



Tradición y transgresión en *Rosario Tijeras*

Antonio Torres

Universidad de Barcelona
torres@ub.edu

[Localice en este documento](#)

Resumen: Este artículo explora la novela *Rosario Tijeras* (1999), del escritor colombiano Jorge Franco Ramos, y su versión cinematográfica, homónima, dirigida por el mexicano Emilio Maillé en 2005, desde la perspectiva del reflejo artístico del sicariato y del juego que se establece entre elementos tradicionales y elementos transgresores. Se argumenta que en aspectos de género, de lenguaje, de moldes socioeconómicos y de religión no se produce una auténtica ruptura de las expectativas, y que esto radica en que, tanto en la obra literaria como en el filme, no se ha pretendido un acercamiento al mundo de los sicarios desde dentro, sino proporcionar un relato sentimental más ajustado a la convención y más asumible por el gran público, que solo usa la violencia del narcotráfico en Medellín como trasfondo.

Palabras clave: literatura colombiana, violencia, sicariato, parlache, adaptación cinematográfica.

Introducción

En las últimas décadas del siglo XX, Medellín vio el auge de numerosas narraciones sobre la violencia del narcotráfico, tanto testimoniales como ficticias y en forma escrita o fílmica, que a menudo giran en torno a la figura del sicario, visible en los medios de comunicación de Colombia desde la década de los ochenta [1]. Margarita Rosa Jácome Liévano indica que los elementos más determinantes del sicariato tienen que ver con el consumismo, el ámbito religioso, el lingüístico y el grupal: sugiere que

los jóvenes sicarios pasaron de una contracultura juvenil inconforme con su exclusión por parte de la sociedad y el Estado, a una subcultura cuyos miembros comparten las tendencias religiosas, lingüísticas y consumistas de los narcotraficantes, conformando un híbrido de creencias, prácticas y estilos de vida que oscilan entre la cultura rural y la urbana, entre lo viejo y lo moderno (Jácome 2006: 25).

Dentro del género del testimonio escrito, resulta de especial relevancia la obra *No nacimos pa' semilla* (1990), de Alonso Salazar, que cumple una función de compromiso social unida a una estética particular, pues recoge experiencias de la vida en las comunas de Medellín en las que el habla popular de los sicarios, el parlache, se erige en protagonista, relegando la voz del entrevistador a un segundo plano, y que será un referente para las novelas sicarescas que ven la luz en los noventa.

A su vez, el escritor Gabriel García Márquez también ha rescatado una parcela de la reciente historia de Colombia con un relato que incorpora el testimonio: *Noticia de un secuestro* (1996) [2]. Se trata de una crónica intensa sobre el secuestro, ocurrido a finales de 1990, bajo la presidencia de César Gaviria, de diez personas -periodistas y familiares de políticos- por sicarios del cartel de Medellín, encabezado por Pablo Escobar, con el objetivo de pedir al gobierno colombiano que no extraditara a los narcotraficantes a los Estados Unidos. Dos de los rehenes resultaron muertos: Marina Montoya y Diana Turbay. La obra nació a propuesta de la periodista Maruja Pachón - una de las secuestradas, que sufrió 193 días de cautiverio- y su esposo, el político Alberto Villamizar, cuyos relatos personales constituyen el eje de la narración, pero además García Márquez entrevistó a todos los protagonistas a los que tuvo acceso para reconstruir este secuestro colectivo, un drama “que por desgracia es sólo un episodio del holocausto bíblico en que Colombia se consume desde hace más de veinte años” (p. 6). Según el autor, se llegó a esta situación general en el país porque

[u]na droga más dañina que las mal llamadas heroicas se introdujo en la cultura nacional: el dinero fácil. Prosperó la idea de que la ley es el mayor obstáculo para la felicidad, que de nada sirve aprender a leer y a escribir, que se vive mejor y más seguro como delincuente que como gente de bien. En síntesis: el estado de perversión social propio de toda guerra larvada (p. 116).

