

May 2013

Representaciones De La Mujer En La Literatura De Violencia: El Universo Narco-Sicaresco De Rosario Tijeras De Jorge Franco

Ruth Nelly Solarte Gonzalez
University of Wisconsin-Milwaukee

Follow this and additional works at: <https://dc.uwm.edu/etd>

 Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Solarte Gonzalez, Ruth Nelly, "Representaciones De La Mujer En La Literatura De Violencia: El Universo Narco-Sicaresco De Rosario Tijeras De Jorge Franco" (2013). *Theses and Dissertations*. 163.
<https://dc.uwm.edu/etd/163>

This Thesis is brought to you for free and open access by UWM Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations by an authorized administrator of UWM Digital Commons. For more information, please contact open-access@uwm.edu.

REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LA LITERATURA DE VIOLENCIA: EL
UNIVERSO NARCO-SICARESCO DE *ROSARIO TIJERAS* DE JORGE FRANCO

By

Ruth Nelly Solarte González

A Thesis Submitted in

Partial Fulfillment of the

Requirements for the Degree of

Master of Arts

in Spanish

at

The University of Wisconsin-Milwaukee

May 2013

ABSTRACT
REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LA LITERATURA DE VIOLENCIA: EL
UNIVERSO NARCO-SICARESCO DE *ROSARIO TIJERAS* DE JORGE FRANCO

By

Ruth Nelly Solarte González

The university of Wisconsin-Milwaukee, 2013
Under the Supervision of Professor María del Pilar Melgarejo

El tema central de esta tesis es analizar la representación de la mujer sicaria presente en la era narcoterrorista colombiana recreada en el universo literario de la novela *Rosario Tijeras* de Jorge Franco. Se examina aquí cómo el sicario encarnado en una mujer contribuye a una complejización del género de la novela sicaresca, puesto que el sicario en la tradición literaria ha sido siempre representado con personajes masculinos. Por esta razón se analiza el *bildungsroman* en torno a la protagonista, así como también su retrato literario frente a la construcción capitalista y consumista de lo femenino, el lugar de la mujer dentro de una sociedad estratificada y la objetivación de su sexualidad. Este análisis se lleva a cabo teniendo en cuenta una perspectiva marxista revisada por las teorías feministas de Carole Pateman. Se incluyen además las teorías de Judith Butler y Luce Irigaray. Estas teorías ofrecen un marco de análisis del poder patriarcal representado por el narcotráfico y otras instituciones masculinas que influyen en la anatomía y comportamiento del personaje sicaresco femenino.

TABLA DE CONTENIDO

CAPITULO	PÁGINA
I: Introducción.....	1
II: Mujer y violencia en el arte y la literatura colombiana.....	10
De la independencia a la Republica: raíces de la Violencia	11
La Violencia y el Bogotazo.....	19
Las guerrillas, la nueva cara de la violencia.....	26
Narcotráfico y sicariato.....	30
III: Metamorfosis de la identidad femenina y la perspectiva feminista	40
IV: La mujer sicaria y el narco-patriarcado en <i>Rosario Tijeras</i>	54
Narco-patriarcado, objetivación y resistencia de la mujer	
Sicaria.....	56
Violencia y el bildungsroman de Rosario.....	66
Violencia: Body –Being.....	69
El cuerpo como metáfora de las armas.....	73
La muerte, la madre, la matrofobia y “mimetical strategy”	74
Rosario ciudad y otras metáforas.....	78
V: <i>Rosario Tijeras</i> y sus particularidades literarias.....	82
<i>Rosario Tijeras</i> en la trasnominación de picaresca a	
sicaresca.....	82
La voz narrativa y el protagonista.....	90
<i>Rosario Tijeras</i> , la ciudad y transculturación.....	95
El parlache en <i>Rosario Tijeras</i>	97
El narrador y el voyerismo en <i>Rosario Tijeras</i>	101
VI Conclusión.....	104
Bibliografía.....	113

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1:	<i>Policarpa marcha al suplicio</i> (anónimo, XIX).....	12
Imagen 2:	<i>El asesinato de Sucre</i> (Pedro Figueroa, 1835).....	13
Imagen 3:	<i>Masacre de 10 de abril</i> (Alejandro Obregón, 1948).....	20
Imagen 4:	<i>Violencia</i> (Alejandro Obregón, 1962).....	21
Imagen 5:	<i>Guerrillero</i> (Jorge Elías Triana, 1962).....	28
Imagen 5:	<i>Dos mujeres en vigilancia nocturna</i> (Pedro Nel Gómez, 1956)	29
Imagen 6:	<i>Retratos mudos</i> (Beatriz González, 1990).....	38

ACKNOWLEDGMENTS

Deseo expresar mis más sinceros agradecimientos a mi Directora, Dra. María del Pilar Melgarejo quien me ha brindado un apoyo incondicional durante todo el proceso de escritura de esta tesis. Le agradezco sus valiosos consejos, sus comentarios constructivos, y en sí toda la motivación que me ha ofrecido para continuar a futuro con mis proyectos académicos.

De igual manera, quiero agradecer a las profesoras que fueron parte de mi Comité, Dra. Nancy Bird-Soto y Dra. Kristin Pitt, quienes con su conocimiento y experiencia, me ofrecieron valiosas recomendaciones para mejorar el producto final de mi investigación. Deseo agradecer a todos los profesores del Departamento de español, puesto que tanto en sus clases como fuera de ellas, me han proporcionado innumerables herramientas que me han sido de gran utilidad para la culminación de esta tesis y de otras actividades escolares; les agradezco además su apoyo y dirección para alcanzar mis metas académicas.

Por último, quiero agradecer a toda mi familia, quienes a pesar de la distancia me han brindado todo su amor y apoyo. En especial a mi madre quien me ha enseñado la importancia de la perseverancia para alcanzar mis metas. También deseo agradecer a mi esposo por todo su amor, comprensión y apoyo. Finalmente, agradezco a Dios por concederme las peticiones de mi corazón.

Capítulo I

Introducción

Un rasgo predominante en la literatura colombiana producida entre los años 1960 y 2000 es la escenificación de conflictos sociales y las diferentes olas de violencia que azotaron al país durante los años 1940 y 1980. Tales manifestaciones de violencia han servido de fuente de inspiración para muchos artistas plásticos y escritores colombianos, quienes han incluido este tema de manera explícita o implícita en sus obras y escritos, no sólo denunciando la problemática de la violencia sino además generando una estética alrededor de ésta. Dicha estética modela la representación de la violencia no como un hecho único, sino como un fenómeno complejo y diverso que se instala en diversos niveles de la realidad colombiana, recreando personajes con rasgos semiológicos particulares y estereotipos moldeados por escenarios violentos, que dejan en los personajes secuelas emocionales y corporales.

En muchas de las obras plásticas y las piezas literarias sobre la violencia, se ha incluido a la mujer, en algunos casos como protagonista, en otros como personaje que circula en esa violencia. En ocasiones, se describe como heroína, en otros casos como víctima. Lo relevante es que su presencia allí favorece un campo de análisis, el cual es el interés del presente estudio. Más concretamente, la representación de la mujer en la literatura que surge en la era del narcoterrorismo, conocida como novela sicaresca¹. Este

¹ Término creado por el escritor colombiano Héctor Abad-Faciolince, quien afirma que se le ocurrió por la similitud a la trama de la novela picaresca donde un narrador de primera persona describe sus fechorías. Entrevista realizada por Jaime Orrego. El término sicaresca aparece en un artículo del mismo autor titulado “Estética y narcotráfico”, así: “Hay una nueva escuela literaria surgida en Medellín: yo la he denominado la sicaresca antioqueña. Hemos pasado del

tipo de novela describe cómo el narcotráfico con su tendencia consumista y violenta transgrede los valores morales, y define el estilo de vida de una generación de jóvenes marginados, quienes ven en el asesinato una profesión lucrativa. En este género, el sicario es siempre representado con un personaje masculino, salvo la novela de Jorge Franco, *Rosario Tijeras* (1999), la cual recrea al sicario con un personaje femenino. Dicha novela y su protagonista serán el objeto de análisis de esta investigación.

Un antecedente de la novela sicaresca y de la figura del sicario contemporáneo se halla en la literatura producida a mediados de siglo XX, más concretamente entre 1950 y 1970, donde los escritores recrearon sus novelas en el trasfondo de una guerra civil promovida por el enfrentamiento de dos partidos políticos: el liberal y el conservador, cuyo escenario fueron las zonas rurales, y los protagonistas fueron los campesinos y las masas populares, quienes no siempre tenían claras las razones por las cuales apoyaban a su partido. Esta ola de violencia ha sido explorada por autores como Eduardo Caballero Calderón con *El Cristo de espaldas* (1952), Gustavo Álvarez Gardezabal con su obra *Cóndores no entierran todos los días* (1971), Gabriel García Márquez y sus referencias a la violencia en *Cien años de soledad* (1967). Se calcula un aproximado de 74 novelas publicadas (Arango 16); incluso, se habla del género *La novela de violencia en Colombia*. En algunos de estos relatos, la violencia adquiere su rostro con un personaje conocido como el *pájaro*, un protosicario que era contratado para asesinar personas que interferían con los intereses del grupo político dominante.

sicariato a la sicaresca. Y [al sicario] lo ha empleado la literatura como nuevo tipo en los relatos, a veces buenos, a veces malos” (ctd. en Jácome 11).

Treinta años después, más exactamente entre los años 1984 y 1993, la violencia hace su segunda irrupción con la aparición de Pablo Escobar y el narcoterrorismo. Fenómeno que permite la gestación e incursión del sicario en el ambiente urbano, el cual no tarda mucho en ser recreado por los escritores colombianos. Por consiguiente, la *novela de la violencia en Colombia* adquiere un nuevo rostro en el rostro del sicario, es así como se empieza a hablar de la novela la *sicaresca*, la cual demarca un compendio de novelas que plasman la cosmovisión del sicario, quien es presentado de manera dual como un héroe-villano y como víctima-victimario. Este individuo opera a merced de un círculo consumista que actúa como motivante de sus acciones para alcanzar un bienestar material, el cual su vez mercantiliza al sicario. Entre estas novelas se encuentran: *El sicario* (1988), de Mario Bahamon Dussan, *No nacimos pa' semilla* (1990), de Alonzo Salazar, *La virgen de los sicarios* (1993), de Fernando Vallejo, y *Sangre ajena* (1998), de Arturo Alape, entre otras. El tema del narcotráfico y el sicariato también fue desarrollado en producciones cinematográficas colombianas tales como *Rodrigo D no futuro* (1989) del director Víctor Gaviria, y las adaptación al cine de las novela *La virgen de los sicarios* el año 2000 del director Barbet Schroeder.

En todas las novelas sicarescas y las producciones cinematográficas, el sicario ha sido siempre representado con personajes masculinos. Sólo hasta 1999 surge una renovación del género sicaresco con la publicación de *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, quien desarrolla un personaje femenino para personificar al sicario. Estamos ante un tipo de *bildungsroman* en el que el narrador describe episodios de la vida de la protagonista, que marcarán el desarrollo del personaje y la construcción de su subjetividad dentro de una sociedad violenta, para terminar convirtiéndose en una asesina y meretriz de

mafiosos. Dicha obra fue un éxito editorial, además fue adaptada para una producción fílmica en el año 2005 por el director mexicano Emilio Maillé, y llevada a la televisión colombiana en el año 2010 por los directores Víctor Gaviria y Rodrigo Lalinde. Además fue fuente de inspiración para el cantante colombiano Juanes, quien crea una canción en honor al personaje de Rosario, pieza musical que hace parte de la banda sonora de la película de Maillé.

La inserción de un personaje femenino como sicario hace que la obra alcance gran importancia dentro de la novela sicaresca colombiana, puesto que rescata el personaje femenino dentro del mundo del sicariato. En éste, el personaje femenino ocupa un rol secundario, pues las mujeres son mencionadas como novias o acompañantes de los sicarios; tal como se evidencia en la novela testimonial *El pelaito que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, o el rol de prostitución que algunas mujeres ejercían alrededor de los narcos, tal como lo describe la crónica *Mujeres de fuego* de Alonso Salazar (1993). Rosario, en la novela de Franco condensa todos estos roles que fueron tratados en un segundo plano por otros autores, y además personifica al sicario mismo, lo cual le da al personaje una suerte de ambigüedad de género puesto que ella despliega tanto características femeninas como masculinas. El sicario como personaje femenino abre todo un campo de reflexión donde se incluye el tema de la belleza, el cuerpo, la sexualidad, la objetivación de la mujer, el amor de pareja, la hija y amante. Dichos temas integrarán el contenido central de esta investigación, la cual busca analizar las implicaciones de la introducción del sicario con rostro femenino dentro del género de la novela sicaresca.

El propósito de esta investigación es analizar la relevancia que tiene la obra de Franco con su personaje femenino como sicario dentro de la tradición de la novela sicaresca. Se trata de examinar el *bildungsroman*, en torno a la protagonista, así como también analizar el retrato² literario del personaje femenino dentro del mundo violento del sicariato presente en el universo literario de *Rosario Tijeras* y su correspondiente contribución a la renovación del género sicaresco. En la opinión de Margarita Jácome los estudios de Rosario son escasos. La autora explica que a pesar del sensacionalismo que la novela y sus correspondientes adaptaciones al cine y la televisión han despertado, ésta no ha recibido “un estudio sistemático de sus particularidades” (23). La misma autora dedica unas cuantas páginas de su tesis doctoral a la novela de Franco y a la adaptación cinematográfica. Jácome tilda la obra de novela sentimental, al mismo tiempo que destaca el hecho de que analiza la subversión de este género al recrearse el amor con una sicaria.

Otras tesis que han estudiado el género sicaresco hacen mención de la novela de Franco junto con otras obras, pero nunca de manera exclusiva a la obra. Similarmente, varios artículos analizan *Rosario Tijeras* a la par con la novela de Vallejo *La virgen de los sicarios*; en muchos de ellos se analizan aspectos como el sincretismo religioso en el sicariato, *el parlache*³, los códigos de valores en la subcultura del sicariato, entre otros. Sin embargo, en la actualidad el número de artículos académicos dedicados a *Rosario Tijeras* ha aumentado, lo cual indica que el interés por la novela sigue creciendo. Por lo

² Entiéndase la palabra retrato como una figura retórica que combina la descripción de rasgos físicos y psicológicos, acumulando detalles del cuerpo, vestimenta del personaje para vincularlos con su comportamiento y crear un perfil determinado.

³ Jerga utilizada por los jóvenes de las comunas de Medellín y que identificó a la subcultura del sicariato, la cual se ha extendido a otros sectores en la escalas social colombiana.

tanto, realizar un estudio más amplio de la figura del sicario con identidad femenina y su contribución a la renovación de la novela sicaresca resulta relevante en el campo de los estudios literarios contemporáneos colombianos.

Partiendo de la hipótesis de que *Rosario Tijeras* con su retrato del sicario en una identidad femenina contribuye a una complejización del género de la sicaresca, que si bien mantiene la problemática social y económica de fondo que propicia la formación del sicario, ofrece además otros aspectos para analizar la diatriba presente en la obra. Esto es la mercantilización dual del sicario por ser un personaje femenino, pues la vida del sicario es considerada un bien de consumo desechable que puede ser arriesgado por una suma de dinero (Jácome 38). En el caso de Rosario su vida es doblemente mercantilizada, en tanto sicaria y como mujer, cuya sexualidad puede ser comercializada. En su rol de sicaria accederá a esa doble mercantilización para alcanzar esos mundos artificiales de felicidad plena que el consumismo le ofrece y que su realidad social y económica le niega. Paradójicamente aunque el personaje femenino en la novela es objetivado por algunos sectores del orden patriarcal, a otros niveles su representación violenta le ayuda a desarrollar una resistencia frente a otros niveles del orden patriarcal imperante. Tales como su interacción con otros personajes masculinos de la historia y las relaciones amorosas que sostiene con los mismos. En algunos niveles, el orden patriarcal es representado por los capos del narcotráfico. Dichos capos, según Jácome, remplazan la figura paterna, de la cual los jóvenes sicarios carecían, puesto que en su mayoría provenían de un hogar monoparental femenino (41), como es el caso de Rosario. En otros niveles, el nivel patriarcal es representado por las dinámicas de la sociedad que determinan los roles de la mujer y del hombre.

El retrato literario de Rosario será analizado teniendo en cuenta la construcción capitalista y consumista de lo femenino, el lugar de la mujer dentro de una sociedad estratificada y la objetivación de su sexualidad. Este análisis se llevará a cabo teniendo en cuenta una perspectiva marxista revisada por las teorías feministas de Carole Pateman que analizan la sexualidad y su valor comercial en relación con la prostitución. Similarmente, se incluirán las teorías del cuerpo y los efectos que el poder ejerce sobre él, como aquellas descritas por las teorías de Judith Butler. Estas teorías ofrecerán un marco de análisis del poder patriarcal representado por el narcotráfico y otras instituciones masculinas que influyen en la anatomía y comportamiento del personaje sicario femenino. En esta misma línea, se analizará las transformaciones del cuerpo y la apariencia de la protagonista en relación con la violencia que la rodea. Cabe aclarar, que con la implementación de la teoría feminista en el análisis del retrato literario de Rosario no se pretende afirmar que la novela de Franco posee un enfoque feminista, sino por el contrario se busca analizar como la imagen de Rosario es objetivada por un narrador masculino a lo largo del relato.

Este estudio se divide en cuatro capítulos. El primer capítulo corresponde a una descripción del panorama general de la historia del conflicto violento colombiano, referenciando las expresiones estéticas y narrativas que lo han abordado, y analizando en estas la representación de la mujer y su rol en el conflicto en cuestión. El panorama parte de las obras y las novelas surgidas a finales del siglo XIX, hasta llegar a la época contemporánea. Este ejercicio tiene el propósito de ubicar los antecedentes y el contexto histórico-artístico que precedió a la novela sicarica.

El segundo capítulo describirá las transformaciones que ha sufrido la representación de la mujer en el arte y la literatura, lo cual se refiere aquí como la metamorfosis de la identidad femenina. Esto desde la perspectiva de teorías feministas anti-esencialistas. Es decir teorías que afirman que el género es una construcción histórico-social, refutando las ideas esencialistas que aseveran que el género está directamente conectado a la naturaleza biológica de los individuos. Para ello se recurre a autoras como Judith Butler y Luce Irigaray. Dicho análisis contrastará la época de la independencia colombiana con el periodo moderno, para así señalar cómo los roles y caracterizaciones de la mujer se preservan y se transforman. De igual manera, se describirán teorías de criminología feminista, lo cual en conjunto permitirá construir una base teórica para el análisis de la novela *Rosario Tijeras*.

En el tercer capítulo se realizará un análisis de la novela de Franco implementando las teorías presentadas en el capítulo II. Se analizarán apartes de la novela que ilustran la objetivación y la resistencia de la mujer sicaria en el sistema narco-patriarcal que la rodea. Además, se analizarán las diferentes manifestaciones de violencia alrededor de Rosario y como estas inciden en el desarrollo de este personaje, no solo en su representación, sino en la construcción de un bildungsroman que recrea la vida de la protagonista. Dentro de este bildungsroman se analizará las transformaciones del cuerpo y la apariencia de Rosario por influencia de la violencia y de los estados psicológicos post-crimen que ella causa y de los cuales a la vez es víctima. Por último se analizarán las metáforas bélicas y de la ciudad entorno a la protagonista.

En el capítulo IV, se analizará la trasnominación entre la novela picaresca y la novela sicaresca, puesto que este tema ha generado cierto debate entre los críticos. De la

misma manera se analizará el tipo de narrador presente en la obra, ya que las opiniones de la crítica se debaten entre un narrador-personaje y un narrador-testigo. El segundo tipo de narrador es el narrador favorecido en el presente análisis. Se describirá además la incidencia del *parlache* y como este genera una dinámica de la otredad en la obra. Por último, se analizará al narrador y su postura voyerista frente la descripción de la protagonista, lo cual también genera una suerte de objetivación en toda la estructura de la novela.

Capítulo II

Mujer y violencia en el arte y la literatura colombiana

La violencia en Colombia no solo ha recorrido los anales históricos de esta nación, sino que también pasa a un primer plano en la plástica, la narrativa y la cinematografía colombiana. Los sujetos creadores han convertido sus obras en un testimonio estético que describe y denuncia las múltiples manifestaciones de violencia que han flagelado a Colombia por más de cien años. Una de las tesis más fuertes sobre el conflicto violento es que este se cimenta, inicialmente, en la desigualdad social y en la desavenencia entre los partidos políticos liberal y conservador, problema que se remonta al siglo XIX y se consolida a mediados de 1940. En 1958 surge una coalición bipartidista entre estos partidos, para distribuirse el poder al alternarse el poder en periodos presidenciales de cuatro años. Paralelo a dicho conflicto se presenta una la incursión de grupos guerrilleros y posteriormente, en los años 80 aparece el narcoterrorismo. Perpetuándose así, una violencia con otros rostros y protagonistas, que como una pandemia sin cura, sigue cobrando víctimas en la actualidad. La historia de la violencia colombiana es tan extensa y contiene tantas aristas que no es fácil de condensar en un texto corto. Por tal razón, en el presente capítulo, sólo se persigue describir un panorama general de la historia del conflicto violento colombiano, referenciando las expresiones estéticas y narrativas que lo han abordado, y analizando en estas, la representación de la mujer y su rol en el conflicto en cuestión. Este ejercicio tiene el propósito de ubicar los antecedentes y el contexto histórico-artístico que precedió a la novela sicarésca, en concreto, la novela Rosario Tijeras y el personaje femenino en la violencia, tema central de esta investigación.

De la independencia a la Republica: raíces de la Violencia

Al abordarse el conflicto violento colombiano, generalmente se toma como hito el periodo transcurrido entre los años 1946 a 1965, el cual es conocido como la Violencia, donde tiene lugar un conjunto de guerras civiles, producto del enfrentamiento entre liberales y conservadores. Es importante anotar que este enfrentamiento ideo-político se remite al siglo XIX, cuando, posterior a la independencia de España, se busca la consolidación de un estado-nación, y los participantes en los procesos de independencia se dividen en dos grupos. Por una parte, un grupo plantea la idea de reformar la estructura de la nación, para así, facilitar el libre comercio, la libertad de religión, y la separación de la iglesia y el estado, lo cual se traduce en una ideología liberal que fue abrazada mayormente por abogados y comerciantes. Por otra parte, el grupo opositor, liderado por los terratenientes y el clero, plantea continuar con el modelo tradicional, un gobierno centralista que vincula a la iglesia en su aparato de gobierno.

En el siglo XIX, se vive un ambiente de guerras civiles que como consecuencia permite la construcción de héroes que se convierten en la figura central en por ejemplo las obras de arte. Es así como el arte realiza una interpretación de la violencia que permite comprender y asimilar esta realidad del país. Tal como lo explica la crítica de arte Marta Traba:

Las guerras civiles que asolan al país de 1830 a 1903, siguen teniendo a la facción política, al grupo de poder, al héroe como protagonista. La acción épica, que supone la intervención de la comunidad real, no del grupo, no existe en el país. La pintura del siglo XIX realiza la representación de la

historia a la luz de esta verdad; por eso se reduce al retrato de los personajes. (46)

En estos retratos se incluye a las heroínas de la historia patria, una de las más populares es la imagen de Policarpa Salavarrieta que generalmente es representada como una mártir, que fue ejecutada por colaborar con la causa de la independencia. En varias obras se destaca su imagen de mártir de la independencia. Tal como lo ilustra la obra *Policarpa marcha al suplicio*, del siglo XIX y cuyo autor es anónimo. Se ve así, como la mujer en la plástica en ese siglo, tiene una identidad doble, como mártir se convierte en víctima del conflicto y la vez como heroína.



Imagen 1. Anónimo. *Policarpa marcha al suplicio*, XIX.

La obra *Policarpa marcha al suplicio*, ilustra cómo el hecho histórico mismo se plasma en los lienzos. Algunos artistas, por ejemplo, denuncian los asesinatos por razones políticas ocurridos en los tiempos de la Gran Colombia. Un ejemplo de ello es el artista Pedro José Figueroa, quien cinco años después de la muerte del general Antonio José Sucre narra su caída en la obra *Asesinato de Sucre* (1835). En la opinión del intelectual colombiano Camilo Calderón, la pintura histórica y la motivación política se

enlazan y se expresan en este óleo, puesto que el año de elaboración del cuadro coincide con la candidatura a la presidencia de José María Obando, quien era señalado como autor intelectual de la muerte de Sucre. Calderón interpreta esta obra así:

La pintura de Figueroa encierra una no velada denuncia de Obando. El momento del asesinato se presenta a boca de un escenario teatral, en que el espectador observa desde un punto de vista alto, como si estuviera situado en un palco. En el camino de la montaña de Berruecos, el mariscal cae herido de bala, su cabalgadura huye despavorida... Cuatro sicarios... se ocultan en lo alto del barranco y al fondo se asoma "el tigre", es decir, Obando.

La obra de Figueroa, en su descripción del asesinato de Sucre se convierte en una especie de premonición de lo que será una constante en la historia de Colombia, la muerte de líderes políticos a manos de asesinos. Aunque Calderón utiliza el término sicario en su análisis, es pertinente aclarar que en el tiempo que esta obra de arte fue concebida el término sicario aún no se manejaba, este fue mayormente difundido con el narcoterrorismo.



Imagen 2: Figueroa, Pedro. *El asesinato de Sucre*, 1835.

