

Lo neo-picaresco en *35 muertos* de Sergio Álvarez: violencia, música y sexo en tiempos de guerra

Andrés Aluma-Cazorla/ Connecticut State Community College, Norwalk

La novela *35 muertos* (2012) de Sergio Álvarez empieza con una de las supuestas 35 muertes del título, pero el tono con que se narra es puramente carnavalesco. De hecho, momentos antes de morir a balazos, Botones (el bandolero dado de baja por el ejército) “se había echado un polvo con Cándida, había convertido el orgasmo en siesta, y se había despertado nostálgico con ganas de escuchar a Javier Solís” (Álvarez 2012, 13). La muerte, el sexo y la música son las constantes de esta novela, la cual, a pesar del tono jocoso presente en el relato, no deja de ser una historia de víctimas, de traiciones, de corrupción y de la (de)formación moral y psíquica de su protagonista. Álvarez propone narrar, en ochenta y dos viñetas, la violenta historia colombiana desde 1965 hasta 1999.

Autor de las novelas *La lectora* (2004), *Cantar es sobrevivir* (2021), *El inmortal* (2023) y una novela juvenil (*Mapaná*, 2006), Sergio Álvarez dice haber necesitado nueve años y entrevistas con docenas de víctimas de la violencia para escribir *35 muertos*. A juzgar por la extensión (489 páginas sin contar la lista de títulos, todos correspondientes a canciones de los años que abarca la obra) y el marco cronológico que abarca la historia del protagonista (1965-1999), Álvarez parece haber querido encapsular toda la historia de la violencia colombiana desde el final del período del Frente Nacional (1965-1970) hasta la crisis económica y el auge paramilitar de finales de los noventa, pero sin comprometerse seriamente con ninguna ideología o bando. Por la novela desfilan el movimiento obrero, los estudiantes comunistas, el ejército, los paramilitares, el narcotráfico y los políticos de todos los partidos: ningún grupo queda exento de crítica, pero tampoco hay una condena profunda o una toma de postura ética definida. Esta neutralidad narrativa —entendida no como objetividad imparcial, sino como una distancia irónica o desideologizada frente a los conflictos representados— se construye principalmente a través de la focalización interna del narrador protagonista, el Pelao, un personaje que carece de convicciones políticas o morales estables. Su mirada se desplaza entre los diversos actores del conflicto colombiano con una mezcla de desinterés pragmático y cinismo, guiado más por la supervivencia que por una visión transformadora del mundo. Esta postura se inscribe claramente en la tradición picaresca, donde el pícaro, figura marginal y adaptable, observa el poder sin aspirar a cambiarlo, apenas a burlarlo o aprovecharlo momentáneamente.

A esta mirada amoral se suma la constante presencia del sexo como forma de escape o compensación ante la violencia, lo cual desactiva el potencial trágico de muchas escenas, transformándolas en episodios grotescos o irónicos. El sexo, así, no solo opera como antídoto frente a la brutalidad, sino que actúa como un mecanismo narrativo de banalización, diluyendo la carga ética de los acontecimientos. Finalmente, el tono coloquial, ligero y a menudo humorístico con el que se narra la historia —incluso en medio del horror— contribuye a esta estética de la evasión, donde la reflexión profunda queda suspendida hasta el final del relato. Esta elección estilística, lejos de ser superficial, es coherente con el linaje picaresco que privilegia el ritmo, la oralidad y el ingenio por encima de la introspección o la denuncia explícita.

El propósito de este artículo es múltiple: en primer lugar, examinar los modos en que Álvarez se vale de las convenciones de la picaresca para recorrer, a través de las aventuras de su protagonista, la realidad de Colombia entre 1965 y 1999; en segundo lugar, reflexionar sobre la aparente dificultad de mantener el espíritu caricaturesco y hasta jocoso de los primeros capítulos a partir del momento en que el protagonista se convierte en victimario y deja de ser solo una víctima de la violencia y la corrupción que lo rodean. Para concluir, propongo examinar cómo el marco neopicaresco —caracterizado por una estructura episódica, un protagonista amoral y un tono coloquial— genera un efecto de distanciamiento frente a la violencia sistémica que atraviesa los primeros capítulos de la novela. Este efecto, que podríamos entender como una “anestesia narrativa”, no implica indiferencia del lector, sino una atenuación temporal de la gravedad de los hechos mediante el humor, el sexo y la ligereza del tono. Esta estrategia discursiva no elimina la violencia, sino que pospone su impacto, lo que intensifica el golpe emocional cuando, hacia el final del relato, el horror ya no puede ser disimulado ni trivializado.

La trama de la novela se articula a través del relato de un protagonista a quien conocemos únicamente por su apodo, el Pelao, quien inicia la narración de su vida desde el momento mismo de su gestación, coincidente con la muerte de Botones, un bandido famoso, a manos del ejército. Entre las bajas militares se cuenta el prometido de Nidia, madre del Pelao, quien, presa del despecho, se casa con un antiguo pretendiente, Fabio. Nidia fallece al dar a luz y Fabio emigra al

suroccidente colombiano, donde se incorpora a la comunidad de Barbacoas, que prosperaba gracias a las minas de oro de la región. Fabio se suicida más tarde tras confirmar que ha traicionado a quienes lo acogieron, al confiar en un senador corrupto que lo utiliza y lo abandona. El niño es adoptado por sus tíos paternos y vive una infancia apacible en el campo hasta que, a los nueve años, es reclamado por su tía Cristinita, quien lo cría en la capital. El paso de una infancia rural a una adolescencia urbana marcada por la marginalidad inicia la formación del personaje picaresco: un sujeto sin rumbo fijo, moldeado por las circunstancias y siempre al margen del orden establecido. Tras involucrarse con una comuna marxista, integrarse a una pandilla, militar en la guerrilla urbana, desertar y ser reclutado por el ejército, el Pelao pasa a desempeñar distintos papeles en redes delictivas y paramilitares, hasta emigrar a España, donde sobrevive como traficante menor.

Este recorrido vital, fragmentado y errático, presenta claros rasgos de la tradición picaresca adaptados al contexto contemporáneo: movilidad constante, ausencia de convicciones ideológicas estables, marginalidad social, ironía narrativa y una ética de la supervivencia. Aunque las reseñas promocionales destacan en la novela elementos de la novela histórica, el relato de aventuras, la autoficción, el thriller o incluso el folletín romántico, la filiación picaresca resulta particularmente relevante. Como apunta José Ignacio Padilla (2013), las peripecias del Pelao responden a un molde picaresco que no ha sido aún examinado críticamente en relación con la violencia estructural y la corrupción política que atraviesan la obra de principio a fin.