En esta obra de magistral contención, sin excesos retóricos, con la efectividad de la palabra justa y un dominio absoluto del lenguaje, García Márquez va variando el foco de atención para reconstruir de la mejor forma posible el enorme rompecabezas que tiene entre manos, y resulta particularmente destacable la caracterización que realiza de unos guardianes de Maruja Pachón y su cuñada Beatriz, también secuestrada, porque contiene los elementos esenciales del sicario, como la conciencia de su vida fugaz, la mezcla de crimen y religión, el materialismo, el culto a la madre y el desprecio por todo lo que lo rodea:

La condición común era el fatalismo absoluto. Sabían que iban a morir jóvenes, lo aceptaban, y sólo les importaba vivir el momento. Las disculpas que se daban a sí mismos por su oficio abominable era ayudar a su familia, comprar buena ropa, tener motocicletas, y velar por la felicidad de la madre, que adoraban por encima de todo y por la cual estaban dispuestos a morir. Vivían aferrados al mismo Divino Niño y la misma María Auxiliadora de sus secuestrados. Les rezaban a diario para implorar su protección y su misericordia, con una devoción pervertida, pues les ofrecían mandas y sacrificios para que los ayudaran en el éxito de sus crímenes. Después de su devoción por los santos, tenían la del Rovignol, un tranquilizante que les permitía cometer en la vida real las proezas del cine. «Mezclado con una cerveza uno entra en onda enseguida -explicaba un guardián-. Entonces le prestan a uno un buen fierro y se roba un carro para pasear. El gusto es la cara de terror con que le entregan a uno las llaves.» Todo lo demás lo odiaban: los políticos, el gobierno, el Estado, la justicia, la policía, la sociedad entera. La vida, decían, era una mierda (p. 55).

Por otro lado, destacan las películas *Rodrigo D. No futuro* (1989) -cuyo punto de partida es *Umberto D* (1952), de Vittorio de Sica-, *La vendedora de rosas* (1998) -que toma como referente el relato “La vendedora de cerillas”, de Hans Christian Andersen- y *Sumas y restas* (2005), de Víctor Gaviria, como acercamiento a la marginalidad de Medellín y a los efectos del narcotráfico, desde una óptica buscadamente realista y sin tamices. José Novoa presenta en *Sicario* (1994) la penetración de un joven en el mundo de la violencia más atroz. Asimismo, Catalina Villar dirigió el documental *Diario de Medellín* (1998), que está ambientado en la comuna de Santo Domingo Savio de esa ciudad.

La publicación, en 1994, de *La virgen de los sicarios*, novela escrita por Fernando Vallejo, y su adaptación al cine en 2000 por Barbet Schroeder, con guión del mismo Vallejo, supusieron el éxito internacional del tema del sicariato (Torres, en prensa), al que ha contribuido después *Rosario Tijeras* (la novela y la película).

Rosario Tijeras, de Jorge Franco Ramos, y su adaptación cinematográfica

Jorge Franco Ramos nació en Medellín (Colombia) en 1962. Estudió Literatura en la Universidad Javeriana y cine en la *London International Film School*. Entre sus obras figuran *Paraíso Travel* (2000), llevada al cine por el director Simon Brand (2008), y *Melodrama* (2006). *Rosario Tijeras*, que se ha traducido a distintas lenguas, se escribió con una beca del Ministerio de Cultura de Colombia, y recibió en 2000 el Premio Internacional de Novela Dashiell Hammett en Gijón (España). Con esta historia, ambientada en Medellín, se ilustra una faceta particular de la violencia del narcoterrorismo, que es la figura de la sicaria, de la mujer asesina que se reviste, no obstante, de humanidad y romanticismo. En una discoteca, Rosario conoce a dos muchachos, Emilio y Antonio, pertenecientes a la alta sociedad y amigos desde el colegio, y a partir de ahí sus vidas quedan entrelazadas. Antonio, mientras espera en la sala del hospital al que ha llevado a la joven baleada mortalmente, recuerda, en un relato en primera persona distribuido en 16 capítulos y sin orden cronológico, distintos episodios en la vida que compartieron los tres personajes, junto con otros como Johnefe, hermano de Rosario, también sicario, Ferney -que ha formado pareja con ella y sigue siendo una especie de protector suyo, “su ángel de la guarda”, p. 23, amigo, además, del anterior- o la madre, doña Rubi. Toda la trama se impregna de sexo, drogas y violencia, en un ciclo de autodestrucción absoluta, de vidas al límite.