Veinte años después de la muerte de Sucre, en el año 1853, José María Obando se hace presidente, y durante su gobierno se pone en vigencia una reforma a la Carta Constitucional, lo cual genera un descontento por parte de la oposición y un golpe militar, dirigido por el general José Melo, en el año 1854, con el cual concluye la caída de la reforma de la constitución. (Ojeda 9). Durante este tiempo de conmoción política aparece la novela *Manuela* (1856), de Eugenio Díaz. La trama de esta novela consiste en el viaje que emprende Demóstenes, personaje principal, quien es caracterizado como un intelectual y liberal progresista, a un pueblo donde conoce a Manuela, una mujer de origen humilde. Esta mujer sufre el acoso de Tadeo un hombre astuto, con cierto poder en el pueblo, quien manipula deliberadamente las leyes para obtener su propio beneficio. Tadeo trata de interponerse en el amor entre Manuela y Dámaso hasta el punto de causar la muerte de Manuela, con un incendio el día de su boda.

Para muchos críticos, esta novela es una novela costumbrista, para otros, es identificada como una novela política. Tal como lo proponen Ojeda, Martínez, y Nieto: “es una novela política que da sutil cuenta de ese periodo de configuración de un Estado Nación... periodo fuertemente marcado por las tempranas contiendas bipartidistas y por el origen de un cierto tipo de relaciones sociales y políticas caracterizadas...por una violencia política” (9). De manera similar, Raymond L Williams, opina que *Manuela* es la primera novela de violencia colombiana porque ésta da cuenta del conflicto interno que se desarrolló entre liberales, y que produjo una subdivisión del partido en dos grupos los gólgotas, y los draconianos o liberales viejos (22). Esta novela presenta una relevancia en el presente trabajo, puesto que además de ser considerada la primera novela de la violencia, tiene como personaje principal una mujer, la cual es presentada como una

heroína y una víctima. En este sentido, la novela *Manuela* dialoga con la novela Rosario Tijeras, puesto que las dos novelas discurren el tema de la violencia y tienen como protagonistas mujeres victimizadas.

En *Manuela*, la protagonista es concebida como heroína porque ella es la líder de un grupo de la población que se hace llamar *manuelistas*. Según Idelber Avelar Manuela ejerce un liderazgo político y llega a convertirse en el emblema de la virtuosa alianza entre conservadores y liberales sosegados⁴ (125). Entiéndase que el autor habla de una alianza entre conservadores y liberales sosegados porque los segundos no eran liberales radicales, y preservaban algunos valores propios de los conservadores. Manuela a pesar de no ser una mujer letrada presenta una postura política de lucha y se convierte en un prototipo de heroína y mártir para el pueblo. Ella es el símbolo del sector popular campesino que se encuentra amenazado: “los valores... que representa Manuela se configuran en ella como el símbolo de una visión de mundo amenazada, esta amenaza se sugiere con su muerte virgen, a manos del liberal perverso don Tadeo” dicen Ojeda, Martínez, y Nieto (12). Su virginidad representa la pureza del pueblo y su muerte, a manos del villano liberal draconiano, describe la victimización del sector popular a manos del sector de poder, dentro de la división interna del partido liberal.

Manuela, sirve de referente para una comprensión de los orígenes políticos y partidistas de la violencia que azotó el país durante los años 1946 y 1965, además se convierte en un antecedente literario de la llamada Novela de violencia en Colombia surgida en entre los años 1951 y 1972. De manera similar, la obra es una referencia de la constante presencia del personaje femenino y su rol en el conflicto violento colombiano,

⁴ La traducción es mía.

que se evidenciará en las producciones narrativas y artísticas posteriores, aunque esta no sea siempre la protagonista, de alguna u otra manera siempre se alude a ella.

Es preciso brevemente acotar, que aunque los libros de historia no hablan mucho de la participación activa de las mujeres en esta disputa de partidos, la realidad indica lo contrario. El historiador James E. Sanders, afirma que tanto mujeres conservadoras como liberales hicieron sentir su voz. En el grupo conservador, fue mayormente mujeres provenientes de la clase burguesa. En contraste, en el grupo liberal fueron mujeres de estratos pobres y populares. Tal como lo describe Sanders en una manifestación de mujeres en contra de las reformas de la constitución:

In the southwestern Colombian city of Pasto, women representing the Conservative Party sprung a nasty surprise on the police commissioned who had planned to read publicly the new Liberal constitution on 1 September 1853...a 'mob of women' confronted them with a volley of 'insults, sarcasm, water, and stones'...the protestor failed to stop the reading of the Liberals' constitution... at least, literally, put a damper on the festivities. (63)

Similarmente, mujeres militantes en las filas liberales se manifiestan de manera agresiva frente a las represiones y abusos de los hacendados, esta vez en Cali:

On several different nights from 1848 to 1851, poor Afro-Colombian and mestiza women and men entered the city's commons to destroy fences that hacendados (landowners) had erected in an effort to claim the land as their own private property...the poor women who participated in these raids had recently become popular allies to the Liberal Party. (Sanders 64)

Estos dos episodios históricos descritos por Sanders, informan cómo la mujer conservadora toma una conciencia política y no teme expresar sus ideas, sin importarle transgredir su condición de mujer de élite, e incurrir en un comportamiento agresivo propio de las clases populares y que no dista de la respuesta agresiva de las oprimidas

mujeres liberales frente a los hacendados. Este fenómeno indica cómo la efervescencia política y el inconformismo mueve las acciones de los ciudadanos colombianos sin importar género o clase social.

Posterior a los intentos de reforma de la constitución y la situación política descrita en *Manuela*, los enfrentamientos entre liberales y conservadores no cesaron, por el contrario, se detona una guerra, La guerra de los mil días, en 1899, con un intento de los liberales por derrocar el régimen conservador. Fueron tres años de luchas que se extendieron a las zonas limítrofes de Panamá, lo cual alertó a las tropas americanas quienes amenazaban con intervenir, puesto que ellos tenían sus intereses en el Canal de Panamá. Así, los liberales se vieron obligados a deponer sus armas. Llegándose a un acuerdo de paz, en Wisconsin, en el año 1902. Una figura importante en La Guerra de los mil días fue el general Rafael Uribe Uribe, cuya imagen histórica es reconstruida por Gabriel García Márquez, con su personaje Aureliano Buendía, en su novela *cien años de soledad* (1967).

Veintiséis años después del fin de la guerra de los mil días, otro episodio violento enlútese los anales de la historia colombiana, miles de obreros huelguistas que trabajan para La United Fruit Company son abatidos por el ejército. La historia reconoce esta huelga como el primer movimiento sindical masivo registrado en Colombia. Esta tragedia también es referenciada en *cien años de soledad*, y además sirve de trasfondo histórico en la obra *La casa Grande* (1962), de Álvaro Cepeda Zamudio.

Según Lucila Inés Mena, la intención de Cepeda Zamudio no es narrar el hecho histórico, sino el cómo este episodio histórico afectó “la conciencia individual y

colectiva” (5). La trama de la novela se reduce a la interacción de una familia donde predomina el patriarcado y una dinámica de intrigas en el grupo familiar. Estas intrigas dominan las acciones de los miembros y su generación posterior, quienes de una u otra manera se ven afectados por el episodio de La masacre de las bananeras⁵.

En el análisis de Mena, el padre y líder familiar es un terrateniente, dueño de una finca bananera, quien domina a su familia y la sociedad, utilizando la fuerza y el miedo como método de dominación (6). Lo que llama la atención de esta novela de violencia es que el personaje femenino, encarnado por la hija mayor de este terrateniente, no es una víctima del conflicto, sino por el contrario asume un rol de verdugo, y asimila la personalidad de su padre, sucediéndolo y tomando las riendas de la familia tras su muerte. Según Mena:

La hermana mayor se convierte en el símbolo de la madre castradora... la finalidad de su vida es mantener la unidad familiar y hacer perdurar la tradición del padre... ejerce en la familia una función de opresión y represión... somete a la familia a un desarrollo anormal, causando el aislamiento de sus miembros e impregnando de odio y resentimiento el recinto interno de la familia. (*La casa* 13)

De acuerdo con las apreciaciones de Mena, podría interpretarse la representación femenina como una metáfora de aquella sociedad que perpetúa los regímenes de opresión, en donde el orden social opresor cambia de protagonistas o ejecutores y se preserva sin alterarse. Se cultiva así, un odio por parte de los miembros de la colectividad que sufren la opresión, y que los conduce a incurrir en acciones violentas. Así con La hija, la mujer no es ya representada como víctima o mártir, sino como victimaria.

⁵ Este hecho histórico corresponde a la matanza de un grupo de huelguistas que protestaban por las malas condiciones de trabajo que la empresa United Fruit Company los sometía. Esta masacre tuvo lugar el año 1928 en la región de Ciénaga, Magdalena. Cientos de huelguistas fueron acibillados por las Fuerzas Armadas de Colombia.

Posterior al hecho histórico violento de la masacre de las bananeras, trasfondo histórico de la novela Cepeda Zamudio, la violencia bipartidista se mantiene, y presenta otro suceso histórico trascendente en la historia de la violencia en Colombia. Este es el Bogotazo, el cual se describirá a continuación.

La Violencia y el Bogotazo

El Bogotazo es uno de los episodios que sin lugar a dudas marcó la historia de la violencia en Colombia, el cual además sería motivo de representación en las artes y la literatura. En 1946 el conflicto bipartidista se encrucece, y una guerra civil no declarada se desata durante la presidencia de Mariano Ospina Pérez. En la opinión de Klaus Meyer-Minnemann, el conflicto se agudiza cuando los conservadores en su deseo de alcanzar el poder, intervienen en las regiones donde las concentraciones de poder liberal se hallan débiles y con métodos de represión estatal, tratan de cambiar las relaciones de poder (ctd. en Arango 14). El 9 de abril de 1948, en la ciudad de Bogotá, cae abatido el líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, a manos del sicario Juan Roa Sierra, quien a ciencia cierta no se sabe si fue realmente el móvil asesino. El asesinato ocasiona una revuelta en la ciudad, recordada como el Bogotazo, la cual trae consigo enfrentamientos callejeros entre los partidarios políticos mencionados, alzados en armas y saqueadores, que deja como resultado miles de personas muertas y causa incontables estragos en el centro de la ciudad. En los días posteriores a este episodio, la guerra civil no declarada entre liberales y conservadores se extiende a todos los rincones de la nación colombiana, episodio conocido como La Violencia.

Esta conmoción nacional no le fue indiferente a los artistas colombianos, quienes

plasmaron escenas de dicha violencia en sus lienzos. Según Álvaro Medina, los artistas plásticos se ocupan de la narración de la violencia antes que los escritores:

Obregón, Ospina, Grau y Jaramillo constituyen el núcleo original de los artistas colombianos que desde entonces han plasmado el tema de la violencia, tema que novelistas y cuentistas, por la morosidad propia del oficio literario, tardarían en relatar literariamente y que el cine y el teatro no pudieron tratar sino cuando se dieron las condiciones que lo posibilitaron. (11)

En algunas de las obras de estos artistas se puede encontrar la figura femenina como eje central de sus obras. Un ejemplo de ello son las obras *Masacre, 10 de abril* (1948) y *Violencia* (1962) de Alejandro Obregón, donde el tema de la maternidad y la muerte se correlacionan. En *Masacre, 10 de abril* yacen cuerpos mutilados y la figura de una mujer muerta, cuyo cadáver es abrazado por un niño. En *Violencia*, la imagen central es el cadáver de una mujer embarazada difuminada en trazos grises que simultáneamente ilustran la silueta de unas montañas. Podría interpretarse que la mujer que yace en esta obra es el símbolo de la patria colombiana acribillada por sus propios hijos en la guerra absurda entre partidos políticos.



Imagen 3. Obregón, Alejandro. *Masacre de 10 de abril*, 1948



Imagen 4. Obregón, Alejandro. *Violencia*, 1962

Acerca de la obra *Violencia*, la crítica de arte Marta Traba explica:

Que la mujer está muerta ‘reposando’; que su vientre distorsionado tenga también mucho de paisaje, de colina tremenda; que el asesino no exista ni sea nadie visible; que su sangre caiga en tierra ... y que ese crimen haya sido amortajado por el gris denso de tierra y cielo como para amortiguar cualquier estridencia; todas son increíbles virtudes del manejo de una tema que no había sufrido más que depredaciones en manos de los pintores ‘comprometidos’ (paralelamente a lo que ocurrió con la llamada literatura de violencia). (128)

En este comentario de la obra de Obregón, Traba afirma que hubo una depredación en el tema de la violencia, por parte de los pintores comprometidos, y contrasta este fenómeno con la narrativa, lo cual puede conectarse con las innumerables piezas de arte y novelas relacionadas con la violencia y con la cuestionada calidad literaria de las primeras obras que narraron el tema de la violencia.

El crítico literario Marino Troncoso afirma que el compendio de novelas de la violencia, parte generalmente de los sucesos previos al asesinato del líder político Jorge Eliecer Gaitán en 1947, quien para el autor, se convierte en mito histórico y casi figura

literaria. Este tipo de literatura, en palabras de Troncoso: “está escrita en su mayoría por autores liberales, planteando la problemática del compromiso político del escritor” (33).

La producción de novelas relacionadas con esta temática fue extensa, se calcula un aproximado de 74 novelas publicadas⁶ (Arango 16). La crítica afirma que estas primeras novelas tienen mayormente un carácter testimonial, más que literario o estético. Tal como lo explica Mena:

Existe un grupo bastante extenso de novelas que pertenece más al campo del documento sociológico que al campo de la literatura. La descripción de métodos de violencia y muchas veces también el alegato político, en ninguna forman desentrañan el sentido de la violencia. Además, el apresuramiento con que estas novelas se escribieron y el afán de muchos escritores (muchos de ellos periodistas) por dar testimonio de la realidad nacional, no permitieron reflexionar suficientemente sobre el tema, sus implicaciones, y toda la gama de posibilidades creativas que el tema ofrecía. (Bibliografía 96)

Las afirmaciones de Mena permiten inferir que muchas de las primeras expresiones narrativas que trataron el tema de la violencia colombiana no alcanzaron un estatus literario alto, debido a que dichos autores no contaban con la madurez artística necesaria para abordar esta clase de tema.

Por ese entonces, se habla de “la necesidad de un genio que pudiera captar la magnitud del conflicto” (Troncoso 35). Es entonces, en 1959 cuando esta genialidad literaria se comienza a gestar. El diario bogotano, *El tiempo*, organiza un concurso de cuento, donde se premia a tres ganadores, cuyo tema en común es la violencia. Estos tres ganadores son Jorge Gaitán Durán, Manuel Mejía Vallejo, y Gonzalo Arango, quienes según Troncoso narran la violencia desde un ángulo diferente, dice Troncoso: “desde el

⁶ Para ver una lista de novelas representativas de la Novela de violencia ver el artículo de Lucila Inés Mena: “Bibliografía anotada sobre el ciclo de violencia en la literatura en Colombia”

interior de una conciencia superando el maniqueísmo de buenos y malos propios de las obras anteriores” (36). Es importante notar que ese giro en la tradición narrativa de la violencia, se da de dos formas, con el desprendimiento de una filiación política específica, y con el cambio de formato, puesto que se inaugura esta nueva forma de describir la violencia, no ya con la novela, sino en con el cuento. Como complemento a las observaciones de Troncoso, es necesario reconocer que Gabriel García Márquez, muchos años atrás ya había explorado en su cuentística el tema de la violencia y la muerte. Tal como lo explica Carmenza Kline: “García Márquez comienza a escribir en una forma permanente en el año 1947. Publica su primer cuento llamado ‘La tercera resignación’, y desde ese momento su obra queda marcada con el sello imborrable de la violencia, la muerte, el mundo de los muertos, los cadáveres” (43). La observación de Kline sugiere que desde su gestación como escritor García Márquez presenta una inquietud por el tema de la violencia. Esto se evidencia también en su novela *la hojarasca* (1955), donde el tema de la violencia aparece como telón de fondo de la trama.

Volviendo al momento histórico del 9 de abril, y las subsecuentes riñas entre partidarios políticos. Cabe destacar que la población popular fue la que mayormente sufrió los vejámenes de esta lucha. Tal como lo explica Arango: “el sector más afectado en el conflicto promovido por los políticos colombianos, cayó en la masa campesina, analfabeta, exaltados en política, por su misma ignorancia, pues el 90% de ellos no tenían convicción de sus ideales y desconocía por completo estructuras ideológicas”. Sin mencionar además, las víctimas de la población popular que sin ni siquiera haber tomado parte en el conflicto perecieron. Dicha situación es denunciada por medio de la novela de violencia. Un ejemplo de ello, es la obra *El día del odio* (1952) de José Antonio Osorio

Lizarazo, la cual retrata la muerte de una jovencita campesina, Tránsito, en la revuelta del 9 de abril. La obra describe todas las penurias por las que esta joven atraviesa, en su abrupto traslado del campo a la ciudad. Tras su llegada a la ciudad, Tránsito es mercantilizada en la plaza de mercado por su madre, quien la pone en oferta, para realizar oficios domésticos. Trabaja por un tiempo y se le atribuye injustamente un robo, razón por lo cual la joven queda en el desamparo de las calles de Bogotá, donde es abusada sexualmente y acusada de prostituta, por las autoridades civiles. Junto a esta y otras adversidades Tránsito pierde toda su inocencia y se convierte en una persona resentida, su existencia injustamente concluye en los disturbios del Bogotazo. La obra de Lizarazo es relevante para el corpus de novelas de violencia porque ofrece un retrato de las penurias que sufrían los campesinos en la ciudad por causa de las injusticias sociales y la violencia inserta en esta cuestión. Además, porque su personaje principal es una mujer, quien es víctima inocente en el conflicto bipartidista colombiano, materializado en el Bogotazo, y en esa medida establece cierto diálogo con *Manuela*, la novela de Eugenio Díaz.

La violencia bipartidista capta también la atención del lente del cine en Colombia, con la película *El río de tumbas* (1964) de Julio Lizarazo. Dicha producción dialoga con la intención de algunos escritores de la novela de violencia, puesto que según Enrique Pulecio la película de Lizarazo “más que centrarse en el despliegue de un espectáculo de explícita violencia política... acierta en el hecho de crear un retrato colectivo de un pueblo amenazado”. Se encuentra aquí con un cineasta que busca describir y hacer énfasis en el drama y el terror infundado a las personas que conviven con el conflicto armado. En el análisis de O’brien acerca de este film, explica que la

imagen de los cuerpos flotando en el río, obedece a una manera de aterrorizar a los habitantes, práctica común durante el periodo de violencia en Colombia. (141) Esto indica que el film de Luzardo se convierte en un retrato de la presencia de la violencia en la cotidianidad de los pueblos y zonas rurales colombianas.

Posterior a este film, más exactamente en el año 1983, Francisco Norden adapta la novela *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazabal, obra que se centra también en la violencia del cincuenta, con el personaje principal, León María Lozano, el Cóndor, militante conservador, quien lidera una banda de asesinos, los pájaros, cuya labor es aniquilar líderes liberales. El cóndor finalmente muere en su propia ley a manos de militantes liberales. En una lectura desde la teoría marxista de esta novela, O'bryen explica que Lozano es utilizado por los agentes de poder y luego desechado como un objeto:

...the ultimate tragedy of la Violencia, Gardeazabal suggests, concerns the expendability of figures like Lozano who, having secured these interest, are then abandoned or branded as an excess that has to be eliminated. Thus having, once been presented with a national award for his services as 'patrocinador del bien público' Lozano...is shot down in the street and dies gasping for breath. (39)

Esta obra es de gran relevancia en la literatura de violencia, puesto que al tratar el tema de los pájaros y sus asesinatos muestra los antecedentes de los sicarios modernos presentados en las novelas del sicariato de los años 80, quienes ya no son dirigidos por fervores políticos, sino por los intereses económicos del narcotráfico, y quienes similarmente son utilizados como objetos desechables. Tema que se describirá más adelante.

Las guerrillas, la nueva cara de la violencia

El duelo que causó la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, y el descontento que provocaron las acciones de otros líderes liberales, movieron a muchos de los militantes liberales a buscar otra alternativa política. En detalle Olga Behar explica que al siguiente día de la muerte de Gaitán el dirigente liberal Darío Echandía aceptó el ministerio de gobierno, ofrecido por el presidente conservador Mariano Ospina Pérez, lo cual generó una suerte de apatía y rebeldía entre muchos de los seguidores del partido liberal, quienes más tarde se convertirían en los frentes guerrilleros del Llano, Cundinamarca y Tolima. Junto a ellos surgen las guerrillas comunistas (12). La división del partido liberal no es una sorpresa, puesto que era un hecho que ya se había gestado en el siglo anterior, tal como es descrito por Eugenio Díaz en su obra *Manuela*. La novedad yace en el hecho que estos grupos de autodefensa no estaban ya dirigidos por las élites políticas y de poder del país, sino por el pueblo insurrecto. Por lo tanto, se convierte en otro polo enfrentado en el conflicto de poder nacional, y que además se rebela contra el estado. Eduardo Umaña Luna explica que los grupos de autodefensa surgen en Colombia:

...como una necesidad de las masas en lucha contra el terrorismo reaccionario...Es una organización...Es una organización amplia, popular donde pueden haber gentes de todos los partidos y tendencias siempre que defiendan consecuentemente los intereses populares con los cuales se identifica el movimiento (59-60).

La explicación del surgimiento de las autodefensas de Umaña coincide con la primera etapa del conflicto que es identificada por Olga Behar como “La Primera Guerra”.

Posterior a esta etapa, Behar explica que surgen dos guerras más. “La Segunda Guerra” es protagonizada por los grupos insurgentes del Ejército popular de liberación (EPL), el

Ejército de liberación nacional (ELN), la anexión del sacerdote Camilo Torres a las guerrillas, y la aparición del M-19 en ciudades como Bogotá. “La Tercera Guerra”, obedece a un fortalecimiento de las guerrillas y el planteamiento de ideas políticas dentro de estos grupos. Hasta 1982, cuando se inician las negociaciones con el gobierno (13), y la posterior aniquilación de aquellos exguerrilleros que firmaron la paz y pasaron a ocupar cargos políticos. Esta lucha guerrillera no ha tenido fin, continúa hasta la presente sin ningún horizonte de cese al fuego o de paz. Aunque cabe anotar el proceso de paz que en la actualidad está adelantando el gobierno del presidente Santos.

La violencia de las autodefensas también circula en los lienzos de los pintores colombianos de la década de los 60. Jorge Elías Triana, se concientiza de estos nuevos protagonistas de la guerra, y los hace figura central en su obra *Guerrillero* (1962) en el mismo año. En sus cuadros los guerrilleros son caracterizados con el atuendo del campesino típico de la época, lo cual describe la militancia permanente del campesino en estos grupos. La mujer y su militancia también son escenificadas en estos cuadros tal como lo ilustra Pedro Nel Gómez en *Dos mujeres en vigilancia nocturna* (1956). Esta obra ilustra dos mujeres desnudas en posición de espera, cada una mirando en sentidos opuestos, como viendo lo que la otra no puede ver a su espalda, una de ellas sostiene una vela, lo cual informa de un ambiente rural, a la izquierda inferior del cuadro un machete, simboliza el arma de defensa del campesino, que también aguarda ser tomado por alguna de estas mujeres. La obra de Gómez, es una evidencia artística de la participación de la mujer campesina en los grupos rebeldes campesinos, que empuñan armas para defender su tierra y su familia.



Imagen 5. Triana, Jorge Elías. *Guerrillero*, 1962

En el campo de la narrativa tenemos a Arturo Alape, en quien su militancia política izquierdista, y su participación directa en la lucha armada de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), influyó de sobremanera en su producción narrativa. Esto se evidencia en su primer libro *El diario de un guerrillero* (1969), publicado en francés. Este libro corresponde a un diario que el autor escribió durante su militancia guerrillera.⁷ En 1972, continúa con esta temática, y en el género del cuento, con la publicación de *Las muertes de Tirofijo* y *El cadáver de los hombres*. Tal como lo describe Carlos Vásquez-Zawadzki: “Las coordenadas espaciotemporales...de sus historias son situadas y vividas por sus narradores... en el campo... de la violencia bipartidista, las migraciones campesinas, la resistencia y los conflictos entre organizaciones guerrillera y fuerzas militares” (1). Desde la crónica, se destaca Alfredo Molano con *Los años del Tropel* (1985) y *Trochas y fusiles* (1994).

⁷ Información tomada de una biografía del autor publicada en el Centro virtual Isaac, Portal cultural del Pacífico Colombiano.



Imagen 6. Gómez, Pedro Nel. *Dos mujeres en vigilancia nocturna*, 1956

A nivel de producción fílmica es necesario mencionar *La toma de la embajada* (2000) de Ciro Durán, la cual recrea el asalto de la embajada de la República Dominicana en Bogotá por un comando guerrillero del M-19. En este film se ilustra la participación activa de la mujer en la militancia guerrillera, con la caracterización de Carmenza Cardona Londoño alias La Chiqui, quien se encarga de las conversaciones mediadoras con el gobierno. Tal como lo explica María Eugenia Vásquez⁸, otra mujer militante del M-19: “[La chiqui] era la guerrillera sentada frente al gobierno, imponiendo condiciones, negociando dignamente. De ella aprendimos mucho... aprendimos a balancear los logros políticos, así nos tocara encerrar el corazón entre las dos manos” (ctd. en Behar 203).

⁸ Esta militante guerrillera ofrece este testimonio a la periodista Olga Behar, quien lo incluye en su libro *Las guerras de la paz*.

Lo expuesto anteriormente, presenta la adición de nuevos protagonistas de la violencia. Se hace evidente la activa participación de la mujer y su postura crítica frente a la situación socioeconómica colombiana. Tal como se ilustra con La Chiqui. Paralelo al problema de la guerrilla surge el fenómeno del narcotráfico, donde los participantes de estos grupos se han involucrado mutuamente. A continuación se presentará una reseña del narcotráfico y el problema del sicariato que trajo consigo.