Sobre los elementos históricos en la novela

Incluso quienes no están familiarizados con la historia de Colombia pueden notar, a medida que avanza la narración, que cada etapa en la vida del protagonista está entrelazada con momentos clave del pasado reciente del país. La novela abarca desde el final del acuerdo del Frente Nacional en 1965 hasta el auge del paramilitarismo a mediados de los años noventa y la crisis económica de 1999. La decisión del autor de iniciar su relato justo después de la disolución del Frente Nacional no es casual: marca un punto de inflexión en la historia política del país y constituye un eje fundamental para la estructura narrativa de la obra.

Hasta cierto punto, puede afirmarse que el discurso de la novela adopta una tesis presente en muchas lecturas sociológicas del conflicto colombiano: que el Frente Nacional, al excluir opciones políticas alternativas, contribuyó al surgimiento de las guerrillas. Esta idea, aunque no formulada explícitamente por Álvarez, se encuentra en estudios como *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social* de Orlando Fals Borda, Germán Guzmán y Eduardo Umaña Luna (1977).

En este sentido, la novela establece un vínculo directo entre las decisiones tomadas por las élites políticas en la capital y la violencia armada que afecta a las regiones. La narración asume esa premisa como propia, haciendo que la vida política del país corra en paralelo con la del protagonista, un pícaro cuya existencia está moldeada por los vaivenes de la historia nacional. Esa coincidencia entre lo íntimo y lo colectivo, entre la narrativa personal y la Historia con mayúscula, se convierte en el punto de partida de la novela y revela una intención clara: mostrar cómo las decisiones de quienes detentan el poder repercuten de forma concreta en la vida de las personas comunes.

El relato comienza con la comuna marxista, remite a algunos eventos de los sesenta y, específicamente, se refiere a los orígenes de la guerrilla. Álvarez narra algunos de estos sucesos históricos con un tono cínico, marcado en algunos casos por el tratamiento paródico de los nombres de muchos de los personajes políticos (presidentes, senadores, diputados) de los últimos treinta y cinco años del siglo XX en Colombia.

El autor también se burla de la frágil estabilidad democrática en la que queda el país después del Frente Nacional por medio de la mención de cada uno de los mandatarios colombianos entre 1970 y 1999, aludiendo a sus apodos célebres en el argot nacional (aunque sin llamarlos por sus nombres reales). De esta manera, en la novela, Misael Pastrana Borrero (1970-1974) se presenta por primera vez como “el Muelón” (34) cuando se narra la niñez del protagonista; Alfonso López Michelsen (1974-1978) como “el borracho, el presidente que había reemplazado al Muelón defraudador” (105) durante la etapa de la comuna marxista de la tía Cristinita; “y al borrachín, lo reemplazó el gordo gangoso que vestía trajes oscuros, corbatines ridículos” (124), que coincide en la obra con la persecución de los líderes de izquierda en la época del “Estatuto de Seguridad” del presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1982). A Belisario Betancur (1982-1986) se lo presenta como “Beibi” (270); Virgilio Barco (1986-1990) es mencionado como “el Tatareto” (337); César Gaviria Trujillo (1990-1994) como “la loca” (362); Ernesto Samper Pizano (1994-1998) como “el Chanco” (387); y, finalmente, Andrés Pastrana Arango (1998-2002), como “el hijo del Muelón” (442). Todos estos apodos se basan en muchos casos en las características y defectos físicos de los personajes reales.

De ese modo, los primeros capítulos, en los que se narra la niñez del huérfano, coinciden con el surgimiento de la guerrilla urbana en los años setenta, mientras que la narración de la primera adolescencia del Pelao y su contacto, gracias a su tía adoptiva, con el activismo político, tiene como trasfondo los movimientos sociales de izquierda a finales de los setenta y la represión de estos por parte de las fuerzas del Estado a inicios de los ochenta. Otros eventos históricos fácilmente identificables durante el recuento de la vida del protagonista en la novela son la tragedia del Palacio de Justicia, de 1985, en la que el Pelao participa tras haberse enlistado en

el Ejército; el auge del narcotráfico, cuando forma parte de una lucrativa empresa del Cartel de Cali; la consolidación del paramilitarismo, para el que es reclutado en los años noventa y, finalmente, la ola migratoria de colombianos hacia Europa en el cambio de siglo, cuando se exilia en España al cumplir treinta y cinco años.

De la picaresca a la sicaresca: entre la muerte y la música

Como ha señalado José Ignacio Padilla en su reseña publicada en línea en el Blog Ibero Americana (2013), *35 muertos* dialogan con el modelo de la novela picaresca española, tanto en su estructura como en la figura de su protagonista. El narrador, conocido solo como el Pelao, no solo rememora su vida desde el momento mismo de su nacimiento —como lo hace Lázaro en los primeros párrafos del *Lazarillo de Tormes*— sino que extiende esa narración por más de ciento cuarenta páginas, marcando una diferencia de escala y ambición narrativa. Al igual que Lázaro, el Pelao nace y crece en una sociedad profundamente desigual y violenta, donde la muerte es parte del paisaje cotidiano y donde, para sobrevivir, aprende desde joven a mentir, robar y traicionar, incluso a sus más cercanos.

Además de los elementos que se integran en la construcción biográfica del protagonista—la orfandad temprana y el proceso de aprendizaje—otra clara referencia al género de la picaresca proviene de la movilidad permanente del narrador. El protagonista de *35 muertos* está continuamente huyendo de alguien, lo que hace que la novela recorra Colombia de punta a punta y constituya una estructura homóloga a la del carácter nómada de la picaresca renacentista y barroca.

Del mismo modo, al igual que en la picaresca, los rasgos que predominan en el lenguaje provienen de una retórica popular, de modo que las oraciones son concisas, sin grandes demostraciones estilísticas y dan la impresión de un relato narrado de prisa. La trama de *35 muertos* comienza con la voz del Pelao, quien narra su vida “desde antes de nacer”. Se trata, en efecto, de una analepsis que sitúa el inicio del relato antes de su propio nacimiento. A partir de allí, la narración sigue un orden cronológico, aunque no convencional, compuesto por una sucesión de historias breves contadas en un lenguaje coloquial, marcado por el ritmo oral y la perspectiva subjetiva del protagonista. En lugar de estar numerados de manera tradicional, los capítulos corresponden a epígrafes sacados de letras de canciones populares (ochenta y una canciones en total). Así, fragmentos de “La gota fría”, “Perfidia”, “Te compro tu novia”, “Brujería”, “Los caminos de la vida”, “Mi libertad”, “Que no quede huella”, “Honda herida”, entre otros éxitos musicales de las décadas en que transcurre la historia, sirven de introducción a la escena o evento narrado en cada capítulo, además de establecer una relación directa con una época e incluso con un año en particular.