La película *Rosario Tijeras* es una coproducción de México, Colombia y España dirigida por Emilio Maillé en 2005, con guión de Marcelo Figueras que supervisó el propio Jorge Franco. Está protagonizada por Flora Martínez (en el papel de la pandillera), Manolo Cardona (Emilio), el español Unax Ugalde (Antonio), que ha tenido que aprender a expresarse con acento paisa, y Rodrigo Oviedo (Johnefe). En sus casi dos horas de metraje, se retoma el clima de la novela y se reproducen escenas y acontecimientos, pero también se introducen cambios que refuerzan determinados elementos estéticos y, en ocasiones, suponen un giro argumental notorio con respecto a la obra de Franco.

Religiosidad y sicariato

El nombre de la protagonista refleja el lado religioso en *Rosario* -el rezo, la devoción colectiva- y, yuxtapuesto, el apodo, *Tijeras*, surgido de la violencia (“Tijeras no era su nombre, sino más bien su historia”, p. 12), que sustituye el apellido inexistente, que la lleva al anonimato, que expresa la ausencia del padre, que la desplaza a la vida en el margen [3]. Antonio manifiesta al respecto:

En la oscuridad de los pasillos siento la angustiosa soledad de Rosario en este mundo, sin una identidad que la respalde, tan distinta a nosotros que podemos escarbar nuestro pasado hasta en el último rincón del mundo, con apellidos que producen muecas de aceptación y hasta de perdón por nuestros crímenes (pp. 12-13).

A los ocho años, Rosario fue violada repetidamente por uno de los hombres que vivieron con su madre; entonces su hermano Johnefe se puso al frente de la venganza, que consistió en castrarlo. El sobrenombre le vino más adelante cuando, tiempo después de que el Cachi la violara, ella, con trece años, se desquitó, capándolo con las tijeras de su madre, que era modista. Su camino será el de la pelea con la vida y la búsqueda infructuosa de cómo ganarle la partida [4]. A Rosario, al tiempo víctima y victimaria, le toca el lado oscuro de la existencia, ha nacido con la herencia de una lucha de varias generaciones:

a ella la vida le pesa lo que pesa este país, sus genes arrastran con una raza de hidalgos e hijueputas que a punta de machete le abrieron camino a

la vida, todavía lo siguen haciendo; con el machete comieron, trabajaron, se afeitaron, mataron y arreglaron las diferencias con sus mujeres. Hoy el machete es un trabuco, una nueve milímetros, un changón. Cambió el arma pero no su uso. El cuento también cambió, se puso pavoroso, y del orgullo pasamos a la vergüenza, sin entender qué, cómo y cuándo pasó todo. No sabemos lo larga que es nuestra historia pero sentimos su peso (p. 32).

La razón de ser de Rosario es la violencia. Antes de disparar a sus víctimas a quemarropa las besa, como le enseñó Ferney, igual que después harán con ella. Para Rosario “la guerra era el éxtasis, la realización de un sueño, la detonación de los instintos” (p. 64). Durante una temporada flirtea con el satanismo: explica que busca ayuda con los buenos y con los malos. Se imagina la muerte como una puta “de minifalda, tacones rojos y manga sisa” (p. 67), parecida a ella misma; de hecho, según confiesa Emilio a Antonio, sus besos saben como a muerto. Rosario Tijeras se convierte en un ídolo en las comunas de Medellín: “Su historia adquirió la misma proporción de realidad y ficción que la de sus jefes” (p. 70).

En su billetera guarda una estampa de María Auxiliadora y otra del Divino Niño, y de los suyos ha adquirido la costumbre, convertida en rito, de hervir las balas en agua bendita antes de usarlas. Otro elemento insoslayable son los escapularios. Johnefe, en una prueba de acercamiento a Antonio, le regala el que tiene colgado en el pecho, del *Divino Boy*, y Rosario cree que lo matan precisamente por haberse quedado desprotegido; la misma superstición invoca para la muerte de Ferney, famoso por su mala puntería: “Se puso de confiado a amarrarse los tres escapularios en la muñeca para que no le fuera a fallar el pulso y se quedó sin el del corazón para protegerse y sin el del tobillo para volarse” (p. 146). En una muestra llamativa de religiosidad pagana, que en la película se desarrolla, los compañeros de Johnefe, después de que sea asesinado, pasean con su cuerpo por todos los lugares que le gustaban, y en el cementerio dos muchachos, como sus ángeles de la guarda pero con pistolas, vigilan su tumba, junto a la cual hay un equipo de sonido a todo volumen -Rosario entrega nuevos CD a los chicos-, y una foto de Johnefe cuando ya estaba muerto, al lado de su epitafio, no demasiado “ortodoxo”: “Aquí yace un bacán”.