Narcotráfico y sicariato

El 30 de abril de 1984, los colombianos se consternaron con la muerte del ministro de justicia, Rodrigo Lara Bonilla, quien había denunciado la infiltración de los narcotraficantes en la política. Entre los móviles asesinos se encuentra Darío Guisado Álvarez, quien desde una moto ametralla al ministro en el auto que lo transportaba, y Byron de Jesús Velásquez, quien conducía la moto. Velásquez dijo que le habían pagado dos millones de pesos por participar en el asesinato de un hombre, que supuestamente se había robado cuatro kilos de coca⁹. Byron de Jesús era un joven de tan solo 18 años, oriundo de Medellín, de procedencia humilde, y cuyo nombre refleja la religiosidad de su contexto social circundante; se convierte en el prototipo de niño asesino que emerge a la par con la ola de violencia que el narcotráfico trajo consigo, identificado por la colectividad colombiana como sicario¹⁰.

Según Elsa María Fernández Andrade: “el término *sicario* alcanzó un uso generalizado especialmente desde 1986, a raíz de los innumerables asesinatos de

⁹ Información tomada del artículo “El asesinato de Rodrigo Lara Bonilla” publicado en la revista Semana. <http://www.semana.com/especiales/articulo/el-asesinato-rodrigo-lara-bonilla/9319-3> . Cuyo autor no es mencionado en el artículo.

¹⁰ Vocablo proveniente del latín *sicarius*, cuya raíz es *sica*, la cual significa puñal (Reyes Albarracín 9).

dirigentes y activistas de la Unión Patriótica¹¹...aún más con el exterminio de importantes figuras nacionales y de la política” (184). Así los “pájaros” de los años 50 que ejecutaban líderes políticos liberales, se encarnan treinta años más tarde en los niños sicarios, quienes no se afilian ya con una ideología política, sino que ven en el asesinato una profesión lucrativa y de fácil acceso. Margarita Jácome afirma: “que los códigos de las bandas [de sicarios], similares a los de los pájaros del Partido Conservador, pasaron a los jóvenes a través de los narcos...elementos como la hombría y el desafío a la muerte son viejas actitudes heredadas de la violencia política de los años 50” (41). La autora explica además, que los narcotráficos despliegan un “afán de lucro” asociada con la imagen de guerreros, lo cual fue asociado por niños sicarios con un estatus de hombría y un modelo a seguir, puesto que aunque era ilegal, este modelo mantuvo el respeto por la madre, y la religiosidad (41), valores que el sicario mantuvo consigo, y que en algunos casos le serviría de argumento justificador de sus acciones delictivas. Otra característica común entre “pájaros” y sicarios, es que los dos son usados como objetos desechables.

En su mayoría estos jóvenes fueron contratados por las cabezas líderes del narcotráfico. Por tal razón, es necesario entender cuál es el origen del narcotráfico en Colombia. Algunos han establecido una correlación entre el narcotráfico y la dinámica de la mafia siciliana. Darío Betancourt y Martha Luz García hacen expresa esta asociación al explicar que al igual que la mafia italiana, los narcotraficantes tienen intereses económicos y políticos evidentes, y para resolver sus conflictos no recurren a la ley

¹¹ La Unión Patriótica es un movimiento político producto de la negociación entre el gobierno colombiano y los grupos insurgentes en los años 80. Así muchos militantes de grupos guerrilleros se incorporan a la vida política. Miembros de este movimiento se lanzan a las elecciones electores del año 1986, donde alcanza un notorio apoyo de la ciudadanía colombiana. Posterior a esta vuelta electoral, tuvo lugar un plan de exterminio de los líderes y representantes de la Unión Patriótica, Se desconocen los autores intelectuales de este genocidio.

pública sino a sus sicarios, cuya labor es infundir el respeto de estos líderes en localidades específicas (ctd. en Fernández Andrade 92). De ahí que los capos del narcotráfico infundieran un respeto en la comunidad colombiana fundamentado en el miedo por sus acciones terroristas y violentas.

En un breve recuento del surgimiento y evolución del fenómeno del narcotráfico Fernández Andrade explica que en el año 1970 surge el cártel de Medellín, el cual inicialmente se dedica a la producción y comercialización de marihuana, y paralelamente incursiona con el tráfico de cocaína, cuyo destino eran las ciudades norteamericanas, el cual es liderado por Pablo Escobar. En Cundinamarca y Boyacá se encuentra con Rodríguez Gacha otro cártel aliado al de Medellín. Simultáneamente, surge el cartel de Cali, el cual maneja una dinámica diferente de los anteriores. La autora explica que Escobar y Gacha tuvieron riñas con el cartel de Cali por cuestiones relacionadas con la monopolización del mercado. Posteriormente, Escobar entra en riñas con el propio gobierno colombiano (99).

Los enfrentamientos de Pablo Escobar con el ministro de justicia Lara Bonilla, quien se interpuso en los intereses de dirigencia política que Escobar aspiraba, culminan en la muerte del ministro, lo cual recrudeció la persecución del cártel de Medellín por parte del gobierno. Persecución que se materializa con el tratado de extradición hacia Estados Unidos (Andrade 100) no solo de los capos sino de todo individuo que estuviese involucrado con el negocio del narcotráfico. Los narcotraficantes sabían que las leyes de los Estados Unidos no eran tan “flexibles” como las de Colombia, por tal razón preferían la muerte antes que ser extraditados. En ese clima de riña entre carteles y el gobierno colombiano, una ola incesante de terrorismo y violencia se apoderó de las ciudades, a

causa de la presión que los extraditables empezaron a ejercer para revocar el tratado. Según Fernández Andrade: “los hechos perpetrados por los narcotraficantes de Medellín...tenían como objetivo perturbar la actividad económica y social y desorientar al gobierno y convencer a la opinión pública nacional de que la guerra no era justificable” (219). Carros bombas fueron detonados en todos los rincones de las principales ciudades del país, sembrando el terror en la población. El primer carro bomba fue explotado al frente de la embajada de Estados Unidos en Bogotá, en el año 1985. En lo sucesivo muchos más atentados destruyeron los edificios de instituciones públicas, tales como la explosión de una bomba en las instalaciones del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), en un atentado contra el General Masa Márquez, del cual resultó ileso, pero que cobró la vida de un gran número de personas y heridas de gravedad en cientos de ellos. Así, los ciudadanos colombianos tuvieron que convivir con el temor de que a cualquier hora y en cualquier lugar podrían perecer ellos o sus seres queridos en un conflicto donde se trataba de cobrar venganza contra el estado o saldar cuentas entre bandas de narcotraficantes.

En este recorrido histórico de la violencia en Colombia, se evidencia como en un principio el mayor escenario de masacres y guerras fue la zona rural, lo cual cambia con el narcoterrorismo, puesto que la violencia se mueve a la ciudad. De igual manera, la literatura que narra la violencia en los años 80 mueve sus escenarios a la urbe. Tal como lo explica Luz Mery Giraldo: “los diversos escritores marcaron nuevos rumbos con el impulso de romper límites, reinventar modos narrativos, apelar al nuevo lector...e indagar en los espacios urbanos y en los nuevos ordenes sociales” (ctd. en Jácome 46). Es en este tipo de literatura es donde surge la novela que describe el problema del

sicariato en Colombia. Esta nueva focalización del tema de la violencia propicia una amplia producción de obras, que en la opinión de Fredy Leonardo Reyes Albarracín no poseen una alta calidad literaria: “no es sorprendente encontrarnos con un sinnúmero de novelas de regular calidad, que sin tener mayores pretensiones literarias cuentan historias que no nos dicen nada nuevo; literatura en la que abunda el afán del escritor por tener un éxito comercial” (8). Desde el análisis de Reyes, podemos ver una similitud con la proliferación de novelas de violencia, las cuales también en su tiempo fueron consideradas de mediana calidad. Lo que difiere entre los dos grupos de novelas, es que la primera presenta una mediana calidad porque los autores eran guiados por su compromiso político, más que literario (Troncos 33). En contraste, en el segundo grupo, los escritores son movidos por intereses económicos, lo cual crea una gran diferencia en el punto de vista y el modo de tratar la violencia.

Para agrupar las obras que describen el fenómeno del sicariato, Margarita Jácome utiliza el término novela sicaresca, el cual ella explica se hace de “manera empírica” puesto que al comienzo de su investigación no tiene la certeza absoluta de si el grupo de obras permiten proponer un género (13). La autora toma este término de Héctor Abad Faciolince, quien afirma que se le ocurrió por la similitud a la trama de la novela picaresca, la cual corresponde a un tipo de novela autobiográfica, surgida en el siglo XVI en España. Recibe el nombre picaresca porque el protagonista es un pícaro, un individuo que circula en el mundo del hampa y roba para sobrevivir. En cuanto a su perfil, este es descrito como un pecador-creyente, perezoso, y astuto; aunque posee muchas cualidades negativas es caracterizado como una simpatía que imprime un carácter cómico a este tipo de novelas (Hurtado y González 353). Muchas de las características del pícaro se

asemejan a las características del sicario. Es por esto que Faciolince hace la trasnominación entre estos dos tipos de novelas. Jácome, además aclara, que “las novelas sicarescas nos son estrictamente novelas de la violencia, pues sus temas son existenciales: el amor, el desengaño, los viajes y la separación... se revelan la caída de los valores tradicionales y cambios culturales” (15).

Dentro del tema del sicariato se encuentra como primera novela *El sicario* (1988), de Mario Bahamon Dussan, como su nombre lo indica describe la vida de un joven sicario hasta el día de su muerte. Jácome explica que la novela no tuvo mucha recepción por causa de su pobre calidad estética y por una limitada edición (21). Posteriormente, sale a la luz la crónica *No nacimos pa' semilla* (1990), de Alonso Salazar, donde se describe el mundo del sicario a través de diferentes voces que relatan sus experiencias. El texto incluye un diccionario de expresiones propias de estos jóvenes, lo que se ha denominado la lengua del parche¹² o “parlache”. En la línea de la crónica, está también *El pelaito que no duró nada* (1992) de Víctor Gaviria, quien es conocido mayormente por sus producciones cinematográficas. Dicho texto se caracteriza por la narración de un joven de las comunas de Medellín, quien describe la muerte prematura de su hermano, la narración de los hechos tiene un orden lineal.

En 1993, Alonso Salazar publica una serie de crónicas de mujeres víctimas de la violencia de finales de siglo XX, compendiadas en el libro *Mujeres de fuego*. En esta obra una de las crónicas se centra en las experiencias de unas chicas que estuvieron involucradas en el mundo bajo del narcotráfico. Tal como lo explica el autor: “Los textos corresponden a la verdad de las informantes, no se ha añadido ningún dato que no exista

¹² Entiéndase el término parche como un colombiano que significa grupo de amigos en un barrio.

en la narración original y se procurado conservar todos los elementos recogidos en las entrevistas” (12). La importancia de este texto radica en que aporta testimonios reales que permiten comprender el rol de las mujeres y las diferentes manifestaciones de violencia de finales del siglo XX, especialmente la del narcotráfico que es el interés central en el presente trabajo. Además, este texto permite ver el protagonismo de la mujer en la literatura testimonial de la violencia.

En el terreno de la novela, dos años después de la aparición de la obra de Bahamon Dussan, Fernando Vallejo publica su obra *La virgen de los sicarios* (1993), la historia transcurre tiempo después de la muerte de Pablo Escobar. Los personajes principales son un gramático y joven sicario, quienes sostienen una relación romántica y emprenden algo que ellos llaman limpieza social, cometiendo crímenes por doquier, y donde el muchacho es el móvil asesino. La obra muestra la pérdida de valores y el respeto por la vida en una sociedad que se encuentra en total decadencia. Posteriormente, Arturo Alape, quien viene de una larga trayectoria de narrar la violencia, expresa su versión del sicariato con la novela testimonial *Sangre ajena* (1998), donde el protagonista narra memorias de su niñez como sicario y las circunstancias de la violencia que rodearon a él y a su hermano.

De las novelas mencionadas anteriormente podemos ver que en su mayoría los sicarios son representados por personajes masculinos, este modelo se rompe cuando Jorge Franco publica su novela *Rosario Tijeras* (1999), novela que será el eje de análisis del presente trabajo. Franco altera el formato de la novela sicaresca al hacer de un personaje femenino la representación del sicario. Con un tipo de bildungsroman en el que el narrador describe episodios de la vida de la protagonista, su belleza, y su lugar en una

sociedad violenta. Describiendo las penurias de su niñez su adolescencia y su edad adulta. De esta manera, el autor muestra cómo la protagonista llega a convertirse en una asesina y meretriz de mafiosos. Aunque el narrador en esta obra es masculino, su relato informa acerca de la experiencia del narco-sicariato desde la visión femenina de su informadora Rosario. El hecho de que el narrador sea masculino abre un campo de análisis, puesto que desde su mirada masculina, él objetiva el cuerpo de Rosario.

Dentro de la sicaresca no existen hasta ahora escritoras que se hayan ocupado del tema de la sicaria. Autoras, como Laura Restrepo, han ubicado sus novelas dentro del contexto del narcotráfico, pero se han distanciado del sicario como protagonista. En su novela *Delirio* (2004), Restrepo contextualiza la trama en la era del narco-terrorismo, y sus personajes se ubican en la clase alta colombiana. La protagonista es una mujer trastornada por la violencia intrafamiliar y la violencia que circula en la ciudad bogotana. Al igual que en la literatura, en el plano de las artes plásticas, tanto artistas masculinos como femeninos se han inquietado por el tema del narcoterrorismo. Tal como se describirá a continuación.

Dentro de la plástica, artistas como Pablo Vang Wong aluden al incremento de asesinatos registrado en la nación colombiana, en su serie titulada *Obrepción con decoración* (1997), donde predominan los ataúdes como protagonistas de los cuadros. En una crítica de esta serie Álvaro Medina dice: “asociar el dolor de la muerte atroz con una labor manual tenida por delicada y primorosa, que es lo que hace Van Wong, es un índice del grado de banalidad a que se había llegado en el tenebroso ‘arte’ de apretar el gatillo” (36). Como ya se ha enunciado antes, los estallidos de carro bombas y las explosiones fueron la sinfonía diaria en las grandes ciudades de Colombia en los años 80 y 90. Esta

cotidianidad en Medellín llevó a la artista Pilar Bravo a describir esas explosiones en sus obras. Medina observa que es notable los recursos que esta artista emplea en sus obras: “esquirlas metálicas, jirones de ropa, pedazos de vidrio, etc...es [además] de destacar como [ella] supo convertir las esquirlas de la muerte en composiciones que encantan por sus formas y colores para producir una reacción de profundo rechazo” (38). Otras pinceladas femeninas narran hechos de la narcoviolencia, esta vez la abatida de uno de los capos del narcotráfico, Gonzalo Rodríguez Gacha, en *Retratos mudos* (1990) de Beatriz González (Medina 39). Lo anterior indica que el impacto de la narcoterrorismo en el subconsciente colectivo es tan impactante que afecta la sensibilidad artística de las mujeres para narrar esta violencia. De alguna manera su expresión artística representa además una suerte de resistencia frente a esta realidad. De manera similar, la expresión artística de estas mujeres es una forma de hacerse oír en una sociedad donde la voz femenina ha sido silenciada.

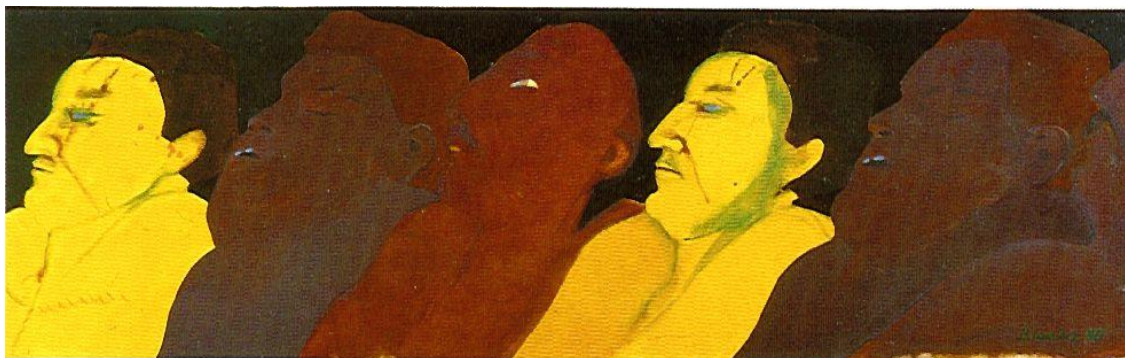


Imagen 8. González, Beatriz. *Retratos mudos*, 1990.

En el cine también se explora el problema del sicariato y el narcoterrorismo. El director colombiano Víctor Gaviria explora la vida de un grupo de jóvenes, habitantes de las comunas de Medellín, en su cortometraje *Rodrigo D no futuro* (1990). El director denuncia la problemática delincriminal en el sector marginal juvenil de Medellín, así

como el uso generalizado de drogas. La banda sonora de la película, ilustra la difusión del género musical punk entre este grupo de muchachos, así como su apatía hacia esa sociedad e instituciones que los excluye. La mayoría de actores, fueron actores naturales, quienes en su mayoría perecieron en las circunstancias de violencia que terminaron con la vida de muchos de los jóvenes de esa generación. Posterior a esta producción, en el año 2000 el director Barbet Schroeder, realiza una adaptación al cine de la novela *La virgen de los sicarios*, y en el año 2005, el director mexicano Emilio Maillé, lleva al cine la novela *Rosario Tijeras*, película que aunque presenta unos pequeños cambios, se mantiene fiel a la trama del libro. En contraste, la producción para televisión, emitida en el año 2010 por los directores Víctor Gaviria y Rodrigo Lalinde, presenta alteraciones en el argumento, propios de telenovela.

Así, se concluye este recorrido por el arte, la literatura y la cinematografía colombiana. Dicho recorrido ilustra un compendio de obras y narraciones que se han convertido en un recuento continuo, con matices artísticos, que ilustra la feroz violencia que ha azotado a la nación colombiana. Este recorrido nos permite ver como los males de la actualidad, el sicariato por ejemplo, son herencia de males que se gestaron en el pasado, por causa de la desigualdad económica y social que ha permanecido en la estructura colombiana. Similarmente, podemos ver como la mujer ha sido participe de esta violencia, en su mayoría como víctima, lo cual ha sido plasmado en el arte de diferentes modos. Por lo tanto, no es una sorpresa que esta sea protagonista de cuadros, novelas y películas que proyectan la violencia colombiana.

Capítulo III

Metamorfosis de la identidad femenina y la perspectiva feminista

Parte del testimonio histórico, artístico y literario de Colombia proyecta la imagen de una mujer, que a manera que transcurre el tiempo, se incuba, se muta y se trasmuta. De manera tal que este testimonio gesta y reproduce diferentes rostros, identidades y roles moldeados por las circunstancias socio-históricas que han marcado el contexto colombiano. Llamaremos a este fenómeno metamorfosis de la identidad femenina. Las circunstancias socio-históricas que rodean esta metamorfosis, están a su vez demarcadas dramáticamente por una violencia latente que se filtra en diferentes estamentos de la sociedad, tanto en contextos públicos como privados. Así, en el presente capítulo se realizará un análisis de la representación femenina en contextos de violencia desde la perspectiva de teorías feministas anti-esencialistas, teorías que refutan las ideas esencialistas que afirman que el género está directamente conectado a la naturaleza biológica de los individuos. Por el contrario, estas teorías afirman que el género es una construcción histórico-social.

En esta corriente se encuentran autoras como Judith Butler y Luce Irigaray. Dicho análisis contrastará la época de la independencia colombiana con el periodo moderno, para así señalar cómo los roles y caracterizaciones de la mujer del presente se remontan al pasado, se preservan y se renuevan. De igual manera, se busca señalar un alejamiento de esta tradición con la representación de la mujer delincuente como producto de la opresión patriarcal y capitalista, esto se explicará desde las teorías de criminología feminista, lo cual permitirá construir una base teórica para el análisis de la novela *Rosario Tijeras*.

La metamorfosis de la identidad femenina, situada en el contexto violento colombiano, supone la presencia y transformación de distintos perfiles que componen las identidades femeninas. Entre estos están: heroínas, mártires, religiosas, madres, hijas, víctimas, victimarias, desterradas, campesinas, ciudadinas, guerrilleras, activistas, asesinas, prostitutas... Se trata de un conglomerado de identidades estereotipadas positiva o negativamente, en donde en algunos casos, la mujer asume dos o más identidades a la vez, por voluntad propia, o por las realidades en que se halle la mujer inmersa. Esto centrado en la representación de la mujer en la historia y en el ámbito de la literatura. De una manera similar el hombre colombiano, inmerso en ese contexto histórico de violencia, ha asumido rostros y roles que son análogos a aquellos de la mujer. Ellos han sido representados en la historia y la literatura como héroes, mártires, padres, hijos, víctimas, victimarios, desterrados, campesinos, ciudadanos, guerrilleros, activistas, asesinos y prostitutas. Al compararse esta lista de perfiles, es evidente que coincide exactamente con la anterior referida a la mujer. A primera vista las pequeñas diferencias están definidas por los morfemas que definen el género de estos significantes, y que por ende remiten a una distinción entre si el sujeto descrito es masculino o femenino. Sin embargo, en un sentido semántico, algunos de estos significantes conducen a una única representación mental, carente de género.

Abandonando el plano formal del lenguaje y ubicando estos significantes en la realidad, en una situación idéntica para hombres y mujeres, es posible ver como su caracterización se realiza de diferentes maneras. Esto sucede porque la sociedad les impone condiciones y comportamientos diferentes, y los textos dan pistas de ello. Para ilustrar lo anterior se puede mirarla historia nacional. Los archivos históricos hablan de

mártires de la patria. La primera imagen mental que se deriva de esta expresión es un grupo de personajes célebres que murieron en las luchas de independencia. La distinción surge cuando se habla si fue un mártir o una mártir. Por ejemplo, Antonio José Sucre y Policarpa Salavarrieta, son considerados mártires pero la historia narra una distinción en la manera que operan los roles de estos mártires. Tal como lo ilustra una publicación del año 1880, escrita por el historiador Constancio Franco Vargas, en la que incluye a Antonio José Sucre y a Policarpa Salavarrieta, Vargas se refiere a Sucre así:

Si la vida militar de Sucre de 1811 a 1821 es un modelo de valor, de abnegación i de patriotismo, de este último año para adelante es más que la de un héroe, es la de un gran táctico i un esperto hombre de estado que veía minuciosamente todas las fases de la política i comprendía el mecanismo de gobierno para por sus estrategias en el campo de batalla...Este demócrata immaculado recibió, pues la muerte de los malechores, despues de haber vivido a la manera de los apóstoles i luchando a la usanza de los antiguos héroes¹³

La descripción de Vargas exalta el conocimiento de Sucre en materia política. Es decir se engrandecen sus habilidades intelectuales. En contraste, en la descripción de Policarpa Salavarrieta no se menciona la idea de sus visiones políticas. Tal como se evidencia en el texto de Vargas:

En breve Policarpa, dando espansion a sus sentimientos, empezó su oficio con la audacia propia de su carácter: seduciendo a los soldados de Sámano, alentando los animos de los independientes...i circulando noticias manuscritas repecto a la favorable situación que se hallaban los republicanos...En la prisión, la noble hija de Guáduas sufrió los mas duros padecimientos i vejaciones, con la resignación con que esas virjenes santas del tiempo de la guerra de las cruzadas moriría por su patria.

¹³ La ortografía del texto corresponde a la ortografía del en tiempo en que fue escrito.

Vargas resalta aquí las habilidades seductoras y la resignación femenina como una virtud de la heroína. En ningún momento se explica sus ideologías o motivantes que movieron a Salavarieta a contribuir en el proceso de independencia.

Las descripciones de estos dos personajes evidencian una marcada diferencia en lo que concierne a su directa participación en la lucha de independencia. A Sucre se le recuerda por su estrategia en la batalla y su participación en la misma. A Salavarieta se le recuerda por su labor de mensajera y por su capacidad de seducción, más no por ser activa en la batalla. Dicho contraste, nos lanza necesariamente a la siguiente pregunta ¿realmente Policarpa no tuvo participación directa en la batalla por ser mujer y por eso se limitó a realizar pequeñas tareas de mensajería? Puede ser que sí; si es que se tiene en cuenta que el género es una construcción social que determina ciertas normas que definen y limitan las acciones y los comportamientos de los individuos. También puede ser que no, que haya participado. Lo profundamente interesante de las dos citas es que existe una construcción narrativa de la identidad femenina. A Policarpa se mira desde sus acciones, a Sucre se desliga de sus sentimientos, se presenta más racional. El heroísmo de Sucre radica en su actividad bélica; el heroísmo de Policarpa yace en su sumisión comparada al de la virgen.

Lo anterior prueba como la diferencia de género está definida por la sociedad y no por el aspecto biológico. Tal como lo explica Simone de Beauvoir: “one is not born, but becomes a woman. No biological, psychological, or economic fate determines the figure that the human female presents in society: it is civilization as a whole that produces this creature, intermediate between male and eunuch, which is described as feminine” (ctd. en Wittig 265). Idea que es ampliada y desarrollada por Judith Butler con

la noción de materialización y performatividad, en la que no solo afirma que el género es una construcción social, sino el sexo mismo. Tal como lo explica la autora:

“sex” is an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a fact or a static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize ‘sex’ and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms. (1-2)

Dentro de esta concepción de Butler es relevante la referencia que la autora hace de la reiteración de las normas que materializan o definen el sexo y el género. Dichas normas regulan el comportamiento de cada individuo. Esa reiteración de normas de género ha estado presente en el inconsciente colectivo colombiano, desde los orígenes de la nación. Tal como lo ilustra la ya citada descripción que Franco Vargas hace de Policarpa desde su concepción patriarcal. Donde el historiador asocia a la heroína con la seducción, la resignación, y la pureza, características que están asociadas con la conducta femenina. Normas que se han reiterado a la mujer colombiana, y que aún tienen cierta vigencia en la actualidad.

