

Doctorado en Filología  
Universidad de Sevilla



El tema de la violencia en la narrativa de Laura Restrepo

Doctoranda: Zhining Wei

Director: José Manuel Camacho Delgado

2023

## **Agradecimiento**

En primer lugar, querría agradecer particularmente a mi director y tutor de Tesis, el doctor José Manuel Camacho Delgado, quien me ha orientado, dirigido y ayudado en muchos aspectos, tanto en mi máster en Estudios Americanos de la Universidad de Sevilla como en los cinco años de investigación de doctorado. Sin él, no habría sido posible llegar a escribir la presente Tesis.

Infinitas gracias a CSC, China Scholarship Council, que me ha financiado a lo largo de la investigación doctoral. Al mismo tiempo, agradezco a mis padres y amigos, los profesores y compañeros, quienes me apoyan y me animan siempre. Sin su cariño, no habría podido terminar este trabajo.

# Índice

A MODO DE INTRODUCCIÓN .....	6
------------------------------	---

## Primera Parte

### La literatura colombiana y Laura Restrepo

CAPÍTULO 1. LA LITERATURA COLOMBIANA EN LA MODERNIDAD.....	37
1.1. La narrativa tradicional. Siguiendo los modelos clásicos.....	39
1.2. Eslabón entre las dos tendencias. Formando un nuevo estilo.....	41
1.3. La violencia como factor imprescindible de la narrativa.....	42
1.3.1. Acerca de los años setenta: hacia una violencia urbana.....	49
1.3.2. Partiendo de Macondo, los rasgos literarios después del Gabo.....	53
1.3.3. Las dos últimas décadas del siglo XX. La nueva novela histórica y el miniboom .....	56
1.3.4. Hacia un nuevo siglo. Reformas tecnológicas en la narrativa .....	65
1.3.5. La novela de la violencia .....	66
CAPÍTULO 2. LAURA RESTREPO .....	92
2.1. Apuntes biográficos de Laura Restrepo .....	92
2.2. La escritura como el camino hacia la libertad .....	96
2.3. Los logros de Laura Restrepo como escritora.....	102
2.4. Desde el posmodernismo hacia un nuevo realismo .....	105

## Segunda Parte

### El cosmos reconstruido por las palabras

CAPÍTULO 3. EL NARCOTRÁFICO EN LEOPARDO AL SOL.....	114
3.1. Los capos y sus fuerzas armadas .....	115
3.2. Leopardo al sol. El inicio del narcotráfico.....	123

3.3. Desde el desierto hacia la ciudad .....	127
3.4. El derrotismo masculino y la fuerza femenina .....	135
3.5. El fatum y el amor inalcanzable.....	145
3.6. Los dos clanes y sus negocios.....	147
3.7. La incorporación de un profesional a la disputa familiar .....	150
3.8. Derivado de las tradiciones y desarrollando en la nueva era .....	158
3.9. El caos como una eternidad .....	162
CAPÍTULO 4. EL DESPLAZAMIENTO INTERIOR EN LA MULTITUD ERRANTE.....	169
4.1. El contexto histórico de La multitud errante.....	169
4.2. Perdido en el camino.....	184
4.3. ¿Por qué nos marchamos?.....	188
4.4. Una vez en el camino .....	192
4.5. La desaparición de la casa y la identidad.....	193
4.6. Siete por tres en su camino .....	196
4.7. Fulanos sin orientación .....	201
4.8. Viviendo en el camino .....	206
4.9. Lo que espera en el camino.....	208
CAPÍTULO 5. VACILANDO ENTRE LA BONDAD Y LA MALDAD EN PECADO .....	216
5.1. El mundo pintado y el mundo escrito .....	219
5.2. La pérdida del paraíso y la fruta prohibida .....	229
5.3. La ambigüedad entre la bondad y la maldad .....	234
5.4. El cuerpo humano desembrado y el corazón roto.....	240
5.5. La indiferencia y la incapacidad de empatizar.....	249
5.6. La violencia constante y la esperanza inquebrantable .....	256
5.7. La fatalidad y la desigualdad social.....	273
CAPÍTULO 6. EL FEMINICIDIO EN LOS DIVINOS.....	280
6.1. Lo que ocurrió a la Niña .....	284
6.2. El cosmos real y violento.....	286
6.3. La víctima martirial y su sacrificio sagrado.....	291

6.4. Las víctimas invisibles e inexistentes .....	296
6.5. Lo que no se puede mostrar .....	302
6.6. Los divinos y los profanos .....	318
6.7. Un mismo destino para todos.....	322
CONCLUSIONES.....	328
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....	333

## **A modo de introducción**

El propósito de este trabajo es llevar a cabo una investigación sobre la violencia en la narrativa de la escritora colombiana Laura Restrepo mediante un análisis de varias de sus novelas. Con este proceso, intentamos definir el estilo narrativo de la autora y enmarcar su obra en el panorama literario colombiano contemporáneo, así como realizar un estudio comparativo entre sus novelas tempranas y las recientes, a fin de determinar si hay traslaciones de temas, inclinaciones o permanencia de intereses.

La literatura colombiana destaca entre la latinoamericana por la talla internacional de las grandes figuras como Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, cuya fama ha relegado a un segundo plano a muchos escritores –escritoras, en particular– sobresalientes. Asimismo, el tema de la violencia ha sido abordado con frecuencia en la novela colombiana, que, hasta hoy, ha desarrollado varios subgéneros bajo el género “la literatura de la violencia”. Teniendo en cuenta estos dos motivos, hemos seleccionado las novelas de Laura Restrepo para hacer un trabajo de investigación sobre la violencia en su narrativa, a fin de dar a conocer a más escritoras colombianas.

Este estudio toma como punto de partida mi Trabajo de Fin de Máster, en el que investigo sobre el tema de la violencia en la novela de Laura Restrepo *La multitud errante*. Al finalizarlo, se me ocurrió la idea de ampliar el corpus y llevar a cabo otra investigación más profunda, tanto de la escritora como de su narrativa.

A lo largo de esta investigación, hemos encontrado varios estudios acerca de la escritura de Laura Restrepo. Son, en su mayoría, estudios que se limitan a analizar un tema determinado en una o dos novelas de la autora, como “Imágenes masculinas y violencia simbólica en *Delirio* de Laura Restrepo” de Dagoberto Cáceres Aguilar en *Revista andina de letras* o “Mothers and nomadic subjects: Configurations of identity and desire in Laura Restrepo’s *La novia oscura*” de Debbie Martin en *The Modern*

*Language Review*, entre otras. Las publicaciones acerca de la escritora se concentran principalmente en revistas y artículos colombianos y latinoamericanos, además de algunos norteamericanos.

Por una parte, la mayoría de estos trabajos presenta una visión única: se limita a analizar una novela de la autora o sitúa a la escritora junto a otras, colombianas o latinoamericanas, para establecer comparaciones o encontrar características comunes. Por otra parte, la mayor parte de estos estudios están dedicados a la novela *Delirio*, ganadora del Premio Alfaguara de novela de 2004. Dejan así en un segundo plano a *La novia oscura* y *La isla de la pasión*, novelas que, pese a su calidad, han recibido muy poca atención del mundo académico.

Por tanto, no existe en este ámbito de la investigación un trabajo que combine el tema de la violencia y la narrativa de la autora. A fin de llenar este vacío, en el presente trabajo hemos elaborado un corpus que incluye cuatro novelas –*Leopardo al sol*, *Pecado*, *La multitud errante* y *Los divinos*– con el objetivo de estudiar el estilo narrativo de Laura Restrepo, prestando para ello atención a las diferentes presentaciones del tema de la violencia en cada una de ellas. Sea por su tema o por su reciente fecha de publicación, estas novelas han sido menos estudiadas, si bien no por eso dejan de ser espléndidas. Teniendo en cuenta el inmenso corpus tanto de la literatura de la violencia como las críticas sobre la autora, nuestra intención es intentar un posible acercamiento a la narrativa de la autora, poniendo el foco en diferentes representaciones de la violencia. Queremos llevar a cabo un trabajo comparativo entre las novelas primeras y las recientes, para identificar cambios de estilo o traslaciones de interés que permitan resumir la trayectoria literaria de Laura Restrepo hasta hoy día.

A continuación, haremos un breve recorrido por la historia colombiana contemporánea. En esta parte, dedicada al contexto histórico, nos remontamos al corazón del siglo XX para dar a conocer el periodo de La Violencia, los conflictos bipartidistas, la dictadura militar, el Frente Nacional, así como los problemas sociales modernos representados por el terrorismo y el narcotráfico. Hemos hecho referencia a

artículos como “La novela de sicarios y la violencia en Colombia” de Erna von der Walde o “Niveles de realidad en la literatura de la ‘violencia’ colombiana” de Laura Restrepo, y a libros como *La violencia en Colombia* de Germán Guzmán Campos y otros, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia* de Fernando Aínsa, e *Imaginación y violencia en América* de Ariel Dorfman, entre otros.

En el primer capítulo, que versa sobre la literatura colombiana en la modernidad, intentamos presentar un panorama general del desarrollo de la literatura colombiana, siguiendo para ello un orden cronológico. Empezamos con una explicación concisa de la narrativa tradicional colombiana. Después, introducimos la narrativa que actúa como eslabón entre la literatura tradicional y la nueva, y, finalmente, presentamos la nueva narrativa, caracterizada por la adopción de nuevos estilos y compromisos literarios, así como una literatura nacional representada por la literatura de la violencia. A lo largo de este proceso, dividimos la literatura de estos años en varios periodos cronológicos, en cada uno de los cuales agrupamos a los escritores representativos y mencionamos sus obras maestras, con objeto de concretar una visión generalizada de las características presentadas en cada etapa.

Respecto a la literatura colombiana en la modernidad, tomamos criterios analíticos presentados principalmente en los artículos “La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico” de José Manuel Camacho Delgado (recopilado en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III, siglo XX) y “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana” de Pablo Montoya, además de libros como *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie* editado por Karl Kohut; *La novela colombiana contemporánea 1980-1995* de Nelly Zamora Bello, y *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995* de Luz Mary Giraldo B. Los artículos y libros mencionados constituyen nuestras referencias principales, si bien también nos apoyamos en opiniones presentadas en libros como *Momentos de la literatura colombiana* de Otto Morales Benítez; *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* de Seymour Menton; *Narrativa hispanoamericana del siglo XX* de Fernando Aínsa, y *La realidad nacional*

*colombiana en su narrativa contemporánea: (aspectos antropológico-cultural e histórico)* de Bogdan Piotrowski.

En el segundo capítulo presentamos la vida personal y laboral de Laura Restrepo basándonos, esencialmente, en las entrevistas hechas a la escritora, como “Laura Restrepo por sí misma” por Julie Litot; “Entrevista con Laura Restrepo” de Jaime Manrique, y “Casi todo sobre mi madre” de Pedro Saboulard. Las tres están recopiladas en *El universo literario de Laura Restrepo, antología crítica* editada por Elvira Sánchez-Blake y Julie Lirot. También empleamos como material principal “*Colombia, un país en el camino: Conversación con Laura Restrepo*” de Elvira Sánchez-Blake. La citada antología también recopila ensayos críticos que utilizamos en la segunda parte de este capítulo para construir el mundo narrativo de Restrepo y delinear su estilo. Además, hemos hecho uso de las obras de Luz Mary Giraldo y *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo* de Donald L. Shaw, que constituyen referencias principales en nuestro trabajo.

En el tercer capítulo, dedicado al análisis de las novelas integradas en el corpus, hemos utilizado diferentes teorías en función de los distintos temas principales que presentan cada una. Para *Leopardo al sol*, empleamos mayoritariamente los estudios de Margarita Jácome como *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción* y su artículo “¿Narco-novela o novela del narcotráfico? Apuntes sobre el caso colombiano”, *Narcoficciones en México y Colombia*, editado por Brigitte Adriaensen y Marco Kunz, *Narcos y sicarios en la ciudad letrada* de Kristine Vanden Berghe y *Narcotráfico: imperio de la cocaína* de Mario Arango Jaramillo. En *Pecado*, acudimos a las teorías de la écfrasis planteadas por Manfred Pflister basándonos en "En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual)" de Valerie Robillard, publicado en *Entre artes entre actos. Écfrasis e intermedialidad*, editado por Bonilla Artigas y "Las imágenes en el texto. Aportes de la crítica literaria colombiana a la teoría de la écfrasis" de Pedro Antonio Agudelo, publicado en *Revista de Humanidades*. Las críticas que referimos se centran en los trabajos de Carmiña Navia Velasco y en la sociología del cuerpo de David Le Breton, las teorías del desierto en

*Un desierto para la nación* del crítico argentino Fermín A. Rodríguez y *Literatura en tránsito: la narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto (Argentina, 1870-1900)* de Claudia Inés Torres. En *La multitud errante*, nos basamos principalmente en *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia, Colombia: violencia y subdesarrollo* de Francisco Posada Díaz, así como en otros estudios sobre el desplazamiento interior forzado en Colombia y algunas obras críticas sobre la novela. En *Los divinos* nos referimos a diversos reportajes del crimen ocurrido a Yuliana Samboní y varias entrevistas en las que la autora expresa su opinión sobre el crimen real y el ficticio, a las teorías del monstruo y la monstruosidad de Cohen Jeffrey J. en su libro *Monster Theory: Reading Culture*, así como a *Feminicidio: la política del asesinato de las mujeres* de Jill Radford y Diana E. H. Russell y otros estudios sobre el feminicidio.

El objetivo principal de la presente investigación es analizar los diferentes factores de la violencia en varias novelas de Laura Restrepo. Para llevar a cabo este propósito, es necesario alcanzar los siguientes objetivos específicos: hacer una breve introducción de la literatura colombiana reciente; contextualizar a la autora dentro del marco literario colombiano; proponer una definición del estilo narrativo de la autora y llevar a cabo un análisis de sus novelas; confirmar que el tema de la violencia es un factor principal en la narrativa de la autora; observar cambios temáticos o estilísticos en la obra de Laura Restrepo.

Esta Tesis constituye un trabajo interdisciplinario que incluye la investigación histórica, social, teórica y, por supuesto, literaria. En ella se estudia la historia contemporánea colombiana para dar a conocer un panorama general del marco histórico en el cual se desarrollan las historias en la novela. También se analizan las teorías sobre la literatura colombiana en general y sobre la violencia en particular.

En esta Tesis utilizamos una metodología consistente en un análisis literario y social de las representaciones violentas y los conflictos existentes en la sociedad colombiana a través de varias obras seleccionadas de Laura Restrepo. Asimismo, realizamos búsquedas bibliográficas en bibliotecas y recursos en línea, además de

recurrir a la revisión bibliográfica de artículos y monografías sobre el tema objeto de la investigación.

La Tesis se divide en dos partes principalmente: la primera parte, que incluye el marco teórico, da a conocer el panorama general de la narrativa colombiana en la modernidad, centrándose en el desarrollo literario de dicho país, así como en la situación general de la literatura de la violencia.

En el segundo capítulo de esta misma parte presentamos a la autora mediante unos apuntes biográficos sobre su tejido familiar, formación, militancia y exilio, amén de sus trabajos como periodista y escritora. Todo ello, a fin de entender mejor su estilo narrativo y sus posturas políticas, mostradas en las novelas. A continuación, definimos la escritura de la autora, presentando las novelas publicadas, los galardones obtenidos y las críticas recibidas.

En la segunda parte, analizamos una serie de novelas seleccionadas de Laura Restrepo. En primer lugar, estudiamos *Leopardo al sol*, en la que destaca el tema del narcotráfico. Primero hacemos un breve resumen de este fenómeno, catalogándolo como un problema social en Colombia; después, analizamos la novela sobre el tema del espacio, el derrotismo masculino y la fuerza femenina, la soledad y el amor imposible, el narcotráfico, el sicariato, la violencia y la sociedad problemática.

En segundo lugar, estudiamos la novela *Pecado*, de la cual destacamos la tensión entre el bien y el mal. Relacionamos la obra con su fuente de inspiración, el lienzo *El jardín de las delicias* del Bosco. Posteriormente, profundizamos en temas como la pérdida del paraíso y la fruta prohibida, la ambigüedad entre la bondad y la maldad, el cuerpo humano desmembrado y el corazón roto, la indiferencia y la ausencia de empatía, la violencia constante y la esperanza inquebrantable, la fatalidad y la desigualdad social.

En tercer lugar, centramos nuestra atención en *La multitud errante* y el tema, recurrente en la novela, el desplazamiento interior forzado. En esta parte, presentamos primero el fenómeno social de los desarraigados forzados en Colombia, poniendo el

foco en la violencia, la guerra y la muerte, la violencia política, el desplazamiento, la crisis de la identidad, el amor imposible y la fatalidad.

Por último, estudiamos *Los divinos*, novela de reciente factura. En este caso, el feminicidio constituye el tema destacado. Primero tratamos el hecho real a partir del cual la escritora desarrolla toda la historia, para concentrarnos después en la violencia general en el país, la víctima martirial y su sufrimiento sagrado, el feminicidio y el poder, la monstruosidad, la desigualdad y la injusticia, así como el destino funesto inevitable.

### **Historia colombiana contemporánea**

La literatura y la realidad siempre mantienen una relación compleja; no es raro que hechos reales e incluso personajes históricos dominen las narrativas de la literatura latinoamericana, especialmente la colombiana. Por lo tanto, para comprender mejor la literatura colombiana moderna es necesario estar familiarizado con su historia reciente y, más concretamente, con los conflictos sociales existentes en el país.

Al finalizar las guerras de independencia latinoamericanas, las nuevas naciones del continente no alcanzaron una coexistencia pacífica. De hecho, la realidad social era totalmente opuesta. La violencia se convirtió así en uno de los factores predominantes en estos países; su presencia se volvió casi omnipresente y gratuita. Esta violencia ha contribuido a polarizar una sociedad caracterizada por la desigualdad y la asimetría social.

Al mismo tiempo, con la ayuda de los medios de comunicación, esta violencia es difundida rápidamente y ejerce una influencia significativa en la vida de todos los habitantes latinoamericanos, incluyendo a los escritores (Aínsa, 2012: 9-18). En la narrativa hispanoamericana, el tema de la violencia ha aparecido con mucha frecuencia. A fin de obtener el máximo conocimiento acerca de la fuerza represiva y represora de la violencia en las obras latinoamericanas, centramos la mirada en los

diferentes tipos de violencia que fluyen en esta narrativa, los cuales se expondrán en este capítulo.

La violencia es representada en el mundo narrativo de América Latina a través de diferentes elementos: el machismo, el latrocinio de los gobiernos, la pobreza, los movimientos migratorios, el contrabando, el caciquismo, la impunidad de los homicidios y asesinatos, las violaciones masivas, los secuestros, el narcotráfico, así como las relaciones entre el crimen organizado y los estamentos gubernamentales (Aínsa, 2012: 24). La literatura de la violencia en América Latina conforma un nuevo género narrativo que presenta diferencias sustanciales respecto de aquellos que le sucedieron. Además de la permanencia del tema de la violencia, en la mayoría de los escritores recientes se puede observar una clara influencia del cine y de la literatura norteamericana, como resultado de la transculturación (Rama, 1982: 243 y 244). Dicha ascendencia predomina sobre los elementos culturales de la propia patria y del ámbito cultural latinoamericano:

En general, el estilo de esta nueva ficción es más clásico y menos barroco, más atenido a la narratividad que a la experimentación formal, donde las estructuras internas son menos visibles y se privilegia el argumento, la historia con minúscula y el testimonio vital más entrañable (Aínsa, 2012: 24).

Los autores de esta nueva ficción siempre utilizan un argumento descriptivo o testimonial para lograr el reconocimiento de los lectores, o para evocar con nostalgia el pasado. Por lo tanto, siempre usan expresiones cotidianas, como diálogos callejeros, referencias intertextuales fragmentarias de todo tipo, eslóganes publicitarios, letras de canciones, músicas, danzas populares, referencias cinematográficas y al radioteatro y la telenovela e, incluso, elementos del circo o del deporte<sup>1</sup>. Se encuentran casi todos

---

<sup>1</sup> De acuerdo con Fernando Aínsa, el mexicano Guillermo Samperio y su realismo urbano encajan perfectamente en el uso de estos documentos cotidianos, como podemos leer en *Miedo ambiente y otros miedos* (1997) y *Gente de la ciudad* (1986), así como la aparición de la publicidad como argumento en *Entre ruinas* (1984) del colombiano Héctor Sánchez. El portorriqueño Luis Rafael Sánchez incorpora temas de tangos y boleros en sus obras *La*

los componentes de la vida cotidiana, lo cual constituye un elemento novedoso, propio de esta época, y del que no hay rastro en las obras del siglo pasado:

El cine, el teatro, el teleteatro, incluso el circo, la música de corridos, tangos, boleros, salsa y chachachá, deportes como el fútbol y el boxeo proveen de temas a la literatura, buena parte de cuyos códigos y referentes provienen de estos reportorios culturales cuyos diferentes «lenguajes» han sido incorporados con naturalidad a cuentos y novelas. No escapa a esta integración antropológica el propio arte culinario, cuyos secretos y recetas no sólo demuestran ser novelescos en la citada *Como agua para Chocolate* de Laura Esquivel, sino también buenas «recetas comerciales» como lo prueba el éxito de ventas de *Afrodita* (1996) de Isabel Allende (Aínsa, 2003: 111).

Según Ariel Dorfman “a partir del naturalismo el problema de la violencia pasa a ser el eje de nuestra narrativa” (Dorfman, 1972: 10). Observamos también que, en la historia contemporánea, la fuerte presencia y poder de la oligarquía y el imperialismo, así como las condiciones brutales e inhumanas de la realidad social en el continente americano son cada vez más profundas y dolorosas. Así, es posible afirmar que la violencia se ha convertido en uno de los temas permanentes y esenciales de América Latina. La violencia penetra en casi todos los sectores sociales, y así lo reflejan las plumas con mayor talento del continente. Como dice Dorfman “la esencia de América para esa literatura se encuentra en el sufrimiento” (Dorfman, 1972: 10).

La situación sociopolítica pone en peligro la integridad de los seres humanos. En estas circunstancias, los habitantes de este continente no solo pierden un lugar de residencia fijo y tranquilo, sino también la capacidad de llevar una vida normal en una atmósfera de paz, puesto que la violencia los acompaña toda la vida:

---

*guaracha del macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988); su compatriota Rosario Ferré también integra el ritmo musical a su novela *Papeles de Pandora* (1976). El tango es el argumento preferido por los escritores argentinos, aparece en *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, *Cuentos con tangos* (1998) e *Historias con tangos y corridos* (1976) de Pedro Orgambide y *Las dos muertes de Gardel* (2001) de Horacio Vázquez Rial. Manuel Puig utiliza el lenguaje cinematográfico en sus novelas *Los ojos de Greta Garbo* (1993), y *La traición de Rita Hayworth* (1968); lo mismo hace Alberto Fuguet en *Por favor, rebobinar* (1996) (Aínsa, 2003: 112-114).

La violencia, en los autores no hispanoamericanos, está fuera de uno y aparece como algo diferente a su personalidad. En América, la violencia lo escoge a uno desde que nace, lo que debemos determinar es cómo la utilizamos (¿y podremos siquiera utilizarla?) (...) En América la violencia es la prueba de que yo existo (Dorfman, 1972: 15).

Siendo a la vez víctimas y perpetradores de esta violencia, los habitantes latinoamericanos están bajo la influencia y el dominio de fuerzas atroces de todo tipo, pero, al mismo tiempo, siendo víctimas de la violencia, también constituyen un soporte de la misma. Tal y como afirma Gerardo Piña: “La violencia es una cadena interminable de agujones enterrados de los que todos hemos sido víctimas y victimarios al tratar de despojarnos de los que tenemos hundidos hasta los huesos” (Piña, 2013: 48).

La violencia obliga a sus víctimas a difundirla. Surge, en primer lugar, por la necesidad de sobrevivir y luego se convierte en el medio imprescindible con el que alcanzar una vida digna, mejorar la propia situación y vengarse de los enemigos (Dorfman, 1972: 12 y 13).

En las novelas de la violencia, los autores nos muestran lo salvaje, lo animal, lo explosivo y lo bárbaro que encierra instinto humano, el cual se desata gracias a las condiciones especiales que se conjugan en el continente americano (Dorfman, 1972: 32). Eso no quiere decir que en el resto del mundo la gente viva en armonía, sino que justamente por razones históricas, culturales y ocasionales, América Latina se convierte en un escenario inmejorable para la materialización de esas maldades. Precisamente en ese continente se engendra una gran cantidad de escritores con un enorme talento artístico que plasman esa realidad social, de entre los cuales destacan, en una posición de privilegio, los colombianos.

### **Situación colombiana**

Colombia es un país ligado estrechamente a la violencia: las muertes violentas, los secuestros, la guerrilla o los narcotraficantes no son fenómenos ajenos al país. Existen múltiples tipos de violencia interna en Colombia, causadas principalmente por los grupos de guerrillas y los paramilitares. Esta situación no afecta solamente a los territorios y habitantes propios, sino que tiene una influencia global:

La situación de violencia en Colombia en los albores del siglo XXI ha llegado a niveles extremos. En las páginas de los diarios de todo el mundo aparecen periódicamente las noticias sobre asaltos de grupos guerrilleros y paramilitares a poblaciones de inofensivos campesinos, atentados, masacres, asesinatos en plena calle, secuestros, desapariciones forzadas, torturas, mutilaciones, bombas (Von der Walde, 2001: 29).

