UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

BALAS Y PALABRAS: NOVELA, TESTIMONIO Y CRÓNICA SOBRE EL SICARIO COLOMBIANO (1988-2023)

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

EDWIN LEONARDO FLOREZ PALACIOS

Norman, Oklahoma

2023

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/337549

BALAS Y PALABRAS: NOVELA, TESTIMONIO Y CRÓNICA SOBRE EL SICARIO COLOMBIANO (1988-2023)

A DISSERTATION APPROVED FOR THE

DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND LINGUISTICS

BY THE COMMITTEE CONSISTING OF

Dr. A. Robert Lauer, Chair

Dr. Arturo Gutiérrez-Plaza

Dr. José Juan Colín

Dr. Grady C. Wray

Dr. James Cane-Carrasco

© Copyright by EDWIN LEONARDO FLOREZ PALACIOS 2023

All Rights Reserved.

A mis padres y hermana.

Agradecimientos

Quiero agradecer al Dr. A. Robert Lauer, jefe del comité de esta disertación, por toda la ayuda brindada a lo largo de este proceso. Su conocimiento y apoyo fueron fundamentales para llevar a cabo este trabajo de investigación. Asimismo, quiero expresar mi agradecimiento a los miembros del comité: Dr. Arturo Gutiérrez-Plaza, Dr. José Juan Colín, Dr. Grady C. Wray y Dr. James Cane-Carrasco. Cada uno de ellos me ha ayudado desde su área de experticia con excelente actitud de compromiso y colaboración. Finalmente, agradezco al Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Oklahoma y a todos sus integrantes por todas las herramientas brindadas durante esta etapa.

Abstracto

Palabras clave: Sicaresca, novela, testimonio, crónica, literatura urbana, Medellín, identidad, narratología.

Este trabajo analiza el fenómeno sociocultural del sicariato en Colombia a través de su representación literaria durante los últimos 35 años. Durante ese tiempo, la figura del sicario adquirió gran protagonismo tanto en la realidad social como en el mundo literario de ese país. Más de una generación de escritores se ha interesado por abordar el mundo de la violencia urbana y ha encontrado en esta una fuente inagotable de relatos. Incluso, hoy en día, la producción literaria sobre el sicariato sigue siendo vigente y de gran interés comercial. Este estudio analiza las diferentes representaciones del sicario colombiano en las últimas décadas a partir de los géneros de la novela, el testimonio y la crónica. Las teorías narratológicas que acá se utilizan para analizar cada obra son las propuestas por Gérard Genette y Mikhail Bakhtin. En esta investigación, cada texto analizado ofrece una perspectiva nueva para entender lo que ha representado el fenómeno del sicariato para la identidad y el imaginario colombiano. Para alcanzar dicho objetivo, se hace un estudio de los siguientes textos: *El sicario* (1988) de Mario Bahamón Dussán, *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, *La Virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Rosario*

Tijeras (1999) de Jorge Franco, *Sangre Ajena* (2000) de Arturo Alape, *Balas por encargo* de Juan Miguel Álvarez (2013) y *Sobreviviendo a Escobar: «Popeye» el sicario 23 años y 3 meses de cárcel* (2015) de Jhon Jairo Velásquez. Asimismo, este estudio propone categorizar la literatura colombiana del sicario en tres vertientes principales: «la novela sicaresca», «el testimonio sicaresco» y «la crónica sicaresca». A partir de los estudios de cada narrativa, se establece, entonces, la importancia del sicario para la identidad colombiana, y se identifica una narrativa autóctona actual de ese país.

Abstract

This dissertation analyzes the sociocultural phenomenon of hitmen in Colombia through its literary representation during the last 35 years. During that time, the figure of the hitman acquired great prominence both in the social reality and in the literary world of that country. More than one generation of writers has been interested in addressing the world of urban violence and has found in it an inexhaustible source of stories. Even today, the literary production on hitmen is still valid and has great commercial interest. This study analyzes the different representations of the Colombian hitman in the last decades from the genres of the novel, the testimony, and the chronicle. The narratological theories that are used here to analyze each work are those proposed by Gérard Genette and Mikhail Bakhtin. In

this research, each text analyzed offers a new perspective to understand what the phenomenon of hitmen has represented for Colombian identity and imaginary. To achieve this objective, a study of the following texts is made: El sicario (1988) by Mario Bahamón Dussán, No nacimos pa' semilla (1990) by Alonso Salazar, La Virgen de los Sicarios (1994) by Fernando Vallejo, Rosario Tijeras (1999) by Jorge Franco, Sangre Ajena (2000) by Arturo Alape, Balas por encargo by Juan Miguel Álvarez (2013) y Sobreviviendo a Escobar: «Popeye» el sicario 23 años y 3 meses de cárcel (2015) by Jhon Jairo Velásquez. Likewise, this work proposes to categorize Colombian literature on the hitman into three main groups: «the sicaresque novel», «the sicaresque testimony» and «the sicaresque chronicle». From the studies of each narrative, the importance of hitmen for Colombian identity is established, and a current autochthonous narrative of that country is identified.

Índice

Introducción 1

Marco teórico 5

Contexto histórico y social: Colombia en la segunda mitad de siglo XX 37

CAPÍTULO 1: Del sicariato a la sicaresca: Emerge un nuevo movimiento literario colombiano 51

1.1 ¿Qué es un sicario? 51

1.2 Origen de La sicaresca 52

1.3 La búsqueda del canon de la sicaresca 60

CAPÍTULO 2: La novela sicaresca: *La Virgen de los sicarios, Rosario Tijeras* y *El sicario* 64

2.1 *La Virgen de los sicarios*: La ciudad mata al individuo 65

2.2 Análisis narratológico de *La Virgen de los sicarios* .72

2.3 Conclusiones sobre *La Virgen* 74

2.4 *Rosario Tijeras*: Amor en medio de balas 75

2.5 Análisis narratológico de *Rosario Tijeras* 77

2.6 Conclusiones sobre *Rosario* 79

2.7 *El sicario*: La novela sicaresca fuera de Medellín . .80

2.8 Análisis narratológico de *El sicario* 83

2.9 Conclusiones sobre *El sicario* 86

2.10. Conclusiones sobre «La novela sicaresca» 86

CAPÍTULO 3: El testimonio sicaresco: *No nacimos pa' semilla*, *Sangre Ajena* y *Sobreviviendo a Escobar* 90

3.1 EL testimonio 90

3.2 *No nacimos pa' semilla*: Múltiples testimonios . . . 120

3.3 Análisis narratológico de *No nacimos pa' semilla* . .122

3.4 Conclusiones sobre *No Nacimos* 124

3.5 *Sangre ajena*: El testimonio es novelizado 125

3.6 Análisis narratológico de *Sangre ajena* 127

3.7 Conclusiones sobre *Sangre ajena* 129

3.8 *Sobreviviendo a Escobar*: Cuando el exsicario se convierte en escritor 130

3.9 Análisis narratológico de *Sobreviviendo a Escobar* . .133

3.10 Conclusiones sobre *Sobreviviendo* 137

3.11 Conclusiones sobre «El testimonio sicaresco» 138

CAPÍTULO 4: la crónica sicaresca: *Balas por encargo*. 141

4.1 La crónica. 141

4.2 *Balas por encargo*: Una antología del sicariato en Colombia. 172

4.3 Denuncia y pedagogía en *Balas por encargo* 176

4.4 Análisis narratológico de *Balas por encargo* 180

4.5 Conclusiones sobre Balas por encargo. 182

4.6 Conclusiones sobre «La crónica sicaresca» 183

Conclusiones 185

Obras citadas 194

Introducción

Desde finales del siglo XX, hasta el día de hoy, la literatura comercial colombiana se ha caracterizado por una producción masiva de textos cuya temática se relaciona, directa o indirectamente, con la violencia causada por el narcotráfico. Es, por lo menos, llamativa la popularidad que ha alcanzado este tipo de narrativas, tanto entre lectores como editoriales. Varios de los escritores colombianos actuales más reconocidos, como Fernando Vallejo, Jorge Franco, Laura Restrepo y Juan Gabriel Vásquez han publicado novelas sobre la problemática social causada por el narcotráfico. Las grandes obras de la literatura colombiana, como *María* (1867) de Jorge Isaacs, La *vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, han tenido que compartir sus lugares dentro del canon colombiano con obras de fin de siglo XX como *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco. Cabe mencionar que, dentro de la narconovela colombiana, los personajes que más han capturado el protagonismo comercial son los sicarios. De esta manera, al selecto grupo de personajes icónicos de la ficción literaria colombiana como «José Arcadio Buendía», «María» y «Arturo Cova» se fueron incorporando personajes como «Alexis» y «Rosario Tijeras».

Esto significa que, así como en el pasado se hizo referencia a la literatura colombiana desde el naturalismo y, posteriormente, desde el realismo mágico, ha sido problemático identificar una narrativa identitaria reciente. Esta investigación, entonces, surgió a partir del acercamiento a la narrativa sobre sicarios y el entendimiento de esta como una literatura amplia tanto en su narrativa como en su canon. En ella se encuentran novelas, obras testimoniales y, más recientemente, crónicas que problematizan sobre el fenómeno del sicariato y su repercusión en el imaginario nacional colombiano. De igual forma, tras analizar cada una de las obras que conforman este estudio, es posible entender que el sicariato es un fenómeno social, político y cultural que se entrelaza con buena parte de la realidad colombiana. Por lo tanto, el propósito de esta investigación es identificar a esa literatura sobre sicarios como una narrativa autóctona colombiana de los últimos treinta y cinco años.

El presente trabajo de investigación está compuesto por seis secciones: una introducción, cuatro capítulos y una conclusión. La introducción presenta, inicialmente, un marco teórico con los conceptos narratológicos de Mikhail Bakhtin y Gérard Genette, los cuales son utilizados para el análisis de las obras seleccionadas. Posteriormente, se desarrolla el contexto

histórico sobre la violencia en Colombia a lo largo del siglo XX para explicar el surgimiento de la figura del sicario.

El primer capítulo explica el origen de la novela sicaresca colombiana. Para lograrlo, se hace un recorrido por los debates fundamentales dentro de la crítica literaria en torno al génesis de esta narrativa. Asimismo, se explica la relación entre picaresca y sicaresca desde enfoques críticos opuestos (quienes las emparentan y quienes las diferencian). Finalmente, se analiza el canon que los teóricos han identificado como el corpus fundamental de la novela sicaresca colombiana.

El segundo capítulo consta del análisis narratológico de las novelas *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco y *El sicario* de Mario Bahamón Dussán. En este capítulo se explora, principalmente, la relación narrativa entre letrados y sicarios y sus diferentes formas de lenguaje. Se utilizan las categorías del relato, tanto de Bakhtin como de Genette para estudiar cada novela. Finalmente, a partir de la incorporación de esta metodología, se analiza la relación entre la estructura narrativa de cada novela y su discurso ideológico. Es decir, en cada obra, se analiza la representación que se le da al sicario y la forma en la que se problematiza el fenómeno de la violencia urbana.

En el tercer capítulo, las obras analizadas son *No nacimos pa' semilla* de Alonso Salazar, *Sangre ajena* de Arturo Alape y

Sobreviviendo a Escobar de Jhon Jairo Velásquez. A diferencia del capítulo anterior estas tres novelas presentan un género narrativo diferente: el testimonio. Por lo tanto, se analiza otro tipo de narraciones, las cuales tienen un dialogismo de lenguajes más elaborado que las estudiadas en el capítulo anterior. Asimismo, la problemática del sicariato tiene, en algunas de estas obras, un tratamiento inmersivo que evidencia una preocupación real y un discurso de denuncia. Los vínculos entre literatura e identidad, entonces, se hacen evidentes.

El capítulo cuatro consiste en el análisis de la crónica *Balas por encargo* de Juan Miguel Álvarez. Esta obra, dado su enfoque periodístico, ofrece un nuevo tipo de relato que se caracteriza por la hibridez, tanto en el discurso como en el lenguaje. Asimismo, a partir del análisis realizado, se argumenta que, en cuanto a problematizar el sicariato, este texto es, por diferencia, el que más elaborado está, pero, a su vez, presenta limitaciones en la acción.

Finalmente, la última sección consiste en las conclusiones de los análisis realizados en los capítulos dos, tres y cuatro. Se rechazan ciertos mitos preconcebidos, como, por ejemplo, limitar el sicariato a la ciudad de Medellín cuando, realmente, es una problemática nacional. Finalmente se reafirma el argumento de identificar la narrativa sobre sicarios como la nueva narrativa autóctona colombiana.

Marco teórico

Para realizar el análisis narratológico de las obras seleccionadas para este estudio, se utilizarán las teorías de Mikhail Bakhtin y Gérard Genette. Por lo tanto, a continuación, se hace el correspondiente recorrido teórico por las ideas sobre el relato de estos críticos.

Mikhail Bakhtin

La teoría bajtiniana se centra fundamentalmente en la forma en la que se usa el lenguaje, o «discurso verbal» (Bakhtin, «Discourse in the Novel» 259), dentro del relato novelístico. Bakhtin, quien desarrolla su teoría a partir de analizar la novelística de Dostoievski, plantea que cada voz posee su propio lenguaje, o, dicho de otra manera, el lenguaje es, a su vez, un conjunto de lenguajes: «The language of the novel is a system of languages that mutually and ideologically interanimate each other. It is impossible to describe and analyze it as a single unitary language» (Bakhtin, «From the Prehistory of Novelistic Discourse» 47). Se puede entender de este planteamiento que el lenguaje es una forma de representación del individuo. Es decir, Bakhtin explica que un lenguaje es un sistema abstracto y estático de gramática. No obstante, cuando ese lenguaje es

acompañado por una ideología[1] y un proceso histórico, adquiere un significado. El lenguaje, entonces, cuando adquiere esa conciencia, se transforma en un sistema dinámico:

> Language—like the living concrete environment in which the consciousness of the verbal artists live—is never unitary. It is unitary only as an abstract grammatical system of normative forms, taken in isolation from the concrete, ideological conceptualizations that fill it, and in isolation from the uninterrupted process of historical becoming that is a characteristic of all living language. («Discourse in the Novel» 288)

Asimismo, la forma en que se habla es el resultado de un proceso histórico de interacción entre el ser humano y su realidad. Cada palabra ha sido elaborada tras una tensión previa entre

---

[1] Louis Althusser, en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, define «ideología» como «una "representación" de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia» (43). Asimismo, cabe citar la definición propuesta por Terry Eagleton en *Ideology: An Introduction*: «Ideology is a matter of "discourse" rather than of "language" - of certain concrete discursive effects, rather than of signification as such. It represents the points where power impacts upon certain utterances and inscribes itself tacitly within them» (223).

diferentes lenguajes, realidades e ideologías. Esta interacción de discursos se puede reflejar en una novela fácilmente si imaginamos, por ejemplo, un relato donde existen dos personajes provenientes de realidades sociales totalmente opuestas: Si el lenguaje empleado por estos dos personajes no muestra diferencia alguna, el texto es plano y poco dinámico; también, la voz del narrador tiene el máximo protagonismo y el distanciamiento entre lector y personajes es mayúsculo. Ahora bien, si, por el contrario, estos mismos personajes tienen un lenguaje totalmente diferente entre sí, el lector tiene la posibilidad de ver dos realidades y dos ideologías que contrastan; y, en efecto, en este caso hipotético, la novela sería dinámica al presentar más dimensiones y más planos del lenguaje. Esta multiplicidad del lenguaje es la premisa en la que se basa Bakhtin para analizar el género de la novela. Esto significa que una novela es, en principio, el escenario donde diferentes lenguajes interactúan entre sí y, cada uno, a su vez, tiene un discurso propio.

El discurso autorial

Para comenzar, Bakhtin destaca la importancia que tiene el rol del autor, ya que es este quien tiene la tarea de estructurar y organizar todos los lenguajes presentes en la novela. En este sentido, el autor es el creador y eje principal de los niveles de lenguaje que aparecen en el texto. No obstante, su labor no es únicamente crear los diferentes

lenguajes, sino lograr que exista una verdadera interacción entre estos: «The author (as creator of the novelistic whole) cannot be found at any one of the novel's language levels: he is to be found at the center of organization where all levels intersect. The different levels are to varying degrees distant from this authorial center» (Bakhtin, «From the Prehistory of Novelistic Discourse» 48). Ahora bien, aunque la voz del autor no aparece frente a los ojos del lector, sí existe una postura autorial en la novela. Es decir, el autor tiene una ideología y la da a conocer, por medio del lenguaje que utilizan el narrador y los personajes. Dicho de otra forma, el lenguaje es el elemento que hace visible para el lector esta separación ideológica entre autor, narrador y personajes. Asimismo, Bakhtin, en su estudio a Dostoievski, hace énfasis en que el autor no es imparcial, sino que tiene una postura propia frente a la realidad de la novela y, por lo tanto, interactúa con esta por medio de todos los lenguajes presentes en el texto:

> The author is far from neutral in his relationship to this image: to a certain extent he even polemicizes with this language, argues with it, agrees with it (although with conditions), interrogates it, eavesdrops on it, but also ridicules it, parodically exaggerates it and so forth-in other words, the author is in a dialogical relationship with Onegin's language; the author is actually conversing with

> Onegin, and such a conversation is the fundamental constitutive element of all novelistic style as well as of the controlling image of Onegin's language. The author represents this language, carries on a conversation with it, and the conversation penetrates into the interior of this language-image and dialogizes it from within. («From the Prehistory of Novelistic Discourse» 46)

Para Bakhtin, entonces, el autor dialoga, critica y refuta al narrador, y así es como se hace visible el distanciamiento entre ambos. Sobre esta postura de Bakhtin, se puede entender que, aunque la voz del narrador sea la que se dirija al lector, el autor no toma distancia de la realidad de la novela. Por el contrario, muestra con sutileza su postura por medio de la interacción del lenguaje. Esta interacción entre el autor y el narrador, o, por ejemplo, entre el autor y los personajes, es lo que Bakhtin llama «dialogismo».

El dialogismo, en Bakhtin, puede ser entendido como un sistema de interacción entre lenguajes. Es decir, cada lenguaje tiene sus propias características estilísticas, históricas e ideológicas y, por lo tanto, ese lenguaje tiene una imagen única. Para Bakhtin, entonces, esas imágenes que actúan en una misma narrativa forman una estructura dialogada:

> The stylistic structure of Evgenij Onegin is typical of all authentic novels. To a greater or lesser extent, every novel

> is a dialogized system made up of the images of «languages», styles and consciousnesses that are concrete and inseparable from language. Language in the novel not only represents, but itself serves as the object of representation. Novelistic discourse is always criticizing itself» («From the Prehistory of Novelistic Discourse». (49)

En este punto, se hace evidente que, para Bakhtin, el lenguaje tiene, por sí mismo, un significado propio y representa una realidad específica. Es decir, el lenguaje es un sujeto más que un objeto.

Asimismo, Bakhtin explica que es necesario que cada personaje dentro de una novela tenga su propio lenguaje y, de la misma manera, exista una construcción narrativa que respalde esa individualidad. Es decir, la voz del autor no debe cargar con todo el discurso de la novela y, por lo tanto, es fundamental la construcción de un relato donde existan múltiples planos del lenguaje. Entre más elaborado sea el relato, y más recursos estilísticos y retóricos se utilicen, más desaparece la voz del autor:

> If we were to abolish all the intonational quotation marks, all the divisions into voices and styles, all the various gaps between the represented «languages» and direct authorial discourse, then we would get a conglomeration of *heterogeneous* linguistic and stylistic forms lacking any

> real sense of style. It is impossible to lay out the languages of the novel on a single plane, to stretch them out along a single line. It is a system of intersecting planes. (Bakhtin, «From the Prehistory of Novelistic Discourse» 48)

Se entiende, entonces, por qué Bakhtin considera la novela como un género dinámico. A diferencia de otras narrativas tradicionales, dentro de la novela se enfrentan múltiples realidades, significados e ideologías a partir de los diferentes planos de lenguaje que la conforman.

Monoglosia vs Poliglosia

Bakhtin señala que en la literatura tradicional la forma narrativa más común fue aquella en la que predominaba un único nivel de lenguaje. Es decir, en géneros como la épica y la lírica griega, el recurso narrativo más utilizado por los autores era la construcción del relato a partir de una única voz y un solo discurso. Ese uso de un solo lenguaje, presente en gran parte de la literatura antigua, es lo que Bakhtin denomina «monoglosia». Fue, entonces, a partir de la aparición de los géneros literarios más recientes, que la monoglosia dejó de predominar en los textos narrativos:

> Out of the heart of this confident and uncontested monoglossia were born the major straightforward genres of the ancient Greeks-their epic, lyric and tragedy. These

> genres express the centralizing tendencies in language. But alongside these genres, especially among the folk, there flourished parodic and travestying forms that kept alive the memory of the ancient linguistic struggle and that were continually nourished by the ongoing process of linguistic stratification and differentiation. («From the Prehistory of Novelistic Discourse» 67)

Para Bakhtin, evidentemente, la parodia cumplió un rol fundamental para el desarrollo de nuevos niveles lingüísticos. Es decir, Bakhtin explica cómo la parodia puso en evidencia las limitaciones de los textos antiguos y se convirtió, entonces, en un paso necesario para que emergieran textos con múltiples lenguajes. Bakhtin explica de la siguiente manera la importancia de la parodia antigua:

> It was not, after all, the heroes who were parodied, nor the Trojan War and its participants: what was parodied was only its epic heroization; not Hercules and his exploits but their tragic heroization. The genre itself, the style, the language are all put in cheerfully irreverent quotation marks, and they are perceived against a backdrop of a contradictory reality that cannot be confined within their narrow frames. The direct and serious word was revealed, in all its limitations and insufficiency, only after it had become the laughing image of that word-but it was by no

> means discredited in the process. («From the Prehistory of Novelistic Discourse» 56)

Para Bakhtin, sin duda, la narrativa anterior a la novela limitaba el uso del lenguaje. Esos textos anteriores imposibilitan las dinámicas que, en contraste, ofrece la novela. Se entiende, entonces, por qué la novela, como género moderno, revolucionó la literatura, ya que desarrolló nuevas estructuras narrativas y nuevos niveles del lenguaje. Es decir, este género trajo consigo la posibilidad de elaborar una narrativa a partir de un sistema de múltiples voces y discursos. Esa interacción entre distintas formas de hablar, o formas del lenguaje, es lo que Bakhtin denomina «poliglosia». Es decir, si la monoglosia es una forma de lenguaje única que predomina en una narrativa, la poliglosia, por supuesto, consiste en la presencia de varios lenguajes en un mismo texto, donde cada uno de estos lenguajes da cuenta de una representación de la realidad. Para Bakhtin, esta estructura libera el verdadero significado del lenguaje: «Only polyglossia fully frees consciousness from the tyranny of its own language and its own myth of language» («From the Prehistory of Novelistic Discourse» 61). Es así como aparecen distintos niveles del lenguaje dentro de una novela. Es decir, Bakhtin señala que, a diferencia de la lírica, por ejemplo, en la novela emerge la figura del narrador. Y, con la aparición del narrador, aparece una nueva voz y un nuevo lenguaje. Asimismo,

este fenómeno puede repetirse por cada personaje que aparezca con voz propia en una novela.

Como se ha explicado, para Bakhtin, la multiplicidad de lenguajes es un rasgo esencial de la novela. Ahora bien, a partir de este principio, Bakhtin establece una conexión entre la novela y la sociedad. Para abordar esta relación, se debe comenzar por explicar que, en la teoría bajtiniana, el lenguaje es un «fenómeno social» («Discourse in the Novel» 259). Es decir, al igual que en la oralidad, donde cada persona tiene una voz y un discurso, en la textualidad de la novela también existe esa individualidad de lenguaje. La novela, entonces, al igual que un grupo social, tiene voces, discursos e ideologías diferentes, pero que coexisten e interactúan entre sí:

> The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized. («Discourse in the Novel" 262)

Asimismo, según la propuesta bajtiniana, esta diversidad de discursos, lenguajes y voces es trasladada a la novela a partir de unidades heterogéneas y niveles lingüísticos: «The novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice. In it the investigator is confronted with several heterogeneous stylistic units often located on different linguistic levels and subject to different stylistic controls»

(«Discourse in the Novel» 261). Ahora bien, Bakhtin explica que dentro de la teoría literaria era necesario desarrollar nuevas metodologías para poder estudiar esa diversidad de lenguajes que tiene la novela. Es decir, las categorías de análisis de textos, como la épica y el drama, resultaban ineficientes para ser utilizadas de la misma forma con la novela. Por lo tanto, Bakhtin se interesó en analizar esa multiplicidad de discursos verbales y es así cómo propuso una clasificación de cinco categorías que conforman el relato verbal de la novela. Estas categorías, que también son llamadas «unidades estilísticas» son las siguientes:

1) Direct authorial literary-artistic narration (in all its diverse variants).

2) Stylization of the various forms of oral everyday narration.

3) Stylization of the various forms of written semiliterary everyday narration (e.g. the letter, the diary, etc.).

4) Various forms of literary but extra-artistic authorial speech (e.g. moral, philosophical or scientific statements).

5) The stylistically individualized speech of characters (Bakhtin, «Discourse in the Novel» 262).

Lenguaje unitario vs Heteroglosia:

Bakhtin explica que, dentro de la novelística, existe un tipo de lenguaje conocido como «unitario». Este tipo de lenguaje

tiene como intención construir una representación discursiva, donde se unifica y se centraliza un pensamiento ideológico:

> Thus a unitary language gives expression to forces working toward concrete verbal and ideological unification and centralization with the processes of sociopolitical and cultural centralization». (Bakhtin, «Discourse in the Novel» 271)

El lenguaje unitario, entonces, actúa como una fuerza donde los lenguajes deben estar direccionados hacia un mismo punto central. No obstante, así como el lenguaje unitario busca centralizar las voces, existen también múltiples variaciones que van en dirección a otras lenguas diversas. Cada una de estas variaciones da cuenta de una perspectiva y un pensamiento ideológico distinto y único. De manera que cuando esa multiplicidad de variaciones de un mismo lenguaje se hace presente en el texto se puede hablar de la existencia de la «heteroglosia».

Heteroglosia, entonces, se le denomina a la presencia de múltiples variaciones de un mismo lenguaje en la novela. Por supuesto, se debe aclarar que cada una de estas variaciones trae, consigo un pensamiento y una perspectiva propia. De igual manera, la heteroglosia da cuenta de la vasta cantidad de clases sociales, niveles de educación, e ideologías que pueden conformar una sociedad que comparte un mismo lenguaje. Por

supuesto, la heteroglosia no se limita a la presencia de esta diversidad de voces, sino que debe ser entendida como el diálogo e interacción que sucede entre estas:

> These distinctive links and interrelationships between utterances and languages, this movement of the theme through different languages and speech types, its dispersion into the rivulets and droplets of social heteroglossia, its dialogization–this is the basic distinguishing features of the stylistics of the novel. (Bakhtin, «Discourse in the Novel» 263)

Para dar un ejemplo, se puede pensar en dos, o más, personajes de una novela, quienes atestiguan un mismo suceso, pero lo narran de formas muy diferentes entre sí. Esas diferencias dependen de la experiencia personal, capacidad de análisis e ideología de cada uno de ellos. Esa es la importancia que le da Bakhtin a la heteroglosia: Esta brinda la posibilidad de presenciar la aglomeración de múltiples realidades sociales en un mismo texto.

Dicho esto, se puede entender que, en la teoría bajtiniana, el habla de una sociedad presenta una tensión constante entre las fuerzas unitarias del lenguaje y la heteroglosia. O, dicho de otra manera, dentro del acto de hablar, interactúan el lenguaje centralizado, basado en normas lingüísticas, y el lenguaje dinámico, que se basa en el dialogismo:

> A common unitary language is a system of linguistic norms. But these norms do not constitute an abstract imperative; they are rather the generative forces of linguistic life, forces that struggle to overcome the heteroglossia of language, forces that unite and centralize verbal-ideological thought, creating within a heteroglot national language the firm, stable linguistic nucleus of an officially recognized literary language, or else defending an already formed language from the pressure of growing heteroglossia. (Bakhtin, «Discourse in the Novel» 271)

En este punto se entiende la importancia de la heteroglosia para el discurso novelístico. Sin embargo, para hacer esa transición de la oralidad a la escritura se requiere de la labor estilística del autor. Es decir, el autor tiene la responsabilidad de organizar todas las unidades lingüísticas dentro de una estructura novelada. Sin embargo, es importante mencionar que la voz autorial debe ser separada, en su totalidad, de las demás voces presentes en la novela:

> When heteroglossia enters the novel it becomes subject to an artistic reworking. The social and historical voices populating language, all its words and all its forms, which provide language with its particular concrete conceptualizations, are organized in the novel into a structured stylistic system that expresses the

> differentiated socio-ideological position of the author amid the heteroglossia of his epoch. (Bakhtin, «Discourse in the Novel» 300)

Esto significa que el autor es consciente de que su propia voz solo debe ser visible en la medida que logre estructurar las unidades lingüísticas de acuerdo con su intencionalidad ideológica. Bakhtin entiende este diálogo entre la voz autorial y la voz narrativa como un «doble discurso». Es, decir, cuando la heteroglosia forma parte de un texto, el autor muestra su pensamiento e ideología, pero en una manera sutil e indirecta:

> Heteroglossia, once incorporated into the novel (whatever the forms for its incorporation), is another's speech in another's language, serving to express authorial intentions but in a refracted way. Such speech constitutes a special type of double-voiced discourse. It serves two speakers at the same time and expresses simultaneously two different intentions: the direct intention of the character who is speaking and the refracted intention of the author. («Discourse in the Novel» 324)

Dicho esto, la heteroglosia también puede ser entendida como una forma de distanciar al autor del resto de la narrativa. Ahora bien, para incorporar la heteroglosia dentro de una novela, el autor tiene a su disposición una serie de recursos narrativos básicos que lo ayudan a llevar a cabo este proceso:

> A comic playing with languages, a story "not from the author" (but from a narrator, posited author or character), character speech, character zones and lastly various introductory or framing genres are the basic forms for incorporating and organizing heteroglossia in the novel. All these forms permit languages to be used in ways that are indirect, conditional, distanced. («Discourse in the Novel» 323)

Y es que, en este punto cabe recordar que el lector de la novela no espera una voz autorial predominante, como sucede en la épica o en la lírica. Por el contrario, el lector debe centrar su atención en cada una de las múltiples voces que protagonizan la narración. Ahora bien, queda claro que, en la novela, esta no es una separación per se, sino es, más bien, un distanciamiento donde el autor da a conocer su ideología de forma indirecta.

La estratificación del lenguaje

Bakhtin reiteradamente habla de la «estratificación del lenguaje» como una labor fundamental del novelista. Es decir, el autor, como constructor del relato, tiene, también, la necesidad de desarrollar un estilo propio. Por lo tanto, para encontrar dicho estilo, el autor tiene la libertad de intensificar los lenguajes de la narrativa, según su criterio. Así es cómo, nuevamente, Bakhtin destaca la importancia de la heteroglosia, ya que juega un papel primordial para el estilo del novelista:

> He welcomes the heteroglossia and language diversity of the literary and extraliterary language into his own work not only not weakening them but even intensifying them (for he interacts with their particular self-consciousness). It is in fact out of this stratification of language, its speech diversity and even language diversity, that he constructs his style, while at the same time he maintains the unity of hits of his own creative personality and the unity (although it is, to be sure, unity of another order) of his own style. (Bakhtin, «Discourse in the Novel» 298)

Para Bakhtin, entonces, estratificar el lenguaje es un rasgo de la prosa auténtica («Discourse in the Novel» 264). Y, con el fin de proponer una metodología para analizar ese sistema de lenguajes, Bakhtin, destaca algunos rasgos discursivos en la novela:

1. El género es la primera forma de estratificar el lenguaje novelístico («Discourse in the Novel» 288).
2. La trama de la novela se usa para representar a los hablantes y sus respectivas ideologías. Así es como el objetivo estilístico del género es crear imágenes del lenguaje («Discourse in the Novel» 365).
3. Toda novela es intencionalmente híbrida en cuanto su lenguaje y su consciencia. («Discourse in the Novel» 366).