A la misma Rosario sus tres escapularios no le sirven de nada; su muerte se puede ver, sin salir del ámbito religioso, como una traición. Al final, la película, frente a la novela, muestra el cuerpo desangrado de Rosario en el hospital, tendido en forma de cruz, cual un Cristo crucificado. Como observa Stacey Alba D. Skar (2007: 6, *en línea*), en la película se altera la hora nuclear en que se sitúa la acción, pues se pasa de las cuatro y media de la madrugada en la novela a un tiempo detenido a las tres y media, con un acercamiento a cámara lenta al reloj del hospital, “de modo que los números 3:30 hacen saltar a la vista el número 33, la edad que Cristo tiene cuando muere en la cruz”. En esa aproximación a las manecillas del reloj que marcan las tres y media se va configurando, de hecho, la imagen de una cruz. También las tres y media de la madrugada es la hora a la que Rosario telefoneó a Antonio para explicarle que Johnefe había sido asesinado. Skar (*ibidem*) extrae la siguiente conclusión de dicho cambio: “Aunque Rosario, a primera vista, parece representar una transgresión de tradiciones religiosas, su muerte dentro de un imaginario católico confirma la ideología dominante de un discurso religioso patriarcal. A fin de cuentas, el asesinato de Rosario alude a la necesidad de hacerla pagar por sus pecados con una pena de muerte”. Se alternan los momentos de caída -acompañados por la lluvia, metáfora de la tristeza- con los de salvación, hasta el sacrificio último, ineluctable.

Patrones de género

En *Rosario Tijeras* se rompen, aparentemente, los moldes de género. Rosario, una sicaria, encarna muchos roles tradicionalmente masculinos (se habla, por ejemplo, de “las güevas de Rosario”, p. 42), lo que comporta la feminización de los dos chicos, Emilio y Antonio -sobre todo este último, que desempeña un papel celestinesco-, a los que ella trata de “maricas”. Es lo que sucede después de que Rosario, en la discoteca, mate a Pato por acusarla de ser “una regalada” y los chicos lo vivan con desespero (“lloramos del susto y del asombro”, p. 37): “-¡Estoy hecha!-nos dijo ella. Andando con semejante par de maricas” (p. 37). Más adelante, llena de rabia, le espeta a Antonio, en una discusión al regreso de una de sus misteriosas ausencias: “-¡Para qué son los amigos, maricón?! ¿Para qué?” (p. 45). En otro momento le dice que a ella le atraen los tipos duros, no los acaramelados: “A mí no me gusta que me hablen contemplado, si los hombres supieran lo maricas que se ven cuando se ponen de romanticones, por eso es que me gusta Emilio, porque es seco como un carbón” (p. 61); Antonio tiene que guardarse todas las palabras de amor dichas en tono “marica y romántico” que imagina para Rosario y permanecer a su lado como confidente silencioso. Los muchachos se asustan cuando Rosario los quiere hacer partícipes del culto satánico, ante lo que ella reacciona nuevamente rebajando su masculinidad: “-Par de maricas -nos dijo Rosario-. Definitivamente estoy hecha con este par de güevones” (p. 68). O cuando, los tres en el coche, Emilio le reclama a Rosario -la que conduce- que no vaya tan rápido porque está muy nervioso, ella le grita: “-¡Conque estás muy nervioso, maricón!” (p. 94).

No obstante, esta “anomalía” se supera con la desaparición de Rosario. Como escribe Stacey Alba D. Skar (2007: 7, *en línea*), en una lectura que incide sobre las cuestiones de género, “Rosario Tijeras en todas sus formas (música popular [5], cine y literatura) responde a una violenta mirada masculina que busca confirmar estructuras patriarcales con la represión (muerte) de una fuerza desestabilizadora femenina”. Desde la perspectiva masculina, esta *femme fatale* produce miedo y debe ser erradicada para regresar al orden “natural”.