Tomando la idea de “la reiteración de las normas” de Butler, pero más enfocada a las construcciones sociales de género y desde una diacronía en la historia, se puede deducir que con el paso del tiempo algunas de estas “normas” establecidas para cada género cambian o se mantienen, y por ende la identificación y la representación de la mujer también se altera o se preserva. Dando lugar así a la metamorfosis de la identidad femenina. Dentro del contexto de las luchas de Independencia, antecedente de otras manifestaciones de la violencia en Colombia. Policarpa Salavarrieta como hito histórico de resistencia femenina se ubica dentro de la metáfora de la metamorfosis femenina. Así, Salavarrieta sirve de referente inicial para observar cómo algunos elementos de la

representación femenina que le fueron atribuidos tienen vigencia en la actualidad como consecuencia de las “normas reiteradas” de las que habla Butler: “norms materialize ‘sex’ and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms” (2) .

Por otro lado, otros elementos de la representación femenina en lugar de reiterarse desaparecen o se transforman, dichos elementos están mayormente asociados con sus roles sociales y sus acciones. Esto es, existen ciertos comportamientos que en una época anterior la mujer no manifestaba y en una época posterior se atreve a manifestar. La explicación de este fenómeno se puede argumentar desde la idea de Butler de que los seres a pesar de su inscripción en un género y de la reiteración de normas no siempre hacen lo que la sociedad les dicta hacer. Butler lo explica así: “that this reiteration is necessary is sign the materialization is never quite complete, that bodies never quite comply with the norms by which their materialization is impelled” (2). Este argumento refuta las ideas esencialistas que dicen que las mujeres están equipadas con características que las harán mujeres debido a su naturaleza. A la vez demuestra que las mujeres no siempre se adaptan a las normas que pretenden modelar su comportamiento dentro del género al que es circunscrita.

Policarpa representa a una mujer insurrecta que decidió desviarse de la norma para así buscar la independencia de la patria. La representación de Policarpa constituye como heroína una metáfora de independencia femenina, puesto que al desviarse de la norma se resiste a seguir los convencionalismos dictados a la mujer colombiana de su tiempo. Así, se convierte en un ícono doble representando la resistencia femenina en pro de la patria y en pro de su condición de mujer. Así mismo, su identidad de heroína,

encarna uno de los roles iniciales que la mujer despliega dentro de la historia de violencia colombiana.

Las desviaciones de las normas de comportamiento, impuestas dentro de la construcción de género, se materializan en lo que en este texto se ha llamado la metamorfosis de la identidad femenina. Tal como lo ilustra la representación de la mujer en la lucha insurgente colombiana, la participación de la mujer en la insurrección se da con una heroína pasiva, Policarpa, que realiza pequeñas tareas que apoyan la rebelión. Posteriormente, esa trasgresión de las normas se expresa de una manera más agresiva y directa, pues la mujer en la lucha insurgente comienza a usar las armas. En contraste con Policarpa, la mujer guerrillera busca una independencia de la nación pero ya no del yugo extranjero sino del yugo opresor nacional, al cual se acusa de generar desigualdad socio-económica a la nación. Así, la mujer continúa con el legado de resistencia y transgrede la norma de una manera más deliberada al empuñar las armas en defensa de sus ideales políticos, en los años 60 cuando los grupos guerrilleros se comienzan a gestar en Colombia. Esto transforma su representación social y dentro de las artes y la literatura. Dependiendo de la interpretación de quien describe será representada como héroe o antihéroe. A finales del siglo XX, la desigualdad socio-económica generará malestares sociales para la mujer como la marginalidad económica que la lleva a caer en conductas delictivas, donde recurre a las armas para sobrevivir, asumiendo también la identidad de antihéroe, este es el caso de la representación de la “mujer sicaria”.

La ilustración anterior, permite ver cómo las actuaciones de la mujer dentro de contextos violentos crean una tradición en la representación femenina y a la vez construyen su historia. Distanciándose de la participación directa en los conflictos

bélicos, la mujer también se representa a sí misma, o es representada, a través de otros roles tales como madre, víctima, desterrada, activista, etc. Al desempeñar cada uno de estos roles la mujer es representada como sujeto que trae consigo una historia y una ascendencia de género, puesto que actúa dentro de la colectividad femenina y representa también a dicha colectividad. Esta idea es derivada de los planteamientos de Luce Irigaray, más específicamente su noción de “Becoming one’s gender”, la cual la autora explica así: “recognizing that I am a woman. This woman’s singularity is in having particular genealogy and history. But belonging to a gender represents a universal that exists prior to me. I have to accomplish it in relation to my particular destiny” (ctd. en Halsema 153). Esto es que la mujer se reconozca así misma desde su genealogía e historia propia y no desde las construcciones sociales.

Basándose en el planteamiento de Irigaray, se puede inferir que la teórica acepta la existencia de un género femenino, y con esto implícitamente se admite la existencia de otro género, su énfasis no recae en que la mujer se diferencie del otro género, sino de que esta se construye, y se identifica con relación al propio. Así una nueva definición de la identidad femenina debe surgir de la propia enunciación femenina, teniendo en cuenta sus antepasados y replanteando los estereotipos alrededor de estos. Se trata de la construcción de la propia subjetividad femenina, puesto que en la opinión de Irigaray, la mujer no posee una subjetividad propia, debido a que se le ha negado históricamente. Tal como lo explica Deborah Orr retomando los planteamientos de Parménides en torno a una metafísica dualística. Expresada así :

... the logic of domination of patriarchal culture by dividing reality and our talk about it into mutually exclusive and oppositional pairs (what ‘is’ /what ‘is not’). These are arranged in a value hierarchy (what ‘is’ is one,

eternal, indivisible, imperishable, unchanging, and grounds truth/ what 'is not' is multiple, temporal, changing, mixed, ultimately non-existent...)
 This hierarchy implicitly assumes a structure of argumentation which explains, justifies, and maintains the subordination of an 'inferior' group.
 (1)

Orr menciona que con esta lógica dualística todo aquello que no se inscribe en lo que “es” es definido como no existente, lo que “no es”. Con esta lógica se margina a la mujer y no se le reconoce su subjetividad, puesto que es concebida como “el otro”.

Para construir una subjetividad propia Irigaray afirma que la mujer debe desarrollar una relación con su género. Annemie Halsema explica que para que se materialice la noción de “becoming one’s gender” debe ocurrir el siguiente proceso. Primero, debe relacionarse con su historia, esto es con sus predecesoras, como la madre, o la abuela. Segundo, relacionarse con su historia colectiva, esto es desarrollar una conexión con otras mujeres. Por último, relacionarse con las normas sociales, y descripciones de la mujer, (153) que como ya se ha explicado anteriormente son construcciones sociales, que controlan el comportamiento de hombres y mujeres. Por tal razón, Irigaray sugiere relacionarse con estas construcciones sociales no para repetir las, sino para reinterpretarlas de manera diferente en una suerte de “subversión de estos estereotipos”¹⁴. A partir de esta idea surge el concepto de “mimetical strategy”, el cual es interpretado por Halsema así:

The mimetical strategy implies that in order to be able to subvert cultural constructions of feminity and masculinity, we need to relate to them and transform them for our aims... a woman should not comply with a model of identity imposed on her by anyone, neither her parents, her lover, her children, the state, religion, nor cultural in general.(154)

¹⁴ La traducción es mía

Al tener en cuenta el concepto de “mimetical strategy” planteado por Irigaray y al observar la metamorfosis de la identidad femenina en la violencia colombiana se puede dilucidar que este concepto resulta profundamente útil en la tarea de comprender la construcción de identidad femenina en el contexto colombiano, ya que algunas mujeres han subvertido la concepción tradicional de la femineidad construida por la sociedad colombiana.

En el contexto de la violencia colombiana el rol de la mujer encaja dentro de tres arquetipos femeninos: la heroína, la guerrillera, y la delincuente. Ellas han desviado los modelos de identidad impuestos por las instituciones culturales. No se trata de justificar las posibles acciones delictivas en que ellas incurrieron, tampoco serían justificables en el caso de los hombres, pero se referencian porque permiten ver la subversión femenina y la relación con sus antecedentes históricos. A manera de hipótesis se podría decir que en el caso de la guerrillera, retoma de su historia el legado de las acciones insurgentes de la heroína de la independencia, para así, alcanzar sus ideales políticos. Esta mujer se rehúsa a seguir un rol femenino tradicional de ama de casa, y decide hacer parte de un proceso que busca un cambio político en beneficio de su sociedad, en ese sentido se reconstruye el concepto de heroína.

En contraste, en el caso de la delincuente, quien generalmente proviene de una clase social marginada, se desvía de los patrones laborales de sus antecesoras--servicios domésticos o afines-- y penetra un territorio que ha sido mayormente dominado por los hombres: el crimen. De esta manera ella subvierte la tradición de sus predecesoras, pero ¿podrían sus acciones ser incluidas dentro del concepto de mimesis de Irigaray? Es plausible porque con sus acciones ella transgrede las normas que le dicten cómo

comportarse. En otro sentido, podría decirse que no, porque sus acciones no tienen relación con los referentes anteriores de mujeres heroínas e insurrectas que luchaban por un cambio social. Por el contrario, se podría decir que la delincuente está copiando conductas que se asocian al género masculino, y de esta manera ella se separa de su genealogía femenina.

Es cierto además, que tradicionalmente no se ha asociado a la mujer con el crimen en la misma medida que este se ha asociado con el hombre. Sin embargo, la criminalidad femenina ha aumentado en los últimos años. De acuerdo con las estadísticas arrojadas por la policía colombiana en lo corrido del año 2002 al 2003, los arrestos femeninos se incrementaron en un 43%¹⁵. Un fenómeno similar se ha dado a nivel internacional. Por tal razón, teóricos en criminalística se han interesado en este tema y han desarrollado teorías de criminología feminista basadas en la corriente de feminismo marxista. Tal como lo explica Anthony Walsh:

Also like Marxism, the general theoretical stance of feminism is highly critical of the social, political, and economic status quo. Feminism takes as a central theme the oppression and discrimination suffered by women in a society run for men... Most females have accepted their position in life as normal...and thus in common with Marx's proletariat...The core concepts and concerns of feminism (the need for wide social change, the nature of gender and patriarchy, oppression...) have been taken by feminist criminologists and applied to their work in the say that the core elements of Marxism have been appropriated by Marxist criminologists. (7)

De acuerdo con la explicación de Walsh, el feminismo y marxismo tienen en común una crítica hacia el sistema socio-económico--enfocado al sistema capitalista-- el cual en el feminismo es equiparado con el sistema patriarcal.

¹⁵ Información tomada del artículo "Alerta por aumento de la delincuencia femenina" publicado en el diario El tiempo, el 18 de mayo de 2004. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1582460>

La analogía entre estos dos términos se centra en que son aparatos opresores de los marginados, y obedecen a los fundamentos de Parménides: “what ‘is’ /what ‘is not’” (ctd. en Or 1), que permite una subordinación de un grupo inferior, el proletario y la mujer, quienes frente a la posibilidad de superar su situación por vías legales recurren al crimen para obtener beneficio económico. Tal como lo explican las teorías de la Anomia de Robert Merton, las cuales se centran en cómo los individuos responden a las condiciones económicas determinadas por el capitalismo diferenciando a los individuos que no conforman la clase dominante de aquellos que sí. Dentro de esta clasificación incluye a los delincuentes, los cuales son referenciados por Walsh así:

There are innovators who accept the financial success goals but reject (or are denied access to) legitimate means of obtaining them in favor of illegitimate (criminal) ways. Criminals in anomie theory thus are deprived persons using criminal means to get what their culture has taught them to want. (15)

Partiendo de esta perspectiva, se puede interpretar la delincuencia como una consecuencia del sistema opresor capitalista, el cual al ser equiparado con el sistema patriarcal produce un efecto similar, y conduce a la mujer a ser parte de actividades delictivas, tal como lo explica la “hipótesis de la desigualdad de género” propuesta por la criminóloga feminista Meda Chesney-Lind, interpretada por Mariana N. Sánchez así:

Las relaciones de poder patriarcales dan forma o conducen a mayores desigualdades de género en el delito, empujando a las mujeres a las conductas desviantes a través de la victimización, la marginalidad económica y las necesidades de supervivencia... a mayor igualdad entre los sexos, menor porcentaje de delitos femeninos, puesto que la discriminación y las condiciones de pobreza juegan roles de importancia en la creación del delito femenino. (253)

La hipótesis de desigualdad de género planteada por Chesney-Lind, sugiere que la delincuencia femenina se debe a una forma de resistencia frente al sistema patriarco-capitalista que oprime a la mujer. Mientras esa diferencia de géneros se preserve y el marginamiento de tipo económico crezca, proporcionalmente las tasas de delincuencia femenina crecerán, tal como lo evidencian las cifras en el territorio colombiano.

En Colombia la emergencia de la mujer en la delincuencia y la violencia se concreta a finales del siglo XX. Más específicamente con el fenómeno del narcotráfico que logra trastornar las jerarquías económicas de la nación. Hombres que pertenecían a la subcultura pasan a ostentar un fuerte poder económico en la sociedad, reforzando el sistema patriarcal existente y promoviendo una cultura consumista. La ilegalidad y la violencia se convierten en el método más sencillo para alcanzar bienestar económico. Con la modalidad de sicariato impuesta por los narcotraficantes, la opresión de la que son víctimas las clases marginadas se incrementa exponencialmente, ya no solo se usa su mano de obra sino que su vida misma se convierte en mercancía. Los narcotraficantes consideran la vida del sicario como un bien desechable, tal como lo explica Martín Barbero: “‘desechable’... nombre con que bandas, narcotraficantes y paramilitares denominan a los jóvenes sicarios suicidas” (ctd. en Jácome 38). De igual manera, las mujeres también pasan a ser un objeto desechable, pues ellas son usadas como móviles transportadores de drogas, incluso se les asigna el nombre peyorativo de mulas. Sumado a esto la apariencia de la mujer colombiana queda a merced de las exigencias y los parámetros de belleza marcados por los señores narcos. Así, las mujeres marginadas y con pocas alternativas de alcanzar un bienestar económico, se convierten en herramientas de trabajo y en objetos de consumo de ese sistema narco-patriarcal.

En todo este contexto de violencia y de caos moral surgen las novelas de crímenes, entre ellas las novelas que retratan la vida del sicario. Para el análisis de estas novelas los críticos como Gustavo Forero Quintero han recurrido al concepto de *anomia* para analizarlas. *La anomia* para Forero Quintero es: “la situación moral que vive un personaje o un grupo social como consecuencia de una más o menos generalizada carencia o degradación de normas sociales” (13). En las novelas sicarescas se recrea esa pérdida de valores en la subcultura de la que proviene el sicario en relación con su marginación social y económica. De esta manera se refleja un problema histórico, sociológico, y psicológico. Aspecto que ha sido reconocido por Forero Quintero, quien afirma que la literatura sostiene una relación con diferentes disciplinas como la historia, sociología (18).

Teniendo en cuenta estas relaciones entre historia y sociología, en el siguiente capítulo se propone analizar en *Rosario Tijeras* la representación del delincuente a través de una identidad femenina. Tal identidad estará marcada por la tensión entre víctima y victimaria de un sistema narco-patriarcal. Teniendo en cuenta las perspectivas feministas anteriormente expuestas, se analizará cómo los diferentes rostros de la metamorfosis de la identidad femenina se reúnen en la novela y cómo además estas teorías nos permiten ver la objetivación de la protagonista por parte del narrador, quien describe a Rosario desde su percepción masculina. Similarmente, se propone ver su rol de antihéroe y como a través de este se presenta una forma de subversión.

Capítulo IV

La mujer sicaria y el narco-patriarcado en *Rosario Tijeras*

Al analizarse la reflexión feminista acerca de la organización dualística de la cultura occidental (what “is/ what is not) descrita por Orr (1-2), en conexión con la clasificación de los individuos en la teoría de la Anomia de Robert Merton (ctd. en Walsh 15), se evidencia que los dos análisis tienen como factor común la observación de una “lógica de dominación”¹⁶, la cual justifica la subordinación de un grupo inferior al que se le cataloga como “el otro”. Ese “otro” es personificado por todos los individuos marginados socialmente. En la teoría feminista “el otro” corresponde a la mujer. En la teoría de la Anomia, “el otro” es el delincuente. Esta otredad del delincuente marginado y su contexto social es fuertemente explorada por la literatura colombiana de los últimos veinte años, más específicamente en la imagen del sicario. El interés por esta exploración es tal que el marginado termina siendo el protagonista.

Es preciso anotar que la imagen masculina del sicario domina el corpus de novelas. Solo en una de estas novelas, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, el sicario es encarnado en una mujer. Así, esta obra abre una ventana que permite ver la experiencia femenina y su continua objetivación en el universo sicaresco en ese periodo colombiano de violencia. Esta novela, con su retrato del sicario en una identidad femenina, contribuye a una complejización del género de la sicaresca, que si bien mantiene la problemática social y económica de fondo que propicia la formación del sicario, ofrece

¹⁶Término utilizado por el filósofo Karen Warren (what “is/what is not”) y que recoge los planteamientos de Parménides. Citado por Deborah Orr (1-2).

además otros aspectos para analizar la diatriba presente en la obra. Esto es la convergencia de una doble otredad, el ser mujer y el ser delincuente.

Según Freddy Reyes Albarracín: “el sicario es representado como un personaje que, desde la periferia hacia el centro, se apropia de la ciudad, transformando sus escenarios, imponiendo reglas de comportamiento, introduciendo nuevos códigos lingüísticos y construyendo una nueva estética” (15). Basándose en la concepción del sicario de Albarracín, se puede afirmar que la mujer sicaria recreada por Franco, también se apropia de la ciudad, y enseña a otros la parte de Medellín que la clase burguesa no conoce. Tal como lo explica Antonio: “Rosario me acercó a la otra ciudad, la de las lucecitas [las comunas]. Fue lenta en enseñármela, pero con el tiempo levantó su dedo para mostrarme de adonde venía... La parte de la ciudad que le tocó a Rosario me impactó... [pero] yo no pude compararla ... con ningún sitio que yo conociera”. (Franco 48). De igual manera, Antonio entra en contacto con los amigos de Rosario de quienes copia su apariencia, tal como lo expresa Antonio: “No necesitaba un espejo para ver que [los amigos de Rosario] eran diferentes de nosotros, aunque con el tiempo terminaríamos igual que ellos... comencé a observarlos y, con mucha cautela a imitarlos” (Franco 68). Así, en la obra se evidencia como el sicario y su compenetración en la ciudad impone una estética que es imitada por otros habitantes de esa ciudad y que provienen de una clase social diferente, tales como Antonio y Emilio.

Rosario con su identidad de sicaria representa otra fase o la fase actual de lo que se ha llamado en este análisis la metamorfosis de la mujer en la violencia. Esta sicaria, desde el enfoque feminista de “la hipótesis de desigualdad de género” planteada por de Chesney-Lind, materializa una resistencia frente al sistema patriarco-capitalista que

opreme a la mujer. Así, Rosario encarna una dicotomía de opresión patriarcal y de resistencia a través de sus actuaciones, tal como se analizará a lo largo de este capítulo.

Narco-patriarcado, objetivación y resistencia de la mujer sicaria

El universo sicaresco proyecta una subcultura moldeada por la violencia. Esta subcultura como su nombre lo indica, se refiere a un sistema de valores que se deriva de un sistema mayor. En la opinión de Jácome ese sistema mayor puede ser asociado con la sociedad colombiana, la cual ha presenciado una desarticulación en la interacción social por causa de la presencia del narcotráfico. A su vez, el narcotráfico es el detonante de una crisis política, económica y social, crisis que propicia el origen de la subcultura del sicariato (28). Dentro de esta subcultura aparece un sistema patriarcal subyacente al normalizado en el sistema mayor, el cual está ligado a un sistema capitalista. En Rosario Tijeras este sistema patriarcal es asociado con los narcotraficantes, quienes pasan a dominar con su capital a los otros miembros de esa subcultura. Tal como se ilustrará más adelante. Previo a este análisis es necesario entender el término patriarcado. Con este fin se recurre aquí a la definición de Walsh:

Patriarchy literally means “rule of the father”, and is a term used to describe any social system that is male dominated at all levels from the family to the highest reaches of government and supported by the belief of overall male superiority... Patriarchy occupies the same despised place among most feminist scholars that capitalism occupies among Marxists. The owners of the means of production (the bourgeoisie) are the oppressors in Marxist theory; the owners of the means of reproduction (all men) are the oppressors in the feminist theory. (8)

En la subcultura del sicariato este patriarcado puede asociarse con el sistema dominado por los capos del narcotráfico, puesto que ellos son los dueños de los medios de producción. El tráfico de drogas termina generando necesariamente una industria de

sicarios. Similarmente, su negocio produce cuantiosas ganancias económicas que los ubica incluso por encima de las clases dominantes, tal como lo ilustra Antonio:

La discoteca fue uno de esos tantos sitios que acercaron a los de abajo que comenzaban a subir, y los de arriba que comenzábamos a bajar. Ellos [los narcos] ya tenían plata para gastar en los sitios donde nosotros pagábamos a crédito, ya hacían negocios con los nuestros, en lo económico estábamos a la par; se ponían nuestra misma ropa, andaban en carros mejores, tenían más droga y nos invitaban a meter”. (Franco 31)

En esta cita vemos como Antonio describe el poder económico de estos nuevos ricos, incluso expresa que su capital era comparable o mayor al de las elites de las que provenía Antonio. Así, la obra ilustra que los narcotraficantes conformaron un tipo de patriarcado equiparado con su riqueza capital.

Los capos del narcotráfico, al ser identificados como entes patriarcales de esta subcultura, pasan automáticamente a ser la figura paterna para muchos de los sicarios que carecen de padre. Les enseñan una profesión delictiva, y se presentan como un modelo a seguir. Esta falta de padre es un tema recurrente en el perfil del sicario descrito en el corpus de la sicaresca. En la obra de Franco se ilustra con la carencia de padre de Rosario (Franco 21), y con todo el bienestar económico que le ofrecen los narcotraficantes, tal como lo describe Antonio: “Ellos [los narcotraficantes] la bajaron de su comuna, le mostraron las bellezas que hace la plata” (Franco 23). Los capos en su rol de padres, quizás por provenir de una cuna humilde, o por conseguir el apoyo de las clases menos favorecidas colombianas, se convierten en los mecenas de las comunas de Medellín. Salazar afirma que ellos dotan a los barrios pobres de la ciudad antioqueña con canchas deportivas, viviendas, distribuyen dineros entre sus empleados (Mujeres 34), y muchas otras cosas que se entiende que el gobierno colombiano nunca le ha

otorgado a los grupos marginados. De esta manera, los señores narcotraficantes se convirtieron en la imagen de un padrastro benévolo para los colombianos desamparados, y a su vez ejercen su control sobre este grupo.

Los capos además de apadrinar a los sicarios en su carrera delictiva, se convierten en el modelo de éxito económico a seguir, el cual se centra en un consumismo desmesurado y una ostentación de ese poder económico. De esta manera se genera una mimesis de este desmesurado modelo consumista que el narcotráfico trajo consigo. Según Jácome, esta dinámica mimética se manifiesta con el despilfarro desbordado de dinero en las fiestas realizadas por los narcos, cuando lograban el desembarco exitoso de sus cargamentos de droga. A menor escala, esto es reproducido por los sicarios, puesto que después de culminar con éxito sus asesinatos por encargo, invertían todo el dinero producido en sus fiestas (37-38). Tal como lo describe la voz del sicario en las crónicas de Alonso Salazar: “Recibido el billete, armamos la rumba en el barrio... En una nochebuena anticipada, compramos chanchito, cajas de cerveza y aguardiente, instalamos el equipo de sonido en la calle y armamos el parche hasta la madrugada” (27). Lo anterior ilustra que tan pronto como estos jóvenes recibían dinero por sus crímenes, lo derrochaban en fiestas. En *Rosario Tijeras* esto se ilustra con Johnefe y Ferney quienes después de hacer sus tareas de asesinato celebraban con los narcotraficantes, dice Rosario: “Johnefe y Ferney ya habían llegado. Estábamos muy enrumbados parecía que ellos [los narcotraficantes] también querían celebrar. Llegaron muy contentos, con música, pólvora, vicio, mujeres, en fin vos sabés” (Franco 159).

Dentro de ese consumismo, figuran además los objetos de marca que funcionan como indicadores de status, los cuales a su vez se conciben como una meta, cuyo medio

de realización es el crimen. Según Jácome: “Los jóvenes aspiran a poseer ropa de marca, electrodomésticos costosos, un arma vistosa, motos y carros importados” (Jácome 38).

