

Representaciones del sujeto femenino en el arte y la literatura de la violencia colombiana

Ruth Nelly Solarte González / Universidad de Valladolid

Resumen

Este trabajo hace un recorrido por pasajes de la historia colombiana que describen la violencia que ha flagelado a la nación, desde el siglo XIX hasta la actualidad. En él se analizan obras de arte y de literatura que representan a la mujer en dichos contextos de violencia: heroínas, víctimas, guerrilleras y delincuentes. El análisis incluye elementos de las teorías feministas sobre el género, planteadas por Judith Butler y Luce Irigaray.

Palabras clave: arte de la violencia colombiana, literatura de la violencia colombiana, representación de la mujer en la violencia, mujer delincuente, teorías feministas

Abstract

This article takes a journey through the passages of Colombian violence, from the 19th century to the present. It analyzes artistic and literary works that represent women in contexts of violence: heroines, victims, guerrillas, and delinquents. The analysis includes theoretical elements from Judith Butler and Luce Irigaray's feminist theories about gender.

Keywords: Colombian violence in art, Colombian violence in literature, the representation of women in violence, delinquent women, feminist theories

En Colombia los distintos conflictos bélicos y sus subyacentes manifestaciones de violencia no sólo han recorrido los anales históricos de esta nación, sino que también ocupan un primer plano en la plástica y la literatura colombianas. Los sujetos creadores han convertido sus obras en un testimonio estético que describe y denuncia las múltiples incursiones bélicas y de violencia que han flagelado a esta nación por casi doscientos años. Parte de este testimonio proyecta la imagen de una mujer, que a manera que transcurre el tiempo, es representada con diferentes rostros, identidades y roles moldeados por las circunstancias socio-históricas que han marcado el contexto colombiano. Así, en el presente estudio se realizará un análisis de la representación del sujeto femenino en obras de arte y de literatura que recrean contextos y episodios de violencia en Colombia; además, se dará un breve vistazo a algunos largometrajes que ilustran el tema en cuestión. Dicho estudio hace un recorrido histórico y cronológico que inicia con la figura de la heroína y mártir, en la época de la independencia; continúa con la figura de la víctima, en el periodo conocido como la Violencia;¹ la guerrillera, en el conflicto armado; y culmina con la anti-heroína o mujer delincuente, en la era narcoterrorista. El análisis incluirá elementos de la teoría feminista de Judith Butler que afirma que el género es una construcción histórico-social. Además, se complementará con los fundamentos de Luce Irigaray, quien acoge la diferencia sexual y afirma la necesidad de una conexión estrecha de la mujer con sus antecesoras en la construcción de su identidad.²

En el arte y la literatura colombianos, la representación del sujeto femenino, situado en el contexto histórico-bélico de la nación, supone la presencia y transformación de distintos perfiles de dicho sujeto. Entre estos están: heroínas, mártires, religiosas, madres, hijas, víctimas, victimarias, desterradas, campesinas, ciudadanas, guerrilleras, activistas, asesinas, prostitutas, etc. Se trata de un conglomerado de identidades estereotipadas positiva o negativamente, en donde, en algunos casos, la mujer asume dos o más identidades a la vez, por voluntad propia o por las realidades en que se halle ella inmersa. De una manera similar, el hombre colombiano ha asumido rostros y roles que son análogos a aquellos de la mujer. Ellos han sido representados en la historia, el arte y la literatura como

héroes, mártires, padres, hijos, víctimas, victimarios, desterrados, campesinos, ciudadanos, guerrilleros, activistas, asesinos, prostitutas, etc. Al compararse esta lista de perfiles, es evidente que coincide exactamente con la anterior referida a la mujer. A primera vista las pequeñas diferencias están definidas por los morfemas que definen el género de estos significantes, y que por ende, remiten a una distinción entre sí el sujeto descrito es masculino o femenino, pero en un sentido semántico, algunos de estos significantes conducen a una única representación mental carente de género.

Al abandonar el plano formal del lenguaje y al ubicar estos significantes en un contexto común para hombres y mujeres, es posible ver como su caracterización se realiza de maneras diferentes. Esto sucede porque la sociedad asigna parámetros de comportamiento a cada sujeto de acuerdo con su género, y tanto la literatura como el arte que ilustran pasajes de la historia colombiana dan pistas de ello; tal como se analizará a continuación.

La cuestión del género y los héroes de la independencia

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

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

La descripción de Franco Vargas exalta el conocimiento de Sucre en materia política, se engrandecen sus habilidades intelectuales, además su heroísmo en la batalla. En contraste, en la descripción de Policarpa Salavarrieta no se menciona ni su capacidad intelectual ni sus visiones políticas. Tal como se evidencia en el texto de Franco Vargas:

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

Franco Vargas resalta aquí las habilidades seductoras y la resignación femenina como una virtud de la heroína, se le compara también con una virgen. En ningún momento se menciona la ideología o motivación que impulsó a Salavarrieta a contribuir en el proceso de independencia, se exalta más bien su sensibilidad y sus sentimientos.