En *35 muertos* se advierte una correspondencia intencional entre el ritmo narrativo, los títulos de las canciones que enmarcan cada capítulo y la temporalidad vertiginosa que atraviesan tanto el protagonista como los acontecimientos históricos narrados. Las canciones no solo nombran los artículos, sino que también funcionan como disparadores emocionales y estructurales que guían la trama y apelan a la memoria afectiva de los lectores familiarizados con la música popular de los años setenta y ochenta. Esta musicalidad —que acelera la percepción del tiempo— refuerza la sensación de que no hay espacio para procesar ni elaborar lo que ocurre: los hechos se precipitan sin mediaciones ni explicaciones extensas, lo que reproduce literariamente el vértigo de vivir en un país sacudido por la violencia como Colombia.

Por ejemplo, el capítulo “coroncoro se murió tu mae, déjala morir”, que cita el coro de la canción de bullerengue “Coroncoro” de Juana Emilia Herrera García (popularizada en 1985), es narrado desde la perspectiva Ángela, una guerrillera y ex amante del Pelao, quien rememora la toma del Palacio de Justicia de ese mismo año. Su voz da cuenta del caos desde adentro: “Dejen de disparar para que salgan los rehenes, pidió Lucho a los militares cuando vio que era imposible detener las llamas y que si no salíamos íbamos a morir achicharrados” (284).

En el capítulo siguiente, titulado con un verso en español de “Je l’aime à morir” (1980) Francis Cabrel —“conoce bien, cada guerra, cada herida, cada sed...” — el narrador es el Pelao, ahora como soldado del Ejército encargado del levantamiento de cadáveres tras la retoma del Palacio. Desde su nueva posición, da testimonio de una escena brutal: “Este también hay que mandarlo a Medicina Legal, dijo el capitán y sacó un revólver. El hombre, a pesar de estar lleno de heridas, pataleó y pidió clemencia. El capitán le disparó a la cabeza y, antes de que el eco del disparo acabara, un soldado se acercó, le roció gasolina y también le prendió fuego” (292).

La narración salta luego al capítulo “dejó un capullo, un capullo con todo su encanto escondido...”, línea de la canción “Muere una flor” (1980) del Binomio de Oro, donde una voz anónima relata el momento en que escucha por radio sobre la erupción del Nevado del Ruiz, también en noviembre de 1985: “El locutor le dio cambio a Juan Gusanín¹ y el gordo empezó a vociferar, a hacer aspavientos, a entrevistar sin respeto a los sobrevivientes y la voz quebrada de los entrevistados me convenció por fin de que una avalancha de barro y piedras había sepultado a Armero” (294-295).

En el capítulo posterior, titulado con la salsa “Picoteando por ahí” de Henri Fiol (1983) el pelao reaparece como narrador. Días después de la toma del Palacio, relata cómo le ordenan enterrar los cuerpos incinerados “En los mismos huecos de los de Armero” (300), en una maniobra estatal macabra para confundir los cadáveres de los desaparecidos políticos con los de la tragedia natural.

Este encadenamiento de voces y hechos, sin respiro ni resolución entre uno y otro, genera una sensación de urgencia. Cada evento histórico- la toma del Palacio, la erupción del volcán, los entierros clandestinos- compete con el anterior en dramatismo e impacto, obligando al lector a reconstruir los vínculos narrativos que el texto apenas sugiere. En lugar de ofrecer explicaciones o cierres, la novela opta por la acumulación acelerada, un ritmo que dramatiza tanto la fragilidad de la memoria como la dificultad de procesar la violencia cuando esta se impone en ráfaga. El lector queda interpelado a reconstruir sentido entre los fragmentos, a asumir un rol activo en la elaboración de la historia.

La herencia picaresca en Latinoamérica: siglos XVII-XX

El concepto de picaresca ha sido objeto de debate, con estudiosos como Claudio Guillén y Juan Antonio Garrido Ardila identificando sus características esenciales: realismo formal, autobiografía ficticia, narración en primera persona, tono satírico e ironía amarga. Según Guillén, el género se define más por una estructura narrativa flexible y una figura marginal que transita entre distintas formas literarias y momentos históricos (Guillén 1971, 71–106). Por su parte, Garrido Ardila subraya que el protagonista suele ser un personaje de clase baja, ingenioso, tramposo y socialmente marginal, trazando además una evolución del género desde el Siglo de Oro hasta expresiones contemporáneas (Garrido Ardila 2015).

En Latinoamérica, la picaresca aparece en *El carnero* (1638) de Juan Rodríguez Freyle, una crónica satírica sobre la corrupción colonial, aunque carece de un protagonista unificado. Un ejemplo más claro es *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Alonso Carrió de la Vandra, que adopta elementos del género al narrar la movilidad social en la América colonial con un tono irónico.

Durante la independencia, *El periquillo sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi retoma la picaresca con una intención moralizante. Su protagonista, Pedro Sarmiento, narra sus fracasos justificándolos en la corrupción heredada del dominio español. En el siglo XX, María Casas de Faunce documenta su reaparición con *El Lazarillo en América* (1930) de José N. Lasso de la Vega y *Don Pablos en América* (1932) de Enrique Bernardo Núñez, entre otros. Obras como *El falso Inca* (1905) de Roberto Payró y *La vida inútil de Pito Pérez* (1938) de José Rubén Romero exploran la marginalidad con humor y crítica social.

A mediados del siglo XX, la picaresca se reinterpreta en novelas como *El astillero* (1961) de Juan Carlos Onetti y *Boomerang* (1970) de Enrique Lihn, donde los protagonistas encarnan figuras errantes atrapadas en la burocracia y la descomposición social. Estas narrativas desdibujan la frontera entre lo picaresco y lo existencialista.

En Colombia, la picaresca influye en *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994) de Héctor Abad Faciolince y en la “novela sicaresca”, que fusiona el narcotráfico con estructuras picarescas. *La virgen de los sicarios* (1993) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco presentan personajes marginales con movilidad social y lenguaje cínico.

