alec Coppel y Samuel A. Taylor. Dir. Alfred Hitchcock. Act. James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, 1958. Película.

²⁰ El tema de la autoría en el cine, como sabemos, es polémico. Desde la década de 1950, en virtud de la llamada «política de autores», se suele atribuir la autoría de las películas con pretensiones artísticas al director. No obstante, la historia del cine demuestra que han habido productores que han impuesto un estilo reconocible en los filmes que tuvieron a su cargo por encima del director. Menos frecuentemente se ha atribuido la autoría de un filme al guionista, aunque recientemente —por ejemplo— son varios los casos de guionistas-autores en las series de televisión norteamericanas (Cappello, 2015, p. 67).

- Gaudreault, André & François Jost (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1989a). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, Gérard (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hatry, Laura (2012). Del papel a la pantalla: la relectura fílmica de *La virgen de los sicarios*. *Cuadernos de Aleph*, 4, 93-109.
- Kokalov, Assem (2009). Adaptaciones cinematográficas queer: dos ejemplos latinoamericanos. *Mester*, 38, 27-44.
- Rohmer, Eric (2000). *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. Ciudad de México: UNAM.
- Vallejo, Fernando (2001). *La virgen de los sicarios*. Madrid: Punto de lectura.