Centro y periferia

Medellín, ciudad de espacios fragmentados y de complejas interacciones, se presenta como una mujer de varias facetas con la que se tiene una relación de amor y odio: “es como esas matronas de antaño, llena de hijos, rezandera, piadosa y posesiva, pero también es madre seductora, puta, exuberante y fulgurosa” (p. 91). Nicholas T. Goodbody (2008: 443) indica que “*Rosario Tijeras* y *La Virgen de los Sicarios* no sólo logran retratar la ciudad de Medellín como un sistema complejo sino que, por medio de su narración -por el carácter complejo del lenguaje-, los narradores expresan el conflicto central en ambas obras: el deseo de separarse o alejarse de la ciudad violenta y el sentirse a la vez fascinado por la misma”; el autor analiza el juego de separación-inclusión de los narradores en las dos novelas.

“A través de una relación amorosa, de lo sentimental -ha expresado Jorge Franco; cf. entrevista en Jácome 2006: 193-, yo podía mostrar cómo fue la unión caótica que hubo entre esas dos culturas en un mismo Medellín o esas dos ciudades que existían en una misma ciudad”. Margarita Rosa Jácome (2006: 110) señala que “Rosario, como objeto de todas las fuerzas en tensión funciona como alegoría de Medellín, atrapada en medio de conflictos sociales y económicos. Rosario-ciudad es violenta pero ama, es dulce pero mata, es puente entre las comunas nororientales de Medellín y la ciudad de abajo pero colapsa en el intento”.

En efecto, la novela es también la presentación de dos entidades: “ellos”, los de las comunas nororientales, de donde viene Rosario, y “nosotros”, los de la clase alta, en

donde se encuentran Emilio y Antonio. “Eran ellos contra nosotros, cobrándonos ojo por ojo todos los años en que fuimos nosotros contra ellos. Con Rosario metida en nuestro bando o nosotros en el de ella, no sabíamos qué posición tomar” (p. 64); son dos mundos que por momentos interseccionan, que sufren un proceso de mímesis: “La discoteca fue uno de esos tantos sitios que acercaron a los de abajo que comenzaban a subir, y a los de arriba que comenzábamos a bajar” (p. 25). Como aprecia Luz Mary Giraldo (2008: 432), “[l]a trasgresión de valores es notoria, pues existe una nueva moral: los unos quieren parecerse a los otros”.

Emilio, cuya familia “pertenece a la monarquía criolla, llena de taras y abolenços” (p. 47), siempre tuvo su parte de rebeldía, que llega al cenit en su relación con Rosario. Él fue “el único que le ofreció meterla entre los nuestros” (p. 11), mientras que Antonio sintió más miedo: “Había que tener muchas güevas para meterse con Rosario Tijeras” (p. 19). Antonio explica su incursión en el lado salvaje como una “valentonada” propia de la juventud y de sus ansias por experimentar: “Me metí con ellos porque los quería, porque no podía vivir sin Emilio y Rosario, y porque a esa edad quería sentir más la vida, y con ellos tenía garantizada la aventura. Ahora no entiendo cómo tuve el coraje de acompañarlos, fue como cuando uno cierra los ojos para lanzarse a una piscina fría” (p. 35). La voz de Antonio es conservadora: su ideal de vida consiste en una tranquilidad placentera y sin sobresaltos, de la que momentáneamente se separó como si de una prueba necesaria, obligada en el guión, se tratara; como una pesadilla que interrumpe el sueño. No obstante, tanto para él como para Emilio, la corriente desmadrada se reencauzó: “Y como casi siempre sucede, ganó el esquema. Después de Rosario, Emilio volvió a nadar con destreza en sus aguas. Ahora gana bien, trabaja con su padre, mide sus palabras y tiene una novia a la que quiere todo el mundo, menos él. Yo también cambié” (p. 47).

En la película se retrata claramente la discoteca como ese espacio fronterizo esencial, compartido por unos y por otros pero con desacomodo, que abre y cierra la historia con el surgimiento de Rosario en lo alto y su trágica caída. Las transgresiones de la sicaria, desde la mirada de una burguesía hegemónica, tienen que castigarse con la muerte, para que la estructura socioeconómica vuelva a “su” orden y la clase privilegiada pueda seguir ejerciendo su poder.