Algunas conclusiones:

Bakhtin desarrolla su teoría sobre la novela a partir de la comparación que hace entre este género y aquellos, más antiguos, como la épica y la lírica. A partir de este análisis, la propuesta de Bakhtin consiste en que el elemento fundamental del discurso novelístico es el tratamiento dinámico del lenguaje. Es decir, dentro de la novela, el lenguaje no es una estructura fija, o abstracta, sujeta a normas lingüísticas, sino que es la representación de múltiples realidades, pensamientos e ideologías. Se entiende entonces por qué el lenguaje es un fenómeno social, ya que cada palabra ha sido construida tras procesos históricos, sociales y políticos. La novela, para Bakhtin, es, entonces, un texto compuesto por una aglomeración de voces y discursos, también llamados «niveles de lenguaje».

Asimismo, Bakhtin explica la importancia del rol del autor, ya que este debe configurar el relato y estratificar el lenguaje de forma estética. Esto quiere decir que el autor organiza esta multiplicidad de voces dependiendo de la intencionalidad de su propio discurso. Durante este proceso, el autor incorpora elementos como la polifonía (múltiples voces) poliglosia (múltiples lenguajes) y la heteroglosia (múltiples variaciones de un mismo lenguaje), donde se crea un diálogo entre los diferentes planos del lenguaje. Este diálogo o, en términos bajtinianos, «dialogismo», es, básicamente la interacción entre diferentes realidades por medio del lenguaje. Ahora bien, el

objetivo de todo este proceso es dar a conocer la ideología del autor, únicamente, a través del diálogo distanciado e indirecto que sostiene con todas las demás voces dentro de la novela.

Se puede afirmar entonces que la novela es un género revolucionario en cuanto a narrativa y uso del lenguaje. A diferencia de la literatura anterior, por un lado, incorpora la multiplicidad de voces y, por otro, crea una representación social de cada una de ellas. La novela tiene, entonces, una perspectiva de la realidad, o, dicho de otra manera, tiene una ideología. El autor tiene un pensamiento y un discurso al momento de empezar su narración. Por lo tanto, tanto el narrador como los personajes cumplen una función estilística, donde, por medio de sus voces, se crea el discurso totalizador de la novela. Esto significa que cada voz presente en la novela da cuenta de una visión del mundo. Sin embargo, la interpretación del texto, en su totalidad, solo es posible a través de la comprensión de la relación dialogada entre estas voces y todo lo que sucede en el medio de esa interacción.

Gérard Genette

En *Narrative Discourse. An Essay in Method* de 1980, Genette propone una serie de categorías analíticas para poder hacer un estudio narratológico de la novela. Básicamente, la propuesta de Genette consiste en analizar el relato a partir de un estudio de relaciones. Esto quiere decir que, para analizar una novela, el

primer paso consiste en realizar la separación entre las tres partes que conforman el relato: el discurso narrativo, el acto de narrar y, finalmente, los sucesos narrados. Una vez que se realiza esta separación, Genette argumenta que es posible estudiar la relación que se crea entre estos elementos y, de esta manera, es posible realizar una verdadera aproximación al relato:

> Analysis of narrative discourse as I understand it constantly implies a study of relationships: on the one hand the relationship between a discourse and the events that it recounts (narrative in its second meaning), on the other hand the relationship between the same discourse and the act that produces it, actually (Homer) or fictively (Ulysses) (narrative in its third meaning). (Genette 27)

Dicho esto, Genette establece tres categorías principales para analizar la novela: el tiempo, el modo y la voz. Por lo tanto, a continuación, se hace un recorrido breve por cada una de dichas categorías.

1. El tiempo

Una novela puede presentar los sucesos narrados de dos maneras diferentes: de forma lineal o, por el contrario, de forma fragmentada. Ahora bien, Genette, entiende que la complejidad de la novela, en cuanto a su estructura temporal, va mucho más allá de estas dos categorías. Y la verdad es que no

muchas novelas siguen un orden absolutamente lineal con un inicio, un conflicto y un desenlace. La novela, por el contrario, es dinámica ya que permite crear un sinfín de estructuras fragmentadas. Estas fragmentaciones narrativas se reflejan en saltos temporales, los cuales tienen como finalidad una lectura más activa por parte del lector. Dicho esto, se puede comenzar por mencionar que, de acuerdo con Genette, existen dos tipos de tiempo dentro de la novela: el tiempo de la historia (o de la acción) y el tiempo del relato (o del discurso). Es decir, el tiempo de la historia es aquel en el que suceden los acontecimientos; y el tiempo del relato es aquel en el que se narran los mismos (33). Ahora bien, a partir de la relación existente entre los dos tipos de tiempo, surgen tres dimensiones para analizar el tiempo de una novela: el orden, la duración y la frecuencia.

Orden

El orden, u orden temporal, consiste en relacionar la secuencia de los eventos de la narración con la secuencia en que son narrados. Dicho de otra manera, Genette explica, entonces, que se puede hablar de orden temporal en el momento en que se realiza una comparación entre el tiempo de la acción y el tiempo del discurso narrativo:

> To study the temporal order of a narrative is to compare the order in which events or temporal sections are arranged

> in the narrative discourse with the order of succession these same events or temporal segments have in the story, to the extent that story order is explicitly indicated by the narrative itself or inferable from one or another indirect clue. (35)

Esto quiere decir que, para Genette, entender el orden temporal consiste en relacionar la información (ya sea, detallada o limitada) que ofrecen tanto la secuencia de la acción como la secuencia del discurso. A partir de esta relación de unidades es posible construir una lectura totalizadora del tiempo de una novela. Ahora bien, Genette conceptualiza sobre las diferentes alteraciones que afectan la línea de tiempo de una novela y utiliza, entonces, los conceptos de prolepsis, analepsis y anacronía (40) como elementos fundamentales dentro del orden temporal. A continuación, se explicarán brevemente cada uno de ellos.

La prolepsis puede ser entendida como una narración, dentro de la novela, cuyos eventos suceden después de la línea temporal principal. La analepsis, por el contrario, narra eventos que suceden antes de esa línea temporal principal. Asimismo, Genette también destaca la importancia de la anacronía, al definirla como la discrepancia entre dos líneas temporales diferentes. En este punto, cabe citar al mismo Genette y su explicación sobre prolepsis, analepsis y anacronía:

> Designating as *prolepsis* any narrative maneuver that consists of narrating or evoking in advance an event that will take place later, designating as *analepsis* any evocation after the fact of an event that took place earlier than the point in the story where we are at any given moment, and reserving the general term *anachrony* to designate all forms of discordance between the two temporal orders of story and narrative. (40)

Ahora bien, desde el punto de vista discursivo, Genette va más allá y clasifica tanto a la prolepsis como a la analepsis en externas (cuando el relato alterno sucede completamente fuera del relato primario), internas (cuando el relato alterno sucede dentro del relato primario) y mixtas (cuando el relato comienza siendo externo, pero termina dentro del relato primario) (48). En este punto, se entiende, entonces, la función de la analepsis, la prolepsis y la anacronía. De manera que, se debe proceder ahora a profundizar en la duración y los elementos que la conforman.

Duración

La duración del relato es determinada por el ritmo y la velocidad de este. Por lo tanto, Genette establece que cada novela se conforma de una unidad temporal y una unidad espacial. Dentro de la narrativa, estas unidades se pueden entender como

la medida del tiempo que transcurre en la novela y, por otra parte, la medida del texto y su escritura:

> The speed of narrative will be defined by the relationship between a duration (that of the story, measured in seconds, minutes, hours, days, months, and years) and a length (that of the text, measured in lines and in pages). (88)

Ahora bien, para poder explicar el concepto de duración dentro de la novela, Genette emplea categorías como la pausa, la escena, el sumario y la elipsis. A continuación, se explicarán brevemente.

Pausa

La pausa narrativa consiste en detener la acción para describir, y enfatizar, un evento, lugar o personaje (104). Esto se hace con el fin de intensificar estas descripciones para destacar elementos específicos dentro de la narración.

Escena

La escena consiste en una relación equitativa entre el tiempo de la acción y el tiempo de la narración. Por lo general, está construida a partir de diálogos.

Resumen

El resumen, como se puede inferir, consiste en un transcurrir de tiempo bastante amplio en la historia, pero, en contraste es muy breve en el tiempo del relato.

Elipsis

La elipsis consiste en un salto temporal que ocurre dentro de la línea de tiempo principal de la narración. Esta se puede clasificar en tres categorías distintas: primero, la explícita, que, como su nombre lo indica, le muestra directamente al lector el salto temporal y el tiempo transcurrido:

> They arise either form an indication (definite or not) of the lapse of time they elide, which assimilates them to work very quick summaries of the «some years passed» type (in this case the indication constitutes the ellipsis as a textual section, which is then not totally equal to zero): or else from elision pure and simple (zero degree of the elliptical text) plus, when the narrative starts up again, an indication of the time elapsed, like the «two years later» quoted just above. (Genette 106)

De igual manera, existe la elipsis implícita, la cual no se anuncia, pero es identificada por el lector: «That is, those whose very presence is not announced in the text and which the reader can infer only from some chronological lacuna or gap in narrative continuity» (108). Finalmente, está la elipsis hipotética, la cual no es anunciada ni identificada por el lector: «Impossible to localize, even sometimes impossible to place in any spot at all, and revealed after the event by an analepsis» (109).

Ahora bien, lo que se debe entender en torno al concepto de duración es que el uso y la intensidad que se le dé a cada uno de estos cuatro elementos (pausa, escena, resumen y elipsis) determinan el nivel dramático que se pretende alcanzar en cada momento de la narración. Genette explica un ejemplo de este fenómeno a través de su análisis en la obra de Proust:

> In novelistic narrative as it functioned before in the *Recherche*, the contrast of tempo between detailed scene and summary almost always reflected a contrast of content between dramatic and nondramatic, the strong periods of the action coinciding with the most intense moments of the narrative while the weak periods were summed up with large strokes and as if from a great distance, according to the principle that we have seen set forth by Fielding. (109)

Genette entiende entonces que la alternancia entre momentos dramáticos y no dramáticos cumplen una doble función: Primero construyen el ritmo de la narración; y segundo, determinan los sucesos decisivos de la historia (110).

Frecuencia

La frecuencia consiste en analizar todo tipo de repetición que haga presencia dentro del relato. Es decir, Genette explica que la importancia de la frecuencia radica en identificar, primero, los elementos que se repiten dentro de la novela y, segundo, cada cuándo lo hacen (114). Esta repetición puede

ocurrir de dos formas: dentro de la historia o dentro del relato. Cuando la repetición ocurre en la historia se genera por medio de sucesos o situaciones que se repiten. Por otra parte, cuando la repetición se da dentro del relato, es por el uso reiterado de palabras u oraciones. El objetivo, entonces, de analizar la frecuencia dentro de la novela consiste en buscar por qué uno o varios elementos se repiten a lo largo de la narración. Es evidente que, si una acción o un enunciado se repite constantemente en una novela, tiene gran relevancia, ya sea para la historia o el relato. Finalmente, dentro de la frecuencia, Genette establece diferentes tipos de relato. El primero es el singulativo, donde se narra una sola vez una acción que ocurrió una sola vez. El segundo es el repetitivo, donde se narra varias veces una acción que ocurrió una sola vez. Y finalmente, el iterativo, donde se narra varias veces una acción que ocurrió varias veces.

2. Modo

El modo consiste en la relación verbal entre el discurso y la acción. Es decir, por medio de una conjugación se puede entender si un texto describe un hecho o, por el contrario, una situación hipotética. Por lo tanto, Genette señala que, dentro de la novela, el modo siempre es indicativo:

> Since the function of narrative is not to give an order, express a wish, state a condition, etc., but simply to tell

> a story and therefore to «report» facts (real or fictive), its one mood, or at least its characteristic mood, strictly speaking can be only the indicative-and at that point we have said everything there is to say on this subject, unless we stretch the linguistic metaphor a little more than is fitting. (161)

Dicho de otra manera, el discurso que se reporta dentro de una novela es, siempre, presentado como verídico. Es decir, la intención del narrador es relatar hechos, nunca suposiciones.

De igual forma, Genette explica, en su interpretación del modo, que el discurso de una novela está sujeto a la subjetividad y al punto de vista de quien narra. Esto significa que cada narrador tiene su propia visión e información de la historia. Por lo tanto, en el momento de relatar, la historia con la que se encuentra el lector es aquella que tiene el punto de vista subjetivo de quien narra. De manera que, a partir de esos vínculos subjetivos entre el narrador y lo que narra, Genette clasifica el modo en las categorías de «distancia» y «perspectiva».

Genette argumenta que la distancia y la perspectiva se pueden entender como formas de regular la subjetividad del discurso narrativo de una novela:

> «Distance» and «perspective», thus provisionally designated and defined, are the two chief modalities of that

> *regulation of narrative information* that is mood-as the view I have of a picture depends for precision on the distance separating me from it, and for breadth on my position with respect to whatever partial obstruction is more or less blocking it. (162)

Se puede afirmar, entonces, que la distancia consiste en el conocimiento, mayor o menor, que el narrador tiene sobre cada suceso y personaje de la historia, mientras que la perspectiva es la reflexión subjetiva de ese mismo narrador, con respecto a esa historia.

Cabe mencionar en este punto que, dentro de la distancia, Genette propone que existen tres estados de narración (171). Dichos estados son:

1. Discurso narrativizado o Discurso narrado: en este estado, existe la mayor distancia entre el narrador y los personajes. La narración es general y reducida (171).
2. El traspuesto: en este estado, el narrador aún está presente en el discurso y brinda su interpretación de los personajes de la novela (171). Se caracteriza por el estilo indirecto o el indirecto libre.
3. Discurso reportado o Discurso directo: en este estado el discurso del narrador es mimético (172). Es decir, imita a los personajes. También, es el estado menos distante.

4. Discurso inmediato: en este estado, el personaje toma la posición del narrador. La mimesis, entonces, es llevada al extremo (173). Se le conoce también como monólogo interior.

Asimismo, en cuanto la perspectiva, Genette plantea que existen tres tipos de focalizaciones (puntos de vista narrativos) dentro del acto de narrar:

a. Focalización cero o Narrativa no focalizada: El narrador es omnisciente. Conoce el pensamiento de los personajes y todos los eventos de la novela. Predominó en la narrativa clásica (189).
b. Focalización interna: El narrador y el personaje tienen la misma información. Se divide, a su vez, en:
    a. Fija: Narración desde el punto de vista de un solo personaje.
    b. Variable: Narración que se alterna entre el punto de vista de diferentes personajes.
    c. Múltiple: Narración del mismo evento, varias veces, a partir de diferentes puntos de vista. Por ejemplo, las novelas epistolares (189-190).
c. Focalización externa*:* El punto de vista del personaje no es visible al lector (190). Su intención es construir suspenso.

3. La voz

La voz narrativa es básicamente la que lleva consigo el relato de la historia hasta al lector. Por consiguiente, todo tipo de participación que existe dentro del acto de narrar es considerado como voz narrativa:

> «Mode of action», says Vendryes, «of the verb considered for its relations to the subject» -the subject here being not only the person who carries out or submits to the action, but also the person (the same one or another) who reports it, and, if need be, all those people who participate, even though passively, in this narrating activity. (Genette 213)

Genette, entonces centra su atención en el rol del narrador y, a partir de la distancia temporal entre su voz y la acción narrada, clasifica la narración en cuatro tipos diferentes (215):

1. Ulterior: La historia es narrada en pasado. Es la más tradicional.
2. Anterior: Se narra en futuro. Se predice la acción.
3. Simultánea: Se narra en presente.
4. Intercalada: Los tiempos se mezclan a lo largo de la narración.

Finalmente, en cuanto a los tipos de narrador, Genette explica la diferencia entre narrador «homodiegético» y «heterodiegético» de la siguiente manera:

1. El narrador homodiegético es aquel que se encuentra dentro de la historia, ya sea como protagonista o testigo. Por lo tanto, hace uso de la primera persona.
2. El narrador heterodiegético es aquel que se encuentra fuera del espacio temporal de la narración. Por lo general, narra en tercera persona.

Contexto histórico y social: Colombia en la segunda mitad de siglo XX

Históricamente, Colombia ha sido un país marcado por la violencia. Si se hace un recorrido por el siglo XX, hubo muchos eventos trascendentales que se caracterizaron por el derramamiento de sangre y un sinnúmero de muertos. Entre las múltiples fuentes de violencia colombiana, se pueden mencionar la violencia bipartidista, la guerra entre guerrilla y ejército nacional, la aparición del paramilitarismo y, en las últimas décadas, la guerra causada por el narcotráfico. Ahora bien, la crisis por violencia es tan marcada que la mayoría de estas situaciones continúan ocurriendo hasta el día de hoy. Si se busca un origen de la violencia en la Colombia de siglo XX, es menester recordar la guerra civil entre liberales y conservadores que se vivió entre 1925 y 1958. Esta guerra tuvo su peor momento en 1948 tras el asesinato del líder político Jorge Eliecer Gaitán, quien se perfilaba como futuro presidente del país:

> Este episodio fue conocido como el «Bogotazo» y, sin ninguna duda, cambió la historia del país, suponiendo para la historiografía colombiana el punto de partida de un largo conflicto que perdura hasta nuestros días. (Conde Moreno 144)

El asesinato del político generó una oleada de violencia que se prolongó por una década. Durante ese tiempo, liberales y conservadores se fueron a la guerra y, en consecuencia, hubo fusilamientos, masacres y desplazamientos forzosos. Esta guerra bipartidista es, históricamente, conocida como el período de *La violencia*. No obstante, paradójicamente, la violencia en Colombia no se detuvo al finalizar este periodo. Por el contrario, tanto la guerra como el derramamiento de sangre aumentaron con el pasar de los años.

De la misma manera, durante la década de los sesenta, una nueva etapa de violencia se vivió cuando se formaron grupos guerrilleros que comenzaron a autofinanciarse principalmente gracias a la extorsión, el secuestro y el cultivo ilícito de drogas. Los enfrentamientos armados entre guerrillas (FARC y ELN) y ejército nacional se volvieron una constante en las zonas rurales de Colombia. Una de las consecuencias más graves de este fenómeno fue el desplazamiento masivo de campesinos, quienes tuvieron que abandonar sus hogares en el campo para salvar sus vidas y la de sus familias. En consecuencia, una vasta cantidad de personas tuvo que llegar sin absolutamente nada a las principales ciudades del país. En consecuencia, se crearon barrios enteros de familias que optaron instalarse en las periferias de las urbes, bajo condiciones marginales.

Asimismo, durante los años setenta y ochenta, aparecieron nuevos grupos armados, al margen de la ley, conocidos como grupos paramilitares. Estos consistían en grupos de hombres armados que vivían en zonas rurales, los cuales decidieron unirse para detener las masacres, robos, secuestros y demás abusos que realizaban los grupos guerrilleros. No obstante, los paramilitares trajeron consigo más guerra y sangre al interior del país. Colombia se convirtió, entonces, en el escenario de un conflicto múltiple entre guerrilla, ejército y paramilitares, a lo largo de la segunda mitad de siglo XX.

El narcotráfico: Pablo Escobar se apodera de la sociedad colombiana

En las décadas de los ochenta y noventa, una nueva fuente de violencia se sumó a la, ya sangrienta, realidad colombiana: los carteles de narcotráfico. Sin duda, estas organizaciones delictivas alcanzaron una sobreexposición internacional gracias a la figura de Pablo Escobar, líder máximo del Cartel de Medellín, quien llegó a ser uno de los hombres más ricos del mundo. Asimismo, el poder económico que Escobar alcanzó gracias a su negocio de la cocaína fue tan grande que pudo mantener una guerra contra el estado por varios años. Durante este enfrentamiento, el narcotraficante hizo toda clase de actos terroristas:

> En esta «guerra total» de Pablo Escobar contra el estado colombiano, las cifras son aterradoras. En cuatro años (1989-1993) fueron 623 los atentados ordenados, provocando la muerte de 402 civiles y 550 policías, y dejando 1.710 personas lesionadas. Además, el número de fallecidos que dejó esta guerra del Cartel de Medellín o en relación alguna de sus actos, fueron alrededor de 5.500 personas. (Conde Moreno 703)

Es innegable que, durante los años ochenta y noventa, Escobar fue amo y señor de Medellín hasta convertirla en el epicentro de la violencia colombiana a causa del narcotráfico. Naturalmente, el hogar del cartel de Medellín fue escenario de un derramamiento de sangre pocas veces visto en la historia. Este cartel se convirtió en una de las organizaciones criminales más poderosas del mundo, lo cual, por supuesto, significó para la ciudad una oleada de violencia, caos y miedo generalizado. La reputación negativa de la ciudad trascendió las fronteras y encabezó titulares de medios internacionales. Inclusive fue llamada «la ciudad más violenta del mundo» (Vargas Llosa).

Durante el violento período en el que Escobar fue el líder del cartel de Medellín, las guerras entre narcos causaron la muerte no solo de los criminales involucrados sino también de inocentes. Muchas personas resultaron víctimas de atentados, explosiones y balas perdidas. Por supuesto, los grandes líderes

de los carteles no tenían la intención de ensuciarse las manos y no iban a cometer los asesinatos personalmente. Por esta razón, los narcotraficantes se dieron a la tarea de reclutar jóvenes en zonas marginales y les ofrecieron grandes sumas de dinero a cambio de que estos llevaran a cabo todo tipo de tareas delincuenciales. Erna von der Walde señala cómo este reclutamiento masivo fue, sin dudas, un momento trascendental para violencia urbana colombiana, ya que se había consolidado la figura del sicario como parte fundamental del panorama social colombiano:

> Conocidos a través de los medios y en el imaginario popular como «los asesinos de la moto», los sicarios se habían convertido en los ejecutores por excelencia de actos de violencia por encargo, asesinando a políticos y sindicalistas, jueces y policías o actuando en *vendettas* de las mafias del narcotráfico. (27)

Los grandes capos tenían entonces a su disposición todo un ejército de jóvenes dispuestos a asesinar o ser asesinados con tal de cumplir las órdenes de sus jefes. Como era de esperarse, a partir de este momento se desencadenó en Colombia una violencia urbana extrema y reiterada. De igual manera, buena parte de la población, en ciudades como Medellín, Cali o Pereira, tuvo que acostumbrarse a vivir entre las explosiones y

disparos causados por una guerra en la que no tenían ninguna responsabilidad.

Pablo Escobar como figura identitaria

Pablo Escobar es probablemente la persona colombiana más conocida en el mundo. Solamente la popularidad internacional de la cantante Shakira podría ser comparada a la del reconocido narcotraficante. De hecho, personajes como el Nobel de literatura Gabriel García Márquez, o el Nobel de Paz, y expresidente de la república, Juan Manuel Santos no alcanzan la fama internacional con la que sí cuenta la figura del narcotraficante. Por supuesto, esta popularidad tiene que ver, primero, con la trascendencia social de las acciones de Escobar durante el tiempo que este estuvo al frente del cartel de Medellín, ya que no solo fue un reconocido criminal, sino que tuvo una clara influencia en la vida política colombiana. Una segunda razón es la trascendencia y la inmediatez de la información periodística, gracias a la cual fue posible que, en diferentes partes del mundo, se diera a conocer la magnitud de sus actos delictivos. Finalmente, la tercera razón que explica la vigencia de la figura de Escobar es, fundamentalmente, el universo narrativo que la ficción ha creado (y continúa haciéndolo hasta el día de hoy) en torno a la vida de este personaje. Libros, series y películas sobre la vida del célebre narco han inundado la cultura popular, no solo en Colombia sino

en buena parte del mundo. En otras palabras, el interés que la narrativa escrita y audiovisual ha despertado por Escobar ha creado toda una figura mitológica en el imaginario popular.

Curiosamente, Escobar es una figura que genera emociones contrapuestas en la psiquis de la población colombiana. Para muchos fue un terrible asesino que manchó de sangre buena parte de la historia del país, al acabar con la vida de miles de personas (muchas de ellas inocentes). Sin embargo, también hay un sector de la población que defiende su imagen argumentando que el narco usó parte de su dinero para ayudar a las personas de los barrios menos favorecidos (incluso, uno de los barrios de Medellín lleva su nombre). Igualmente, es muy común encontrar testimonios periodísticos de personas que viven con un agradecimiento eterno hacia el narcotraficante por sus ayudas económicas. Un ejemplo de estos testimonios fue publicado en el diario *El Tiempo* de Colombia en el año 2012: «Cuando Rosalba de Jesús Varela habla de Pablo Escobar, sus ojos le brillan. No parece recordar al más grande asesino de la historia de Colombia sino a un buen hombre que le regaló una casa» (Gualdrón). Incluso hay quienes, al recordar al capo, le atribuyen características heroicas por el hecho de desafiar y enfrentar al gobierno colombiano de la época.

En 1993, cuando Escobar murió, muchos colombianos se alegraron y festejaron, convencidos de que una época oscura

había terminado para el país. Sin embargo, la realidad era que la violencia no iba a alejarse del panorama nacional. Por el contrario, tras la muerte del capo, se generó una guerra urbana entre un sin número de pandillas que se disputaron los diferentes territorios para poder traficar droga. Se puede afirmar que, tras la muerte de Escobar, Medellín quedó convertida en una ciudad sumergida en el caos social y estatal durante los siguientes años:

> En Colombia, los carteles han instaurado una violencia que se vio incrementada por el asesinato de Escobar y el consecuente «desbande» de los sicarios. El estado y sus instituciones son superados por fuerzas sociales. (Álvarez, *El espacio acorralado* 23)

En efecto, la fuerza pública no pudo solucionar de forma efectiva la delincuencia y la violencia urbana desatada tras la muerte del reconocido capo. Si bien Escobar era la cara visible del narcotráfico, es ya de público conocimiento que él sólo era uno de los tantos involucrados en ese negocio. Durante las siguientes dos décadas, fueron muchos los narcotraficantes que fueron encarcelados, extraditados e incluso asesinados en medio de una guerra que los carteles libraron contra las autoridades colombianas y estadounidenses.

Aparece la narconovela

Para mediados de la década de los noventa, la violencia urbana estaba tan presente en la realidad colombiana que comenzó a despertar un interés estético y artístico. Es decir, surgió una generación de escritores y cineastas que no pudieron ser ajenos a la violencia que los rodeaba y optaron por narrar sus vivencias a través de historias que relataban las problemáticas sociales de la Colombia de la época. Como explica Camacho Delgado, poco a poco se fue construyendo una narrativa en torno a la crisis de violencia que sufría Colombia:

> La guerra de los Mil Días (1899-1902), la matanza de las bananeras (1928) y la cultura del banano, el asesinato de Gaitán (1948), el periodo de la Violencia y los enfrentamientos fratricidas entre liberales y conservadores, la bonanza marimbera de los años sesenta, el asalto al Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19 (1985) y desde los años setenta, la llamada bonanza cocainera . . . ha llevado a la aparición de un nuevo metagénero narrativo conocido como la «novela de la droga» o «novela del narcotráfico». (Camacho Delgado 310)

Es así como, a partir de los años noventa, se puede hablar del auge de novelas y filmes sobre narcotraficantes y sicarios que inmediatamente alcanzan un éxito editorial y comercial. Sin duda, esta nueva corriente representa una drástica ruptura con la literatura anterior que inevitablemente se asociaba al

realismo mágico de Gabriel García Márquez. Así lo explica el escritor Jorge Franco: «García Márquez es ese gran referente que siempre se menciona en cualquier entrevista o charla» («Entrevista con Jorge Franco» 0:50-1:01). De manera que esta nueva literatura que se escribe desde los noventa representa un nuevo rumbo para la narrativa colombiana. Atrás quedó la búsqueda de la gran novela nacional del boom, ya que los autores emergentes se interesaron más por una escritura de denuncia y mucho más ensimismada.

Final del siglo XX: la violencia no cesa y normaliza la muerte

Mario Vargas Llosa, en un artículo titulado «Sicarios», escrito para el diario *El país* en 1999, mostró su interés por el tema y reafirmó que hubo una proliferación del sicariato en Colombia que, para la época, estaba invadiendo las diferentes esferas sociales (no solamente dentro del narcotráfico). El Nobel peruano afirma lo siguiente al respecto:

> El sicario se alquilaba al principio casi exclusivamente a los narcos, pero luego el espectro de los empleadores se amplió, y abarca ahora paramilitares, grupos políticos, pandillas y particulares ansiosos de liquidar a un enemigo, deshacerse de un socio incómodo o enviudar de prisa. El precio de un crimen varía con las fluctuaciones de la oferta y la demanda; en septiembre de este año, una vida humana en Medellín valía dos mil cuatrocientos dólares. (Vargas Llosa)

Era evidente que, pese a la molestia generalizada que significó para los colombianos ser asociados con la imagen de narcotraficantes como Pablo Escobar, nuevamente la violencia era un rasgo identitario de la nación colombiana ante los ojos del mundo.

Para finales de los noventa, la situación social en Colombia no era mucho mejor que la de las épocas de Pablo Escobar. Los grupos guerrilleros y paramilitares se habían consolidado gracias a prácticas como el narcotráfico y el secuestro. La peor parte, innegablemente la vivió la población colombiana ya que seguía en medio de una guerra entre el ejército y los grupos al margen de la ley. Las poblaciones del interior del país (aquellas más lejanas de las principales ciudades) se convirtieron en zona de guerra, donde las personas debían obedecer a guerrilleros, paramilitares o ejército, dependiendo de quien estuviera al mando en ese momento. Asimismo, muchos pueblos fueron masacrados y reducidos a escombros. Para el año 2001, Walde expone algunas de las escandalosas cifras de la violencia en el país:

> Cada año se registran más de 25.000 muertos por violencia, más de mil personas secuestradas, lo que constituye el 50% de los secuestros en el mundo, y unas 400 masacres, en su mayoría realizadas por grupos paramilitares. En el año 1999, más de 3.500 personas fueron víctimas de atentados con

> trasfondo político. Aproximadamente, 250.000 fueron obligadas a abandonar sus casas y tierras y a desplazarse a los centros urbanos, donde entran a formar parte de gigantescos cinturones de miseria y criminalidad. (29)

En Colombia, es de público conocimiento que todas estas esferas de violencia que han azotado al país están arraigadas a la historia reciente del mismo. Se han vuelto parte de la cotidianidad, tanto de quienes han vivido la guerra como de aquellos que la han atestiguado reiteradamente en su cotidianidad al ver un noticiero, al leer un periódico o, más recientemente, al revisar una red social. El cambio de siglo entonces, lejos de terminar con la violencia del narcotráfico, la multiplicó y la hizo visible en nuevos escenarios. Además, a este difícil panorama, de fin de siglo, se sumó el reiterado fracaso de diferentes gobiernos que no encontraron soluciones efectivas para ayudar a recuperar el orden en las regiones afectadas. Por supuesto, el resultado de la guerra entre carteles de droga no fue otro que la multiplicación de grupos al margen de la ley, los cuales no tenían ningún reparo en asesinar, con tal de mantener el poder dentro del negocio ilícito. Por lo tanto, con un escenario tan ideal para la muerte, era inevitable la consolidación de una figura muy representativa de las décadas más recientes en Colombia: el sicario.