En el siglo XXI, *35 muertos* (2010) de Sergio Álvarez reinterpreta la tradición picaresca a través de su protagonista, el Pelao, un joven que transita por los márgenes del crimen sin lograr nunca una verdadera estabilidad ni redención. Su historia está estructurada como una serie de episodios fragmentarios de supervivencia, en los que cada etapa representa un intento fallido por integrarse a una sociedad marcada por la violencia estructural, la corrupción y la exclusión. Esta estructura episódica recuerda a los clásicos fundacionales del género, como *La vida de Lazarillo de Tormes* y *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, pero el tono de Álvarez es más cínico y desencantado: no hay lugar para la redención moral ni para la movilidad social que, al menos en potencia, estaba presente en los modelos áureos. Mientras que los pícaros del Siglo de Oro lograban, a veces, burlar el orden desde una agudeza ambigua, el Pelao parece condenado a repetir su deriva en un mundo donde la astucia ya no garantiza la supervivencia, sino apenas una postergación de la muerte.

La influencia de la picaresca en la literatura colombiana actual

Jesús Humberto Florencia, en *El mito del otoño del gran padre latinoamericano*, destaca cómo los personajes de las novelas de Gabriel García Márquez “poseen una configuración a la manera de la picaresca, quienes resuelven las dificultades a partir de sus propias habilidades”. Así lo nota también Peter Earle en su artículo “De *Lazarillo* a *Eva Luna*: metamorfosis de la picaresca” (1988) donde se identifican algunos elementos picarescos clásicos en el cuento de García Márquez *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972). Según Earle, *La cándida Eréndira* presenta rasgos picarescos en la relación amo-maestro y pícaro “que influye crucialmente en la vida del protagonista” (993).

Más recientemente, en *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994) de Héctor Abad Faciolince podemos identificar el relato autoconsciente y narcisista de Gaspar, un millonario de setenta y dos años venido a menos que narra los altibajos de su vida desde la adolescencia y que, entre su saber enciclopédico y su gramática parda, debe ingeniárselas como un consumado pícaro para mantener a flote su estilo y nivel de vida. Será el mismo Abad Faciolince quien identifique en su momento la modificación más reciente de la picaresca en la Colombia de finales del siglo XX, al comentar el fenómeno y la popularidad de la “novela sicaresca”.² Aunque Abad Faciolince es quien acuña el término “sicaresca”, las

primeras manifestaciones de este género se dan en las novelas de Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* (1993), y Jorge Franco, *Rosario Tijeras* (1999), en la década de los noventa. Según lo afirma Ana María Mutis en *La novela de sicarios y la ilusión picaresca*, la “sicaresca” surge como una expresión estética que combina la realidad colombiana del narcotráfico con la estructura de la picaresca española, a partir de la construcción de un personaje marginal, joven, asesino a sueldo o sicario que es presentado con cierta benevolencia y consideración. Tanto la picaresca como la sicaresca agrupan historias en las que la pobreza es el resorte que impulsa las acciones de los personajes, cuya juventud, inexperiencia, continuo movimiento y particular visión de la sociedad que los relega se convierten en las características que definen al nuevo antihéroe.

Otro punto de contacto entre la sicaresca y la picaresca española lo señala Peter Dunn en *Spanish Picaresque Fiction*, donde analiza la construcción literaria de un mundo imaginativamente tolerable que incorpora una intolerable realidad: la violencia de la vida urbana. En consecuencia, aunque se trate de obras inspiradas en violencias históricas distintas, Lander sostiene que “en ambos géneros los personajes adquieren la condición metonímica del sujeto urbano socialmente marginado” (167). Sin embargo, la principal diferencia entre la sicaresca y la picaresca tradicional radica en que, en las novelas del sicariato, quien generalmente construye este personaje es el autor intradiegetico, presente en la narración como una figura secundaria que relata los hechos y le da voz y perspectiva al personaje del sicario.³ Este elemento autobiográfico figura en gran parte de las novelas colombianas más conocidas de la década de los noventa y principios del siglo XXI.

De hecho, Carlos Germán van der Linde, en *Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de novelas colombianas* (2016), sugiere que la década de los noventa en la literatura colombiana “inicia y termina con novelas de tipo pseudo-autobiográficas: *El pelaito que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *Sicario* (1991)⁴ del español Alberto Vázquez-Figueroa y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape” (98). Estas obras presentan protagonistas que se ajustan a las descripciones del asesino a sueldo cuya vida es narrada en segunda persona. Otros elementos clave que resuenan en estas narraciones son la orfandad figurativa, los orígenes ocultos o desconocidos, el lenguaje popular plagado de groserías y las bromas pesadas en novelas tan disímiles en sus presupuestos estéticos como las ya mencionadas *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, o *Satanás* (Premio Seix Barral, 2002) de Mario Mendoza y *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo.

El punto clave aquí es que aquellas novelas que han sido consideradas exitosas en ventas y han sido bien recibidas por la crítica especializada presentan muchos de los rasgos picarescos clásicos que hemos venido comentando, así como

los elementos característicos de la sicaresca, incluso cuando en algunos casos se inscriban de manera explícita en géneros establecidos como la novela policial o la novela negra norteamericana.

En lo que respecta a la obra de Sergio Álvarez, si bien adopta parte de la narrativa sicaresca al contar con un personaje marginal o uno de los sujetos abandonados por el Estado que menciona Andrea Fanta en su estudio *Residuos de la violencia: producción cultural colombiana en el fin de siglo*, *35 muertos* no sigue las pautas de una novela de este tipo al no contar con una unidad de carácter. En el relato de Álvarez intervienen muchos personajes y más de un narrador, y aunque el Pelao es la figura central de toda la novela, que recoge parte del espíritu del personaje de la sicaresca, el Pelao es cómplice de muchos asesinatos, pero nunca llega a concretar ninguno con sus propias manos. De igual manera, a diferencia de lo que sucede en la sicaresca, los trasfondos de la historia de *35 muertos* no giran en torno a un solo fenómeno (el narcotráfico o la violencia de la vida urbana), sino que, junto a las temáticas de las luchas de la izquierda, el secuestro, las violencias del narcotráfico, el conflicto interno armado y la corrupción estatal, se cuenta en realidad la vida del personaje y los momentos en que este roza o se involucra con estas temáticas, sin ofrecer una justificación totalizante⁹.