En el arte la imagen de Policarpa Salavarrieta es tratada de una manera similar a como lo hace Franco Vargas en su texto. En la obra *Policarpa marcha al suplicio*, del siglo XIX, cuyo autor es anónimo (ver fig. 1), Salavarrieta es conducida a su fusilamiento; la posición de las manos de Salavarrieta y su rostro inclinado hacia un sacerdote, de quien posiblemente recibe consuelo, indican una suerte de fragilidad. Dichas posturas corporales no hacen de ella una heroína militante, sino por el contrario, una mujer sumisa en espera de su destino. La imagen de Jesucristo crucificado, inserta en la obra, evoca la imagen de una santa o dolorosa. Este elemento cristiano coincide con la representación de Franco Vargas, quien en su texto compara a Salavarrieta con una virgen santa, que muere por su patria en el tiempo de las cruzadas.



Fig. 1. Anónimo. *Policarpa marcha al suplicio*, XIX. Oleo. Banco de la República de Colombia.

Las descripciones de Antonio Sucre y Policarpa Salavarrieta evidencian una marcada diferencia en lo que concierne a su directa participación en la lucha de independencia. A Sucre se le recuerda por su estrategia

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

Lo anterior ilustra cómo la diferencia de género está definida por los parámetros sociales y no por el aspecto biológico. Tal como lo explica Simone de Beauvoir: “una no nace mujer, sino que se hace mujer. Ni el destino biológico, psicológico ni económico determina la figura que la mujer presenta en la sociedad: es la civilización entera que produce esta criatura...” (ctd. en Wittig 265).³ Esta idea de que la mujer no nace mujer sino que se hace mujer es ampliada y desarrollada por Judith Butler con la noción de materialización y performatividad, en la que no sólo afirma que el género es una construcción social, sino el sexo mismo, tal como lo explica la autora:

“[S]exo” es un constructo ideal, el cual es materializado a través del tiempo. No es un hecho o una condición estática del cuerpo, sino un proceso por el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran su materialización a través de una reiteración forzosa de estas normas. (1-2)

Dentro de esta concepción de Butler es relevante la referencia que la autora hace de la reiteración de las normas que materializan o definen el sexo y el género, puesto que dichas normas regulan el comportamiento de cada individuo. Si se tiene en cuenta “la reiteración de las normas” frente a las construcciones sociales de género, dentro de una diacronía en la historia colombiana, es posible deducir que con el paso del tiempo algunas de estas normas establecidas se han mantenido o se han transformado, y por ende, la identificación y la representación de la mujer también.

Dentro del contexto de las luchas de Independencia, Policarpa Salavarieta, como hito histórico femenino, sirve de referente inicial para observar cómo algunos elementos de la representación femenina tienen vigencia en la actualidad. Para ver esto es necesario regresar a la ya citada descripción que Franco Vargas hace de Policarpa. En dicho texto, el historiador, desde

una concepción patriarcal, asocia a la heroína con la seducción, la resignación y la pureza; atributos que están asociados mayormente con la conducta femenina. Estas características se han convertido en normas que se han reiterado a la mujer colombiana, y que aún se hallan vigentes en la actualidad.

En contraste, otros elementos de la caracterización del sujeto femenino en lugar de reiterarse desaparecen o se transforman. Dichos elementos están mayormente asociados con sus roles sociales y sus acciones, es decir, existen ciertos comportamientos que en una época anterior la mujer no exteriorizaba y en una época posterior sí se atreve a manifestar. La explicación de este fenómeno se puede argumentar desde la idea de Butler de que los seres a pesar de su inscripción en un género y de la reiteración de normas, no siempre hacen lo que la sociedad les dicta hacer. Butler lo explica así: “...que esta reiteración sea necesaria es signo de que la materialización no es siempre completa, los cuerpos no siempre cumplen con las normas que se le son impuestas” (2). Este argumento refuta las ideas esencialistas que dicen que las mujeres están equipadas con características que las harán mujeres debido a su naturaleza. A la vez demuestra que las mujeres no siempre se adaptan a las normas que pretenden modelar su comportamiento dentro del género al que son circunscritas. Si se analiza a Policarpa Salavarieta como una mujer insurrecta, y una heroína que decidió desviarse de la norma para buscar la independencia de la patria, la representación de Salavarieta constituirá una metáfora de independencia femenina; puesto que al desviarse de la norma, ella se resiste a seguir los convencionalismos dictados a la mujer de su tiempo. Así, Salavarieta se convierte en un ícono dual: representa la resistencia femenina en pro de la patria y en pro de su condición de mujer. Además, podría decirse que Salavarieta, como heroína, encarna uno de los roles iniciales que la mujer despliega dentro de la historia de los conflictos bélicos y de violencia en Colombia. Cabe anotar que esta desviación de la norma manifestada por Salavarieta pudo ser asimilada por otras mujeres en la posteridad. Salavarieta como ejemplo de mujer militante, durante la Independencia, logra convertirse en un modelo para las mujeres en la modernidad. Un ejemplo de ello son las mujeres que militan en las guerrillas de finales del siglo XX, cuyo caso se analizará más adelante.

La heroína y la víctima en la época de la República

Varias décadas después de la muerte de Policarpa, en Colombia se busca la consolidación de un estado-nación, y los participantes en los procesos de independencia se dividen en dos grupos. Por una parte, un grupo plantea la idea de reformar la estructura de la nación, para así, facilitar el libre comercio, la libertad de religión y la separación de la iglesia y el estado. Estas ideas de reforma se traducen en una ideología

liberal que fue abrazada mayormente por abogados y comerciantes. Por otra parte, el grupo opositor, liderado por los terratenientes y el clero, plantea continuar con el modelo tradicional, un gobierno centralista que vincula a la iglesia en su aparato de gobierno. Durante este tiempo de conmoción política aparece la novela *Manuela* (1856), de Eugenio Díaz. La trama de esta novela consiste en el viaje que emprende Demóstenes, personaje principal, caracterizado como un intelectual y liberal progresista, a un pueblo donde conoce a Manuela, una mujer de origen humilde. Esta mujer sufre el acoso de Tadeo, un hombre con cierto poder en el pueblo, quien manipula deliberadamente las leyes para obtener su propio beneficio. Tadeo trata de interponerse en el amor entre Manuela y Dámaso, hasta el punto de causar la muerte de Manuela con un incendio, el día de su boda.