El sicario se vuelve una figura popular

El origen del sicario colombiano es asociado con el surgimiento de los carteles de la droga. Asimismo, el sicariato se «institucionalizó» en Colombia a tal punto que se convirtió en una realidad cotidiana en el país. Las prácticas y costumbres de los sicarios se convirtieron en información de público conocimiento. Igualmente, su modo de operar antes, durante y después de asesinar a sus víctimas dejó de ser un misterio para buena parte de la población colombiana, la cual tuvo que atestiguar, a diario, todo tipo de violencia. Sin duda, en Colombia, las muertes a causa del sicariato se han dado en diferentes clases y esferas sociales, ya que las víctimas varían entre personas poderosas como políticos, militares, empresarios; pero también gente de escasos recursos como, testigos de crímenes y familiares de bandas enemigas:

> En el sicariato se encuentran la violencia política con la violencia social, aquéllas que las ciencias sociales quisieron tratar como separables con la fórmula de «violencia negociable» y «violencia no negociable» . . . El sicario es la herencia de una sociedad normalizada, cuyas elites se ocuparon de lo político y lo económico, dejando lo social en manos de las obras de caridad. (Walde 36)

Se puede afirmar que, una vez que el narcotráfico se instauró, en la sociedad colombiana, los sicarios tuvieron el camino libre

para adueñarse de las calles. De esta manera, el sicario se volvió en una figura de terror, pero también de realidad y cotidianidad. Dicho de otra manera, el sicario se convirtió, rápidamente, en una figura representativa de la difícil realidad colombiana.

Ante este panorama de violencia desbordada, fue solo cuestión de tiempo para que una generación de escritores y cineastas centrara su atención en la figura del sicario y la trasladaran a la ficción. Algunos de estos escritores lo hicieron desde el discurso de la denuncia y otros desde la experimentación del arte. Unos estaban motivados por la indignación, mientras que otros eran impulsados por la curiosidad hacia un mundo que querían explorar (más allá de los titulares de los periódicos y noticieros). Fue así como aparecieron novelas en torno a la violencia urbana como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994) y *Rosario Tijeras* de Jorge Franco (1999) y películas como *Rodrigo D: No futuro* de Víctor Gaviria (1991).

CAPÍTULO 1: Del sicariato a la sicaresca: Emerge un nuevo movimiento literario colombiano

«Además de formar parte de la vida social y política de Colombia, los sicarios constituyen también, como los cowboys del Oeste norteamericano o los samuráis japoneses, una mitología fraguada por la literatura, el cine, la música el periodismo y la fantasía popular».

Mario Vargas Llosa

1.1 ¿Qué es un sicario?

Para realizar un acercamiento al término «sicario», podemos empezar por analizar el origen etimológico de la palabra misma. Así que podemos acudir a la explicación de Gustavo Leal en *Historias de sicarios en Uruguay: entrevistas y confesiones* (2021), quien expone perfectamente dicho origen de la siguiente manera:

> El origen de la palabra sicario se remonta a la antigua Roma; en latín se denomina *sica* a una pequeña y afilada daga que algunas personas escondían en las mangas de la toga y utilizaban para dar muerte a enemigos políticos por orden o contrato. Esa arma blanca dio lugar a llamar *sicarius* al oficio y *sicarium* al encargado de asesinar a otra persona. (2)

Es, por lo menos, llamativo el hecho de que esta descripción del actuar del sicario, propia de la antigua Roma, sea idéntica a la

de la Colombia de las últimas décadas. Es decir, los sicarios son conocidos en la sociedad colombiana por históricos atentados a políticos y hombres influyentes dentro de la realidad del país. Verdaderamente, la única diferencia entre el sicario de la antigua Roma y el de Colombia es la evolución del arma, la cual pasó de ser una daga a un arma de fuego. En cuanto a la incorporación del término en Colombia, Leal explica que la palabra «sica» viajó a América luego de ser incorporada al castellano durante el siglo XX para, finalmente, ser empleada por los carteles de droga durante la década de los ochenta (2). En cuanto al uso actual, cabe mencionar que «el término sicario es una palabra que la Real Academia Española reconoce y define como equivalente a un asesino asalariado» (2). Se puede señalar, entonces, que la palabra «sicario», lejos de generar una confusión, tiene una definición mundial e históricamente conocida. Es decir, se puede concluir que un sicario es, en esencia, alguien que asesina a una, o varias personas, a cambio de una recompensa. Este es el punto de partida para abordar por qué esta figura ha alcanzado tanta fama y popularidad, tanto en la sociedad colombiana como en el mundo literario, durante las últimas tres décadas.

1.2 Origen de La sicaresca

La palabra *sicaresca* apareció por primera vez en el artículo «Estética y narcotráfico» del novelista y periodista colombiano

Héctor Abad Faciolince, publicado originalmente en 1995. En el artículo, el escritor medellinense criticó fuertemente un comportamiento social que, a su modo de ver, se había puesto de moda en algunas regiones de Colombia. Dicho comportamiento provenía de narcos con mucho dinero y consistía en mostrarle al mundo, y de forma extravagante, todo el poder material que tenían. Evidentemente, el problema que Abad Faciolince notaba en este fenómeno social era la apología a la delincuencia. Es decir, el hecho de que personas, con tanto dinero del narcotráfico, se pasearan impunemente por las calles de Colombia, tenía un efecto negativo en los más jóvenes, quienes querrían imitar el actuar de estos individuos:

> ¿Asistimos en Colombia a una narcotización del gusto? Lo primero que a uno se le ocurre es que sí. Pero si se piensa bien por qué la estética mafiosa de la ostentación ha tenido tanto éxito, nos damos cuenta de que tal vez lo que ellos han hecho no es otra cosa que llevar a cabo, realizar a cabalidad los sueños secretos de nuestros ricos a medias. (Abad Faciolince 513)

De la misma manera, el escritor expresó su preocupación por la incorporación masiva de obras relacionadas al sicariato a la literatura de la época. Abad Faciolince indicó que una oleada de textos protagonizados por la violencia de narcos y sicarios estaba emergiendo en Colombia. El escritor argumentó que había

una sobreexposición de la figura del sicario y cuestionó el hecho de que este tipo de literatura se podía convertir en un mecanismo de defensa de mafiosos. Fue tanto el rechazo de Abad Faciolince hacía este nuevo subgénero que llamó «hampones literarios» (517) a aquellos individuos que, tras participar en este tipo de entornos delincuenciales, se dedicaban a escribir esta literatura:

> Los asesinos que han escrito la historia de Colombia con tinta de sangre y pluma de plomo, ahora pretenden contarla también a su manera, y con todas sus verdades a medias o sus mentiras enteras, en letras de molde y en papel de imprenta. La historia de Colombia, al menos la que la mayoría de la gente lee, la están escribiendo los bandidos. (517)

Para Abad Faciolince, esta literatura le vendía a la sociedad la idea de que los delincuentes eran héroes valientes e individuos admirables que debían recibir la empatía de los lectores. Kristine Vanden Berghe, en su libro *Narcos y sicarios en la ciudad letrada* de 2019, señala que, junto a Abad Faciolince, hubo un sector de la crítica que rechazó este tipo de producción literaria sobre el sicariato, y su éxito comercial, para defender la literatura «culta» (12):

> Los ensayos de Héctor Abad Faciolince (1994, 1995, 2008) sobre lo que ha bautizado como narrativa sicaresca han contribuido a la mala fama del corpus, mala fama a la que

> contribuyó también el artículo de Alejandro Herrero-Olaizola titulado «"Se vende Colombia, un país de delirio": El mercado literal global y la narrativa colombiana reciente». (12)

Este fue entonces el primer debate de muchos en torno al reconocimiento de esta literatura. Por un lado, una corriente de escritores la rechazaba por su supuesta apología al crimen; y, por otro lado, hubo una contraparte que sentía el compromiso de dar a conocer al mundo esta difícil realidad colombiana.

Ahora bien, la influencia de Abad Faciolince no radica únicamente en su aguda crítica a esa literatura emergente sobre sicarios, sino que fue él quien, por primera vez, le dio un nombre a este nuevo subgénero. El escritor propuso el término «sicaresca» para agrupar e identificar estas narrativas emergentes: «Hay una nueva escuela literaria surgida en Medellín: yo la he denominado la Sicaresca antioqueña. Hemos pasado del sicariato a la sicaresca» (516). Fue este término, entonces, el que la crítica adoptó para identificar ese subgénero novelístico que gira en torno al sicariato. Por supuesto, se puede notar, fácilmente, que el término «sicaresca» es una construcción conceptual que surge a partir de la temática del sicariato y su, aparente, relación con la novela picaresca.

Tanto Margarita Rosa Jácome, en su libro *La novela sicaresca: testimonio, sensacionalismo y ficción* (2009), como

Óscar Osorio, en *El sicario en la novela colombiana* (2015), destacan la importancia de una entrevista que Abad Faciolince le brinda a Renato Ravelo en 1999 para el diario *La jornada* de México. En dicha entrevista, el escritor antioqueño expone de manera más profunda su concepto de sicaresca y señala lo que, para él, es una evidente relación de este género con el de la novela picaresca. Abad Faciolince explica entonces que «la sicaresca antioqueña se asemeja a la picaresca española» (Osorio, *El sicario en la novela colombiana* 19) a partir de rasgos fundamentales que saltan a la vista del lector. Cabe recordar que la novela picaresca consta de un personaje narrador que va relatando sus vivencias frente al lector, a la vez que retrata su realidad social. Fonger De Hann define este género de la siguiente manera: «The *novela picaresca* is the autobiography of a *pícaro*, of a rogue, and in that form a satire upon the conditions and persons of the time that gives it birth» (1). Asimismo, A. Robert Lauer destaca el siguiente rasgo fundamental dentro de la novela picaresca: «Toda novela picaresca se vale de episodios y peripecias que, al llegar a un punto culminante, provocan un cambio o paro permanente en la vida, el carácter o el movimiento del personaje principal» (555). Un ejemplo y referente de la novela picaresca dentro la literatura latinoamericana es *El Periquillo Sarniento*, del escritor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, publicada en 1816.

En esta narración, el protagonista, Pedro Sarmiento, narra en primera persona todas las desventuras que ha sufrido a lo largo de su vida por pertenecer a una clase social de bajos recursos. El Periquillo comienza a narrar su historia mientras se encuentra en su lecho de muerte. El tono es el de un hombre arrepentido de su mal actuar, y que escribe el texto dirigiéndose hacia sus hijos:

> Os suplico encarecidamente que no os escandalicéis con los extravíos de mi mocedad, que os contaré sin rebozo y con bastante confusión, pues mi deseo es instruiros y alejaros de los escollos donde tantas veces se estrelló mi juventud, y a cuyo mismo peligro quedáis expuestos. (64)

Resulta, entonces, evidente por qué Abad Faciolince optó por emparentar la novela del pícaro con la del sicario. A líneas generales, ambas narrativas se centran en un protagonista que es excluido por la sociedad y que busca sobrevivir por medio de acciones inmorales o ilegales. Igualmente, el mundo que rodea tanto al pícaro como al sicario es el del hampa y la decadencia social. De la misma forma, Miguel A. Cabañas, en su artículo «Introduction: Imagined Narcoscapes: Narcoculture and the Politics of Representation», profundiza en esa conexión que Abad Faciolince establece entre los dos géneros:

> Héctor Abad Faciolince (2008) coined the term sicaresca (assassin-related), an obvious play on the term

> «picaresque», to denote the explosion of novels that pay attention to a powerful new urban violence. Sicaresca novels follow their precursors in using the assassin to point to the dehumanization of society, impunity, and society's disregard for the under privileged. We might understand this genre as a new cultural form that seeks to explain the complexity of urban violence in Colombia. (11)

Ahora bien, es evidente que hay elementos en común entre la picaresca y la sicaresca. Sin embargo, dicha conexión fue cuestionada por la crítica ya que algunos de los elementos que las acercaban son debatibles. Uno de los críticos que rechazó este acercamiento entre la picaresca y la sicaresca fue, el ya mencionado, Oscar Osorio, quien afirmó que el planteamiento de Abad Faciolince sobre el uso de la primera persona en la sicaresca «no tiene ningún fundamento» (*El sicario en la novela colombiana* 19). Osorio señaló que no todas las novelas presentan dicha característica y expone de manera contundente que novelas como, por ejemplo, *La Virgen de los sicarios*, presentan a un narrador que no es el mismo sicario («La "sicaresca"» 77). Asimismo, Osorio realiza un análisis de lo que, para él es una tendencia en la voz narrativa en primera persona dentro de las novelas sicarescas: estas novelas, por lo general presentan a un narrador que no es un sicario y que, por el contrario, deja en claro su superioridad moral y cultural con respecto al mundo que

lo rodea. Asimismo, cabe mencionar que hay una marcada diferencia de clases sociales entre el narrador y el sicario, la cual enfatiza un distanciamiento entre estos dos mundos («La "sicaresca"» 78). Por último, Osorio reformula la definición de sicaresca de Faciolince y propone que:

> El término sicaresca define, en su origen (en la acuñación de Abad-Faciolince) una narrativa producida en Antioquia o sobre Antioquia (y más específicamente en Medellín), que es truculenta y cuyos personajes son sicarios. Esta narrativa se inscribe en una producción textual que va más allá de la literatura de ficción y que está orientada por la que el autor considera una estética mafiosa. (81)

Se puede afirmar en este punto que los planteamientos de Osorio son comprobables con solo echar un vistazo por las diferentes obras de esta narrativa. Si bien, en principio, la sicaresca y la picaresca comparten un argumento de lucha y crítica social, por medio de un protagonista marginal, las diferencias entre estas dos literaturas aparecen en el momento de analizar sus estructuras narratológicas. Asimismo, el lector de la narrativa sobre sicarios va a encontrar, por lo general, la mediación de un letrado que, por supuesto, no comparte la visión del mundo de un sicario. Lo que es innegable, en este punto, es que el surgimiento de la sicaresca fue el resultado de una realidad social que era identificable por buena parte de la

población colombiana y, hasta cierto punto, era una literatura que representaba lo que era la situación cotidiana de la época.

1.3 La búsqueda del canon de la sicaresca

La crítica literaria que ha optado por abordar el subgénero sicaresco ha debatido constantemente las características narratológicas de los textos que la conforman. Asimismo, se puede afirmar que no existe una unanimidad en cuanto a la constitución definitiva de su corpus literario. No obstante, sí hay una concordancia respecto a algunas obras que se consideran fundamentales dentro de esta narrativa. Inclusive, la problematización que existe para delimitar este subgénero ha trascendido el campo netamente ficticio y se ha trasladado al mundo real. Es decir, varios de los críticos que han propuesto un corpus de la narrativa sicaresca han tenido en cuenta rasgos externos a la literatura, como, por ejemplo, el origen de los escritores y en dónde se han escrito estas novelas. Se debe mencionar, también, que la crítica literaria no ha logrado una uniformidad conceptual respecto a muchos aspectos que rodean a esta literatura. Por lo tanto, es normal encontrarse con cánones que varían según la opinión de cada crítico: «Aunque ha habido intentos por sistematizarlas y hacer listados de características, en realidad se trata de un conjunto de novelas muy heterogéneo» (Vanden Berghe 18). Así como Abad Faciolince definió la sicaresca como una estética esencialmente antioqueña,

Margarita Jácome, también, hace especial énfasis en la importancia del elemento geográfico para realizar su propuesta de un canon de obras sicarescas. Dicho esto, para Jácome, la sicaresca se puede categorizar de la siguiente forma:

> Un grupo de textos diverso que incluiría narraciones fílmicas y escritas, testimoniales y noveladas producidas en la región de Antioquia, cuyas características comunes son el protagonismo del joven sicario al servicio del narcotráfico y su violencia. (12)

De manera que, conformado por cuatro novelas, el corpus que ella propone en su estudio está conformado por *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y *Sangre Ajena* (2000) de Arturo Alape. Este canon propuesto por Jácome, por un lado, destaca, en efecto, el origen regional de los textos y, por otro lado, evidencia que ya para el fin de siglo XX era posible hablar de un subgénero literario sicaresco:

> La virtud del libro de Margarita Jácome consiste en abordar sistemáticamente un corpus narrativo al que hasta ahora (con excepción de *La Virgen de los sicarios*) no se le había prestado la suficiente atención crítica. (Quin 53)

De igual manera, dentro de la crítica literaria de la sicaresca, también se destaca la propuesta de canon de Oscar Osorio. En este caso, el crítico argumenta que la temática del sicariato

está presente en obras que no son necesariamente antioqueñas (*El sicario en la novela colombiana* 35). Una vez que realiza esta aclaración, Osorio propone el siguiente corpus literario: *El sicario* (1988), *Sicario* (1991), *El Pelaíto que no duró nada* (1991), *La Virgen de los sicarios* (1994), *Morir con papá* (1997), *Rosario Tijeras* (1999) y *Sangre ajena* (2000). Mas allá de las diferencias en la selección de las obras por parte de cada crítico, la variedad de títulos fue la evidencia de que las novelas sobre sicarios se convirtieron en un éxito comercial para finales del siglo XX. Una buena parte de los lectores de Colombia sentía un fuerte interés por conocer más sobre ese mundo del crimen, violencia y dinero fácil. Asimismo, la ciudad de Medellín y sus alrededores resultaron fundamentales pare el surgimiento de estas obras dada las fuertes crisis sociales que ocurrirían en esa zona. Este se puede considerar, entonces, el comienzo del «boom» de la literatura sobre sicarios en Colombia. De igual manera, se puede señalar que el sicariato se convirtió en un rasgo popular e identitario dentro del imaginario y la realidad de la sociedad colombiana. Es decir, ya para finales de los noventa, el sicariato estaba presente en la vida política, social, periodística y, ahora también, artística de Colombia. Igualmente, el mundo del sicariato ya había despertado el interés de un grupo de escritores que entendieron esta realidad

inverosímil como el nuevo epicentro de la literatura contemporánea colombiana.

CAPÍTULO 2: La novela sicaresca: *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* y *El sicario*

La década de los noventa se puede considerar como el inicio del auge de la narrativa sobre sicarios. Si bien hubo obras publicadas en décadas anteriores, estas no alcanzaron el éxito comercial ni editorial esperado. La falta de interés hacia las obras sobre sicarios, antes de los noventa, se puede explicar desde la falta de apoyo editorial y la ausencia de obras referentes para el género. Fue recién a finales del siglo XX que esta situación se pudo invertir. Se publicó una serie de obras que coincidieron en la temática del sicariato, las cuales encontraron el éxito comercial y, en consecuencia, lograron el apoyo editorial para escritores de esa narrativa. En gran parte, ese auge «noventero» se dio por el éxito de *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco. Hasta el día de hoy, estas dos novelas siguen siendo lo suficientemente populares para tener versiones en cine y plataformas audiovisuales. Asimismo, la crítica las ha considerado pioneras y estandartes de la novela sicaresca:

> Fernando Vallejo's groundbreaking *La Virgen de los sicarios* (1994) and Jorge Franco Ramos's *Rosario Tijeras* (1999) inspired ample research into what is known today as narcocultura, with its subgenre of the novela sicaresca. (Pobutsky 685)

Cabe mencionar, por ejemplo, al Nobel peruano Mario Vargas Llosa, quien se mostró interesado por la riqueza de esta nueva literatura y destacó también el valor literario de estas dos obras:

> A quien este artículo le haya abierto el apetito sobre el tema de los sicarios, recomiendo dos novelas que leí de un tirón durante mi viaje, las dos muy divertidas sin dejar de ser terribles [sic]. *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco Ramos. (Vargas Llosa)

No es una sorpresa afirmar que estas dos novelas son las referentes de la narrativa del sicario. Sin embargo, como ya se mencionó, estas obras fueron contemporáneas con otras que también resultaron fundamentales para la consolidación de esta literatura. Entre esas otras obras, cabe destacar *El sicario* de Mario Bahamón Dussán, publicada en 1988. Esta novela se considera como una fundadora del género, aunque recién tuvo el reconocimiento que merecía varios años después de su publicación. Dicho esto, a continuación, ahondaremos en el análisis de *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* y *El sicario*.

2.1 *La Virgen de los sicarios:* La ciudad mata al individuo

La Virgen de los sicarios de Fernando Vallejo relata la historia de Fernando, un escritor y gramático, quien regresa a

su natal Medellín luego de muchos años. Su sorpresa es muy grande al ver con sus propios ojos cómo la ciudad en la que creció se ha transformado en un lugar detestable para vivir. La Medellín con la que se encuentra Fernando está sumergida en la violencia urbana, el caos, el irrespeto, la ignorancia y la deshumanización absoluta. Esto hace que el personaje-narrador tome una postura de criticar, de forma muy ácida, todo su entorno:

> Es que Colombia cambia, pero sigue igual, son nuevas caras de un viejo desastre. ¿Es que estos cerdos del gobierno no son capaces de asfaltar una carretera tan esencial, que corta por en medio mi vida? ¡Gonorreas! (Gonorrea es el insulto máximo en las barriadas de las comunas, y comunas después explico qué son). (Vallejo 12)

Fernando, un hombre culto y de letras, conoce el mundo del hampa y la precarización social como resultado de la relación de amantes que sostiene con dos jóvenes sicarios, Alexis y Wilmar. La relación entre Fernando y Alexis le sirve al lector como un contrapunteo entre dos perspectivas opuestas frente a una misma realidad social. Mientras que para Fernando es sorprendente cómo la vida humana vale tan poco en el mundo del sicariato, en el caso de Alexis, el asesinar a una persona se ha convertido en una acción cotidiana libre de remordimientos. De igual forma, el personaje de Fernando, conocido como el gramático, es el

encargado de exponer el sinsentido del caos que rodea a los amantes por medio de una crítica constante y visceral. Todas las clases sociales, desde políticos corruptos hasta conductores de taxi, recibirán una crítica mordaz por parte del gramático. Por ejemplo, Fernando demuestra su repudio por la excesiva importancia que la sociedad colombiana le da al fútbol:

> Cuando la humanidad se sienta en sus culos ante un televisor a ver veintidós adultos infantiles dándole patadas a un balón no hay esperanzas. Dan grima, dan lástima, dan ganas de darle a la humanidad una patada en el culo y despeñarla por el rodadero de la eternidad, y de que desocupen la tierra y no vuelvan más. (Vallejo 14)

A partir de ese pesimismo, Fernando le presenta al lector una sociedad destruida moralmente y desbordada por la violencia. El gramático le expresa todo el odio que siente por la Medellín a sus jóvenes sicarios amantes. Primero, Alexis y, posteriormente, Wilmar.

En la novela, eventualmente, Alexis, quien disparó armas en muchas ocasiones, resulta siendo asesinado. Una vez sucede esto, el actuar de Fernando parece ser cíclico, pues se enamora de otro joven sicario, en este caso llamado Wilmar. Con el transcurrir del tiempo, Fernando se lleva una gran sorpresa al descubrir que el asesino de Alexis es su nuevo amante. Es entonces cuando el gramático decide terminar con el ciclo de

violencia y, en vez de asesinar a Wilmar (pudiendo hacerlo), lo perdona y le propone salir del país juntos. No obstante, en esta realidad, la muerte es inevitable, y vuelve a hacerse presente cuando Wilmar es asesinado justo antes de exiliarse con Fernando. La novela termina con Fernando abandonando la ciudad de Medellín y tratando de dejar atrás toda la violencia y muerte que para él representa este lugar.

En esta novela, uno de los temas más estudiados por la crítica es la representación de la ciudad de Medellín. Por ejemplo, Pablo Restrepo-Gautier, en «Lo sublime y el caos urbano: visiones apocalípticas de Medellín en *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo», señala que, en la novela, Medellín no sólo es el lugar de la acción sino también un personaje fundamental dentro de la misma:

> El Medellín imaginado de la novela de Vallejo, cuyo nombre se menciona sesenta y dos veces, llega a ser más que un simple escenario de estos crímenes y se convierte en el protagonista y la encarnación de la misma violencia. (96)

La novela atribuye un gran peso argumental a la ciudad de Medellín. Las críticas de Fernando a los lugares que visita son una constante a lo largo de la narración: «Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio» (Vallejo 10). Ese constante desahogo, más su añoranza por la

ciudad de antaño, equiparan la importancia que la ciudad tiene dentro de la historia con la de personajes como Alexis o Wilmar. La memoria de Fernando se vuelve un punto de referencia para entender la desilusión del personaje al ver su ciudad natal descompuesta física y moralmente: «La ciudad de Medellín 'civilizada' que parece recordar Fernando aparece así acorralada por las comunas 'salvajes'» (Álvarez, «El espacio acorralado» 23). La ciudad para Vallejo es entonces un lugar en decadencia, sin ley y violento. Restrepo-Gautier, quien analiza esa representación que Vallejo hace de la urbe, establece una cruda analogía entre esa Medellín representada en la novela y un infierno:

> Dentro del marco de una ciudad infernal, la novela se concentra en el paisaje humano por el cual viajan lector y narrador. Los crímenes de Alexis y Wilmar trazan un amargo mapa de la diversidad de Medellín. Las víctimas de los dos sicarios representan todas las etapas de la sociedad: punkeros, rockeros, soldados, policías, sicarios, meseras, defensores de los pobres, transeúntes groseros, doctores, abogados, sacerdotes, prostitutas, borrachos, mujeres, embarazadas, gamines, mendigos, drogadictos. (99)

La Medellín de la novela es, en esencia, un lugar, moralmente, irrecuperable que hiperboliza la crisis real que sufre por la violencia. En este orden de ideas podemos afirmar que en la

Medellín de Vallejo todas las personas que la habitan son seres infernales que reproducen los ciclos de violencia y sangre. Ninguna esfera social es representada con virtuosismo si no, por el contrario, con comportamientos despreciables.

Para otro sector de la crítica, la novela de Vallejo expone cómo, paradójicamente, las instituciones estatales y religiosas se han convertido en instrumentos efectivos para el abuso de poder que han aumentado la desigualdad en la sociedad colombiana. A través de los personajes de Alexis y Wilmar, el lector es testigo de la exclusión que sufren las personas de las comunas de Medellín. Esta exclusión no es solo geográfica, sino institucional:

> En la novela de Vallejo, el gramático lleva al sicario, simbólicamente, por todas las iglesias de Medellín al mismo tiempo que desconoce las prácticas religiosas de los jóvenes de las comunas. En la relación de los dos hombres se traslucen los desencuentros entre las instituciones de la lengua y la religión en manos de los letrados y las prácticas de los excluidos de los centros de poder. La lengua y la religión, lejos de unir a los colombianos, se manifiestan como los espacios desde donde se construyen la exclusión y la violencia. (Walde 36)

En efecto, la religión ejerce un gran poder en la sociedad de *La Virgen*, sin embargo, es un poder distorsionado. La iglesia

católica está presente a lo largo de la novela, representada tanto en la presencia de múltiples iglesias como en las creencias de los jóvenes sicarios que se encomiendan, constantemente, a María Auxiliadora. La religión representada, lejos de promover la defensa de la vida, se convierte en un «combustible» para más violencia.

Ahora bien, durante el relato, Fernando se excluye de la catástrofe. Desde el inicio de la novela, él deja en claro que estuvo ausente por muchos años y que la Medellín que recuerda era mucho más agradable que la actual:

> Recuerdo que íbamos de bache en bache ¡pum! ¡pum! ¡pum! por esa carreterita destartalada y el carro a toda desbarajustándose, como se nos desbarajustó después Colombia, o, mejor dicho, como se "les" desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir. (Vallejo 8)

Fernando tiene una visión pesimista y crítica. Sin embargo, se muestra distante de la problemática social. No muestra ningún otro interés sino resaltar los elementos negativos de Medellín y sus habitantes. Por ejemplo, Walde critica a Vallejo porque, a su modo de ver, el tono crítico de su narración carece de una reflexión de fondo en cuanto a la problemática de la violencia:

> No se trata aquí de las gracias del 'arte de injuriar' que tanto exalta Borges. Se trata de pensar en los efectos que

> puede tener tal estrategia pública en un país que se encuentra en una situación desesperada y requiere fuertemente de discursos que lo interpreten y acciones que lo rescaten. (39)

Esta crítica de Walde a Vallejo se puede entender desde una perspectiva social. No obstante, desde un punto de vista literario, Vallejo en su obra prioriza la estética y la narrativa. Se problematiza la realidad, pero de una forma novelada, en la que se crea un escenario macabro donde las virtudes desaparecen en su totalidad. Si bien la Medellín real de la época era una ciudad violenta y caótica, podemos afirmar que la propuesta de Vallejo consistió en crear y representar su visión de un posible desenlace para la cruda realidad que se vivía en los noventa.

2.2. Análisis narratológico de *La Virgen de los sicarios*

Si se piensa en Bakhtin y la importancia del lenguaje, se puede afirmar que, dentro de *La Virgen*, se pueden identificar dos tipos de lenguajes: por un lado, está el lenguaje letrado de Fernando, y, por otro, está el lenguaje iletrado de Alexis y Wilmar. No obstante, en la narración predomina, absolutamente, la voz del gramático. El lector, entonces, encuentra un lenguaje culto, incluso poético, en la mayoría del relato. Por otra parte, la voz de Alexis es muy poco participativa y es obstruida totalmente por la de este narrador-personaje. Sin embargo, a

medida que la historia avanza, el narrador adopta expresiones propias de Alexis y los demás sicarios: «Hoy en el centro -le conté a Alexis luego hablando en jerga con mi manía políglota- dos bandas se estaban dando chumbinba. De lo que te perdiste por andar viendo televisión» (Vallejo 24). Este cambio se hace visible ya que, como lectores, todo el tiempo estamos en la posición de Fernando. Puede decirse, entonces, que el lector conoce totalmente el pensamiento del narrador-personaje: sus recuerdos, sus sentimientos, sus deseos, etc. No obstante, no sucede lo mismo con el personaje de Alexis. Su poca participación en la narración, y el hecho de que sólo se le conoce desde los ojos de Fernando, impide que el lector sienta algún tipo de identificación con el personaje.

Ahora bien, desde la teoría genettiana, se puede afirmar que *La Virgen* es un relato, en su mayoría, lineal, excepto por algunas analepsis, donde Fernando recuerda su juventud en esa Medellín del pasado. La línea temporal principal predomina a lo largo de la novela. El narrador es homodiegético y sólo se desvía del relato principal para contar, muy brevemente, alguna anécdota relacionada con algún lugar, o personaje, mencionado en las conversaciones entre Fernando y Alexis. Asimismo, es evidente que, en la novela, la focalización es interna y fija, ya que toda la narración se hace desde el punto de vista de Fernando. Del mismo modo, se puede afirmar que se hace uso del

recurso del discurso inmediato, ya que el lector puede escuchar el monólogo interior del personaje:

> Virgencita, niña, María Auxiliadora que te conozco desde mi infancia, desde el colegio de los salesianos donde estudié; que eres más mía que de esta multitud novelera, hazme un favor: Que este niño que ves rezándote, ante ti, a mi lado, que sea mi último y definitivo amor; que no lo traiciona, que no me traicione, amén. (Vallejo 15)

Finalmente, en cuanto a la duración, *La Virgen* se alterna entre la escena, donde las acciones de Alexis y Fernando son descritas al mismo ritmo de la narración, y la pausa que hace presencia cada vez que la acción se detiene para escuchar el pensamiento de Fernando.