Es por tal razón que el sicario en el corpus de novelas sicarescas se describe como un ser hedonista, que halla placer en el consumismo y cuyas metas de vida se reducen a la adquisición de artículos de marca, tal como lo expresa Alexis el personaje sicario de la *Virgen de los sicarios*,

Le pedí que anotara, en una servilleta de papel, lo que esperaba de esta vida. Con su letra arrevesada y mi bolígrafo escribió: Que quería unos tenis marca Reebok, y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirlpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave. (Vallejo 107)

Estos jóvenes saben que por la marginalidad y las circunstancias de opresión social en que se encuentran no tendrán mayores oportunidades de ascenso. Por tal razón, eligen la delincuencia como única alternativa de avance económico. De esta manera terminan siguiendo el modelo de los narcotraficantes, quienes provenientes de esa misma subcultura logran poder económico y social en la nación, a través de actos delictivos, perpetuando así una tradición delincuencial de sus patriarcas en miras de alcanzar un bienestar económico.

En el retrato literario de Rosario se recoge esa representación tradicional del sicario huérfano de padre y apadrinado por los narcos. Rosario nunca conoció a su padre, pues él abandonó a su madre cuando la protagonista nació (Franco 21). Por ello, en Rosario se percibe una constante búsqueda de la imagen paterna, la cual encuentra primeramente en su hermano Johnefe y posteriormente en los que ella llama los *duros*, es

decir los capos del narcotráfico, a quienes anteriormente se ha identificado con un ente patriarcal, puesto que ellos le proporcionan todo el bienestar económico que nunca tuvo. Tal como lo describe el narrador Antonio: “Los duros de los duros la habían instalado en un apartamento lujoso, por cierto muy cerca del nuestro, le dieron carro, cuenta corriente y todo lo que se le antojara” (Franco 28). Todo este bienestar económico que recibe Rosario proviene de la prostitución a la cual ella accede para alcanzar sus metas económicas. En este sentido, es que se percibe una complejidad en la representación del sicario con identidad femenina, puesto que al ser Rosario una mujer, se presenta una mercantilización dual del sicario. Por un lado, porque la vida del sicario es considerada un bien de consumo desechable que puede ser arriesgado por una suma de dinero, por el otro, porque su sexualidad queda expuesta para ser comercializada. Rosario, en su rol de sicaria, accederá a esa doble mercantilización para alcanzar esos mundos artificiales de felicidad plena que el consumismo le ofrece y que su realidad social y económica le niega.

Para comprender de manera más precisa el sentido de la llamada “mercantilización” de la sexualidad de Rosario, es necesario revisar las concepciones de la prostitución dentro de las teorías del “contrato sexual” de Carole Pateman. Esta autora concibe la prostitución como un contrato donde el hombre tiene derecho sobre el cuerpo femenino. En la opinión de Pateman la prostitución es: “the public recognition of men sexual as masters” (ctd. en Bell 77). Pateman rechaza la postura de las feministas liberales que equiparan la prostitución con la labor de cualquier obrero, en donde se afirma que la mujer al recibir dinero por sus servicios sexuales es libre y autónoma sobre su cuerpo. Contrariamente, Pateman aduce que la prostituta es una esclava sexual, y usa

como contrargumento también la situación del obrero, quien de cierta manera es explotado y subyugado por el sistema capitalista, ya que el contratista tiene dominio sobre la labor de este. Además, afirma que la labor no se puede desligar del trabajador, por tal razón su labor representa la persona en sí. Tal como lo explica la autora:

The employment contract gives the employer right of command over the worker's labor, that is to say, over the self, person and body of the worker during the period set down in the employment contract. Similarly, the services of the prostitute cannot be provided unless she is present; property in person, unlike material property, cannot separate from his owner. (Pateman203)

Así, en el acto sexual ofrecido por una prostituta, el cliente paga cierta cantidad de dinero que le da derecho de poseer el cuerpo de ella durante esa transacción. El patrón usa al obrero y su mano de obra por ciertas horas, el cliente usa a la prostituta y su mano de obra por unas horas.

Desde la perspectiva de Pateman, se puede afirmar que Rosario es subyugada por el orden narco-patriarcal, puesto que ella, a pesar de recibir un lucro por sus servicios sexuales, está ofreciéndose a sí misma en esa transacción. En la novela propiamente se describe cómo Rosario es concebida como propiedad de los narcotraficantes, tal como lo relata Antonio: “Rosario se fue con los duros de los duros...los que ponían la plata y por eso se podían dar el lujo de tenerla sin condiciones” (Franco 70). Estas palabras de Antonio ilustran una mercantilización de Rosario, pues el narrador dice que para poseerla sin condiciones solo basta con tener mucho dinero. En contraste, desde su propia visión, Rosario asimila su prostitución como una transacción comercial bajo un contrato de palabra, tal como lo expresa ella: “pero el día que no me cumplan me largo...es un negocio de palabra y si yo cumplo, ellos me tienen que cumplir...--cada

año...les hacía sus exigencias, recordándoles las condiciones del contrato. Así lograba que le cambiaran el apartamento o el carro” (101). De lo anterior se puede inferir que desde la óptica de Rosario ella no se sentía subyugada puesto que pensaba que ella tenía la autonomía suficiente para abandonar el contrato. Sin embargo, desde la de la óptica de Pateman, Rosario es subyugada porque en la prostitución el acto sexual es un trabajo, el cual no es independiente del cuerpo. Por lo tanto, cuando el hombre paga un precio por este trabajo automáticamente adquiere el derecho de usar sexualmente el cuerpo femenino.

Las referencias a la sexualidad y el cuerpo de Rosario representan también una continua objetivación de la mujer en el mundo del narcotráfico colombiano. Según Yusmidia Solano¹⁷: “Las mujeres siguen siendo objeto de la utilización patriarcal en la vida cotidiana, siempre mediada por la predación de cuerpos y vidas y en guerras tratadas como botín o trofeos” (ctd. en Garavito 60). Las apreciaciones de Solano apuntan a la dicotomía mujer-trofeo, lo cual fue una constante para la estirpe narcotraficante, donde las mujeres se vendían como objeto al mejor postor. Las crónicas publicadas por Alonso Salazar afirman que los narcotraficantes generaron un estilo de vida que giraba alrededor de todo tipo de entretenimiento, es decir con fiestas donde no faltaban orquestas exclusivas, cocaína, licores costosos, y por supuesto, las mujeres. Salazar asevera: “En ese mundo figuraron muy bien las sardinas [jovencitas] que aparecieron de todos los rincones cotizando sus rostros y cuerpos espléndidos. Se les vio desfilar en autos fantásticos o de parrilleras en ruidosas motos” (Mujeres 35).

¹⁷ Profesora y coordinadora de la maestría de estudios del Caribe en la Universidad nacional de Colombia.

En la obra, las referencias al cuerpo de Rosario obedecen también a la estética femenina que impuso el narcotráfico. Tal como lo describe un artículo del periódico *El pulso*: “El narcotráfico en su época de mayor auge, trajo al país un modelo de mujeres... voluminosas, de grandes caderas y senos, que respondían a lo que ellos necesitaban: un objeto para exhibir su condición de poder” (Arboleda). Tal es el caso de la figura de Rosario en el relato, puesto que ella es descrita como una mujer de belleza exuberante, y además mercantilizada por los narcos, lo cual la convierte en un objeto de exhibición. Así, Rosario representa la exteriorización del poder frente a los hombres, y así frente a los narcos. Tal como lo narra Antonio:

Ellos [los capos] la bajaron de su comuna, le mostraron las bellezas que hace la plata... La trajeron hasta donde nosotros... nos la mostraron como diciendo miren culicagados¹⁸ que nosotros también tenemos mujeres buenas y más arrechas que las de ustedes, ella ni corta ni perezosa se dejó mostrar. (23)

En el relato de Antonio se sugiere que los narcotraficantes por ser los nuevos ricos tienen una cierta competencia con la clase alta de la sociedad colombiana, representada por Antonio y Emilio. Por tal razón, los narcotraficantes recurren a la mujer para ostentar su capacidad de adquisición y de poder. De esta manera la mujer queda reducida a un bien material, comparable a un auto u otro accesorio indicador de poder adquisitivo.

Paradójicamente, aunque el personaje femenino en la novela es objetivado por algunos sectores del orden patriarcal. Frente a otros ella desarrolla una suerte de resistencia y dominación. Un ejemplo de ello es su interacción con otros personajes masculinos de la historia y las relaciones afectivas que sostiene con los mismos. Este es el caso de Antonio, Emilio, y Ferney quienes están enamorados de Rosario. En la

¹⁸ Expresión coloquial colombiana para referirse a un muchacho.

relación que Rosario sostiene con estos muchachos, ella se presenta como dominante. Los tres se someten a las condiciones que ella les propone para estar cerca de ella, además la secundan en todo lo que ella les plantea, incluso se hacen cómplices oculares de sus crímenes. Rosario además sitúa a los hombres en un orden inferior a través de su lenguaje. Ella insulta constantemente su masculinidad como un modo de desafiar y resistir el orden patriarcal que le había sido impuesto desde siempre. Incontables veces en la obra se refiere a ellos con los peyorativos de “maricas” para resaltar su poca masculinidad y “güevones” para referirse a su debilidad y su falta de inteligencia. Dice Rosario: “-- ¡estoy hecha!... Andando con semejante par de maricas...definitivamente estoy hecha con este par de güevones” (Franco 45, 85).

Rosario se refiere a ellos en estos términos en situaciones donde los personajes expresan su miedo ante la frialdad de los crímenes ejecutados por la sicaria, u otras circunstancias peligrosas. Esto se deriva de la concepción inserta en el inconsciente colectivo colombiano de que “la dominación y la violencia son vehículos de la identidad de género a través de los cuales se reafirma la masculinidad; así, conductas no agresivas en varones son calificadas peyorativamente de afeminadas” (Londoño 149). Similarmente, para Rosario la masculinidad en un hombre es algo muy importante, tal vez porque el sistema patriarcal que la circunda le impone esa manera de concebir al hombre. Rosario expresa que no le gustan los hombres románticos porque pierden su masculinidad: “A mí no me gusta que me hablen contemplado, si los hombres supieran lo maricas que se ve cuando se ponen romanticones” (Franco 76). Lo anterior ilustra cómo en el relato por breves momentos se le permite a Rosario cierto rol dominante frente a los personajes masculinos, pero este rol siempre es revertido por el narrador al

describir a Rosario como una mujer que desea un rol masculino dominante, tal como es ilustrado con la búsqueda de una imagen paterna en los narcos o con su preferencia por hombres que exteriorizan una extrema masculinidad.

En otros niveles, su comportamiento violento le ayuda a desarrollar una resistencia frente a la posibilidad de ser propiedad exclusiva de su exnovio Ferney, tal como lo desea y lo manifiesta este personaje y su grupo de amigos. Además, Rosario concibe la violencia como una manera de hacerse respetar, de establecer límites y reafirmar su identidad y el lugar que ocupa. Esto se evidencia en el episodio violento en el baño de una discoteca, donde un amigo de Ferney confronta a Rosario por estar con Emilio y no con Ferney, llamándola “regalada”¹⁹. Frente a esto ella le dice que no se meta en la situación, y le ofrece cocaína, como un gesto amistoso. El hombre, de manera insultante, le sopla la cocaína en la cara de Rosario, ella lo seduce, le pide que la bese, cuando él accede, ella le dispara en el estómago, diciéndole: “a mí me respetás Patico” (Franco 44). De manera similar, realiza otros asesinatos, fríamente asesina un hombre que le estrella su automóvil e intenta reclamarle a ella el daño (Franco 119). Así, para Rosario, la única manera de resistencia frente a los intentos de subyugación masculina y de irrespeto es la violencia y el asesinato.

En ese sentido de resistencia frente a la subyugación del sistema patriarcal y siguiendo la idea de que el negocio del narcotráfico genera un rápido ascenso económico por vías delincuenciales. Rosario piensa que por esta vía ella podría incluso ser más poderosa que los mismos narcotraficantes, y así estar a un nivel más elevado que ellos:

¹⁹ Regalado, significa servidor incondicional, según la definición del glosario de parlache que realiza Alonso Salazar en su libro *No nacimos pa' semilla*.

“[ella] estaba decidida a arrastrar con quien fuera. Se le había metido en la cabeza conseguir plata por su propia cuenta, volverse más rica que los que la sostenían, y lo que nos asustó fue que ella solamente conocía una forma de lograrlo, la manera como ellos la habían conseguido” (52), dice Antonio. Esta determinación de Rosario por volverse rica, permite ver que ella deja su rol pasivo de mujer, manifestando una suerte de resistencia, al aspirar trasgredir las normas jerárquicas dictadas por el narco-patriarcado, para así, incluso tener más dinero, por ende más poder que ellos. Todo lo anterior muestra que aunque Rosario es objetivada y oprimida por ese patriarcado, por momentos ella trasgrede esa situación y se resiste por medio de su lenguaje y su conducta violenta. Por lo tanto, es posible decir que en la conducta de Rosario existe una correlación entre resistencia y violencia. Surge así la necesidad de examinar la matriz de esta conducta, para ello se analizará como la violencia acompaña la vida de Rosario desde niña.

Violencia y el bildungsroman de Rosario

La apertura de *Rosario Tijeras* da cuenta de cuatro aspectos que serán una constante en la caracterización de Rosario y en la trama general de la novela. Estos son: la violencia, la muerte, la sexualidad y el amor. Tal como lo expresa el narrador Antonio: “Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso...confundió el dolor del amor con el de la muerte. Pero salió de dudas cuando despegó los labios y vio la pistola” (Franco 9). Así comienza su relato, con la descripción dramática de la última batalla que Rosario libra con la muerte y la vida en un quirófano de un hospital de Medellín. Mientras Antonio aguarda por ella, hace de manera retrospectiva una reconstrucción fragmentada de la vida de Rosario, recordando sus conversaciones con ella, y los momentos que él y su amigo, Emilio, vivieron al lado

de ella, estructurándose así un tipo de bildungsroman de la protagonista a lo largo del relato.

La violencia que rodea a Rosario tiene diferentes aristas. Ésta no sólo se delinea en los asesinatos a sangre fría, sino en la violencia intrafamiliar y las lesiones tanto físicas como psicológicas que ella sobrelleva, las cuales son el detonante de la actitud violenta que caracteriza a este personaje. Es por tal razón, que podría decirse que Rosario recoge la configuración tradicional del sicario, en la dualidad de víctima-victimario. Esto es, el joven marginado por la sociedad que desarrolla una conducta agresiva y cae en el sicariato como alternativa para sobrevivir y ayudar a su familia. En Rosario esa dualidad se orienta no solo hacia su marginalidad económica, sino que además enfoca su victimización en su sexualidad degradada, a través de las violaciones de las cuales Rosario es víctima. Tal como lo expresa Antonio:

Cuanto más temprano conozca uno el sexo, más posibilidades tiene de que le vaya mal en la vida. Por eso insisto que Rosario nació perdiendo, porque la violaron antes de tiempo a los ocho años...uno de los tantos que vivieron con su madre, una noche le tapó la boca, se le trepó encima le abrió las piernitas y le incrustó el primer dolor que Rosario sintió en su vida. (Franco 25).

El narrador dice que “Rosario nació perdiendo” y su sentencia se hace efectiva pues a los 13 años de edad, este hecho se vuelve a repetir. Esta vez por el “Cachi” un miembro de una pandilla del barrio que tiene una guerra declarada con la pandilla del hermano de Rosario (Franco 36). Ella no le dice a su hermano lo sucedido porque sabe que se detonaría una guerra entre pandillas, es así que con su silencio espera protegerlo. Este hecho escenifica el modo en que la mujer se convierte en punto vulnerable del opositor. Este fenómeno también se presenta en la violencia bipartidista de los años 40, las

mujeres eran violadas y asesinadas en retaliación. Esto demuestra cómo los padeceres de Rosario son los mismos sufridos por sus antecesoras en otro momento de la historia de la violencia colombiana.

A pesar de que Rosario no le cuenta a su hermano quien la violó, ella no asume un rol totalmente pasivo. Después de esta violación, Rosario no es sólo víctima sino victimaria, pues ella decide castigar al violador por sí misma con una castración: “El tipo empezó a gritar como loco, y más duro le gritaba que se acordara de la noche de la cañada, que me mirara bien para que no se le fuera a olvidar mi cara y empecé a chuzarlo por todas partes” (Franco 38), dice Rosario. Es el primer crimen que Rosario comete en defensa de su integridad femenina. En la opinión de Margarita Jácome: “la violación [es] presentada en la novela como una forma normalizada de violencia y rememorada como un rito de iniciación a una vida llena de amargura” (144). Es cierto que es un rito de iniciación en el mundo criminal para Rosario, puesto que con ello la protagonista adquiere el coraje para empuñar un arma y, además, aprende que las armas son garantía de protección y de supervivencia en la sociedad patriarcal y cruenta que la rodea. La violencia de Rosario, según Cabañas: “está representada en el texto como un reflejo defensivo” (18), puesto que es el detonante de la violencia que emplea Rosario para sobrellevar su vida. Dice Antonio: “A Rosario la vida no le dejo pasar ni una, por eso se defendió tanto, creando a sus alrededores un cerco de bala y tijera, de sexo y castigo, de placer y dolor” (Franco 14).

En la opinión de Betina Kaplan: “la problemática de la violación...permite reflexionar acerca de cómo es construido discursivamente el cuerpo femenino en la sociedad. Las narrativas de la violación describen los cuerpos femeninos como

vulnerables” (20). En contraste, en la novela de Franco, esta idea de la vulnerabilidad del cuerpo femenino es alterada, pues si bien Rosario en un principio se muestra indefensa y pasiva, con el tiempo, aprende a usar su cuerpo para seducir y desarmar a sus victimarios y luego asesinarlos, tal como lo ilustra con la castración de su primer violador (Franco 38), y más tarde con el asesinato de un miembro de una secta satánica que intenta propasarse sexualmente con ella. “Gallineto”, un testigo del asesinato, lo describe así: “La niña se tumbó a un man de la secta...se puso dócil...y dejo que la apretará bastante, cuando de pronto ¡tan!, oímos un pepazo [balazo] en seco...el man empezó a desbaratarse, untado de sangre... y yo miré a Johnefe y le dije ‘la niña ya se sabe cuidar sola’” (Franco 87).

Las trasgresiones a la sexualidad y el cuerpo de Rosario la victimizan, pero a la vez le enseñan que su cuerpo es deseado, y por lo tanto ella lo usa como una arma para atrapar y asesinar a sus verdugos. Esto nos muestra la necesidad de analizar el tratamiento del cuerpo de Rosario en la obra, puesto que a lo largo del relato, este sufre varias transformaciones, muchas de las cuales están ligadas al comportamiento violento de la protagonista.

Violencia: Body-being

En la opinión de Argelia Londoño la violencia no solo destruye “la personalidad física sino su esencia moral, psíquica y social” (144). Esto es válido tanto para la víctima como para el victimario. En el caso de Rosario, ella encarna estos dos roles a la vez. Como víctima de la violación, Rosario no solo ve su cuerpo afectado, sino también su psiquis. Es por esto que la protagonista desarrolla una agresividad y sangre fría para

ejecutar acciones criminales, perdiendo a su vez el respeto por la integridad de otros cuerpos. En el sentido de victimaria, Rosario no solo agrede otros cuerpos sino el suyo mismo. Esto debe ser entendido desde la estrecha relación entre el ser y el cuerpo, donde el cuerpo no es meramente una faceta externa que posee otra interna, sino por el contrario los dos configuran una unidad. Esto se conecta con el concepto “The awareness of one’s own body” explicado por Saskia Wendel así:

I do not have a body like I have a pair of shoes or glasses. My self-being is body-being; I would be nothing if I were not corporeal. Body-being is an existential, without which human existence would simply be unthinkable...the body-being and the self-being are indivisibly joined to another (191-2).

A partir de este concepto se pueden analizar las diferentes transformaciones del cuerpo y de la apariencia de Rosario descritas en la obra, las cuales se derivan y están directamente ligadas a su comportamiento y conducta violenta.

La violencia de Rosario la lleva a trasgredir su propio cuerpo y transformar su apariencia, puesto que después de realizar sus crímenes ella entra en un estado de shock que la compele a comer desmesuradamente y a engordarse. Tal como lo expresa Antonio: “Cada vez que Rosario mataba a alguno se engordaba. Se encerraba a comer llena de miedo, no salía en semanas...no hablaba con nadie, pero todos al verla aumentar de peso deducían que Rosario se había metido en líos” (Franco 42). La glotonería post crimen indican una alteración del cuerpo que necesita saciarse pero sin lograrlo del todo. Esta glotonería puede estar relacionada con un posible estado de ansiedad emocional que el personaje experimenta después de matar, es una forma de autoflagelación. Esto implica acabar con su imagen estilizada, romper con ese parámetro

de belleza creado por la sociedad que la rodea, y que no concuerda con sus acciones criminales. Así, Rosario altera su figura para equilibrarla con su psique destructora, en un acto de autocastigo inconsciente de la protagonista para purgar sus culpas. Franco explica que caracterizó a Rosario de esta manera para contrastar cómo su cuerpo era un centro de placer y dolor al mismo tiempo: “quise que en algunos momentos de mucha angustia, ella deformara el cuerpo comiendo... porque yo pensaba que ese cuerpo que le había dado tanto al mismo tiempo le daba dolor y sufrimiento” (ctd. en Garavito 54). Vemos aquí cómo la pérdida de la figura esbelta de Rosario es visto como algo negativo o como sugiere Franco, una forma de castigo, lo cual encaja con el ideal de belleza que ha promovido la sociedad consumista y que en la era del narcotráfico fue reforzado en la sociedad colombiana. Así vemos desde otro ángulo el control masculino en la representación de Rosario en la obra.

Durante sus estados psicológicos post-crimen Rosario no solo come insaciablemente, sino que también destruye su cuerpo con el abuso excesivo de sustancias narcóticas, las cuales lo modelan haciéndolo ver descarnado, y ajado. Tal como lo describe Antonio:

Una vez la vi vieja y decrepita, por los días del trago y del bazuco, pegada a los huesos, seca, cansada como si cargara con todos los años del mundo, encogida... Por esos días ella había matado a otro, esta vez no a tijerazos sino a bala, andaba armada y medio loca, paranoica, perseguida por la culpa. (Franco 18)

La imagen corpórea de Rosario aquí es identificada con un cuerpo deteriorado, es una manera de auto destruirse. Ella aniquila a otros y para alivianar su culpa se destruye a si misma con las drogas y con un acto de evasión de esa realidad cruenta que la rodea y que ella perpetúa.

Rosario por ser sicaria es identificada con la muerte. Tal como lo expresa Antonio: “después de saber que Rosario mataba a sangre fría, sentí una confianza y una seguridad inexplicables. Mi miedo a la muerte disminuyó, seguramente por andar con la muerte misma” (Franco 84). Incluso Rosario se identifica a sí misma con la muerte: “Yo me la imagino [a la muerte] como una puta...de minifalda, tacones rojos, y mangas sisa...como parecida a mí” (Franco 84). Esta identificación con la muerte que sentía Rosario la conduce a transformar su apariencia y adoptar una estética gótica. Tal como lo describe el narrador:

Hubo una época en que se maquillaba la cara con una base blanca y se pintaba los labios de negro, y en sus parpados se ponía polvo morado, como si tuviera ojeras. Se vestía de negro, con guantes hasta los codos, del cuello se colgaba una cruz invertida. Fue por los días que andaba encarretada con el satanismo. (Franco 84)

Esta vinculación de Rosario al satanismo refleja las prácticas juveniles de la subcultura de Medellín de los años 80, que en muchos casos estaban asociadas también con la música metal, el rock y el punk. Tal como se describe en la apertura de las crónicas *No nacimos pa' semilla* de Alonso Salazar, donde se relata la iniciación de un sicario y el sacrificio de un gato, del cual el sicario debe beber su sangre mezclada con vino, al compás de la estridente música rock (21). Así, Rosario presenta su versión femenina de estas prácticas con su estética gótica. Con esto se valida la idea de que el cuerpo y la personalidad forman una sola identidad. Durante su experiencia con el satanismo ella transforma su imagen de mujer sexy a mujer gótica o lúgubre, porque en ese momento de su vida se siente identificada con una energía siniestra que exterioriza con su imagen.

El cuerpo como metáfora de las armas

Las referencias por parte del narrador acerca de la asociación entre la muerte y Rosario se encuentran presentes a lo largo de toda la novela, principalmente a través de metáforas: “Esa mujer es un balazo... Rosario es de esas mujeres que son veneno y antídoto a la vez, al que quiere curar cura, y al que quiere matar mata. (Franco 23). Similarmente, la protagonista recibe el seudónimo de Tijeras, por el uso bélico que ella le da a esta herramienta. Con las tijeras, Rosario agrede a una profesora de su escuela, en una simbolización de rebelión ante entes de autoridad. De igual manera, con unas tijeras Rosario emascula al hombre que la agrede sexualmente. Tal como lo explica Miguel Cabañas: “[Rosario] se enfrenta con la imposición simbólica y física masculina a través del uso de la tijera en el miembro del ofensor masculino” (18). Las tijeras como arma bélica, llevan consigo una carga femenina fuerte, puesto que son un instrumento que las mujeres usan para realizar muchas labores domésticas. Tal como lo describe Antonio:

Las tijeras eran el instrumento con el que convivía a diario: su mamá era modista. Por eso se acostumbró a ver dos o tres pares permanentemente en su casa; además veía cómo su madre no solo las utilizaba para la tela, sino también para cortar el pollo, la carne, el pelo, las uñas y, con mucha frecuencia, para amenazar a su marido. (Franco 20)

Se evidencia aquí como Rosario se apropia de las tijeras solamente a nivel bélico, ignora la otra tradición femenina, tal como la modistería, o la peluquería. Aprende de su madre que con las tijeras se puede amenazar a los hombres, incluso se atreve a usar las tijeras para emascular a su violador.