La violencia ha llegado a tal magnitud que ha ocupado un lugar preeminente en la historia y en la vida cotidiana de Colombia. Está estrechamente ligada con los aspectos económicos, políticos, educativos y sociales de dicho país:

Para la sociedad colombiana, el problema de la “violencia” es un hecho protuberante. Muchos lo consideran como el más grave peligro que haya corrido la nacionalidad. Es algo que no puede ignorarse, porque irrumpió con machetes y genocidios, bajo la égida de guerrilleros con sonoros sobrenombres en la historia que aprenderán nuestros hijos; porque su huella será indeleble en la memoria de los sobrevivientes y sus efectos tangibles en la estructuración, conducta e imagen del pueblo de Colombia (Guzmán Campos et al. , 1962: 12).

En la presente Tesis, nos limitamos a enfocarnos en el siglo XX, a pesar de que en el siglo XXI la violencia no ha cesado en el país andino. Según el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), los conflictos armados en Colombia se dividen en cuatro etapas:

Las perspectivas más aceptadas en torno a su desarrollo cronológico ubican sus inicios entre los años cincuenta y sesenta, décadas en las que se conformaron guerrillas como las FARC y el ELN. A partir de ese momento, el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) establece cuatro distintas etapas: la primera, entre 1958 y 1982, estuvo marcada por el paso de una violencia

bipartidista a una subversiva; la segunda, entre 1982 y 1996, se caracterizó por el fortalecimiento político, militar y territorial de las guerrillas, además de la aparición de actores como los grupos paramilitares y los carteles del narcotráfico; la tercera, entre 1996 y 2005, presentó un recrudescimiento del conflicto y la consecuente radicalización política a favor de una solución militar; la cuarta y última, entre 2005 y 2012, consistió en una intensa ofensiva militar por parte de la fuerza pública, el debilitamiento de las guerrillas aún activas, la aparición de organizaciones herederas del paramilitarismo –las BACRIM– y la periferización del conflicto en términos geográficos, especialmente en territorios clave para el tráfico de droga y otras economías ilegales (Saldarriaga Gutiérrez, 2022: 25 y 26).

No obstante, ¿de dónde proviene esta violencia? ¿Se puede determinar su inicio y su final? La situación actual de la violencia en Colombia tiene antecedentes antiguos. Tras proclamar su independencia en 1819, el país se vio sumido, a lo largo del siglo XIX, en una serie de guerras civiles provocadas por las rencillas bipartidistas. Al terminar este conflicto prolongado, el pueblo colombiano esperaba poder vivir en un ambiente de paz que les permitiera desarrollarse pacíficamente hacia la modernidad. No obstante, los actos de la clase dominante del país, a cargo del gobierno, fueron del signo contrario: ejercieron un férreo control sobre el pueblo, reprimieron violentamente cualquier manifestación de descontento social y, al mismo tiempo, criminalizaron a los insurgentes. De esta manera, se produjo una intensa acumulación de conflictos sociales.

Las guerras civiles en el siglo XIX, lideradas por la clase élite sobre conflictos partidistas, junto con el famoso periodo de la Violencia<sup>2</sup> de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, constituyeron la primera fase de la inestabilidad social:

Es un hecho incontrovertible, que la época que se ha denominado de *La violencia en Colombia* ha sido quizá la mayor tragedia que haya azotado a este país, en todas las épocas de la historia. Un odio sin límites entre hermanos, hijos de la

---

<sup>2</sup> Algunos historiadores sitúan el periodo de la Violencia entre 1946 y 1966; la mayoría la sitúan entre 1948 y 1958. En la presente Tesis, utilizamos la segunda referencia cronológica. En dicho periodo se sumaron alrededor de 200.000 muertes en Colombia (Restrepo, 2015: 453).

misma patria, ha quedado como resultado de luchas fratricidas que hasta la fecha no se ha logrado definir sus verdaderas causas. Alrededor de doscientos mil muertos a todo lo largo y ancho del territorio nacional, la ruina económica, moral y social del mismo es el balance de la hecatombe nacional (Arango L., 1985: 10).

Económicamente, se nota un empobrecimiento por la inseguridad en campos y poblados; socialmente, el flujo migratorio desde el campo hacia la ciudad es incesante; políticamente, las luchas bipartidistas son cada vez mayores hasta lograr la denominación el periodo de “la Violencia” (Guzmán Campos et al., 1962: 287-300). Con todo, contribuyeron, al mismo tiempo, al lento surgimiento de una nación moderna. En esta etapa, las violencias “se manifestaban en revueltas populares, huelgas sindicales, movimientos guerrilleros y delincuencia común” (Von der Walde, 2001: 30).

El periodo de la Violencia fue una etapa representativa del caos y de los conflictos que sacudieron al país. A pesar de lo que el propio nombre indica, se trata, en realidad, de un periodo repleto de disputas políticas y luchas de clase:

El hecho de que se haya generalizado este nombre obedece por una parte al intento de mitificar el fenómeno despojándolo de sus connotaciones políticas y negando su carácter de enfrentamiento clasista, ocultando estos rasgos tras una designación abstracta (la “violencia”) y tras explicaciones que a todos lavan las manos (como la que reza que “todos somos responsables”, lo que equivale a decir que nadie es responsable), y que encubren el verdadero carácter del fenómeno tras la asepsia impersonal de la fatalidad histórica. A tal intento corresponden aquellas versiones que señalan que las causas del proceso no fueron otras que las inmediatas (el odio, la venganza, la autodefensa desesperada), o las naturales (la ferocidad ancestral de la raza, la psicología y la idiosincrasia del campesino). En terreno igualmente metafísico se ubican las que pretenden mostrarla como el resultado de la intromisión de factores “extraños” y “ajenos” a la realidad nacional, tales como el comunismo (como “atizador de la hoguera y como interesado usufructuario de la locura colectiva”, o las que la explican, en términos éticos, como resquebrajamiento de la moral y desintegración de las normas (Restrepo, 2015: 453-454).

A lo largo de este periodo, como afirma Restrepo, las múltiples representaciones de la violencia afectaron a todas las clases sociales. Como consecuencia, casi todos

fueron víctimas y victimarios a la vez, sin darse cuenta de su situación y en contra de su voluntad:

También contribuye a la mitificación del fenómeno de la “Violencia” el hecho de que la gran mayoría de quienes fueron sus víctimas directas o sus protagonistas activos jamás comprendieron la naturaleza del proceso que los sacudía: moviéndose como actores inconscientes de fuerzas sociales habían desatado la crisis que los arrastraba, ni cuáles alimentaban su marcha, qué destruía y qué generaba su desenvolvimiento, a quiénes enfrentaba y por qué (Restrepo, 2015: 455).

En esta etapa tan peculiar de la historia colombiana, Laura Restrepo refiere varios momentos representativos de este periodo, que ayudan a entender mejor la situación de desorden extremo del país, así como las diferentes clases sociales que interactuaban en ese momento histórico en Colombia, con sus propias posturas y luchas:

En efecto, la “Violencia Colombiana”, desatada a partir de 1948, constituyó una auténtica guerra civil en el sentido pleno del término, en la cual se enfrentaron, por una parte, diversos sectores de la pequeña burguesía—algunos de los cuales se apoyaron en Gaitán y se alinearon en el partido liberal—contra la burguesía y los terratenientes quienes, coaligados, se ampararon en el partido conservador y utilizaron el aparato estatal para establecer un régimen de terror y montar una dictadura policíaco-militar que les permitiera frenar las exigencias democráticas de la pequeña burguesía.

Por otra parte, se vieron enfrentados entre sí—al interior de la propia comunidad campesina—distintas capas del campesinado, alineadas en bandos opuestos, en lo que se presentó como una lucha partidista (Restrepo, 2015: 456).

A pesar de ser un periodo histórico complicado para los historiadores, estos conflictos y disputas, junto con los dolores y sufrimientos del pueblo colombiano, son materias de gran interés para el sector de las ciencias sociales en el país andino<sup>3</sup>:

---

<sup>3</sup> La Violencia es estudiada sucesivamente en sectores de la narrativa, el pensamiento y la sociología de Colombia, entre otras. Aparecen universidades u organizaciones como “Comisión Investigadora de las Causas Actuales de la Violencia” para realizar tales

La proliferación de estudios sobre la Violencia desde las ciencias sociales comienza a mediados de la década de 1960. Esto coincide con la aparición en la escena intelectual de los primeros profesionales graduados en la Facultad de Sociología, pero responde también a un deseo generalizado entre la población de saber más sobre los sucesos de aquella época. El dolor y los resentimientos heredados de la Violencia marcaban la vida de prácticamente todos los colombianos. El acuerdo entre dirigentes conservadores y liberales fue acompañado de un pacto de silencio y olvido sobre lo ocurrido, el cual era contradicho por las escenas de horror que narraban las novelas y las historias que circulaban oralmente sobre los actos violentos realizados. Los estudios sociológicos sobre la violencia se iniciaron en un clima que buscaba rebatir ese silencio, y también la impunidad al respecto, pero en el que a la vez no existía la opción de hacer procesos de justicia, o señalamiento de responsabilidades a nivel de los líderes de los partidos (Rueda, 2011: 90).

Durante y después de la Violencia, los conflictos entre conservadores y liberales no llegaron a su fin. Este bipartidismo era, sin duda, el origen del caos político. La violencia fue considerada por una parte de los colombianos como una forma eficaz y útil de introducir cambios. De este modo, la violencia se manifestaba en casi todos los aspectos sociales; no tenía por qué estar relacionada siempre con la delincuencia, ni tiene sentido criminalizarla. Era una forma de lucha política correcta y esencial, pero el abuso de la violencia condujo a consecuencias imprevisibles (Von der Walde, 2001: 29-32).

El gobierno se enredó en luchas bipartidistas; grandes figuras, consideradas promesas de futuro, fueron asesinadas; la autoridad del momento se caracterizaba por su impotencia y corrupción. La pobre actuación del gobierno permitía la proliferación de armas, y tanto los grupos paramilitares como los guerrilleros se aprovecharon de esta oportunidad para desarrollarse. De acuerdo con las investigaciones hechas por la Comisión de estudios sobre la violencia en Colombia:

---

investigaciones (Rueda, 2011: 90). En la presente Tesis nos limitamos a las narrativas nacionales colombianas tanto del periodo de la Violencia como del tema de la violencia; las estudiaremos con detalle en el siguiente capítulo.

Colombia, país de paradojas, es en Latinoamérica el de más larga tradición en materia de gobiernos civiles y en el cual, al mismo tiempo, la violencia ha sido empleada persistentemente como herramienta de acción política. Este difícil maridaje entre gobiernos civiles y violencia política indica la existencia de “grietas geológicas” en el suelo nacional; o, dicho de otro modo, que la violencia no constituye un hecho epidérmico o de tal o cual momento, sino que tiene raíces profundas que deben extirparse (1988: 33).

Al término de las guerras civiles del siglo XIX, se esperaba que las élites sociales pusieran punto y final a toda impunidad y a las imperfecciones políticas y sociales del sistema. Asimismo, se confiaba en que promovieran un desarrollo social rápido y equilibrado, que permitiera a Colombia convertirse en una nación moderna. Desafortunadamente, la sociedad colombiana sufrió un conflicto bipartidista tras otro. La clase dominante se reveló incapaz de resolver problemas existentes en el país y, además, buscó la ayuda militar de los Estados Unidos. La intervención extranjera agravó la situación, a tal punto que el estado de inestabilidad política en que el país se hallaba parecía irresoluble:

Como herencia del siglo pasado (desde 1848), Colombia tiene un sistema político bipartidista tradicionalmente compartido por el Partido Conservador y el Partido Liberal. Desde la guerra civil de los mil Días (17 de octubre de 1899-1° de junio de 1903) hasta 1930, la administración del país la manejaron los conservadores. En los años veinte se notaron grandes inversiones que alcanzaron los 200 millones de dólares, de los cuales, 25 millones fueron pagados por Estados Unidos como recompensa por el reconocimiento de la independencia de Panamá, y los demás, como préstamos. La rápida industrialización y, en consecuencia los cambios sociales y administrativos, facilitaron a los liberales la conquista del poder (Piotrowski, 1988: 32).

La guerra de los Mil Días, el mayor conflicto partidista del país andino en el siglo XX, en la que ganó el Partido Conservador, marcó el paso desde el siglo XIX hasta el siglo XX. Como consecuencia de esta guerra, Colombia perdió el territorio de Panamá y le causó más de 100.000 muertes en un país de aproximadamente 3.000.000 de habitantes (Saldarriaga Gutiérrez, 2022: 26).

Después de la guerra de los Mil Días, Colombia tuvo casi treinta años de paz bajo el gobierno del Partido Conservador. A partir del 1930, empezaron a surgir los conflictos agrarios, los primeros movimientos obreros, así como otros actos violentos en varios departamentos (Saldarriaga Gutiérrez, 2022: 26). Aparte de la intervención extranjera, las luchas bipartidistas ocurridas<sup>4</sup> en Colombia en este periodo estuvieron marcadas por los cambios en la presidencia de la nación. En 1930 Enrique Olaya Herrera fue elegido presidente de la república como miembro del Partido Liberal. En los dos años siguientes, se produjo la primera ola de violencia interpartidista. Los liberales ganaron varias elecciones generales y esto les aseguró el poder. Algunos de estos presidentes liberales plantearon varias reformas, como las de Alfonso López Pumarejo en 1939. No obstante, estas iniciativas no lograron mejorar las condiciones de vida para los habitantes colombianos, sino que provocaron una serie de protestas y la oposición de los conservadores.

Las disputas no eran solamente entre partidos, sino que también existían conflictos internos en estas organizaciones. Por ejemplo, el Partido Liberal perdió las elecciones a causa de las divisiones en su seno, gracias a lo cual el conservador Mariano Ospina Pérez asumió el gobierno en 1946. Su presidencia se caracterizó por una intensa represión contra los liberales. Justamente, en esta época apareció un extraordinario líder liberal que fue considerado como el abanderado más importante de la ideología del comunismo y del socialismo, Jorge Eliécer Gaitán:

---

<sup>4</sup> Novelas representativas sobre las luchas bipartidistas de este momento son *Viento seco* (1952) de Daniel Caicedo y *El Monstruo* (1955) de Carlos H. Pareja, en las que narran historias sobre los atropellos cometidos por los conservadores contra los liberales; al contrario, *El basilisco en acción o los crímenes del bandolerismo* (1953) de Testis Fidelis versa sobre las barbaridades cometidas por los liberales; *Los olvidados* (1949) de Lara Santa se considera como la primera novela de la Violencia que narra sobre las luchas entre los dos partidos; le sigue *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón (Rueda, 2011: 75 y 85). En *El día señalado* (1963) de Manuel Mejía Vallejo también se observa la violencia partidista; en *Cóndores no entierran todos los días* (1972), Gustavo Álvarez Gardeazábal narra la violencia política acaecida por los años de 1948 a 1965 (Arango L., 1985: 139), entre otras.

Lo que hizo excepcional a Gaitán con respecto a las demás grandes figuras políticas latinoamericanas de su tiempo fue la convergencia en él de tres parejas de oposiciones, claramente destacadas por Daniel Pécaut, a saber: la del antagonismo político entre el pueblo y la oligarquía, que hace de Gaitán un líder populista; la de las contradicciones de clase que al oponer clases dominantes y clases subalternas erige a Gaitán en un líder social; y la del enfrentamiento partidista, inscrita en la contienda liberal-conservadora que hace de Gaitán un líder político (tradicional). El gaitanismo era, pues, el punto de equilibrio entre estos tres tipos de oposiciones. No sin razón se ha dicho que el poder de Gaitán residía justamente en la capacidad de amenazar con la ruptura de cada una de ellas y del conjunto. Gaitán se proyecta, entonces, como dueño del derrumbe del establecimiento y también de su conservación (Herbert Braun, citado por Sánchez Gómez, 1990: 13).

Dotado de excelentes cualidades, Jorge Eliécer Gaitán se presentó como candidato del Partido Liberal a las elecciones de 1950 y era considerado como un enemigo invencible para los conservadores. Para no perder el poder, los conservadores planearon la desaparición de Gaitán, que fue asesinado el 9 de abril de 1948. Después de este magnicidio, tuvo lugar una serie de actos violentos cuya intensidad causó la casi total destrucción de la capital, el Bogotazo<sup>5</sup>:

El asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, ocurrido en pleno centro de Bogotá, el 9 de abril de 1948, aumentó vertiginosamente la ola de violencia que se venía desatando en el país, dos años antes de la muerte del dirigente político. El homicidio de Gaitán, del que aún no se conocen el autor o los autores intelectuales, produjo un conato de revolución denominado el “bogotazo” del 9 de abril, el que fue sofocado por el gobierno de Ospina Pérez. Después del 9 de

---

<sup>5</sup> El Bogotazo también es un suceso histórico muy narrado en Colombia: Manuel Zapata Olivella centra su mirada de los grupos marginales y su vida a través del suceso del Bogotazo en *La calle 10* (1962). Aparece en el cuento llamado “Preludio” en *Cenizas para el viento* (1950) de Hernando Téllez; en *Siervo sin tierra* (1967) de Eduardo Caballero Calderón se describe la vida de una gente normal en el periodo de la Violencia iniciado por el Bogotazo (Rueda, 2011: 29, 80 y 88). En *Vivir para contarla* (2002), Gabriel García Márquez describe las sucesivas luchas entre los partidos políticos desde su infancia, y sus experiencias de presenciar el propio Bogotazo, así como el caos desatado en Bogotá desde el punto de vista de un joven colombiano. Novelas como *El 9 de abril* (1951) de Pedro Gómez Correa, *Viernes 9* (1953) de Ignacio Gómez Dávila, *El Monstruo* (1954) de Carlos H. Pareja, *El día del odio* (1952) de J. A. Osorio Lizarazo, *El Bogotazo: memorias del olvido* (1983) de Arturo Alape y *Trilogía del 9 de abril (El crimen del siglo, 2006; El incendio de abril, 2012 y La invención del pasado, 2016)* de Miguel Torres también giran alrededor del Bogotazo.

abril de 1948, se desencadenó una serie de crímenes, venganzas y odios en las cuales liberales y conservadores se enfrentaron en una batalla sangrienta, que constituyó en el fondo una guerra civil “no declarada” a lo ancho y largo del país (Arango L., 1985: 14).

Como consecuencia, el Bogotazo llevó a la violencia hacia un nuevo apogeo con rencores de casi toda la población desesperada. El magnicidio de Gaitán marca la finalización de un futuro democrático y pacífico:

El desenlace de estas primeras décadas de construcción democrática es bien conocido: el 9 de abril de 1948 se produce un acontecimiento al mismo tiempo anunciado e imprevisto: es asesinado Gaitán, el personero de todos estos nuevos procesos. Impropiamente denominado el “Bogotazo”, el levantamiento popular generalizado pero informe que siguió al asesinato mostró, al menos por un momento, que la eliminación del líder no ponía término a la efervescencia social sino que por el contrario la potenciaba. Pero a la postre reveló también verdades más profundas y más decepcionantes: la identificación personal de todos estos procesos con Gaitán es tal que, una vez aplastada la rebelión subsiguiente al asesinato, la política daba la impresión de regresar a sus cauces decimonónicos y deshacerse de todo lo social, tan arduamente construido en la primera mitad del siglo.

Nos hallábamos. Pues, en plena Violencia y de repente se perdía incluso la noción del orden causal de las cosas, puesto que el asesinato de Gaitán que podía considerarse como momento inaugural de la Violencia era también el momento culminante de una primera oleada de Violencia que se había iniciado dos o tres años atrás (Sánchez Gómez, 1990: 13).

A la muerte de Gaitán se produjeron numerosas protestas y manifestaciones, con la consecuente represión –con desenlace mortal en muchas ocasiones– por parte de las autoridades, primero en Bogotá y después en todo el país. Se trata de una de las etapas más violentas de la historia colombiana y el apogeo de la Violencia. Después del Bogotazo, en la historia colombiana hay cinco etapas de la Violencia según la definición de Germán Guzmán Campos:

1. *Creación de la tensión popular, de 1948 a 1949.*
2. *La primera ola de violencia, de 1949 a 1953.*
3. *La primera tregua, de 1953 a 1954.*

4. *La segunda ola de violencia, de 1954 a 1958.*
5. *La segunda tregua, en 1958* (Guzmán Campos et al. , 1962: 36-37. Las cursivas son del texto original).

El caos se convirtió en terrorismo, lo cual añadió complejidad a la situación. Desde 1950 tomaron el poder los conservadores, encabezados por Laureano Gómez<sup>6</sup>. A lo largo de este periodo se produjeron divisiones en el Partido Conservador y una de las facciones se inclinó por la intervención militar para terminar con el gobierno de Gómez. El 13 de junio de 1953, Gustavo Rojas Pinilla, en aquel entonces Comandante General de las Fuerzas Militares de Colombia, dio un golpe de estado e inició una dictadura militar que duraría hasta el 10 de mayo de 1957. El gobierno de Rojas Pinilla se puede dividir en dos etapas:

Con el golpe de Estado que dio el comandante de las Fuerzas Armadas, general Rojas Pinilla, la situación en Colombia pareció cambiar. Rojas ofreció la amnistía a los guerrilleros, siguiendo su declaración enunciada poco después de haber asumido el poder: “¡No más sangre!; ¡No más depredaciones! Paz, justicia y libertad para todos”. Las directivas de ambos partidos se adhirieron al programa del caudillo. Introduciendo ciertos cambios económicos en su primera fase, ganó bastante popularidad entre los trabajadores. Luego, viendo que el poder se le escapaba, introdujo una severa censura y comenzó una nueva fase represiva, llamada la segunda ola de violencia. Contra el ejército se enfrentaron las fuerzas de la guerrilla (Piotrowski, 1988: 33 y 34).

A lo largo de la presidencia de Rojas, la situación colombiana volvió a ser complicada y violenta tras un corto periodo de armonía. Debido a que la represión de Rojas se dirigió contra los dos partidos tradicionales, los entonces dirigentes de los dos partidos –Laureano Gómez del Partido Conservador y Alberto Lleras del Partido

---

<sup>6</sup> Laureano Gómez instauró la llamada «Revolución en Orden», inspirada en las dictaduras del español Francisco Franco y del portugués António de Oliveira Salazar. A lo largo de su mandato, aparecieron nuevas guerrillas y agresiones violentas entre diferentes municipios de dicho país, al punto que la situación llegó a asemejarse a una guerra civil (Saldarriaga Gutiérrez, 2022: 27).

Liberal– llegaron a un acuerdo sobre una resistencia armada contra Rojas en los años 1956 y 1957, constituyendo el llamado Frente Nacional:

Rojas Pinilla se vio obligado a renunciar de su cargo el 10 de mayo de 1957, y lo entregó a una Junta Militar que se comprometió a devolver en un año el poder al Frente Nacional. El convenio entre los dos partidos estableció que durante 16 años el poder se alternaría en períodos de cuatro años. En cumplimiento del pacto, comenzó gobernando el liberalismo, junto con su jefe Alberto Lleras Camargo (1958-1962). La violencia oficial terminó (Piotrowski, 1988: 34).

A pesar de que “oficialmente” se terminaron las luchas políticas, efectivamente son interminables, solamente van cambiando formas y nombres:

Pero hacia el futuro, el fenómeno sobresaliente con respecto a las nuevas modalidades de la Violencia fue que a lo largo del período del Frente Nacional el eje de la confrontación armada se desplazó: se fue instalando en las nuevas fronteras agrarias del país. De los espacios y roles fijos de la hacienda se pasaría entonces a los espacios móviles de la colonización. Las viejas Columnas de Marcha –núcleos iniciales de lo que el sociólogo William Ramírez llamó la “colonización armada”– que habían sido huida, fuga del centro a la periferia, escape al control del Estado, serían reemplazadas en los años ochenta por una nueva modalidad de Marchas Campesinas cuya trayectoria iría, por el contrario, de la periferia hacia el centro. Más aún, estas últimas solían presentarse como demanda de intervención de un Estado ausente o precariamente presente. No faltaría quien las viera como un proyecto de conquista, de toma de ese poder percibido como causante de la marginalidad social y política (Sánchez Gómez, 1990: 22).

A lo largo de los años del Frente Nacional, la violencia tiene distintas interpretaciones: al principio tuvieron lugar luchas bipartidistas y organizaciones campesinas; después surgieron nuevos grupos armados, hasta que, al final, la violencia fue entendida de distintas maneras:

En los comienzos del Frente Nacional, los remanentes conflictivos eran entendidos como la prolongación de los problemas de la lucha bipartidista, el resurgir de la violencia y las organizaciones campesinas lideradas por jefes comunistas, por otra parte, se veían como parte de un complot comunista

internacional, que se suponía antecedido por las revoluciones triunfantes en China y Cuba. A su vez, los intentos de recuperación militar del territorio y de erradicación de las prácticas delincuenciales que sustentaban económicamente a las bandas de todos los grupos, fueron entendidos por la izquierda como una confabulación nacional e internacional de la derecha contra los grupos comunistas. Estas dos miradas conspirativas eran clásicas de la coyuntura internacional de la Guerra Fría, que en esos años estaba marcada por los triunfos revolucionarios en China y Cuba, la consiguiente reacción de la Alianza para el Progreso y la escisión chino-soviética del comunismo internacional, con lo cual se configuraba el escenario propicio para el surgimiento de nuevos grupos armados. La coyuntura nacional también dio lugar a dos interpretaciones: la de aquellos que consideraban que la Violencia era resultado de la delincuencia común y de la patología de nuestras clases populares de la de aquellos que la interpretaban como consecuencia social de un problema agrario nunca resuelto y de la desigual articulación política y económica de las regiones (CNMH, 2013: 117).