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

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

y Nieto (12). Su virginidad representa la pureza del pueblo, y su muerte describe la victimización del sector popular a manos del sector de poder dentro de la división interna del partido liberal. *Manuela* sirve de referente para una comprensión de los orígenes políticos y partidistas de la violencia que azotó al país durante los años 1946 y 1965; además, se convierte en un antecedente literario de la llamada “novela de violencia” en Colombia, surgida entre los años 1951 y 1972. De manera similar, la obra es una referencia de la constante presencia del personaje femenino y su rol en el conflicto bélico colombiano, que se evidenciará en las producciones literarias y artísticas posteriores. Es posible afirmar que aunque la mujer no sea siempre la protagonista, de alguna u otra manera siempre se alude a ella. Tal como se analizará a continuación con obras que ilustran otros conflictos bélicos.

Literatura y la mujer victimaria en un pasaje histórico violento

En la transición de los siglos XIX y XX se dan dos hechos cruentos para la historia de Colombia, la guerra de los Mil Días, que se inicia en 1899, y la masacre de obreros huelguistas que trabajan para La United Fruit Company, en 1928, conocida como la masacre de las bananeras. La historia reconoce esta huelga como el primer movimiento sindical masivo registrado en Colombia. Esta tragedia sirve de trasfondo histórico en la obra *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio. Según Lucila Inés Mena, la intención de Cepeda Samudio no es narrar el hecho histórico, sino cómo este episodio histórico afectó “la conciencia individual y colectiva” (5). La trama de la novela se reduce a la interacción de una familia, donde predomina el patriarcado y una dinámica de intrigas dentro del grupo familiar. Estas intrigas dominan las acciones de los miembros y su generación posterior, quienes de una u otra manera se ven afectados por el episodio de la masacre de las bananeras.

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

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

de odio y resentimiento el recinto interno de la familia. (*La casa 13*)

De acuerdo con las apreciaciones de Mena, podría interpretarse la representación femenina como una metáfora de aquella sociedad que perpetúa los regímenes de opresión, en donde el orden social opresor cambia de ejecutores y se preserva sin alterarse. Se cultiva así, un odio por parte de los miembros de la colectividad que sufren la opresión, y que los conduce a incurrir en acciones violentas. Así con la hija, la mujer no es ya representada como víctima o mártir, sino como victimaria. Se evidencia aquí una transformación de la representación de la mujer, donde ella ya no se identifica con su género, sino con el género patriarcal dominante. Desde las teorías de Butler, se da una reiteración de las normas en la medida que el personaje femenino perpetúa un sistema de opresión, pero a la vez se da una alteración de estas normas porque la mujer reemplaza a la figura patriarcal.

Posterior al hecho histórico violento de la masacre de las bananeras, la violencia bipartidista se mantiene, y presenta otro suceso histórico trascendente en la historia de la violencia en Colombia; éste es el Bogotazo.

La mujer victimizada: el arte y la literatura del Bogotazo

El Bogotazo es uno de los episodios que sin lugar a dudas marcó la historia de Colombia. Dicho episodio se detona el 9 de abril de 1948, en la ciudad de Bogotá, cuando el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán cae abatido a manos de Juan Roa Sierra, quien a ciencia cierta no se sabe si fue realmente el móvil asesino. El homicidio ocasiona una revuelta en la ciudad, la cual trae consigo enfrentamientos callejeros entre los partidarios políticos (liberales y conservadores), alzados en armas y saqueadores; su resultado se cifra en miles de personas muertas e incontables estragos en el centro de la ciudad. Días después de este episodio, una guerra civil no declarada entre liberales y conservadores se extiende a todos los rincones de la nación colombiana, episodio conocido como la Violencia.

Esta conmoción nacional no le fue indiferente a los artistas colombianos, quienes plasmaron escenas de dicha conflagración en sus lienzos. Según Álvaro Medina, los artistas plásticos se ocupan de la narración de la violencia antes que los escritores:

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

En algunas de las obras de estos artistas se puede encontrar la figura femenina como eje central de sus obras. Un ejemplo de ello son las obras *Masacre, 10 de abril*⁴ (1948) (ver fig. 2) y *Violencia* (1962), de Alejandro Obregón (ver fig. 3), donde el tema de la maternidad y la muerte se correlacionan. En *Masacre, 10 de abril*, cuerpos mutilados yacen junto a la figura de una mujer muerta, cuyo cadáver es abrazado por un niño. En *Violencia*, la imagen central es también el cadáver de una mujer, esta vez, embarazada, difuminada en trazos grises que simultáneamente ilustran la silueta de unas montañas, y evocan el paisaje andino.



Fig. 2. Obregón, Alejandro. *Masacre de 10 de abril*, 1948. Oleo. Banco de la República de Colombia.



Fig. 3. Obregón, Alejandro. *Violencia*, 1962. Oleo. Banco de la República de Colombia.