La obra de Álvarez tampoco podría inscribirse como una novela negra, según la define Hubert Pöppel en *La novela policiaca en Colombia*, ya que su historia no sigue el hilo de un crimen específico ni de un asesino en serie. Y, a pesar de su título, las muertes narradas nunca se convierten en el foco principal de la novela. En este relato, lo que predomina es una mayoría de recursos literarios que identifican al género clásico de la picaresca: la vida precaria, sin privilegios, y la narración desde la perspectiva del pícaro. Estos elementos están presentes de manera explícita desde los primeros párrafos, lo cual plantea un diálogo con el modelo del *Lazarillo de Tormes*, concretamente con la vida precaria y sin privilegios del protagonista y la perspectiva cínica que justifica los malos pasos del pícaro, así como una conversación directa con *El Buscón* de Francisco de Quevedo, específicamente en lo que respecta al tratamiento conservador del personaje en el entorno de la España moderna.⁵

Lo neo-picaresco en *35 muertos*

Además de estructurar los generalmente breves capítulos alrededor de las desventuras del protagonista, la novela presenta una estructura narrativa articulada en torno al proceso de aprendizaje del personaje central. Desde el comienzo, los capítulos narrados por el Pelao giran alrededor de lo que el protagonista va aprendiendo durante la niñez con su padre y después con su tía adoptiva, durante la adolescencia con

sus compañeros de barrio, en su paso por la guerrilla y el ejército unos años más adelante y durante su vida adulta en el narcotráfico y en las filas de ejércitos paramilitares. En la obra de Álvarez, el protagonista niño, joven y adulto termina optando por la opción ilegal o la opción más inmediata en el entorno violento en el que se forma —en vez de la escuela, la universidad, o el trabajo honesto—.

Aunque no es el único narrador, el Pelao es el protagonista principal e inicia su relato en primera persona dando cuenta de sus orígenes y de un recorrido errático a través de Colombia. A lo largo de su narración, el Pelao justifica sus diferentes oficios, no como una meta para mejorar su posición social o su situación financiera, sino con el fin de encajar dentro del grupo al cual decide pertenecer, es decir, el ejército, la insurgencia, los paramilitares o los narcotraficantes, grupos o sectores que en Colombia garantizan una mayor movilidad social y económica para un individuo marginado de la sociedad. De manera afín con la picaresca tradicional, la novela presenta un orden narrativo articulado en torno al proceso de aprendizaje del personaje central.

Es sabido que la picaresca es una novela de (de)formación, y el pícaro, personaje de las clases más pobres, va aprendiendo a robar, a mentir, a delinquir para sobrevivir. Los primeros años del narrador-protagonista de *35 muertos* giran alrededor de la formación del personaje desde su niñez con su padre en el suroccidente colombiano y después con su tía adoptiva en Bogotá. Sin embargo, a pesar de las tragedias que rodean su niñez, el niño es feliz, y en este sentido tiene poco en común con la niñez de los lazarillos de la novela picaresca española. El Pelao crece sano en casa de su tío Martín y su vida transcurre como la de cualquier niño normal: “sabía pescar, cazar sapos, matar pájaros” (45). Cuando su tía se hace cargo de él, empieza a ir a la escuela, aprende a leer, es mimado, se alimenta bien, no pasa hambre ni frío. Si bien sus primeros tutores (su padre y posteriormente su tía), pertenecen a la clase obrera y no a la clase criminal, desde muy temprano en su niñez el Pelao es testigo de la corrupción del entorno que le rodea. En la novela, en uno de los pocos pasajes donde hay una crítica directa a una multinacional, Fabio Corral, luego de enviudar, pasa a mudarse con el Pelao a la localidad de Barbacoas, en la costa pacífica del sur colombiano, región estratégica del país por las minas de oro:

“la explotación de las minas fue concedida] a perpetuidad a la *Gold Mine Company*, una multinacional americana que se llevaba el metal sin siquiera pagar impuestos y que ordenaba espantar a tiros a quienes intentaran recoger las migajas de oro que la draga de la compañía no alcanzaba a engullir”. (33)

En el mismo, el padre del protagonista decide entonces organizar una unión sindical

“conformada por los propios trabajadores (...) para convencerlos de que hicieran una cooperativa que explotara el oro que aún quedaba en las tierras de Barbacoas” (32).

Para realizar esta empresa, padre e hijo tienen que aliarse con el político local, quien a su vez se aprovecha de la influencia del padre con el fin de hacer que el pueblo vote por el candidato presidencial del Partido Conservador. Esto requiere “coordinar un trabajito para que en las urnas aparezcan los votos que nos están haciendo falta (...) así atajar el regreso al poder del dictador” (35).⁶ La manera en la cual se ejecuta el fraude la relata Álvarez haciendo enfática la participación del Pelao:

“(...) Después explicó cuáles votos sacar y le entregó a mi padre los votos por los que había que reemplazarlos (...) ¿Qué hacemos con esto?, preguntó mi viejo cuando volvimos a casa y descargamos en el patio los votos y las actas electorales que habíamos sacado de la escuela. El senador le alcanzó al viejo una caneca de gasolina. Yo, yo, yo, grité cuando vi al viejo sacar del bolsillo una caja de fósforos. Tome, dijo mi papá. Prendí el fósforo y lo arrojé sobre le montón de papeles”. (35-36)

En la misión encargada a Fabio, el padre, por parte del político local, es el Pelao niño quien quema los votos sustraídos de las urnas, siendo este el primer aprendizaje del protagonista al notar y ser cómplice sin saberlo, debido a su edad, del fraude electoral. Este acto hará que el padre del Pelao se suicide poco después en el transcurso de la historia, atormentado por haber traicionado la confianza de su comunidad. La ingenuidad expresada en la voz del narrador protagonista al presenciar y participar del robo de votos confirman que ni el padre ni la tía del Pelao son malas influencias, lo que marca una diferencia con el papel de los tutores de la picaresca clásica en la deformación del protagonista.

Como se discutirá más adelante, el niño aprenderá que obrar desde la legalidad le acarreará decepciones. Esto lo empieza a descubrir durante el periodo en el cual vive con su tía, la maestra activista, y entra en el mundo de la comuna marxista:

“De la ingenuidad de creer que había conseguido una gran familia pasé a la doble ingenuidad de creer que mi familia estaba conformada por un grupo de héroes capaces de cambiar el mundo. Pero ni el mundo quiere cambiar ni los cambios los hacen los héroes, y yo, que nunca he dejado de cargar la mala suerte de mis papás, vine a confirmarlo el Primero de Mayo de 1975, el día de la mayor manifestación obrera que recuerde Colombia”. (104)

La decepción que experimenta el Pelao con respecto al movimiento sindical narrado como trasfondo en la novela a través de su vida dentro de la comuna influye en que el protagonista niño, joven y adulto termine atraído más por el mundo del hampa y las opciones que este parece ofrecer.