A lo largo del periodo del Frente Nacional, las luchas bipartidistas no cesaron, los conflictos armados y las guerrillas fueron extendiéndose de nuevas maneras. El Frente Nacional no funcionó como se esperaba y la violencia continuó:

La creciente fragmentación de los partidos políticos en facciones relativamente autónomas, agravada por la violencia bipartidista y reforzada por el hecho de que el Frente Nacional hacía énfasis en la competencia dentro de los partidos, hacía evidente la condición de Colombia como un conglomerado de confederaciones de poderes regionales y locales; cabe anotar que algunos de estos poderes habían estimulado y apoyado a las guerrillas de sus respectivos partidos. Todo ello hacía difícil la labor pacificadora de los primeros Gobiernos del Frente Nacional. El carácter local de la violencia bipartidista había creado cierta distancia entre los jefes y directorios nacionales de los partidos, los gamonales regionales y locales, y los jefes de las bandas y guerrillas. El pacto bipartidista entre las cúpulas de los partidos no lograba superar las rivalidades entre regiones, municipios y veredas, ni las relaciones de los gamonales con las guerrillas de sus respectivos partidos (CNMH, 2013: 117 y 118).

Aparte de los enfrentamientos políticos y los frecuentes cambios de presidente, no deben ser olvidadas las atrocidades ocurridas en este periodo histórico, las cuales aparecerían en numerosas obras literarias posteriores:

Más que los hechos políticos mismos, ha quedado en la memoria el catálogo de atrocidades cometidas en los años de la Violencia. No sólo se violaba y se asesinaba a quienes pertenecían al partido contrario, sino que además se realizaron prácticas exhibicionistas y elaboradas de la agresión, que incluyeron el uso de diversos tipos de “cortes” utilizados para desmembrar y reconfigurar los cuerpos de los muertos, que luego eran exhibidos públicamente. Fue también común la conversión de los ríos en vertederos de cadáveres, todo lo cual contribuyó a difundir una estela de terror por todo el territorio nacional de Colombia (Rueda, 2011: 69 y 70).

A pesar de que, oficialmente, se había puesto punto final a la lucha bipartidista, en Colombia seguían existiendo otras formas de violencia como la practicada por narcotraficantes y las guerrillas, la represión de la lucha obrera por parte de la patronal o las olas de desplazamientos interiores. Esta violencia heredada de la guerra civil presenta rasgos diferentes en el siglo XX, a pesar de que la guerra sigue siendo la escena mayoritaria para ejercer la violencia, como expresa la Comisión de estudios sobre la violencia:

La violencia de mediados de la presente centuria tuvo rasgos en común con las guerras civiles del siglo XIX, a la vez que diferencias profundas: se asemejaba a ellas en cuanto a que la orientación ideológica la ejercían sectores de las clases dirigentes, por conducto de los partidos. Sin embargo, un elemento diferenciador decisivo le imprime a la etapa de La Violencia un carácter ambivalente: la guerra misma, su conducción militar, la adelantan integrantes de los estamentos populares, salidos fundamentalmente del campesinado. Este desfase entre dirección ideológica y conducción militar explica en buena medida, por una parte, sus expresiones anárquicas; por otra, su poder desestabilizador y sus efectos sobre el conjunto de la sociedad (1988: 34).

Las guerras civiles colombianas toman posición imprescindible en la historia de violencia de dicho país y están vinculadas de forma estrecha con las relaciones políticas. Como concluye el historiador Gonzalo Sánchez Gómez:

Guerra y política son prácticas colectivas simétricas e indisociables en el siglo XIX. En efecto, la memoria política del siglo XIX en Colombia se construye sobre la base de una doble referencia: desde el punto de vista de la primera, la historia nacional aparece como una historia de guerras y batallas. Guerras y

batallas de Independencias, por supuesto, pero también, con posterioridad a las luchas liberadoras, las guerras entre caudillos que se afirmaban a nombre del combate contra la anarquía, tal la Guerra de los Supremes, en 1840; las guerras federales (1860,1876-77); la Guerra de los Mil Días, al quiebre del siglo; la batalla de Garrapata (1877), la batalla de La Humareda (1885), las batallas de Palonegro y Peralonso (Guerra de los Mil Días), para dar sólo algunos ejemplos de una larga lista (Sánchez Gómez, 1990: 8).

Las guerras civiles son, esencialmente, disputas entre el Partido Liberal y el Conservador para llegar al poder. Los mismos pleitos no han sido solucionados hasta hoy día:

Hemos establecido en otro lugar que las guerras civiles que dominan la historia política del siglo XIX –y cuyo número se hace llegar hasta 14– son confrontaciones y movilizaciones armadas que expresan en lo fundamental rivalidades entre las clases dominantes, alinderadas indistintamente en los nacientes partidos políticos, el Liberal y el Conservador, que han sobrevivido prácticamente sin solución de continuidad hasta hoy. Podríamos agregar que la guerra en el siglo XIX es no sólo una aventura llena de peripecias propiamente bélicas y de intrigas pasionales sino, ante todo, el escenario de definición de jefaturas políticas, candidaturas presidenciales, controles territoriales, en una palabra, de relaciones de poder. Lo que se juega en ellas, por tanto, no es la toma del Estado, o el cambio del sistema, como en las revoluciones, sino simplemente la participación burocrática, la incorporación al aparato institucional de las fuerzas ocasionalmente excluidas. Esta aclaración no nos puede llevar empero a minimizar los alcances de lo que se jugaba en los principales capítulos de las guerras civiles del siglo XIX (Sánchez Gómez, 1990: 9).

En las primeras dos décadas del siglo XX, al acabar las guerras civiles<sup>7</sup>, el país experimentó una etapa de desarrollo tranquilo durante la cual tuvieron lugar importantes transformaciones sociales. A partir de los años 30, empezaron a producirse más levantamientos. Entre ellos, destaca la huelga de las bananeras en 1928 y la consiguiente feroz matanza de obreros. Como consecuencia, Colombia

---

<sup>7</sup> Trabajos literarios representativos sobre el tema de las guerras civiles colombianas son *Café y conflicto en Colombia 1886-1910* (1981) de Charles Bergquist, *Aspectos sociales de las guerras civiles en Colombia* (1976) de Álvaro Tirado Mejía y *La Guerra de los Mil Días* (1979) de Jorge Villegas y José Yunis, entre otras (Sánchez Gómez, 1990: 8).

entró en una etapa de alzamientos y huelgas organizados por indígenas, obreros, campesinos y jornaleros en todo el territorio. Le siguió los pasos la violencia política sistemática:

La violencia política en el país empieza a manifestarse en forma sistemática a partir del cambio de gobierno de 1946, que coloca a Ospina Pérez en la presidencia, devolviéndole así la hegemonía política a los conservadores y exacerbando la lucha intestina entre los dos partidos tradicionales. Ante la reacción liberal, los aparatos del gobierno empiezan a ser utilizados organizadamente contra los opositores, y se montan complicados mecanismos para manejar esta violencia institucionalizada (Restrepo, 2015: 476).

Entre ellos destacó una serie de conflictos sociales que devienen cada vez más complicados a partir de los años veinte del siglo XX. El apogeo llegó con las huelgas de obreros de la United Fruit Company en el año 1928:

Durante cuatro meses protestaron treinta y dos mil trabajadores en la zona bananera de la Costa atlántica colombiana. El enfrentamiento se convirtió en el asesinato de mil quinientos operarios, lo cual se considera como una de las primeras manifestaciones de la violencia en Colombia en este siglo (Piotrowski, 1988: 31).

No obstante, los obreros no fueron los únicos afectados. Esta violencia, caracterizada por su inmensa magnitud, se cobró víctimas de índole muy diferente. En las disputas bipartidistas, eran principalmente los políticos quienes corrían el riesgo de ser asesinados por sus rivales. No obstante, con el transcurso del tiempo, la violencia fue ampliando su esfera de influencia:

La gran mayoría de las víctimas de la violencia proviene de la población civil. Además de los campesinos y otros habitantes de las zonas rurales y provinciales, gran número de académicos, líderes sindicales, periodistas, jueces, sacerdotes, alcaldes y miles de activistas comunitarios caen cada año en manos de las fuerzas de la subversión, de los paramilitares o del ejército. Cientos son obligados a abandonar el país bajo las amenazas de muerte que imparten los distintos grupos en listas negras que hacen llegar a sus enemigos (Von der Walde, 2001:29).

Las muertes de líderes políticos y personajes destacados se caracterizaban por su gran repercusión. No obstante, si observamos a las víctimas en su conjunto, es posible determinar que eran, en su gran mayoría, ciudadanos ordinarios. Los constantes conflictos provocaron, primero, la ruina de muchos de ellos y, finalmente, acabaron con su vida:

Cada año se registran más de 25.000 muertos por violencia, más de mil personas secuestradas, lo que constituye el 50% de los secuestrados en el mundo, y unas 400 masacres, en su mayoría realizadas por grupos paramilitares. En el año de 1999, más de 3.500 personas fueron víctimas de atentados con trasfondo político. Aproximadamente, 250.000 fueron obligadas a abandonar sus casas y tierras y a desplazarse a los centros urbanos, donde entran a formar parte de gigantescos cinturones de miseria y criminalidad. Se suman así al más de millón y medio de “desplazados” por la violencia en la década de los noventa. Colombia ocupa el tercer lugar en la lista de desplazados internos, después de Ruanda y la antigua Yugoslavia (Von der Walde, 2001: 29).

De esta manera, se activa la urbanización forzosa, o, en otras palabras, el desplazamiento interior, proceso por el cual numerosos habitantes rurales se deben trasladar a zonas urbanas huyendo de la violencia. Las élites sociales, diezmadas por la violencia, son sustituidas por personajes corruptos. La violencia, al provocar estos movimientos migratorios, no hizo sino empeorar la situación. La historia de los desplazamientos poblacionales de Colombia se remonta al siglo pasado:

En las numerosas novelas de la violencia partidista podemos encontrar las historias del éxodo de millares de campesinos, vomitados por las cruentas reyertas entre conservadores y liberales, a las principales ciudades colombianas, entre los años 1938 y 1951 hubo aproximadamente un éxodo de un millón de personas; y entre 1951 y 1964, período en el que estalla la guerra civil, lo hicieron dos millones doscientas mil. Pues bien, ahora ya no se utiliza la palabra «éxodo», que es tal vez demasiado bíblica, sino que se acude al término «desplazados». Actualmente, producto de una violencia, que es consecuencia de la que se generó con el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, en Colombia hay un millón de desplazados (Montoya, 1999: 107).

Bajo estas graves condiciones de violencia, la actuación de los diferentes gobiernos se caracterizó por su inadecuación. En el ámbito interno, las autoridades tenían fama de ser corruptas; la impunidad, la indiferencia y la impotencia eran palabras de uso común para definir a la clase política nacional. Internacionalmente, Colombia se convirtió en el tercer país receptor de ayuda militar norteamericana, considerado como un país violento y cuna de narcotraficantes (Von der Walde, 2001: 29).

A partir de 1970, el fortalecimiento de las mafias del narcotráfico se convirtió en un problema que afectaba a la sociedad colombiana en su conjunto. La gravedad del problema llegó incluso a llamar la atención de los EE. UU. y el gobierno colombiano se vio obligado a declarar una guerra contra las drogas (Von der Walde, 2001: 29-34). Los narcotraficantes, junto con sus sicarios, sumieron al país en el caos a partir de los años 70:

Los principales carteles, que se asentaron en las ciudades de Medellín, Cali y Bogotá, no solo acumularon riqueza, sino que además amenazaron la estabilidad democrática por medio de la corrupción, la impunidad, el terrorismo e incluso el asesinato selectivo de grandes personalidades, entre ellos ministros como Rodrigo Lara Bonilla y candidatos presidenciales de partidos como la Unión Patriótica (Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa), la Alianza Democrática M-19 (Carlos Pizarro Leongómez) y el Partido Liberal (Luis Carlos Galán Sarmiento). El narcotráfico, asimismo, hizo que la violencia saliera de las zonas rurales periféricas y llegara a las ciudades principales, generando profundas transformaciones en la sociedad colombiana, incluso a través de la consolidación de valores nuevos y viejos como la vida rápida, el dinero fácil, la banalidad de la muerte y el machismo (Saldarriaga Gutiérrez, 2022: 36).

Los capos del tráfico de estupefacientes y sus sicarios elevaron la inestabilidad social a un nivel nunca antes visto y causaron o agravaron problemas sociales ya existentes: la presencia de asesinos a sueldo, el lavado de dinero, sus intervenciones en la vida política del país, su contribución al aumento de la corrupción administrativa... Como observa Sánchez Gómez:

Colombia había entrado en lo que el sociólogo mexicano Sergio Zermeño ha llamado una “dinámica de desorden” que, en nuestro caso, convirtió la confrontación social y política en una cadena de retaliaciones sin fin que sólo pueden capitalizar los más fuertes. Así, a los frentes guerrilleros se respondió con “autodefensas”; a la movilización popular de los paros cívicos y las marchas campesinas, asimilada a la subversión, se respondió con la “guerra sucia”; al secuestro, con las desapariciones; al asalto, con la masacre. Se produjo, en suma, una verdadera clandestinización no sólo de la extrema derecha sino en términos más generales de la guerra, o de las múltiples guerras, para ser más precisos (...)

En efecto, la arriba mencionada clandestinización de los aparatos armados al servicio de la empresa política de la extrema derecha encontró un terreno común con el narcotráfico que de simple negocio derivó a este agresivo proyecto político-militar que se abre paso a base de bombas y sicarios. Por este camino también el conflicto político interno se internacionalizó de diversas maneras. Trágica irrupción en la escena mundial de este secularmente introvertido país (Sánchez Gómez, 1990: 27).

Tras varios intentos de lograr la paz, Colombia no ha podido poner final a los conflictos violentos. En la actualidad la violencia sigue siendo un tema de gravedad en Colombia. La violencia política heredada desde la época de la guerra civil ya tiene nuevos nombres y nuevas formas de representación:

Las omisiones, contradicciones y distorsiones son abundantes, especialmente cuando se trata de hechos que, como el conflicto armado, aún no se clausuran. Y es que, a diferencia de lo sucedido en la mayoría de los países que han padecido conflictos semejantes, en Colombia se ha venido construyendo memoria y reclamando justicia y reparación en paralelo con los hechos violentos. Incluso hoy, después de más de un lustro de la firma del acuerdo de paz, es engañoso asegurar la desaparición de las dinámicas del conflicto armado. Así lo demuestran las masacres recientes, los asesinatos selectivos de líderes sociales y los enfrentamientos que han tenido por protagonistas a la fuerza pública, la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (ELN), las disidencias de las FARC y las bandas criminales (BACRIM), entre otros hechos que manifiestan la pervivencia de *viejos* mecanismos de la violencia política colombiana (Saldarriaga Gutiérrez, 2022: 22 y 23).

A día de hoy, no se puede decir que la violencia haya cesado en Colombia. Los mismos actos tienen ahora otros nombres: feminicidio, violencia doméstica,

homicidios... Aunque casi todas las representaciones de la violencia están reflejadas en obras narrativas de escritores colombianos, entre ellas destacan las novelas sobre el periodo de la Violencia:

El impacto que la ‘Violencia’ tuvo sobre la vida colombiana se sintió con tremenda intensidad, y aún se sigue sintiendo, a todos los niveles, político, económico, moral, cultural. La literatura se vio marcada tan bruscamente por este suceso histórico que, puede decirse, la ‘Violencia’ ha sido el punto de referencia obligado de casi tres decenios de narrativa: no hay autor que no pase, directa o indirectamente, por el tema; éste está siempre presente, subyacente o explícito, en cada obra (Restrepo, 2015: 458).

La violencia no solo ejerce su influencia en la propia historia y vida cotidiana para los colombianos; a día de hoy, sigue siendo un tema de gran interés para muchos escritores recientes<sup>8</sup>. La aparición de este tema en obras narrativas nos ofrece múltiples puntos de vista para un mejor entendimiento de esta violencia, así como sus consecuencias. Al mismo tiempo, cuestionan y promueven una reflexión acerca de este fenómeno hasta el punto de que no se puede llevar a cabo la lectura de las obras literarias colombianas sin considerar el contexto histórico violento:

Además de una situación devastadora y de larga data, con secuelas traumáticas para millones de personas, la violencia en Colombia es una realidad que circula en múltiples relatos que se refieren a ella, en diversos formatos y lenguajes, configurando al respecto no sólo un conjunto de conocimientos, sino también emociones, ansiedades, y deseos, que marcan la vida social en el país. Las imágenes, discursos, saberes e historias de la violencia colombiana son parte fundamental de los actos asociados a dicha violencia, y en cuanto tal ofrecen no sólo recursos para entenderla sino también alternativas de participación social en

---

<sup>8</sup> En *La ciudad sitiada* (2006) de Jaramillo Morales narra la situación de conflicto en las últimas décadas en Bogotá, mientras que, en *La nación soñada* (2006), Eduardo Posada Carbó describe e imagina una Colombia en paz sin violencia. *Las palabras de la guerra. Un estudio sobre las memorias de las guerras civiles en Colombia* (2006) de Liliana María López Lopera es una monografía de la investigación sobre las guerras civiles colombianas. En *Estética del desarraigo* (2008), Óscar López Castaño analiza diversas expresiones del exilio, el desplazamiento y el desarraigo como factores importantes en la violencia como realidad colombiana, entre otras (Rueda, 2011: 10).

el contexto de la misma. Si la práctica de la violencia se sustenta en patrones de comportamiento asociados con un discurso que la justifica, en el seno de ese mismo discurso surgen también expresiones culturales que la cuestionan y la problematizan. Por esta razón, existe en años recientes un gran interés por entender cómo dichas expresiones ofrecen vías de intervención que erosionan las bases mismas de las prácticas violentas (Rueda, 2011: 9 y 10).

La violencia como aspecto fundamental tanto para la sociedad colombiana como para el sector cultural sigue teniendo peso en el presente y ejerciendo su influencia. Lo que varía son sus representaciones y consecuencias de nuevas fachadas. El núcleo devastador nunca desaparece y, a finales del siglo XIX, genera un miedo cada vez más profundo en la población:

En el contexto latinoamericano, la época que comienza hacia mediados de los años noventa se caracteriza por una sensación generalizada de miedo al presente, e incertidumbre con respecto al futuro, principalmente entre los habitantes de las ciudades, como bien lo señalaran los ensayos incluidos en el importante libro de Susana Rotker *Ciudadanías del miedo* (2000). Es una época en la cual la violencia se ha convertido en amenaza constante, de tal manera que la realidad cotidiana se ve marcada por el miedo a ser asaltado en cualquier momento. Las difusas referencias a la ética aparecen centradas en nociones del mal, bajo la forma de múltiples peligros que están al acecho, y de los cuales es preciso protegerse, mientras que con las reformas neoliberales se desvanece la noción del estado como marco general de protección. Se enfrenta una situación en la que por una parte cualquiera puede ser víctima o victimario, y por otra se diluyen las responsabilidades, mientras se refuerza la codificación de la agresión en torno a figuras vagamente asociadas con la idea de un peligro latente, definido tan sólo por contraposición a un supuestos consenso sobre la necesidad de defenderse (Rueda, 2011: 14 y 15).

A continuación, estudiaremos el panorama general de la literatura colombiana en la modernidad, así como la literatura de la violencia en dicho país.

## **Primera parte**

### La literatura colombiana y Laura Restrepo

## Capítulo 1. La literatura colombiana en la modernidad

La literatura colombiana cuenta con una gran variedad temática y de género. En el presente trabajo, reducimos el alcance de nuestro análisis a la narrativa colombiana de la modernidad. Es nuestro objetivo presentar, de forma escueta, la literatura colombiana contemporánea. Es imposible incluir, en unas pocas páginas, todas las tendencias literarias colombianas en el ámbito narrativo. Por ello, nos limitamos a presentar las principales tendencias literarias, así como sus escritores representativos y sus obras maestras.

La modernidad literaria en América Latina es considerada la primera tendencia que representa la identidad hispanoamericana en lo literario. Goza, además, de marcadas características propias del continente:

Al proyectar simbólicamente la palabra y potenciar la imagen literaria a una dimensión hasta ese momento desconocida, el modernismo sería considerado como el primer movimiento genuinamente americano. Y ello pese a sus reconocidas raíces europeas y pese a cultivar un gusto refinado y estetizante por el virtuosismo formal y la apertura cosmopolita. La visión plástica, el lenguaje asumido como herramienta de cambio y de arriesgada libertad metafórica, originalmente implantado a través de la poesía se reflejó de inmediato en la narrativa, buscando superar el arte didáctico y racionalizado del positivismo y el naturalismo (Aínsa, 2003: 9 y 10).

En el caso colombiano, la modernidad literaria se puede dividir en dos etapas: una caracterizada por el cultivo de una narrativa del romanticismo tradicional representada por *María* (1867) de Jorge Isaacs (1837-1895) y *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera (1888-1928) y otra nueva, que se distingue claramente de la anterior por la presencia de Gabriel García Márquez (1927-2014) y Álvaro Mutis (1923-2013). En palabras de Luz Mary Giraldo Bermúdez:

Jorge Isaacs, José Eustasio Rivera, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis son los autores más representativos y hasta definitivos de ciertos momentos sociales

y culturales de nuestra historia y literatura. Cada cual identifica una época, un período cultural, unas formas literarias, unas actitudes y configura un modelo y unos cánones (Giraldo Bermúdez, 1994: 9).

Después de la aparición de los últimos dos intelectuales, la narrativa colombiana experimentó su propio *boom* narrativo. Es justamente este periodo el que inicia y redefine la literatura colombiana hasta que forma un nuevo canon:

La tarea de lectura de cuentos y novelas se inició a comienzos de los ochenta cuando una serie de obras publicadas desde 1975 hasta 1996 demostraban, tomando determinada distancia de las inquietudes propuestas en la narrativa del *boom* latinoamericano, nuevas búsquedas conceptuales, temáticas y formales. Durante estos años se logró constatar que nuestra narrativa ha sido de rupturas y simultaneidades, continuidades y alejamientos (Giraldo Bermúdez, 2000: 11).

Al estudiar la narrativa colombiana, hace falta confirmar, en primer lugar, la existencia de una literatura nacional. En nuestro trabajo tomamos esencialmente los criterios expuestos por Bogdan Piotrowski en su libro *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea*. Según este autor, la literatura nacional colombiana se inicia alrededor de los años veinte del siglo XX. En ese momento precisamente, los escritores colombianos empiezan a sentir un fuerte compromiso literario relacionado con la realidad social colombiana, debido a un impulso estatal y al progreso económico:

A finales del siglo pasado, en todo el continente americano se hizo cada año más notoria la dominación de los Estados Unidos y sus intervenciones militares o económicas en los países latinos. Su participación en la guerra de Cuba o en la separación de Panamá causaron reacciones entre las naciones de América que se sentían amenazadas en su soberanía. Consecuentemente, como es natural, en los pueblos y sus dirigentes se reanimó un fuerte sentido patriótico.

Por otra parte, en los años veinte observamos una mayor industrialización que permite la formación de una clase media elástica y preparada para desempeñar su papel dentro de su sociedad (...) Todos estos factores de la transformación social permiten una más visible comunicación entre el escritor y su público, o también entre los países y cambios de ideas. A los intelectuales los atrae el objetivo de la autodefinition social y nacional. Se sienten responsable

ante sus compatriotas (...) La literatura se preocupa más por lo social, y los autores se identifican más con los medios a los cuales pertenecen o quieren pertenecer (Piotrowski, 1988: 8 y 9).

De esta manera, se observa una literatura nacional colombiana estrechamente ligada a sucesos literarios reales, con una participación significativa de paisajes urbanos, e, incluso, con la presencia de novelas que adaptan hechos reales.

### **1.1. La narrativa tradicional. Siguiendo los modelos clásicos**

La modernidad en la narrativa colombiana viene marcada por dos novelas con gran resonancia en el continente; una de ellas es *María* (1867) de Jorge Isaacs (1837-1895), novela del romanticismo adaptada por primera vez al ambiente americano. Figura entre las novelas sentimentales latinoamericanas más exitosas del siglo XX:

Jorge Isaacs con *María* (1867) tomó posición del romanticismo y supo expresar las formas correspondientes de éste, imprimiéndole condiciones nacionales e hispanoamericanas, al poner de manifiesto una manera de ser y sentir, que enmarcó en el ámbito idílico de la Hacienda el Paraíso, lugar donde el amor, los sueños, los ideales, las ternuras, las flores y los pájaros, van de la mano del dolor y el terratenientismo. La cultura satisfecha en las formas sociales y políticas, en la melancolía y los recuerdos, habita el espacio propicio para la felicidad y es narrada con sugestiva y delicada prosa lírica (Giraldo Bermúdez, 1994: 9).

Otra es *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera (1888-1928), que lleva la narrativa colombiana del romanticismo al modernismo, si bien no puede escapar del costumbrismo latinoamericano e inaugura la narrativa latinoamericana en la que está presente el tema de la selva:

José Eustasio Rivera con *La vorágine* (1924) introduce a otro discurso: el de un lenguaje realista, naturalista, modernista y con cierto barroquismo, expresado en la voz de un narrador que, en la persona de Arturo Cova, asume la aventura romántica del viaje a los lugares desconocidos, entre otras cosas, con el ánimo de

erigirse en el héroe ovacionado en los salones de la civilización. Cova encuentra violencia, violación, dolor, crudeza, explotación, desencanto y desesperanza. A través de él, Rivera denuncia, protesta, testimonia, retrata y fabula: se pone a tono con su tiempo y se compromete con el hombre y la tierra de América; observa, detalla, señala, describe y se hace contestatario al descubrir que sólo hay «soledades domesticadas» en las fantasías creadas por los poetas y que la realidad de la pesadumbre no tiene espacio posible en el Paraíso (Giraldo Bermúdez, 1994: 9 y 10).