En las dos obras de Obregón, el elemento común es la maternidad ultrajada y asesinada. Una posible interpretación de esa maternidad se traduce en el símbolo de la patria colombiana acribillada por sus propios hijos en la guerra bipartidista. En estas obras es visible un cambio en la representación del sujeto femenino; previamente se analizó aquí que Policarpa Salavarrieta y Manuela, el personaje femenino de la novela de Eugenio Díaz, figuran como heroínas y mártires; por el contrario, en las obras de Obregón, al sujeto femenino se le despoja de su rol de heroína y se reduce a ser solo víctima. En contraste, la artista Deborah Arango, quien también ilustra el Bogotazo en su obra, recrea a la mujer no como víctima, sino como protagonista en el conflicto violento. En su obra *Masacre del 9 de abril* (1948)

(ver fig. 4), la mujer aparece como imagen central del cuadro, ella se encuentra en la parte elevada de un campanario y toca las campanas en señal de agitación, tal vez animando a la lucha al pueblo enardecido que se ubica en la parte inferior del campanario, los clérigos se encuentran cerca de ella tratando de detenerla. Esta obra se puede interpretar como una imagen rebelde porque en ella la mujer está ejerciendo actividades que le competirían más a los clérigos, por ser representantes de la institución religiosa.

Las obras de Obregón y Arango permiten ver dos formas opuestas de representar los roles del sujeto femenino en el Bogotazo. En el caso de Obregón, la mujer victimizada se ubica en un modo tradicional de concebir el rol de la mujer. En el caso de Arango, se identifica una mujer desviadora de los patrones convencionales. Dicho contraste sugiere que la representación del sujeto femenino depende de quien lo describa; es por esto que se puede hablar de una necesidad de la construcción de la identidad de la mujer, diferente y con sus atributos propios, tal como lo plantea Luce Irigaray, y cuya teoría se referenciará más adelante.



Fig. 4. Arango, Deborah. *Masacre del 9 de abril*, 1948. Acuarela. Museo de Arte Moderno de Medellín.

La imagen de la mujer victimizada durante el Bogotazo es también ilustrada en la novela *El día del odio* (1952), de José Antonio Osorio Lizarazo, la cual retrata la muerte de una jovencita campesina, Tránsito, en la revuelta del 9 de abril. La obra describe todas las penurias que esta joven sufre en su abrupto traslado del campo a la ciudad. Tras su llegada a la capital, Tránsito es mercantilizada por su madre en la plaza de mercado para realizar oficios domésticos. Trabaja por un tiempo y se le atribuye injustamente un robo, razón por la cual la joven queda en el desamparo de las calles de Bogotá, siendo abusada sexualmente y acusada de prostituta por las autoridades civiles. Junto a esta y otras adversidades, Tránsito pierde toda su inocencia y se convierte en una persona resentida, su existencia injustamente

concluye en los disturbios del Bogotazo. La obra de Lizarazo es relevante para el corpus de novelas sobre la Violencia porque ofrece un retrato de las penurias que sufrían los campesinos en la ciudad, por causa de las injusticias sociales y los hechos violentos insertos en esta cuestión. Además, su personaje principal es una mujer, quien es víctima inocente en el conflicto bipartidista, materializado en el Bogotazo. En esa medida es que esta obra establece cierto diálogo con *Manuela*, la novela de Eugenio Díaz, puesto que las protagonistas, en las dos novelas, son asociadas con las masas populares marginadas, y perecen inocentemente en el conflicto. Es posible ver aquí cómo los roles de la mujer se repiten en la representación literaria de dos momentos históricos diferentes.

El duelo que causó la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, y el descontento que provocaron las acciones de otros líderes liberales fueron el detonante que movió a muchos de los militantes liberales a buscar otra alternativa política. Tal como explica Olga Behar, al siguiente día de la muerte de Gaitán, el dirigente liberal Darío Echandía aceptó el ministerio de gobierno ofrecido por el presidente conservador Mariano Ospina Pérez, lo cual generó una suerte de apatía y rebeldía entre muchos de los seguidores del partido liberal, quienes más tarde se convertirían en los frentes guerrilleros del Llano, Cundinamarca y Tolima, y junto a ellos surgen las guerrillas izquierdistas (12). La división del partido liberal no es una sorpresa, puesto que estas rupturas ya se habían presentado anteriormente, tal como se describe, por ejemplo, en *Manuela* de Eugenio Díaz. La novedad yace en el hecho de que estos grupos de autodefensa no estaban ya dirigidos por las élites políticas y de poder del país, sino por el pueblo insurrecto. Por lo tanto, se convierte en otro polo enfrentado en el conflicto de poder nacional, y que además se rebela contra el estado.

La guerrillera en el conflicto armado colombiano

La violencia de las autodefensas también circula en los lienzos de los pintores colombianos de la década de los años 50 y 60. La mujer y su militancia son escenificadas en algunas obras, tal como lo ilustra Pedro Nel Gómez en *Dos mujeres en vigilancia nocturna* (1956) (ver fig. 5). Esta obra recrea dos mujeres desnudas en posición de espera, cada una mirando en sentido opuesto, como viendo lo que la otra no puede ver a su espalda; una de ellas sostiene una vela, lo cual informa de un ambiente rural; a la izquierda inferior del cuadro, un machete simboliza el arma de defensa del campesino, que también aguarda ser tomado por alguna de estas mujeres. La obra de Gómez puede ser interpretada como una evidencia artística de la participación de la mujer campesina en los grupos rebeldes rurales, que empuñan armas para defender su tierra y su familia. Así, la mujer pasa de ser víctima a participar activamente en el conflicto bélico.