2.3 Conclusiones sobre *La Virgen*

Se puede afirmar, entonces, que Vallejo da prioridad a la voz, la perspectiva y la ideología de Fernando. Si pensamos en la teoría de Bakhtin, es evidente que, en *La Virgen*, la ideología autorial está conectada con la del narrador. El pesimismo y la burla reflejan una fuerte crítica a la decadencia social de la Medellín real. Su discurso nunca es refutado ni cuestionado en la realidad de la novela. Asimismo, el lenguaje es monopolizado por Fernando, lo cual reduce la presencia de la poliglosia y la heteroglosia. Por lo tanto, se puede decir que la representación de la figura del sicario, desde el lenguaje de

la novela, es unidimensional y carente de voz. Asimismo, si se tiene en cuenta la teoría genettiana, el hecho de que la narración se detenga para presentar los pensamientos pesimistas y críticos de Fernando refuerza el hecho de que su discurso es, con diferencia, el más fuerte dentro de la novela. Se puede igualmente señalar que, en *La Virgen*, las acciones nefastas ya se volvieron cotidianas y, por ende, han sido, normalizadas. La esperanza perdida se refleja en el discurso de Fernando y esta idea es reforzada a lo largo de toda la novela.

2.4 *Rosario Tijeras:* Amor en medio de balas

Rosario Tijeras empieza la narración a partir de un balazo mortal que acaba de recibir la protagonista: «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 3). Es Antonio, su amigo, quien, esperando noticias sobre ella en el hospital, le cuenta al lector la historia de la sicaria. Cabe señalar que Antonio es un joven de la alta sociedad de Medellín y no pertenece a los círculos de hampa en los que Rosario se ha desenvuelto toda su vida. Antonio entonces narra la vida de una niña que fue abusada física y sexualmente: «insisto en que Rosario nació perdiendo, porque la violaron antes de tiempo, a los ocho años» (Franco 8). De manera que Rosario tuvo que ganarse la vida entre sexo y balas. Es decir, era novia de

poderosos narcos, pero también utilizaba su belleza y erotismo para asesinar. No obstante, pese al perfil del personaje de Rosario, la novela se centra en un triángulo amoroso, donde el narrador se siente frustrado por no ser correspondido. Sin embargo, su amor por Rosario lo mantiene atado a ella hasta que el doctor, finalmente, le informa de la muerte de la mujer: «te gastaste tus siete vidas, Rosario Tijeras» (Franco 164).

A diferencia de *La Virgen de los sicarios*, en *Rosario Tijeras* se presenta una figura femenina como protagonista. Rosario, en efecto, es sicaria y se caracteriza por poseer una belleza y sensualidad que capta de inmediato la atención de los personajes masculinos. Luis C. Cano, por ejemplo, en «Feminización de la violencia en Rosario Tijeras» (2014), define la representación del personaje como «seductora e indescifrable *femme fatale*» (213). Este último término también es utilizado por Carlos Pablo Villafuerte Vivanco y Tomás Rodríguez C., quienes también señalan que Rosario logra la dominación de los personajes masculinos gracias a la seducción (51). Por supuesto, la sexualización del personaje es uno de los temas que más se ha destacado de la novela. Se puede sumar también el concepto de Marcela Gil Bustos, quien destaca que Rosario es un cuerpo deseado por los narcotraficantes, los sicarios y sus amigos, Emilio y Antonio: «Para ellos, Rosario es un cuerpo que satisface sus necesidades» (26). Evidentemente, uno de los ejes

argumentales de la narración es la manera en que Rosario aprovecha sus atributos físicos para beneficiarse: «El elemento central hacia el que se orienta el relato de Franco es la atracción obsesiva que la protagonista despierta en los personajes masculinos de la obra» (Cano 211). Por supuesto, la novela no se puede reducir a esta única lectura ya que también enfatiza la vida de la protagonista. De esta manera, el lector puede conocer la realidad en las comunas, la violencia, el narcotráfico y la disfuncionalidad familiar que conforma el entorno de este personaje. No obstante, para profundizar en esta obra, se procederá, a continuación, a llevar a cabo el correspondiente análisis narratológico.

2.5. Análisis narratológico de *Rosario Tijeras*

Desde la perspectiva bajtiniana, *Rosario* comparte ciertas similitudes con *La Virgen de los sicarios*. Es decir, también hay un narrador homodiegético (Antonio), con focalización interna fija, el cual puede ser descrito como un hombre letrado, ya que pertenece a la clase social alta de Medellín. Igualmente, tal y como sucede en la novela de Vallejo, en este relato la voz del narrador predomina en la mayoría del relato, y la voz de la sicaria, es reducida notablemente. Incluso, es el narrador quien da a conocer las emociones sentidas por esta mujer: «confundió el dolor del amor con el de la muerte» (Franco 3). Son pocos los momentos en los que la verdadera voz de Rosario aparece en la

novela. No obstante, cuando esta aparece da cuenta de su idiosincrasia y se puede identificar el contraste entre su lenguaje y el de Antonio y Emilio: «A mí nadie me mata -dijo un día- Soy mala hierba» (Franco 3). No obstante, al igual que sucede en *La Virgen*, en *Rosario* no se puede destacar un dominio de la heteroglosia, ya que el discurso predominante es el de Antonio.

Ahora bien, si se realiza un análisis narratológico, desde la perspectiva de Genette, se debe afirmar que el orden temporal es más variado que en la novela de Vallejo. En *Rosario* existe una línea temporal, hasta cierto punto, fragmentada. Por ejemplo, el hecho de que la novela inicie con la agonía de la protagonista, ya indica una analepsis y una narración de tipo ulterior. No obstante, la mayoría de las analepsis de la obra son internas, ya que, por lo general, son sucesos sobre la vida de la sicaria que terminan por estar vinculados a la línea temporal principal. La narración, entonces, utiliza las líneas temporales secundarias para profundizar en el desarrollo del personaje:

> A eso de los tres o cuatro meses del crimen dejaba de comer y comenzaba a adelgazar. Guardaba las sudaderas donde escondía sus kilos y volvía a sus bluyines apretados, a sus ombligueras, a sus hombros destapados. Volvía a ser tan hermosa como uno la recuerda. (Franco 10)

Este fenómeno genera un contraste con respecto a lo que sucede en *La Virgen*. Es decir, mientras Vallejo centra el discurso del narrador en el caos social de la ciudad, Franco utiliza sus recursos narrativos para que Antonio se focalice en el personaje de Rosario. El resultado de este contraste es que Rosario es un personaje mucho más desarrollado frente al lector de lo que pueden llegar a ser Alexis y Wilmar.

2.6 Conclusiones sobre *Rosario*

Se puede decir que *Rosario* no es un texto completamente dinámico en el sentido teórico que Bakhtin propone. El dialogismo es escaso, ya que, al igual que en *La Virgen*, el lenguaje del narrador letrado no tiene un contrapunteo con el de la sicaria (salvo breves excepciones). Este fenómeno refuerza entonces la visión distanciada del autor con el mundo del sicariato. Es decir, el interés de Antonio no va más allá de su atracción sentimental y sexual por Rosario. Por lo tanto, a este no le interesa problematizar el fenómeno del sicariato. En este sentido, el desarrollo del personaje sicaresco es un poco más logrado que en la novela de Vallejo, pero, aún se siente limitado por estar sujeto, únicamente, a la visión y al discurso del narrador. Desde la perspectiva de Genette, cabe agregar que, el relato ofrece un verdadero apoyo al lector para conocer más al personaje sicaresco. Esto contrasta con lo que sucede en *La Virgen*, donde la estructura del relato ofrece información

enfocada en el hombre letrado. Por lo tanto, se puede afirmar que *Rosario* es una novela que sí le ofrece el verdadero protagonismo al personaje sicario. Y, aunque el desarrollo de este personaje tiene serias limitaciones, logra que el lector quiera profundizar más en su vida.

2.7 *El sicario*: La novela sicaresca fuera de Medellín

A diferencia de *La Virgen de los Sicarios* y *Rosario Tijeras*, *El sicario* de Mario Bahamón Dussán es una novela que no pertenece a la sicaresca antioqueña. Ni su autor ni la narración hacen referencia a Medellín. No obstante, esta novela es fundamental para la novelística del sicario ya que es, básicamente, la primera con esta temática, al ser publicada en 1988. Por lo tanto, la obra forma parte del corpus fundamental de esta narrativa, al lado de las novelas de Vallejo y Franco. Asimismo, gracias al éxito posterior de este tipo de ficción, *El sicario* fue reconocida por la crítica literaria como una de las novelas importantes de la sicaresca. El propio autor de la novela explica con gran detalle cómo fue ese renacer de la obra

> En el año 2010, sucede algo muy importante en mi vida literaria: La tienda de libros más grande del mundo, Amazon, recibe mis libros para publicarlos como e-books e inmediatamente la novela *El sicario*, por aconteceres mundiales, se convierte en un superventas. («Cómo escribí la novela *El sicario*» 3:09-3:30)

El protagonista de esta historia es Manuel Antonio Artunduaga. Una persona que nace en un contexto muy difícil por culpa del conflicto armado en Colombia. La novela, entonces, narra la historia de su vida y como va incursionando en el mundo del sicariato hasta convertirse en el autor de un sinnúmero de asesinatos:

> Manuel A. giró para atrás la visera de la gorra y la ajustó en su cabeza. Se aferró a la moto con sus piernas y se acercó un poco más. Luego de apuntarle la metralleta en medio de la frente, apretó con decisión el gatillo . . . Disparó con odio, y con serenidad. Lo habían seleccionado por su conocida frialdad para matar. Tal y como ahora lo había demostrado. (Bahamón Dussán 2482)

La narración cuenta, con gran detalle, la transformación del personaje; desde su difícil niñez, como miembro de una familia disfuncional, hasta su muerte, ya convertido en un asesino de sangre fría:

> El itinerario vital de Manuel Antonio nos muestra una disposición interior al delito, que se manifiesta primero con el robo del lápiz en la escuela, luego con el período de ladronzuelo, después con su vida propiamente delictiva y su renuncia al ejército y a la guerrilla para robarse un fusil y un dinero respectivamente. (Osorio, *El sicario en la novela colombiana* 666)

En la representación de la novela, la decadencia social se representa en casi todas las esferas sociales que hacen parte de la novela, evidenciando así una sociedad descompuesta moralmente. El mismo autor explicó este fenómeno en una entrevista:

> Comencé a investigar por qué mataban con tanto odio. No tanto por el pago de un dinero, que lo recibían, sino había algo más en el fondo. Obvio, era el producto y la sociedad descompuesta como en la que vivíamos en ese tiempo los colombianos y la odiaba profundamente. («Cómo escribí la novela *El sicario*» 1:43- 2:05)

En el último capítulo, Manuel asesina a un Cardenal de la Iglesia católica. Este último vínculo con la religión no es un detalle menor, pues dentro de la muy escasa crítica literaria que hay sobre la novela (pese a su gran importancia como precursora del género), se ha reiterado la idea de que el discurso de la novela tiene un fondo de moralidad con principios evidentemente católicos. Por ejemplo, Oscar Osorio expone el fuerte contraste entre los principios del narrador y la carencia de estos en el sicario: «El narrador en tercera persona marca distancia ideológica y moral con su protagonista . . . El sicario está del lado opuesto de la moral conservadora y religiosa del narrador» (*El sicario en la novela colombiana* 815). Esta crítica se vuelve más marcada al sumar la afirmación

de Carlos Sánchez Lozano al referirse sobre el discurso de la novela como una «iracundia laica del autor» (88). El rasgo distintivo en esta novela es entonces ver una visión más acusadora en la voz del narrador que contrasta con las novelas hasta aquí analizadas, donde el sicario era entendido, en parte, como víctima de las circunstancias. Es decir que, en *El sicario*, el asesino no se forma a partir de las precarias situaciones sociales que lo rodean, sino que se va construyendo a partir de una serie de eventos y circunstancias con los que el protagonista se encuentra en diferentes etapas de su juventud.

2.8 Análisis narratológico de *El sicario*

En *El sicario*, hay un narrador omnisciente, lo cual ya representa una diferencia con las obras de Vallejo y Franco. En esta novela, quien narra no hace parte de la acción y, por el contrario, se excluye de esa realidad. Asimismo, la novela se desarrolla en tercera persona, generando, así, mayor distanciamiento entre la posición del narrador y la de los personajes. En cuanto a la teoría bajtiniana, se puede identificar una limitada presencia de poliglosia, ya que hay muy poca participación de diferentes personajes con sus propios lenguajes, salvo ciertas excepciones:

- ¡Otro ladrón! -exclamó la vendedora.

-Está robando para comer -justificó el nuevo cliente.

-Podría trabajar, pues está joven -argumentó ella.

> - Sí, es verdad -aceptó, y agregó-: ¿Pero en qué y en dónde? Si en este país no consiguen trabajo ni los que tienen preparación. (Bahamón Dussán, *El sicario* 603)

No obstante, estas situaciones de múltiples voces no representan la esencia del texto, ya que, en su mayoría, es el lenguaje del narrador el que domina el relato. Asimismo, la ideología del narrador es fácilmente perceptible desde su relato, ya que, con sus propias palabras, rechaza y condena el actuar de los personajes:

> EL dinero corruptor del narcotráfico contaminaba todas las esferas de la vida nacional y mostraba el camino para adquirir estatus. Sujetos caracterizados por oscuros negocios, ilegales, dejaron de esconderse y de sentir vergüenza y comenzaron a mostrar su opulencia con ostentación y orgullo, desatando envidia y hasta admiración. (Bahamón Dussán, *El sicario* 573)

Se puede afirmar, entonces, que en la novela de Bahamón Dussán, es el lenguaje, unitario, y no la heteroglosia, el tipo de discurso que predomina en el relato.

En cuanto a la teoría de Genette, *El sicario*, maneja un orden temporal lineal. El relato inicia con la infancia del protagonista y termina con su muerte, Todo esto es presentado en orden cronológico por el narrador. Asimismo, el relato carece de pausas ya que la acción se antepone a las descripciones. No

obstante, dada la necesidad de relatar la vida del personaje, la novela presenta varias elipsis (o saltos temporales). Por lo general, las elipsis, no se mencionan, sino que se evidencian durante el inicio de ciertos capítulos. De manera que, usando la terminología genettiana, son elipsis implícitas. Asimismo, en cuanto a la frecuencia, se puede mencionar que la novela cuenta con un tipo de repetición en el relato: la conducta negativa de Manuel. Es decir, el protagonista cumple, por lo general, un patrón de violencia que lo lleva a ser expulsado del círculo social en el que se encuentra. Por ejemplo, es expulsado de la escuela, echado de su casa y despedido de sus trabajos. Esta repetición evidencia lo nocivo de su actuar y el fracaso cíclico que este comportamiento le trae a su vida. Finalmente, en cuanto al narrador, se puede decir que usa un discurso traspuesto, ya que se distancia del protagonista y de la historia, pero también es perceptible su rechazo a la inmoralidad de los personajes. Por consiguiente, también, su focalización es cero, ya que este narrador conoce hasta el pensamiento de los personajes: «Sintió los proyectiles como latigazos en su pecho y en su estómago, y también un impacto en la cabeza, sobre el característico mechón blanco, que lo derribó de la moto y le hizo perder el sentido para siempre» (Bahamón Dussán, *El sicario* 2571). Naturalmente, el narrador es heterodiegético y, por último, el relato es ulterior ya que narra en pasado.

2.9. Conclusiones sobre *El sicario*

En *El sicario*, el narrador no tiene vínculo alguno con el personaje protagonista. La voz del sicario está presente por ciertos apartados del texto, pero no ayuda a profundizar en su desarrollo, sino que, por el contrario, refuerza su decadencia como individuo y como miembro de la sociedad: «Entonces Manuel A., de un empujón lo tumbó del asiento, a la vez que le gritó: -¡Te libraste de morir, hijueputa!» (Bahamón Dussán, *El sicario* 573). De igual forma, como se ha mencionado, la posición de rechazo del narrador es clara y contundente. Desde su relato, incluso deshumaniza al sicario y lo lleva a la categoría de lo monstruoso: «El sicario no necesitó más que seis segundos para acabar con su ejemplar existencia y la de su apreciado conductor. La espantosa máquina de la muerte, que era, había alcanzado niveles escabrosos de satánica efectividad» (Bahamón Dussán, *El sicario* 2474). El sicario es presentado, entonces, como un fracaso social y humano. Sólo la decadencia rodea al personaje y, asimismo, este la multiplica. La novela no profundiza tanto en la psiquis del personaje, sino que se centra en el actuar de este. Los crímenes y todo el comportamiento negativo de Manuel A., y sus amigos, son los verdaderos protagonistas de la novela de Bahamón Dussán.

2.10. Conclusiones sobre «La novela sicaresca»

Se puede afirmar que el hecho de que *La Virgen* y *Rosario* sean las obras más populares dentro de esta literatura responde al tratamiento narratológico similar que estas reciben. Como se ha explicado, en las dos novelas existe una marcada relación de poder entre el letrado y el sicario. Vallejo y Franco centran la narración en torno a la relación sentimental-erótica que existe entre el letrado y el sicario. En esta fórmula, el narrador culto es dueño de la voz, el lenguaje, el discurso y la ideología. Mientras que el sicario, si bien está presente de forma protagónica en la historia, carece de profundidad dentro del relato, ya que solo es representado a través de los ojos del letrado. El lector, entonces, solo puede ver una dimensión del sicario ya que desconoce su discurso e ideología.

No obstante, cabe recalcar que en *Rosario* se hace un mayor énfasis en el desarrollo del personaje-sicario si se le compara con *La Virgen*. Por una parte, en la novela de Vallejo las descripciones de Alexis y Wilmar se ven limitadas a su apariencia y actuar en el presente. En cambio, en la novela de Franco, se le da gran importancia a la conexión que existe entre los traumas del pasado y las situaciones del presente de Rosario. Es decir, se profundiza en la sicología del personaje a través de las anécdotas y las analepsis presentadas a lo largo del texto.

Ahora bien, en cuanto a *El sicario*, de Bahamón Dussán, se repite la presencia de un narrador letrado y su visión de un personaje sicario protagónico. No obstante, a diferencia de La *Virgen* y *Rosario*, en esta novela ese narrador se distancia totalmente de la realidad representada y no tiene vínculo alguno con el protagonista. Esta ausencia del personaje letrado en la historia produce una profundización en el mundo del sicariato, ya que, lejos de romantizarlo, se intenta reproducir su decadencia en la realidad.

En cuanto a la representación del fenómeno del sicariato, las tres novelas ofrecen diferentes lecturas de esta problemática. En *La Virgen*, la obra muestra una ciudad decadente que ha sido destruida moralmente por la misma sociedad. En este contexto, el sicariato es solo uno entre tantos problemas que afronta la Medellín creada por Vallejo. Dicho de otra manera, los sicarios son tanto victimarios como víctimas del caos reinante en la realidad de la novela. Por su parte, en *Rosario*, la problemática del sicariato tiene un rol secundario, ya que enmarca la historia sentimental de los tres protagonistas. En cuanto al personaje de la sicaria, se puede ver cómo la marginalidad y el abandono estatal han condicionado sus posibilidades de adaptarse a la sociedad. Es decir, Rosario debe explotar su sexualidad en el mundo delictivo porque, de lo contrario, no habría podido sobrevivir. Finalmente, En *El*

sicario es donde el discurso de denuncia está más acentuado. En esta novela se enfatiza la violencia innata del protagonista que, paulatinamente, va acrecentándose a medida que este va creciendo.

Se puede concluir que *La Virgen*, *Rosario* y *El sicario* pertenecen a un grupo de novelas que forjó las bases de esta literatura sobre sicarios. Estas tres novelas fueron pioneras en crear una representación ficcionalizada de la violenta Colombia de los ochenta y noventa. Se caracterizan por realizar una construcción del sicario y su mundo desde los ojos de la ciudad letrada. Es decir, la figura del sicario es una representación realizada desde la visión del «otro» y no desde el «yo». Finalmente, en este grupo existe una marcada presencia de la ficción, lo cual contrasta con los textos que se estudian en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO 3: El testimonio sicaresco: *No nacimos pa' semilla*, *Sangre ajena* y *Sobreviviendo a Escobar*

Los textos seleccionados para este capítulo responden a un cambio de género narrativo con respecto a las novelas analizadas hasta este punto. Es decir, las obras que se estudian a continuación comparten, como rasgo fundamental, el uso de una narrativa testimonial. Por lo tanto, antes de llevar a cabo el estudio de las tres obras seleccionadas, resulta fundamental realizar un recorrido teórico por el género del testimonio.

3.1 El testimonio

¿Qué es testimonio?

Es posible hablar de «testimonio» en diferentes áreas más allá de la literatura. Este término, por ejemplo, puede tener connotaciones religiosas, legales o periodísticas, por solo mencionar algunas de ellas. Asimismo, en cuanto al proceso de construcción, un testimonio no tiene una única metodología, ya que, como explican Louise Detwiler y Janis Breckenridge, en *Pushing the Boundaries of Latin American Testimony: Meta-morphoses and Migrations* (2012), este tipo de narrativa ha sido dinámico, cambiante e ilimitado en cuanto a sus formas:

> Testimonio de facto on the ground has undergone a profound metamorphosis and many migrations: from discipline to discipline and border to border; from text to textiles, radio, and graphic art; from transcribed and written to

> spoken, public, and formative; from fixed contacts to interactional ones; and from nonfiction to fiction and film. (1)

No obstante, más allá del área de estudio, el principio del testimonio siempre es el mismo: crear un relato sobre un hecho significativo que se ha atestiguado. Es decir, cada relato (oral o escrito), donde una persona comparte con exactitud su verdad frente a un suceso, es un testimonio.

Por supuesto, en el campo de la literatura, la palabra «testimonio» sigue teniendo esa misma función: dar una declaración. John Beverley, en su libro *Testimonio: On the Politics of Truth* (2004), señala que el testimonio está construido a partir de la voz del narrador y lo que tiene para contarle al mundo sobre su vida. Es decir, lo que diferencia al testimonio de la historia oral es que el foco de interés siempre está puesto en el individuo y, por consiguiente, en la subjetividad:

> The Spanish word *testimonio* translates literally as «testimony», as in the act of testifying or bearing witness in a legal or religious sense. This connotation is important because it distinguishes testimonio from recorded participant narrative, as in the case of «oral history». In oral history it is the intentionality of the recorder—

> usually a social scientist—that is dominant, and the resulting text is in some sense «data». (Beverley 32)

Esta necesidad que tiene el individuo de narrar y de ser escuchado es la esencia fundamental del testimonio. Esto significa que, en este tipo de relatos, existe un motivo para hablar lo suficientemente importante para que el lector se interese por conocer esa voz:

> En el testimonio, el sujeto utiliza el lenguaje cotidiano y cuenta su historia en primera persona. De esta manera, el lector está más predispuesto a reconocer la existencia del conflicto en cuanto tiene la idea de que es una voz auténtica que habla y que los acontecimientos testimoniados realmente le han ocurrido al narrador. (Weakley 144)

Se puede afirmar entonces, que el testimonio consiste en dar a conocer una realidad por medio de la voz de un individuo que siente una fuerte motivación para hablar. Asimismo, la intención de quien narra el testimonio es contar su historia desde la urgencia de ser escuchado. Por lo tanto, este tipo de relatos están motivados desde la necesidad de exponer una crisis o problemática social:

> it is the intentionality of the narrator that is paramount. The situation of narration in testimonio has to involve an urgency to communicate, a problem of repression, poverty,

> subalternity, imprisonment, struggle for survival, implicated in the act of narration itself. (Beverley 32)

Es evidente entonces, que el testimonio tiene un carácter de denuncia social. El individuo que decide contarle al lector su historia, por lo general, ha sido testigo de una serie de sucesos o realidades que lo han afectado a él y a una parte de la sociedad a la que pertenece. Como explica Gustavo V. García, en *La literatura testimonial latinoamericana. (Re)presetación y (auto)construcción del sujeto subalterno* (2003), el testimonio:

> corrige el canon cultural y sus versiones del sujeto subalterno afirmando una identidad alternativa a la dominante y (trans)formando la experiencia personal de un testigo, por lo general analfabeto y marginalizado, en una historia colectiva de resistencia y proyección ideológica. (12)

En este punto, queda claro que el testimonio busca darle voz a aquellos que se han visto en la posición de víctimas en uno o varios acontecimientos sociales. En el testimonio, la mayor responsabilidad que tiene el narrador-testigo es decir su verdad. Este tipo de narrativa tiene como principio ser un relato honesto y trasparente por parte de una persona que acepta contar los eventos más significativos de su vida. La persona que cuenta su historia en estos textos, al no ser el mismo autor, no tiene su interés puesto en la recepción que los lectores le

darán a su relato. Por lo tanto, como señala Beverley, a diferencia de la novela, una obra testimonial no tiene como eje principal la literalidad, sino la sinceridad: «Unlike the novel, testimonio promises by definition to be primarily concerned with sincerity rather than literalness» (32). Es decir, el testimonio consiste en «la verdad» de quien narra los sucesos. Por lo tanto, el testimonio tiene un carácter social tan fuerte que la construcción literaria es eclipsada por los sucesos y la voz de quien narra. Dicho con otras palabras, la importancia del testimonio no está en cómo se relata sino en qué se relata.

El testimonio es un texto híbrido

En cuanto a la estructura del testimonio, se puede afirmar que este es un género que combina la oralidad con la escritura. Por lo general, el relato emerge a partir de un discurso hablado que es grabado por el autor. Posteriormente, el autor tendrá la responsabilidad de transcribir, fielmente, ese relato obtenido y adecuarlo de una forma legible. Ante este panorama, es evidente que el testimonio es un género que tiene un campo estructural muy amplio ya que puede narrar acontecimientos de diferentes maneras, según lo considere adecuado el narrador-testigo. Por ejemplo, Francisco Theodosíadis, en *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico* (1996), habla de la hibridez del género:

> el testimonio tiene un carácter híbrido en la medida que está formado por elementos de distinta naturaleza y que en él se confunden, o mejor, se emplean elementos, técnicas e informaciones de otras formas discursivas como el periodismo, los estudios etnográficos, antropológicos, la autobiografía y la crónica, entre otras. (22)

Esto quiere decir que es inevitable que el testimonio comparta formas narrativas que también están presentes en otros géneros que forman parte de la literatura. Para dar un ejemplo, podemos volver a Beverley, quien identifica cierta similitud entre el testimonio y la novela picaresca, ya que estos dos relatos presentan un protagonista que narra en primera persona los sucesos más importantes de su existencia (33). No obstante, la gran diferencia entre estos dos géneros (testimonio y picaresca) consiste en la oposición entre realidad y ficción:

> The situation of narration in the testimonio suggests an affinity with the picaresque novel, particularly with that sense of the picaresque that sees the hero's act of telling his or her life as yet another picaresque act. But testimonio, even where it approximates in content a kind of neopicaresque, as it does quite often, is a basically different narrative mode. It is not, to begin with, fiction. We are meant to experience both the speaker and the situations and events recounted as real. The «legal»

> connotation implicit in its convention implies a pledge of honesty on the part of the narrator that the leasing/reader is bound to respect. (Beverley 33)

De manera que, es importante no perder de vista que el testimonio tiene como principio respetar el vínculo directo con la realidad. Este vínculo es más visible en el testimonio que en cualquier otro género literario. Asimismo, no se debe olvidar, tampoco, que la denuncia social es el motivo fundamental del testimonio. Es decir, esa necesidad de exponer la realidad es la que le brinda a dicho relato su singularidad.

Ahora bien, la importancia del testimonio no se limita únicamente a narrar los hechos que tuvo que vivir una persona en uno o varios momentos de su vida. La verdadera función del testimonio radica en visibilizar a una colectividad a la que pertenece dicha persona: «the situation of the narrator in testimonio is one that must be representative of a social class or group» (Beverley 33). Este es un rasgo fundamental de esta narrativa: darle voz a una colectividad que se identifica con la de un individuo. Esto quiere decir que quien narra los sucesos tiene una responsabilidad social con su relato. Esta persona no solo es consciente de la realidad que ha tenido que enfrentar como individuo, sino que también conoce la situación similar por la que han tenido que pasar las personas de su entorno social. Ante este panorama, el narrador tiene en el testimonio la

oportunidad de dar a conocer su verdad y la de los suyos: «testimonio is a fundamentally democratic and egalitarian form of narrative in the sense that it implies that any life so narrated can have a kind of representational value» (Beverley 34). El testimonio es, entonces, una puerta que abre la literatura para poner en evidencia y denunciar un caso de desigualdad social que ha sucedido en la realidad. Por lo tanto, se puede afirmar que el testimonio es, por sí mismo, un discurso sociopolítico. Esto significa que, desde el momento en que el individuo comienza a relatar los sucesos de cómo sus derechos han sido vulnerados, se está produciendo un discurso que desafía la configuración social que tuvo que vivir este en algún momento.

Dentro de la literatura, la construcción del testimonio se ha dado, generalmente, por medio de la interacción entre una persona letrada, con voz, y una que necesita ser escuchada. Durante el surgimiento de este género testimonial, en la segunda mitad del siglo XX, fue gracias a la intervención del autor, quien tenía el poder y la voz de su lado, que muchos individuos marginados por la ciudad letrada pudieron dar a conocer sus testimonios:

> si bien *el testimonio* puede ser escrito por una o varias personas, la norma privilegiada consiste en la participación de dos. Por un lado, un sujeto en relativa subalternidad y

> contestatario al sistema oficial de poder y, por otro, un intelectual comprometido con movimientos de liberación. (García 245)

Como explica Monique Sarfati-Arnaud, en el prólogo de *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico* (1996), la verdadera problemática en torno al testimonio es la disputa por la representación y la identidad perdida:

> la literatura testimonial representaría una voz que pone en cuestionamiento un orden institucional discursivo provocándolo a una reterritorialización. Se crean así las condiciones para que la voz de esa 'otra' literatura sea escuchada enriqueciendo la reformulación, por lo menos en América Latina, de su identidad cultural. (8)

En efecto, las crisis sociales en las que se enfoca el testimonio, por lo general, tienen su origen en la desigualdad social. Asimismo, se debe mencionar que los grupos marginalizados en estas narrativas también habían sido excluidos históricamente por la ciudad letrada, la cual no se había interesado por darles voz:

> el fenómeno de la emergencia de la llamada *literatura de testimonio* dentro de la diversidad de prácticas discursivas institucionalizadas replantea la tensión que existe entre culturas populares y culturas eruditas, entre la oralidad y escritura y obliga al ámbito literario a redefinir los

> mecanismos por los cuales se establecen sus fronteras. (Sarfati-Arnaud 8)

En este punto, vale la pena citar a Joaquín Maldonado Class, quien en *El intelectual y el sujeto testimonial en la literatura latinoamericana* (2008), destaca tres rasgos fundamentales del testimonio en cuanto a su función social:

> el modelo testimonial que se construye como resultado de la privilegiación de estos aspectos (la denuncia política y la demanda de justicia social) se fundamenta en tres rasgos principales: la representatividad colectiva y la credibilidad del sujeto testimonial, la intencionalidad política de su mensaje y el realismo objetivo de la narración y de la labor editorial. (429)

Estos tres rasgos son una constante dentro de la crítica que ha estudiado el testimonio y reafirman lo que hasta este punto hemos desarrollado sobre este.