El lenguaje de los sicarios

En la novela *Rosario Tijeras*, y en relación con otras obras sobre sicarios como la de Fernando Vallejo, el recurso al registro coloquial y al parlache como utillaje discursivo disminuye. Se emplean términos como *güevón* (p. 46, p. 62, y pássim), *güevas* (p. 31, p. 42, p. 68), *güevonada* (p. 28, p. 30 y pássim), *putear* (p. 80), *putería* (p. 22), *hijueputa* (p. 24, p. 30 y pássim), *carajada* (p. 25), *malparido* (p. 62, p. 107), *berraco* (p. 26, p. 62, p. 79, p. 81, p. 141), *comemierda* (p. 76, p. 112), *bacán* (p. 55, p. 67 y pássim), *parcero* -archipresente en el habla de Rosario-, *combo* ‘grupo, gallada, banda’ (p. 23, p. 29 y pássim), *bazuco* ‘cigarrillo preparado con cocaína, marihuana y otras sustancias’ (p. 16, p. 62, p. 95, p. 144), *tombo* ‘policía’ (p. 24, p. 58), *sapear* ‘acusar’, ‘delatar’ (p. 30), *fierro* ‘pistola’ (p. 36, p. 58 y pássim), *chichipato* ‘delincuente de poca monta’ (p. 58), *pepazo* ‘balazo’ (p. 58, p. 69), *gonorra* ‘persona despreciable’ (p. 62, p. 107), *perico* ‘cocaína’ (p. 63, p. 72, p. 144), *cucha* ‘madre’ (p. 133), *man* (p. 69). En el fragmento siguiente Rosario, en el sociolecto de las comunas, relata a Antonio uno de sus momentos de peligro:

una vez nos salvó de una que de no haber sido por él, ya estuviéramos chupando gladiolo hace rato. Claro que todo fue por la mala puntería, porque nos estábamos dando candela con el combo de Papeleto y

nosotros, aunque andábamos muy mal de fierros, ya los teníamos dominados, cuando uno de ellos que estaba muerto resucitó (p. 59).

La expresión lingüística proveniente de los sicarios ilustra el texto, como se acaba de mostrar, pero no desestabiliza el lenguaje; quedará circunscrita a su ámbito, aunque en ocasiones pueda salir de él, y no tendrá una repercusión de hondo calado.

Una variante sentimental de la sicaresca

Estamos, en realidad, ante una novela sentimental que relega el problema narco a un segundo plano. De hecho, en una crítica no demasiado favorable, Diego Trelles Paz (2005: 102) habla de una obra “ligera y monótona”, “una novela sobre sicarios en Medellín con fondo de telenovela rosa”, en la que “no existe [...] una impactante y cruda radiografía del amor y la violencia”. Antonio es el *parcerito* incondicional, eternamente fiel a Rosario, a quien cuida, con quien sueña, a quien se entrega, sin atreverse a confesarle sus sentimientos; en el hospital recuerda su única noche de amor con ella, a diferencia de Emilio, que tanto gozó de Rosario. A cada uno le corresponde un papel determinado: “Rosario había partido su entrega en dos: a mí me había tocado su alma y a Emilio su cuerpo” (p. 43). En su exploración de los modos a través de los cuales el melodrama permite hacer comprensible, en la narrativa, la violencia colombiana y ofrecer salidas al conflicto, Camila Segura (2007: 67) afirma que el amor redentorio es la propuesta de *Rosario Tijeras* frente a la violencia imperante, en una historia atravesada por numerosos elementos del modo melodramático: “el amor no correspondido y a la vez impedido; el sufrimiento; la dinámica separación física / reencuentro; la enfermedad agonizante; el binomio melodramático secreto / revelación y la desigualdad social, entre otros”. Como observa asimismo Alejandra Jaramillo Morales (2007: 325) en un ensayo que adopta el marco teórico psicoanalítico para el estudio de la literatura de la violencia en Colombia,

el relato melodramático del amor de Antonio y de la vida misma de Rosario, resulta poco comprometido con la narración del país, de sus complejidades y el desnudamiento que realiza se queda en la historia individual de sus protagonistas. Todo esto en tanto que la historia de amor crea un velo que protege a los lectores de la crudeza de la realidad que la novela podría mostrar y que niega en su tono melodramático.