Fig. 5. Gómez, Pedro Nel. *Dos mujeres en vigilancia nocturna*, 1956. Acuarela. Casa Museo Pedro Nel Gómez.

Desde la teoría de Butler, se puede ver que las desviaciones de las normas de comportamiento, impuestas dentro de la construcción de género, se materializan en las diferentes identidades que la mujer ha asumido en el conflicto bélico colombiano. Tal como lo ilustra la representación de la mujer en la lucha insurgente, con las heroínas Policarpa, personaje histórico, y Manuela, personaje literario; dichas heroínas tiene en común su muerte en contextos de pugnas políticas. Posteriormente, esa trasgresión de las normas se expresa de una manera más agresiva y directa, pues la mujer se une a la lucha insurgente guerrillera y comienza a usar las armas. Si se compara a la mujer guerrillera con Policarpa, es posible ver que la mujer guerrillera también busca una independencia de la nación, pero ya no del yugo extranjero sino del yugo opresor nacional, al cual se acusa de generar la desigualdad socio-económica de la nación. Así, la mujer continúa con el legado de resistencia, y transgrede la norma de una manera más deliberada al empuñar las armas en defensa de sus ideales políticos. Esto, a su vez, transforma su representación social dentro de las artes y la literatura, ya que dependiendo de la interpretación subjetiva de quien la describa, ella será representada como héroe o antihéroe.

Cabe aquí señalar brevemente el largometraje *La toma de la embajada* (2000), de Ciro Durán, el cual recrea el asalto de la embajada de la República Dominicana en Bogotá, por un comando guerrillero del M-19 en 1980. En este film se ilustra la participación activa de la mujer en la militancia guerrillera, con la caracterización de Carmenza Cardona Londoño, alias La Chiqui, encargada de las conversaciones mediadoras con el gobierno. Tal como lo explica María Eugenia Vásquez,⁵ otra mujer militante del M-19: “[La Chiqui] era la guerrillera sentada frente al gobierno, imponiendo condiciones, negociando dignamente. De ella aprendimos mucho... aprendimos a balancear los logros políticos, así nos

tocara encerrar el corazón entre las dos manos” (ctd. en Behar 203). Lo expuesto anteriormente presenta el surgimiento de nuevos protagonistas en el conflicto bélico colombiano, y cambios en la representación del sujeto femenino. Se hace evidente la activa participación de la mujer y su postura crítica frente a la situación socioeconómica y política colombiana; tal como se ilustra con *La Chiqui*. Entonces, la heroína ya no es identificada como Policarpa con emociones, sino que es una mujer que defiende sus ideales políticos y empuña armas en la lucha revolucionaria.

A finales del siglo XX y paralelo al conflicto armado guerrillero, la desigualdad socio-económica generará malestares sociales como la marginalidad económica, la cual aumenta la presencia femenina en conductas delictivas. La mujer recurre a las armas para sobrevivir, y asume también la identidad de antihéroe y delincuente; este es el caso de la representación de la mujer sicaria durante la era del narcoterrorismo en Colombia.

Delincuencia femenina en la era del narcotráfico y sicariato

Entre los años 1980 y 1990, la violencia hace una nueva irrupción con la aparición de Pablo Escobar y el narcoterrorismo. Un hecho que agudizó la violencia en la vida de los colombianos e hizo su expresión más dramática con los llamados *sicarios*, ese grupo de jóvenes marginados, quienes en el asesinato, encuentran una profesión accesible y lucrativa para vencer a la pobreza y escapar a las injusticias sociales. Por consiguiente, la novela que se contextualiza en los conflictos bélicos adquiere un nuevo rostro, el del sicario, e incluso se habla de un nuevo género de la novela colombiana, la sicaresca.⁶ Entre estas obras se encuentran *No nacimos pa' semilla* (1990), de Alonso Salazar, *La virgen de los sicarios* (1993), de Fernando Vallejo y *Sangre ajena* (1998), de Arturo Alape, entre otras. Tales novelas plasman la cosmovisión del niño sicario, quien es presentado de manera dual como un héroe-villano y como víctima-victimario.

En este corpus de novelas los sicarios son mayormente representados por personajes masculinos; sin embargo, este modelo se rompe cuando Jorge Franco publica su novela *Rosario Tijeras* (1999). Franco altera el formato de la novela sicaresca al hacer de un personaje femenino la representación del sicario; a lo largo de la obra, el narrador describe episodios de la vida de la protagonista, su belleza, su lugar en una sociedad violenta, las penurias de su niñez, su adolescencia y su edad adulta. De esta manera, el autor muestra cómo la protagonista llega a convertirse en una asesina y meretriz de mafiosos. Aunque el narrador en esta obra es masculino, su relato informa acerca de la experiencia del narco-sicariato desde la

visión femenina de su informadora Rosario. El hecho de que el narrador sea masculino abre un campo de análisis, puesto que desde su mirada masculina, de cierta manera, él objetiva el cuerpo de Rosario con sus descripciones que exaltan su erotismo. Esta novela también es adaptada al cine, en una versión del director Emilio Maillé. La adaptación cinematográfica también presenta una versión objetivada de Rosario. Tal como lo explica Glen Close: “Maillé... transpone el mecanismo de deseo presente en la novela al ubicar en un primer plano el cuerpo femenino, el cual es sometido a una mirada masculina” (304-305). Esto obedece a que en ambos casos el sujeto femenino es descrito desde una perspectiva masculina y patriarcal.