Ahora bien, así como el testimonio tiene un objetivo social de dar voz a quienes no la han tenido, también cumple una función muy similar en cuanto al mundo literario:

> It allows the entry into literature of persons who would normally, in those societies where literature is a form of class privilege, be excluded from direct literary expression, persons who have had to be «represented» by professional writers. (Beverley 35)

Es decir, si hablamos de la ciudad letrada, es posible afirmar que también ha existido una imposibilidad histórica para que aquellos que no pertenecen a las clases ilustres y privilegiadas pudieran narrar sus historias. Hasta cierto punto, es evidente que el canon literario tiende a estar construido de acuerdo con los intereses de los grupos letrados burgueses. En este sentido, el testimonio también se ha convertido en una herramienta para desafiar la exclusión que también se ha instaurado en buena parte del campo literario:

> What has to be understood, instead, is precisely how testimonio puts into question the existing institution of literature as an ideological apparatus of alienation and domination at the same time that it constitutes itself as a new form of literature. (Beverley 40)

Esta inclusión de escritores no profesionales más que un acto rebelde es un acto necesario. Pues bien, si se pretende que la literatura tenga la visión más amplia posible del mundo, debe abrirle la puerta a la mayor cantidad de voces y realidades que antes habían sido excluidas. Por lo tanto, el testimonio emerge como una visión de la realidad que sería imposible de obtener desde la perspectiva de aquellos que conforman y determinan el canon tradicional de la ciudad letrada.

Las características del testimonio

En este punto, es posible entender la función tanto social como literaria que desarrolla el testimonio. No obstante, ahora es necesario identificar los rasgos fundamentales que caracterizan este tipo de relatos y lo diferencian de otros géneros literarios. Cabe mencionar que, si bien no existe una unanimidad absoluta por parte de la crítica literaria, existe una serie de características que, indiscutiblemente, definen al testimonio y le dan una identidad marcada. Por lo tanto, a continuación, se hace un breve recorrido por esos rasgos fundamentales que convierten un texto en una obra testimonial.

La primera característica que se hace evidente a la hora de leer un testimonio es la presencia de la voz en primera persona. Como ya se ha mencionado, la voz del individuo es la que debe ser escuchada y, por lo tanto, la que debe llevar todo el peso de la narración. En este punto, John Beverley señala que el uso del «yo» se debe a que es la forma más directa de captar la atención del lector: «the dominant formal aspect of the testimonio is the voice that speaks to the reader in the form of an "I" that demands to be recognized, that wants or needs to stake a claim on our attention» (Beverley 34). Es lógico pensar que cuando un lector empieza a leer un testimonio, lo que espera encontrarse es la voz de un individuo que tiene algo que contarle sobre su vida. La primera persona entonces es la forma más cercana a la realidad que tiene ese narrador para hablarle

«cara a cara» al lector. Por eso, podemos afirmar que quien narra debe usar su propio discurso y su propia voz para decirle al lector «este soy yo, esta es mi historia y necesito que la escuches».

Un segundo rasgo fundamental del testimonio es el enfoque contestatario frente a una problemática sociopolítica real. Por ejemplo, podemos pensar en testimonios célebres como *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet (1966), *La Noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska (1971) y *Yo me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos (1984), donde las voces que narran los sucesos son de individuos que pertenecieron a grupos sociales vulnerados y cuyos derechos humanos se vieron quebrantados. Theodosíadi hace énfasis en que una obra testimonial tiene como característica, una intención contestataria muy marcada:

> Primordialmente el testimonio surge de la necesidad de contestar a una versión oficial de los hechos que han tenido relevancia para un colectivo social. Por lo tanto, el carácter contestatario le es inherente, es su razón de ser, puesto que, presentando las pruebas de los acontecimientos, puede desmentirlos o denunciar aquellos que se han tergiversado o se han mantenido ocultos. (40)

El testimonio, entonces, no necesita sobredimensionar los hechos, simplemente los relata, porque ya son lo suficientemente

impactantes para atrapar la atención del lector. Dicho de otra manera, el golpe de realidad, al que se enfrenta el lector, es el eje central de cualquier testimonio:

> What is a stake, however, is the particular nature of the «reality effect» of the testimonio, not simply the difference between (any) text and reality. What is important about testimonio is that it produces, if not the real, then certainly a sensation of experiencing the real that has determinate effects on the reader that are different from those produced by even the most realistic or «documentary» fiction. (Beverley 40)

Se puede decir, entonces, que el lector de una obra testimonial se acerca a un fenómeno de la realidad, a medida que avanza en su lectura y, por lo tanto, esto debe generar en él una reacción empática con la voz protagonista. Dicho de otra manera, el testimonio, lejos de romantizar o idealizar la mala fortuna del protagonista, acude a la verosimilitud de la cruda realidad para que el lector se identifique mucho más con la angustia, el dolor y la melancolía del narrador. Asimismo, Beverley establece que existe una relación directa entre el testimonio y el respeto por los derechos humanos. Es decir, si el lector del relato tiene una cierta noción de justicia y empatía, debe tomar de inmediato una posición moral que lo lleve a comprender la problemática social detrás de la voz protagonista:

> The complicity a testimonio establishes with its readers involves their identification—by engaging their sense of ethics and justice—with a popular cause normally distant, not to say alien, from their immediate experience. Testimonio in this sense has been important in maintaining and developing the practice of international human rights and solidarity movements. (Beverley 37)

Es posible afirmar, entonces, que el testimonio busca generar una reacción moral y ética en el lector. El relato quiere hacer consciente a esa persona que lee de la crisis social o política por la que tuvo que pasar una colectividad. El objetivo, entonces, es que el lector del testimonio se solidarice con la voz del subalterno, entienda su causa y rechace la desigualdad social de la que este ha sido víctima.

Una tercera característica fundamental que identifica al testimonio es el desplazamiento del autor para dar protagonismo absoluto a la voz del narrador. Es decir, como señala Miguel Barnet, en *Biografía de un cimarrón* (1966), el autor tiene un rol necesario como estructurador y organizador del relato:

> En todo el relato se podrá apreciar que hemos tenido que parafrasear mucho de lo que él nos contaba. De haber copiado fielmente los giros de su lenguaje, el libro se habría hecho difícil de comprender y en exceso reiterante. (7)

Sin embargo, como ya se mencionó, el testimonio se rebela contra las formas tradicionales de la escritura y, por lo tanto, requiere que ese mismo autor letrado se relegue a un plano secundario:

> Testimonio involves a sort of erasure of the function, and thus also of the textual presence, of the «author», which by contrast is so central in all major forms of bourgeois writing since the Renaissance, so much so that our very notions of literature and the literary are bound up with notions of the author, or, at least, of an authorial intention. (Beverley 35)

El autor, entonces, es consciente de que, en la obra testimonial, su rol debe pasar desapercibido durante la narración. Todo el peso del testimonio lo lleva el discurso del narrador y, por ende, no debe ser alterado de ninguna manera. El autor tiene la responsabilidad de respetar tanto el discurso como el lenguaje utilizado por el narrador para que su voz sea lo más real y honesta posible al dirigirse al lector. Cabe mencionar que, dentro del testimonio, también existen textos con múltiples voces: «one common formal variation on the classic first-person singular testimonio is the polyphonic testimonio, made up of accounts by different participants in the same event» (Beverley 34). No obstante, esta polifonía no cambia en lo absoluto la esencia testimonial del relato. Es decir, sea una o

varias voces las que participen, lo que convierte al texto en testimonio, es que dichas voces sean reales, honestas y que relaten los sucesos desde su condición de testigos. Por eso, el autor debe tener claro que, si bien es un interlocutor en el momento de entrevistar u obtener la información del narrador, el lector tendrá su foco de atención en la voz del narrador, en su discurso y en los sucesos que este narra.

Relación testimonio-novela

Si bien, hasta este punto se han establecido los principios generales sobre lo que se entiende por testimonio, resulta fundamental profundizar en lo que respecta al análisis literario de este género y su diferenciación de otros géneros similares. Es decir, para poder hablar sobre el rol del testimonio dentro de la literatura, no se pueden omitir ciertos debates que existen dentro de la crítica. Es decir, preguntas como «¿El testimonio es un relato de realidad o ficción?», «¿El testimonio hace parte del género de la novela?», «¿Qué lo diferencia de la autobiografía?», entre otras, son interrogantes comunes pero necesarias para entender verdaderamente el rol del testimonio en la literatura. Por lo tanto, a continuación, se realizará un breve recorrido por dichos debates con el fin de comprender, no solo el testimonio, sino, aquellos géneros con los que podría estar «emparentado».

Si se tienen en cuenta las ideas que se han expuesto, desde el principio de este capítulo, se entiende por qué es problemático acercar el testimonio al campo de la ficción. Ha quedado claro que tiene su origen en hechos reales. Por lo tanto, categorizar el testimonio como un relato que ficcionaliza la realidad es despojarlo del propósito con el que se escribió. Beverley, por ejemplo, se opone, categóricamente, a considerar el testimonio como otra forma de ficción:

> to subsume testimonio under the category of literary fictionality is to deprive it of its power to engage the reader in the ways I have indicated here, to make of it simply another form of literature, as good as, but certainly no better than and not basically different from, what is already the case. (Beverley 40)

En efecto, reducir el testimonio a otro tipo de ficción literaria es restarle, considerablemente, la importancia social al mismo. La intencionalidad de la voz es seriamente afectada si se piensa en una obra testimonial como una ficción más. De hecho, se puede pensar la relación entre la ficción y el testimonio como una oposición entre una narrativa tradicional y una narrativa reciente:

> If the novel had a special relationship with humanism and the rise of the European bourgeoisie, testimonio is by contrast a new form of narrative literature in which we can

> at the same time witness and be a part of the emerging culture of an international proletarian/popular-democratic subject in its period of ascendancy. (Beverley 42)

Esto quiere decir que, si bien la novela es considerada un género moderno, el testimonio consiste en una reformulación de este, y cuyo relato se aleja de la ficción para acercarse a la realidad. Por ejemplo, Beverley entiende el testimonio como una ruptura con respecto a la novela:

> I have wanted to suggest that it implies a radical break (as in the structuralist notion of *coupure*) with the novel and with literary fictionality as such. In other words, the testimonio is not a form of the novel. (42)

A esta línea de pensamiento de Beverley, se puede sumar a García, quien defiende que, dentro del testimonio, existe un vínculo directo entre la literatura y la historia que no da pie a la ficción. Es decir, una obra testimonial narra lo que para alguien es «la verdad de la historia» y, gracias al autor, esta verdad se vuelve literatura. Ahora bien, por supuesto, ese relato dentro del testimonio toma un camino muy distinto al que normalmente toma dentro de una novela, donde lo inverosímil, la fantasía, o la ficción, pueden hacerse presentes si la historia así lo requiere:

> Las funciones argumentativas del testimonio, incluso en un espacio jurídico o político, están condicionadas por la

> relación entre literatura e historia; la cual, no obstante, su intimidad y largo camino, está plagada de conflictos, acusaciones y desconfianzas mutuas donde «la verdad» va de un lado a otro. La escritura testimonial se vale de ambas categorías. Sin embargo, por su urgencia y proyección ideológica, y a pesar del uso de recursos narrativos, en el discurso del testimonio las arbitrariedades literarias no tienen cabida: los molinos de viento ya no son gigantes, el polvo no está «enamorado» y las doncellas vírgenes, en cuerpo y alma, cesan de subir al cielo. (García 22)

Por lo tanto, en este punto queda claro que la novela es una narración que se crea a partir de ficcionalizar la realidad, mientras que dentro del testimonio se expone la realidad tal y como es. El testimonio, entonces, no necesita de la ficción porque son los sucesos reales, por inverosímiles que parezcan, los que deben captar la atención del lector. Dicho de otra manera, mientras la ficción distancia al lector del narrador, la veracidad de los hechos facilita el acercamiento y la empatía entre ambos.

Ahora bien, el hecho de que existe ese contraste ficción-no ficción entre la novela y el testimonio trae consigo otro punto importante para distinguir entre ambas narrativas. Es decir, la novela, al ser ficción, tiene la obligación de terminar todos los eventos y sucesos del relato cuando se finaliza el texto.

Beverley explica que la historia de la novela es cerrada y la voz narrativa también desaparece una vez que el lector completa su lectura: «the novel is a closed and private form in the sense that both the story on the subject end with the end of the text» (Beverley 42). No obstante, en el testimonio, por el contrario, el narrador y su realidad continúan existiendo una vez finalizado el texto: «the narrator in testimonio is a real person who continues living and acting in a real social history that also continues» (Beverley 42). Asimismo, el discurso y la denuncia social del testimonio debería perdurar más en el pensamiento del lector. Dicho de otra manera, mientras la novela tiene un desenlace, donde concluye su propia realidad, el testimonio «deja una puerta abierta" e invita a la reflexión del lector. Igualmente, ese lector debe sacar conclusiones propias sobre cómo los sucesos del relato se vinculan con su propia realidad.

¿Qué es la novela testimonial?

Si bien, en este punto ha quedado clara la incompatibilidad del testimonio con la ficción, cabe preguntarse, más específicamente, sobre el concepto de «novela testimonial». Pues bien, el primer punto que se debe establecer es que la novela testimonial pertenece a la ficción. Los eventos y situaciones que se narran en este tipo de narrativas deben ser entendidos como ficcionalizaciones creadas por el autor. Esto significa

que, aun si los sucesos a los que hace referencia sucedieron en la realidad, la representación dentro de la novela testimonial es ficcional. Por supuesto, la interrogante en este punto es por qué se habla de «testimonial» para referirse a estas novelas. Pues bien, se considera que una novela es testimonial cuando su narrativa busca imitar a la de un testimonio auténtico. Por ejemplo, Beverley propone la siguiente definición:

> I would rather reserve the term «testimonial novel» (or Capote's «nonfiction novel») for those narrative texts in which an «author» in the conventional sense has either invented a testimonio-like story or, . . . a testimonial account that is no longer present except in its simulacrum. (Beverley 43)

La novela testimonial, entonces, presenta, por lo general, un relato ficticio, cuya voz narrativa cuenta los sucesos como si los hubiera atestiguado. Al igual que en el testimonio, en estas novelas, se busca despertar la empatía del lector hacia la voz que narra la historia. El propósito de este tipo de novelas es, precisamente, crear la ilusión de que el lector se encuentra frente a hechos reales. Y es que, como se ha mencionado anteriormente, una obra testimonial tiene como objetivo que el lector se identifique con las motivaciones del narrador.

Testimonio vs Autobiografía

Es posible caer en la imprecisión de confundir el testimonio con la autobiografía. Existen grandes similitudes en ambos géneros como el uso de la primera persona y la naturaleza real de los sucesos narrados. Por lo tanto, como señala Beverley, no siempre es fácil distinguirlos: «the dividing line between testimonial and autobiography is not always exact» (Beverley 40). Al igual que el testimonio, la autobiografía también se centra en un «yo» que le habla directamente al lector. También se entiende que cada uno de los sucesos que se narran dentro de la autobiografía pertenecen a la realidad, sin importar si son conocidos o no por parte del lector. Asimismo, dichos sucesos deben tener una relevancia tal que merezcan ser contados en la narración. Todos estos rasgos se hacen presentes tanto en el testimonio como en la autobiografía, por lo tanto, a continuación, se profundiza un poco más para aclarar su separación.

Para comenzar dicha diferenciación entre testimonio y autobiografía se debe recordar la importancia que tiene la idea de «colectividad» dentro del testimonio. Es decir, como ya se ha establecido hasta este punto, en el testimonio, por lo general, la voz de quien narra está representando a un grupo social. Por lo tanto, existe una colectividad a la que se le otorga una voz y una representación gracias a esta narrativa. Como explica

Beverley, si este elemento de representación social desaparece, se entra, inmediatamente, en el campo de la autobiografía:

> Testimonio represents an affirmation of the individual subject, even of individual growth and transformation, but in connection with a group or class situation marked by marginalization, operation, and struggle. If it loses the connection, it ceases to be a testimonio and becomes autobiography. (Beverley 41)

Se puede afirmar, entonces, que la autobiografía es un tipo de narración completamente individual y ensimismada. La voz del narrador habla únicamente en representación de sí mismo y se centra en sus vivencias con un enfoque netamente personal. Por lo tanto, mientras el testimonio problematiza una realidad social por medio de una voz, la autobiografía se aleja parcialmente del entorno y se centra en quien es el dueño de esa voz.

El eje central de la autobiografía es el actuar del narrador. Esto significa que en este tipo de narrativas se tiende a destacar las capacidades y logros de las personas en diferentes áreas de la realidad. La autobiografía, entonces, puede ser entendida como una narrativa donde se muestra el desarrollo personal de un individuo a medida que se enfrenta con el mundo. El lector de la autobiografía es testigo de este crecimiento del narrador y centra su atención en las acciones

más que en el escenario del relato. Dicho esto, resulta interesante la postura de Beverley, quien interpreta la autobiografía como un relato que se enfoca en el crecimiento del individuo: «autobiography and the autobiographical novel are essentially conservative modes in the sense that they imply that individual triumph over circumstances is possible in spite of "obstacles"» (41). Es evidente, que Beverley siente una limitación de fondo en cuanto a este tipo de narrativa autobiográfica. Es decir, la autobiografía tiene una voz real y se centra en sucesos reales, sin embargo, es una voz que se aísla de las causas sociales y que no problematiza dicha realidad. Esto, por supuesto, marca un claro contraste con la causa social del testimonio que «always signifies the need for a social change in which the stability of the reader's world must be brought into question» (Beverley 41). Esto significa que en el testimonio el narrador ha sido víctima de la sociedad por culpa de una problemática que debe ser denunciada. La biografía, en cambio, invierte esta fórmula, y se centra el actuar protagónico del narrador mientras relega el panorama social a un plano secundario.

El testimonio en América latina

En el siglo XX, los primeros pasos del testimonio en Latinoamérica se dan durante la década de los sesenta. Mientras los ojos del mundo estaban puestos en las obras que hoy se

conocen como el Boom latinoamericano, simultáneamente, se producían relatos que, en contraste, apostaban por una narrativa social y realista. Theodosíadis habla sobre el testimonio como una literatura marginal que nunca hubiera sido parte de la narrativa más popular de la época:

> En diversas regiones se producían manifestaciones discursivas que respondían a necesidades de expresión internas de ciertos sectores de la población, y que no fueron objeto de consideración por parte de los escritores del boom ni de la crítica, constituyéndose como producciones marginales. (11)

No obstante, como es bien sabido, la atención de las editoriales se centró en los García Márquez, Vargas llosa, Fuentes y demás integrantes del Boom. Por lo tanto, las obras testimoniales tuvieron que esperar unos años para convertirse en objeto de interés de los lectores. Fue recién en la década de los setenta (cuando ya se habían publicado varios relatos testimoniales) que el testimonio recibió el protagonismo que merecía, en gran parte, por la labor de la crítica literaria que ya había mostrado su interés por esta narrativa emergente:

> Cuando en la década del setenta la atención sobre el fenómeno boom comienza a disminuir, la crítica y los estudios se encuentran ya un corpus de textos testimoniales

> que permiten activar un estudio que, aunque necesario, había sido dejado de lado. (Theodosíadis 17)

Es entonces, cuando esa literatura marginal despertó el interés, principalmente de la academia literaria, ya que permitía lecturas sociales, políticas e históricas que invitaban a un estudio complejo y detallado sobre los sucesos narrados. El testimonio, entonces, se popularizó en la década siguiente al Boom y, de esta manera, reveló una cara totalmente nueva de la narrativa de la región. Asimismo, tanto la academia como las editoriales hicieron su parte para impulsar ese nuevo género. Por ejemplo, se crearon premios exclusivos para este tipo de relatos:

> Cuando se establece el «Premio Testimonio» Casa de las Américas, se comienza a contemplar este tipo discursivo con ciertas características particulares, siendo como mínimo, obras que testimonian sobre una serie de acontecimientos de relevancia para un conglomerado en particular, y en general, con una incidencia sociohistórica. (Theodosíadi 12)

A partir de los setenta, entonces, se despierta el interés por escuchar esas nuevas voces testimoniales y sus realidades poco conocidas. De igual forma, como explica el ya mencionado Gustavo V. García, los autores del género testimonial no tuvieron problemas para encontrar a los protagonistas de sus relatos, ya

que las crisis sociopolíticas eran una constante en buena parte de América Latina durante los setenta y ochenta:

> La escritura del testimonio florece en países que enfrentan profundas crisis económicas, sociales y políticas, en especial allí donde la democracia ha sido reemplazada por dictaduras institucionales (gobiernos militares) o ideológicas (Cuba) que violan los derechos humanos. (19)

En efecto, con tantas personas afectadas por estas crisis nacionales, las obras testimoniales se convirtieron en una forma de dar a conocer estas problemáticas ante los ojos del mundo. Asimismo, para el campo académico, esta fue una época muy significativa ya que esta nueva narrativa se convirtió en uno de los intereses principales de los estudios literarios:

> Se lleva a cabo el coloquio de la Universidad de Minnesota en 1982 donde críticos como René Jara, Renato Prada Oropeza, Jorge Núñez, Miguel Barnet entre otros, con sus aportes, análisis y discusiones generan una variedad de comentarios en torno a las características que presenta el testimonio, llegándose a considerar como uno de los modos de expresión documental actual de los más importantes en Hispanoamérica. (Theodosíadi 13)

Fue a partir de ese momento histórico que el testimonio entró, definitivamente, al canon literario latinoamericano. Las décadas pasaron, pero, desafortunadamente, las crisis nacionales no. Por

el contrario, las problemáticas sociopolíticas se convirtieron en una constante en Latinoamérica y, por consiguiente, el testimonio fue la mejor forma de denuncia para muchos sectores vulnerados. Se puede entender, entonces, por qué el testimonio es una literatura que conecta tanto con la realidad Latinoamericana, ya que es una forma de dar a conocer las injusticias y crisis que se han repetido en ese territorio durante las últimas décadas. Por lo tanto, si pensamos en las crisis que siguen vigentes en el siglo XXI, el testimonio continúa siendo una herramienta necesaria para dar a conocer al mundo la dura realidad que todavía se vive en buena parte de los pueblos latinoamericanos.

Conclusiones sobre el testimonio

En este punto, se puede tener un concepto más claro en torno al testimonio dentro de la literatura latinoamericana. Desde su surgimiento en la década del sesenta, pasando por su auge en los setenta y ochenta, se ha mantenido en vigencia como una forma de mostrar nuevas perspectivas de las crisis sociales y nacionales. La riqueza de estos relatos está en conocer nuevas perspectivas que rompieron con los discursos tradicionales y hegemónicos, tanto dentro del discurso social como literario. Asimismo, el testimonio ha logrado que el mundo letrado permita la inclusión de nuevas voces y discursos al canon literario. Y esa posibilidad que el testimonio le da a los individuos de narrar y

ser escuchados ha permitido enriquecer no solo la literatura, sino la identidad de las naciones latinoamericanas. Es decir, por medio de estos relatos ha sido posible para muchos latinoamericanos conocer a fondo nuevas realidades de su propio territorio.

Dicho esto, a continuación, se resumen los rasgos fundamentales que separan el testimonio de otros tipos de géneros literarios:

1. Una obra testimonial se narra en primera persona ya que su intención primordial es escuchar la voz de quienes no han sido escuchados anteriormente. Si bien, hay presencia de un autor que transcribe, el peso del testimonio está en la voz de quien cuenta su propia historia.
2. El testimonio persigue la realidad y se opone a la ficción. Es decir, a diferencia de la novela, los hechos que se narran en estos relatos son verídicos y fueron atestiguados por el narrador.
3. El testimonio surge a partir de una urgencia social y una necesidad de denuncia. Es decir, el narrador ha tenido que afrontar algún tipo de desigualdad o injusticia y siente la responsabilidad, con su causa, de darle a conocer al mundo esos sucesos.
4. La voz del narrador representa a una colectividad que comparte su denuncia. Por lo general, quien narra dentro

del testimonio pertenece, o perteneció, a un grupo social que se vio igualmente afectado por los sucesos dentro del relato. Por lo tanto, ese grupo social se debe identificar con la denuncia del testimonio.

5. El autor sufre un desplazamiento voluntario dentro del discurso del texto para dar prioridad a la voz del narrador-testigo. Es decir, el hombre letrado interactúa con el narrador-testigo, pero entiende que es la voz de este último la que debe protagonizar el relato.

3.2 *No nacimos pa' semilla:* Múltiples testimonios

Se puede afirmar que, *No nacimos pa' semilla*, obra publicada en 1998 y escrita por Alonso Salazar, representa una nueva narrativa dentro de la literatura sobre el sicario. A diferencia de las obras de Vallejo, Franco y Dussán, esta obra opta por tomar el camino de la narración testimonial. *No nacimos* le presenta al lector personajes y escenarios afectados por la violencia urbana en las comunas de Medellín, a la vez que se centra en representar la cruda realidad y la falta de oportunidades que afectaron a buena parte de los jóvenes de escasos recursos económicos que nacieron y crecieron en estos contextos. Asimismo, son los mismos sicarios, familiares y vecinos quienes narran y describen la difícil realidad que los rodea. Sin embargo, pese a ser una obra compuesta por narraciones múltiples, las representaciones con la que se

encuentra el lector comparten una misma tesis. Todas las narraciones señalan cómo la decadencia social y la falta de oportunidades en Medellín arruinan el porvenir de muchos jóvenes antioqueños que encuentran en el asesinato la única forma de supervivencia.

No nacimos pa' semilla tiene una clara intención de exponer la problemática del sicariato en la ciudad de Medellín. Desde la introducción del texto, Salazar deja ver su tono de denuncia: «Publicar este texto sobre los jóvenes de Medellín que matan es un deber de CINEP (Centro de Investigación y Educación Popular) con la vida en Colombia» (9). No obstante, a esta denuncia se le suma un propósito pedagógico en el que se deja entrever una búsqueda de una solución a tan cruda realidad: «La tarea de colaborar en la construcción comienza por hacer el diagnóstico. Para esto hay que adentrarse en las motivaciones y la lógica de los jóvenes que pasan matando. Leer su racionalidad y su moral» (9). Los temas fundamentales con los que se encuentra el lector de este texto son la crisis social, estatal, moral y familiar con la que se encuentra una nueva generación de jóvenes en Medellín.

Gracias a las diferentes perspectivas que ofrece cada uno de los personajes dentro de la narración el lector deja de tener una visión unidimensional del fenómeno para entender cómo resultan afectadas diferentes esferas sociales por esta

problemática: la familia, la economía, las instituciones, la educación, etc. Todos estos submundos se ven afectados directamente por la violencia urbana y viceversa. Es decir, este problema es bidireccional y cíclico.

Este discurso apunta a desmitificar que la figura del sicario sea la de un héroe de masas. Es decir, la cultura popular ha mostrado de manera estilizada y, por ende, engañosa, la realidad de los asesinos a sueldo colombianos:

> Las características personales para ejercer la profesión de sicario que nos vendía en décadas pasadas la televisión eran bien definidas . . . Se trataba de seres elegantes, anónimos, con mil rostros y contratos millonarios . . . pero cuando los sicarios y sus allegados empezaron a hablar, las cosas cambiaron. (Salazar 11)

Este gran contraste entre el imaginario y la realidad se señala a través de las voces de los mismos sicarios, quienes evidencian que su vida se desarrolla en medio de un caos social perpetuo en el que la única ley a respetar es hacer lo que sea para sobrevivir: «Yo estoy vivo de arepa, es que estuve mucho tiempo en medio del visaje. Ahora voy a los cementerios y veo conocidos por todos lados. Una manada de matones tremendos» (Salazar 25).

3.3 Análisis narratológico de *No nacimos pa' semilla*

A diferencia de las tres novelas ya analizadas, en *No nacimos*, hay una marcada presencia de la heteroglosia

bajtiniana. Es decir, a lo largo de toda la narración el lector puede encontrarse con una multiplicidad de voces de sicarios, ex sicarios, familiares y vecinos de las comunas. Asimismo, cada personaje ofrece una perspectiva e ideología que no corresponde, necesariamente, a la misma del narrador. Ahora bien, ese mismo narrador desarrolla el rol de testigo y prefiere dar la prioridad del relato a aquellos con quienes habla a lo largo de la historia. En términos bajtinianos, se puede afirmar que, en *No nacimos*, el lector percibe un distanciamiento del autor ya que su ideología se confunde entre todas las que hacen presencia en el relato.

Ahora bien, desde la perspectiva teórica de Genette, *No nacimos* presenta una línea temporal fragmentada. Es decir, el narrador dialoga con una multiplicidad de personajes y cada uno de ellos narra diferentes historias en torno al sicariato en sus barrios. Por lo tanto, existe una gran variedad de analepsis, tanto internas como externas, que giran en torno a las vivencias de cada uno de estos personajes: «Recuerdo que me encontraba por los caminos cadáveres destrozados, cosas que nunca se olvidan» (Salazar 37). Los diferentes relatos que conforman la obra carecen de elipsis y resumen, ya que, por lo general, profundizan en la personalidad de los personajes y en descripciones de lugares con un pasado pacífico. Finalmente, en cuanto a la narración, la focalización es variable y el discurso

es inmediato. Esto significa que hay una variedad de narradores dentro de la novela y, por ende, el lector logra ver el punto de vista de cada uno de ellos. Animismo, la voz del narrador es reemplazada constantemente por la de cada uno de estos personajes, lo cual los convierte en narradores homodiegéticos.

3.4 Conclusiones sobre *No Nacimos*

La representación del sicario que construye *No Nacimos* es mucho más profunda que la que se puede ver en las novelas de Vallejo, Franco y Bahamón Dussán. Cada sicario, o ex sicario, que se apodera de la narración muestra un mundo único ante el lector. Esta obra, en vez de generalizar al sicario, lo individualiza y lo humaniza. Esta representación profunda de esta figura se da gracias a la multiplicidad de discursos que conforman el relato. Es decir, cada voz que participa en la narración ayuda a profundizar en lo que hay detrás de la figura del sicario: un hijo que quiere llevarle dinero a una madre enferma o un niño víctima de violencia familiar. El narrador no emite ningún juicio frente al fenómeno del sicariato. Su labor consiste en recolectar la información para que sea el lector quien saque sus conclusiones. Se puede afirmar *que No nacimos* muestra la crudeza extrema de la violencia urbana, pero, también, problematiza y debate sobre la responsabilidad que diferentes sectores sociales tienen en cuanto a este fenómeno.

3.5 *Sangre ajena*: El testimonio es novelizado

Sangre ajena de Arturo Alape es, literalmente, una obra de transición de este subgénero del sicario ya que fue publicada en el cambio de siglo (año 2000). En este caso, el protagonista, ex sicario, es Ramón Chatarra, quien relata su historia mientras habla con un entrevistador. A lo largo de la obra, Ramón relata los sucesos de su vida en primera persona. No obstante, al inicio de cada capítulo, el entrevistador también relata desde su propia voz y le cuenta al lector sus sensaciones mientras entrevista al ex sicario. Esta conversación sucede en una casa marginal en Bogotá, que es donde vive Ramón en el presente de la obra. La narración del protagonista abarca desde los eventos de su infancia hasta llegar a los atroces crímenes que lo convirtieron en un terrible asesino.

Sangre ajena destaca nuevamente la juventud del protagonista y sus compañeros sicarios y la decadencia moral que los rodea. También se enfatiza en la naturalidad con la que ellos ven la muerte y la sangre en su cotidianidad, no tanto por un goce de la maldad, sino más por una necesidad de adaptación y supervivencia. La violencia nuevamente se hace presente de forma cíclica. Si bien el lector sabe de antemano que Ramón no muere, pues es el personaje quien narra la historia, sí atestigua la muerte de su hermano mayor: «Tres días después, vendría el viaje de regreso a Bogotá acompañado de Nelson mi hermano como

cadáver, quieto en su cajón de madera» (Alape 172). Siendo el hermano la única familia que le quedaba a Ramón, la novela concluye en medio de un panorama pesimista y desolador, donde se puede inferir que la muerte no pareciera tan lejana para el protagonista, pues su comportamiento, su entorno, y su realidad en general parecen predeterminados e imposibles de cambiar a estas alturas de su realidad.