En la parte alta de la discoteca -explica Antonio- “emergió Rosario como una Venus futurista” (p. 74). Esta primera aparición de la musa marca su papel nuclear arriba y el de Antonio -que la ve por primera vez- y Emilio -que ya sale con ella- a sus pies. Es como si los de arriba, los habitantes de las comunas, quisieran reivindicar el cambio de roles con los de abajo a través de este icono sexual. Rosario se dibuja como una mujer aparte, única, excepcional (“Rosario estaba hecha de otra cosa, Dios no tuvo nada que ver en su creación”, p. 15; “Cualquiera podía enloquecerse con Rosario”, p. 19; “Rosario ofrece mil razones para enamorarse de ella”, p. 26; “Rosario es de esas mujeres que son veneno y antídoto a la vez. Al que quiere curar cura, y al que quiere matar mata”, p. 20), sobrehumanamente “hermosa, fatalmente divina” (p. 9), incluso muerta (“Hasta la muerte te luce”, p. 152), y rodeada de un aura impenetrable de misterio (sobre su edad, sobre los muertos que lleva a la espalda, sobre lo que hace en sus prolongadas ausencias; nunca le contesta a Antonio la pregunta de si se ha enamorado alguna vez). Solo al final de la novela, cuando Antonio ya ha visto a Rosario muerta y se ha vuelto a admirar de su hermosura, evoca el recuerdo obsesivo de esa noche en que le dijo que estaba enamorado de ella, esa noche que pasaron juntos, y que para Rosario solo significó “un juego de amigos, un

desliz de borrachos” (p. 120); por eso, aquella noche, Rosario, consciente de que no se podía dar marcha atrás a lo sucedido, lo despreció y le dio la espalda, y no se inmutó por los sollozos de Antonio al otro lado de la cama. De este modo, confluye el beso de amor en el recuerdo de la única noche con Rosario (un beso que a Antonio también le parece, como recuerda que le dijo Emilio, que sabe a muerto) y la muerte real de Rosario: Antonio confunde igualmente el dolor del amor no correspondido con el de la muerte de la mujer a la que ama.

La adaptación cinematográfica acentúa la veta amoroso-sentimental de Rosario, y el desarrollo de la trama oscurece la representación de los conflictos sociales de Medellín. En el filme se hace coincidir la noche de amor de Rosario y Antonio con la llegada, al amanecer, de la policía, y desde la detención de Rosario hasta su regreso se dice que solo pasa un año, con lo que se acorta notablemente el tiempo que se señalaba en la novela y los sentimientos siguen muy vivos. También se altera el final: quien balea a Rosario en la discoteca es Ferney, su antiguo novio, de manera que la pasión destructiva se impone del todo. Para interpretar a los personajes principales se cuenta con actores profesionales, mientras que “los actores naturales son elementos pasivos que están en la película más como parte de la escenografía que como protagonistas de un proyecto colectivo”, en palabras de Margarita Rosa Jácome (2006: 144). Todo ello tiene el objetivo de alcanzar un público más vasto que pueda seguir la historia sin escollos, frente a la labor, por ejemplo, de Víctor Gaviria, a su mirada interna.

Conclusión

A pesar de que a veces pueda parecer lo contrario, ni en lo que respecta a la religión, ni al género sexual, ni a las jerarquías socioeconómicas ni al lenguaje se transgreden del todo los patrones tradicionales. En la novela, Rosario es asesinada, tres años después de que perdiera contacto con Antonio y Emilio, y los chicos se remasculinizan y se reintegran por completo a su espacio social, dejando atrás un desliz de juventud sin mayores consecuencias. Es la imposibilidad del acercamiento, de la mezcla. En definitiva, se tensa la cuerda sin llegar a romperse, para volver a la calma inicial, después de una serie de acontecimientos melodramáticos presentados con el telón de fondo del sicariato.