Rosario no es simplemente un personaje de la ficción de Franco. En 1993, Alonso Salazar publica una serie de crónicas de mujeres víctimas de la violencia de finales de siglo XX, compendiadas en el libro *Mujeres de fuego*. En esta obra, una de las crónicas se centra en las experiencias de unas jóvenes que estuvieron involucradas en el bajo mundo del narcotráfico; tal como lo explica el autor: “Los textos corresponden a la verdad de las informantes, no se ha añadido ningún dato que no exista en la narración original y se ha procurado conservar todos los elementos recogidos en las entrevistas” (12). Al leerse el texto de Salazar, es posible ver similitudes con el perfil del personaje literario, Rosario Tijera.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, en Colombia la emergencia de la mujer en la delincuencia se concreta a finales del siglo XX, más específicamente con el fenómeno del narcotráfico que logra trastornar las jerarquías económicas de la nación. Los hombres que pertenecían a la subcultura pasan a ostentar un fuerte poder económico en la sociedad, reforzando el sistema patriarcal existente y promoviendo una cultura consumista. La ilegalidad y la violencia se convierten en el método más sencillo para alcanzar el bienestar económico. Con la modalidad del sicariato impuesta por los narcotraficantes, la opresión de la que son víctimas las clases marginadas se incrementa exponencialmente; ya no sólo se usa su mano de obra, sino que su vida misma se convierte en mercancía. Los narcotraficantes consideran la vida del sicario como un bien desechable, tal como lo explica Martín Barbero: “‘desechable’... nombre con que bandas, narcotraficantes y paramilitares denominan a los jóvenes sicarios suicidas” (ctd. en Jácome 38). De igual manera, las mujeres también pasan a ser un objeto desechable, pues ellas son usadas como móviles transportadores de drogas, incluso se les asigna el nombre peyorativo de mulas. Sumado a esto, la apariencia de la mujer colombiana es moldeada por las exigencias y los parámetros de belleza marcados por los señores narcos. Esta problemática es descrita en la novela *Sin tetas no hay paraíso* (2005), de Gustavo

Bolívar Moreno, en la cual se alude a la obsesión de una joven que desea unos implantes de silicona para agradar a los narcos, y así prosperar económicamente. Es de esta manera, como algunas mujeres marginadas y con pocas alternativas de alcanzar un bienestar económico se convierten en herramientas de trabajo y en objetos de consumo de ese sistema narco-patriarcal.

Tanto en la realidad como en la literatura colombiana, tradicionalmente no se ha asociado a la mujer con el crimen en la misma medida que éste se ha asociado con el hombre. Sin embargo, la criminalidad femenina se ha agudizado en los últimos años no sólo a nivel nacional, sino internacional. En la opinión de Anthony Walsh, esto se debe a la opresión que ejerce el sistema patriarcal que opera de la misma manera que los sistemas capitalistas, en donde tanto la mujer como el obrero son oprimidos (7). Esta apreciación orienta a Walsh a equiparar el feminismo con el marxismo. La analogía entre estas dos ideologías se centra en que las dos critican a los aparatos opresores de los marginados, los cuales obedecen a los fundamentos de Parménides: “lo que es y lo que no es” (“what ‘is’/what ‘is not’”) (ctd. en Orr 1), fundamento que permite una subordinación de un grupo inferior, el proletario y la mujer, quienes frente a la imposibilidad de superar su situación por vías legales recurren al crimen para obtener beneficio económico. A su vez, esa idea marxista-feminista se puede conectar con las teorías de la Anomía de Robert Merton, las cuales explican cómo los individuos responden a las condiciones económicas determinadas por el capitalismo, diferenciando a los individuos que no conforman la clase dominante de aquellos que sí. Así, los miembros del grupo dominado buscan formas ilegales para alcanzar el poder del grupo dominante, convirtiéndose en delinquentes (ctd. en Walsh 15).

A partir de esta teoría planteada por Merton, se puede interpretar la delincuencia como una consecuencia del sistema opresor capitalista, el cual al ser equiparado con el sistema patriarcal produce un efecto similar, y conduce a la mujer a ser parte de actividades delictivas, tal como lo explica la “hipótesis de la desigualdad de género”, propuesta por la criminóloga feminista Meda Chesney-Lind e interpretada por Mariana N. Sánchez así: “Las relaciones de poder patriarcales...conducen a mayores desigualdades de género en el delito, empujando a las mujeres a las conductas desviadas a través de la victimización, la marginalidad económica y las necesidades de supervivencia” (253). Es posible observar que la hipótesis de desigualdad de género de Chesney-Lind se conecta con la teoría de la desviación de las normas de Butler en la medida en que las mujeres incurrían en conductas opuestas a los parámetros sociales atribuidos a ellas. Además, esto sugiere que la delincuencia femenina se debe a una forma de resistencia frente al sistema patriarco-capitalista que oprime a la mujer.