Un elemento recurrente que resulta importante señalar en *Sangre ajena*, y que también está presente en la ya mencionada *El sicario* de Bahamón Dussán, es el desplazamiento geográfico de la violencia producida por el sicariato. Es decir, las dos novelas exponen cómo los sicarios se trasladan entre las principales ciudades colombianas, ya sea para huir de la justicia, para realizar un robo de grandes magnitudes, o para ser contratados con el fin de asesinar a alguien. Al producirse estos fenómenos, la violencia se extiende hasta convertirse en un problema ya no regional sino nacional. Esto se evidencia en los viajes que los protagonistas de estas dos novelas realizan entre Medellín, Cali, Cartagena y Bogotá (entre otras ciudades). Ya sea un robo a una joyería (como sucede en *Sangre ajena*) o un asesinato (como sucede en *El sicario*), los sicarios trasladan consigo delincuencia y violencia a estos diferentes escenarios. Esto produce que se genere una respuesta igualmente violenta ya sea de parte del Estado o simplemente de algún otro grupo de

delincuentes. Esta violencia cíclica lleva a que el lector pueda predecir que tarde o temprano la misma decadencia social cobrará la vida de los protagonistas.

3.6 Análisis narratológico de *Sangre ajena*

Sangre ajena tiene un rasgo distintivo propio en cuanto a su forma de narrar, el cual es reconocerse a sí misma como una novela. Es decir, en el primer apartado del capítulo uno, el lector se encuentra con la voz de un narrador homodiegético (el entrevistador) que reconoce que se encuentra a punto de escribir una novela a partir de una conversación con un ex sicario. No obstante, el letrado aclara que la voz que debe ser escuchada no es la suya, sino la del entrevistado. Por lo tanto, aclara que será el mismo Ramón quien ocupará su lugar como narrador:

> Cuando escuché esta larga reflexión en boca de Ramón Chatarra, pensé, ahora sí la novela se escribirá, y él asumirá el rol de narrador-protagonista. Había encontrado al hombre y su historia en la grandeza de su gestualidad. Fuerza y síntesis humana de un personaje novelable. (Alape 13)

En buena parte de la obra, la voz del letrado desaparece para que sea el mismo sicario quien lleve todo el peso de la narración. En este momento estamos hablando de una novela testimonial ya que es Ramón quien habla a través de «yo». El

personaje entonces recurre a su memoria y a sus recuerdos para dar todos los detalles sobre su vida.

Desde la perspectiva de Bakhtin, la obra incorpora la heteroglosia, la cual se ve reflejada en las voces del ex sicario y el entrevistador. Es decir, si bien el peso narrativo lo tiene Ramón Chatarra, como protagonista de la historia, la novela también incorpora la voz del letrado al inicio de los capítulos. El dialogismo, entonces, hace presencia a lo largo del texto. De esta manera, es posible que el lector identifique las ideologías tanto del entrevistador como del ex sicario: Mientras el letrado está totalmente interesado en que Ramón relate, con detalles, la historia de vida, el ex sicario maneja un discurso de arrepentimiento por su pasado delincuencial: «no traje a mi hija porque no quiero que escuche desde pequeña mis historias. No quiero volver violentos sus oídos» (49).

Asimismo, si se piensa en la teoría de Genette, se puede decir que la obra es temporalmente fragmentada, ya que se cuenta a partir de la memoria y los recuerdos del ex sicario. Asimismo, hay uso de elipsis implícitas que son descubiertas por el lector una vez que Ramón retoma su relato en cada capítulo. En cuanto al tipo de narración, se puede afirmar que hay un discurso inmediato, ya que es el mismo ex sicario quien se apodera del relato durante la mayor parte del texto y es su voz la que se dirige al lector. La focalización es interna y variable, ya que,

como se mencionó, el entrevistador también participa de la narración y ofrece otro punto de vista narrativo. Finalmente, el tipo de relato es ulterior, ya que se narra en pasado y el narrador es, por supuesto, homodiegético

3.7 Conclusiones sobre *Sangre Ajena*

Sangre Ajena está construida a partir del dialogismo entre el lenguaje del entrevistador y Ramón Chatarra. Cada uno de estos dos personajes tiene una ideología propia, pero se necesitan tanto en el relato como en la historia. Es decir, el peso de la narración lo tiene la voz del ex sicario. No obstante, las intervenciones del entrevistador ofrecen información complementaria sobre el comportamiento y el actuar de Ramón. Esto le permite al lector tener dos perspectivas diferentes y, de esta manera, comprender mejor la realidad de la novela. El discurso totalizador del relato se puede interpretar desde la melancolía y la precariedad actual del ex sicario. Esto significa que la obra problematiza sobre las consecuencias de las acciones en el mundo del sicariato. No es casualidad que Ramón haya sufrido la pérdida de todos sus amigos, familia y dinero para el momento de relatar su historia. Es decir, hay un tono moralizante que da a entender el inevitable destino de la derrota, ya sea la muerte, la cárcel o la pobreza, que le espera a los sicarios.

3.8 *Sobreviviendo a Escobar*: Cuando el exsicario se convierte en escritor

La obra literaria que se ha construido en torno a la figura de Pablo Escobar durante las últimas dos décadas ha logrado una extensión inimaginable. Es difícil dar una cifra exacta, ya que son decenas de libros relacionados directa o indirectamente con el capo, los que un lector puede encontrar en una búsqueda rápida en una librería en línea. Es llamativo el hecho de que entre las personas que han escrito textos completos sobre el capo, no haya únicamente periodistas o escritores literarios. Es decir, varios de los libros publicados han sido escritos por personas que tuvieron una relación cercana con el famoso narco. Se pueden mencionar, entre muchos ejemplos, *Amando a Pablo, odiando a Escobar* (2007) de Virginia Vallejo García (periodista y presentadora cortejada por Escobar), *Pablo Escobar. Mi padre* (2014) de Juan Pablo Escobar (hijo de Escobar) y *Mi vida y mi cárcel con Pablo Escobar* (2018) de María Victoria Henao (viuda de Escobar). Entre la publicación masiva de libros sobre este narcotraficante, cabe destacar que, en el año 2005 se publica *El verdadero Pablo. Sangre, traición y muerte*, cuya autora es Astrid Legarda, quien se basa en el testimonio de Jhon Jairo Velásquez alias «Popeye» (exsicario de Escobar) para escribir esta obra sobre el narcotraficante. Fue el mismo Velásquez quien, en el año 2015, publicó *Sobreviviendo a Escobar: Popeye*

el sicario 23 años y 3 meses de cárcel, donde narra sus propias vivencias durante el tiempo en que estuvo en diferentes cárceles pagando condena luego de entregarse en 1992.

En cuanto al aspecto social, *Sobreviviendo a Escobar* es, en esencia, una narración sobre un hombre que paga sus crímenes en prisión y donde da a entender al lector que, basándose en su deseo de reformarse y en sus propias virtudes y fe, pretende encontrar la paz interior para reinsertarse a la sociedad como un hombre nuevo cuando cumpla su condena. La narración de Velásquez deja en claro que, desde que el momento en que ingresó a la cárcel, el sicario perdió todo el poder que tenía trabajando al lado de Escobar. En la cárcel, Velásquez es tratado como un preso más e, incluso, pierde su identidad hasta convertirse en un número para quienes manejan el sistema de cárceles:

> Al fin lo reseñaron; su nueva identificación fue T.D. 007, es decir, que para el sistema carcelario colombiano ya no era Jhon Jairo Velásquez Vásquez, ni siquiera alias «Popeye» . . . A partir de ese momento se convirtió en un número más del sistema. Y el 7 le fue dado porque fue el séptimo preso en ingresar a Cómbita. (Velásquez 16)

Asimismo, el exsicario relata que la cárcel de Cómbita (a la que ha llegado) se ha transformado en sitio muy estricto desde que cuenta con supervisión norteamericana. No obstante, Velásquez

deja en claro ante el lector que su intención es la de adaptarse a estas nuevas reglas y llevar su condena de la forma más tranquila posible. Por lo tanto, uno de los actos más significativos en la búsqueda de su paz interior es el de dejar de considerar a los hermanos Rodríguez (encerrados en la misma cárcel que Velásquez) como sus enemigos mortales:

> Con la convivencia y el desarrollo de los acontecimientos, «Popeye» terminó mirando con respeto a los hermanos Rodríguez. Los lentes de oro, marca Cartier, en las caras de los Rodríguez, era lo único que les quedaba que podía darles un aire de riqueza en la cárcel. Comenzó a entenderles entonces su lucha; al final todos los seres humanos pelean por sobrevivir con las armas que les mandaron al mundo y en la cárcel cada ser humano hace su mejor esfuerzo; no es malo ni bueno, es solo supervivencia y así lo entendía para poder seguir con vida en Cómbita, en donde cada hombre tiene una historia tras de sí. (Velásquez 29)

Velásquez quiere demostrar entonces que respeta las jerarquías de la mafia y que su búsqueda de poder y dinero ya no existen desde su entrega. Desde el momento en que el personaje de Velásquez deja en claro su intencionalidad de pasar desapercibido durante su estadía en la cárcel, se va a convertir, curiosamente, casi en un personaje secundario dentro

de su propia historia. Es decir, el personaje se encuentra en medio de toda la acción ocurrida dentro de la cárcel, pero en una actitud pasiva y analítica. Los que producen dicha acción son cada uno de los personajes que lo rodean, donde, por supuesto, se destacan célebres narcos, políticos, paramilitares y guerrilleros que han sido protagonistas de la realidad nacional colombiana en las últimas décadas. Por ejemplo, tras encontrarse con los ya mencionados Rodríguez, la narración hace un recorrido por el pasado mafioso de los lideres del cartel de Cali:

> El jefe del Cartel de Cali y su hermano siempre encubrieron sus actividades criminales. Ante su familia y la sociedad, fungieron como poderosos empresarios, dueños de un banco en Panamá y del Banco de los Trabajadores en Colombia; propietarios del grupo Radial Colombiano y de Drogas la Rebaja . . . Eran dueños y amos del equipo de fútbol América de Cali, entre otros negocios lícitos. (Velásquez 38)

Fundamentalmente, cada personaje que Velásquez conoce en la cárcel se convierte en la excusa perfecta para exponer frente al lector su pasado y su, directa o indirecta, relación con una crisis social colombiana.

3.9 Análisis narratológico de *Sobreviviendo a Escobar*

Sobreviviendo a Escobar presenta un rasgo que hasta este punto marca una diferencia narrativa sustancial con respecto a las obras hasta aquí analizadas. Si bien es el mismo Velásquez quien está narrando su propia historia, opta por usar la tercera persona en la totalidad de la narración para relatar sus vivencias al lector. El único apartado donde Velásquez emplea la primera persona es en el texto preliminar, donde el exsicario hace uso del «yo» para implorar el perdón de Dios y la aprobación social: «He implorado el perdón de Dios y no sabré, hasta que mi cuerpo muera, si Él me ha perdonado . . . He cumplido a la sociedad con mi larga condena, pero quizá no haya alcanzado su indulgencia. . .» (Velásquez 9). No obstante, desde el comienzo del capítulo 1, Velásquez opta por separarse del exsicario personaje y emplea una narración omnisciente donde, ocasionalmente, interceden las voces de los personajes:

> «Popeye» sintió un nudo en el estómago y no se atrevió a pronunciar palabra. Pasados unos minutos se armó de valor, regresó y con voz entrecortada le habló a su jefe . . . —Ya lo decidí señor. . . —¿Qué decidió? —Le preguntó sin dejar de mirar la pantalla de T.V., con el control remoto en la mano derecha. —Me voy «Patrón» . . . —contestó en voz baja mirándolo fijamente. —¡Yo ya lo sabía! —Le respondió Pablo, dejando escapar una sonrisa cómplice y tranquilamente siguió mirando el noticiero. (Velásquez 12)

Sin duda, la utilización de la tercera persona es un recurso narrativo que acerca estrepitosamente el texto al campo de la novelística y lo aleja del testimonio. Por ende, afirmamos en este punto que hay dos Velásquez diferentes dentro de *Sobreviviendo a Escobar*. Por un lado, está el personaje protagónico que es testigo de todo el caos y toda la crisis social que se vive dentro de las cárceles colombianas y toma una posición pasiva y analítica frente a los conflictos que lo rodean a diario. No obstante, por otra parte, podemos señalar al Velásquez narrador que marca una clara distancia del Velásquez personaje desde el momento en que decidió optar por el pronombre «él» en vez de el «yo». Este discurso en tercera persona distancia al narrador del sicario, tal y como lo vemos en *La Virgen de los sicarios*, cuando Fernando habla de Alexis. Es decir, Velázquez narrador toma una posición de juez sobre el Velásquez personaje. Por eso se siente que el discurso es benévolo con el exsicario. Se le exageran las virtudes y se reducen sus defectos. Velásquez personaje es poco menos que un mártir en *Sobreviviendo a Escobar*, gracias a la representación cómplice de Velásquez narrador. Por lo tanto, cuando el lector encuentra este tipo de narración, de corte novelístico y en tercera persona, se aleja de una realidad social y se acerca a la ficción; una ficción donde el protagonista es la representación de un hombre arrepentido que ha dedicado su vida

a enmendar sus errores. Esta construcción casi heroica del personaje de Velásquez sucumbiría inevitablemente frente al lector si el discurso fuera a manera de testimonio por el Velázquez personaje, en primera persona y con su vocabulario popular.

Desde la perspectiva de Bakhtin, *Sobreviviendo a Escobar* presenta una interesante estratificación del lenguaje, ya que, el ex sicario que protagoniza la historia es, también, el autor de esta. No obstante, la obra no se relata en primera persona, sino que, tiene la presencia de un narrador omnisciente narrando en tercera persona. Esto significa que Velásquez realiza una separación entre el narrador, el autor y protagonista, creando diferentes niveles del lenguaje. Asimismo, existe cierta presencia de la heteroglosia, ya que, en algunos fragmentos, aparecen las voces del sicario (personaje) y sus compañeros de prisión. No obstante, el lenguaje y el discurso del narrador omnisciente del narrador predomina a lo largo de la novela.

En cuanto a la teoría de Genette, la obra de Velásquez presenta una línea temporal principal que inicia con su llegada a la cárcel tras entregarse a la justicia colombiana. Sin embargo, el relato presenta múltiples analepsis tanto externas como internas en la que se relatan historias de diferentes personajes que tienen importancia, ya sea para la acción en la cárcel (analepsis internas) o para el panorama político

colombiano (analepsis externas). Por ejemplo, en el capítulo 15, hay una analepsis interna, en la que Velásquez recuerda el momento en el que, recién llegado a la cárcel Modelo, se entera de la muerte de Escobar y esto se convierte en uno de los momentos más dolorosos para el personaje:

> Con lágrimas en el alma recordó, como en una película de terror, todo lo que vivió al lado de este «Gran Capo de Capos». Al menos para él significaba demasiado. «Popeye», como un sicario fiel y leal a su «Patrón», lo estaba llorando. (Velásquez 106)

Evidentemente, el ex sicario sigue venerando la imagen del difunto narco. Esto pone en duda su arrepentimiento ante los ojos del lector, aunque también le da realismo a la historia. Asimismo, *Sobreviviendo* destaca una narrativa con tipo de focalización cero, ya que el narrador conoce el pensamiento de los personajes: «Se sentía privilegiado de estar vivo y poder ver el derrumbe de los poderosos capos que un día lo persiguieron a muerte» (Velásquez 184). Este narrador se presenta de forma heterodiegética, ya que, no tiene presencia dentro de la historia. Finalmente, el tipo de narración es ulterior ya que se narra en pasado.

3.10 Conclusiones sobre *Sobreviviendo*

Sobreviviendo presenta una separación del lenguaje llamativa. El hecho de que la misma persona, en la realidad, pueda ser

presentado dentro del relato en tres niveles distintos (autor, narrador y personaje) no pasa desapercibido ante el lector. La decisión del autor de crear un narrador omnisciente para relatar su propia historia es un claro ejemplo de la dinámica del lenguaje de Bakhtin. Velásquez, opta por distanciar su voz de la narración para que sea la de ese nuevo narrador quien se dirija al lector. Este fenómeno discursivo tiene que ver con el tono de arrepentimiento que maneja la obra. Es decir, ante los ojos objetivos del narrador, el personaje actúa como un hombre arrepentido y con un actuar, moralmente, renovado. Probablemente, el uso de la primera persona en un discurso de arrepentimiento sería el recurso obvio y esperado por el lector. Esa objetividad creada por el narrador convierte al protagonista en ese personaje que se destaca por sus virtudes en un contexto marcado por la delincuencia como es la cárcel.

3.11 Conclusiones sobre «El testimonio sicaresco»

En este capítulo se ha evidenciado la presencia de una nueva estética narrativa dentro del género sicaresco. A diferencia de las novelas del capítulo anterior, *No nacimos pa' semilla*, *Sangre ajena* y *Sobreviviendo a Escobar* se destacan por la incursión de estas narraciones dentro del campo testimonial. Si bien, como ya se ha explicado, existen diferencias entre «testimonio» y «novela testimonial», se puede afirmar que las tres novelas caben dentro de la categoría de relatos

testimoniales. Esto quiere decir que las tres obras responden a una construcción del relato a partir de las voces de los mismos sicarios, quienes, a su vez, cuentan su propia historia.

En *No nacimos pa' semilla*, la construcción del relato se produce a partir de múltiples testimonios de personas involucradas directa e indirectamente con la violencia urbana que los rodea. Asimismo, en *Sangre ajena*, es Ramón Chatarra quien relata la historia de su vida, como sicario, con su propia voz y discurso. Finalmente, a nivel de géneros narrativos, *Sobreviviendo a Escobar* se puede considerar como un texto híbrido y experimental, ya que combina la estructura de una novela tradicional, donde un narrador omnisciente relata en tercera persona, con un discurso testimonial que quiere dar a conocer las problemáticas que se viven dentro de las cárceles colombianas. En efecto, es contradictorio hablar de una obra testimonial cuando esta no está narrada en primera persona. Sin embargo, es imposible omitir el hecho de que, detrás del narrador, hay un ex sicario que cumple el rol de autor de la obra. Este es un claro ejemplo de la exploración estilística que se ha permitido esta narrativa y que, de la misma forma, evidencia su capacidad para adaptarse a los géneros vigentes en la América latina del siglo XXI.

En este punto, se puede afirmar que los relatos de este capítulo exploran el género testimonial con el fin de dar un

enfoque distinto, desde el punto de vista social, al que ofrecen las obras del capítulo anterior. Esto significa que el hecho de optar por el relato testimonial tiene la intención de problematizar, de forma mucho más inmersiva, sobre la realidad que gira en torno al sicariato. Desplazar la figura del personaje letrado, junto con su voz y discurso, para otorgarle ese poder al sicario, responde a una necesidad de ahondar en la verdadera crisis que gira en torno a la violencia urbana. Podemos concluir, entonces, que esta narrativa testimonial se separa totalmente de las visiones que erotizan, cosifican o critican al sicario desde el distanciamiento del discurso y del lenguaje y, en cambio, construye un discurso de denuncia que se basa en las experiencias vividas y compartidas por los mismos sicarios que protagonizan estas obras.

CAPÍTULO 4: La crónica sicaresca*: Balas por encargo*

Balas por encargo es una crónica extensa, de 294 páginas, que, desde la investigación y la narración literaria, expone, ante el lector, el fenómeno del sicariato en Colombia desde sus orígenes. Su autor, Juan Miguel Álvarez, desarrolla una labor periodística en la cual recoge diferentes testimonios, de ex sicarios, vecinos, familiares, profesores y abogados, por sólo mencionar algunos ejemplos. El periodista deja en claro que realiza un ejercicio de investigación que consiste en la reconstrucción de hechos relacionados con la violencia en Pereira y sus múltiples orígenes. El mismo Álvarez reconoce su obra, no una sino varias veces, como una crónica. Por ejemplo, el autor afirma: «Para alcanzar el final de esta crónica me faltaba entrevistarme con sicarios de la nueva generación» (Álvarez 207). De manera que, *Balas por encargo* se separa drásticamente de la novelística estudiada hasta este punto ya que, a diferencia de las obras ya analizadas, esta no se puede categorizar como una novela o testimonio. Por lo tanto, es necesario llevar a cabo una aproximación teórica sobre el género de la crónica, para, posteriormente, realizar el análisis del texto de Álvarez.

4.1 La crónica

Historia de la crónica en Latinoamérica

Se puede afirmar que la crónica ha tenido una estrecha relación con la construcción identitaria de América Latina. Para hablar del origen de esta narrativa en los territorios americanos, solo hace falta recordar las célebres Crónicas de Indias que se remontan a la época de la conquista. Categóricamente, Marcela Aguilar Guzmán, escritora de *La era de la crónica* en 2019, afirma que «En Latinoamérica, la crónica comienza con el descubrimiento y la conquista del continente» (24). Cuando se habla de las Crónicas de Indias, aparecen textos célebres como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) de Bartolomé de las Casas o *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1568) de Bernal Díaz del Castillo, por solo mencionar dos ejemplos. Estos textos se caracterizan por ser relatos con un punto de vista español sobre las vivencias y encuentros dentro de este nuevo territorio americano. Martín Caparrós, en *Lacrónica* (2015), señala que «América se hizo a golpe de crónicas: se llenó de nombres y de conceptos y de ideas a partir de esas crónicas -de Indias-, de los relatos que sus primeros viajeros más o menos letrados hicieron sobre ella» (Caparrós 47). Es entendible entonces que, durante este periodo, la crónica predominara y se convirtiera, por excelencia, en la forma de representar la realidad que se estaba viviendo en el continente. De ahí, Aguilar Guzmán afirme que «la crónica comenzó así, como un relato maravillado» (25).

La crónica entonces fue, por mucho tiempo, el género por excelencia para narrar vivencias y viajes sin caer en el campo de la ficción. Evidentemente, esta práctica de contar e informar (simultáneamente) deja ver los primeros pasos de la posterior conexión fundamental entre el ejercicio de escritura y el ejercicio periodístico.

No obstante, con el pasar del tiempo, aparecieron nuevas formas narrativas que convirtieron la crónica en un género poco interesante e impopular:

> En el siglo XVIII la crónica fue desplazada de la historia por la historiografía moderna, y de la literatura por la novela moderna. En el siglo XIX la adoptó el periodismo. Todo lo que comenzó entonces —el crecimiento explosivo de las grandes ciudades latinoamericanas, la creciente alfabetización, el sufragio universal y el desarrollo de una clase media que creía en el progreso a través de la educación y la información— llevó al desarrollo de la prensa moderna, destinada a captar el interés del gran público. (Aguilar Guzmán 28)

Este fue, sin duda, un punto fundamental para la evolución de la crónica. Es decir, a partir de su vínculo con el periodismo, este género encontró un soporte académico y profesional lo suficientemente fuerte para mantenerse vigente hasta el día de hoy. A partir de esta «crónica modernista», como la llama

Aguilar Guzmán (28), cada vez que se habla de escribir una crónica, se habla, irrefutablemente, de un ejercicio periodístico. En cuanto a las características de la crónica modernista, Daniel Samper Pizano establece que: «la crónica modernista es muy, pero muy distinta a la crónica narrativa. Aquélla está representada por notas de corte poético-filosófico-humorístico-literario, rara vez más extensas que una cuartilla o una cuartilla y media, y esta corresponde al relato tipo reportaje» (Jaramillo Agudelo 12). No obstante, se debe mencionar que la crónica modernista no fue la más popular y tuvo que esperar hasta el siglo XX para alcanzar un verdadero auge.

Para inicios del siglo XX, la crónica, nuevamente, se vio relegada por culpa de los cambios sociales y, por supuesto, por las nuevas tecnologías en el campo de la información: «Los modernistas se resisten al cambio de época, pero, ya en los años 20 y 30 del siglo XX, son vencidos por los avances tecnológicos y la nueva configuración de las ciudades, las nuevas rutinas y los vínculos que se establecen en el trabajo y en la vida privada» (Aguilar Guzmán 30). Igualmente, podemos sumar a esta línea de pensamiento a Caparrós, quien también señala que este fue un combate desigual entre la escritura y los medios audiovisuales. Fue inevitable que la crónica fuera desplazada drásticamente en los medios y que su publicación fuera cada vez más difícil: «Después vino el cine, apareció la tele. Y muchos

supusieron que la escritura era el modo más pobre de contar el mundo: el que ofrece menos sensación de inmediatez, de verosimilitud. La palabra no muestra: construye, evoca, reflexiona, sugiere, Esa que parece su debilidad, es su ventaja» (Caparrós 48). La crónica, entonces, parecía un género, inevitablemente, destinado a ser relegado hasta quedar en el olvido. No obstante, en el nuevo siglo, esta situación iba a tener un punto de quiebre, de tal magnitud, que la crónica, eventualmente, iba a tener un nuevo renacer dentro del panorama latinoamericano.

Hacia mitad del siglo XX, emergió una generación de escritores de altísimo renombre y de diferentes regiones de Latinoamérica que pusieron todos su esfuerzo e interés en promover el resurgir de la crónica. Darío Jaramillo Agudelo, en *Antología de la crónica latinoamericana actual* (2012), llama a este grupo de cronistas como el «parnaso de padres (¡y madres!) fundadores reconocidos en todo el continente» (13) y estaba conformado por célebres escritores de ficción, y a la vez periodistas, quienes encontraron en este género la forma más precisa para narrar historias de la realidad:

> Es la máquina que fueron afinando, desde finales de los cincuenta, en distintos lugares de América Latina, Rodolfo Walsh o Gabriel García Márquez o Tomás Eloy Martínez o Carlos Monsiváis o Elena Poniatowska: es lo que armaron,

> con mayor capacidad de etiquetarlo, en Estados Unidos Truman Capote o Norman Mailer o Tom Wolfe o Gay Talese. Usaron, sobre todo, las formas de ciertos subgéneros americanos: la novela negra, la novela social de los años 30, mucha acción, mucho diálogo, palabras corrientes, frases cortas, ambientes oscuros. Aunque, por supuesto, cada uno le agregará su toque personal. (Caparrós 49)

De esta manera, se disparó el auge de la crónica, y de los cronistas, en Latinoamérica. Como explica Jaramillo Agudelo, «la crónica, que permanecía larvada, renace a través de libros y de la publicación fragmentada en varias entregas en periódicos y revistas que no consideran posible la publicación de un texto largo de una sola vez» (13). Sin duda, el aporte de cada uno de estos escritores de renombre resultó fundamental para que la crónica tuviera un nuevo renacer y reafirmara su vigencia, por lo menos, por unas cuantas décadas durante la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, Aguilar Guzmán no sólo coincide con Caparrós al destacar este momento histórico como decisivo para la crónica latinoamericana, sino que también enfatiza en el hecho de que el periodismo se enriqueció, académicamente, gracias a las formas y prácticas literarias que, claramente, se destacaban de estos escritores:

> La formación impartida en las escuelas de periodismo latinoamericanas —la mayoría nacidas entre los años 50 y

> 70— incluye entre sus lecturas básicas los reportajes y perfiles de Gabriel García Márquez y Tomás Eloy Martínez, grandes escritores de ficción que fueron también grandes periodistas y que nunca abandonaron este oficio. Otros autores clásicos son Alma Guillermo Prieto, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis en México; Osvaldo Soriano y Rodolfo Walsh en Argentina. (Aguilar Guzmán 16)

Estamos hablando, entonces, de un momento en el cual se vieron complementados la literatura y el periodismo. Por una parte, estos escritores mencionados rescataron un tipo de periodismo literario que estaba en el olvido y lo pusieron nuevamente en los primeros planos. Mientras que, por otra parte, el periodismo, con su función de explorar la realidad, se convirtió en el espacio ideal para que los escritores pudieran hacer uso de todos sus recursos creativos, narrativos y discursivos.

El auge de la crónica actual

Ahora bien, en cuanto al siglo XXI, se puede afirmar que la crónica en español se ha visto revitalizada gracias a diversos factores como la facilidad para difundir el género, la intervención de las editoriales, el interés de la crítica, y por supuesto, el esfuerzo creativo de los cronistas. Jaramillo Agudelo sostiene que, durante los últimos años, ha existido un auge de la crónica en Latinoamérica:

> Entrados en el siglo veintiuno, la crónica latinoamericana ha creado su propio universo, una extensa red de revistas que circulan masivamente y que se editan en diferentes ciudades del continente. Hay una abundante producción de crónicas en forma de libros que pasan rápidamente a figurar en las listas de los más vendidos. Hay autores reconocidos en el mundo de la crónica, hay encuentros de cronistas, hay premios de crónica. (13)

Se puede afirmar, sin duda, que la crónica se ha ganado un lugar muy importante en la literatura contemporánea de Latinoamérica. Este género despierta el interés tanto de críticos como de editoriales, lo cual refleja su éxito literario y comercial. Juan Miguel Álvarez, en una entrevista sobre su obra *Balas por encargo*, reconoce la actual vigencia del género de la crónica en la literatura latinoamericana al afirmar que: «Hoy en este momento se habla del boom de la crónica latinoamericana» («Juan Miguel Álvarez» 7:43-7:50). Por su parte, Jaramillo Agudelo defiende la idea de que crónica tiene tal popularidad porque es un texto que no defrauda las expectativas del lector y encuentra los recursos suficientes para que este no pierda interés en ningún momento:

> La crónica periodística es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica. Sin negar que se escriben buenas novelas,

> sin hacer el réquiem de la ficción, un lector que busque materiales que lo entretengan, lo asombren, le hablen de mundos extraños que estén en frente de sus narices, un lector que busque textos escritos por gente que le da importancia a que ese lector no se aburra, ese lector va sobre seguro si lee la crónica latinoamericana actual. (12)

Sin duda, el tiempo en el que vivimos es el ideal tanto para quienes escriben crónicas como para quienes disfrutan leerlas. En el siglo XXI, la difusión de esta narrativa se ha dado de múltiples formas como periódicos, revistas y libros, lo cual ha ayudado al crecimiento del género. Asimismo, es para destacar que el auge de la «crónica contemporánea», como la llama Aguilar Guzmán (31), se ha dado en gran parte de la región latinoamericana. En varios países, han surgido cronistas de gran calidad que, por supuesto, han impulsado este movimiento con su impecable labor escritora. Igualmente, se debe señalar que, gracias a esa buena recepción, han aparecido diversos medios que facilitan su publicación. Por ejemplo, Jaramillo Agudelo hace una breve recopilación de revistas latinoamericanas que se dedican a la publicación de crónicas: «*Etiqueta negra* (Perú), *Gatopardo* (que comenzó en Colombia y ahora existe en Argentina y México), *El Malpensante* y *Soho* (Colombia), *Lamujerdemivida* y *Orsái* (Argentina), *Pie izquierdo* (Bolivia), *Marcapasos* (Venezuela), *Letras Libres* (México), *The Clinic* y *Paula* (Chile)»

(Jaramillo Agudelo 14). Esta multiplicidad de revistas es un ejemplo contundente del éxito actual de la crónica. Evidentemente, la demanda de estos textos, por parte de los lectores, ha llevado a la creación de este tipo de publicaciones. Este fenómeno no solo beneficia a las editoriales involucradas, sino a los cronistas que han encontrado una variedad de espacios para escribir y publicar masivamente.