En la asociación de Rosario y sus tijeras, Antonio, en un momento de despecho, metaforiza el órgano sexual de Rosario con las tijeras así: “las tijeras son tu chimba²⁰, Rosario Tijeras”. Esto expresa una emasculación simbólica de Antonio, puesto que él enuncia esta frase al recibir la indiferencia de Rosario, después de haber tenido contacto sexual con él. De esta manera el órgano sexual de Rosario se asocia con un arma letal. En contraste, también se simboliza a su órgano sexual como un punto vulnerable, tal como lo narra Antonio: “Ella no sabía que podían herirla por ahí...por donde más le duele...le abrió las piernitas y le incrustó el primer dolor que Rosario sintió en su vida” (Franco 26). Así, en el relato se hacen varias referencias similares con relación a los órganos genitales masculinos, las cuales también configuran metáforas binarias de puntos vulnerables y de armas letales, así: “A ese lo dejaron sin con qué seguir jodiendo...al hombre lo dejaron sin su arma malvada” (Franco 26). Similarmente, se relaciona la virilidad masculina con armas, al describir a los narcotraficantes, Antonio expresa: “Les veíamos sus armas encartuchadas en sus braguetas, aumentándoles el bulto, mostrándonos de mil formas que eran más hombres que nosotros, más verracos” (Franco 31). Esta asociación ilustra como la violencia y las armas son un marcador de virilidad dentro de la subcultura del narcotráfico.

La muerte, la madre, la matrofobia y “ the mimetical strategy”

Retomando el tema, de la identificación de Rosario Tijeras con la muerte. Cabe decir que su nombre Rosario está estrechamente relacionado con esta idea. Según Lucía Garavito, Rosario no es una alusión a la devoción mariana sino a un origen anterior del

²⁰ Entiéndase la palabra “chimba” como un vulgarismo para referirse a la vagina en el lenguaje coloquial colombiano.

rosario católico, el cual está asociado con la diosa hindú Kali, quien a su vez está relacionada con la muerte y la destrucción, y se representa con un collar de calaveras que lleva alrededor de su cuello, identificado con el rosario mariano²¹. En este sincretismo mítico-religioso conectado al nombre de Rosario, Garavito afirma que: “el mito hindú de Kali funciona en *Rosario Tijeras* como un correlato metafórico que descontextualiza y amplifica las situación de la mujer en el sicariato para señalar el ascenso de la Madre terrible en un sistema patriarcal cuyo ejercicio de poder se centra en la destrucción” (49). Desde la reflexión de Garavito, podría pensarse que la novela de Franco rompe con la asociación tradicional de la madre con la virgen María, la cual es un rasgo distintivo de la sicarésca, de ahí la devoción de los sicarios por su madre y la virgen. Esa veneración por la virgen más que por la figura de Jesucristo, es interpretada por Salazar así:

Lo religioso permanece con una fuerza extraordinaria. Sólo que en esta religión Dios ha sido destronado. La virgen le hadado un golpe de Estado. ‘Nosotros le rezamos a Chuchito y a la Virgen, pero sobre todo a la Virgen porque ella es la madre de Dios, y la madre es la madre, aquí y en cualquier parte. (No nacimos 160)

Al igual que otros sicarios, Rosario muestra devoción hacia la virgen, pero no hacia su madre. Puesto que Rosario además de carecer de imagen paterna, también carece de imagen materna. Tal como lo ilustra la pésima relación que la protagonista sostiene con su progenitora, doña Ruby, quien por retener a su lado sus compañeros sentimentales desampara a Rosario, hasta el límite de echarla de su casa a la corta edad de once años, razón por la cual, Rosario se muda con su hermano Johnefe, a quien ama entrañablemente, incluso más que a su madre (Franco 28). Dicha preferencia de Rosario por su hermano y la búsqueda de padre de Rosario, expresan una suerte de matrofobia.

²¹ Tal como lo indica Barbara Walker: “An early form of the rosary belonged to the Goddess Kali as her jamapal, ‘rose chaplet’ (ctd. en Garavito 49)

Entendido este término aquí, no como un odio hacia la madre directamente sino odio a llegar a ser como la madre. Tal como lo explica Adrienne Rich: “Matrophobia can be seen as womanly splitting of the self, in the desire to become purged once and for all of our mothers’ bondage, to become individuate and free” (236). Así, Rosario, al tratar de distanciarse de su madre, se distancia de su linaje femenino, y penetra el territorio masculino con sus acciones delictivas asociadas con el sicariato. Este alejamiento de Rosario de su madre y el acercamiento de la protagonista hacia un territorio masculino marca en la obra una cierta primacía por el sistema patriarcal.

El deficiente rol de madre de doña Ruby, sumado al rechazo de Rosario hacia ella, y por ende a los patrones que identifican su tradición anterior son una forma de reafirmación del sistema patriarcal. Mirian Criado señala:

Como regla general los personajes que son madres no solo no se representan como individuos sino que son consideradas un fracaso en su rol maternal. La figura materna es, con frecuencia, silenciada y hasta rechazada, reflejando con ello la perspectiva de la sociedad patriarcal, la cual determina que la experiencia femenina es inferior en comparación con la figura paterna o masculina”. (ctd. en André)

En la obra de Franco, el fracaso de la madre se da al trasladar los roles maternos de doña Ruby hacia el hermano mayor de Rosario, Johnefe, desplazando así a la madre a un lugar inferior. El rechazo mutuo entre madre e hija hace que no se cumpla el concepto de “mimetical strategy”, planteado por Irigaray, el cual propone que la mujer en la construcción de su identidad debe identificarse con sus predecesoras y con las normas sociales que las circundan, no para preservarlas sino para reinterpretarlas (153). En el caso de Rosario construye su identidad alejada del mundo de su madre y más identificada con el sistema patriarcal; al igual que el narrador al identificar la violencia de Rosario con

antecesores masculinos, y no con otras mujeres que también participaron de esa violencia de los años 40. Tal como lo ilustra el narrador aquí:

La pelea de Rosario no es tan simple, tiene raíces muy profundas, de mucho tiempo atrás, de generaciones anteriores; a ella le pesa la vida le pesa lo que pesa este país, sus genes arrastran con una raza de hidalgos... que a punta de machete le abrieron camino a la vida, todavía lo siguen haciendo; con el machete comieron, trabajaron, se afeitaron, mataron y arreglaron las diferencias con sus mujeres. Hoy el machete es el trabuco, una nueve milímetros, un changón. Cambió el arma pero no su uso. El cuento también cambió, se puso pavoroso, y del orgullo pasamos a la vergüenza, sin entender qué, cómo, y cuando pasó todo. (Franco 39)

Así el narrador desde su punto de vista masculino ignora que en esa violencia también participaron las mujeres, y privilegia la asociación de Rosario con una tradición masculina.

Este pasaje de la novela reafirma cómo la violencia colombiana ha hecho una metástasis, generación tras generación, y denuncia además la degradación de la sociedad, al pasar del orgullo a la vergüenza. Esto puede ser entendido a partir de la idea de que la violencia anterior fue una violencia con ideales políticos; en contraste, la violencia de la subcultura de los años 80 es una violencia justificada en la marginación social y los espejismos de felicidad que ofrece el consumismo. Este hecho afecta también a la representación de la mujer en esa violencia, puesto que ella deja de ser la figura de una heroína que participa de la lucha armada por una igualdad social, para convertirse en la imagen de una mujer, antihéroe, que usa las armas para incorporarse en la delincuencia, cegada por el consumismo.

El concepto anti-héroe o heroína malévola que encarna Rosario se hace explícito en los rumores que provoca la protagonista, y los cuales la registran como un mito. Tal como se lo relata Antonio a Rosario:

[dicen] que has matado a doscientos, que tenés muelas de oro, que cobrás un millón de pesos por polvo²², que también te gustan las mujeres, que orinás parada, que te operaste las tetas y también te pusiste culo, que sos la moza del que sabemos [Pablo Escobar], que sos un hombre, que tuviste un hijo con el diablo, que sos la jefa de todos los sicarios de Medellín, que estás tapada de plata, que la que no te gusta la mandas a tusar. (89)

Así, la caracterización de Rosario en estos rumores, expresa la degeneración de la imagen femenina en el mundo del narcotráfico, pues se resalta el valor mercantil de su sexualidad, la estética artificial a la que se sometieron muchas mujeres para complacer a los capos, y su estatus de asesina. En una entrevista Franco afirma que la caracterización de Rosario no es producto de la ficción sino de la realidad de muchas mujeres que vivieron ese mundo delincencial: “me acerqué a estas chicas en un correccional para menores y hablé con ellas. Si la historia de Rosario parece violenta, comparada con lo que cuentan esas niñas parece un cuento infantil”.²³

Rosario ciudad y otras metáforas

El hecho de que Franco se acerque a las correccionales para indagar acerca del mundo femenino y la delincuencia perfila a su novela dentro del género de la sicaresca, el cual se ha centrado mayormente en describir el universo marginado y la pobreza en que viven los jóvenes sicarios. Sin embargo, la novela de Franco, se desvía un poco de este

²² La palabra polvo es un vulgarismo colombiano para referirse al acto sexual.

²³ Entrevista a Jorfe Franco titulada “El sicario tiene cara de mujer”. El Clarín 17 octubre 1999. Web. 23

esquema, en la medida que también mira otras esferas de la sociedad colombiana e incluye en el relato a Emilio y Antonio, quienes provienen de la clase alta de Medellín. La interacción de estos jóvenes con la protagonista les ofrece a los tres personajes la oportunidad de explorar un mundo que es ajeno a ellos. Tanto Rosario como los jóvenes tienen la oportunidad de transitar libremente por zonas de la ciudad que les han sido restringidas por causa de sus condiciones sociales. Así, el autor intenta describir como el fenómeno del narcotráfico logra enlazar dos sectores sociales totalmente opuestos.

El narcotráfico en Colombia logra conectar a las clases altas y bajas de la sociedad, pero no mezclarlas. Esto se evidencia en las descripciones del narrador: “la discoteca fue uno de esos tantos sitios que acercaron a los de abajo...y a los de arriba. Ellos ya tenían plata para gastar en los sitios donde nosotros pagábamos a crédito, ya hacían negocios con los nuestros” (Franco 31). Rosario es también una metáfora de este fenómeno, tal como lo manifiesta Antonio: “Rosario me acercó a la otra ciudad, la de las lucecitas...Fue lenta en enseñármela...Fue un aprendizaje paso a paso” (Franco 48). De igual manera, ella es metáfora de cómo estos grupos sociales no se mezclan. Rosario es rechazada por la familia de Antonio: “Rosario sintió el rechazo de la mamá de Emilio, desde el primer minuto... [a la madre] no le quedaron palabras para despotricar a Rosario” (Franco 60). De igual manera, la madre de Rosario no acepta esa relación: “Doña Rubi... le vaticinó que después que hicieran con ella lo que pensaban hacer la devolverían a la calle como un perro” (Franco 63), dice Antonio.

Rosario además de encarnar el punto mediador entre dos clases sociales, es presentada también como una metáfora de la ciudad de Medellín. Jácome afirma que muchas de las características que se le atribuyen a la ciudad coinciden con el perfil de

Rosario (139). En la obra de Franco, Medellín es descrita como: “rezandera, piadosa y posesiva, pero también es madre seductora, puta exuberante y fulgurosa. El que se va vuelve, el que niega se retracta, el que la insulta se disculpa y el que la agrede la paga” (Franco 115). Todas estas características concuerdan con la personalidad y los roles de Rosario en el relato, ella es devota de la virgen, es de una exuberante belleza y es sexualmente promiscua. Al igual que los habitantes de Medellín dejan a la ciudad y vuelven a ella, así Emilio y Antonio abandonan a Rosario, pero siempre retornan a ella. El que agrede a Medellín, la paga; tal como el que atenta contra Rosario, termina muerto.

En resumen, la novela de Franco continúa la temática literaria que caracterizó la novela colombiana de finales del siglo XX. No obstante, el autor renueva este tipo de narrativa, en la manera que cambia la imagen masculina del sicario por una femenina. Hecho que además posibilita entender la representación de la mujer en la era violenta que el narcotráfico trajo consigo. Esto no es solo una alteración del género sicarresco, es además un cambio en la forma tradicional de describir a la mujer en la novela colombiana, y en especial en el fenómeno de la violencia. La presentación de Rosario en la novela permite un análisis desde las reflexiones feministas y la *anomia* acerca de la organización dualística de la cultura, donde existe una subyugación del otro, el cual desde estas teorías puede ser representado por la mujer y el delincuente. En este sentido, se puede ver que esa convergencia de una doble otredad, mujer-delincuente, se ilustra en la representación de Rosario. Dentro de esta dinámica dual presente en la novela, existe un sistema patriarcal, representado por los narcotraficantes, el cual mercantiliza y objetiva a Rosario, pues la protagonista es mayormente presentada como un objeto sexual y de deseo para los hombres que la rodean. De igual manera, la protagonista permite esa

objetivación a través la explotación de su cuerpo, para alcanzar el bienestar económico que tanto anhela. Paradójicamente, Rosario a pesar de ser objetivada, también se desarrolla una cierta resistencia frente a otros personajes masculinos, tales como Emilio y Antonio, quienes secundan las peticiones de Rosario. Su comportamiento violento también la lleva a expresar una resistencia, puesto que da de baja a todo aquel que trata de abusar o irrespetarla. Cabe aclarar que aunque se le permita cierta resistencia a este personaje, en el trasfondo de la historia siempre se dibuja una preponderancia de lo patriarcal. Por último, es preciso hablar de las transformaciones en la imagen y el cuerpo de Rosario descritas en la obra, las cuales están ligadas a su conducta violenta, tales como la transformación de su figura esbelta durante periodos post-crimen, con su apetito insaciable. En otros casos, deteriorada por el abuso de drogas y alcohol, y la imagen de mujer gótica cuando se une a una secta satánica. Así, la obra de Franco y su personaje femenino dentro del sicariato permite un amplio campo de análisis.

Capítulo V

Rosario Tijeras y sus particularidades literarias

***Rosario Tijeras* en la trasnominación de picaresca a sicaresca**

La novela *Rosario Tijeras* ha sido incluida dentro del corpus de novelas que reciben la etiqueta de novela sicaresca; término que fue acuñado por Héctor Abad Faciolince para describir el grupo de novelas colombianas surgido a finales del siglo XX, cuyo personaje central es el sicario. Faciolince crea este término basado en una posible conexión entre estas novelas y las novelas picarescas españolas. Generándose así, una suerte de trasnominación donde la relación semántica se sustenta en las prácticas delincuenciales de un individuo conectadas con su pobreza, tal como lo explica el autor:

En la España literaria (y en la real) de los siglos XVI y XVII, el pobre, para sobrevivir, se iba de pícaro. Y la picaresca es esa riquísima corriente literaria que para muchos críticos inaugura la novela moderna: el Lazarillo, el Buscón, Guzmán, Rin coñete... En la Antioquia literaria (y en la real?) de finales de siglo XX, el pobre, para salir de pobre; se mete de sicario. Y la sicaresca es una tremenda moda literaria paisa que revela no la pobreza nuestra narrativa sino la de nuestra realidad: peladitos sin semilla que duran poco en sus historias callejeras. (Faciolince)

En la trasnominación realizada por Faciolince, se evidencia que el escritor se focaliza en el personaje central, puesto que tanto en la picaresca como en la sicaresca los protagonistas provienen de un contexto marginado, el cual los compele a convertirse en delincuentes. En la novela española con delitos menores, en el caso colombiano, con el asesinato. En una ampliación del paralelo entre pícaro y sicario realizada por Faciolince, cabe analizar la condición de siervo que lo dos personajes presentan. De acuerdo con la descripción del “pícaro” ofrecida por Antonio Cándido, la “condición servil” de éste es un elemento importante que estructura la trama de la picaresca; puesto que al cambiar de

amos, el pícaro también cambia de ambiente, hecho que le permite conocer la sociedad a diferentes niveles (157). Esta caracterización del pícaro como siervo, se acerca a la condición servil del sicario; puesto que la profesión de asesino que ejerce el sicario está al servicio de un amo narcotraficante. En este servicio, el sicario tiene acceso a otra capa social, lo cual le permite acceder a otros niveles de la sociedad diferentes al propio.

En conexión con el paralelo pícaro-sicario, María Fernanda Lander encuentra entre estos personajes otros elementos comunes, tales como: “la juventud, la inexperiencia, [el] continuo movimiento y [la] particular visión de la sociedad que lo relega” (167). Del mismo modo, Lander observa que aunque el pícaro y el sicario pertenecen a dos periodos históricos diferentes, por ende tipos de violencia diferentes, los dos reciben una “condición metonímica” de un individuo marginado socialmente (167). Así, las observaciones de Lander refuerzan la idea de una posible relación temática y estilística entre estos dos tipos de novelas a pesar de su diacronía. Esa relación temática de marginalización a pesar de la diacronía y de los diferentes contextos históricos, permite ver que en el contexto del narcoterrorismo el ser sicario se vuelve parte constituyente de la imagen que tiene de sí mismo, y esto obedece a la imposibilidad que tiene el sicario de escapar de ese círculo y que a la vez condiciona su identidad. Imposibilidad que no marca el destino del pícaro; en el caso de Lazarillo de Tormes en su edad adulta deja la delincuencia y consigue una vida más sedentaria. Así, se podría afirmar que el contexto histórico y sus transformaciones son un determinante en la representación del pícaro y del sicario.

En contraste, existen detractores de la posible asociación de estos dos grupos de novelas. Tal como lo expresa Ana María Mutis, quien afirma que la trasnominación de

picaresca a sicaresca se centra solo en las representaciones del pícaro y el sicario, las cuales no son la totalidad de la obra, por lo tanto no permiten una correspondencia entre los dos corpus de novelas. Para defender su argumento la autora explica que una característica fundamental de las novelas picarescas es la narración en primera persona, que demarca un carácter autobiográfico, elemento del que carece la novela sicaresca. Tal como lo expone Mutis:

La ausencia del punto de vista del sicario como filtro desde el cual se observa la realidad narrada y el abandono de la autobiografía como vehículo de legitimación y justificación del joven delincuente infringe el modelo picaresco desde sus bases. La objetivación del sicario y su configuración como personaje-tipo al servicio de un narrador letrado socava la construcción que la picaresca realiza de la conciencia individual del marginal. (213)

La ausencia de relato autobiográfico, se evidencia en las novelas *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, donde los sicarios son silenciados, y el relato es organizado por narradores personajes como “El gramático” y Antonio, quienes ofrecen descripciones de la vida de estos sicarios.

Este análisis de la ausencia de relato autobiográfico en las novelas sicarescas no necesariamente conlleva a un total distanciamiento de la novela picaresca, si se tiene en cuenta las categorías de la novela picaresca planteadas por María Casas de Caunce. Entre estas figuran: la novela picaresca clásica, como *Lazarillo de Tormes*; la novela picaresca sensu lato, como *Hija de la Celestina*; y la novela míticamente picaresca, como *El diablo cojuelo*. (12-13). La segunda categoría llama la atención porque es aquella que presenta una variación de la picaresca tradicional, la cual radica en el punto de vista, lo cual según Casas de Caunce no implica que le reste su calidad de novela picaresca. Tal como lo explica la autora:

Un cambio en el punto de vista narrativo, el elemento autobiográfico, no debe ser razón para que una novela deje de ser picaresca. A nuestro parecer, el ingrediente substancial de esta modalidad sigue siendo la existencia y la filosofía existencial picaresca preservada en una unidad estructural, personaje-ambiente, siempre permaneciendo la burla como exponente del genio picaresco. Las mutaciones admisibles corresponden más bien al nivel de la técnica narrativa, permitiéndose transposiciones (de un hombre a una mujer) o...de primera persona a tercera. (14)

De acuerdo con la teoría de Casas de Faunce, se podría afirmar que el hecho de que las novelas sicarescas no presenten un narrador en primera persona, no es un determinante en el alejamiento de los géneros, puesto que existen otros factores comunes tales como “la unidad estructural personaje-ambiente”, esto es el joven delincuente rodeado de un ambiente marginal. Tal como es representado también el sicario. Otra aspecto en común es el hecho de que “el pícaro se guía por el instinto de unos impulsos primarios en busca de gratificaciones sensoriales y no de goces espirituales” (Casas de Founce 13), en el caso del sicario su gratificación sensorial se halla en poseer objetos materiales.

Otro elemento que acerca a la novela sicaresca a la picaresca, es el hecho que dentro del corpus de la picaresca se encuentra novelas donde el pícaro es una mujer, tal es el caso de *La pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda. En este tipo de novelas a la pícara se le caracteriza por el uso de artimañas en relación en cuanto al uso de su encanto femenino para atraer a sus víctimas. En el plano amoroso, Thomas Harahan afirma que: “la pícara siempre que puede evita los amores y utiliza sus encantos para desplumar a los ricos. Si le falta sensibilidad a veces, su tacto por el metálico es muy fino” (38). Estos aspectos coinciden con la descripción de Rosario, puesto que ella utiliza sus encantos en conjunción con sus actos delincuenciales y es caracterizada por una falta de amor hacia sus pretendientes.

Esta relación entre *Rosario Tijeras* con la picaresca femenina es reconocida por Mutis, quien admite que a pesar de la distancia entre la novela de Franco y la picaresca como *El Lazarillo de Tormes*, existe una afinidad con la picaresca femenina en cuanto a que en los dos casos se explota al cuerpo como arma de seducción para alcanzar bienestar material, pero se distancia en la medida en que la pícara quiere distanciarse de su rol de esposa y la sicaria se apropia de un rol masculino. Este planteamiento de Mutis es cuestionable si se remite al análisis hecho en este capítulo anterior en donde Rosario adquiere ese rol masculino para resistir a la normatividad femenina, y para distanciarse de su madre en lo que se definió en el capítulo anterior como matrofobia. Mutis argumenta además que las pícaras no son personajes basados en la realidad, mientras que la figura de la sicaria sí. Este argumento también puede ser discutible, pues Rosario es un personaje que reúne diferentes características de las mujeres que rodearon a los narcos y a los sicarios en la vida real. No es ella un personaje tomado fielmente de la vida real sino una composición o un retrato que compila varios perfiles de las mujeres en la subcultura del narco-sicario. *Rosario Tijeras* no es una novela testimonial, el personaje en si es una elucubración de Franco que reúne aspectos de la realidad.

En la definición de *picaresca sensu lato* Casas de Faunce menciona la burla como una característica de este tipo de novela (14); elemento que le añade cierta comicidad a la novela, lo cual hace que el infortunio del personaje principal sea asimilado por el lector con cierta ligereza hacia la historia y siempre permaneciendo la burla como exponente del genio picaresco (Casas de Faunce 14). En este sentido si existiría un posible distanciamiento entre la picaresca y la sicaresca, puesto que la trama de las novelas sicarescas no contienen un elemento cómico predominante; por el contrario hay un tono

bastante dramático. De manera similar, el destino final del pícaro es otro elemento distanciador:

El pícaro se proyecta en su mundo como prisionero del mismo. Su salida significa el fin del pícaro: un cambio de personalidad o la muerte del individuo...Para evitar ese final fatal, que teñiría la obra con un posible sentido trágico...se prefiere explicar su caso como...parasito social que se nutre a expensas de incautos. (Casas de Founce 13)

La representación del final del pícaro sirve para disminuir la tensión en la trama, fenómeno que no se da en *Rosario Tijeras*, puesto que su muerte tiene un matiz trágico, el cual en la obra es aliviado al ubicarlo como la apertura de la obra. Esta estrategia narrativa siembra en el lector la curiosidad de descubrir cómo la historia de Rosario se desenlaza en este punto.

En general hay muchos argumentos que dibujan similitudes entre la picaresca y la sicaresca, pero a la vez hay otros que crean un distanciamiento. Sin embargo, desde la representación de la pícara en relación con la de Rosario, los dos tipos de novelas presentan una similitud que permite afirmar que *Rosario Tijeras* es una novela sicaresca. Es importante rescatar la idea de Casas de Founce, para quien el hecho de que la picaresca no presente un narrador pícaro autobiográfico, no le quita mérito de ser considerada novela picaresca. Incluso podría hablarse de que su mérito es propio, en cuanto a que tiene su especificidad separada de la categoría del pícaro. En la misma medida, el hecho que Rosario no sea la narradora de su historia no limita la posibilidad de crear la trasnominación entre picaresca y sicaresca. Sin embargo, hay diferencias importantes que nos permiten definir la categoría sicaresca como una categoría separada con sus propias características.

Para tal fin, es necesario primeramente describir una serie de elementos que caracterizan tanto a la novela picaresca como a la sicaresca. Entre estos tenemos: el entorno urbano como escenario donde las historias transcurren, donde además se retratan diferentes niveles sociales, y la atención se focaliza en la clase marginada asociada con la delincuencia, espacio de donde el protagonista proviene. Así, tanto el pícaro como el sicario son personificados por jóvenes delincuentes o antihéroes, quienes se hayan sin la tutela de sus padres y cuyas vidas despliegan una evolución de su personalidad orientada a la aprehensión del mundo a través del crimen. Su actividad delincuencial está justificada como medio de supervivencia; rasgo que a la vez define a estos protagonistas como individuos que están mayormente en posesión de bienes materiales.