La aventura de la comuna izquierdista termina con muchos de sus miembros desaparecidos, asesinados por el régimen, o involucrados en la guerrilla, por lo que la tía del Pelao entra en una profunda depresión que posteriormente le acarrearía su muerte en un accidente de tránsito, durante la adolescencia del protagonista. Este nuevo periodo de orfandad influye nuevamente en el descenso del personaje a las capas más bajas o más violentas de la sociedad al tiempo que se deforma su capacidad moral y ética. En el relato esto se manifiesta cuando comenta el Pelao sobre la adolescencia: “intentaba estudiar o seguir con mis lecturas revolucionarias, pero la verdad, me aburría y siempre terminaba sentado al frente del televisor” (145); pero en la escuela conoce a Héctor “uno de los muchachos que hacía vida de pandillero en la esquina” (145) de su casa y a quien empieza a admirar pues gracias a él entra a formar parte de la pandilla:

“La vida de pandillero terminó por gustarme más que la vida en el MOREI. En la calle la gente no habla mierda ni teoriza sobre empresas imposibles; está intentando conseguir plata, rumbeare, trabarse, emborracharse, levantarse un polvo; mejor dicho, está intentando vivir. O, si la vida se complica, intentando sobrevivir, intentando evitar que la maten. En la calle, uno aprende que debe cambiar su propio destino porque a este mundo no lo cambia nadie”. (153)

Héctor se convierte así en el primer tutor que influye de manera negativa en el personaje y lo inicia en el mundo de la delincuencia común. De robos menores de bicicletas o ropa y accesorios de marca de almacenes exclusivos, escalan a un escenario más serio robando un kilo de coca de una supuesta caleta del narcotráfico para venderla a un distribuidor de droga de la capital. Al descubrir que el alcaloide no era más que un kilo de harina de maíz, los compradores deciden vengarse, por lo que, junto a los demás miembros de la pandilla, el Pelao debe abandonar el barrio y es el inicio de su constante huida a lo largo de la novela y de su progresiva entrada al mundo ilegal en los siguientes trabajos que debe tomar para sobrevivir. De este modo, con cada nuevo oficio el protagonista de *35 muertos* se entera de un caso de corrupción más (las limpiezas sociales y desapariciones a manos del ejército, los negocios de la guerrilla con el tráfico de drogas), o aprende, muchas veces de manera inconsciente, una nueva modalidad de crimen (camuflar bombas en los muñecos de las obras de teatro de un titiritero, invertir las ganancias ilegales del narcotráfico en su trabajo como contador del Cartel de Cali, legalizar los títulos de propiedad de

las tierras despojadas a los campesinos cuando trabajaba para los paramilitares, e incluso termina involucrado en una red de narcotráfico en España).

Otra característica que comparte la novela de Álvarez con la picaresca es el hecho de que desde muy niño, el personaje debe cambiar constantemente de residencia, al principio porque como huérfano debe ir donde lo llevan, pero posteriormente por razones que varían: escapa debido a líos amorosos y ajustes de cuentas, o, más tarde en la historia, deserta del ejército, es perseguido por la guerrilla, por el narcotráfico y, finalmente, por los paramilitares para terminar exiliado en España, en un reverso de la trayectoria de Pablos (quien va de España al Nuevo Mundo).

Así, como la figura tradicional del pícaro, el Pelao se muda constantemente de un lugar a otro, de manera que el protagonista de Álvarez se ajusta al género pues durante sus viajes no llega a obtener ninguna madurez social ni emocional: como lo admite al final de su historia, una vez más desempleado, exiliado y sin ninguna compañía, el Pelao se da por vencido y concluye “que la vida no valía la pena, que no quería luchar más, que no quería enamorarme, cargar más recuerdos ni más ilusiones ni decepciones” (484). Esta posición recuerda, pero sin adecuarse enteramente, a la postura conservadora de Quevedo en su escarmiento hacia el pícaro: en la novela de Álvarez no hay tampoco tanto una celebración del peregrinaje y del proceso de formación del pícaro, pero sí un desencanto vital, una sensación de derrota junto a una mirada del autor que se vuelve más y más cínica mientras progresa la novela.

Humor obsceno, carnavalización y crítica desde la risa

Un rasgo distintivo de *35 muertos*, de Sergio Álvarez, es el uso insistente del humor obsceno, el lenguaje vulgar y la constante alusión al sexo, elementos que pueden leerse a través de la noción de carnavalización según Mijaíl Bajtín. Para Bajtín, el carnaval no solo implica la inversión temporal del orden social, sino también la exaltación de lo grotesco corporal y la ridiculización de jerarquías como mecanismos de renovación simbólica. En este sentido, la novela participa de ese imaginario carnavalesco, especialmente en sus primeras secciones, donde lo escatológico y lo sexual se imponen como ejes de una risa subversiva, pero también incómoda.

No obstante, es necesario matizar cómo opera ese humor en la representación de las mujeres. A diferencia del humor universalizante y paródico de la picaresca clásica, *35 muertos* muestra un sesgo reiterado en la construcción sexualizada y reduccionista de las voces femeninas. El cuerpo de las mujeres se narra desde una óptica deseante y vulgar, como lo evidencia la presentación de Cristinita, la tía del protagonista: “bajó de la flota el culo al que iba pegada, (...) sacudió el par de tetas que intentaban hacerle contrapeso al

trasero...” (44), o la descripción de una vecina adolescente con “una cara feísima pero unas tetas, una cintura y un culo tan bien tallados (...)” (256), a quien llaman simplemente “Gemidos”.

Estas escenas pueden entenderse como expresiones de un humor carnavalesco teñido de sexismo, donde el deseo del protagonista marca la manera en que recuerda y nombra a las mujeres. Sin embargo, más que atribuir estas representaciones a una estrategia dirigida exclusivamente a un lector masculino y heterosexual —afirmación que resultaría especulativa—, es más preciso considerar que este lenguaje forma parte del universo mental del narrador. Su mirada está moldeada por una sociedad profundamente desigual y misógina, y lo que el lector percibe es, precisamente, la interiorización de esa violencia simbólica. El humor hipersexualizado no parece ser objeto de crítica explícita, pero su recurrencia sistemática evidencia una lógica narrativa donde lo grotesco del cuerpo femenino sirve tanto para la risa como para revelar el deterioro moral del entorno.

Conforme avanza la novela, el tono humorístico de los primeros capítulos va cediendo ante un clima de desesperanza. Esta transición coincide con el ingreso del protagonista a escenarios de mayor violencia, como los movimientos guerrilleros o el contexto paramilitar. Aquí el humor ya no busca provocar la risa del lector, sino incomodarlo, como en el caso de Marcos, un personaje homosexual que es humillado y castigado por su orientación en manos de un grupo guerrillero. En una escena especialmente dura, los combatientes lo golpean y se burlan: “el golpe me estremeció y me revolvió todo el miedo, la tristeza y la desesperanza y me puse a llorar. Ja ja ja, se rió Capulina. Lloro como una niña, reían los otros guerrilleros mientras uno me quitaba la venda” (121). La risa aquí no es festiva, sino cruel y denigrante; ya no es

la carcajada liberadora del carnaval, sino un instrumento de humillación que desnuda el fracaso ético de los proyectos revolucionarios.