*La vorágine* marca no solamente un tránsito a la contemporaneidad de la narrativa colombiana, sino también consiste en un hilo conductor hacia la modernidad para el resto de países latinoamericanos en el espacio rural:

A partir de *La vorágine*, la lista de cuentos y novelas de motivo selvático resulta tan abrumadora como repetitiva. Desde Venezuela hasta Brasil y la propia Argentina con su selva de las Misiones, pasando por los países que tienen su vertiente amazónica –Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Paraguay–, el tema de la floresta hostil que aniquila al extranjero que se aventura en ella, el del espacio que es al mismo tiempo escenario de despojamiento e iniciación personal, y la agresiva presencia vegetal reaparecen una y otra vez como obsesivo *Leit motiv*. La violación de la inocencia edénica por la aniquiladora incursión del hombre blanco supone la destrucción del equilibrio del mundo en que vive «el buen salvaje» (Aínsa, 2003: 15).

Estas dos novelas marcan, en la historia literaria colombiana, sendos hitos, tanto por su estilo narrativo como por las tendencias literarias que representan. No solo influyen en la narrativa que les sigue, sino que todavía son obras de referencia para algunos escritores en todo el continente latinoamericano, como afirma Luz Mary Giraldo Bermúdez:

Tanto *María* como *La vorágine* constituyen dos hitos en la novela colombiana: la primera considerada en América Latina por su calidad literaria, la identificación del romanticismo americano con respecto del europeo, la visión de un mundo patriarcal y virgiliano y la creación de ámbito propicio para expresar líricamente la felicidad latifundista; y la segunda, como una obra que marca el tránsito a lo contemporáneo, muestra la tensión entre la experiencia urbana y la rural, relaciona al hombre con la fugacidad y mutabilidad de los valores y expresa los nexos del texto literario con la realidad exterior identificada en los distintos

estereotipos humanos que se mueven en el “locus horribilis”. Por sobradas razones cada una de ellas ha ocupado puesto hegemónico en nuestra trayectoria cultural (Giraldo Bermúdez, 2000: 19).

No obstante, tanto *María* como *La vorágine* reciben influencias de tendencias y pensamientos norteamericanos y europeos; se trata de novelas en las que la realidad latinoamericana se mezcla con la técnica narrativa extranjera. Aunque ambas novelas están adaptadas y combinadas a la tierra colombiana y son consideradas ampliamente por la crítica como obras maestras, tanto de Colombia como de América Latina, todavía no se puede hablar de literatura nacional. El término cobrará sentido con la aparición de los siguientes escritores, cuya narrativa tiene una pincelada muy propia y redefine por completo la literatura colombiana.

## **1.2. Eslabón entre las dos tendencias. Formando un nuevo estilo**

Entre la narrativa tradicional y la nueva, encontramos a varios escritores llamativos, representados por García Márquez y Álvaro Mutis. Estas grandes figuras superan los géneros literarios adoptados por escritores europeos y norteamericanos y crean estilos propios y novedosos, lo cual ejerce una influencia narrativa de carácter mundial y, en Colombia, inicia una nueva narrativa con características propias.

Tomás Carrasquilla actúa de puente entre la literatura tradicional y las tendencias narrativas. Algunas de sus obras representativas son *Frutos de mi tierra* (1896), *Salve Regina* (1903), *Ligia Cruz* (1920) y *La marquesa de Yolombó* (1927), su obra maestra. En esta última, aparece una protagonista que crece escuchando leyendas y supersticiones negroafricanas de la región y simboliza la liberación femenina mediante la cultura:

No debe ignorarse aquí la importancia de la prosa costumbrista, regionalista e historicista de Tomás Carrasquilla, quien con amplia ironía recreó no sólo el lenguaje de la región antioqueña sino la identidad de una raza, los valores éticos

y sociales y desde ellos los nexos latinoamericanos y colombianos con la sociedad hidalga en diversos cuentos de carácter burlón y sobre todo en su reconocida novela *La marquesa de Yolombó*. El idilio y el cuestionamiento de novelas anteriores se sustituye en la prosa de Carrasquilla por la visión profunda de una realidad social y cultural que no abandona el lenguaje castizo, el tono sentencioso y mordaz y la agudeza crítica del narrador que profundiza en las condiciones de la historia, el entorno y en la creación de personajes (Giraldo Bermúdez, 2000: 20).

Su novela cumbre *La marquesa de Yolombó* es considerada de lectura obligatoria para entender la historia y la cultura colombiana contemporánea, en la que se mezclan distintas razas y se respetan las diferencias culturales que conviven en la misma tierra. Muestra los resultados de la integración cultural al mismo tiempo que plantea, con agudeza, las contradicciones y problemas existentes en la sociedad narrada:

Sin duda alguna, *La marquesa de Yolombó* es una posición bibliográfica básica y obligatoria para cualquiera que pretenda conocer la cultura colombiana y profundizar sus conocimientos sobre ella. Es como un resumen histórico, aunque novelado, de los antecedentes y los comienzos de Colombia, tanto más por cuanto trata de su transición política (Piotrowski, 1988: 237).

### **1.3. La violencia como factor imprescindible de la narrativa**

La violencia siempre ha sido un tema de gran importancia en la narrativa colombiana<sup>9</sup>, al punto que no podemos hablar de la literatura de dicho país sin tenerla en cuenta. Citando a Borges y a Jill Robbins, Ruedas sostiene la idea de que el hecho

---

<sup>9</sup> Desde la primera frase de *La vorágine* (1924) ya José Eustasio Rivera empieza a involucrar y demostrar la violencia. Su novela se considera como el principal antecedente de la narrativa sobre la violencia en Colombia. Además, en la obra de Rivera constituye la violencia como el motor de la narración, lo cual dirige la atención hacia estos problemas implícitos tanto en *La vorágine* como en otras narraciones posteriores (Rueda, 2011: 25 y 27).

de leer una novela de la violencia es enfrentarse a la violencia misma, que la lectura de este tipo de narrativa involucra a los lectores en ella misma:

Cuando la literatura se acerca a la violencia la describe como un evento o una serie de eventos traumáticos, decisivos, que se expanden como una estela sobre el desarrollo de la historia, determinando su curso, pero que a la vez habrían podido no ocurrir. La inalterabilidad y la gravedad de los hechos definen la narración, pero el texto deja abierta ante el lector la opción de imaginar que todo habría podido ser distinto, y por supuesto también la de cerrar la página. Eso implica pensar la violencia como un curso de acción entre otros posibles, y no como un destino fatal o como una situación naturalizada. La literatura permitiría desnaturalizar ese panorama, y relacionarlo con las circunstancias que conducen a la violencia y que podrían no estar presentes, o haber tenido otro desarrollo (Ruedas, 2011: 24 y 25).

Con el transcurrir del tiempo, la relación entre los sucesos históricos violentos y la narrativa nacional colombiana es cada vez más estrecha; tenemos una narrativa y unos escritores colombianos más comprometidos, en cuya obra se refleja fielmente los desajustes sociales desde el comienzo de la modernidad narrativa hasta hoy:

Las novelas publicadas en Colombia a partir de la última década del siglo XX proveen claves de acceso a esa realidad, en la cual las fronteras se diluyen y a la vez se convierten en una presencia protuberante. En el diálogo entre lo local y lo global se exploran nuevos caminos para transmitir los retos éticos que plantean las recientes formas de violencia, en una difícil tensión con las fuerzas del mercado global, que alientan la construcción de relatos literarios que se acerquen por vías alternas a las historias de violencia, pero a la vez sobre-determinan su sentido. En dicha tensión resulta sin embargo aún audible aquel afán de convertirse en espacio de reflexión que ha caracterizado desde hace tiempo la relación de la literatura colombiana con las violencias que la rodean y la alimentan, dejando huellas indelebles en sus páginas. A su vez, dichas páginas han marcado con sus huellas la práctica de la violencia y sus efectos sociales (Rueda, 2011: 33).

Hablando de las nuevas tendencias, la violencia va teniendo cada vez más peso en escritores brillantes. Cabe mencionar a Gabriel García Márquez, escritor de talla mundial y Premio Nobel de Literatura en 1982, figura muy estudiada, cuya obra

maestra *Cien años de soledad* (1967) es considerada como la novela más conocida e importante de la literatura colombiana en todo el mundo. Macondo es, sin duda, una tierra mítica tanto para los escritores como para los lectores y el realismo mágico no ha dejado de ejercer su influencia no sólo en los narradores colombianos, sino también en los extranjeros hasta hoy en día. García Márquez y su narrativa representan una ruptura con las narrativas anteriores. En su literatura, los rasgos propios colombianos empiezan a tomar posiciones dominantes:

A partir de la «recreación del mundo», ese Génesis que fue la «fundación» de Macondo en *Cien años de soledad*, resultó evidente que los pueblos de la ficción hispanoamericana ya no podrían volver a ser lo que habían sido hasta entonces: el simple receptáculo donde se condensaban, hasta transformarse en verdaderos estereotipos, los males del continente que había que denunciar –miseria, explotación, injusticia– en cuentos y novelas del llamado realismo social. García Márquez tuvo la virtud de convertir el realismo mágico en una forma de percibir y definir la realidad, en obligado referente del imaginario continental (Aínsa, 2003: 57).

Entre todas las novelas publicadas por García Márquez, *Cien años de soledad* es, sin duda, la más exitosa e importante. En ella se observa una serie de técnicas narrativas novedosas, ofrece una mezcla excelente de realidad y ficción muy apropiada a Colombia y, al mismo tiempo, da lugar a una nueva forma de narrar:

Es un lugar común afirmar que la narrativa colombiana actual está determinada por la obra de García Márquez: antes y después de *Cien años de soledad* (1967). Con la publicación de esta novela se instaura una forma de novelar que retoma lo realista y lo legendario, superpone la oralidad en la escritura y construye un universo épico en íntima relación con las sociedades populares. La cadena de anécdotas que rige el discurso se proyecta en el manejo del realismo mágico y mítico que identifica y en muchos casos define las raíces de la cultura latinoamericana en la vertiente de lo real maravilloso, y conduce a su clímax el ruralismo regionalista llevando a sus máximas consecuencias los temas y el lenguaje característico de la narrativa de principios de siglo (Giraldo Bermúdez, 2000: 20).

Al tiempo que inaugura una nueva forma narrativa, García Márquez evidencia influencias de escritores europeos y norteamericanos en novelas como *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), *El otoño del patriarca* (1975) o *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Entre los variados temas que se tratan en sus novelas, la violencia tiene carácter prioritario. Tanto su trayectoria literaria como el premio recibido significan cambios impredecibles para la narrativa colombiana y latinoamericana. Se puede decir que la obra de Gabriel García Márquez determina la narrativa colombiana actual:

Con la publicación de esta novela (*Cien años de soledad*) se instaura una nueva narrativa en la que el reino de la oralidad se superpone al de la escritura y construye un universo épico que está en íntima relación con las sociedades populares: la cadena de anécdotas proyectada en el manejo del realismo mágico, mítico y maravilloso que identifica y en muchos casos define las raíces primigenias de la cultura latinoamericana alcanza, en la vertiente de lo real maravilloso (desarrollo en algunos escritores del llamado «boom»), el clímax del ruralismo regionalista, al llevar a sus máximas consecuencias y expresiones los temas y el lenguaje característicos de la narrativa de principios del siglo (Giraldo Bermúdez, 1994: 11).

Después del Premio Nobel, García Márquez no dejó de escribir. La influencia del premio en otros escritores colombianos ha supuesto un gran apoyo editorial y les ha prohibido explorar nuevas líneas temáticas:

En la evolución de la narrativa colombiana hay que destacar que la concesión del Nobel a García Márquez en 1982 no provocó una ola de adhesiones incondicionales a sus propuestas estéticas ni un seguimiento a pies juntillas de su universo narrativo, sino que dejó las puertas abiertas a una novelística más variada y plural. El prestigioso galardón sueco sirvió a los escritores más jóvenes para encontrar un mercado editorial permeable a las nuevas corrientes literarias, lo que facilitó un grado de profesionalización impensable hasta la fecha (Camacho Delgado, 2008: 314).

Al hablar de la literatura nacional colombiana, aparte de García Márquez, cabe mencionar a otro escritor sobresaliente: Álvaro Mutis. A pesar de que Álvaro Mutis

siempre ha sido considerado como un personaje representativo de la poesía colombiana, también es un escritor sobresaliente e importante para la modernidad narrativa del país andino:

Mutis construye un mundo literario tan moderno como tradicional: el hombre ante el azar, busca su destino frente a las diversas expectativas que ofrece la vida, tan misteriosa como monótona, donde lo inesperado (por ejemplo una mujer) se hunde en la mirada llena de sabiduría del personaje Maqroll quien, como agente narrador, cuenta su experiencia itinerante y lúcida, forjada en el conocimiento vital, en el desamparo cósmico y en la más esencial de las soledades (Giraldo Bermúdez, 1994: 12).

Sus narrativas reciben la influencia de escritores europeos y están marcadas por un sentido cosmopolita. Sin embargo, las múltiples manifestaciones violentas que se pueden encontrar en todas sus obras apuntan a la indispensabilidad de este elemento en la nueva literatura colombiana. Así sucede en las novelas *La nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur; soñador de navíos* (1991), *Tríptico de mar y tierra* (1993), *La última escala del Tramp Steamer* (1998), entre otras. En ellas se observa ya una presencia fuerte de las múltiples formas de la violencia:

En la narrativa de Mutis se insinúa la presencia de la guerrilla, se insinúan los cárteles de la cocaína, se insinúa la violencia, pero cada una de estas insinuaciones no son más que referencias contextuales para dar entidad a los peregrinajes del Gaviero. Es una forma de constatar la presencia violenta del mundo exterior, aunque lo verdaderamente importante son los desplazamientos mentales del personaje y las reflexiones que a cada paso deja al servicio de los lectores (Camacho Delgado, 2008: 310).

A diferencia de otros escritores, en la mayoría de obras de Álvaro Mutis el protagonista es un mismo personaje: Maqroll el Gaviero. El universo narrativo de Mutis constituye la aventura misteriosa de este personaje, a cuyo alrededor se suceden una serie de historias:

Suma de tradiciones, la obra de Álvaro Mutis está entre lo clásico-heroico y arquetipal, lo demoníaco romántico y lo lúcidamente absurdo del existencialismo. Maqroll, arquetipo de joven eterno y viajero infatigable, vive su aventura vital sujeto a desplazamientos del cuerpo, las sensaciones y la espacialidad. Este carácter heroico está en pugna con su contrario: antiheroico como el hombre moderno, caído y degradado, se lanza a aventuras banales sin afán de transformar. Conquistar o responder por unos valores comunitarios, destacándose, por encima de todo, la individualidad de sus convicciones. La saga está en la gran aventura de conservar la integridad de sus principios. El humanismo occidental cifrado en la fe en el hombre, en su ser y en su capacidad para responder por sus actos, se realiza entre la geografía nórdica y la americana (el trópico), las analogías y vínculos con la historia europea y la identidad de esos. La palabra se erige en su creación como una danza ante “la fértil miseria” que ofrece la realidad vital en su paso por la historia (Giraldo Bermúdez, 2000: 24).

Si bien concluimos que Tomás Carrasquilla es el iniciador de la literatura nacional colombiana, podemos ver a Gabriel García Márquez como su máximo expresión, quien con su realismo mágico recrea un mundo de mitos y representa el americanismo. Álvaro Mutis, por su parte, conduce la narrativa colombiana por nuevas sendas, aunando narrativa y poesía. Son figuras imprescindibles de la literatura colombiana del siglo XX, que sirven también como punto de referencia para el tránsito de lo tradicional a la modernidad y la posmodernidad de la narrativa colombiana:

Con García Márquez y Álvaro Mutis se habla de narrativa en la plenitud del siglo XX. Colombianos, hispanoamericanos y universales, el mundo literario que los define marca distintos derroteros tanto en lo temático, como en lo formal. Su obra constituye un proceso de evolución y desarrollo de notable importancia en la narrativa actual, por sus influencias y reconocimientos nacionales e internacionales (Giraldo Bermúdez, 1994: 10).

Al hablar de la literatura colombiana contemporánea, tampoco debemos olvidar a Ramón Vinyes como el auténtico impulsor del “Grupo de Barranquilla”, entre cuyos miembros figuran Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972), José Félix Fuenmayor (1885-1966), Alfonso Fuenmayor (1915-1994), Alejandro Obregón (1920-1992),

Orlando Rivera “Figurita” (1920-1960), Julio Mario Santo Domingo (1923-2011) y el propio Gabriel García Márquez. Estos intelectuales, los más destacados de Colombia en aquella época, no solamente formaron una tertulia, sino que también representaban el eje de la literatura colombiana. Asimismo, los siguientes escritores también contribuyen a formar la nueva narrativa:

Merece también especial atención aquellos novelistas que han contribuido de forma notable a fijar un determinado canon en la narrativa colombiana del siglo XX, como ocurre con Héctor Rojas Herazo (1921-2002), Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972), Eduardo Caballero Calderón (1910-1993), Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), Pedro Gómez Valderrama (1923-1995), o los más jóvenes, Gustavo Álvarez Gardeazábal (1945) y Fernando Vallejo (1942) (Camacho Delgado, 2008: 298).

Se destacan autores como Hernando Téllez<sup>10</sup> (1908-1966) con sus obras *Inquietud del mundo* (1943), *Bagatelas* (1944), *Luces en el bosque* (1946), *Literatura y sociedad* (1956) y un libro de cuentos que lleva por título *Cenizas para el viento y otras historias* (1950); Eduardo Caballero Calderón<sup>11</sup> (1910-1993), considerado una figura de relevancia en la literatura de la violencia, con obras como *El Cristo de espaldas* (1952), *Siervo sin tierra* (1954), *Caín* (1969), *La penúltima hora* (1955) y *El buen salvaje*. Esta última, galardonada con el Premio Nadal en 1966, es la novela más conocida del autor.

---

<sup>10</sup> Hernando Téllez escribe de la violencia colombiana y reflexiona sobre el sentido de la justicia. Esto queda reflejado claramente en *Cenizas para el viento* (1950). En este volumen, se representa la irrupción de la época de la Violencia como tema de reflexión ética en la literatura colombiana. Al mismo tiempo, se reflejan las inquietudes y relaciones con nociones filosóficas sobre el sentido de la muerte y la justicia: “Téllez lleva a cabo una sofisticada reflexión sobre los mecanismos de la violencia y la crueldad, que se ve claramente marcada por los hechos horribles de los que se tenía noticia en Colombia mientras el autor escribía estos relatos” (Rueda, 2011: 78).

<sup>11</sup> Eduardo Caballero Calderón se considera una figura pública en Colombia como escritor, columnista, diplomático y político. Escribió novelas, ensayos, relatos infantiles y crónicas de viaje. También es conocido por sus columnas de opinión en periódicos bogotanos. Se destaca como uno de los escritores que más directamente se asocia en Colombia con la Violencia, centrándose dentro del territorio nacional. Las rivalidades entre liberales y conservadores y los cambios en la configuración política durante la Violencia son temas relevantes de sus obras (Rueda, 2011: 83).

También son de mención obligada Pedro Gómez Valderrama (1923-1992), de quien cabe destacar la novela *La otra raya del tigre* (1977) y los libros de relatos *El retablo de Maese Pedro* (1967) y *La nave de los locos* (1984); Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), escritor imprescindible para la literatura de la violencia con sus novelas *La tierra éramos nosotros* (1945), *El día señalado* (1964), *Aire de tango* (1973), *Las muertes ajenas* (1979), *Tarde de verano* (1981), *Y el mundo sigue andando* (1984), *La sombra de tu paso* (1987), *La casa de las dos palmas* (1988) y *Los abuelos de cara blanca* (1991), así como Héctor Rojas Herazo (1921-2002), autor de tres novelas: *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1967) y *Celia se pudre* (1985).

Estos escritores talentosos y sus obras generan nuevas tendencias literarias en Colombia, tienen características propias y se clasifican en diferentes grupos de escritores. Gracias a ellos, la narrativa de dicho país florece sin dificultad.

### **1.3.1. Acerca de los años setenta: hacia una violencia urbana**

La narrativa colombiana de los años setenta presenta rasgos diferentes a los éxitos logrados por Gabriel García Márquez y su *Cien años de soledad*. Es difícil categorizar las novelas que se publicaron en esos años. No obstante, comparten ciertas características:

La novela de la década de los setenta en Colombia se caracteriza por una mayor heterogeneidad a nivel narrativo a la que se suman pluralidad de perspectivas sociales, culturales y políticas. Es un periodo en el que la narrativa revive viejas tradiciones para parodiarlas a través de nuevas formas discursivas más cosmopolitas y ciudadinas (Zamora Bello, 1998: 5).

En esos años, la narrativa colombiana experimentó importantes cambios, reflejados en diferentes temáticas, posturas, formas y preocupaciones sobre la sociedad, así como el interés por el resto del mundo. Tras los movimientos

independentistas, surgió el fenómeno de la interdependencia. Por lo menos en el ámbito cultural, se observa una tendencia creciente por el vocabulario transnacional y un alejamiento de la literatura nacional (Aínsa, 2012: 9).

A parte de las distinciones presentadas en la narrativa, los escritores también llevan una vida distinta a la de los anteriores. A algunos novelistas de la década de los setenta se les llama la “Generación del Bloqueo” o la “Generación del Estado de Sitio” por su situación de exilio voluntario u obligatorio:

Las novelas de esta época, casi en su mayoría, fueron publicadas fuera de Colombia, como consecuencia del exilio o el destierro forzoso de sus escritores. Esta generación se caracteriza tanto por su oposición al «macondismo» como por su rechazo a cualquier forma de literatura comprometida, sobre todo si está inscrita en el realismo social. Todos sus representantes proyectan en sus novelas una gran preocupación por los asuntos nacionales, ya sean urbanos o rurales (Camacho Delgado, 2008: 314).

Entre estos escritores, algunos salen del país en busca de un mayor reconocimiento y un ámbito editorial más amplio. Otros se ven obligados a exiliarse en el extranjero por su postura política o amenazas de muerte recibidas constantemente en Colombia. Por consiguiente, las experiencias del exilio y la complicada situación sociopolítica se reflejan en su narrativa. Además, aunque estos autores están fuera de su país, siempre tienen sus miradas fijadas en Colombia, como afirma Zamora Bello:

La literatura colombiana en las dos últimas décadas ha abierto el camino a nuevas formas literarias más radicales y menos convencionales que las de décadas anteriores, las cuales dejan entrever el caos y la desestabilidad reinante en el país (...) Hacia principios de los ochenta, aunque la figura de García Márquez seguía sintiéndose y continuaba produciendo, algunos escritores jóvenes viéndose opacados por su presencia se fueron del país. El principal deseo de este grupo de disidentes era lograr el reconocimiento en el exterior como novelistas y poder publicar sus obras. La necesidad de emancipación y el deseo cosmopolita los llevó, por ende, a radicarse en diferentes países y a escribir en el exilio (...) En estas ciudades tales novelistas permanecen largas temporadas, aunque siempre con la mirada fija en el horizonte colombiano. Este

contacto con culturas diferentes, mucho más cosmopolitas, les fue de vital importancia, puesto que significó el rompimiento con el cordón umbilical que significaba la obra de García Márquez (Zamora Bello, 1998: 2 y 3).

Esta generación está representada por escritores como Germán Espinosa (1938-2007) con sus novelas *Los cortejos del diablo* (1970), *El magnicidio* (1979), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987), *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990), *La tragedia de Blinda Elsner* (1991) y *La balada del pajarillo* (2000); Rafael Humberto Moreno-Durán (1945-2005), autor de las novelas *Juego de damas* (1977), *El toque de Diana* (1981), *Finale capriccioso con Madonna* (1983), *Metropolitanas* (1986), *Los felinos del canciller* (1987) y *Mambrú* (1996); Luis Fayad (1945), cuentista y novelista, autor de cuentos sobresalientes como *Los sonidos del fuego* (1968) y *Olor de lluvia* (1974) y novelas recientes como *La caída de los puntos cardinales* (2000), *Testamento de un hombre de negocios* (2004) y *Regresos* (2014); Julio Olaciregui (1951) con *Los domingos de Charito* (1986); Fernando Cruz Kronfly (1943), de quien destacamos *La ceremonia de la soledad* (1992), *El embarcadero de los incurables* (1998) y *Las cenizas del Libertador* (1987); Ramón Illán Bacca (1990) y sus *Deborah Krue* (1990), *Maracas en la ópera* (1999) y *Disfrázate como quieras* (2002); y Gustavo Álvarez Gardeazábal (1945), uno de los escritores más conocidos, cuyas obras principales son *Cóndores no entierran todos los días* (1971), *La Boba y el Buda* (1972), *Dabeiba* (1973), *El bazar de los idiotas* (1974), *El divino* (1986) y *El último gamonal* (1987); Fanny Buitrago (1943) con *El hostigante verano de los dioses* (1963), *Cola de perro* (1970), *La otra gente* (1973), *Bahía sonora* (1976), *los pañamanes* (1979), *¡Libranos de todo mal!* (1989) y *La Señora de miel* (1993); Albalucía Ángel (1939) y sus novelas *Los girasoles en invierno* (1966), *Dos veces Alicia* (1972) y *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón* (1975); la notable escritora Marvel Moreno (1939-1995) con sus relatos *Oriane, tía Oriane (Algo tan feo en la vida de una señora bien)* (1980), *El encuentro y otros relatos* (1992) y *Las fiebres del Miramar* (2001) y dos novelas tituladas *En diciembre llegaban las brisas* (1987) y *El tiempo de las Amazonas* (1994).