A pesar de las características comunes entre la novela picaresca y sicaresca, existen rasgos particulares de la segunda que la constituyen como una categoría aparte. Como una primera característica tenemos la diatriba inserta en estas novelas, donde se critica la violencia ligada a la corrupción de la sociedad colombiana, donde no se culpa en sí al sicario, sino que se ilustra como una víctima de esta situación. Así, el sicario es representado como un individuo atrapado dentro de una estructura de violencia y poder que lo condicionan. Dicha estructura es dominada por un narco-patriarcado que mercantiliza a estos jóvenes, pues en sus tareas de sicario ellos arriesgan su vida, la cual para los narcos es considerada prescindible. En este sentido el sicario se aleja del pícaro, y se origina una categoría propia en la caracterización del sicario. Los sicarios son así caracterizados por una vida corta y efímera, sin futuro alguno; no hay una solución o un cambio en la vida o el destino de estos jóvenes. Este aspecto hace que la novela se aleje de toda intención aleccionadora, solo se pretende dibujar la decadencia de la sociedad

colombiana a finales del siglo XIX. Así, la novela sicaresca se aparta de la novela picaresca que sí perseguía una intención moralizadora. El tema religioso es tratado por los dos tipos de novelas, pero en la sicaresca ya no se critica a la iglesia, sino por el contrario se critica a la manera en que los individuos llevan la religiosidad. Esto es el cómo los individuos se apropian de estas identidades divinas para realizar sus crímenes. Existe una veneración por la virgen porque se piensa que ella les ayuda a estos sicarios para cometer con éxito sus crímenes. Existe así en esta subcultura una suerte de sincretismo entre el bien y el mal, el cual se justifica y se normaliza en la identidad de víctima y victimario que ellos personifican.

Tanto en la picaresca como en la sicaresca, los protagonistas son caracterizados por su actitud servil; en el caso del pícaro sirve a un amo que adopta la tutela del joven, en la sicaresca el sicario obedece a un amo narco o delincuente que también le ofrece cierta seguridad o resguardo. El alejamiento se produce en el sentido que el sicario tiene la oportunidad de abandonar esa actitud servil, e interactuar íntimamente con miembros de un estamento social más alto. Esto se da con la relación amorosa que los sicarios desarrollan con los narradores de las obras, quienes provienen de una clase elite. Estamos hablando aquí no sólo de *Rosario Tijeras* sino de *La virgen de los sicarios*, donde Fernando “el gramático” sostiene relaciones íntimas con los sicarios. Estas relaciones amorosas entre sicarios y narradores generan otro rasgo característico de la novela sicaresca, este es el tono dramático, donde los narradores expresan sus sentimientos amorosos hacia los sicarios y además son testigos que viven de cerca el drama de la muerte prematura de estos sicarios. De esta manera la novela sicaresca también se aleja de la picaresca, puesto que en la segunda rompe la tensión del relato con

la burla o comedia, elemento del cual carece la sicaresca. Otro rasgo propio de la sicaresca es que el personaje principal guía y le muestra al narrador un mundo que es ajeno a él. Esto es, le enseña la idiosincrasia de su subcultura y le presenta zonas marginadas de la ciudad. Así, el narrador a su vez se convierte en un divulgador que interpreta y transmite esta información al lector. Muchas de las particularidades de la novela sicarescas recaen mayormente en el narrador. Tal como se describirá el análisis a continuación.

La voz narrativa y el protagonista

Rosario y muchos episodios de su vida son descritos a través de la voz de Antonio, un amigo íntimo de la protagonista, con quien ella sostiene largas conversaciones y quien se convierte en una especie de confidente. De esta manera, Antonio elabora una especie de monólogo, donde rememora dichas conversaciones y recrea un retrato literario de Rosario, el cual es matizado con la descripción de sus propias experiencias y vivencias con la protagonista. Antonio termina convirtiéndose en un testigo de algunos de los crímenes que ella comete y de algunas tragedias que la protagonista afronta, tal como lo ilustra su última batalla con la muerte en el quirófano de un hospital, donde Antonio mientras aguarda el dictamen final de los doctores, elabora su relato.

Atendiendo al rol de Antonio en la obra, podría afirmarse que Antonio es un tipo de narrador-testigo, esto desde la definición de este tipo de narrador ofrecida por el crítico literario Enrique Anderson Imbert, la cual se presenta así:

Este narrador...narra en primera persona. En mayor o menor grado participa de la acción pero el papel que desempeña es marginal, no central.

Es el papel de un testigo. Un viejo amigo, un pariente, un vecino...usa el yo para contar lo que le pasa a otro...Está mezclado en los acontecimientos, sí, pero lo que nos cuenta son las aventuras de un personaje más importante que él. El narrador testigo es, pues, un personaje menor que observa las acciones externas del protagonista. (79)

La definición de Imbert presenta diferentes características del narrador-testigo que coinciden con el rol narrativo de Antonio, puesto que él desde un yo narra las odiseas de Rosario, y aunque Antonio impregna su relato con sus emociones y ofrece algunos detalles de su vida, el lector no llega a conocer tanto a Antonio como sí a Rosario. De esta manera, el lector sabe que el personaje relatado tiene más importancia que el narrador. Imbert también afirma que este tipo de narrador: “puede observar las acciones externas de otros personajes menores con quienes el protagonista está relacionado” (80). Esto se observa, en la manera que Antonio también describe y elabora pequeños retratos literarios de Emilio, su amigo; así como retratos de Johnefe el hermano de Rosario y Ferney, otro enamorado de la protagonista. Imbert además explica que el narrador-testigo “se entera de ellos [los eventos] porque conversa con personas bien enteradas y así recibe testimonios que le permiten completar sus noticias hasta comprender la historia total” (80). En la novela muchas veces Antonio recuenta episodios de la vida de Rosario reconstruyendo los relatos de terceros, como Gallineto, un amigo de Rosario quien fue testigo ocular de uno de sus asesinatos. (Franco 87).

Contrario a lo expuesto aquí, otros críticos piensan que Antonio es más protagonista que Rosario. Tal como lo aprecia Camila Segura Bonett, para quien el enamoramiento de Antonio hacia Rosario, y su angustia emocional de enamorado no correspondido son el hilo conductor de la trama. Incluso afirma que el tono rosa de la novela es la causa del éxito editorial de esta novela (118). En esa misma línea de

pensamiento, Mutis piensa que la novela “se centra en la historia de Antonio, de su amor imposible fruto de su encuentro con una mujer y un mundo ajenos a su realidad y de la agonía que le produce su inminente muerte.”(215). Así para Mutis, Antonio es un tipo de narrador-protagonista. Es cierto que Antonio confiesa abiertamente al lector sus amor secreto y cohibido por Rosario, pero esto podría entenderse más como una estrategia narrativa para darle mayor verosimilitud al relato, sin restarle importancia a Rosario como protagonista, puesto que al presentarse Antonio de una manera tan cercana a Rosario, persuade al lector de su mayor conocimiento del personaje que describe. Tal como lo expresa Antonio:

...estudié cada paso para tenerla cerca, la observé con cuidado para no cometer alguna imprudencia...y después de tanto examen silencioso logré entenderla, acercármele como nadie lo había hecho...pero también entendí que Rosario había partido su entrega en dos: a mí me había tocado su alma y a Emilio su cuerpo. (Franco 54)

En esta cita vemos como Antonio expresa que él logra entender y acercarse a Rosario como nadie lo había logrado, con lo cual sugiere que su relato es verídico.

Este debate entre si Antonio es un narrador-protagonista o un narrador-testigo puede aclararse desde la teoría narrativa de Imbert, la cual explica que el hecho de que los dos tipos de narradores se ubiquen desde una primera persona, genera esta ambigüedad, pero en definitiva es una cuestión tanto subjetiva como objetiva. Tal como lo describe el autor: “Un testigo, si es importante, en ocasiones adquiere un papel protagónico. El lector puede preferir un personaje a otro y declararlo principal. Sus razones son en el fondo subjetivas.” (98). Es por tal razón que desde el punto de vista de Segura y de Mutis, Antonio es más protagonista que Rosario, tal vez porque ellos hacen una lectura de la novela desde la historia de amor implícita en el relato. En el caso del

presente análisis, nos centramos en Rosario, lo cual hace que la detectemos a ella como protagonista. Lo anteriormente expuesto indica que definir quién es el protagonista depende del ángulo en que se analice la novela. En cuanto al aspecto objetivo descrito por Imbert, el autor afirma que esto se puede definir desde la pregunta de si el narrador habla más de sí mismo que del otro. Esto se puede analizar desde un criterio cuantitativo y cualitativo. El primero correspondería a la extensión en líneas de la descripción del otro. El cualitativo se refiere a que a pesar de la larga extensión en su descripción, lo que él hable de sí mismo se puede tornar más interesante que lo del personaje descrito (98). Esta explicación de Imbert sigue circulando en esa ambigüedad y en la responsabilidad del lector para elegir si el narrador es protagonista o testigo.

Se propone así en el presente análisis, describir a Antonio como un narrador-testigo, puesto que es el observador e intérprete de la vida y acciones de Rosario. Antonio nos relata toda la vida de Rosario, su entorno familiar, sus tragedias, sus alegrías sus luchas, desde su niñez hasta su muerte. Sabemos más de la vida de Rosario que de la de Antonio; de Antonio solo sabemos que es un joven burgués, y de sus anécdotas personales con Rosario, pero no tenemos muchos detalles de su vida, no sabemos mayor cosa de él. Otro indicador de que Rosario es la protagonista radica en el bildungsroman presente en el relato y en cómo se estructura de principio a fin la obra. La novela inicia con la descripción de la causa de la herida bala que causa la agonía de Rosario en el hospital: “Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte...--Sentí un corrientazo por todo el cuerpo...--me dijo desfallecida camino al hospital” (Franco 9); posterior a esto el narrador, mientras espera que Rosario sobreviva, construye su relato con una

retrospección centrada en detalles de la vida de Rosario. Finalmente, la novela cierra con la certeza de que Rosario finalmente muere y con las palabras de Antonio: “<< Eso es todo Rosario Tijeras>>” (Franco 198). Es por este argumento que se concibe aquí a Rosario la protagonista.

Por otra parte también se considera relevante tener en cuenta las razones del autor. En una entrevista Franco expresa que utiliza un narrador como Antonio porque se identifica con él mismo, puesto que él desde su autoría no conoce directamente el mundo de los sicarios. Por lo tanto, el autor no consideró pertinente localizar a Rosario como narrador-protagonista sino a Antonio. Tal como lo expresa a continuación el autor al responder la pregunta de por qué Rosario es silenciada:

Tiene que ver con la estructura que yo decidí que la novela tuviera... En un momento incluso pensé que Rosario era la que tenía que contar la historia. Pero me pareció un poquito deshonesto de mi parte en el sentido que yo no conocía ese mundo; digamos que si hay una voz más similar a la del autor ésta es la voz de Antonio. Yo pertenezco a ese otro medio Medellín; no al de las comunas. Entonces preferí contar la historia desde el punto del Medellín que desconoció por muchos años a ese Medellín. (Entrevista 231)

Continuando con en esa ambigüedad en torno a Rosario o Antonio como protagonista. En otra entrevista Jorge Franco afirma que al escribir su novela piensa primeramente en Medellín, su ciudad natal, él quería narrar a Medellín a través de Rosario, tal como lo expresa aquí:

Tendría que volver y contar esa ciudad que fue tan difícil para mí, principalmente porque me tocó ese momento complicado de los años 1980... con la figura de Escobar viva...En fin quería volver a Medellín de alguna manera, pero no sabía cómo y se me presenta hacerlo en la forma de esta mujer, en parte porque leí unos testimonios reales... [en] un

trabajo de psicología que se centraba en pandillas y ahí me encontré con un testimonio de mujeres metidas en las pandillas. (Narrar 232)

Las afirmaciones de Franco permiten ver que a él le inquietaba más la ciudad de Medellín y su violencia, y conecta este tema con la mujer violenta y la clase marginal, lo cual se materializa con Rosario y no con Antonio, quien es totalmente opuesto a ella. En la novela se utilizan metáforas de femineidad para describir a Medellín, y como se ha mencionado en el capítulo anterior estas características coinciden con la mujer y específicamente con Rosario. Dicha relación entre *Rosario Tijeras*, ciudad y literatura colombiana contemporánea se analizará a continuación.

***Rosario Tijeras*, la ciudad y la transculturación**

La literatura post boom presenta una estrecha relación entre la ciudad, y la narrativa. Tal como lo describe Ángel Rama, para quien la literatura post-boom colombiana se caracteriza por la inquietud de los escritores alrededor del tema de la “transculturación popular urbana—donde los escritores narran y exploran la vida social de la ciudad a través de escenarios como el barrio, la calle, la cuadra, la esquina, la escuela” (ctd. en Reyes Albarracín 44). Por lo tanto, no es una sorpresa que Franco exprese en su entrevista, citada anteriormente, que antes de aventurarse a escribir *Rosario Tijeras*, sentía la necesidad de describir a Medellín, y en el desarrollo de este proyecto literario surge la idea de explorar su ciudad natal dividida. Esto es la Medellín marginada y la Medellín elitista, escenario que propicia una suerte de transculturación; entiéndase este término como una adopción de ciertas prácticas culturales provenientes de otro grupo social. Se utiliza este término aquí porque en la novela de Franco se evidencia como la subcultura del narcotráfico se articula con la clase burguesa, lo cual es

metaforizado por Franco con su personaje marginal Rosario y los personajes elitistas Antonio y Emilio.

Esta transculturación se expresa en los cambios que surgen en los personajes. Específicamente, Antonio y Emilio quienes vienen de una clase social alta y al involucrarse con Rosario se introducen en la subcultura de las comunas. Este proceso de inserción influye en su lenguaje y vestuario. Tal como lo expresa Antonio:

No necesitaba un espejo para ver que eran diferentes a nosotros, aunque con el tiempo termináramos iguales a ellos... Siempre los había visto de lejos y nunca entré a detallarlos, pero ya metidos en el apartamento de Rosario, comencé a observarlos minuciosamente y, con mucha cautela, a imitarlos. Primero fue el pelo, nos lo dejamos bien cortico y con unas colas más discretas, después nos enrollamos maricaditas en las muñecas y nos forramos en bluyines viejos, en las rumbas intercambiábamos las camisetas, ya así fue como a mi armario fue a parar la ropa de Fierrotibio, Charli, Pipicito... Johnefe en un ataque de afecto me regaló uno de sus escapularios, el que tenía colgado en el pecho, y que según Rosario, por eso fue que lo mataron...(Franco 68)

En la descripción de Antonio de su transformación estética, se hace explícito que al compenetrar el mundo de Rosario, Antonio y Emilio sienten un deseo de ser de alguna forma parte de esa subcultura, y una manera de lograrlo es a través de la imitación de la estética de los amigos de Rosario. De igual manera, esa transformación se da en Rosario, quien para “ser aceptada”, o de alguna manera encajar en el mundo de Emilio transforma su apariencia en una imitación de la madre de Emilio. Tal como lo expresa la protagonista:

Yo que me había comprado una pinta donde la vieja [la madre de Emilio] compra la ropa, y me cobraron un ojo. Me mandé peinar donde arreglan a la vieja... Me había propuesto a hablar poquito para no ir a cagarla... ensayé en el espejo una risita los más de chévere y hasta me tape

los escapularios con unas cadenas lo más finas... pero apenas llegué, me sale esta... vieja mirándome como si yo fuera un pedazo de mierda (61)

Las anécdotas de los personajes en relación con el proceso de transculturación en la obra, demuestran que a pesar de sus intentos por cruzar esas fronteras sociales y ser parte de la otredad, se trata de intentos son fallidos, especialmente en el caso de Rosario con su identidad marginal puesto que, a pesar de esconder su verdadera identidad, no logra engañar a la madre de Emilio y es rechazada. De igual manera en la ciudad de Medellín la clase elitista permite permear el negocio del narcotráfico por el lucro económico que representa, pero nunca acepta a estos individuos como parte de su grupo social. De esta manera se perpetúa la brecha social urbana. Un aspecto de la subcultura de Medellín que sí penetró otros grupos sociales y se instaló allí fue la jerga de estos jóvenes marginados, conocido como Parlache. Esta jerga fue incluso un fenómeno que se extendió no solo en el habla coloquial, sino en la literatura y el cine colombiano, y que por su puesto está latente en las novelas sicarescas. A continuación analizaremos este aspecto.

El parlache en *Rosario Tijeras*

El parlache es una variedad dialectal del español colombiano desarrollado por los jóvenes oriundos de la ciudad de Medellín. Según Luz Stella Castañeda, esta variedad “surge y se desarrolla... como una de las respuestas que los grupos sociales excluidos dan a los otros sectores de la sociedad que los margina... se trata de un lenguaje urbano... que expresa sin pudores... la nueva realidad que viven amplios sectores de la sociedad medellinense”. (78) De acuerdo con la definición de Castañeda, el Parlache es una marca de distinción colectiva de los jóvenes marginados de Medellín con el cual se diferencian a sí mismos y son diferenciados de los grupos excluyentes. Por tal razón, para muchos es

una variedad que presenta un registro vulgar y popular. Esta diferenciación social, explícita en el lenguaje, se asocia con la búsqueda de una identidad sustentada en la territorialidad de estas subculturas juveniles. Tal como lo expresa el profesor Carlos Feixa:

Las culturas juveniles crean un territorio propio y se apoderan de espacios urbanos que distinguen con sus marcas: la esquina, la calle... Crean palabras, giros, frases hechas; cambian la entonación, todo para oponerse a los adultos. Para lograrlo toman elementos prestados de los argots marginales, como el de la droga, de la delincuencia... también crean nuevos términos expresiones a través de las metáforas, de la inversión silábica y los juegos lingüísticos (ctd. en Castañeda 83)

En la explicación de Feixa se evidencia además que el desarrollo de esta variedad surge como una manera de oposición a los adultos. En el caso de la subcultura colombiana este lenguaje es también una manera de resistencia frente al sistema dominante que los margina y los oprime, es por esto que se identifican con los argot marginales de la delincuencia.

Castañeda explica que este fenómeno lingüístico tiene sus raíces en la crisis social y el surgimiento de la modalidad delincencial como fuerza de trabajo que la cultura del narcotráfico trajo consigo (77). Por dicha razón es común ver que las expresiones procedentes de esta jerga se organizan en grupos semánticos asociados con el crimen, el asesinato, y la droga, entre otros. Tal como lo evidencia el glosario descrito por Alonso Salazar en su libro *No nacimos pa' semilla*, donde muchas de las palabras presentan una alteración semántica: verbos como “acostar”, “quebrar” u “organizar” significan asesinar, “limpiar” es matar a alguien indeseable. Para expresar la acción de robar se utilizan expresiones como “bajar”, “jalar”. Además, frases como “corte de

franela” que significa cortar la cabeza; “llevar la mala” que es quererle hacer mal a alguien, “no comer de nada” que equivale a no temerle a nada. (167-177). Alonso Salazar aclara al comienzo de su glosario que muchas de estas palabras “han permeado otros círculos y medios sociales de Medellín” (167) Este fenómeno se evidencia en *Rosario Tijeras*, donde aunque la mayoría de expresiones provenientes del parlache son utilizadas por los personajes marginados, algunas de ella se cuelan en el discurso del narrador burgués Antonio. Por ejemplo las palabras “parcero” para referirse a amigo o para parafrasear como Rosario se refiere a él. En ocasiones, Antonio utiliza esta terminología del parlache para expresar metáforas, así: “Esto se está volviendo tierra caliente ...Era cierto que la ciudad se había <<calentado>>” (79), el adjetivo caliente en el parlache se refiere a un sitio peligroso (Salazar 168). Los siguientes son otros ejemplos de vocablos del parlache encontrados en las intervenciones de los personajes marginados en la novela: “-vos sos una regalada [servidor incondicional]” (43) le dice un amigo a Rosario. “-querés un pase [una dosis de cocaína]?” “-Todo el que me faltonea [falla] me las paga” dice Rosario (43-45). En una amenaza contra Emilio, Ferney dice “-ya está oliendo a formol-” (69). Ejemplos como los anteriores recorren toda la novela. Es claro que en su mayoría se refieren a la violencia o a la droga.

El parlache, en la novela de Franco, sirve a la vez como técnica para ilustrar como las maneras de hablar de los personajes son marcas sociales y distinciones entre unos y otros. En casos donde los representantes de la elite expresan no comprender lo que los personajes marginados expresan. Tal como se hace explícito aquí:

–Johnefe y Ferney se pudieron colocar en La Oficina –me contó–. Eso es lo que todos los muchachos quieren. Ahí deja uno de ser chichipato y puede volver duro. En esa época había mucha demanda porque había un descontrol tenaz, y estaban buscando a las cabezas de los combos para armar la selección. –Traducción, por favor –le dije. (72)

En este diálogo Rosario relata a Antonio cómo su hermano Johnefe y Ferney logran entrar a la organización de sicarios, cuyo nombre es La Oficina²⁴, la cual era la mayor aspiración de los jóvenes delincuentes de Medellín. Tras la larga intervención de Rosario, Antonio le pide que “le traduzca” porque no logra entenderla. Así, se ilustra la brecha social entre los personajes expresados en su variedad dialectal que los lleva a una interacción comunicativa deficiente.

No sólo sus maneras de hablar crean un distanciamiento entre los personajes. Sus subjetividades y la conciencia de lo que ellos representan también hacen manifiesta esta brecha. Tal como lo nota Aaron J. Lorenz, quien afirma que los personajes después de haber compenetrado el mundo de Rosario y de haber sabido que ella estaba enrolada con narcotraficantes y sicarios, recobran su moralidad burguesa y se autodenominan “gente decente”. (248) Esta moralidad burguesa del narrador impera a lo largo de todo el relato, esto desde la óptica de objetivación con que Antonio mira a Rosario. En la opinión de Lorenz, Antonio es un narrador burgués que representa en sí mismo una mirada voyerista. (241). A continuación se describirá como en *Rosario Tijeras* existe una suerte de voyerismo inducida por el narrador y de la cual participa el lector.

²⁴ La oficina descrita en la obra puede tener cierta similitud con la mayor organización criminal colombiana conocida como La oficina de Envigado, surgida durante la época de Pablo Escobar.

El narrador y el voyerismo en *Rosario Tijeras*

El retrato literario de Rosario ilustra una alternancia de rasgos físicos y psicológicos. En dicho retrato existe una focalización en el cuerpo y el vestuario de Rosario. El narrador no solo realza los atributos físicos de la protagonista, sino que vuelve una y otra vez a ellos, en una dinámica de contemplación y deseo insaciable, incluso en la agonía de ella la sigue contemplando con ese deseo carnal: “Sus hombros descubiertos como casi siempre, sus camisetas diminutas y sus senos tan erguidos como el dedo que señalaba. Ahora se está muriendo, después de tanto esquivar la muerte.” (Franco 10) Continúa más adelante el narrador: “su cuerpo nos engañaba, creíamos que se podían encontrar en él todas las delicias de lo placentero, a eso invitaba su figura canela, daban ganas de probarla... siempre daban ganas de meterse dentro de Rosario” (Franco 14). En este último extracto, el narrador no habla solo desde su subjetividad sino que incluye a la colectividad masculina. En ese sentido Antonio representa la mirada de toda la colectividad masculina sobre la mujer objetivada sexualmente. La manera en que hace descripciones del cuerpo de Rosario concuerda con las expectativas de un espectador masculino, puesto que hace constantes referencias al cuerpo y la sensualidad de Rosario. Esta manera de narrar y erotizar el cuerpo de Rosario concuerda con la manera de representar los desnudos femeninos en el arte. Tal como lo señala John Berger: “women are depicted in a quite different way from men—not because the feminine is different from the masculine—but because the ‘ideal’ spectator is always assumed to be male and image of the woman is designed to flatter him” (64). Pareciera que en la obra de Franco el narrador siempre se dirige a un lector masculino a quien le

interesa lo erguido de los senos de Rosario o las diminutas camisetas y minifaldas que ella usa.

Antonio al observar y erotizar la figura de Rosario se convierte en un tipo de voyerista. Aunque Antonio no observa directamente los encuentros sexuales de Rosario y Emilio, sí da cuenta de ellos al lector, así: “cada vez que los escuchaba jugar encerrados, cuando imaginaba en lo que acababan sus juegos porque así me lo decía el repentino silencio de sus risas, el chirriar de su cama y uno otro quejido involuntario (Franco 64). Antonio así no solo narra el cuerpo de Rosario sino que también su vida sexual, induciendo al lector a ser parte de esa contemplación de Rosario. Esta actitud voyerista del narrador es confesada por él mismo, así: “estudié cada pasa para tenerla cerca, la observé con cuidado para no cometer alguna imprudencia...y después de tanto examen silencioso logré entenderla” (Franco54). De acuerdo con todo lo expuesto anteriormente, en relación con la manera que Antonio narra a Rosario, permite observar que Rosario al ser narrada por un hombre es objetivada, y a pesar de que el narrador describe el perfil psicológico del Rosario. Este se centra mayormente, en el cuerpo y la sensualidad de Rosario, siendo así la protagonista objetivada desde el deseo del narrador por poseerla y de describirla de esta manera al lector.

En resumen, la estructura narrativa de *Rosario Tijeras* y su contenido temático alrededor del personaje femenino delincuente permite una trasnominación desde el término picaresca hacia sicaresca. Un argumento que refuta esta idea es el tipo de narrador que presenta la obra, puesto no se trata de un tipo de autobiografía, narrado en primera persona, sino un el relato de un narrador-testigo acerca de la protagonista. Aspecto que como se expone acá no crea un total distanciamiento entre los dos tipos de

novelas, puesto que contienen otros elementos de contenido que conservan cierta similitud entre ellas. Sin embargo se ha propuesto acá que el tipo de narrador y sus funciones en el relato generan ciertas particularidades que hacen que la sicaresca sea considerada como una categoría diferente. La particularidad de este narrador ha dado origen a otro debate entre la crítica, esto es el hecho de quién es el protagonista, Rosario o Antonio, lo cual es esclarecido con la teoría narrativa, al explicar que esto se determina de manera subjetiva. Es decir, desde donde el lector se ubique para analizar la novela. Esto es si la novela se entiende como una historia de amor, Antonio sería el protagonista. En contraste, si la novela se mira desde el bildungsroman de Rosario, la protagonista sería ella. Esta última perspectiva es la que hemos elegido en este análisis.