Género e identidad femenina en los conflictos bélicos colombianos

Las obras literarias y de arte, citadas a lo largo de este estudio, permiten ver cómo la ilustración de la mujer dentro de contextos bélicos y violentos crea una tradición en la representación del sujeto femenino; a la vez ilustran el paso de algunas mujeres por la historia y su participación directa en estos contextos. Dichas mujeres se desvían de los roles impuestos, lo cual puede ser entendido desde la teoría de género sobre la desviación de las normas ya mencionada antes. Desde otro ángulo, se puede observar que el rol en cada uno de los momentos históricos reseñados aquí, hace que la mujer sea interpretada como un sujeto que trae consigo una historia y una tradición en su género; puesto que actúa dentro de la colectividad femenina y representa también a una porción de dicha colectividad. Esta idea encaja en la teoría de la diferencia de Luce Irigaray, la cual la autora explica así: “Al reconocer que soy una mujer, esta singularidad consiste en tener una genealogía e historia particular. Pero pertenecer a un género representa universo que existe antes de mí” (ctd. en Halsema 153). El planteamiento de Irigaray implica que la mujer necesita reconocerse así misma desde su genealogía e historia propia y no desde las construcciones sociales.

Irigaray acepta la existencia de un género femenino, y con esto implícitamente se admite la existencia de otro género; su énfasis no recae simplemente en que la mujer se diferencie del otro género, sino que ésta se construye y se identifica con relación al propio. Así, una nueva definición de la identidad femenina debe surgir de la propia enunciación femenina, teniendo en cuenta sus antepasados y replanteando los estereotipos alrededor de éstos. Se trata de la construcción de la propia subjetividad femenina, puesto que en la opinión de Irigaray, la mujer no posee una subjetividad propia, debido a que se le ha negado históricamente. Tal como lo explica Deborah Orr, al retomar los planteamientos de Parménides en torno a una metafísica dualística: “lo que es y lo que no es”; Orr menciona que con esta lógica dualística todo aquello que no se inscribe en lo que “es” es definido como no existente, lo que “no es”. Con esta lógica se margina a la mujer y no se le reconoce su subjetividad, puesto que es concebida como “el otro”.

Para construir una subjetividad propia Irigaray afirma que la mujer debe desarrollar una relación con su género. Annemie Halsema explica que para que se materialice esta idea debe ocurrir el siguiente proceso. Primero, debe relacionarse con su historia, es decir, con sus predecesoras como la madre o la abuela. Segundo, relacionarse con su historia colectiva, al desarrollar una conexión con otras mujeres. Por último, relacionarse con las normas sociales y descripciones de la mujer (153), que como ya se ha explicado anteriormente,

son construcciones sociales que controlan el comportamiento de hombres y mujeres. Por tal razón, Irigaray sugiere relacionarse con estas construcciones sociales no para repetir las, sino para reinterpretarlas de manera diferente, en una suerte de “subversión de estos estereotipos”. A partir de esta idea surge el concepto de “estrategia mimética (mimetical strategy), el cual es interpretado por Halsema así:

La estrategia mimética implica, que para ser capaz de subvertir las construcciones culturales de feminidad y masculinidad, necesitamos relacionarnos con ella y transformarlas... una mujer no debería cumplir con ningún modelo de identidad impuesto a ella por sus padres, su pareja, sus hijos, el estado, la religión ni ninguna otra institución. (154)

Al tener en cuenta el concepto de “estrategia mimética”, planteado por Irigaray, y al observar los cambios de la identidad femenina en la historia colombiana, se puede dilucidar que este concepto resulta profundamente útil en la tarea de comprender la construcción de identidad femenina en el contexto bélico colombiano; ya que algunas mujeres han subvertido la concepción tradicional de la femineidad construida por la sociedad colombiana, y han decidido no cumplir con modelos impuestos a ellas.

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

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

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

Conclusión

Así, se concluye este recorrido por la historia, el arte y la literatura. Dicho recorrido presenta un compendio de obras que generan un recuento continuo de los conflictos bélicos que han azotado a la nación colombiana. Este recorrido permite ver cómo este latente conflicto bélico ha permanecido y se ha transformado generación tras

generación, presentando cada vez nuevos eventos y rostros, entre los cuales rostros de mujeres que, alejándose de los roles tradicionales, se han definido como heroínas, guerrilleras, víctimas y delincuentes. Estos rostros femeninos, desde las teorías de Butler, evidencian que las mujeres, a pesar de su inscripción en un género y de la reiteración de normas, no siempre hacen lo que la sociedad les dicta hacer. Desde otro ángulo teórico, desde las concepciones de Irigaray, se puede ver que la mujer tiene la posibilidad de construir o reconstruir su identidad e historia a partir del legado de sus predecesoras, y no desde las construcciones sociales patriarcales. La mujer puede analizar el perfil de sus ancestros femeninos y replantear los estereotipos o caracterizaciones atribuidas a ellas.

Notas

1 En Colombia el término Violencia se refiere al conflicto entre el partido liberal y el conservador a mediados del siglo XX, el cual generó numerosos combates y otras manifestaciones de violencia en zonas rurales y urbanas. Además, buena parte de la literatura colombiana se ocupa de este periodo, tal como lo ilustra Lucila Inés Mena en su artículo titulado “Bibliografía anotada sobre el ciclo de violencia en la literatura colombiana”.

2 En este ensayo no se pretende profundizar en el debate feminista sobre la igualdad y la diferencia de género que las teorías de estas autoras feministas generan, sino utilizar algunos elementos teóricos que permiten reflexionar sobre el tema de la representación del sujeto femenino en el arte y la literatura que describe la violencia en Colombia.

3 Todas las traducciones al español de las citas, de ésta en adelante, son mías.

4 El título de esta obra sugiere que el artista alude al día posterior al 9 de abril, y que describe eventos posteriores al Bogotazo.