Debido a que la mayoría de estos escritores han elaborado su obra fuera del territorio colombiano, también han sido catalogados por Moreno-Durán como “Generación Transhumante”:

Moreno-Durán ha propuesto el nombre de Generación Transhumante para agrupar a buena parte de los escritores que sufrieron el exilio y vivieron en sus carnes la represión y la falta de libertades en la Colombia de los años setenta. Pocas veces se ha producido un éxodo tan masivo de intelectuales, formando una auténtica diáspora en el extranjero, que llevó al crítico Ángel Rama a afirmar que, a excepción de García Márquez, la mejor y más novedosa literatura colombiana se hacía en Barcelona, París, México, Nueva York, Londres o Buenos Aires (Camacho Delgado, 2008: 314).

A pesar de que, cronológicamente, los escritores de esta generación son muy cercanos a figuras como García Márquez y Álvaro Mutis, su narrativa es muy distinta y se caracteriza por la ruptura con los grandes referentes anteriores, tanto en el estilo como en el contenido:

Hemos afirmado que desde finales de los setenta y sobre todo durante la década inmediatamente pasada se ha ido gestando una literatura francamente transgresora de los modelos establecidos. Este fenómeno ha sido tímidamente favorecido por la industria editorial (que prefiere estimular la literatura de fácil mercado), acompañada de una nueva actitud crítica efectuada preferentemente en los ambientes académicos. El gusto por nuevas tendencias y la necesidad de ampliar el conocimiento y la divulgación de obras y autores recientes es ya de interés en los medios académicos e intelectuales que, en congresos, coloquios, encuentros y simposios reclaman la voz y el reconocimiento de una literatura diferente de la canonizada en los años sesenta y de la sociedad de consumo actual (Giraldo Bermúdez, 2000: 28).

De esta forma, se nota un flujo literario diferenciado de aquel en el que predominaban Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis. En esta narrativa novedosa, se perciben valores de nuevo cuño, que vamos a tratar a continuación.

### 1.3.2. Partiendo de Macondo, los rasgos literarios después del Gabo

El tema de la violencia permanece en esta nueva narrativa, pero presenta rasgos y tendencias nuevas respecto de la de García Márquez. Los escritores de esta generación no crean un universo literario propio, sino que documentan acontecimientos reales, a fin de mostrar el impacto en la sociedad de la violencia urbana.

La narrativa colombiana de esta etapa tiende a representar directamente fenómenos sociales problemáticos a través de varios eventos violentos. Así, no resulta sorprendente que se puedan encontrar un sinnúmero de acontecimientos importantes de la historia reciente de Colombia en estas novelas, si bien, en ellas, se convierten en temas literarios y reflejan las preocupaciones que embargan a los escritores. Como afirma Piotrowski:

Cada libro refleja otro punto de vista sobre distintos acontecimientos o fenómenos sociales, pero en su conjunto nos permitirían construir una imagen completa de esta época y observar sus consecuencias, los cambios en la reacción de la sociedad colombiana... Todos estos textos son diferentes en sus estructuras y estilos, pero los une un fuerte lazo temático: la Violencia en todos sus matices. Además de ser creaciones artísticas son expresiones de la conciencia social y la memoria colectiva (Piotrowski, 1988: 12 y 13).

De esta manera, la narrativa de la violencia es considerada en Colombia uno de los géneros literarios más comprometidos. A pesar de que cada obra se hace eco de un acontecimiento histórico diferente, en su conjunto presentan la crueldad de la historia real de dicho país de manera documental o crítica, creando de este modo una combinación perfecta de ficción y realidad:

Las muestras de este tipo de literatura varían; pueden ser testimonios directos, escritores hasta por los propios participantes en las luchas, o solamente aludir, con secuelas importantes para la acción novelesca, a las situaciones, personajes o hechos de la época. Su homogeneidad se basa en la temática, no en la forma o los

recursos literarios. El conjunto de la literatura de la violencia lo debemos examinar como un testimonio de los sangrientos años que se reafirma en la memoria colectiva y se vuelve luego una fuente de divulgación de las ideas políticas para los lectores de las generaciones posteriores. El lector se entera de los delitos cometidos sobre individuos, colectividades y toda la Nación, es decir, que se reflejan todos los niveles de la violencia (Piotrowski, 1988: 30).

Debido a que esta narrativa siempre registra acontecimientos reales, está estrechamente ligada con el periodismo, tanto en el formato como en su función. Al igual que el periodismo, esta literatura tiene por objetivo informar y denunciar a la vez:

Tanto el asesinato de Gaitán como el Bogotazo tienen una interesante tradición literaria, que arranca de forma inmediata, dando cuenta de la desestructuración del país. La literatura que se hace entonces asume un fuerte compromiso histórico, de defensa de las libertades civiles y los derechos humanos, y surge en un contexto hostil, con un marcado acento de denuncia. Es una literatura de emergencia, que no siempre cuida los aspectos formales, porque tiene como objetivo prioritario dar a conocer el abandono de los campos, la migración forzosa hacia las ciudades, la desestructuración de los centros urbanos, la explotación indiscriminada de las burguesías criollas, la presencia implacable del neocolonialismo norteamericano. En cierto sentido, la literatura ocupa el lugar del periodismo y cumple sus dos objetivos centrales, informar y denunciar (Camacho Delgado, 2008: 311).

A finales de los años sesenta, con varias obras sobresalientes de los escritores mencionados, Colombia se convirtió en la tierra más fecunda para la narrativa de toda América Latina. Estos escritores y sus obras maestras no solo representan la mejor narrativa de esta etapa, sino que también ejercen influencia en escritores de generaciones posteriores:

A fines de los años sesenta en Colombia, Héctor Rojas Herazo (*En noviembre llega el arzobispo*, 1967) y Germán Espinosa (*Los cortejos del diablo*, 1970) abren las compuertas a una imaginación desbordante, gracias a la cual la narrativa colombiana se considerará en décadas sucesivas –especialmente con Álvaro Mutis y su ciclo de novelas *La mansión de la Araucaima* (1972), *La nieve del Almirante* (1986) e *Ilona llega con la lluvia* (1987)– como una de las

más expresivas y creativas del continente. Basta pensar en el desarrollo de la obra del propio Germán Espinosa (con su ambiciosa *La tejedora de coronas*, 1982), en Óscar Collazos, Héctor Sánchez y, después, en Fanny Buitrago, Jorge Eliécer Ruiz, Laura Restrepo y Santiago Gamboa (Aínsa, 2003: 80).

Otra característica de esta narrativa es su alejamiento de la narrativa de Gabriel García Márquez. Después de la concesión del Premio Nobel al escritor cataquero, aparecen nuevos valores literarios en este continente y los escritores centran su narrativa en un ámbito más urbano, focalizando su punto de vista en problemas sociales existentes:

Frente a la tentación de seguir la estela del genio de Aracataca, los nuevos valores literarios optan por superar la estética mágicorealista, clausuran, en parte o definitivamente, esa visión maravillosa de la naturaleza y la vida americana, apartan la visión onírica de la realidad, revisan la simbología popular y la tradición oral y dan paso a una literatura más preocupada por lo inmediato y lo cotidiano, que pretende interpretar los fenómenos de la vida urbana. Ciudades como Medellín, Cali, Ibagué o la costa colombiana cobran un considerable auge entre los nuevos narradores. No son los misterios de la realidad lo que preocupa a partir de ahora al escritor, sino el sinfín de problemas que surge en la gran urbe (Camacho Delgado, 2008: 314 y 315).

A diferencia de los escritores del *boom* latinoamericano, los autores de esta nueva literatura no escriben sobre misterios ancestrales ni describen tierras míticas; se centran en los problemas existentes, estrechamente relacionados con la sociedad contemporánea. El centro de descripción se ha desplazado desde las zonas rurales hacia las ciudades. En cuanto a la técnica narrativa, se recurre con menos frecuencia al realismo mágico y, por el contrario, aparecen abundantemente la parodia y la hipérbole. De esta manera, la literatura colombiana inicia una transformación hacia la modernidad y la posmodernidad:

A fines de la década del setenta se evidencia una nueva actitud en la narrativa colombiana que da comienzo a propuestas diversas y novedosas, ávidas de explorar otros lenguajes, de darle otras posibilidades a la fábula y diferentes maneras de indagar en la realidad nacional y contemporánea. Abocados a un

sin número de posibilidades y amenazados por el silencio de una crítica acostumbrada a los planteamientos narrativos y temáticos del *boom*, lo arquetípico, mítico y fabuloso, el nuevo escritor se lanzó a la ardua tarea de encontrar un nuevo lector para entregarle un mundo según las exigencias y coordenadas de su tiempo. Esta nueva actitud empezó a llamar la atención de la crítica académica y a sembrar inquietudes en torno a nuestra historia literaria y cultural e invitó a revisar el canon, a cuestionar la validez de ser solamente “tierra de poetas” y espacio para la fructificación del realismo mágico y lo real maravilloso (Giraldo Bermúdez, 2000: 152).

Escritores representativos de esta época son: Marco Tulio Aguilera Garramuño (1949) y sus novelas *Breve historia de todas las cosas* (1975), *Paraíso hostiles* (1985), *El juego de las seducciones* (1989), *El amor y la muerte* (2000), *Historia de todas las cosas* (2010) y la serie de novelas *El libro de la vida*; Rafael Humberto Moreno-Durán (1945-2005) es considerado como uno de los escritores más importantes del siglo XX en Colombia por sus novelas *Juego de damas* (1977), *El toque de Diana* (1981), *Finale capriccioso con Madonna* (1983) –conocidas por el nombre colectivo de *Fémina suite*–, *Mambrú* (1996) y *Camus, la conexión africana* (2003); Andrés Caicedo (1952-1977) y su única novela *¡Que viva la música!* (1977), en que destacan temas como “el imperativo urbano (desde la transición entre la provincia y la urbe, el paso del personaje rural al habitante urbano, o el énfasis en este último), los conflictos sociales y de sobrevivencia económica o existencial, la realidad histórica y política, el compromiso intelectual o ideológico y la problematicidad de la escritura” (Giraldo Bermúdez, 2000: 153).

### **1.3.3. Las dos últimas décadas del siglo XX. La nueva novela histórica y el *miniboom***

A lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX, según la catalogación de Karl Kohut en su libro *Literatura colombiana hoy. Imaginación y Barbarie*, se observan varias tendencias narrativas en el continente colombiano, entre las que destacan la

novela histórica, la novela urbana, la novela poética, la novela de las minorías y la novela femenina.

Existe un corpus amplísimo de novela histórica en el continente latinoamericano. La novela histórica tiene varias definiciones según diferentes críticos. En el presente trabajo, tomamos el criterio de Enrique Anderson Imbert: “Llamamos ‘novelas históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (citado por Menton, 1993: 33). Según Seymour Menton “La novela histórica tradicional se remonta al siglo XIX y se identifica principalmente con el romanticismo, aunque evolucionó en el siglo XX dentro de la estética del modernismo, del criollismo y aun dentro del existencialismo” (Menton, 1993: 35). La novela histórica quizá es el género más estudiado en toda la América Latina y en Colombia, dentro de cuya catalogación surgieron novelas con tendencias diferentes a partir de la segunda mitad del siglo XX<sup>12</sup>, que serían las nuevas novelas históricas:

La novela histórica hispanoamericana ha sido, tal vez, el subgénero que más atención ha recibido de los críticos estos últimos años. A pesar de las diferencias de tema y estilo que distinguen las obras aparecidas en las últimas décadas, éstas tienen en común un nuevo modo de aproximación a la historia, lo que les valió la designación de nueva novela histórica. Mientras que la Conquista en el sentido más amplio es el tema preferido en el contexto hispanoamericano, la época de transición de la Colonia a la República lo es en Colombia (Kohut, 1994: 14).

Desde finales de los años sesenta hasta los años noventa, surge el apogeo de la llamada “nueva novela histórica”<sup>13</sup>, en la que los escritores desarrollan su narrativa en

---

<sup>12</sup> Según Seymour Menton la nueva novela histórica se definió como un nuevo género con las publicaciones de *El reino de este mundo* (1949) y *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *Historia del guerrero y la cautiva* (1949) de Jorge Luis Borges, *Yo, el supremo* (1974) de Augusto Roa Basto y *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes (Menton, 1993: 39-45).

<sup>13</sup> En 1981 el crítico uruguayo Ángel Rama percibió por primera vez la existencia de “la nueva novela histórica” en el prólogo de su antología *Novísimos narradores hispanoamericanos en “Marcha”, 1964-1980*, elogiando *Terra nostra* y *Yo el Supremo* por haber roto con el molde romántico de la novela histórica. En 1982 el crítico estadounidense Seymour Menton amplió esta definición en su ponencia titulada “Antonio Benítez: la nueva novela histórica y los juicios de valor” en el congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en San Juan de Puerto Rico. A partir de ellos, van surgiendo más

base a sucesos históricos o personas reales, modificándolos e incluso contradiciéndolos. A diferencia de la novela histórica, la nueva novela histórica puede caracterizarse mediante seis rasgos comunes y se distingue por su mayor variedad:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro.
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott –aprobada por Lukács– de protagonistas ficticios.
4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.
5. La intertextualidad.
6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (Menton, 1993: 42-45).

Las novelas representativas de la nueva novela histórica en Colombia son: *La risa del cuervo* (1992) de Álvaro Miranda (1945-2020), *Conviene a los felices permanecer en casa* (1992) de Andrés Hoyos (1953), *La otra raya del tigre* (1977) de Pedro Gómez Valderrama, *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986) de Próspero Morales Pradilla (1920-1990) y *Los cortejos del diablo* (1970) y *La tejedora de coronas* (1980) de Germán Espinosa. La combinación de historia y ficción constituye otro de los flujos literarios de la narrativa colombiana:

La ficción y la historia dialogan. Tensa entre la memoria y la escritura, la novela colombiana actual anima el discurso sobre la ficción de la historia o sobre historia y ficción, haciendo que seres reales vivan destinos de imaginación o que seres ficticios se constituyan en metáforas, imágenes, emblemas o encarnaciones de nuestro destino y proyecto histórico, así como que hechos reales se transformen en voces tejidas de manera dispersa para connotar y denotar el ser de nuestra escritura, y las diferentes proyecciones de la historia se entrecruzan

---

críticos que afirman este “nueva novela histórica” como el mexicano Juan José Barrientos a partir de 1983, el venezolano Alexis Márquez Rodríguez en 1984 o el mexicano José Emilio Pacheco en 1985, entre otros (Menton, 1993: 29-30).

mientras la oralidad y la escritura se desdoblán haciendo que la historia se salga de los archivos y transite de otra manera por el camino sugestivo de la literatura (Giraldo Bermúdez, 2000: 95).

Además de los escritores de novela histórica, hay otros autores noveles que han permanecido más fieles a los valores estéticos de los escritores influyentes del *boom* y siguen escribiendo sobre las tradiciones. Estos literatos –para quienes la escritura ha pasado de ser un trabajo parcial a una profesión– y su prosa constituyen un apogeo literario que ha recibido el apelativo de «*miniboom*» por parte de algunos críticos. Este fenómeno de la profesionalización del escritor es consecuencia directa de las condiciones laborales mejoradas en el mercado editorial, consecuencia directa, a su vez, del propio *boom*:

La novelística colombiana ha mostrado un extraordinario vigor en las dos últimas décadas del siglo XX, lo que ha llevado a algunos críticos a hablar de «*miniboom*», en sintonía con lo que está ocurriendo a lo largo y ancho del continente americano, con esa nueva pléyade de jóvenes escritores que no se sienten herederos directos de los grandes maestros del boom y que por tanto escriben desde posiciones no parricidas con respecto a su propia tradición (Camacho Delgado, 2008: 315).

Entre estos novelistas destacan Darío Jaramillo Agudelo (1947) y sus novelas *La muerte de Alec* (1995), *Novela con fantasma* (1996) y *El juego del alfiler* (2002); Héctor Abad Faciolince (1958) con sus *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Fragmentos de amor furtivo* (1998), *Basura* (2000) y *Angosta* (2004); Jorge Franco (1962), uno de los escritores que ha logrado reconocimiento internacional con su novela más destacada *Rosario Tijeras* (1999), autor también de *Mala noche* (1997), *Paraíso Travel* (2001) y los cuentos recogidos en *Maldito amor* (1996); Mario Mendoza (1964) y sus novelas más notables como *Satanás* (2002), *La ciudad de los umbrales* (1992), *Scorpio City* (1998), *Relatos de un asesino* (2001) y *Cobro de sangre* (2004), y los libros de narrativa breve *La travesía del vidente* (1995) y *Una escalera al cielo* (2004).

Otro género literario que merece la pena mencionar es la novela urbana, que recibe mucha atención por parte de la crítica literaria colombiana. A diferencia de lo que sucede en otros países latinoamericanos, en Colombia hay un grupo de escritores que centran sus miradas en el ámbito urbano y lo toman como telón de fondo para desarrollar sus narrativas, utilizando para ello nuevas formas de expresión.

De conformidad con las síntesis de Karl Kohut, en este género literario se ve una modernidad por su “correspondencia recíproca” de acuerdo con la concepción del término de Valencia Solanilla en 1988 (Kohut, 1994: 15), y una posmodernidad por la “complejidad del ser y del mundo” observada por este mismo autor. Pese a que la novela urbana es la novela de la capital, su vitalidad es semejante a la de la novela regional (Kohut, 1994: 15).

La narrativa de esta nueva generación centra su atención en la zona urbana; los escritores fijan su mirada crítica en sucesos relacionados y ocurridos en las ciudades, amplían el temario incluyendo el paisaje urbano y los cambios y desafíos del proceso de desarrollo urbano, lo cual acerca las obras literarias a la vida real de los lectores:

Esta generación se daba a conocer paralelamente al boom literario latinoamericano, dando origen a una narrativa de actitud contestataria, crítica y analítica y, en la mayoría de los casos, de ruptura con la literatura de y sobre la violencia rural y partidista (...) [estos lectores] inician verdadera ruptura de los cánones desde su expresión novedosamente contestataria, irreverente y cuestionadora, que aprovecha la parodia como postura crítica y relaciona la escritura lúcida con recurrencias y referencias al erotismo y a la cultura. La actitud de estos últimos se prolonga hasta avanzada la última década de nuestro siglo en una narrativa que aunque demuestra cierto desencanto ante la quiebra de los valores, enfatiza en el goce vital y hace del texto literario un espacio para el placer de la palabra puesta en escena (Giraldo Bermúdez, 2000: 153).

Las obras representativas de la novela urbana son: la trilogía *Fémica Suite* (1977-1983) de Rafael Humberto Moreno-Durán; *La casa de las dos palmas* de Manuel Mejía Vallejo, ganador del Premio Rómulo Gallegos en 1991; *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero (1945-2021), y las novelas de Gustavo Álvarez Gardeazábal, Germán Espinosa o David Sánchez Juliao (1945-2011), entre otras.

Tras la aparición de las novelas urbanas, surge la novela poética, representada de forma definitiva por Álvaro Mutis. El mundo poético por él creado no cesa en su empeño de mostrar su preocupación sobre la violencia radical que asola el continente: “Pero a pesar del encanto poético de esas novelas, que se ubican, en su mayor parte, en un país sin nombre que parece ser una síntesis del subcontinente y que a pesar de ello se asemeja a Colombia, la realidad política se infiltra por todos los resquicios, y la violencia constituye una constante amenaza de horror” (Kohut, 1994: 16).

En comparación con otros países latinoamericanos, la novela de las minorías, que incluye novelas de temas marginales como la ética, la religión o la sexualidad no ha generado tanto impacto en Colombia. Esto no significa que en la narrativa colombiana no hayan aparecido estas novelas. Así, los grupos africanos aparecen en *Changó el gran putas* (1983) de Manuel Zapata Olivella (1920-2004); el tema de los judíos es tratado en *El rumor del astracán* (1991) de Azriel Bibliowicz (1949); la homosexualidad aparece en las novelas de Gustavo Álvarez Gardeazábal y en las de Fernando Vallejo.

Al hablar de la literatura femenina, no entramos en la cuestión de la escritura femenina y la masculina, sino que nos limitamos a nombrar a las escritoras sobresalientes de esta época. En la historia literaria hispanoamericana nunca ha faltado excelentes narradoras. No obstante, la mayoría de ellas no ha recibido la atención merecida o ha quedado relegada a un plano secundario. A las obras ya mencionadas de Fanny Buitrago y Albalucía Ángel, se pueden añadir las de Flor Romero (1933-2018) *Mi capitán Fabián Sicachá* (1972), *La calle ajena* (1992), *Malitzín, la princesa regalada* (1999) y el tríptico novelesco *Una mujer entre dos junglas* (2008-2011), así como varios libros de cuentos; mención especial merece también la escritora Consuelo Triviño Anzola (1956) con sus novelas *Prohibido salir a la calle* (1998), *La semilla de la ira* (2008), *Una isla en la luna* (2009), *Tranterrados* (2018) y los cuentos como *El ojo en el Aguja* (2000), *La casa imposible* (2005) y *Extravíos y desvaríos* (2013).

Estos escritores del fin del siglo XX aprenden desde los grandes autores del *boom* e inician un nuevo ciclo narrativo de marcado interés literario, lo cual no solamente requiere de escritores bien formados sino también de lectores más preparados:

Modernos, premodernos o posmodernos, los escritores colombianos de este fin de siglo buscan una forma que los defina, unos temas y unas actitudes con los cuales construir un mundo y cuestionar o mimetizar la realidad y/o divertir con la escritura o la lectura que, cercana a la concepción lúcida, apela a un lector necesitado de la práctica cómoda o el ejercicio indagante de la lectura.

(...) contestatarias, deicidas o patriarcales, las obras de fin de siglo en Colombia anuncian y proyectan multiplicidad y polivalencia (Giraldo Bermúdez, 2000: 40 y 41).

La pasión de las constantes búsquedas literarias por parte de los escritores asegura creaciones enriquecedoras y muy variables. La multiplicidad y la polivalencia de esta narrativa se desarrollan de acuerdo con los avances sociales y tecnológicos; van apareciendo diferentes temarios, géneros y tendencias que muestran las nuevas preocupaciones de los escritores:

Según las propuestas narrativas más recientes, se destacan la *nueva novela histórica* (alimentada por la historia, su revisión o su reinención); la *novela urbana* y la de *ciudad* que recrean tanto el imaginario de las ciudades como la complejidad de su universo y sus habitantes; y la novela de *experimentación y fragmentación formal*, asumidas desde la metaficción. La autoconciencia, el juego, la superposición o la recurrencia a modelos narrativos o culturales del pasado romántico y modernista. En el trayecto de los noventa estas tendencias se multiplican hacia el escepticismo, la frivolidad consumista y la preocupación testimonial, de la mano de las nuevas ciencias sociales, de la cultura *light* y de las representaciones urbanas del fin de siglo (Giraldo Bermúdez, 2000: 165. Las cursivas son del texto original).

A lo largo del siglo XX, la autoconciencia y la metaficción constituyen factores importantes en las novelas colombianas. Desempeñan un papel imprescindible en la formación de identidad americana colectiva o individual y la búsqueda de un lenguaje narrativo novedoso. Todo ello queda reflejado en obras como *De sobremesa* (1925) de

José Asunción Silva, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *Trasplante a Nueva York* (1983) de Álvaro Pineda Botero, *La ciudad Interior* (1990) de Freddy Téllez o *La otra selva* (1991) de Boris Salazar, entre otras. En estas obras los escritores plantean nuevas perspectivas estéticas o hacen repliegues<sup>14</sup> artísticos, desdibujan el límite entre la ficción y la realidad y no dejan de incorporar nuevas técnicas narrativas a fin de romper con el estilo anterior. Destaca un cambio significativo en el tratamiento del tiempo y el espacio en las obras de estos escritores, así como una conexión mucho más estrecha entre el escritor y el lector. Todo esto se inicia en un nuevo siglo caracterizado por la búsqueda permanente de una identidad tanto americana como colombiana, así como un afán de superación de los grandes hombres de letras (Giraldo Bermúdez, 2000: 101-105).

Con la entrada del nuevo siglo, en la literatura colombiana se observan unas tendencias que posteriormente han sido definidas bajo el paraguas de la denominada “posmodernidad”, en la que, por una parte, los escritores juegan con el lenguaje o añaden nuevos valores estéticos o tecnológicos a su narrativa:

En la literatura moderna y posmoderna se establece el punto de unión entre la ficción y la escritura consciente a través de la reflexión estética. El relato, al fundirse en esta reflexión, crea un juego de espejos o representaciones caleidoscópicas que duplica simultáneamente el *qué se narra* y el *cómo se narra*, apuntando hacia *el ser* del lenguaje y el *qué hacer* con el mismo. Este juego, conocido como “repliegue del lenguaje” o de las artes sobre sí mismas sugiere la puesta en abismo, la multiplicidad, la descentralización y la fragmentación. Su proceso hace explícita la ruptura de los límites del lenguaje y proponer la libertad de toda servidumbre, manifiesta la muerte o el paso hacia la muerte de la escritura marcada por la lógica del discurso e indica que la aspiración no es solamente hacia la mimesis, sino también hacia la producción (Giraldo Bermúdez, 2000: 101. Las cursivas son del texto original).