Esta deriva del humor —de lo escatológico a lo cruel— acompaña el tránsito del protagonista por los grandes hitos del conflicto colombiano de fin de siglo. Sin embargo, ciertos aspectos parecen quedar al margen. El narcotráfico, por ejemplo, apenas se menciona tangencialmente, como si el autor evitara deliberadamente tematizarlo. Asimismo, las masacres paramilitares son contadas de forma mediada, casi como si ocurrieran en off, relatadas por personajes y no narradas en tiempo real. Esto contrasta con otras novelas del subgénero de la *sicairesca*, donde la violencia explícita y la sangre están en primer plano. En *35 muertos*, en cambio, la violencia se presenta de forma anestesiada, diluida por el tono coloquial y la oralidad del narrador, lo cual disminuye el efecto de horror ante los hechos relatados.

Pese a esta atenuación, la novela mantiene una estructura picaresca: el protagonista no cambia de forma sustancial, sobrevive adaptándose al entorno, y su travesía, aunque marcada por el desencanto, conserva un tono lúdico. Lo que varía es la función del humor: al principio sirve para provocar risa, pero hacia el final se transforma en una estrategia irónica que revela la descomposición moral de una sociedad entera. El humor carnavalesco se convierte así en un espejo deformante que refleja los excesos, la vulgaridad, la violencia y la corrupción de los últimos treinta y cinco años del siglo XX en Colombia. Lejos de ser un mero adorno estilístico, el humor en *35 muertos* es una herramienta ambigua que permite alternar entre la burla, la crítica y la denuncia, aunque por momentos también reproduce los mismos vicios que pretende exhibir.

Obras citadas

Abad-Faciolince, Héctor. 1994. *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Bogotá: Alfaguara.

Abad-Faciolince, Héctor. 2008. “Estética y Narcotráfico.” *Revista de Estudios Hispánicos* 42: 513–518.

Abad-Faciolince, Héctor. 2011. *El olvido que seremos*. Barcelona: Seix Barral.

Alegría, Fernando. 1959. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones de Andrea.

Alemán, Mateo. 1962. *Guzmán de Alfarache: I*. Madrid: Espasa-Calpe.

Álvarez, Sergio. 2004. *La Lectora*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial.

Álvarez, Sergio. 2006. *Mapaná*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial.

Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Bajtín, Mijail. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barrell, Carmen. 1997. "Carnaval, representación y fracaso en "El Buscón" (1.4)." *Revista Chilena de Literatura*, no. 51 (November): 59–79.
- Becco, Horacio. 1990. *Poesía colonial hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Benítez-Rojo, Antonio. 1999. "José Joaquín Fernández de Lizardi and the Emergence of the Spanish American Novel as National Project." In *The Places of History. Regionalism Revisited in Latin America*, edited by Doris Sommer, 199–213. Durham/London: Duke University Press.
- Caicedo, Andrés. 1977. *Que viva la música*. Bogotá.
- Camayd-Freixas, Erik. 2012. *Etnografía imaginaria. Historia y parodia en la literatura hispanoamericana*. Guatemala: F&G Editores.
- Casas de Faunce, María. 1977. *La novela picaresca latinoamericana*. Madrid: Cupsa Editorial.
- Concolorcorvo (seud. Calixto Bustamante Carlos, inca). 1942. *Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos-Ayres, hasta Lima, 1773*. Buenos Aires: Solar.
- Cros, Edmond. 1978. *Ideología y genética textual: El caso del BUSCÓN*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Dunn, Peter. 1993. *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History*. Ithaca: Cornell University Press.
- Earle, Peter G. 1988. "De Lazarillo a Eva Luna: Metamorfosis De La Picaresca." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36 (2): 987–996. Accessed February 22, 2025. <https://www.jstor.org/stable/40300295>.
- Egido, Aurora. 1978. "Retablo carnavalesco del buscón don Pablos." *Hispanic Review* 46 (2): 173–197.
- Fals-Borda, Orlando. 2008. "La Subversión en Colombia." TJER Taller de Formación Estudiantil-Raíces, January. Accessed February 22, 2025. <http://www.tjer.org/>.
- Fals-Borda, Orlando, et al. 1977. *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Punta de Lanza.
- Fanta, Andrea. 2014. *Residuos de la violencia: Producción cultural colombiana, 1990–2010*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Florencio, Jesús Humberto. 2002. *Tres perspectivas de análisis en el marco de la obra de Gabriel García Márquez*. México: Plaza y Valdés.
- "Francisco Mosquera: Sobre Su Obra Y Su Vida." n.d. MOIR. Accessed February 22, 2025.
- Franco, Jorge. 1999. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Friedman, E. H. 2006. *Cervantes in the middle, realism and reality in the Spanish novel from Lazarillo de Tormes to Niebla*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Publications.
- Gallón Salazar, Angélica. 2011. "La literatura tiene que hablar con la política." *El Espectador*, May 11. Accessed February 22, 2025. <https://www.elespectador.com/content/la-literatura-tiene-que-hablar-con-la-pol%C3%ADtica>.
- García Márquez, Gabriel. 1972. *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Bogotá: Sudamericana.
- Garrido Ardila, Juan Antonio. 2015. *The Picaresque Novel in Western Literature: From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Granda, Carmen. 2010. "El matadero de Esteban Echeverría." *Divergencias: Revista de estudios lingüísticos y literarios* 8 (2): 28.
- Green, Otis H., and Francisco Rico. 1973. "La novela picaresca y el punto de vista." *Hispanic Review* 41 (2): 436.
- Guillen, Claudio. 1971. "Toward a Definition of the Picaresque." In *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, 71–106. Princeton: Princeton University Press.
- Haan, Fonger De. 1903. "La Monja Alferez." In *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain*, 39–40. Accessed February 22, 2025.
- Hill, Ruth. 2005. *Hierarchy, Commerce, and Fraud in Bourbon Spanish America: A Postal Inspector's Exposé*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Jordi, Julián. 2013. "Diálogo con Sergio Álvarez." *Revista de Letras*, April 2. Accessed February 22, 2025. <http://revistadeletras.net/dialogo-con-sergio-alvarez-por-jordi-corominas-i-julian/>.
- Karam, Maria Lucia. 2001. "A Esquerda Punitiva." *Revista de Estudos Criminais* 1 (1): 11–18.
- Koller, Marvin. 1988. *Humor and Society: Explorations in the Sociology of Humor*. Houston: Cap and Gown Press.
- La Educación de mala calidad es política de Estado. n.d. MOIR. Accessed February 22, 2025.
- Lander, María Fernanda. 2007. "La voz impertinente de la 'sicaresca' colombiana." *Revista Iberoamericana* 73, no. 218 (January–March): 165–177.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1970. "Para una revisión del concepto 'Novela Picaresca'." In *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 27–46. México: Asociación Internacional de Hispanistas.
- Lozano, Pilar. 2006. "Colombia, asediada por alianzas oscuras." *El País*, November 20. Accessed February 22, 2025. http://internacional.elpais.com/internacional/2006/11/20/actualidad/1163977203_850215.html.
- Manrique, Miguel. 2014. "Presentación de '35 Muertos'." *Arcadia*, February 20. Accessed February 22, 2025.
- Mutis, Ana María. 2009. "La novela de sicarios y la ilusión picaresca." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Imaginarios de la violencia* 34 (1): 207–226. Accessed February 22, 2025.
- Mañero, David. 2011. "La mirada del pícaro. Sobre la influencia de la novela picaresca en la narrativa moderna y contemporánea." *Ínsula* 778: 39–41.
- Martínez, Agustín. 1981. *La mala hierba*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Mendoza-Zambrano, Mario. 2002. *Satanas*. Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.
- Nussbaum, Martha. 1995. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press.
- O'Neill, Patrick. 1990. *The Comedy of Entropy: Humour. Narrative. Reading*. Toronto: University of Toronto Press.
- Osorio, Óscar. 2015. *El sicario en la novela colombiana*. 1st ed. Universidad del Valle.
- Padilla, José Ignacio. 2013. "35 Muertos de Sergio Álvarez." *Blog Ibero Americana*, February 20. Accessed February 22, 2025. <http://blog.ibero-americana.net/2013/02/20/35-muertos-de-sergio-alvarez-resena/>.
- Parker, Alexander. 1967. *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599–1753*. Edinburgh: University Press.