Desde el punto de vista del mercadeo, la crónica actual se ha convertido en un género rentable. Se ha creado una cultura lectora y académica en torno a esta narrativa. Este interés creciente ha llevado a la creación de espacios para publicar y presentar tanto crónicas como estudios sobre la crónica misma:

> La economía de la crónica se extiende, cada vez más, a secciones o suplementos de los grandes diarios y, como todo territorio en expansión, cada vez son más frecuentes los seminarios, los talleres las reuniones sobre y de crónica literaria. Existen, además, premios con buenas recompensas y prestigio, como el que otorga la Fundación Nuevo Periodismo con el patrocinio de Cemex; y no es el único. (Jaramillo Agudelo 20)

Evidentemente, el éxito de la crónica contemporánea también se puede entender desde la intervención de las editoriales. Aguilar Guzmán explica lo importante que resultó este acontecimiento para el resurgimiento del género:

> El momento más entusiasta, sin duda, se vivió en 2012, cuando las editoriales Alfaguara y Anagrama coincidieron en publicar antologías de crónica en España. En sus prólogos, los respectivos compiladores, Darío Jaramillo Agudelo y Jorge Carrión, saludaban la aparición de este nuevo género periodísticoliterario al que veían como una respuesta a la crisis del periodismo tradicional para contar historias de la realidad. (16)

Este hecho al que hace mención Aguilar Guzmán plantea dos puntos fundamentales para reflexionar: El primero es que es innegable la importancia mayúscula que tienen las editoriales para lograr que un género narrativo, como la crónica, pueda mantenerse vigente o no. Y, segundo, resulta, cuanto menos, interesante hablar de la aparición de ese nuevo género «periodísticoliterario». Ahora bien, en los últimos años, ese impulso que las editoriales le dieron a la crónica también fue complementado por múltiples reconocimientos y galardones otorgados a varios cronistas contemporáneos. En este punto, Aguilar Guzmán destaca el Premio Azul de Literatura (2017) y el Nobel de Literatura (2015) otorgados a las periodistas Leila Guerriero y Svetlana Alexiévich, respectivamente (15). El hecho de que estos premios tan importantes fueran otorgados a periodistas permitió una consolidación para un género que, indiscutiblemente, se instauró como uno de los ejes

fundamentales de la literatura hispana contemporánea: «los diarios iberoamericanos anunciaron la consagración de la escritura de no ficción en el canon literario» (Aguilar Guzmán 15). Este fue un momento consagratorio para el renacimiento del género. Finalmente, la crónica contemporánea, se convirtió en uno de los campos de estudio más visitados por los críticos literarios. De igual manera, los nombres de cronistas como Martín Caparrós, Juan Villoro, Alberto Salcedo Ramos, Alberto Fuguet, y Leila Guerreiro, entre muchos otros, se convirtieron en referentes ineludibles dentro del canon actual de la literatura latinoamericana.

Definiendo la crónica

Diferentes formas narrativas tanto escritas como audiovisuales han sido definidas como crónicas, lo cual ha dejado un espectro muy amplio a la hora de una construcción conceptual única e irrefutable. Bajo el nombre de «crónica» se han escrito ensayos, artículos y entrevistas. Asimismo, a nivel audiovisual, también se ha utilizado este término para describir todo tipo de reportajes. Por ejemplo, Aguilar Guzmán menciona que «han existido diversas maneras de hacer crónica, cada una adecuada al público y a los medios de difusión de su época» (24). No obstante, en este punto, podríamos hacer la siguiente reflexión: Más allá de la complejidad que existe a la hora de definir el término «crónica», queda en evidencia que este género

presenta un rasgo fundamental que le da una identidad propia: la crónica se ha convertido en un punto de encuentro frecuente entre el ejercicio investigativo y el arte de narrar un suceso de la realidad. Asimismo, para lograr dicho objetivo la crónica tiene la libertad de tomar recursos narrativos de otros géneros escritos. Resulta fundamental, en este punto, hacer un acercamiento conceptual sobre la crónica actual o contemporánea.

Definir la crónica contemporánea, entonces, no es un ejercicio simple dada la naturaleza híbrida de este género. Actualmente, cada cronista tiene su propia definición y, aunque, esto ha servido para determinar sus rasgos fundamentales, también ha generado ciertos espacios de ambigüedad a la hora de definirla. Juan Villoro, en su momento, hizo un célebre paralelismo entre el género de la crónica y los ornitorrincos, ya que ambos compartían rasgos de hibridez:

> Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la

> entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. (578)

Tiempo después, en una entrevista, se le preguntó, nuevamente, por dicho paralelismo y el cronista mexicano explicó su afirmación de la siguiente manera:

> el ornitorrinco tiene la característica de parecer la suma de distintos animales. Podría parecer un pato, un castor, un marsupial . . . y, sin embargo, no es ninguno de estos animales. A semejanza del ornitorrinco, la crónica se beneficia de muchos géneros literarios a condición de no ser ninguno de ellos. Tiene algo del relato, del reportaje, del ensayo, del libro de memorias, incluso del teatro por el manejo de los diálogos y las declaraciones, pero es diferente. Entonces, así como el ornitorrinco parece muchos animales posibles, y resulta genuino como un animal distinto, la crónica, que también se asemeja a muchos géneros, es en realidad un género propio. (Gras)

Esta definición de Villoro es, por supuesto, una buena referencia para entender lo que es la crónica actual. Es decir, se habla de un género que se ha construido a partir del contacto con otros géneros, pero que también, ha logrado obtener un «territorio» propio dentro de la narrativa. Asimismo, podemos mencionar a múltiples cronistas que han dado su propia definición de lo que, para cada uno de ellos, es la crónica:

> Juan Villoro (2012) llama a la crónica «el ornitorrinco de la prosa»; Bernabé (2006) destaca la hibridez del género; Sefchovich (2009) menciona la dificultad para definir sus límites y reconoce su parentesco con el ensayo, la etnografía, la semblanza, la biografía, el testimonio y otros textos; Reguillo (2000) resalta su condición de discurso fronterizo; Falbo (2007) la llama «escritura en tránsito». (Aguilar Guzmán 23)

Se puede afirmar, entonces, que hay una coincidencia importante en cuanto el origen híbrido de la crónica y que, evidentemente, esto genera una ambigüedad a la hora de delimitarla.

En torno a la crónica, siempre habrá diversas opiniones. Es decir, algunos le encuentran más valor periodístico y otros, más valor literario. Se puede citar en este punto al cronista colombiano Alberto Salcedo Ramos, quien explica el interminable debate sobre el valor literario que se le da al cronista: «Hay todavía muchos escritores de ficción convencidos de que quiénes

escriben no ficción son indignos del calificativo de escritores. Está claro que para ellos literatura es literatura y periodismo es periodismo» (632). No obstante, si se entra en este debate, ya se han mencionado suficientes argumentos para defender la posición de los cronistas dentro de la literatura. Asimismo, aunque la crónica sea un texto periodístico, también es muy sólido su vínculo con la literatura. Dentro de la escritura, la parte periodística puede ser entendida como el elemento real, mientras la parte literaria como el elemento imaginativo. Asimismo, tanto lo real como lo imaginado, son elementos necesarios para enriquecer el relato. Por ejemplo, Caparrós defiende la idea de que existe un acuerdo tácito entre el escritor y el lector donde ambos son conscientes de la presencia de lo real y lo imaginado dentro de la crónica:

> La diferencia clara está en el pacto de la lectura, el acuerdo que el autor le propone al lector: voy a contarte una historia que sucedió, que yo trabajé para conocer y desentrañar – sería el pacto de lo real. Voy a contarte una historia que se me ocurrió, donde el elemento ordenador es mi imaginación –propone la ficción. Y el pacto, por supuesto, no siempre se cumple y los elementos siempre se mezclan, pero, al fin y al cabo, en algo hay que creer. (50)

Estas palabras de Caparrós reafirman la complejidad que existe a la hora de intentar conceptualizar sobre la crónica, ya que hay líneas muy delgadas que se cruzan constantemente a la hora de separar el elemento literario del periodístico. No obstante, haciendo una lectura más conciliadora del debate, se puede interpretar también que, para quienes escriben crónicas, estos elementos no se disputan el protagonismo textual, sino que, por el contrario, se complementan y enriquecen la narración misma. Es decir, la literatura y el periodismo no se disputan el protagonismo dentro de la crónica, sino que se necesitan mutuamente para satisfacer las expectativas de quien decide leerla.

Ahora bien, en cuanto al ejercicio de escribir una crónica, Caparrós destaca la gran importancia que tiene para un cronista el conocer las estructuras narrativas que ofrece la literatura, ya que sólo a través de estas podrá narrar de manera fluida y entretenida el fenómeno en cuestión:

> La premisa es sencilla: aprender a pensar un reportaje, una entrevista como un relato; tratar de usar las herramientas del relato para mejorar la descripción del mundo que hacemos en los textos periodísticos. Robarle a la novela, al cuento, al ensayo, a la poesía, lo que se pueda para contar mejor . . . Y producir prosa. En términos de estilo,

> de estructura, no hay ninguna razón para que un cuento y una lacrónica[2] difieran. (51)

En este orden de ideas, es posible acercar a la crónica al campo de la ficción puesto que comparte la estructura que generalmente se usa para este tipo de narraciones. Por lo tanto, un lector que se encuentre frente a una crónica puede tener una experiencia similar a la de leer un cuento. Sin embargo, no se debe perder de vista que la gran diferencia entre la crónica y la ficción radica en los sucesos en los que se inspiran: La crónica se construye a partir de un trabajo real de investigación mientras la ficción surge a partir del ejercicio de escritura (Caparrós 51). Esa rigurosidad en la investigación sobre sucesos reales es el rasgo que le da «personalidad» a la crónica y la hace un texto distinto a los demás dentro de la narrativa. De manera que, en este punto se puede afirmar que cuando se habla de crónica se habla de un texto literario, pero también de un texto periodístico.

La función de la crónica

Para hablar de la importancia que tiene la crónica, podemos retomar las ideas de Caparrós, para quien la crónica es la mejor

[2] «Lacrónica» es el término que usa Caparrós para referirse a la crónica contemporánea o crónica actual, a la cual también se le conoce como «Nuevo periodismo».

opción para enfrentar la crisis que sufre el periodismo en estos tiempos. Es decir, Caparrós critica fuertemente el hecho de que el periodismo ha alcanzado niveles muy altos de banalidad, donde los chismes y las noticias con mayor cantidad de amarillismo son las que generan más interés para la audiencia. Asimismo, señala la complicidad de los medios informativos de seguir fomentando esta mediocridad periodística: «Basura, muchas veces, gentileza del famoso círculo: te doy basura, te entreno en la lectura de basura, te acostumbro a la basura, me pides más basura, te la doy» (54). Esta mención sobre la crisis en el periodismo y la posición crítica de Caparrós resultan necesarias para entender entonces por qué él realiza la siguiente definición sobre la crónica: «Quizás la definición de lacrónica que más me gusta es una que no he escuchado todavía: un texto periodístico que se ocupa de lo que no es noticia» (52). Es decir, es innegable que el periodismo, como muchos otros campos de estudio, están en una batalla contra el consumismo y la inmediatez tecnológica. En la sociedad en la que vivimos, lo que más interesa al común de las personas no es necesariamente lo más importante. Por lo tanto, la crónica reivindica a ese periodismo que quiere ir más allá de la mediocridad predominante y propone un nuevo camino a todos los lectores inquietos que buscan acceder a una realidad poco explorada por las masas y los mismos medios. «La magia de la nueva crónica consiste en conseguir que el lector se interese en

una cuestión que, en principio, no les interesaba en lo más mínimo» (Caparrós 499). A esta línea de pensamiento, se puede sumar Salcedo Ramos, quien afirma: «Los periodistas narrativos creemos que para escribir sobre un pueblo remoto no es necesario esperar a que ese pueblo sea asaltado por algún grupo violento o embestido por una catástrofe natural» (633). Se puede afirmar, entonces, que la crónica, como texto periodístico, es una forma de rebeldía. Es decir, tanto el escritor como el lector se rebelan contra las hegemonías sociales y políticas que intentan imponer al dinero y al consumismo como únicos focos de interés.

Cabe mencionar que la función de la crónica no es únicamente contar historias sobre sucesos y personajes aislados de una realidad. Por el contrario, la crónica cuenta estas historias con el fin de complementar la realidad social en la que vivimos. Es decir, estas historias visibilizan escenarios que siempre han sido parte del mundo y por lo tanto merecen la misma atención que las historias sobre celebridades que predominan en los medios de comunicación. Caparrós, por ejemplo, afirma que «Lacrónica es un texto periodístico que intenta mirar de otra manera eso que todos miran o podrían mirar. El general Videla, asesino convicto e indultado, corriendo por la ciudad como si fuera suya» (55). Dicho esto, afirmamos que la crónica puede ser entendida como una herramienta muy importante para describir, denunciar, problematizar o criticar las diferentes

problemáticas sociales en las que se vive en Latinoamérica. En otras palabras, la crónica debe existir porque tiene una innata responsabilidad social.

El rol del cronista

El cronista debe tener una serie de aptitudes durante el proceso de escritura para que la crónica sea exitosa en su intento de capturar la atención del lector. En su faceta periodística, el cronista debe ser consciente del mundo en el que vive y por supuesto actualizarse constantemente en cuanto a los sucesos y personajes que se convierten a diario en noticia. Mientras que, en su faceta literaria, tiene el desafío de narrar la realidad utilizando las herramientas estilísticas que ofrece la literatura: «La crónica necesita un ingrediente de inmediatez, de urgencia, para aparecer en un periódico o una revista. Pero como es un texto que tiene, como decía Antonio Cándido, una "segunda vida" literaria, debería hablar también de temas perdurables» (Aguilar Guzmán 71). Ese debe ser entonces el objetivo del cronista: apoderarse de la realidad actual para construir un texto que, paradójicamente, perdure en la mente de sus lectores. Por supuesto, es fundamental que el cronista haga un ejercicio de inmersión y tenga contacto directo con la realidad. Jaramillo Agudelo, por ejemplo, señala que, a partir de ese contacto con el mundo, el cronista tiene todos los recursos a su favor para construir el relato: «los cronistas

latinoamericanos de hoy encontraron la manera de hacer arte sin necesidad de inventar nada, simplemente contando en primera persona las realidades en las que se sumergen sin la urgencia de producir noticias» (12). Sin embargo, aunque el cronista no inventa nada (repitiendo las palabras de Jaramillo Agudelo), sí debe poseer un abanico muy amplio de recursos para la investigación, la escritura y la narración, con el fin de lograr su objetivo de crear un relato sólido. Es decir, al cronista no solo le basta con observar y retratar una realidad. El ejercicio de escribir una buena crónica parte de la capacidad que tiene el escritor de representar ese mundo que lo rodea:

> Tal vez el más poderoso [procedimiento retórico] es la narrativización, que implica relatar como hechos lo que proviene del testimonio de la fuente. Esto quiere decir que el narrador, por ejemplo, no consigna que el entrevistado «dijo que» se sentía triste: se salta la mediación y afirma, directamente, que el entrevistado se sentía triste. Con las acciones el ejercicio es similar: en vez de contar que el personaje «dijo que» se tapó la cara con las manos, el narrador afirma que el personaje hizo el gesto. Obviamente que esto constituye un acto de confianza en el relato de la fuente. (Aguilar Guzmán 43)

De igual manera, se puede sumar la opinión de Caparrós, quien destaca la importancia de la observación, la reflexión y la

capacidad de sintetizar: «El cronista mira, piensa, conecta para encontrar –en lo común— lo que merece ser contado. Y trata de descubrir a su vez en ese hecho lo común: lo que puede sintetizar el mundo. La pequeña historia que puede contar tantas. La gota que es el prisma de otras tantas» (499). Si analizamos estas palabras del cronista argentino, se puede encontrar cierta similitud entre el proceso de escritura de una crónica al del relato de ficción. Es decir, tanto el cronista como el cuentista, por ejemplo, tienen una obligación creativa de buscar, primero, el punto de interés de una narración y, segundo, el cómo narrarlo. No obstante, queda claro que el cronista debe centrarse en un fenómeno presente en la realidad, mientras el cuentista tiene la libertad de crear por sí mismo el fenómeno en cuestión.

El cronista, siempre con la obligación de respetar el ejercicio periodístico, debe buscar siempre la imparcialidad en la narración. Es decir, su voz debe ser identificada principalmente como la de un narrador que refleja objetividad. La crónica no se centra en las experiencias personales ni opiniones del cronista frente al fenómeno, sino que consiste en la investigación y observación de dicho fenómeno. Este principio debe ser claro ya que su función, como cronista, es la de generar una posición crítica, pero, sobre todo, autónoma por parte del lector: «No decirle al lector esto es así; mostrarlo.

Permitirle al lector que reaccione, no explicarle cómo debería reaccionar. El informador puede decir «la escena es conmovedora», el cronista trata de construir esa escena y –conmover» (Caparrós 502). De manera que, el cronista espera que el lector sea activo y tome una posición crítica frente al fenómeno en cuestión. La crónica no tiene como intención exagerar para moralizar y denunciar el suceso de la narración, sino retratarlo al detalle. Podríamos pensar que el cronista no espera que el lector cambie lo que está mal en el mundo, pero sí espera que este entienda cómo funciona (sobre todo lejos de la superficialidad de los medios de comunicación y la desinformación de las redes sociales).

De igual manera, se puede afirmar que el cronista cumple un triple rol durante el proceso de escritura ya que es escritor, narrador y personaje. Es decir, como ya se ha mencionado, el cronista observa para luego empezar el proceso de escritura. Luego, se encarga de que sea su voz la que se dirige al lector (no la de un narrador ficticio). Finalmente, el cronista suele tener presencia dentro de la historia narrada como un personaje que atestigua el fenómeno en cuestión. No obstante, dicho esto, el cronista tiene la responsabilidad de hacer que su presencia en la narración no desaparezca, pero pase a plano secundario: «Cuando el cronista empieza a hablar más de sí mismo que del mundo, deja de ser cronista» (Caparrós 502). Por supuesto, al

tener tanta influencia sobre el texto, el cronista tiene el gran desafío de neutralizar su subjetividad al máximo, especialmente teniendo en cuenta que, para la escritura de una crónica, es de gran importancia al uso de la primera persona. La crónica debe reflejar el ejercicio investigativo y periodístico realizado por el cronista, por lo tanto, la presencia de su voz narrativa es una necesidad en el texto:

> Se suele decir que decir yo es la base del Nuevo Periodismo: condición de lacrónica. Que una crónica sería en última instancia, un reportaje bien contado en primera persona. Yo creo que es más y menos pero que, si fuera eso, alcanzaría –Porque la cuestión de la primera persona es decisiva. Lacrónica es el periodismo que sí dice yo. Que yo existo, yo estoy, yo no te engaño. (Caparrós 138)

Queda claro entonces que la presencia de la voz del cronista no es un capricho estético, sino una necesidad periodística, la necesidad de darle veracidad a los sucesos narrados. El cronista es, entonces, ese puente entre esa realidad desconocida, pero existente, y el lector.

Narratología en la crónica

A nivel narratológico, dentro de la crónica se encuentra una serie de características que refuerzan el vínculo directo de este género con el del campo de la ficción. Es decir, Aguilar Guzmán, por ejemplo, utiliza las categorías narratológicas

propuestas por Gérard Genette para realizar un análisis del relato en la crónica latinoamericana: orden, duración y voz. Por supuesto, vale la pena realizar un recorrido, muy breve, por los puntos aquí planteados por Aguilar Guzmán, con el fin de comprender por qué la narración es un rasgo necesario y fundamental para una crónica.

Primero, en cuanto a la unidad de orden, Aguilar Guzmán explica que es común el uso de la analepsis y la prolepsis en la crónica. Por un lado, la analepsis se presenta en la crónica de una forma más sutil que en otros tipos de narraciones periodísticas: «Las marcas para el salto son muy sutiles: a veces hay un subtítulo, pero en general solo hay un doble espacio de separación entre bloques temporales, lo que podría llevar a un lector distraído a no entender que hubo un salto hacia atrás» (48). Ahora bien, en cuanto a la prolepsis, Aguilar Guzmán argumenta que esta es una herramienta utilizada por el cronista para mostrar su dominio de la información en el relato: «La manera habitual de usarlo es en el condicional: meses más tarde, recordaría, por ejemplo. Este uso provoca un efecto de autoridad del narrador, pues demuestra que sabe más que el lector: por lo pronto, conoce cómo se proyectan los hechos a partir del presente» (48).

Segundo, en lo que respecta a la unidad de duración, Aguilar Guzmán argumenta que todas las categorías de Genette

hacen presencia en la crónica: «En la crónica latinoamericana se producen las cuatro distorsiones temporales de duración que distingue Genette: en los extremos, la elipsis (salto temporal) y la pausa (tiempo congelado), y en medio la escena dialogada (el tiempo real) y el relato sumario (tiempo acelerado)» (51). En este análisis se hace evidente que el ejercicio del cronista es, en esencia, el mismo que el del novelista. Es decir, el proceso de narrar se emplea de igual manera tanto dentro de la ficción como en la crónica.

Tercero, en cuanto a la unidad de voz del relato, Aguilar Guzmán explica, de manera similar al punto anterior, que dentro de la crónica también se presentan los tipos de narradores y de voz planteados por Genette (narrador homodiegético, narrador heterodiegético, focalización interna, focalización externa y focalización cero). No obstante, hay un especial énfasis en que, a diferencia de lo que sucede en la literatura donde hay una separación entre el autor y el narrador, en el periodismo se asume que quien narra es la misma persona responsable de la autoría (54).

Dicho esto, se puede afirmar que el ejercicio de narrar es exactamente igual para el escritor de ficción que para el escritor de crónicas. Como se ha podido observar, las técnicas y metodologías son las mismas. Dicho de otra manera, y usando una terminología narratológica de Genette, el cronista debe usar las

unidades de orden, duración y voz, exactamente igual que las usaría un cuentista o un novelista. Este elemento narrativo dentro de la crónica es, por supuesto, el factor decisivo para que se haya ganado su lugar en el campo literario.

El futuro de la crónica

Hoy, la crónica es un género narrativo consolidado y que sigue produciendo textos de forma masiva. Por ejemplo, En la *Antología* ya mencionada de Jaramillo Agudelo, el autor hace énfasis en que muchas crónicas tendrían que haber sido incluidas en su publicación final, pero fue imposible dada la cantidad de estas: «Llegará el día más pronto que tarde de disminuir la injusticia preparando otro tomo de crónicas latinoamericanas de tan apasionante lectura como las que vienen a continuación» (47). Esta producción masiva de crónicas habla muy bien de la vigencia del género. Por lo tanto, no es extraño pensar que en el futuro la crónica se mantendrá como un eje central de la literatura y el periodismo. El interés de cronistas, lectores y críticos sigue siendo evidente y justificado por editoriales, premios y congresos que siguen abriendo la puerta grande a la crónica.

Se puede afirmar que, actualmente, la crónica es un género vigente, puesto que se ha beneficiado del uso de las nuevas tecnologías. Tanto el audio como el video, que hoy se encuentran al alcance de la mano, se han convertido en excelentes herramientas para aquel cronista que tiene la intención de

documentar un suceso. En cuanto a este punto Caparrós, por ejemplo, afirma que, eventualmente las nuevas tecnologías desplazarán a la palabra escrita:

> Me han preguntado tantas veces por «el futuro de la crónica». Imagino que, a mediano plazo, su futuro es dejar de lado las palabras y convertirse en otra cosa: relatos armados con una camarita / teléfono de imágenes y sonido, relatos armados con programas de computación. Las nuevas tecnologías terminarán por imponer su propia lógica, y la palabra escrita quedará relegada a un espacio cada vez más exquisito, más chiquito. Pero, por ahora –un ahora que puede ser bastante largo–, la crónica se beneficia de estas técnicas. (576)

Si analizamos este pensamiento en pleno 2023, podemos revalidarlo. Es decir, por un lado, es imposible negar la inmediatez audiovisual en la que vivimos hoy en día gracias a las redes sociales. Sin embargo, el valor de la palabra escrita en una crónica sigue siendo lo suficientemente alto para que su escritura y posterior lectura sean todavía una práctica fundamental en la literatura y el periodismo. Ahora bien, es imposible enfrentarse a los avances tecnológicos y esperar salir victorioso; por lo tanto, será la responsabilidad del cronista adaptarse y aprovechar esas nuevas circunstancias para su ejercicio de escritura. No obstante, nos atrevemos a afirmar

aquí que el cronista siempre tendrá la realidad a su favor, puesto que el mundo es una fuente inagotable de crónicas.

Algunas conclusiones sobre la crónica

Dicho esto, se puede afirmar que la crónica es una narrativa que ha hecho parte de la identidad latinoamericana, ya que ha estado presente desde la colonia hasta la época contemporánea. Se puede hablar de «crónicas de indias», «crónicas modernistas» o «crónicas contemporáneas» y cada una refleja una etapa diferente pero significativa para el género. Asimismo, esta ha tenido altibajos en cuanto a su popularidad, pero encontró en el periodismo el soporte necesario para desarrollar su potencial. A partir de este vínculo con el periodismo, la crónica despertó el interés de grandes escritores que enriquecen al género desde sus aptitudes literarias. Igualmente, resultó fundamental el apoyo de editoriales, revistas, diarios y demás formas de publicar para la producción masiva de la crónica y despertar la popularidad entre lectores y académicos.

En cuanto a su forma, la crónica es una narración donde se combina la literatura y el periodismo. Es decir, el punto de partida es cuando el cronista realiza un proceso de inmersión para tener un contacto directo con una realidad sobre la que quiere escribir. No obstante, para que su labor sea exitosa, el cronista requiere un conocimiento narrativo que sólo le es

posible adquirir a través de su acercamiento previo a la literatura. Posteriormente, esa capacidad narrativa es la que le permite capturar la atención del lector y enfocarla en ese determinado escenario o realidad sobre el que narra. La voz narrativa de la crónica es el «yo» del periodista. Es decir, el uso de la primera persona es un rasgo fundamental del género, ya que es la forma en que el periodista le habla directamente al lector para compartirle una realidad del mundo en la que ambos viven. Esa es la riqueza de la crónica: convertir lo real y cotidiano en una narración atractiva e inmersiva para el lector. Lo que diferencia a una crónica de una noticia es el cronista. Es decir, su capacidad, como hombre de letras, para narrar un suceso y no, simplemente, describirlo.

En cuanto a la estructura de la crónica, como se ha podido explicar, muchos cronistas coinciden en la complejidad de esta narrativa ya que es, fundamentalmente, un relato híbrido. Es decir, los escritores-periodistas más representativos del género asocian a la crónica con reportaje, pero también con el ensayo, el drama e incluso el teatro. Ahora bien, si tenemos en cuenta este rango de posibilidades creativas, y sumamos el hecho de que la realidad es una fuente inagotable de relatos cronísticos, se puede entender que hablar, hoy en día, de crónica latinoamericana es hablar de un género extenso, dinámico, y, sobre todo, vigente.

4.2 *Balas por encargo*: Una antología del sicariato en Colombia

En esta crónica, el autor centra su atención en la ciudad de Pereira, ya que esta ha sido, históricamente, una de las más afectadas por el sicariato en Colombia. Si bien, como se ha evidenciado, Medellín se ha ganado a pulso la reputación de ser la ciudad cuna de los sicarios en Colombia, *Balas por encargo* se encarga de abrirle los ojos al lector para dejar en evidencia que el narcotráfico, el sicariato, el paramilitarismo, la guerrilla y la corrupción han desbordado al país entero. Álvarez no tiene que acudir a la ficción para escandalizar o impactar al lector. Por el contrario, se remonta a los hechos históricos de un país que se ha visto superado por el sinsentido social y estatal. Asimismo, la crónica expone cómo, en Colombia, el sicariato no solo hizo presencia en grupos de narcotraficantes, sino en diferentes esferas sociales. Podemos afirmar que, en la crónica de Álvarez, el eje argumental gira en torno al sicariato que se ha «institucionalizado» en Colombia y, lejos de encontrar una solución, parece incrustado a la realidad social de ese país

En *Balas*, Álvarez toma como punto de partida la violencia bipartidista que sufrió el país durante la segunda mitad del siglo XX para mostrar cómo aparecieron los primeros grupos reconocidos de asesinos a sueldo:

> A lo largo y ancho de la región andina, sobre todo en los municipios del norte del Valle del Cauca, Quindío,

> Risaralda, Caldas y Tolima, sicarios afiliados al Partido Conservador -pájaros les decían porque iban en gavillas volando de pueblo en pueblo- comenzaron a exterminar votantes y miembros del Partido Liberal cuando el conservador Mariano Ospina Pérez ganó las elecciones a la presidencia. (*Balas por encargo* 28)

Posteriormente, el texto de Álvarez expone cómo con la aparición del tráfico de marihuana se consolidó el sicariato dentro de estos grupos delictivos que eran liderados por mafiosos. Por ejemplo, se expone el caso de un contrabandista de los ochenta que terminó siendo un poderoso traficante de marihuana: «El gran jefe del narcotráfico internacional de la marihuana era Antonio Correa. Un tipo de Apía, municipio a una hora de Pereira» (*Balas por encargo* 31). Se menciona en la crónica que Correa llegó a tener a su disposición uno de los grupos de sicarios más sanguinarios y temidos de la época. Por supuesto, este recorrido histórico de *Balas por encargo* por la violencia colombiana eventualmente se enfoca en la aparición de grupos traficantes de cocaína. No obstante, siguiendo con un fuerte enfoque periodístico, Álvarez explica de manera detallada el origen de los mundialmente famosos carteles de finales de los ochenta. En este punto, la crónica se centra en la historia de Griselda Blanco y su esposo Darío, quienes, en los setenta y ochenta, traficaron cocaína a Miami y Nueva York. Álvarez detalla que:

> En los tres primeros años de la década de los setenta, la banda de Griselda Blanco se convirtió en la más temida de Nueva York. En promedio, cada tres o cuatro semanas lograban introducir en Estados Unidos 90 kilos de cocaína, cuando un kilo puro podía llegar a producir 120.000 dólares. (*Balas por encargo* 40)

No obstante, se menciona en la crónica que entre los propios familiares y allegados de la pareja se fueron traicionando. Él murió y ella terminó siendo capturada.

Para este punto, el lector desprevenido de la crónica de Álvarez ha entendido que el sicariato no es un fenómeno exclusivo del narcotráfico, sino que está presente de diferentes formas en la sociedad colombiana, como una sombra de la omnipresente corrupción social y estatal. Álvarez explica cómo, en los ochenta, se formaron las denominadas «oficinas de sicarios» (*Balas por encargo* 49) a servicio de todo tipo de criminales poderosos. Igualmente, explica que, incluso, hubo casos de grupos de sicarios donde muchos de ellos eran policías retirados que «renunciaron al servicio cuando empezaron a ganar más dinero de manos del capo» (*Balas por encargo* 51).

Ahora bien, lejos de romantizar la figura del sicario, *Balas por encargo* tiene puntos en común con obras como *Sangre ajena* al dar testimonio de sicarios que también optaron por alejarse de este mundo. Afirmamos entonces que, si bien el eje

fundamental de la crónica es problematizar y exponer una crisis social, existe también una sutil intención moralizante. Para afirmar esto nos basamos en los testimonios de los testigos y sicarios que evidencian el sin sentido y el engaño del que, muchas veces, fueron víctimas quienes optaron por este camino. Podemos notarlo en el testimonio de un sicario desengañado que es entrevistado por Álvarez dentro de esta crónica:

> Al principio me hacían muchas promesas, pero no veía dinero. Ganábamos muy buen sueldo, pero igual teníamos que vivir en el norte de Bogotá, en la Alhambra, donde los arriendos eran costosos . . . Entonces, lo que ganábamos se nos iba pagando arriendo . . . Eso a mí no me servía. Yo iba detrás de otra cosa. Entonces, empecé a buscar apartamento para devolverme a Pereira. (Álvarez, *Balas por encargo* 68)

Álvarez señala que para los 2000, grupos paramilitares acaban con la mayoría de las bandas de microtráfico en Pereira y se quedaron con la mayoría de sicarios (102). No obstante, Pereira se vuelve una de las ciudades con más homicidios de Colombia: «En ese 2005, la tasa de homicidios del área metropolitana de Pereira fue de 110 por cada 100.000 habitantes y la de Pereira 112 por cada 100.000, la más alta de las capitales del país. Cali, la segunda, tuvo una de 77. Medellín, que vivía una sospecha, una menor de 40» (103).