---

<sup>14</sup> Giraldo Bermúdez cita a Foucault para definir otra vez las artes mismas en la literatura moderna y posmoderna. Desde su punto de vista, los relatos se construyen a través de una reflexión estética, cuya representación se debe a un juego de espejos o representaciones caleidoscópicas. Este juego es conocido como el “repliegue del lenguaje” (Giraldo Bermúdez, 2000: 101).

Además de las nuevas técnicas narrativas, la literatura colombiana de este periodo se caracteriza por manifestar, de forma continua, una crisis de valores heredada de la modernidad. Las novelas posmodernas de los años setenta y ochenta no eran las mismas que las precedentes. La idea de la violencia no era el centro de la narración:

La nueva narrativa ha buscado nuevas formas de expresión y nuevos temas, dentro de los que se incluye, añade el crítico, “la búsqueda de la identidad individual y colectiva mediante la reconstrucción crítica del pasado”. Valencia Solanilla habla de la tendencia a buscar una «síntesis polisémica de la historia, en la alternancia de reconstrucción documental y ficción narrativa» en la nueva novela colombiana (Rojas, 2007: 114).

Los escritores describen la realidad social utilizando nuevas técnicas e innovaciones; rompen las reglas, los esquemas y las estructuras anteriores; juegan con el tiempo, el espacio y el leguaje<sup>15</sup> contra las formas establecidas y tradicionales para construir un nuevo mundo narrativo. Los autores más tradicionales se fijan más en el contenido que en la forma, de modo que los lectores no se sienten tan involucrados en el contenido o la historia como en las obras más recientes. La necesidad de la participación de los lectores es tan necesaria que Cortázar, en su cuento *Continuidad de los parques* asesina a un lector.

Sin embargo, las reformas narrativas no dejan de ocurrir en la literatura colombiana. En el siglo siguiente siguen evolucionando, combinándose ahora con nuevas tecnologías y nuevos métodos.

---

<sup>15</sup> Esta idea se puede observar en obras de diferentes escritores como Cortázar, Vargas Llosa, en *José Trigo* de Fernando del Paso, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, así como en *Adán Buenosayres* de Marechal. Los escritores se dedican a destruir los esquemas tradicionales del tiempo y del espacio e incluso los lingüísticos (Dorfman, 1972: 36-40).

### 1.3.4. Hacia un nuevo siglo. Reformas tecnológicas en la narrativa

Además de las novelas que son susceptibles de ser incluidas en determinadas taxonomías, hay que destacar a Santiago Gamboa (1965), cuya narrativa deja al descubierto “la violencia, el narcotráfico, la corrupción y la pérdida de valores de la sociedad moderna” (Camacho Delgado, 2008: 315); nos impresiona con sus novelas *Páginas de vuelta* (1995), *Perder es cuestión de método* (1997), *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000), *Los impostores* (2002), *El cerco de Bogotá* (2004) y *El síndrome de Ulises* (2005). Efraím Medina Reyes (1969), como representante iconoclasta, es autor de las novelas *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* (2002) y *Érase una vez el amor y tuve que matarlo* (2003), que parten de la crítica, como Alejandro Quin Medina ha calificado la “literatura posliteraria<sup>16</sup>” (Quin Medina, 2014: 256-257); Enrique Serrano (1960), en el ámbito de la narrativa histórica, es autor de los libros de cuentos *La marca de España* (1997) y *De parte de Dios* (2000), y de novelas como *Tamerlán* (2003), *Donde no te conozcan* (2007) o *Guerras ajenas* (2019).

Tampoco debemos olvidar a Juan Gabriel Vázquez (1973), considerado como uno de los escritores más importantes de su generación con sus novelas *Persona* (1997), *Alina suplicante* (1999), *Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007), *El ruido de las cosas al caer* (2011), *Las reputaciones* (2013), *La forma de las ruinas* (2015) y *Volver la vista atrás* (2020).

---

<sup>16</sup> Quin Medina toma el término “literaturas posautónomas”, de acuerdo con el criterio de la crítica argentina Josefina Ludmer, para referirse a una nueva tendencia literaria que marca el fin de la autonomía literaria y desata una apropiación de la realidad cotidiana, la cual no busca ser representada porque ya está construida por los medios, las tecnologías y las ciencias, etc. (Quin Medina, 2014: 256-257).

### 1.3.5. La novela de la violencia

#### 1. La violencia como factor predominante en la narrativa colombiana

La violencia se puede considerar como un hecho histórico complejo, cuya influencia se deja sentir en los ámbitos económico, social, histórico e incluso psicológico, moral, cultural y ético. En el aspecto cultural colombiano, se observan múltiples representaciones de la violencia. La prensa publica, prácticamente a diario, noticias acerca de secuestros y asesinatos; se redactan novelas que narran hechos sangrientos; se componen canciones que describen la vida de los narcotraficantes; se producen representaciones artísticas y teatrales... Debido a la complejidad sociocultural de la misma, ofrece abundante material para la creación literaria, y, por esta razón, surgen las novelas cuyo tema principal es la violencia (Escobar Mesa, 2004: 321 y 322):

Las ciencias sociales en el país operan como diagnosticadoras de las diversas manifestaciones de violencia, organizando el discurso alrededor de los diversos actores armados –guerrillas, paramilitares, ejércitos, milicias urbanas, bandas juveniles, organizaciones terroristas– o intentando ligar las violencias del presente a las violencias del pasado (Von der Walde, 2001: 30).

En la narrativa colombiana la violencia no es un tema novedoso. Incluso aparece con frecuencia en novelas renombradas tanto de Gabriel García Márquez como de Álvaro Mutis, al punto que se ha convertido en un género literario con nombre propio: “la novela de la violencia”. Este epíteto surgió alrededor de los años cincuenta (Piotrowski, 1988: 10). Además, es un temario bastante abordado: “[la novela de violencia] que cuenta con 74 novelas publicadas entre 1951 y 1972, número que supera en cantidad la llamada novela de la *Revolución Mexicana*, que en el fondo tienen mucho en común” (Arango L., 1985: 16). Justamente por la particularidad del

tema, tenemos presente una literatura cuyos escritores tienen un grado de compromiso mayor que los anteriores:

Se ha dicho que la *novela de violencia*, es ante todo una obra de arte eminentemente comprometida, quizá porque el autor se ve obligado a narrar una serie de hechos, narración que se traslada de hecho a los lectores, por lo tanto hace partícipes a los mismos de una tragedia personal. A pesar de que el novelista no se presenta con estadísticas sociológicas, su obra responde a una inquietud del problema que desea enfocar. “Pero si la tragedia no es únicamente personal, sino común con la sociedad de la que él forma parte, con la ideología política o religiosa con la que él simpatiza, y su intención es mostrar el drama que se desarrolla dentro de la institución de su preferencia, entonces su compromiso es mayor, no ya de carácter personal, sino institucional”.

La traslación de la novela de un hecho político causado por la falta de estructuración intelectual, por el subdesarrollo en todos los campos, y por la explotación de las burguesías criollas y del coloniaje imperialista nos conduce a crear una literatura especial, literatura de compromiso, como lo afirma Omar González González, “como literatura de urgencia” que a su vez produce una estética de urgencia (Arango, L., 1985: 12 y 13. Las cursivas son del texto original).

En la nueva narrativa colombiana, la violencia pasa a ocupar el tema principal y tiene distintas representaciones:

La narrativa colombiana presenta unas señas de identidad que han dado un carácter singular a la literatura del país caribe. Son los temas –en algunos casos con un carácter exclusivo– y no el tratamiento formal de los textos, los que definen y acotan el fenómeno literario colombiano. Basta cotejar las obras más importantes de la segunda mitad del siglo XX y las del presente siglo, para descubrir un rosario de lugares comunes, tratados de manera desigual, y que en cierto sentido han monopolizado el quehacer literario colombiano. Estos temas son: la guerra de los Mil Días (1899-1902), la matanza de las bananeras (1928) y la cultura del banano, el asesinato de Gaitán (1948), el periodo de la Violencia y los enfrentamientos fratricidas entre liberales y conservadores, la bonanza marimbera de los años sesenta, el asalto al Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19 (1985) y, desde los años sesenta, la llamada bonanza cocaineira, lo que ha llevado a la aparición de un nuevo metagénero narrativo conocido como la «novela de la droga» o «novela del narcotráfico», y que no es más que la metamorfosis última de la novela de la violencia (Camacho Delgado, 2008: 310).

Este género literario es totalmente distinto de los anteriores; los autores no solo describen el amor, sino que recrean personajes reales de diferentes clases sociales embargados por problemas de todo tipo, hasta el punto de que muchos de los protagonistas son psicópatas, asesinos, dictadores o incluso narcotraficantes. A través de ellos el lector se acerca al modo de vida único de cada personaje. Se le muestra un mundo bárbaro, salvaje, increíble y, desde luego violento, pero también fiel a la actualidad. Todo con la esperanza de que el público lector se dé cuenta de cómo es la realidad social actual (Dorfman, 1972: 40-42). Así lo expresa Gabriel García Márquez:

Es explicable [...] que la única explosión literaria de legítimo carácter nacional que hemos tenido en nuestra historia —la llamada novela de la violencia— haya sido un despertar a la realidad del país literariamente frustrado. Sin una tradición, el primer drama nacional de que éramos conscientes nos sorprendería desarmados. Para que la digestión literaria de la violencia política se cumpliera de un modo total, se requería un conjunto de condiciones culturales preestablecidas, que en el momento crítico hubiera respaldado la urgencia de la expresión artística (citado por Arango L., 1985: 16).

La literatura colombiana ligada con la violencia por lazos indisolubles no solamente, se presenta en una cierta época histórica, sino que aparece paralelamente en casi todas las tendencias literarias recientes. La violencia es tan omnipresente que forma parte de las características esenciales de la literatura nacional. En particular, de la prosa:

Violencia, se supone, es siempre política, medio de opresión de la clase dominante ansiosa de mantener su poder a cualquier precio, y que sólo puede ser combatida por la contra violencia desde abajo. En este sentido, Colombia sería país de violencia por excelencia, y su literatura sería y debería ser, por consecuencia, de violencia. Y es cierto que ésta ha dominado, en gran medida, el análisis literario de la literatura colombiana estos últimos años, sobre todo en el campo de la novela. Si preguntamos por el rasgo que mejor caracterizaría a la literatura colombiana y que más la distinguiría de las otras literaturas del subcontinente, muchos estarían de acuerdo en que sería la violencia (Kohut, 1994: 9 y 10).

La narrativa de la violencia en Colombia se puede considerar como una parte de la literatura nacional de dicho país. Esto no se debe solo a la presencia constante del fenómeno violento en Colombia, sino también a la perfecta adaptación del tema a cualquier otro género literario y una amplia lista de posibles protagonistas, como afirma Piotrowski:

Sería difícil encontrar un género novelístico más nacional por su tema, como es la narrativa de la violencia. Su importancia se destaca en varios aspectos que caracterizan la época de la guerra civil no declarada, y las novelas nos relatan las vivencias de los colombianos en distintos niveles. Podemos enterarnos de los acontecimientos que tuvieron repercusión en todo el país, pero también cuya influencia se limitaba a una región, una localidad, una familia o un individuo. La novela de la violencia presenta igualmente a los jefes, protagonistas de esas luchas, y a sus víctimas. La literatura abarcó la visión compleja de este trágico período (Piotrowski, 1988: 247).

De esta manera, en la narrativa de la violencia colombiana podemos observar una fuerte función de testimoniar y documentar los acontecimientos históricos sangrientos y podemos encontrar en muchas novelas de este género la aparición de eventos famosos en la historia de dicho país:

En la narrativa observamos en varios niveles de la reflexibilidad la presencia de esas luchas. Para conservar la cronología empezamos con la etapa de la tensión. La cumbre de este periodo fue el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, aunque anteriormente ya se habían manifestado algunos hechos de mucha importancia en la vida social y política de Colombia, como, por ejemplo, las huelgas de las bananeras en 1928, que en la literatura están representadas, entre otros libros, por *La casa grande*, la obra maestra de Álvaro Cepeda Samudio. La fecha de la muerte de Gaitán, el 9 de abril de 1948, da comienzo a la violencia. Naturalmente que en la literatura de la violencia hallamos el tema del homicidio cometido sobre este caudillo liberal, presentado con varios recursos literarios. Puede ser base de la acción, aparece como uno de los motivos de la trama, o también como referencia, alusión, reminiscencia, etc. (Piotrowski, 1988: 78).

No obstante, las novelas de la violencia no solamente reflejan la realidad histórica, sino que también ejercen su influencia en toda la sociedad colombiana. La narrativa

de la violencia funciona así como apéndice de la historia formal que ayuda a fortalecer la memoria colectiva:

La literatura de la violencia ayudó en la formación de la conciencia social y política. Si después del año 1957 los colombianos empezaron a pensar en categorías ideológicas, socioeconómicas y no en la pertenencia tradicional de la familia a uno de los dos partidos políticos, la literatura reforzó este proceso. Algunas muestras tropiezan desde el punto de vista artístico, pero se defienden por su carácter documental. *La literatura no se restringe a su literariedad*. La forma concurre al éxito del libro, pero su temática influye en él por lo menos de igual manera (Piotrowski, 1988: 30).

¿Por qué es tan importante la violencia como tema permanente en la narrativa colombiana? No solamente se debe a los periodos violentos que proliferan con presteza en dicho país, sino también por el compromiso literario que adoptan los propios intelectuales colombianos. Dado que la violencia no puede desaparecer de la vida de los colombianos, es necesario entonces documentar su presencia:

La violencia en sí, empero, no ha desaparecido de la realidad, como lo puede comprobar cualquier lector de la prensa colombiana, ni de la literatura. La violencia parece tan difícil de erradicar hasta tal punto que la palabra ya no parece suficiente para designar el fenómeno. Tal vez habrá sido ésta la razón más profunda por la cual un grupo de escritores e intelectuales colombianos prefirieron hablar de *barbarie* al lanzar un manifiesto a causa de un incidente sangriento que indignó a la opinión pública del país durante unos pocos días, hasta que otras atrocidades lo condenaron al olvido (Kohut, 1994: 10).

La función documental de esta literatura también se debe a los escritores comprometidos, quienes, además de avanzar en temas y técnicas narrativas, no han olvidado su misión de transmitir lo ocurrido en la sociedad colombiana. En sus narrativas hallamos una actitud cada vez más inquisitiva y ponderada:

El escritor de hoy (finales del siglo XX), como verdadero actor de la cultura, manifiesta cada vez más enfáticamente su compromiso con la época, la sociedad y la literatura al crear y fomentar el diálogo crítico, la reflexión y la toma de conciencia de su tiempo y de su medio. Así mismo favorece una actitud

indagadora, reflexiva, cuestionadora y contestataria a la vez que lúdica, trágica o dramática. El ejercicio literario en sus relaciones creativas, interpretativas, críticas y analíticas ha cambiado su manera de proyectarse en los tiempos actuales. Algunas formas de análisis de reconocida vigencia en los años setenta se han modificado y las relaciones con la sociología y determinadas lecturas de orden ideológico, político y hasta psicológico se matizan con estructuras semióticas, hermenéuticas y simbólicas haciendo que el discurso literario se lea desde categorías polivalentes (Giraldo Bermúdez, 1995: 9).

Esta fuerte intención de documentar y registrar la presencia de hechos históricos y de protagonistas reales en las novelas de la violencia, es muy común en Colombia. Los escritores han utilizado reiteradamente algunos eventos históricos de gran calado como marco de referencia novelesca. De hecho, la primera novela de la violencia en Colombia es sobre el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán. Justamente estas narraciones fortalecen las funciones definitivas de estos acontecimientos en cada momento histórico de importancia:

La primera novela que trata del asesinato del líder liberal es, al mismo tiempo, la primera novela de la violencia. Fue editada en 1951, lleva en su título la fecha *El 9 de abril* y su autor es Pedro Gómez Correa. (...) La muerte de Jorge Eliécer Gaitán está presente en numerosas novelas de diferentes maneras, pero su objetivo es el mismo: el demostrar que fue el hecho decisivo a consecuencia del cual se desató la violencia en Colombia. (...) Laureano Gómez es al que más se acusa de la violencia oficial. En este juicio se basó Carlos H. Pareja para escribir *El Monstruo*. (...) Un momento importante en todo el proceso de la violencia fue la entrega del poder por Laureano Gómez a Roberto Urdaneta Arbeláez. Este hecho se narra de un modo abstracto en *El gran Burundín Burundá ha muerto*. (...) la masacre de la Casa Liberal de Cali, el 22 de octubre de 1949, y el asalto a Ceilán el 27 de octubre del mismo año. Ambos hechos sanguinarios están relatados en *Viento seco*, de Daniel Caicedo (Piotrowski, 1988: 78, 81 y 82).

Un mismo hecho histórico, como el Bogotazo, es narrado en diversas novelas; en cada creación literaria el acontecimiento está presente con diferentes voces narradoras, mostrando distintas actitudes según sus escritores. Estas novelas registran—con mayor o menor grado de fidelidad—estos hechos reales. Dichos acontecimientos son

empleados para fortalecer la memoria colectiva respecto de una historia que no debería ser olvidada:

El valor de los textos de la violencia no se limita a la presentación o referencias a las pautas temporales. Los momentos culminantes de esa época facilitan la ubicación temporal, pero su uso no garantiza la homogeneidad de la obra, la cual únicamente asegura su logro. Se conocen novelas y cuentos de valor donde la existencia o la ausencia de un acontecimiento muy conocido en la historia no son relevantes. Sin embargo, el conjunto de este tipo de literatura realza su factor testimonial y demuestra que los hechos históricos no se borran de la memoria colectiva, mucho menos si son sucesos fundamentales (Piotrowski, 1988: 85).

Estos autores y sus obras contribuyen a despertar a los habitantes colombianos; a obligarlos a gestionar los eventos sangrientos y a enfrentarse con los problemas sociales, políticos y psicológicos existentes en el país; a revelar ese fenómeno cultural y social a nivel mundial (Escobar Mesa, 2004: 331 y 332). Este tipo de literatura demuestra que, aparte de narrar hechos históricos, contar historias románticas o escribir poesías melancólicas, la palabra tiene poder. La palabra es la mejor arma de los escritores, revela la verdad histórica, despierta la conciencia de todo un país y promueve la reflexión sobre los crueles acontecimientos que asedian a Colombia. Esta utilización de la literatura lleva a Luz Mary Giraldo Bermúdez a reflexionar de la siguiente manera:

Cada uno de estos acontecimientos ha traído consigo desplazamiento forzado y migraciones desde dentro hacia fuera, consignadas también en otras ficciones. En estos textos (...) se ratifica que la literatura no guarda silencio frente a la historia: al contar, afirma y exorciza el dolor, hace señalamientos a conflictos internos y atiende a las crisis (Giraldo Bermúdez, 2008: 11).

Además, esta corriente literaria radica en el propio continente latinoamericano, por eso, sus escritores dejan de imitar el estilo europeo o estadounidense, miran a su propia cultura e historia, desde donde nace un nuevo estilo narrativo, el cual es muy diferente a los anteriores (Escobar Mesa, 2004: 332). Como dice Escobar Mesa en

otro artículo: “La literatura colombiana toma las armas que le pertenecen para reivindicar la historia de un pueblo, sus luchas, agonías, nostalgias y contradicciones. La literatura colombiana se levanta contra una cultura burguesa señorial, ficticia y simulada” (Escobar Mesa, 2000: 332). Por consiguiente, la literatura de la violencia constituye uno de los géneros literarios más imprescindibles y esenciales para la narrativa colombiana nacional. En ella podemos encontrar numerosas novelas excelentes, así como escritores sobresalientes.

## **2. El desarrollo de la novela de la violencia en Colombia**

Hoy en día, existen diversas formas de expresión estética de la violencia en Colombia. Sin embargo, el proceso de aceptación, por parte del mundo cultural, del género de la literatura de la violencia fue largo. A finales del siglo XIX, Colombia institucionalizó la educación nacional, dejándola en manos de la Iglesia. En 1924, José Eustasio Rivera publicó *La vorágine*, el primer intento de combinar novela y violencia. Aunque indudablemente alberga valores estéticos y literarios, recibió fuertes críticas por incluir escenas de barbarie (Von der Walde, 2001: 31). Las publicaciones sufrían una fuerte censura por parte de la Iglesia, la cual aseguraba que las obras que recibían el visto bueno para ser publicadas coincidían con los valores políticos y religiosos “correctos”. El tema de la violencia estaba mal visto por sus contenidos realistas y crueles en exceso.

Las primeras novelas que trataban el tema de la violencia eran más descriptivas que novelescas. Debido a que la mayoría de los autores de estas novelas se declaraban liberales, estos libros estaban repletos de escenas sangrientas y brutales de las matanzas causadas por los conservadores. Más que obras literarias, estos libros cumplían una función política y no era raro que se las clasificase más como testimonios que como novelas:

Los primeros novelistas de la “Violencia” son actores directos en ésta, juegan en ella el papel de testigos presenciales y la juzgan a través de sus obras. Daniel

Caicedo, por ejemplo, se vio perseguido por cuenta de las denuncias que hacía en su *Viento Seco* y aún hoy, según se cuenta, el propio Álvarez Gardeazábal dice que ha sido insultado por las personas que con nombre propio, aparecen acusadas en sus novelas (Restrepo, 2015: 458).

Dado que en el periodo de la Violencia se suceden los episodios sangrientos, las novelas que narran sobre este periodo se consideran como una parte importante de la novela de la violencia. Al analizar el modo en que la Violencia ha influido en la literatura colombiana, se pueden distinguir varias etapas. En la primera, la narrativa refleja fielmente los hechos históricos, describe principalmente los personajes muertos o asesinados y da cuenta con detalle de escenas terribles. En la segunda, los escritores comprenden que el objetivo de esta violencia no es provocar la muerte, sino generar miedo entre los vivos. Como resultado inician un periodo de reflexión sobre los hechos históricos, intentan revelar la realidad escondida a través de los testimonios y reportajes, reelaboran estos acontecimientos sangrientos y buscan nuevas propuestas literarias. Las novelas pasan de ser meros testimonios a obras más legibles, con valor literario.

La primera etapa se limita a describir el hecho histórico de la Violencia; la segunda se define mejor como una reflexión literaria sobre esos acontecimientos. En la historia de la narrativa colombiana, nunca se ha escrito tanto sobre un mismo tema durante un periodo tan largo de tiempo (Escobar Mesa, 2004: 323 y 324). “Desde el punto de vista de la historiografía literaria, este hecho marca un hito y funda una tradición cultural que continúa hasta el presente” (Escobar Mesa, 1996: 23). Augusto Escobar Mesa sostiene el criterio de que buena parte de las novelas publicadas antes de 1985 son novelas testimoniales, a excepción de *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez.

La narrativa de la Violencia se llama así porque recrea los aspectos más sórdidos de los enfrentamientos fratricidas de la población colombiana, en cuyas páginas hay un predominio del testimonio. Como afirma Genette: “Cuando se dice ‘novela de la Violencia’ se pone de manifiesto de dónde viene esa literatura, su pertenencia; es decir,

que se desprende directamente del hecho histórico” (citado por Escobar Mesa, 2004: 326). Genette opina que, en una narrativa de la violencia, todo lo ocurrido es lineal respecto al hecho histórico al que se está refiriendo. Por lo tanto, la línea temporal de la novela se desarrolla en paralelo a la del suceso histórico.

Para los escritores de la literatura de la Violencia, los acontecimientos cruentos no son simples hechos aislados, sino fenómenos complejos y poliédricos que provocan consecuencias económicas, políticas, sociales y psicológicas. La intención del autor no es solo contar los hechos sangrientos, sino también hacer reflexionar a los lectores, contextualizar a los personajes en la realidad social y experimentar las secuelas producidas por las ocurrencias narradas. Además, dejan espacio abierto a la interpretación en el texto, lo cual permite a los lectores reconstruir la historia y reflexionar sobre los eventos. En esto último son mejores los escritores posteriores al periodo de la Violencia:

El interés reside, no en la acción ni en el drama que se vive al momento, sino en la intensidad del hecho, en la secuela que deja el cuerpo violentado (la tortura, la sevicia) o en el rencor que se aviva al paso del tiempo (...) se precisa de un distanciamiento de los acontecimientos, tanto temporal como emocionalmente. Son precisamente los escritores que vienen después de los de la generación “de la Violencia”, los que están mejor equipados técnica y estéticamente, y pueden escribir sobre ella de una manera más crítica y reflexiva (Escobar Mesa, 2004: 328).

En consecuencia, para Escobar Mesa, los mejores escritores de la Violencia son los que aparecen después de este período cruento. Su visión ha cambiado y, por lo tanto, tiene mayor capacidad de recoger testimonios. Además, gozan de un punto de vista más objetivo, liberados de la influencia directa de la propia Violencia, pero todavía con acceso directo a sus víctimas. Al mismo tiempo, pueden concentrarse en la escritura sin preocuparse de su seguridad personal.

Después de 1953, las novelas de la violencia en Colombia se inclinaron a buscar causas de esta violencia en lugar de elaborar meras descripciones del fenómeno. En

1967, año de publicación de *Cien años de soledad*, cambió totalmente el itinerario, ofreciendo un camino más amplio a los escritores:

La aparición de *Cien años de soledad* de García Márquez en 1967 arrojó, sin embargo, una luz sobre las novelas que le precedieron, incluso las de este autor mismo, que hizo visible el ensimismamiento con el que se manejó el tema de la violencia. Una lectura “nacional” de *Cien años de soledad*, enmarcada dentro de los procesos de la narrativa colombiana, permite ver cómo “la novela de la Violencia” no consiguió hacer ninguna conexión histórica entre el conflicto político de los años 40 y 50 y las otras formas de violencia que le precedieron (Von der Walde, 2001: 34).