- Rodríguez Freyle, Juan. 1968. *El carnero*. Medellín: Bedout.
- Rosero, Evelio. 2006. *Los Ejércitos*. Barcelona: Tusquets.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. 1997. "Introducción." In *José Joaquín Fernández de Lizardi, El Periquillo Sarniento*. Madrid: Cátedra.
- Peller, Mariela. 2009. "Los cuerpos mártires: subjetividad, sexualidad y revolución en el beso de la mujer araña de Manuel Puig." *Nómaditas* 22 (2009.2): [n. pag.]. Accessed February 22, 2025.
- Restrepo, Laura. 1993. *Leopardo al sol*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta.
- Restrepo, Laura. 2004. *Delirio*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.
- Ruiz, Juan. 1968. *Libro de buen amor*. Barcelona: Ediciones Marte.
- Shu-Ying Chang, Luisa. 2011. "El nomadismo del pícaro, vagabundo y viajero. El Buscón desde punto de vista posmoderno." In *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, July 7–11, 2008)*, tomo II: Prosa, 143–150. Cursos e Congresos nº 197. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. DL C 285-2011.
- Teodosio, Fernando. n.d. "Sobre la picaresca en Hispanoamérica." *Edad de Oro* 20: 95–104.
- Vallejo, Fernando. 1995. *La virgen de los sicarios*. México, D.F.: Editorial Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2011. *El ruido de las cosas al caer*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.
- van der Linde, Carlos German. 2016. "Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de novelas colombianas." In *University of Colorado, Spanish and Portuguese Graduate Theses & Dissertations*, 23.
- Vidal-Foch, Ignacio. 2013. "Sergio Álvarez: "El realismo mágico se ha convertido en una excusa para la atrocidad"." *EL PAÍS*, February 21. Accessed February 22, 2025. <http://www.elpais.com/>.

Notas

1. Un juego de palabras con el nombre del famoso periodista de los años 80 y 90 Juan Gossaín. Desde hace algunos años, debido a una enfermedad, no se le ha escuchado en radio ni televisión, ni ha publicado escritos en periódicos. Al momento de escribir este artículo, el periodista tiene 78 años.
2. En 1995 Abad-Faciolince acuña la expresión "sicaresca antioqueña" diciendo que se trata de una "nueva escuela literaria surgida en Medellín" ("Estética y narcotráfico" 515). De acuerdo con Óscar Osorio en su estudio sobre *El sicario en la novela colombiana*, Abad-Faciolince "no menciona las obras que constituirían esta sicaresca, ni es claro qué textos tiene en mente a la hora de plantear el surgimiento de una escuela literaria, pero en lo atinente a la novelística antioqueña con tema de sicario se conocían *Pelaíto* de Victor Gaviria (1991) y la *Virgen* de Vallejo (1994)". Osorio supone que "Abad-Faciolince pudo referirse también a la literatura con protagonistas narcotraficantes, cuyos productos más visibles eran *La mala hierba* (1981) de Agustín Martínez y *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo —que se desarrollan en la costa Atlántica—, *El Divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal —en el Valle del Cauca— pero estas anécdotas no se desarrollaban en Antioquia ni sus escritores son de esta región" (Osorio 2015, 21).
3. La obra de Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* (1994), es la más estudiada en este contexto. Su narrador, Fernando, describe su retorno a su ciudad natal, Medellín, y basa su relato en sus impresiones al conocer y hacer parte de su bajo mundo delinencial, principalmente a través de su relación con Alexis, y, posteriormente, con Wilson, ambos sicarios.

4. A pesar de ser escrita por un autor de nacionalidad española, *Sicario* es una novela que narra los hitos violentos ocurridos en Colombia desde la violencia bipartidista hasta el presente de la narración (al final de los años ochenta).
5. Sin pretender pasar por alto las marcadas diferencias estilísticas e ideológicas presentes en *El Lazarillo de Tormes* o *El Buscón* de Quevedo, pretendo identificar en este capítulo los evidentes paralelos que son comunes a la picaresca en general.
6. La narración parece inspirarse en los hechos del 19 de abril de 1970, fecha en la que el exdictador y entonces candidato presidencial Gustavo Rojas Pinilla punteaba los resultados de votación hasta prácticamente el final de la transmisión radial. Finalmente, y de manera inexplicable, Misael Pastrana Borrero amaneció siendo ganador de las elecciones, sin aclararse nunca lo realmente ocurrido en esa jornada electoral.