La película presenta un ritmo más intenso y recoge elementos muy efectistas, como la mayor visibilidad de los narcos para los que trabaja Rosario, la rumba que sigue a la muerte de Johnefe o los encuentros de la protagonista con su madre. A la vez, se intensifica la vertiente amorosa, se imprime un sello convencional a la relación de Antonio y Rosario, que semeja un desenlace feliz que representaría el principio de un tiempo nuevo si no irrumpiera la ley; un año después -y no tres, como en la novela- Rosario regresa y llama de nuevo a Antonio, y él la despidió en el hospital como novio-amante y no únicamente como amigo.

Notas

- [1] Pablo García Dussán (2005) alude al corte “thanático” de la literatura colombiana de las últimas décadas, y trata de dilucidar el porqué de esta circunstancia.

- [2] Para una aproximación a esta obra, así como a *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, que se menciona más abajo, véase Castillo (2004).
- [3] De hecho, el autor ha explicado que “[1]a historia tuvo su primer latido cuando leí una tesis de la facultad de Psicología de la Universidad de Antioquia, que trataba el tema de la religiosidad y el sicariato. Allí encontré unos testimonios conmovedores de unas niñas metidas en pandillas de sicarios, y algunas de ellas ya cargaban varios muertos encima. En ese momento creí que ahí había una historia para contar” (cf. la entrevista en: <http://www.rabodeaji.com/no-1/entrevista/> ; consulta: 26/02/2009).
- [4] Jorge Franco se inspiró también en jóvenes sicarias de un correccional de menores: “He conocido a sicarias de 13 ó 14 años con varios muertos detrás. Estas jóvenes, casi niñas, se hicieron sicarias no por ascender en el escalafón de los *narcos*, sino por odio, porque habían sido maltratadas, violadas, por venganza” (cf. *El País*, 29 de mayo de 2000, p. 49).
- [5] Se refiere al tema “Rosario Tijeras”, escrito por Jorge Franco y Juanes e interpretado por el cantante colombiano.

Bibliografía

Alba D. Skar, Stacey (2007): “El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: *Rosario Tijeras* y *María llena eres de gracia*”, *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, nº 25, diciembre 2007, 115-131. Disponible en Internet: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012007000200008&lng=pt&nrm=&tlng=es [consulta: 14/10/2008].

Castillo, Carolina (2004): “Colombia: violencia y narración”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/colombia.html> [consulta: 19/09/2008].

Franco Ramos, Jorge (1999): *Rosario Tijeras*. Barcelona: Mondadori, 2000.

García Dussán, Pablo (2005): “La narrativa colombiana: una literatura ‘thanática’”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/cothanat.html> [consulta: 16/12/2008].

García Márquez, Gabriel (1996): *Noticia de un secuestro*. Barcelona: RBA, colección Nueva Narrativa [cedida para la colección por Grijalbo Mondadori, 1996], 1999.

Giraldo, Luz Mary (2008): “Narradores colombianos y escrituras del desplazamiento. Indicios y pertinencias en una historia social de la literatura”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 223, abril-junio 2008, 423-439.

Goodbody, Nicholas T. (2008): “La emergencia de Medellín: la complejidad, la violencia y la *différance* en *Rosario Tijeras* y *La Virgen de*

los Sicarios”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 223, abril-junio 2008, 441-454.

Jácome Liévano, Margarita Rosa (2006): *La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*, Tesis Doctoral, The University of Iowa, <http://etd.lib.uiowa.edu/2006/mlievano.pdf> [última consulta: 04/03/2008].

Jaramillo Morales, Alejandra (2007): “Nación y melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005”, *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXIII 724, marzo-abril (2007), 319-330.

Salazar J., Alonso (1990): *No nacimos pa’ semilla*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular, CINEP, 1993 (7ª edición).

Segura, Camila (2007): “Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea”, *América Latina Hoy* [Ediciones Universidad de Salamanca], 47, 55-76.

Torres, Antonio (en prensa): “Lenguaje y violencia en *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo”, *Estudis Romànics*, vol. XXXII, 2010.

Trelles Paz, Diego (2005): “Rosario Tijeras, Jorge Franco” [reseña], *Pterodáctilo. Revista de arte, literatura y lingüística*, 3 (Austin, TX: University of Texas), 102-103 <http://www.pterodactilo.net/tres/Resenas.pdf> [consulta: 20/01/2009].

Página *web* de Jorge Franco Ramos: <http://www.jorge-franco.com/>.

© Antonio Torres 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/rtijeras.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