A pesar de que escribir los acontecimientos históricos y la violencia eran imprescindibles en la literatura nacional, la “Violencia Colombiana” marcaba una diferencia en la historia narrativa del país. La literatura pasó de demostrar los eventos ya sucedidos a reflejar la violencia inmediata:

La lenta evolución de nuestra narrativa, siempre a la zaga de los acontecimientos, vino a determinar que no siempre plasmados en la literatura, que no siempre hubiera autores que rastrearán los hechos y los reelaborarán artísticamente. Algunas de las veces en que esto se llevó a cabo, se hizo con años, y aún siglos, de desfase... Con la “Violencia” parece suceder algo diferente: a partir de su misma irrupción desata un fenómeno literario colectivo; inmediatamente comienzan a escribirse panfletos y novelas que le siguen los pasos a su desarrollo, denunciando, dando voces de alarma, rindiendo testimonio. Es innegable que, desde un punto de vista estrictamente literario, es deficiente, por lo general, esta literatura inicial de la “Violencia”; pero también es evidente que tiene el gran interés de ser una respuesta literaria masiva que surge a la luz de los propios acontecimientos, plasmándolos en vivo; quizás por primera vez en Colombia la literatura, en forma generalizada, se integra a la realidad, desenvolviéndose paralelamente con los hechos (Restrepo, 2015: 457).

De acuerdo con que los actos violentos surgieron primero en las zonas rurales, esta literatura de la violencia se inició con la mirada fija en estas zonas. Dentro de estas novelas de la violencia, encontramos abundantes géneros literarios. En la narrativa colombiana, la mayor parte de la producción sobre la violencia rural

pertenece al género testimonial. El escritor ejerce más el papel de sociólogo que de reportero. Entre esos autores destacan Arturo Alape (1938-2006) con *El cadáver de los hombres invisibles* (1979), *Noches de pájaros* (1984), *Sangre ajena* (2000), *El cadáver insepulto* (2005), y Alfredo Molano (1944-2019) con los textos ensayísticos *Aguas arriba: entre la coca y el oro* (1990), *Trochas y fusiles* (1994), *Desterrados: crónicas del desarraigo* (2001). Utilizan relatos de guerras campesinas o historia de la guerrilla para reconstruir un estilo de vida. Molano lo hace de una forma muy directa: describe la vida en medio de la violencia de los agricultores colombianos, dibujando en toda su crudeza lo observado en el campo (Aínsa, 2012: 18 y 19):

En *Trochas y fusiles* (1994) reúne las historias de varios combatientes de las FARC y las razones que los llevaron a esta opción violenta (...) Su libertad creativa le permite que los personajes puedan ser síntesis de varios reales y sus relatos, recogidos como testimonios, reelaborados con técnicas narrativas donde hay un principio, un desarrollo y un final como en un cuento o una novela (Aínsa, 2012: 19).

En este tipo de literatura coincide a la perfección con la función documentalista y de registro. Las propias novelas se convierten en testigo perfecto de los acontecimientos sangrientos e inolvidables, aunque el punto de vista varía según cada escritor. Justamente por esta razón, estas obras ofrecen distintos ángulos a partir de los cuales reconstruir los hechos históricos:

La narrativa testimonia toda esa época (el periodo de las luchas bipartidistas colombianas) y sus consecuencias en los años posteriores. Se reflejan la política y los principios ideológicos. Según los convencimientos partidistas del autor, están enfocados los personajes políticos sobresalientes, los sucesos históricos, pero también las condiciones de vida de las masas obreras y campesinas. Están recogidos en esos textos, diferentes aspectos de la vida nacional, regional, pueblerina o individual. Sus autores transmitieron la visión total del trágico período. (...) La literatura de la violencia es, para los colombianos, un vergonzoso testimonio histórico. No cuenta hechos heroicos sino sufrimientos (Piotrowski, 1988: 34).

El interés de los escritores colombianos por el tema de la violencia solo puede calificarse de obsesivo y persistente. Según estima Augusto Escobar Mesa, entre 1949 y 1967, en Colombia se publicaron setenta novelas y centenares de cuentos que tratan del tema de la violencia. Desde ese periodo hasta la actualidad, se han escrito más de cien novelas. Hay, en total, cincuenta y siete escritores que escriben sobre esta temática. Entre ellos, treinta y ocho inauguran su carrera literaria con una obra basada en la violencia (Escobar Mesa, 1996). Sin embargo, gran parte de las novelas que quedaban fuera de la vista del público trataban también el tema de la violencia:

Los investigadores han ido recuperando una amplia lista de novelas olvidadas que se ocupaban de las guerras civiles del siglo XIX. La Violencia de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX ha producido cerca de un centenar de novelas, la violencia de las últimas cinco décadas ha dejado un amplísimo *corpus* narrativo (Osório, 2008: 63).

Según el criterio sostenido por Osório, el tema de la violencia fue y es el más narrado en Colombia. Tanto la narrativa de la violencia como el propio fenómeno no dejan de ejercer su influencia en Colombia. Entrando en el nuevo siglo, conforme tenía lugar el rápido desarrollo de los medios de comunicación, la literatura los sigue en las formas de representar a la violencia:

Esto se podría vincular con aquello que George Yúdice (2003) ha llamado “la conveniencia de la cultura”, es decir, el recurso a las expresiones culturales desde una visión utilitaria que las concibe como medio que ayuda a entender y resolver problemas sociales. En el campo cultural de nuestro tiempo se percibe una tendencia a fijarse en la violencia y la marginalidad, y a incorporarlas en los repertorios culturales, como vía en la que se explora el “sentido” de unas violencias que en la realidad (al menos tal como la presentan los medios) parecen ocurrir sin origen ni consecuencias. La tendencia actual de los medios de información es resaltar las noticias de “impacto”, destacando los aspectos dramáticos y conmovedores de aquellas que se refieren a hechos de violencia, por lo general a costa de una profundización sobre el contexto en el que éstos tienen lugar. La literatura, por un lado, se alimentaría de estas formas de circulación de las violencias, pero por otro propone una alternativa a las mismas, ofreciendo una visión más íntima e informada al respecto (Rueda, 2011: 165 y 166).

De hecho, la narrativa de la violencia sigue existiendo en el país y siguen apareciendo nuevas representaciones, los escritores trasladaron su centro descriptivo desde las zonas rurales hasta las ciudades y sus creaciones no se limitaron al género testimonial, sino que presentaron más rasgos de ficción, hasta formar un nuevo género literario: la novela del narcotráfico.

### **3. La penetración literaria al narco-mundo.**

El narcotráfico se ha convertido en uno de los problemas sociales más resistentes y preocupantes de Colombia y está claramente representado por los escritores en sus narrativas:

Colombia es uno de los países de América del Sur donde la influencia del tráfico de drogas se ha sentido con más intensidad y violencia, y la mayor parte de los grupos armados se encuentran involucrados en él de varias maneras. Al igual que en otros países, como bien lo señala Gabriela Polit-Dueñas (2006), en Colombia la presencia del narcotráfico ha estado acompañada de un variado repertorio de expresiones culturales, entre las cuales se encuentran varias novelas que de una u otra manera se refieren al fenómeno y sus prácticas (Rueda, 2011: 172).

Desde que aparecieron los primeros narcotraficantes en la tierra colombiana, encontraron la profesión perfecta para conseguir dinero rápido. Por ello, este fenómeno fue alcanzando cotas cada vez más preocupantes, al tiempo que iba llamando la atención de todos los sectores, en los ámbitos nacional e internacional:

Con el pasar del tiempo, el fenómeno del narcotráfico se fue enraizando en y como acción continua; se transformó en “virus”, capaz de infectar a todos y cada uno de los elementos que conforman la sociedad que le ha visto nacer, crecer, desarrollarse, multiplicarse, (auto)aniquilarse, resurgir y mantenerse inmerso en la vida diaria. Inicialmente, se convirtió en el titular de la prensa escrita, radial y televisiva; después se convirtió en campaña política, posteriormente en condicionante de las relaciones internacionales; y de manera libre y esporádica se volvió tema para escritores, cuya visión del fenómeno ha permitido

caracterizar múltiples aspectos del momento histórico que aún vive Colombia (Blanco Puentes, 2008: 18).

La aparición de este fenómeno social no sólo hace reflexionar a los escritores sobre esta misma realidad social, sino que provoca un cambio más radical. Los escritores dejan de cultivar el realismo mágico y se enfocan en lo real. De esta manera, la narrativa colombiana gira hacia el lado del realismo testimonial o neocrítico:

El fenómeno del narcotráfico como detonante de la historia del país, también se ha convertido paulatinamente en escenario escritural. Un hecho real, ya no ficcionalizado se revirtió en palabras. Ecos de una sociedad que aún no pierde la esperanza... El país del realismo mágico ha vuelto su mirada a un elemento real, por lo histórico, pero no mágico, a pesar de la sorpresa dolorosa que encarna en sí mismo. Es así como se retornó al realismo testimonial o neocrítico en el que impera una escritura del mundo que difumina la elaboración simbólica potenciada por el realismo mágico (Blanco Puentes, 2008: 16).

Cuando se habla de Colombia, es inevitable mencionar la literatura del narcotráfico<sup>17</sup> en el marco de las narrativas de la violencia a partir de los años 80 y 90 del siglo XX. Esto ha de tener una estrecha vinculación con la potente presencia y la vigorosa expansión de los capos narcotraficantes, así como una serie de actividades ilegales que se realizan en el país andino. Como confirma Margarita Jácome:

Es decir, lo narco y, por extensión, el capo han pasado a ser tema recurrente en las representaciones de la sociedad colombiana contemporánea. De allí la importancia de las discusiones acerca de la validez de su presencia en medios escritos y visuales y de la creciente aceptación popular de la imagen narco como impronta colombiana difundida por la industria cultural (Jácome, 2016: 27).

---

<sup>17</sup> En la presente Tesis, entendemos la literatura del narcotráfico por aquella que abarca personajes relacionados con los negocios del narcotráfico o que tiene el narcotráfico como trasfondo de la historia. Esta corriente viene representada por obras como *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Leopardo al sol* de Laura Restrepo, así como una narrativa cuyos protagonistas son los propios narcos, tal como sucede en *Mi confesión* (2010) de Carlos Castaño.

La literatura no es el único campo cultural en el que ha penetrado el narcotráfico; notamos su presencia en la prensa, las telenovelas, las películas y otros medios de comunicación<sup>18</sup>. La incorporación y rápida difusión del narcotráfico al mundo cultural es polémica, como considera Pablo Montoya en una entrevista:

Algunas [telenovelas], eso dicen, están bien hechas, son historias que enganchan y generan suspenso. Pero el problema de estas series, en general, es que muestran el narcotráfico desde un solo lado, el lado de los grandes capos, particularmente, mientras que el narcotráfico no solamente tiene que ver con los narcos; tiene que ver sobre todo con las sociedades de civiles que los padecen. Esas películas, esas series, esos libros, ocultan la complejidad del asunto y se dedican a explotar el aspecto espectacular del crimen, su condición digamos pornográfica y farandulera. Además que son series que estigmatizan los países que producen droga. El narcotráfico es un fenómeno muchísimo más complejo, un problema internacional que incumbe al mundo, y no solo a los países que producen droga, como Colombia. Lo que debe hacer la literatura, con ese y otros problemas del mundo del crimen, es darle un alto tratamiento literario y eso es lo que, por lo general, no está presente en los textos que leemos (citado por Licata y Conrod, 2018).

A diferencia de la narrativa centrada en la vida rural, este tipo de novela es esencialmente urbana, “desde los años sesenta, la llamada bonanza cocaineira, ha llevado a la aparición de un nuevo metagénero narrativo conocido como «la novela de la droga» o «novela del narcotráfico»” (Camacho Delgado, 2008: 310). Este subgénero literario llega a su apogeo en los años ochenta con marcada intención política. Las novelas representativas son *Coca: novela de la mafia criolla* (1977)<sup>19</sup> de

---

<sup>18</sup> Entre las versiones cinematográficas, cabe mencionar: *La Virgen de los sicarios* (2000) del director Barbet Schoroeder y *Rosario Tijeras* (2005), dirigida por Emilio Maillé. Destacamos películas como *El Colombian Dream* (2006) bajo la dirección de Felipe Aljure, *Soñar no cuesta nada* (2006) del director Rodrigo Triana, *El trato* (2006) a cargo de Francisco Norden, así como *El Rey* (2004) de José Antonio Dorado Zúñiga. En cuanto a las telenovelas, son dignas de mención *Tuyo es mi corazón* (1985) dirigida por Julio César Luna y *Sin tetas no hay paraíso* (2006) bajo la dirección de Luis Alberto Restrepo (Blanco Puentes, 2008: 16).

<sup>19</sup> Considerando que esta novela es poco conocida, ofrece una posición vanguardista en el tratamiento del tema narco por el delineamiento detallado del negocio ilícito. En esta novela, Hoyos ya presenta información suficiente desde el consumo de la hoja de coca para la comunidad guambiana en la época precolombina hasta el vínculo entre traficantes, políticos y

Hernán Hoyos (1930-2021), *Mama Coca* (1981) de Anthony Henman (1949), *La mala hierba* (1981)<sup>20</sup> de Juan Gossáin (1949), *El divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1945), *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo, *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo, *Fragmentos de amor furtivo* (1995) de Héctor Abad Faciolince, *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez (Aínsa, 2012: 19), *La ciudad de todos los adioses* (2001) de César Alzate Vargas, *Comandante Paraíso* (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazábal (1945), *Testamento de un hombre de negocios* (2004) de Luis Fayad (1945), *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, *La última vida del gato* (2006) de Mauricio Vargas (1961) y *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez.

La novela del narcotráfico, partiendo de la novela de la violencia, surge en Colombia pero expande su influencia allende las fronteras. El temario aparece en todo el continente Latinoamericano desde la narrativa hasta las fuentes de la cultura de masas:

El narcoterrorismo colombiano irrumpe como temática en *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y en *Rosario Tijeras* (1990) de Jorge Franco Ramos y subyace en el llamado «realismo sucio» de la nueva narrativa peruana, mexicana y cubana. Es una violencia más social que política, más cercana de la gratuita indiferencia con que se la contempla en la pantalla de televisión o de un videojuego que del proyecto revolucionario con que pudo intentar legitimarse en el pasado. En otros casos, trasciende a un tremendismo impactante de notas esperpénticas y agresivas, como propone Alberto Laiseca en *Matando enanos a garrotazos* (1982) y en *El gusano máximo de la vida misma* (1990) (Aínsa, 2003: 111).

---

fuerzas del Estado y el uso de transportes humanos de drogas hacia los EE.UU.. En el país moderno, representa la tendencia en la confección de texto heterogéneo (Jácome, 2006: 29-30).

<sup>20</sup> A pesar de que la novela ha recibido críticas literarias negativas, sin duda alguna es la primera novela en la que se explica y utiliza el vocabulario especializado dentro de la cultura narco, el cual sería utilizado en novelas de Fernando Vallejo así como otras novelas de este género hasta hoy día (Jácome, 2006: 31).

Entre las obras representativas, cabe prestar especial atención a Fernando Vallejo y su novela *La Virgen de los sicarios* (1994), como considera Pablo Montoya:

[hay que considerar] a Vallejo como un promulgador solitario de todas las miserias humanas. Novelista de los desmoronamientos, capaz de nombrar todas las posibilidades de la violencia colombiana para así tratar de exorcizarlas, se yergue igualmente como el narrador de las imposibles aniquilaciones. «¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminen la niñez», grita el gramático de *La Virgen de los sicarios* (Vallejo, 1994: 32). Provocador exaltado, Vallejo propone un ámbito ficcional de disgregación y odio que abrumba. Es curioso, pero Vallejo parece erguirse como ese escritor que refleja con sospechosa evidencia los ángulos catastróficos propios de Colombia. Para un país sembrado de horrores históricos y calamidades sin fin, no es extraño que surja de su seno, y justamente de una de sus regiones más retardatarias, un escritor de estas dimensiones. Desarticulando todo, derrumbando todo, despedazándolo todo, Vallejo no se sitúa por encima del objeto que zahiere. Termina, más bien, volviéndose una parte más de esa Colombia intemperante e inicua (Montoya, 2008: 166).

Las novelas del narcotráfico, representadas por *La Virgen de los sicarios*, reflejan la realidad colombiana y la violencia cotidiana de la población. Los escritores de este género novelesco querían expresar sus disgustos e iras contra la violencia acumulada:

Una novela como *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo se inserta, a su manera, en la tendencia de representar una realidad, la de Medellín, golpeada hasta el delirio y la irrisión por la violencia cotidiana. Pero todo este viaje por las calles degradadas se hace desde una diatriba vertiginosa donde ningún principio moral, ético o cívico, ningún estamento social, cultural, político, militar queda en pie. Todo está carcomido en la visión del narrador escéptico de *La Virgen de los sicarios*, hasta tal punto que la belleza masculina, el Apolo, ese efebo de Medellín, Alexis, el sicario de los ojos verdes, es el símbolo de la muerte. La irreverencia de Fernando Vallejo, su visceral mirada sobre una sociedad definitivamente enferma, sin posibilidades de cura, no es más que otra cara del amor-odio que un escritor siente por la arcádica ciudad de su niñez transformada en matadero. Como la mayor parte de los narradores antioqueños, Vallejo no se interesa en lo que la ciudad moderna colombiana podría tener de psicodélica, de fantástica o de onírica. No le importa la experimentación, la lúdica esquizofrénica en la representación de lo anecdótico, no le hace caso a esa ecuación tan cara a tantos escritores de las geografías descompuestas: caos urbano = desintegración de la forma. A Vallejo le interesa, sobre todo, lanzar su

grito, su rabia, su palabra que no parece conocer las ondulaciones del respiro y la pausa. Sólo hay algo importante e inobjetable: la parca está suelta en la ciudad, en el país, y su representante, Alexis, el Ángel Exterminador está ahí, clavado en la novela, como una nefasta alegoría de la modernidad colombiana (Montoya, 1999: 113).

Muy seguido a la aparición y aceptación de representar el narcotráfico en la narrativa nacional, en Colombia aparece otro subgénero de narrativas dentro de la novela del narcotráfico relacionado con las fuerzas armadas propias de los capos, sería la llamada “novela sicaresca”<sup>21</sup>:

Posteriormente, en los noventa, toma fuerza la novela sicaresca para representar el asesinato a sueldo al servicio del narcotráfico como una faz de la crisis social de la niñez y las juventudes marginadas de Medellín y Bogotá bajo el liderazgo comercial de *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* de Jorge Franco (Jácome, 2006: 32).

Aparte de las dos novelas mencionadas arriba, hay que destacar *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape como novelas clásicas de sicaresca. En este género literario “se revelan la caída de los valores tradicionales, la religión de las leyes, así como los cambios culturales de las últimas décadas en Colombia” (Jácome, 2009: 15-16). En novelas *Tuyo es mi corazón* (1984) y *El cielo que perdimos* (1990) de Juan José Hoyos (1953) ya aparece la violencia del narcotráfico y el asesino a sueldo. No obstante, las precursoras del narcotráfico y la sicaresca como tema central son *El sicario* (1990) de Bahamón Dussán, a pesar de que es poco conocida y negativamente criticada<sup>22</sup>, y *El eskimal y la mariposa* (2004) de Nahum Montt (1967), entre otras.

---

<sup>21</sup> El término *sicaresca* fue planteado por el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince en 1995, con motivo de la semejanza de la picaresca española, la compasión y tolerancia vista en los sicarios narrados, y los éxitos logrados por *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (Jácome, 2009: 11-12).

<sup>22</sup> Carlos Sánchez Lozano comenta que la novela es atemorizante en todos los aspectos, desde el título, la dedicatoria, la advertencia preliminar hasta la nota final (citado por Jácome, 2009, 21).

La novela sicaresca en Colombia ejerce su función documental y testimonial, y justamente por eso puede justificarse como un género literario dentro de la narrativa del narcotráfico:

Empezamos señalando que la novela sicaresca comparte con el testimonio y con otras narraciones sobre el sicariato y el narcotráfico ciertos contenidos del relato, tales como los nexos entre traficantes y sicario y las prácticas culturales transferidas de los primeros a los segundos. No obstante, se plantea aquí que la novela sicaresca retoma y subvierte varios elementos narrativos de los géneros testimonial y documental y que tales elementos son los que le permiten configurarse como género literario (Jácome, 2009: 23).

Entrando en el siglo XXI, la narconovela llega a su florecimiento: es tan común que se puede encontrar con facilidad en cualquier medio de comunicación de masas. Aparecen novelas, telenovelas, música (el llamado “narcocorrido”), así como noticias relacionadas con el narcotráfico en la prensa. Los propios capos protagonizan estas novelas, “señalando con ella (la narconovela) la entronización de la cultura del dinero rápido, la profunda corrupción política y la objetualización de la mujer” (Jácome, 2006: 32). Entre ellas hay que destacar *Sin tetas no hay paraíso* (2006) de Gustavo Bolívar, *La bestia desatada* (2007) de Guillermo Cardona, *El cartel de los sapos* (2008) de Andrés López (1971), *El señor de las sombras* (2002) de Joseph Contreras, *Las prepagos* (2007) de Madama Rochy y *El hijo del ajedrecista* (2007) de Fernando Rodríguez Mondragón.

Si bien en Colombia se publica un número ingente de novelas de la violencia, la narrativa del narcotráfico destaca como un subgénero de gran importancia<sup>23</sup>. El

---

<sup>23</sup> La posición imprescindible de la ficción de narco en Colombia se debe, por una parte, a las numerosas producciones literarias de este tema, y, por otra parte, a la recepción de los lectores. En palabras de Margarita Jácome “las ventas de narconovelas han marcado cifras récord en la historia lectora del país” (2006: 36). No obstante, la recepción generosa del público lector hacia este tipo de narrativa ha sido polémica. Es mal vista por críticos como Héctor Abad Faciolince; a su juicio, en algunos libros de “hampón” o de “mafioso”, “la ortografía [es] pésima, la redacción disparatada, y la gramática de espanto” (2008: 516). Estos libros ofrecen nada más que una mala orientación hacia una sociedad donde la gente no ve nada sino el dinero y el mal teniendo como figura de admiración a los capos del narco y

narcotráfico, aparte de formar una realidad social sangrienta, ocupa posición imprescindible en el campo literario colombiano. En comparación con la novela de narcotráfico de México, “en Colombia esta producción novelística no se ha orientado principalmente hacia la novela policiaca, sino más bien hacia la representación de la excéntrica y violenta vida de los capos, sus lugartenientes y sus amantes” (Jácome, 2006: 34). La complejidad del tema y las amplias virtualidades que ofrece permiten a los escritores a crear mundos de ficción con múltiples posibilidades:

El término de violencia designa cualquier acto agresivo, desde una salida verbal hasta el asesinato. Pero ¿cómo definir la violencia generalizada? ¿Cómo definir la violencia utilizada consciente y sistemáticamente por motivos políticos o económicos? Porque si bien es cierto que la violencia, en Colombia, tiene sus raíces en la lucha por el poder político, también es cierto que intervienen fuertes intereses económicos. Intereses políticos y económicos pues se mezclan en una masa insalubre cuya máxima expresión es el mundo de la droga (Kohut, 1994: 11).

Además, entre escritores de esta época, la mayoría busca nuevas formas de representar a la violencia con el fin de atrapar a los lectores e incluso convertirlos en cómplice de los hechos violentos. En vez de asesinar al lector como lo planteó Julio Cortázar en *Continuidad de los parques*, estos escritores encajan a sus protagonistas en perfiles más cultos. De esta manera, los acercan a la vida cotidiana de los lectores:

En término de la representación de la violencia, lo que tenemos no es ya ese vaciamiento de las posibilidades de la escritura que observara Avelar, sino una muchas veces difícil negociación en la cual se busca comunicar las dislocaciones de la realidad, sin dislocar el texto hasta el punto en que el lector se aparta de él. Por el contrario, muchas veces se atrapa al lector y se le convierte en cómplice de las rupturas narradas, llevándole a observar críticamente esa complicidad implícita.

El mejor ejemplo de ello es quizás la ya mencionada novela de Fernando Vallejo *La Virgen de los sicarios* (1994), que con sus frecuentes apelaciones al

---

admirando su vida lujosa con la rápida venta de este tipo de novela mientras que nadie compra los libros de investigaciones serias (Faciolince, 2008: 516-517).

lector, lo involucra en el desborde de violencia que se presenta en las páginas. Además de ello, muchas novelas incluyen personajes cultos con los cuales puede identificarse el potencial lector, quien en la era del marketing se encuentra cada vez más codificado, aún dentro de su relativa diversidad. En la novela de Vallejo el protagonista es un gramático; en *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo y en *Delirio* (2004), de Laura Restrepo, es un profesor de literatura, mientras que en *La multitud errante* (2001), también de Laura Restrepo, es una activista de derechos humanos; en *El síndrome de Ulises* (2005), de Santiago Gamboa, es un joven colombiano que estudia literatura en París (Rueda, 2011: 168 y 169).