5 Esta militante guerrillera ofrece este testimonio a la periodista Olga Behar, quien lo incluye en su libro *Las guerras de la paz* (1985).

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

Obras citadas

- Alape, Arturo. *Sangre ajena*. Santafé de Bogotá: Seix Barral, 2000. Impreso.
- Arango, Deborah. *Masacre del 9 de abril*. 1948. Museo Moderno de Arte de Medellín. ColArte, Biblioteca virtual de arte en Colombia. Web. 2. Feb. 2012. Imagen digital.
- Avelar, Idelber. *The Letter of Violence*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. Impreso.
- Behar, Olga. *Las guerras de la paz*. Bogotá: Círculo de lectores, 1985. Impreso.
- Bolívar, Moreno Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Quintero Editores, 2005. Impreso.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter on the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993. Impreso.
- Cepeda, Samudio A. *La casa grande*. Buenos Aires: J. Alvarez, 1967. Impreso.
- Close, Glen. "Rosario Tijeras: femme fatale in thrall". *Revista De Estudios Hispánicos* 43.2 (2009): 301-322. Impreso.
- Díaz Castro, Eugenio. *Manuela: novela de costumbres colombianas*. Paris: Librería Española de Garnier Hermanos, 1889. Impreso.
- Gómez, Pedro Nel. *Dos mujeres en vigilancia nocturna*. 1956. Acuarela. Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín. ColArte, Biblioteca virtual de arte en Colombia. Web. 5 ene. 2013. Imagen digital.
- Franco Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras*. Buenos Aires: Editorial Planeta. 1999. Impreso.
- Franco Vargas, Constancio. *Rasgos biográficos de los próceres i mártires de la independencia*. Bogotá: Merardo Rivas, 1880. Banco de la República de Colombia. Web. 2 feb. 2012.
- Halsema, Annemie. "Reconsidering the Notion of the Body in Anti-essentialism, with the Help of Luce Irigaray and Judith Butler". *Belief, Bodies and Being: Feminist Reflections on Embodiment*. Eds. Deborah Orr, Linda Lopez Mcallister, Eileen Kahl, et al. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006: 151-61. Impreso.
- Hurtado Jiménez de la Serna, Juan y Ángel González Palencia. *Historia de la literatura española*. Madrid: Saeta. 1949. Impreso.
- Jácome, Margarita. *La novela sicarésca: testimonio sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2008. Impreso.
- La toma de la embajada*. Dir. Ciro Durán. Act. Joyce Ventura, Demián Bichir, Fabiana Medina, Roberto Colmenares, Humberto Dorado. Proimágenes, 2000. DVD.
- Medina, Álvaro. "El arte y violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX". *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Eds. Gloria Zea de Uribe, Álvaro Medina. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1999. Impreso.
- Mena, Lucila Inés. "La casa grande: El fracaso de un orden social". *Hispanamérica* 1.2 (1972): 3-17. Impreso.
- . "Bibliografía anotada sobre el ciclo de violencia en la literatura colombiana". *Latin American Review* 13.3 (1978): 95-107. Impreso.
- Obregón, Alejandro. *Violencia*. 1962. Banco de la República de Colombia. Bogotá. Web. 5 ene. 2013. Imagen digital.
- . *Masacre de 10 de abril*. 1948. Banco de la República de Colombia. Bogotá. Web. 5 ene. 2013. Imagen digital.
- Ojeda, Ana Cecilia, Serafín Martínez y Judith Nieto. "Manuela: Tradición, modernidad y violencia política". *Revista de Estudios Colombianos* 25-6 (2003): 9-15. Web. 6 ene. 2013.
- Orr, Deborah. "Thinking Through the Body: An Introduction to Beliefs, Bodies, and Being". *Belief, Bodies and Being: Feminist Reflections on Embodiment*. Eds. Deborah Orr, Linda Lopez Mcallister, Eileen Kahl, et al. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006: 1-10. Impreso.
- Osorio Lizarazo, José Antonio. *El día del odio*. Buenos Aires: Ediciones López Negri, 1952.
- Policarpa marcha al suplicio*. N.f. Banco de la República de Colombia. Bogotá. Web. 5 ene. 2013. Imagen digital.

-
- Rosario Tijeras. Dir. Emilio Maillé. Act. Matthias Ehrenberg, Gustavo Ángel, Flora Martínez, Unax Ugalde, Manolo Cardona, Roque Baños, Pacal Martí, Marcelo Figueras, Ramos J. Studio Latino, 2007. DVD.
- Salazar, Alonso. *Mujeres de fuego*. Bogotá: Editorial Planeta, 2002. Impreso.
- . *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: CINEP, 1990. Impreso
- Umaña Luna, Eduardo, Germán Guzmán Campos y Orlando Fals Borda. *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.1964 Impreso.
- Vallejo, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. Madrid: Punto de Lectura, 2006. Impreso.
- Walsh, Anthony. *Feminist Criminology through a Biosocial Lens*. Durham: Carolina Academic Press, 2011. Impreso.
- Williams, Raymond L. “Manuela: la primera novela de ‘la violencia’”. *Violencia y literatura en Colombia*. Ed. Jonathan Tittler. Madrid: Editorial Origenes. 1989. Impreso.
- Wittig, Monique. “One is Not Born a Woman”. *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory, Volume I*. Ed. Linda J. Nicholson. New York: Routledge, 1997. Impreso.