Balas por encargo es uno de los textos literarios más recientes en cuanto a la temática del sicariato en Colombia. Hasta la fecha, las lecturas críticas de este texto son casi nulas si se le compara con las obras de Vallejo o Franco. No obstante, aquí se debe ser categórico para afirmar que estamos frente a una de las obras más importantes dentro de la narrativa sobre el sicario. Esta afirmación es fácilmente sostenible ya que la obra de Juan Miguel Álvarez, publicada en el 2013, es en esencia un recorrido histórico, periodístico y literario por las diferentes etapas que ha tenido el fenómeno del sicariato en el país por décadas.

4.3 Denuncia y pedagogía en Balas por encargo

La crónica hace un recorrido histórico por la violencia colombiana y se esfuerza especialmente en mostrar cómo el sicariato es un elemento fundamental dentro de todo el conflicto bélico colombiano en sus diferentes épocas y esferas sociales. El mismo Álvarez explica el génesis de la crónica de la siguiente manera:

> Es un trabajo prolongado durante varios años muy motivado por la inusitada indignación que yo sentía aquí viviendo en Pereira . . . la indiferencia de la ciudad ante tantos muertos ante tanta violencia, las manidas y torpes políticas para enfrentar este fenómeno . . . Yo veía que estaba en medio de todo eso y que podía ser capaz de

> escribir en torno a esta historia y que pudiera llegarle a un público amplio que pudiera entender y armarse de más información y herramientas de juicio para tener una visión más amplia de la ciudad y la región que habita. («Juan Miguel Álvarez» 0:29- 1:28)

Esta intencionalidad de denuncia es una diferencia fundamental con respecto a obras como *Rosario* y *La Virgen*, donde se muestran al lector chicos a la moda y con un interés por la estética. En *Balas por encargo*, en cambio, se hace énfasis en mostrar el lado más precario y paupérrimo que se vive dentro del mundo de los sicarios. No obstante, a diferencia del discurso destructivo de Vallejo en *La Virgen*, en la narración de Álvarez se puede destacar un interés genuino por acercarse a la realidad del mundo que rodea a los sicarios. Por ejemplo, cuando la madre de un sicario ofrece su testimonio, el discurso que se apodera del relato tiene una intención de reivindicar a un joven que no encontró en la sociedad otra forma de subsistir que delinquir:

> Con voz entrecortada, Yurany se esforzó por explicarme el dolor. Habló de lo que le gustaba a su hijo, los anhelos que tenía. Recordó que cuando su esposo la abandonó, Jhonatan se convirtió en su gran apoyo moral y económico. Me aclaró que le decían Simpson porque era conocido entre sus amigos por recochero y bromista. Por eso y para

> honrarlo, le traía un Bart distinto cada semana. (Álvarez, *Balas por encargo* 11)

En este apartado se está asociando al joven sicario con una serie de valores y principios que son totalmente humanizadores para con el sicario (el amor a la familia, la responsabilidad y la amistad).

Una vez más, la problemática que tiene que ver con la falta de oportunidades a la que se enfrenta un joven de escasos recursos económicos es puesta como objeto de debate. En *Balas por encargo* se repite la idea de que un muchacho de los sectores marginales es consciente de la falta de oportunidades a la que se tendrá que enfrentar si decide tomar el camino del estudio y rechazar el del dinero fácil:

> Aquí un niño desde los 9 o 10 años ya empieza a ganar dinero y eso le daña el corazón a cualquiera, porque cuando llega a los 14 o 15 años y ha ganado platica haciendo vueltas por ahí, ya no quiere estudiar porque dice «¿Para qué estudiar? ¿Para qué me voy a quemar las pestañas si cuando me gradúe no voy a poder tener un buen empleo? Y no me conviene porque en un empleo me consigo 15.000 o 20.000 pesos al día y en una vuelta me consigo 100.000. (Álvarez, *Balas por encargo* 16)

De igual forma, en múltiples apartados de la crónica los testimonios de las personas entrevistadas por Álvarez dejan ver

que la crisis social es mucho más profunda y caótica de lo que una persona que no pertenece a estas esferas sociales puede imaginar:

> A mediados de 2001, el equipo de jueces de paz encuestó a la ciudadanía para determinar cuáles eran los motivos comunes de disputas entre vecinos y elaborar un mapa con los resultados. Esperaban hallar conflictos corrientes: atraso en arrendamientos, vecinos ruidosos, borrachos, mascotas peligrosas y similares. Tras cruzar los datos concluyeron que los conflictos corrientes de la comunidad eran las pandillas, el tráfico y consumo de drogas y el sicariato. (Álvarez, *Balas por encargo* 20)

Si consideramos la inverosimilitud de esta realidad, encontraremos que existe otro rasgo que acerca este texto a una narrativa novelística: la ficción misma. Es decir, cuando los testimonios de *Balas por encargo* describen situaciones y eventos que poco o nada tienen que ver con la realidad de un lector que desconoce esta realidad, de alguna manera se está creando un mundo que este sólo puede ver desde su imaginación y no desde su cotidianidad. Este es sin duda un ejercicio creativo que es similar al ejercicio que debe realizar ese mismo lector frente a una novela, un cuento u otra ficcionalización literaria.

Se puede afirmar entonces que el aporte de esta crónica al género de la literatura del sicario consiste en darle un soporte

investigativo y periodístico a la temática de esta narrativa. Es decir, a diferencia de Vallejo y Franco, quienes buscan entretener a un lector promedio o desprevenido que desconoce este fenómeno social, Álvarez realiza una ardua labor investigativa y expone dicha problemática por medio de archivos periodísticos, estadísticas y testimonios. La narrativa de *Balas por encargo*, sin desligarse del campo literario, complejiza y problematiza una crisis social real y auténtica.

4.4 Análisis narratológico de Balas por encargo

Siguiendo la línea tradicional dentro de la narrativa sobre el sicario, en *Balas por encargo*, el narrador vuelve a ser letrado. En este caso, es un periodista que tiene tanto la responsabilidad como el interés de escribir una crónica sobre la problemática de la violencia en una región específica colombiana. El narrador interactúa con las personas que le ofrecen sus testimonios. En el momento en que una persona comienza a relatar dicho testimonio, la voz de Álvarez desaparece para que sea el entrevistado quien adquiera autoridad narrativa. Esta crónica destaca por hacer uso de la heteroglosia. Es decir, al igual que sucede en *No nacimos pa' semilla*, son las voces de los diferentes personajes los que sostienen la narración. Sin embargo, en esta obra, la variedad de discursos, lenguajes e ideologías es superior a todas las obras analizadas en este estudio. Esto se debe a que la labor

periodística de *Balas por encargo* requiere discursos e ideologías provenientes de diferentes sectores como trabajadores públicos y voceros institucionales. El resultado de esta proliferación de voces es un relato con múltiples perspectivas sobre el fenómeno del sicariato en Colombia. En *Balas*, se hace presente, entonces, el dialogismo bajtiniano al mostrar una interacción ideológica a partir de los diferentes narradores en el relato.

En cuanto a la postura de Genette sobre el relato, se puede afirmar que *Balas por encargo* presenta una línea temporal principal que aparenta ser lineal. Es decir, el periodista-protagonista comienza su relato a partir de un deseo por realizar una investigación sobre el sicario: «En ese momento me di cuenta de que hablar del dónde y el porqué de los sicarios en Pereira sí valía la pena» (Álvarez, *Balas por encargo* 6). Por lo tanto, el lector puede ver en la historia el avance cronológico en esta investigación. Sin embargo, el orden temporal está marcado por la incorporación masiva de analepsis que son, sin duda, las narraciones que llevan el verdadero peso del relato. En la terminología de Genette, estas analepsis son externas puesto que son relatos históricos sobre sicarios que no se relacionan con la vida del periodista. Asimismo, en la obra de Álvarez, se puede destacar el uso de la pausa en el relato

principal, ya que el periodista tiene un rol importante como observador:

> Sin importar dónde pusiera la mirada, veía nombres de nacidos en los años ochenta y noventa. Muchas tumbas estaban guarnecidas con escudos y banderas de equipos de fútbol profesional colombiano. Casi todas decoradas con flores de plástico, pasta e Icopor: margaritas, anturios, siemprevivas, heliconias, nomeolvides, azucenas, girasoles, grandes rojas fijadas con cemento dentro de pequeñas materas. (Álvarez, *Balas por encargo* 9)

En cuanto a los rasgos genettianos de la narración, cabe mencionar que hay presencia de focalización interna variable, ya que cada persona entrevistada da su propia narración y punto de vista. Asimismo, hay uso del discurso inmediato, ya que el narrador es desplazado en el relato por cada uno de los entrevistados. Por último, el tipo de narrador es heterodiegético, ya que, como investigador, constantemente es reemplazado por diferentes narradores homodiegéticos, quienes compartieron un espacio temporal con los sucesos que relatan.

4.5 Conclusiones sobre *Balas por encargo*

Balas por encargo presenta una reconstrucción del sicariato en Colombia a partir de la estratificación del lenguaje que posee su narración. Es decir, la multiplicidad de voces, discursos e ideologías ofrecen al lector diferentes perspectivas

de lo que es, y ha sido, el sicariato en ese país. La labor periodística se complementa con las voces de los entrevistados para problematizar el fenómeno y exponer cuan arraigado está a la historia y a la cultura colombiana. Entre la proliferación de discursos, se construye una visión pedagógica del sicariato. Esto significa que la obra entiende el fenómeno como un problema social, político, institucional y educacional de la nación. El énfasis del relato está en reconstruir el origen del fenómeno para entenderlo a profundidad. La denuncia está presente, pero, paradójicamente, se plantea la idea de que la violencia urbana no va a alejarse pronto de la sociedad colombiana.

4.6 Conclusiones sobre «La crónica sicaresca»

Como ya se ha explicado, la crónica latinoamericana actual se puede entender como un texto construido a partir de una narrativa literaria y periodística. Asimismo, se he señalado que, dentro de los recursos literarios, el cronista cuenta con una gran variedad de géneros narrativos que puede combinar e incorporar a este tipo de relatos. Dicho esto, las crónicas sobre sicarios se pueden entender como narraciones que tienen un fuerte discurso de denuncia social puesto que parten desde la investigación de este fenómeno tan complejo y cercano a la realidad como lo es la violencia urbana. Dicho esto, en *Balas por encargo* queda clara la intención de Álvarez de problematizar sobre un fenómeno que ha estado arraigado a la situación

sociopolítica colombiana por varias décadas. Es decir, desde el punto de vista periodístico, la información de la crónica se apoya en estadísticas, cifras y testimonios reales. Ahora bien, desde el punto de vista literario, es difícil categorizar *Balas*, ya que la obra ejemplifica muy bien la hibridez narrativa con la que se ha definido al género de la crónica. Por ejemplo, utiliza principalmente el recurso del testimonio ya que cada uno de los entrevistados ofrece su voz para ahondar en la problemática. Sin embargo, también está la línea temporal «principal», donde Álvarez relata su búsqueda de la información. No obstante, para el lector de *Balas*, es evidente que el peso de la obra está en el fondo social de la problemática y no en la acción del personaje investigador. Se puede concluir entonces que la crónica sicaresca se distancia al máximo de la ficción, para llamar la atención sobre la problemática real. Sin embargo, este género todavía depende de la capacidad literaria del cronista para seleccionar y emplear acertadamente los recursos narratológicos que construyen un buen relato que sea capaz de captar la atención del lector.

Conclusiones

La literatura sobre sicarios que se escribió en Colombia durante los últimos 35 años fue, fundamentalmente, el resultado de una necesidad artística de representar las desbordantes crisis nacionales que agobiaron a varias generaciones en ese país. Un fenómeno editorial que logró mantenerse vigente por tanto tiempo entre los lectores colombianos, inevitablemente, estableció una conexión entre las ficciones creadas y la identidad de la sociedad en la que se inspiraron. Esta literatura se convirtió en una forma de conocer y explorar una crisis social que, en las últimas décadas, se instauró en la sociedad colombiana. Por lo tanto, la narrativa sobre sicarios fue la forma artística que encontraron varios escritores para visibilizar una realidad que era tan compleja como cotidiana en la realidad colombiana

A partir de los enfoques narrativos utilizados a lo largo de este estudio, se hicieron evidentes diferentes tipos de discursos de autores y narradores frente al fenómeno del sicariato. Es decir, cada texto analizado da cuenta de una ideología propia que fue posible identificar, a partir del estudio de relaciones entre la historia y el relato de cada novela. Dicho esto, se identificaron diferentes formas de problematizar sobre el sicariato y, de igual manera, diferentes juicios de valor frente al mismo.

En *La Virgen de los sicarios*, el tratamiento empleado por Vallejo consiste en la utilización de un narrador-personaje, letrado, para quien el fenómeno del sicariato es una de las tantas miserias presentes en la sociedad colombiana. La representación de los sicarios, en general, consiste en presentar personas muy jóvenes que se preocupan por superficialidades, pero que, también, demuestran capacidad para amar al protagonista. Asimismo, el eje de esta novela gira en torno al personaje letrado, lo cual termina por crear un distanciamiento entre el lector y la problematización del sicariato.

En cuanto a *Rosario Tijeras*, se puede afirmar que sigue un patrón narrativo similar al de *La Virgen de los sicarios*. Es decir, el narrador-personaje (Antonio) pertenece a la clase privilegiada de Medellín y se enamora de una sicaria. No obstante, la novela se enfoca en el personaje sicaresco, más que en el letrado. Esto permite conocer más sobre el contexto que rodea a la sicaria, quien creció entre asesinatos y violaciones. No obstante, la historia de la novela pesa más que la denuncia que hace en torno al sicariato. Es decir, la crisis social no recibe la misma atención que la historia de amor entre los tres protagonistas.

Un cambio drástico de ideología es el que se percibe en la narración de *El sicario* de Bahamón Dussán. En esta novela, el narrador se distancia completamente de los personajes y enfatiza en rechazar todo el actuar de estos. Para lograrlo, el narrador se apodera del discurso narrativo y relata en tercera persona. La representación del sicario es la de una figura irrecuperable para la sociedad. Asimismo, se puede deducir de la obra que, el sicario solo deja de hacer daño tras su muerte. Es decir, mientras esté vivo solo representará un peligro social.

En contraste con *El sicario*, se encuentra *No nacimos pa' semilla* de Alonso Salazar. Es decir, esta obra ofrece una perspectiva diferente de los sicarios, en el sentido de que se exploran las causas de por qué optaron por el camino de la delincuencia. Esto los humaniza y lleva al lector a cuestionarse sobre las garantías (o la falta de ellas) que tienen las personas de las zonas más afectadas por la violencia. Asimismo, a nivel narrativo, *No nacimos* hace uso de múltiples relatos testimoniales e incorpora la heteroglosia como un recurso para profundizar en la problemática del sicariato al ofrecer diferentes perspectivas y realidades dentro de la historia.

La lectura narratológica de *Sangre ajena* permite identificar que existe un dialogismo entre dos ideologías representadas en el entrevistador y el entrevistado, respectivamente. Es decir, el lenguaje del ex sicario predomina en el relato, pero es

alternado, ocasionalmente, por el entrevistador. Asimismo, la interacción del discurso se refleja en el deseo que tiene el ex sicario de relatar su vida y el entrevistador de escucharla. La narración de Ramón Chatarra tiene que ver con un discurso moralizante y de arrepentimiento. De igual manera, se puede afirmar que esta obra problematiza el fenómeno desde la pérdida y el dolor. Es decir, aquellos que, en *Sangre Ajena*, se involucran en el mundo del sicariato, terminan perdiendo todo su dinero, su familia, su libertad o su vida.

Por su parte, *Sobreviviendo a Escobar* es un texto que reformula las estructuras narrativas analizadas en este estudio. Se construye a partir de la estratificación del lenguaje, que menciona Bakhtin, y que funciona para distanciar al autor real de la historia del relato. Esto significa que la creación del narrador, por parte de Velásquez, consiste en una estrategia narrativa para intentar que el lector asocie el relato con un narrador imaginario, en vez del ex sicario-autor. Igualmente, en cuanto a la representación del sicariato, la obra apunta hacia el arrepentimiento del protagonista. La narración destaca valores humanos y religiosos en la personalidad del personaje. No obstante, la problematización sobre el sicariato no se centra en el origen del problema, sino en el arrepentimiento luego de las muertes ocasionadas.

La última obra analizada en este estudio, *Balas por encargo*, es por diferencia, la obra que más problematiza sobre el fenómeno del sicariato en Colombia. Esta crónica refleja un exhaustivo trabajo de investigación sobre los orígenes del fenómeno en la ciudad de Pereira. El resultado de ese ejercicio periodístico concluye que la violencia urbana es producto de reiterados errores estatales e institucionales, en un país que se vio superado por la corrupción y los negocios ilícitos. A diferencia de la mayoría de las obras en este estudio, *Balas* presenta recursos de temporalidad que se enfatizan más en personajes y descripciones que en la acción misma del relato.

Dicho esto, todas las novelas sobre sicarios que se han estudiado aquí dan cuenta de un momento histórico y una realidad social que se ha vivido en el país. Asimismo, Medellín ha sido el escenario más común dentro de estas ficcionalizaciones. No obstante, esta no es la única ciudad representada en las obras, ya que también se mencionan, por ejemplo, Cali, Bogotá y Pereira. Esto, por supuesto, da cuenta de una problemática nacional. Asimismo, en las obras estudiadas, se muestran las comunas[3] como el epicentro de la muerte y el caos urbano. Los

[3] Las comunas son los barrios de escasos recursos que fueron creados en las periferias de Medellín y fundados por personas desplazadas por la violencia.

sicarios que viven en esas comunas son representados, por lo general, como jóvenes, adolescentes o, incluso, niños, que ya cuentan con una vasta experiencia en el mundo de la delincuencia. Asimismo, se puede afirmar que rasgos como un hogar disfuncional y una fe católica ciega son distintivos de los sicarios en los textos estudiados. De igual manera, se repiten temas como el abuso de drogas, los vínculos afectivos con prostitutas y, sobre todo, la violencia entre pandillas por disputar un territorio. Se puede afirmar que la narrativa sobre el sicario representa la decadencia social colombiana de las últimas décadas. Asimismo, el sicario, por su parte, es la representación de los inadaptados sociales que encontraron en el asesinato inescrupuloso su forma de sobrevivir bajo las condiciones dadas.

Ahora bien, desde las obras analizadas, también se destaca un discurso de denuncia hacia la sociedad colombiana y su moralidad. Es decir, también el sicario ha sido representado como el fracaso institucional de un estado fallido. Los entes religiosos, gubernamentales, militares y políticos han formado parte fundamental en estos relatos al dar cuenta de su ineficacia para brindar oportunidades a los más jóvenes. Principalmente en las narrativas testimoniales, se repite el discurso de jóvenes sicarios que ingresaron al mundo delictivo por la falta de oportunidades para trabajar, obtener salarios

dignos o continuar sus estudios. Es evidente, entonces, que cada una de estas representaciones ficticias parte de sucesos reales. La problematización del fenómeno del sicariato dentro de estas novelas tiene que ver, en efecto, con una preocupación por la realidad.

La narrativa sobre sicarios le permite a la sociedad colombiana conocer rasgos culturales e identitarios de su nación actual. Erich Auerbach, por ejemplo, argumenta que el espíritu de una nación no sólo tiene que ver con su fundación, sino con su destino:

> The idea of a national spirit applies not just to the earliest periods of civilized behavior. Rather, it suggests that a national spirit and its manifestations develop organically alongside both the nature and the fate of a particular nation. (56)

Esto significa que, aunque las historias que se narren en una novela sicaresca sean ficción, el lector colombiano puede asociarlas fácilmente con su realidad nacional. Y es que las crisis nacionales forman parte fundamental de la historia y cultura de cualquier país. Es decir, en Colombia, el fenómeno del sicariato no es un problema menor o aislado de un pequeño grupo social. Como se ha evidenciado, el sicariato se hace presente en todas las esferas y realidades sociales colombianas de las últimas tres décadas.

Si se retrocede en la historia, en Colombia, como en buena parte de Latinoamérica, la literatura fundacional de la nación se asocia con las novelas románticas[4] y naturalistas del siglo XIX. Sin embargo, como señala Doris Sommer, esta asociación entre nación y literatura se hizo desde una visión genérica e idealista:

> Why did Latin American political and military leaders cultivate and promote the romantic novel as perhaps the most significant discursive medium for national development? Evidently, they assumed an analogy, commonplace in political philosophy, between the nation and the family, and by extension, between ideal history and (domestic) romance. (141)

De la misma manera, mucho tiempo después, cuando apareció el boom latinoamericano, se identificó la literatura colombiana con el realismo mágico de García Márquez. Y aunque el costumbrismo y la idiosincrasia colombianas son, hasta cierto punto,

---

[4] Las novelas fundacionales de Latinoamérica, de acuerdo con Doris Sommer, son *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Amalia* (1851) de José Mármol, *Martin Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana, *Iracema* (1865) de José de Alencar, *María* (1867) de Jorge Isaacs, *Enriquillo* (1882) de Manuel de Jesús Galván, *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, entre otras.

representadas en *Cien años de soledad*, la verdad es que este fue un movimiento más latinoamericano que colombiano. Por lo tanto, se puede afirmar que ha existido un vacío identitario en la literatura autóctona colombiana. Afirmar, entonces, que la narrativa del sicario ha ocupado ese lugar en los últimos 35 años no es descabellado si se tiene en cuenta que en esa narrativa están representadas las realidades, costumbres, escenarios, instituciones y formas de lenguaje que identifican a la sociedad colombiana.

En suma, hablar de la literatura del sicario, es hablar de una narrativa autóctona nacional. Esta afirmación se basa en dos argumentos fundamentales: primero, la producción masiva de estas obras colombianas, que ha perdurado por más de tres décadas, evidencia un éxito editorial y la consolidación de un subgénero literario. Y segundo, en este punto ya resulta evidente que el sicariato, como fenómeno social, ha estado conectado con los sucesos más violentos, pero también más recordados en el imaginario popular colombiano. Dicho esto, me atrevo a afirmar que la narrativa sobre el sicario ya es parte de la gran literatura nacional colombiana.

Obras citadas

Abad Faciolince, Héctor. «Estética y narcotráfico». *Revista de estudios hispánicos,* vol. 42, núm. 3, 2008, pp. 513-18.

Aguilar Guzmán, Marcela. *La era de la crónica*. Ediciones UC, 2009.

Alape, Arturo. *Sangre ajena*. Seix Barral Biblioteca Breve, 2000.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, traducido por Alberto J. Pla, Ediciones Nueva Visión, 1974.

Álvarez, Juan Miguel. *Balas por encargo*. Rey Naranjo Editores, 2013.

Álvarez, Moira. «El espacio acorralado: Un estudio de *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y *El Gaucho insufrible* de Roberto Bolaño». *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 42, núm. 2, 2013, pp. 15-30.

Auerbach, Erich. «The Idea of the National Spirit as the source of the Modern Humanities». *Time, History, and Literature: Selected Essays of Erich Auerbach*, traducido por Jane O. Newman, editado por James I. Porter, Princeton UP, 2014, pp.56-62.

Bahamón Dussán, Mario. *El sicario*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011.

Bakhtin, Mihkail. «Discourse in the Novel». *The Dialogic*

Imagination, traducido por Caryl Emerson y Michael Holquist, editado por Michael Holquist, U of Texas P, 1981, pp. 259-422.

---. «From the Prehistory of Novelistic Discourse». *The Dialogic Imagination*, traducido por Caryl Emerson y Michael Holquist, editado por Michael Holquist, U of Texas, 1981, pp. 41-83.

Barnet, Miguel. «La novela testimonio: Socio-literatura». *La Universidad*, núms. 1-2, 2018 pp. 280-302.

Beverley, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. U of Minnesota P, 2004.

Cabañas, Miguel. «Introduction: Imagined Narcoscapes: Narcoculture and the Politics of Representation». *Latin American Perspectives*, vol. 41, núm. 2, 2014, pp. 3-17.

Camacho Delgado, José Manuel. «La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico». *Historia de la literatura hispanoamericana*, editado por Luis Iñigo Madrigal, Cátedra, 2008, pp. 295-318.

Cano, Luis C. «Feminización de la violencia en *Rosario Tijeras* de Jorge Franco Ramos». *Hispanófila*, núm. 172, 2014, pp. 207-23.

Caparrós, Martín. *Lacrónica*. Círculo de Tiza, 2015.

Carvajal Córdoba, Edwin. «*La Virgen de los sicarios* entre el

encanto literario y la frustración fílmica». *Estudios de literatura colombiana*, núm. 15, 2004, pp. 51-78.

«Cómo escribí la novela *El sicario* de Mario Bahamón Dussán». *Amazon*, https://www.amazon.com/Mario-Baham%25C3%25B3n-Duss%25C3%25A1n/e/B003GYXYUA%3Fref=dbs_a_mng_rwt_scns_share. Accedido el 19 de noviembre de 2022.

Conde Moreno, José Antonio. *Poder y violencia. Historia del conflicto armado en Colombia (1948-2016)*. Amazon, 2019.

De Hann, Fonger. *An Outline of the History of the novela picaresca in Spain*. Palala P, 1903.

Detwiler, Louise, y Janis Breckenridge. *Pushing the Boundaries of Latin American Testimony: Meta-morphoses and Migrations.* Palgrave Macmillan, 2012.

Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. Verso, 1991.

«Entrevista con el escritor colombiano Jorge Franco». *YouTube*, subido por Libros y Letras, 19 de octubre 2017, https://www.youtube.com/watch?v=9qO7w72StTk. Accedido el 19 de noviembre de 2022.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2012.

Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. Siete cuentos, 2004.

García, Gustavo V. *La literatura testimonial latinoamericana. (Re)presetación y (auto)construcción del sujeto subalterno.*

Editorial pliegos, 2003.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Cornell UP, 1980.

Gil Bustos, Marcela. «El cuerpo como territorio de violencia en la novela *Rosario Tijeras* de Jorge Franco». *Studia Romanistica*, vol. 22, núm 2, 2022, pp. 21-28.

Gras, Eric. «La crónica es un ornitorrinco. Charlando con Juan Villoro». *Iletradoperocuerdo reflexiones sobre la vida literaria*, Wordpress, 8 de abril de 2016, https://iletradoperocuerdo.com/2016/04/08/la-cronica-es-un-ornitorrinco-charlando-con-juan-villoro/. Accedido el 10 de feb. de 2023.

Gualdrón, Yeison. «Legalizan viviendas que construyó Pablo Escobar en Medellín». *El tiempo*, 15 de agosto de 2012, https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12131722. Accedido el 15 de noviembre de 2022.

Jácome Liévano, Margarita Rosa. *La novela sicaresca: testimonio, sensacionalismo y ficción*. Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.

Jaramillo Agudelo, Darío. *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Alfaguara, 2012.

«Juan Miguel Álvarez – Escritor del libro, "Balas por encargo"». *YouTube*, subido por Fundación Portafolio Cultural, 24 de junio de 2013,

https://www.youtube.com/watch?v=gSXcQKHqkSo&t=343s. Accedido el 18 de noviembre de 2022.

Lauer, A. Robert. «Vicisitudes morales de una madre de mancebía». *Ehumanista: Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, vol. 32, 2016, pp. 552-58.

Leal, Gustavo. *Historias de sicarios en Uruguay: entrevistas y confesiones.* Editorial Debate, 2021.

«¡No se dejen engañar, estos son mis 2 únicos libros! - Popeye». *YouTube*, subido por JJFK Media, 13 de julio de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=YV4ahEmQykY&t=101s. Accedido el 18 de noviembre de 2022.

Maldonado Class. Joaquín. *El intelectual y el sujeto testimonial en la literatura latinoamericana*. Editorial pliegos, 2008.

Osorio, Óscar Wilson. *El sicario en la novela colombiana*. Programa Editorial U del Valle, 2015.

---. «La "sicaresca": de la agudeza verbal al prejuicio crítico». *Poligramas*, núm. 41, 2015, pp. 75-96.

Pobutsky, Aldona Bialowas. «Peddling Pablo: Escobar's Cultural Renaissance». *Hispania*, vol. 96, núm. 4, 2013, pp. 684-99.

Quin, Alejandro. «Margarita Jácome, La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción». *Revista de Estudios Colombianos*, núm. 36, 2009, pp. 52-53.

Restrepo-Gautier, Pablo. «Lo sublime y el caos urbano: visiones

apocalípticas de Medellín en *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo». *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 33, núm. 1, 2004, pp. 96-105.

Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Centro de Investigación y Educación Popular Cinep, 1998.

Salcedo Ramos, Alberto. «Del periodismo narrativo». *Antología de la crónica latinoamericana actual*, editado por Darío Jaramillo Agudelo, Alfaguara, 2012, pp. 634-35.

Sánchez Lozano, Carlos. «Otro autodefensor». Reseña de *El sicario* de Mario Bahamón Dussán, *Boletín cultural y bibliográfico*, 15 de enero de 1990, p.88.

Sarfati-Arnaud, Monique. Prólogo. *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico*, por Francisco Theodosíadis, Editorial Magisterio, 1996, pp. 7-9.

Sommer, Doris. «Foundational Fictions: When History Was Romance in Latin America». *Salmagundi*, núms. 82/83, 1989, pp. 111-41.

Theodosíadis, Francisco. *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico*. Editorial Magisterio, 1996.

Vallejo, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Alfaguara, 1994.

Vanden Berghe, Kristine. *Narcos y sicarios en la ciudad letrada*. Albatros, 2019.

Vargas Llosa, Mario. «Los sicarios». *El país*, 3 de octubre de 1999,

https://elpais.com/diario/1999/10/04/opinion/938988004_850215.html. Accedido el 13 de noviembre de 2022.

Velásquez, Jhon Jairo. *Sobreviviendo a Escobar: "Popeye" el sicario 23 años y 3 meses de cárcel*. Ediciones Gato Azul y Ediciones DIPON, 2015.

Villafuerte Vivanco, Pablo y Tomás Rodríguez C. «Las mujeres de Franco y Giardinelli: representaciones de un estereotipo de femineidad en las novelas *Rosario Tijeras*, *Paraíso Travel*, *Luna caliente* y *El décimo infierno*». *Islas*, vol. 61, núm. 192, 2019, pp. 26-57.

Villoria, Maite. «Colombia's Drug Trafficking Subculture: Its Literary Representation in *La Virgen de los sicarios* and *Rosario Tijeras*». *Caribbean Quarterly*, vol. 57, núm. 2, 2011, pp. 75-91.

Villoro, Juan. «La crónica, ornitorrinco de la prosa». *Antología de la crónica latinoamericana actual*, editado por Darío Jaramillo Agudelo, Alfaguara, 2012, pp. 577-81.

Walde, Erna von der. «La novela de sicarios y la violencia en Colombia». *Iberoamericana*, vol. 1, núm. 3, 2001, pp. 27-40.

Weakley, Riahna. «*Sangre ajena*: el testimonio de un sicario». *Estudios de literatura colombiana*, núm. 16, 2005, pp. 143-59.