Otro tema analizado aquí es el tema de la ciudad como contenido relevante para el lector, el cual a su vez representa la característica de las novelas colombianas de finales de siglo XIX. Al tema de la ciudad se conecta el tema de la transculturación que se presenta en *Rosario Tijeras* con la mimesis en las maneras de vestir y de hablar de los dos grupos. Este aspecto se materializa en la implementación del parlache en lenguaje de la novela, pero a su vez se distancia con la reiteración del origen social de los personajes. Lo anterior se demuestra cuando Antonio narra desde su mentalidad burguesa y se diferencia del mundo de Rosario. De manera similar, Antonio desde su forma de narrar el cuerpo de Rosario, permite identificar un tipo de voyerismo que conlleva a la objetivación de la protagonista. Con esto se concluye aquí el análisis del formato y la técnica narrativa de la obra.

Conclusión

La singularidad de *Rosario Tijeras* dentro de la novela sicarésca radica en la representación del sicario a través de un personaje femenino. Esta particularidad de la obra de Franco abre una ventana para analizar la representación de la mujer en la problemática de la violencia de finales de siglo XX. La representación de la mujer en la violencia presenta viejos antecedentes que se remontan al siglo XIX, esto se expone en el primer capítulo de este estudio, donde se esboza una aproximación al panorama histórico de la representación femenina en la plástica y la literatura que ha narrado y estetizado la violencia. Se parte desde el siglo XIX, con las guerras de independencia, donde en la plástica y la historia la mujer es representada como dicotomía entre heroína y mártir. Este es el caso de Policarpa Salavarrieta, personaje histórico que con su apoyo a los militantes insurrectos contribuyó a la independencia de Colombia. Por tal razón se mereció un lugar en los lienzos de los artistas de ese tiempo, cuyo interés primordial era la representación heroica de los protagonistas de las batallas en este periodo. Se evidencia que Salavarrieta, a pesar de ser considerada heroína, no es representada como una mujer activa, sino por el contrario su acto heroico se halla en la pasividad para recibir su condena, tal como lo indica el título de una de las obras que la recrea: *Policarpa marcha al suplicio*. De manera similar a mediados del mismo siglo, en la literatura se recrea esta dicotomía con la novela *Manuela*, obra concebida como la primera novela de violencia y cuya protagonista es representada como heroína y también como víctima.

Las representaciones de estas mujeres, en especial la de Policarpa es totalmente opuesta a las representación del héroe, puesto que el héroe es recreado en la batalla e

incluso en los archivos históricos se alude a él como estratega y conocedor de la política de su tiempo, aspectos que en el caso de Policarpa ni se mencionan. Este contraste propicia un análisis de las construcciones de género en el contexto violento o bélico, desde las teorías feministas de Luce Irigaray y Judith Butler, y la teoría de criminología feminista, lo cual se detalla en el capítulo II. Se parte aquí de la idea de que el género es una construcción histórico-social y no una condición biológica, y de que, según Butler, en algunos casos existe una desviación de la norma tradicional impuesta por esa construcción histórico-social para cada género, en la cual se puede ubicar la resistencia femenina. Además, se incluye la influencia de la teoría marxista para describir la opresión de la mujer en el sistema patriarcal imperante. Dichas ideologías generan una base teórica para el análisis de la representación de la mujer en la historia de la violencia. Esa representación de la mujer no es estática, por el contrario se transforma adquiriendo diferentes rostros a medida que transcurre el tiempo. Por tal razón se propone aquí la idea de una metamorfosis de la identidad femenina mediada por las circunstancias socio-históricas que rodean a la mujer, y por la transgresión de las normas establecidas para cada género.

En esta metamorfosis de la identidad femenina vemos como la mujer a mediados del siglo XX, adquiere otro rostro, esta vez con la mujer guerrillera, quien se torna más agresiva en su militancia política, puesto que ya no es solo mensajera de insurrectos, sino que toma las armas, y combate por la independencia de lo que ella considera es el yugo opresor nacional. Así dependiendo del tipo de subjetividad que la observe, ella se considera héroe o antihéroe. Esta mujer ilustra la “desviación de la norma” que define los comportamientos de los géneros, indicada por Butler. La mujer guerrillera abandona el

confinamiento doméstico y se lanza a la militancia. En la metamorfosis de la identidad femenina, vemos cómo a finales del siglo XX, la identidad femenina en el conflicto violento muta hacia una representación delincencial. Esto por causa de la marginalidad económica y social que enfrentan ciertas mujeres de la sociedad colombiana, y por la influencia del sistema narcoterrorista imperante, constituyéndose así una anti heroína. Tenemos entonces aquí a la mujer sicaria, quien es la identidad central en el análisis desarrollado en el capítulo III.

En las teorías feministas, la teoría de la criminalística feminista, y el concepto de anomia, el cual es definido por como una situación marcada por una degradación de las normas morales, en donde se identifica a los delincuentes como personas marginalizadas que recurren al crimen como medio para adquirir lo que la cultura capitalista le ha enseñado que ellos necesitan para ser felices²⁵ (Walsh 15). Tanto en las teorías feministas como en el concepto de anomia se hace manifiesto que el sistema social está estructurado en una lógica dualística donde un grupo dominante subyuga a otro que no necesariamente es inferior, pero es concebido así por el dominante. Desde las teorías marxistas ese grupo dominante es el capitalista, en las teorías feministas corresponde al patriarcado. Siguiendo con esta misma lógica, el grupo subyugado, identificado como el “otro”, corresponde a la mujer, y en las teorías de la criminalística feminista corresponde a la mujer delincuente, que en la era del narcotráfico se identifica con la mujer sicaria subyugada por el sistema patriarcal representado por los narcotraficantes. Tal como se ilustra en *Rosario Tijeras*, donde el narrador describe cómo los narcotraficantes con su poder económico se ubican a un mismo nivel o mayor poder que la clase elite dominante.

²⁵La traducción es mía.

Los narcotraficantes también son concebidos como los padres de esa generación de niños sicarios carentes de figura paterna, pues son los que representan el modelo a seguir para conseguir éxito económico, además son quienes generan oportunidades laborales en la subcultura del crimen. Este narco-patriarcado mercantiliza a estos jóvenes pues en sus tareas de sicariato arriesgan sus vidas, la cual para los narcos es considerada prescindible. En esta cruenta realidad se ubica Rosario quien además de ser mercantilizada como sicaria, lo es también por sus servicios sexuales. En este aspecto utilizamos las teorías del “contrato sexual” de Pateman, quien considera que la prostituta es una esclava sexual, y la equipara con la situación del obrero en el sistema capitalista. El ente capitalista usa al obrero y su mano de obra por ciertas horas a cambio de dinero. Paralelamente, en el acto sexual ofrecido por una prostituta, el cliente paga cierta cantidad de dinero que le da derecho a poseer el cuerpo de ella durante esa transacción. Desde la perspectiva de Pateman, se puede afirmar que Rosario es subyugada por el orden narco-patriarcal, puesto que ella, a pesar de recibir un lucro por sus servicios sexuales, está ofreciéndose a sí misma en esa transacción. En la obra, Rosario es consciente de ello, puesto que expresa que es un negocio donde ella tiene derecho a hacer exigencias (Franco 101). De manera similar, Rosario es concebida por los narcos como un objeto para mostrar lo que ellos pueden comprar con su dinero, esto es la compañía de una mujer de belleza exuberante, tal como se describe a Rosario. Así Rosario es concebida como un objeto de lujo, de mercantilización y transacción.

En otro sentido, Rosario desarrolla una suerte de resistencia de diferentes maneras. Rosario domina a los hombres que están enamorados de ella, Emilio, Antonio y Ferney, puesto que ellos aceptan las condiciones que la protagonista les propone para

estar a su lado. Rosario además insulta constantemente la masculinidad de estos personajes, equiparándolos con homosexuales. La violencia es parte de la construcción de su propia identidad. La protagonista recurre a la violencia para conseguir lo que ella llama “hacerse respetar”, pues cada vez que los hombre intentan agredirla verbal o sexualmente ella los mata. Dentro de su subcultura Rosario tiene aspiraciones de ascenso por las mismas vías que sus patrones narcotraficantes lo lograron. Ella llega incluso a concebir un plan para ser tan poderosa o más poderosa que ellos. En todos estos ejemplos vemos como a Rosario en la obra se le permite cierta resistencia frente al eje patriarcal predominante, pero en el trasfondo del relato vemos que existe una preponderancia del sistema patriarcal como eje dominante sobre la protagonista.

Rosario recoge la configuración tradicional del sicario, en la dualidad de víctima-victimario. Esto es, el joven marginado por la sociedad que desarrolla una conducta agresiva y cae en el sicariato como alternativa para sobrevivir y ayudar a su familia. En Rosario esa dualidad se orienta no solo hacia su marginalidad económica, sino que además enfoca su victimización en su sexualidad degradada, a través de las violaciones de las cuales Rosario es víctima. La violación se convertirá en el punto de partida de la violencia que la acompañará siempre en el relato. Rosario emascula a un hombre que la viola y aprende que las armas son garantía de protección y de supervivencia en la sociedad patriarcal y cruenta que la rodea, por tal razón no vacila en usarlas cada vez que lo considera necesario. Esta violencia afecta la psiquis de Rosario y se manifiesta a través de su cuerpo. En su dimensión de victimaria Rosario agrede a otros y se agrede a sí misma, esto se evidencia en los periodos de ansiedad que experimenta

durante la etapa post-crimen, pues después de asesinar la protagonista come insaciablemente hasta el punto de transformar su figura esbelta en una figura obesa.

El cuerpo se convierte en manifestación de esta violencia. En otros casos y de manera opuesta, la figura de Rosario se presenta delgada y acabada por el uso de drogas en situaciones también post-crimen, o de dolor por la pérdida de un ser querido. Rosario se identifica con la muerte, dice incluso que ella es la muerte (Franco 84). Esta idea se ilustra con su representación gótica, la cual adquiere después de ser parte de un culto satánico, práctica común en la subcultura del sicariato. Tal como lo apunta Salazar en sus crónica de *No nacimos pa' semilla*. En la obra es evidente también que en muchos casos las metáforas que ilustran a Rosario están relacionadas con la violencia y la muerte. Ella es descrita como balazo, veneno, su apellido Tijeras se relaciona con el uso bélico que ella le da a este instrumento. De manera similar, Antonio expresa que la vagina de Rosario es la tijera, puesto que a través de su único contacto sexual con ella el resulta emasculado simbólicamente, por causa de la indiferencia post coito de Rosario.

Además de las metáforas bélicas, Rosario también es asociada con las metáforas de la ciudad. Ella representa el lado de la ciudad de Medellín marginado, las comunas. En su acercamiento hacia Emilio y Antonio, se ilustra el contacto de la subcultura del narcotráfico y la clase elitista de Medellín, puesto que estos jóvenes provienen de ese grupo social, por ende son los representantes del sector exclusivo de esa ciudad, un fenómeno que se da también en la realidad. En la obra tanto los jóvenes como Rosario transitan por zonas de la ciudad que por sus condiciones sociales les son vetadas. Aunque estas metáforas muestran un acercamiento, a la vez prueban lo opuesto, que los dos grupos sociales no se mezclan. Esto se evidencia en la manera como Rosario es

rechazada por la familia de Emilio. De igual manera, la mamá de Rosario le dice que Emilio no es la persona adecuada para ella, lo cual a gran escala representa lo que sucedió en la sociedad colombiana. Las elites se involucraron con el dinero de los narcotraficantes pero no tuvieron una aceptación total en sus círculos sociales.

Las alusiones a la ciudad, Rosario y las clases sociales, se relacionan también con el tema de la transculturación, el cual es característico de las novelas de finales del siglo XX en Colombia. Tema que se analiza en el capítulo IV, donde se concluye que Franco tenía plena conciencia de ilustrar esa Medellín contemporánea con el problema de la narco violencia y el sicariato. El proceso de transculturación sucede con la interacción entre Rosario, Emilio y Antonio, puesto que los dos mimetizan estéticas propias de su grupo opuesto, tal como lo explica Antonio con la imitación que él hace de la ropa y el estilo de cabello de los amigos de Rosario (Franco 68). Esto también se da con el parlache, la variedad lingüística nacida en la subcultura de Medellín y que se difunde por la ciudad, penetrando diferentes círculos sociales, lo cual en la obra se evidencia en la filtración de algunos de estos términos y expresiones en el discurso burgués de Antonio. Así, se analiza como la implementación de esta lengua en la novela sirve como marca distintiva de los jóvenes provenientes de la subcultura. De esta manera se demarca el distanciamiento social entre los personajes, en momentos donde Antonio le pide traducción a Rosario de lo que dice (Franco 72).

En el capítulo IV también se analiza qué tipo de narrador es Antonio, puesto que ha existido un debate alrededor de esto. En este trabajo se favorece la idea de que Antonio es un narrador-testigo, sin rechazarse la idea que él pueda ser también un narrador-protagonista. De igual manera se caracteriza a Antonio como un narrador

voyerista que objetiva a Rosario durante todo el relato. Esto en la manera que él describe y narra el cuerpo de Rosario, siempre dirigiéndose a un lector que se infiere mayormente masculino. Esto se equipara con las teorías de la mirada (gaze) en el arte, planteadas por John Berger, las cuales afirman que en las representaciones de desnudos femeninos artísticos a lo largo de la historia, se asume que el espectador ideal es masculino, esto a través de las posturas con las cuales las mujeres son pintadas. De la misma manera Franco se focaliza en la figura erótica de Rosario invitando a la contemplación de ese cuerpo.

Por último, en este capítulo se analiza si la trasnominación entre picaresca y sicaresca es posible, y por lo tanto si es factible llamar a *Rosario Tijeras* novela sicaresca. Este tema ha generado controversia, puesto que algunos críticos ven objeción en la trasnominación de picaresca a sicaresca ya que la segunda carece de un relato autobiográfico del protagonista, lo cual es analizado como característica principal de la picaresca. En este análisis se argumenta que esto no es una razón principal para negar esa trasnominación, puesto que algunos críticos como Casas de Faunce afirman que incluso dentro de la novela picaresca habían novelas que no tenía el punto de vista autobiográfico de un pícaro sino de un tercero, lo cual no le quitaba el carácter de picaresca, siempre y cuando se mantuviera la dinámica personaje-ambiente (marginado). De igual manera se analizan las similitudes de Rosario y las pícaras de la novela picaresca femenina, las cuales presentan muchas similitudes como la objetivación de su identidad femenina, y el uso de sus atributos físicos para conseguir bienestar, etc. Así, en este trabajo se favorece la idea de que *Rosario Tijeras*, es una novela sicaresca, y se propone la novela sicaresca como una categoría independiente de la picaresca.

En suma, Rosario Tijeras continúa la temática literaria sicairesca que caracterizó la novela colombiana de finales del siglo XX. Sin embargo, existe una suerte de renovación de este tipo de narrativa en la manera que se cambia la imagen masculina del sicario por una femenina. Esto no es solo una alteración de la novela sicairesca, sino que es además un cambio en la forma tradicional de describir a la mujer en la novela colombiana, y en especial en el fenómeno de la violencia. Este hecho posibilita un análisis desde un enfoque feminista acerca de la organización dualística de la cultura, femenino/masculino, donde ambos aspectos se yuxtaponen e impera una subyugación del otro. La obra de Franco ilustra además la situación de la mujer en la era violenta que el narcotráfico trajo consigo. Ella no es solo una víctima objetivada y mercantilizada por su sexualidad como podría esperarse, sino que además es mercantilizada con su profesión de sicaria. Así la obra de Franco presenta una complejización en la representación del sicario dentro de la novela sicairesca.

Bibliografía

- André, María Claudia. "Deseo, represión y locura en Delirio de Laura Restrepo". *La mujer en la literatura del mundo hispánico*. Eds. Juana Alcira Arancibia, Rosa Tezanos-Pinto. Westminster: Instituto Literario y Cultural Hispánico. 2009: 255-270. Impreso.
- Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso.
- Arboleda Zapata, Juan Carlos. "Vitrinas humanas, mujeres objeto... ¿Una liberación en reversa?" *El pulso*. El pulso, dic. 2006. Web. 23 may. 2012.
- Avelar, Idelber. *The Letter of Violence*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Impreso.
- Behar, Olga. *Las guerras de la paz*. Bogotá: Círculo de lectores, 1985. Impreso.
- Bell, Shannon. *Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. Impreso.
- Berger, John. "The Nude in European Oil Painting" *Ways of seeing*. New York: Pinguin, 1972. Impreso.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter on the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Roudledge, 1993. Impreso
- Calderón, Camilo. "La pintura de historia en Colombia". *Revista credencial historia*. Biblioteca virtual del Banco de la República. 19 may. 2005. Web. 5 ene. 2013.
- Casas de Faunce, María. *La novela picaresca latinoamericana*. Madrid: Cupsa Editorial, 1977. Impreso.
- Castañeda, Luz Stella. "El parlache: resultados de una investigación lexicográfica". *Forma y función*, 18 (2005): 74-101. Impreso.
- "El asesinato de Rodrigo Lara Bonilla". *Revista semana*, 7 sep. 1987. Web 26 ene. 2013
- Faciolince, Héctor Abad. "Lo último de la sicaresca antioqueña" *Eltiempo.com*, 10 jul. 1994. Web. 3 mar. 2013.
- Fernández Andrade, Elsa María. *El narcotráfico y la descomposición política y social el caso de Colombia*. México: Plaza y Valdés Editores. 2002. Impreso.
- Figuroa, Pedro José. *Asesinato de Sucre*. 1835. Banco de la República de Colombia. Bogotá. Web. 5 ene. 2013.
- Franco Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras*. Buenos Aires: Editorial Planeta. 1999. Impreso.

- . "El sicario tiene cara de mujer". *El Clarín* 17 oct. 1999. Web. 23 may. 2012.
- . "Narrar la violencia. Entrevista a Jorge Franco". *Studies in Latin American Popular Culture*.30 (2012):226-239. Impreso.
- Entrevista por Margarita Jácome . *La novela sicarésca testimonio sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009. Impreso.
- Franco Gómez, Constancio. *Rasgos biográficos de los próceres i mártires de la independencia*. Bogotá: Merardo Rivas, 1880. Banco de la Republica de Colombia. Web. 2 feb. 2012.
- Gómez, Pedro Nel. *Dos mujeres en vigilancia nocturna*.1956. ColArte, Biblioteca virtual de arte en Colombia. Web. 5 ene. 2013
- González, Beatriz. *Retratos mudos*. 1990. ColArte, Biblioteca virtual de arte en . Web. 5 ene. 2013
- Garavito, Lucía. "Figuras femeninas en la virgen de los sicarios de Fernando Vallejo y Rosario Tijeras de Jorge Franco". *INTI revista de literatura hispánica*. 63.64 (2006): 39-62. Impreso.
- Guzmán Campos, Germán, Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna. *La violencia en Colombia estudio de un proceso social*. Bogotá: Ediciones tercer mundo.1964 Impreso.
- Halsema, Annemie. "Reconsidering the Notion of the Body in Anti-essentialism, with the Help of Luce Irigaray and Judith Butler". *Belief, Bodies and Being: Feminist Reflections on Embodiment*. Eds. Deborah Orr, Linda Lopez Mcallister, Eileen Kahl, et al. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006: 151-61. Impreso.
- Hanrahan, Thomas. *La mujer en la novela picaresca de Mateo Alemán*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1963. Impreso.
- Hoyos, Héctor. "García Márquez's Sublime Violence and the Eclipse of Colombian literature". *Prisma*, 35.2 (2006): 3-20. Web. 20 nov.2012.
- Hurtado Jiménez de la Serna, Juan y Ángel González Palencia. *Historia de la literatura española*. Madrid: Saeta. 1949. Impreso.
- Imbert, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Editorial Myramar. 1979.
- Jácome, Margarita. *La novela sicarésca testimonio sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009. Impreso.

- Kline, Carmenza. *Violencia en Macondo*. Bogotá: Fundación Universidad de Salamanca, 2002. Impreso.
- Lander, María Fernanda. “La voz impertinente de la ‘sicaresca’ colombiana”. *Revista Iberoamericana*, 73.218 (2007): 165-177. Impreso.
- Londoño, Argelia. “La violencia contra la mujer”. *Rasgando Velos: Ensayos sobre la violencia en Medellín*. Eds. Carlos Alberto Giraldo, Julio González et al. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1993. Impreso.
- López Tamés, Román. *La narrativa actual de Colombia y su contexto social*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975. Impreso.
- Lorenz, Aaron J. “Rosario’s Fugitive Voice: Deciphering Rosario Tijeras’s Ironic Challenge to the notion of Literatura Sicaresca”. *Symposium*, 65.4 (2011): 237-252. Impreso.
- Medina, Álvaro. “El arte y violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX”. *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Eds. Gloria Zea de Uribe, Álvaro Medina. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1999. Impreso.
- Mena, Lucila Inés. “La casa grande: El fracaso de un orden social”. *Hispanamérica* 1.2 (1972):3-17. Impreso.
- “Bibliografía anotada sobre el ciclo de violencia en la literatura colombiana”. *Latin American Review* 13.3 (1978): 95-107. Impreso.
- Mutis, Ana María. “La novela de sicarios y la ilusión picaresca” *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 34.1 (2009): 207-226. Impreso
- Obregón, Alejandro. *Violencia*. 1962. Banco de la República de Colombia. Bogotá. Web. 5 ene. 2013.
- *Masacre de 10 de abril*.1948. Banco de la República de Colombia. Bogotá. Web. 5 ene. 2013.
- O’bryen, Rory. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture Spectres of La Violencia*. New York: Tamesis, 2008. Impreso.
- Ojeda, Ana Cecilia, Serafín Martínez, y Judith Nieto. “Manuela: Tradición, modernidad y violencia política”. *Revista de estudios colombianos* 25-6 (2003): 9-15. Web. 6 ene. 2013
- Orr, Deborah. “Thinking Through the Body: An Introduction to Beliefs, Bodies, and Being”. *Belief, Bodies and Being: Feminist Reflections on Embodiment*. Eds.

- Deborah Orr, Linda Lopez Mcallister, Eileen Kahl, et all. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006: 1-10. Impreso.
- Orrego, Jaime A. Entrevista con Héctor Abad Faciolince. *La Hojarasca* mar. 2007. Web. 7 ene. 2013
- Pateman, Carole. *The Sexual Contract*. Stanford: Stanford University Press. 1988. Impreso.
- Policarpa marcha al suplicio*. N.f. Banco de la República de Colombia. Bogotá. Web. 5 ene. 2013.
- Pulecio, Enrique. “El siglo de cine en Colombia” *Revista credencial historia*. Biblioteca virtual del Banco de la República. 22 junio. 2005. Web. 27 dic. 2012.
- Reyes Albarracín, Fredy Leonardo. *Ciudad y narrativa*. Bogotá: JAVEGRAF. 2008. Impreso.
- Salazar, Alonso. *Mujeres de fuego*. Bogotá: Editorial Planeta, 2002. Impreso.
- *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: CINEP, 1990
- Sánchez, Mariana N. “La mujer en la teoría criminológica”. *La ventana: Revista de estudios de género* 20 (2004): 240-266. Web. 18 feb. 2013.
- Sanders, James E. ““A Mob of Women’ Confront Post-Colonial Republican Politics How Class, Race, and Partisan Ideology Affected Gendered Political Space in Nineteenth-Century Southwestern Colombia””. *Journal of Women’s History* 20. 1 (2008):63-89. Impreso.
- Segura, Bonett Camila. “Kinismo y melodrama en la virgen de los sicarios y Rosario Tijeras” *Estudios de literatura colombiana*. 14 (2004): 111-136. Impreso.
- Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Ediciones museo La tertulia, 1975. Impreso.
- Triana, Jorge Elías. *Guerrillero*. 1962. ColArte, Biblioteca virtual de arte en Colombia. Web. 5 ene. 2013
- Troncoso, Marino. “De la novela en la violencia a la novela de la violencia 1959-1960 (hacia un proyecto de investigación””. *Violencia y literatura en Colombia*. Ed. Jonathan Tittler. Madrid: Orígenes, 1989. 31-41. Impreso.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 2004. Impreso.

- Vásquez-Zawadzki, Carlos. "Arturo Alape: todos los relatos". *Estudios de literatura colombiana* 7 (2000): 103-06. Web. 26 ene. 2013.
- Von der Walde, Erna. "La sicaresca colombiana narrar la violencia en América Latina". *Nueva Sociedad* 170 (2000): 222-227. Web 19 feb. 2013.
- Walsh, Anthony. *Feminist Criminology through a Biosocial Lens*. Durham: Carolina Academic Press, 2011. Impreso.
- Wendel, Saskia. "A Critique of Feminist Radical Constructivism". *Belief, Bodies and Being: Feminist Reflections on Embodiment*. Eds. Deborah Orr, Linda Lopez Mcallister, Eileen Kahl, et al. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006: 185- 196. Impreso.
- Williams, Raymond L. "Manuela: la primera novela de 'la violencia'". *Violencia y literatura en Colombia*. Ed. Jonathan Tittler. Madrid: Editorial Origenes. 1989. Impreso.
- Witteg, Monique. "One is Not Born a Woman". *The Second Wave: A Reader in feminist Theory, Volume I*. Ed. Linda J. Nicholson. New York: Routledge, 1997. Impreso.