De esta manera, valiéndose de su particular relación político-económica, así como de su condición grave de problema social formado en corto tiempo, el narcotráfico constituye no solamente otra dificultad problemática, sino también un nuevo eje de preocupación para los intelectuales colombianos. Como sostiene Figueroa Sánchez:

Simultáneamente con la literatura de Testimonio y con la Ficción Documental, el tema del narcotráfico, sus perversas estrategias y su efecto desestabilizador, también se somete al proceso creativo de ficción en originales facturas novelísticas, que además ilustran renovaciones y posibilidades estéticas del género con el cual empezó a representarse el fenómeno de la Violencia de mediados del siglo XX (Figueroa Sánchez, 2004: 106).

Las novelas del narcotráfico en la región de Antioquia reflejan las situaciones violentas en dicho territorio como características principales:

Ya se vislumbraba en ese entonces (las publicaciones de novelas del narcotráfico en los años ochenta) el que llegaría a ser tema central de las narraciones colombianas sobre el narcotráfico y sus violencias en años posteriores: la impunidad.

(...) Ya desde los años ochenta, en el ambiente cultural colombiano se ha venido descalificando toda producción literaria que tenga visos de lo popular (Jácome, 2006: 31).

Aunque se encuentran dentro de la narrativa de la violencia, las novelas del narcotráfico y las de sicaresca guardan una relación especial con el testimonio y el periodismo documental:

Además del auge de textos que siguen el modelo testimonial, se desarrolla la *violentología* como campo de investigación en Colombia para ayudar a explicar y entender las múltiples violencias que se tejen en el país. Apoyándose en ella, tanto sociólogos como antropólogos, politólogos, escritores y cineastas han producido textos alrededor de los temas del narcotráfico y el sicariato. Una primera vertiente de textos, con corte de crónica documental propia del periodismo investigativo, se dedica al tráfico de estupefacientes como tal y a sus protagonistas... Una segunda vertiente, de corte testimonial, está compuesta por narraciones que relatan las experiencias personales de los sicarios (Jácome, 2009: 49. La cursiva es del texto original).

Estas características están reflejadas en libros como *La bruja: coca, política y demonio* (1994) de Germán Castro Caycedo, *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria y *Mujeres de fuego* (1993) de Alonso Salazar.

En los años ochenta, se nota un influjo literario bastante significativo en la narrativa colombiana de los conflictos armados entre el gobierno y los narcotraficantes. Con frecuencia, en las obras literarias del país se menciona esta pugna, sea como tema central o trasfondo literario. Es un tema tan importante que surge incluso un metagénero literario llamado “novela del narcotráfico”:

La violencia, en cualquiera de sus modalidades y variantes, se ha convertido desgraciadamente en un elemento definidor de la vida colombiana. Proceda ésta del narcotráfico, de la violencia común, de la delincuencia organizada, de los paramilitares, de los militares, de los grupos mafiosos, de la guerrilla, de los grupos de autodefensa personal o de los sicarios o matones a sueldo, lo cierto es que la literatura ha estado muy atenta a la hora de registrar sus múltiples metamorfosis en un país donde, como sostenía el poeta William Ospina, los caminos de la violencia se bifurcan (Camacho Delgado, 2008: 316).

A pesar de que el tema del narcotráfico está muy presente en los sectores culturales colombianos, ha sido polémica su presencia. El narcotráfico influye en el conflicto armado y la violencia política en dicho país. No obstante, es difícil determinar hasta qué punto llega esta influencia. Con el paso del tiempo, el narcotráfico empezó a retirarse del mercado literario del país andino. Asimismo, en la producción literaria reciente hay escritores que rechazan abiertamente la llamada “narcocultura”, de modo que estos escritores cuestionan la estética de este género literario y sostienen la idea de que el narcotráfico representado por la industria del espectáculo “es esencialmente una amalgama emocionante, ostentosa, excesiva y *kitsch* de violencia, corrupción, venganza, aventura, sexo y dinero” (Saldarriaga Gutiérrez, 2022: 18).

Después del narcotráfico, la violencia está representada por los escritores colombianos en distintos temarios, como la bonanza cocaineira, el desplazamiento interior forzado o el feminicidio, entre otros. Se describen con talento la bonanza cocaineira en obras como *No nacimos pa’semill* (1990) y *La bruja, coca, política y demonio* (1994) de Germán Castro Caicedo y *Pablo Escobar. Auge y caída de un narcotraficante* (2001) de Alonso Salazar.

Entre los escritores de obras excelentes de este género, cabe destacar a Fernando Vallejo, quien ha logrado reconocimientos a nivel nacional e internacional a lo largo del siglo XX. Fernando Vallejo (1942) es escritor, biólogo, pensador y cineasta. Ha publicado novelas como *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989), *Entre fantasmas* (1993), *La Virgen de los sicarios* (1994), *El desbarrancadero* (2003), *La rambla paralela* (2002), *Mi hermano el alcalde* (2004), *El don de la vida* (2010), *Casablanca la bella* (2013), *¡Llegaron!* (2015) y *Memorias de un hijueputa* (2019). Todas las críticas destacan su manejo sobresaliente del lenguaje, presente en todas las novelas. Se observa una talentosa combinación del lenguaje natural, la violencia y la religiosidad en su novela más valorada, *La Virgen de los sicarios*.

El tema de la violencia ostenta un lugar dominante en las narrativas colombianas. Los escritores recientes buscan nuevas representaciones, enfocándose en los desajustes sociales tales como el tema del desarraigo:

La literatura reciente, que dialoga con los circuitos del mercado transnacional del libro, sigue narrando historias de violencias locales, en tanto situación específica en la cual se evidencia la atrocidad. Autores como Fernando Vallejo, Laura Restrepo y Darío Jaramillo reflexionan sobre los desajustes generados por dichas violencias, en narraciones donde el tema del desarraigo ocupa un papel predominante, porque el desplazamiento parece haberse convertido en la única forma posible de situarse en el mundo. También los libros y las historias que narran viven en esta realidad desplazada, sujetos a lecturas y apropiaciones múltiples (Rueda, 2011: 33).

El desplazamiento recibía anteriormente el nombre de éxodo. No obstante, en la época contemporánea, hay que añadir las nuevas formas de desarraigo interior que fuerzan al desplazamiento, hasta que se convierte en un tema recurrente en la literatura colombiana para reflejar la violencia. Pablo Montoya reflexiona en esta línea:

Las principales ciudades colombianas, justamente, han crecido, vertiginosas, desordenadas, por este movimiento descomunal de hombres en huida. Creándose así extensas periferias degradadas sobre las que una parte importante de nuestra reciente literatura se ha detenido. En principio, una paradoja se establece de inmediato: lo que es afuera y suburbano se convierte, en la obra literaria, en centro ígneo donde confluyen todas las coordenadas de la imaginación y la palabra. Y la paradoja llega hasta tal punto que, en esta narrativa, la violencia marginal se vuelve vasta representación de la realidad nacional. Representación a la vez cabal y fragmentada a través de espacios literarios donde la muerte es lo único real (Montoya, 1999: 108).

Para concluir, parece necesario incidir en que la violencia como tema imprescindible en la narrativa colombiana aparece paralelamente casi en todas las tendencias literarias del país. Así mismo, se considera como una parte de la identidad literaria nacional. Los escritores que cultivan este género literario se caracterizan por

un alto grado de compromiso. A través de sus palabras, muestran sus preocupaciones constantes sobre la situación del país, y documentan y denuncian los acontecimientos históricos verdaderos para no olvidar los sufrimientos, a fin de fortalecer la memoria colectiva. Ante la historia, tanto la literatura como los escritores no guardan silencio, sino que emplean la palabra, cargada de poder y con la capacidad de dar un testimonio inmejorable de lo ocurrido. A lo largo de su desarrollo, la literatura de la violencia pasa desde la novela testimonial ambientada en zonas rurales hacia obras de reflexión situadas en el ámbito urbano.

## Capítulo 2. Laura Restrepo

### 2.1. Apuntes biográficos de Laura Restrepo

Laura Restrepo González es una escritora y periodista colombiana. Nacida en 1950 en Bogotá, es licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de los Andes; posteriormente cursó estudios de posgrado en Ciencias Políticas en la misma universidad. Fue profesora de literatura en la Universidad Nacional y en la Universidad del Rosario mientras trabajaba como periodista para distintos medios. En la actualidad escribe para el diario español *El País* y es profesora de la Universidad Cornell en los Estados Unidos.

Restrepo pertenece a una familia con una larga tradición de afanes literarios. Enrique Restrepo, su abuelo, fue escritor y tenía una biblioteca compuesta, principalmente, de novelas y libros de poesía y filosofía en alemán y francés. Sus padres formaron una biblioteca con una presencia muy importante de la cultura norteamericana. Rodeada de estas lecturas heterogéneas, Laura Restrepo se convirtió en una lectora voraz y empezó a escribir desde niña (Liro, 2007: 341 y 342).

Antes de recibir estudios universitarios, Restrepo fue educada principalmente en el seno familiar, en el cual había tendencia al autodidactismo. Tanto su padre como su abuelo llegaron a dominar varios idiomas y se convirtieron en ávidos lectores de grandes escritores. Su padre, en quien recaía la toma de decisiones en lo referente a la educación de los hijos, no creía en la instrucción formal. Debido a su trabajo de comerciante y su gran amor por los viajes, la familia se desplazaba con frecuencia; estas mudanzas constantes tampoco permitían asistir regularmente a la escuela. Laura Restrepo recibió una gran parte de su educación primera de su padre, quien le transmitió conocimientos mucho más prácticos que la aritmética, el bordado o las labores de los colegios, como dijo en una entrevista:

Pero ningún inconveniente lograba mermar el furor educativo de mi padre, quien a cambio de colegios nos llevaba a los museos, a las ruinas, al teatro, a encaramarnos en los volcanes y a ver soplar los géiseres, y nos sentaba a escuchar a todo volumen, en su viejo equipo Marantz de tubos a la vista que había que dejar calentar, a sus compositores favoritos, que eran Bartok, Stravinski y Prokofiev. A los catorce años yo me había leído un par de libros de Sartre, pero no me sabía las tablas de multiplicar. Todavía no me las sé (Manrique, 2007: 355).

La educación paterna resultó no solamente interesante sino también beneficiosa: la futura escritora aprobó los exámenes correspondientes del Ministerio de Educación y obtuvo el diploma de bachillerato, lo cual le abrió la puerta de la educación superior y sistematizada. Entró a estudiar Filología y Letras en la Universidad de los Andes a los quince años, justo cuando tenía lugar el *boom* latinoamericano. En esa época, se daba prioridad a las obras latinoamericanas, y la literatura europea y norteamericana quedaba en un segundo plano, lo cual era una situación totalmente opuesta a épocas anteriores. A los dieciséis años accedió al mundo laboral como maestra de literatura en una escuela pública diferenciada para varones (Manrique, 2007: 356) y empezó a compaginar estudios y trabajo. Desde sus alumnos en la escuela, Laura descubrió otro mundo totalmente diferente que le permitía acceder a un mundo más real y violento que la familia acomodada y protectora. Después de la licenciatura en Filología, siguió un posgrado en Ciencias Políticas. Esta decisión cambió radicalmente su vida, como ella misma expresó:

Renuncié a las clases de literatura que dictaba en la Universidad nacional y a cualquier tipo de vida académica o de pretensión económica o cultural, para meterme de lleno en esa otra dimensión de la realidad que llamábamos «la revolución». Adherí a un partido trotskista, y, siguiendo la creencia de que el mundo entero estaba allí para que nos lo apropiáramos y la historia a nuestra disposición para transformarla, me dediqué de lleno a la política, primero en Colombia, luego por un par de años en el Partido Socialista Obrero en España y después en la Argentina, donde durante cuatro años me vinculé a la resistencia clandestina contra la dictadura militar (Manrique, 2007: 357).

Desde aquel momento, nunca dejó de dedicarse a la política. En sus trabajos literarios posteriores están reflejadas sus tendencias políticas, revelando la violencia y los problemas sociales existentes, así como la lucha constante contra la dictadura, como lo lleva haciendo desde su juventud. Al terminar su militancia, regresó a Colombia y se dedicó al periodismo. Era responsable de la revista *Semana*, aunque mantenía un estrecho contacto con la política, así describió estas experiencias:

Mis años de periodista los pasé en la revista *Semana*, como responsable de la sección de política nacional, y esporádicamente también internacional, como cuando viajé a Granada en plena invasión para cubrir los sucesos de esos días, o cuando pasé un mes en la frontera entre Nicaragua y Honduras cubriendo la guerra entre los sandinistas y los contras (Manrique, 2007: 358).

Como periodista también ha trabajado en la revista *Cromos* y ha sido editora de la revista *Semana*, donde conoció a Gabriel García Márquez y empezó a trabajar junto con el entonces flamante ganador del Premio Nobel. Durante esos años, al principio se metió a la izquierda mucho tiempo, haciendo durante varios años una intensa tarea de análisis de la propaganda en Colombia, España y Argentina. Después, pasó al periodismo comercial (Lirot, 2007: 341). En México colaboró como columnista en el diario *La Jornada* y en la revista *Proceso*. Esta experiencia en el periodismo obligó a la autora a trabajar en un mismo tema en repetidas ocasiones, adoptando diferentes puntos de vista, lo cual constituye la base para su creación literaria posterior y, al mismo tiempo, los hábitos y agudeza propios del periodista se convirtieron en una característica importante de sus novelas.

Su vida política siguió y, en 1983, fue nombrada por el presidente Belisario Betancur miembro de la comisión negociadora de paz entre el Gobierno colombiano y la Guerrilla M-19. Restrepo sintió tal fascinación por su participación en este proceso que dejó de lado el trabajo periodístico y se dedicó por entero al proceso negociador, con la esperanza de poder resolver pacíficamente las guerras interminables que asolaban el país. El proceso de negociación fue, además de difícil, peligroso, puesto

que le supuso recibir amenazas de muerte y la obligó a exiliarse, durante seis años, entre México y España.

Aun en su ausencia, Restrepo no dejó de actuar como negociadora entre el gobierno colombiano y el grupo guerrillero M-19. Siguió adelante con el proceso con el objetivo de crear un nuevo foro. En 1989 el M-19 abandonó las armas y se convirtió en un partido legal dentro del arco parlamentario colombiano. Al concluir su labor, Laura Restrepo pudo volver a su patria.

Durante su exilio mexicano, al encontrarse largo tiempo sumida en la nostalgia y la ansiedad por la patria, decidió poner los ojos en la tierra donde estaba. Al principio, tenía pensado escribir una historia real carente de ficción, pero resultaba difícil encontrar material en un país tan reseñado por sus propios historiadores y narradores. Afortunadamente, encontró una isla cerca de Acapulco de Juárez, llamada “Clipperton” por los franceses e “Isla de la pasión” por los mexicanos, casi olvidada y enseguida empezó una investigación sobre ella y sus habitantes. Este territorio insular constituía, por una parte, un material perfecto para la escritura y, por otra, hacía las veces de metáfora de la situación de exilio político de la propia autora. De esta manera nació su primera novela, *La isla de la pasión*, a caballo entre el reportaje histórico y la creación literaria. La publicación de esta novela le abrió a la autora el camino de las ficciones y constituye una primera fase sólida en su estilo narrativo.

En 1993 Laura Restrepo publicó su segunda novela, *Leopardo al sol*. Su punto de partida era una serie de reportajes que hizo para un noticiero de televisión. En un primer momento tuvo la idea de crear una telenovela breve. Desafortunadamente, dicha serie nunca salió a la luz porque la emisora recibió amenazas de bomba por parte de los personajes de la historia real. Se convirtió así en un producto de ficción. En las novelas que seguirían a *Leopardo al sol*, Restrepo mostraría un grado cada vez mayor de madurez y agudeza.

En 2004 Laura Restrepo fue nombrada directora del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá por los premios recibidos y los éxitos logrados a nivel internacional como escritora colombiana. El entonces alcalde de Bogotá, Luis

Eduardo Garzón, dijo de ella que era “una de las mujeres más reconocidas en el mundo como escritora”, además de afirmar que sus obras tenían muy buenas acogidas en todo el mundo y fueron varias veces traducidas a diversos idiomas, que era algo “que no tiene antecedentes en Colombia (entre escritoras)” (*La Nación*, 2004). Este nombramiento confirmó sus logros literarios y estableció su condición de una de las representantes culturales en Bogotá.

Aquello que la rodea en la vida real, que le producía y le sigue produciendo dolor e ira es el factor que promueve su constante producción literaria, como afirmaba la propia autora: “ver a mi alrededor pobreza, desigualdad, injusticia, prepotencia de unas gentes sobre las otras, matanzas, masacres, odio y desprecio de unos seres humanos por otros” (Manrique, 2007: 357). Al ver los sufrimientos y la violencia en su país, Laura Restrepo se atrevió a abandonar una vida acomodada y tranquila para dedicarse a una labor con mucha libertad, pero repleta de peligros. Después de buscar en la militancia, en el periodismo e incluso en la producción de series televisivas, por fin encontró el campo apropiado para expresarse con total libertad: la ficción. A través de ella, sigue mostrando sus inclinaciones políticas sin que nadie vea amenazada su existencia. Sus palabras son las armas más efectivas contra esta violencia y esta realidad, registran los sufrimientos y los dolores experimentados por los colombianos y puede hacerlos llegar a todos los rincones del planeta.

## **2.2. La escritura como el camino hacia la libertad**

Luz Mary Giraldo Bermúdez, excelente crítica literaria colombiana, agrupa a unos escritores en la generación de “*fin de siglo*”, en la que encontramos diversas coincidencias con Laura Restrepo, quien interpreta las distintas representaciones de la violencia en la narrativa acudiendo al periodismo como técnica narrativa e incorpora temas tradicionales y míticos en algunas de sus novelas:

Un grupo de escritores, algunos nacidos a fines de la década del cincuenta y sobre todo durante los sesenta, conforma el momento que hemos llamado de *fin de siglo*, caracterizado por una estética de retorno a modos narrativos convencionales, cierto anacronismo escritural y la predilección por temas del momento, la estridencia de lo inmediateista y banal, la violencia urbana, los mecanismos policiacos y periodísticos y en algunos casos el regreso al misterio y el suspenso. Se evidencia en la mayoría de ellos una actitud ajena al sentido crítico y al carácter experimental y contestatario de los anteriores pues, en términos generales, buscan más bien recuperar el sentido lúdico de la fábula y la narrativa como ejercicio de escritura del mundo actual (Giraldo Bermúdez, 2000: 13. Las cursivas son del texto original).

Esta crítica cree que su narrativa se puede definir como “la literatura que enmascarada en la frivolidad expresa imaginarios del presente y de nuestra cultura” (Giraldo Bermúdez, 2000: 13). Más concretamente, en el presente trabajo adoptamos los criterios de Orlando Mejía Rivera, que sitúa a la escritora en *la generación mutante* de los años 60 a 70 (Mejía Rivera, 1999). La experiencia personal de Restrepo coincide perfectamente con la de otros miembros de esta generación: nació en Colombia y su primera fase de escritura coincidió con su desempeño como periodista. Además, empezó su escritura como narradora de ficción durante su exilio. Comparte los mismos compromisos que otros escritores, participa activamente en la política del país y logra buenos resultados en las negociaciones de paz. Pese a provenir de una familia acomodada, es consciente de las dificultades y problemas existentes en el país y toma acciones para buscar solución posible.

La función informativa del periodismo y las múltiples posibilidades de la ficción permiten a Laura expresar sus opiniones libremente y sin peligro. Sus intentos de recuperar visiones y alternativas de la vida, la llevaron a entrar en el mundo narrativo (Sánchez-Blake, 2007: 14). A partir de ahí, construyó su tejido narrativo, que procede de diferentes perspectivas –social, política, temporal y atemporal– y abarca varios géneros y distintos temarios:

Laura Restrepo se ha perfilado paso a paso como una gran escritora que recoge lo mejor de la tradición novelística tanto femenina como masculina, en el país. Su trabajo literario, investigativo y periodístico ha ido avanzando y

profundizándose, ubicándola como un valor en las letras y el panorama cultural colombiano. Escritora amplia y compleja, ha incursionado en múltiples géneros y formas de escritura, desde la crítica literaria hasta la literatura infantil, pasando por la crónica y la novela (Navia Velasco, 2005: 7).

Gracias a su vasta formación y experiencia periodística, el estilo narrativo de la escritora combina el reportaje con la ficción y plasma los conflictos colombianos desde un punto de vista bastante objetivo. Al mismo tiempo, ofrece una perspectiva humana, presenta las pasiones de los individuos (o personajes) de todos los rincones de nuestro planeta (Sánchez-Blake, 2007: 11). El universo literario de la autora se ha formado a través de un proceso lento conformado por múltiples intentos de creaciones literarias:

Su acercamiento a la narrativa de ficción se inicia en 1989, cuando a partir de la investigación sobre una leyenda histórica mejicana, publica su primer trabajo novelístico: *La isla de la pasión*. Después de esta publicación, traslada definitivamente sus intereses y sus escenarios a la geografía política, espiritual y simbólica colombiana, e inicia la construcción de un universo narrativo cada vez más complejo, cada vez más profundo e igualmente, cada vez más *femenino* (Navia Velasco, 2005: 7 y 8. La cursiva es del texto original).

Entre todos los temas que encontramos en las novelas de la autora, podemos discernir dos factores permanentes y de gran interés para ella: la documentación y la denuncia. Ambos coinciden perfectamente con la función del periodismo. Laura Restrepo, como buena periodista, conserva en sus trabajos de ficción las características de la prensa y obtiene buenos resultados:

En efecto, uno de los rasgos más interesantes de la ficción de Restrepo es que sus relatos se fundamentan en el interés por investigar la actualidad y en la preocupación por presentar un referente histórico comprobable. La novelista casi nunca cede los gajes de su profesión de origen, pues su trayectoria literaria revela un sentido específico de deontología profesional: la obligación fundamental de no inventar. Al mismo tiempo, por mucho que confirme la labor investigativa que precede todas sus creaciones literarias, la autora no hace misterio de su obra de tergiversación de elementos reales (Melis, 2005: 114 y 115).

Ha publicado varios ensayos, cuentos, trabajos de periodismo y doce novelas, entre las que destacan *Historia de un entusiasmo* (1986), su primer libro de reportaje, novelas como *La isla de pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001), *Delirio* (2004), *Olor a rosas invisibles* (2002), *Hot sur* (2012), *Los divinos* (2017) y su última novela, *Canción de antiguos amantes* (2022), así como libros de cuentos.

La publicación de estos libros ha ayudado a Laura Restrepo a ser una de las escritoras colombianas con mayor reconocimiento nacional e internacional (Sánchez-Blake, 2007: 11). Sus novelas, además, han sido traducidas a más de veinte idiomas y han sido varias veces premiadas. *Dulce compañía* ganó el premio Sor Juana Inés de la Cruz de novela escrita por mujeres en 1997; la misma novela recibió el Prix France Culture, el premio de la crítica francesa a la mejor novela extranjera publicada en Francia en 1998; *Delirio* fue galardonada con el Premio Alfaguara de Novela 2004 y el premio Grinzane Cavour 2006 a la mejor novela extranjera publicada en Italia. *Dulce Compañía* obtuvo el Premio Arzobispo Juan de Sanclemente en 2003.

Con la edición de *La isla de la pasión* (1989) en México y los premios logrados por la autora, la crítica empezó a fijar su atención en las obras de Laura Restrepo. Tanto es así que Paolo Vignolo menciona la reinterpretación de Restrepo de la revolución mexicana. Es, sin duda, la primera obra de narrativa de la autora en lograr reconocimientos y recibir críticas elogiosas:

La experiencia fundacional es paradisíaca: se construye un universo con base en el desarrollo agrícola, artesanal y comunitario. En este “remedo de civilización” viven una “monotonía apacible” que con el transcurrir de los años se torna en amarga resignación. Al cambio de gobierno se ignora la suerte de los habitantes de la isla y el 16 de julio de 1917, luego de muchas penurias, un grupo de sobrevivientes conformado por algunas mujeres y niños son rescatados por un barco de bandera norteamericana. El relato oscila entre la crónica periodística, el periodismo testimonial y la ficción novelesca (herencia del nuevo periodismo), elaborado en un movimiento pendular que trae el pasado al presente al reforzar con datos investigados por la autora (entrevistas, testimonios, referencias

bibliográficas y otros recursos) otorgando veracidad al hecho narrado en la ficción (Giraldo Bermúdez, 2000: 93).

Es importante mencionar los grandes debates que, en el mundo académico, generó dicha obra: “la emergencia de una historia desde abajo, los conflictos entre la visión hegemónica y la visión subordinada, los problemas relacionados con un quehacer histórico postcolonial y postnacional, las prácticas de la microhistoria y de la historia oral” (Sánchez-Blake, 2007: 12). De hecho, el acercamiento a las historias reales en la narrativa de Laura Restrepo es inevitable. Siempre es posible encontrar lugares o personajes con prototipos verdaderos en sus novelas. Esta forma de escribir en base a hechos reales ofrece una nueva perspectiva y método para entenderlos y hacer reflexiones sobre ellos:

La narrativa y la posición de Laura Restrepo como escritora es punto de partida para jaquear al olvido, vivificando la muerta memoria de hechos pasados, que en realidad no han quedado atrás, pues sus vestigios impregnan nuestra realidad contemporánea. Es necesario abocarnos a filosofar nuestra historia, nuestra vida, desde nosotras mismas, desde el pretexto literario universos narrados abren las puertas de la percepción mental para interpretar los hechos históricos y presentes, sin el condicionante de la mirada editada promovida en medios de comunicación, teoría, tecnocracias, religiones y jerarquías sociales entre otros (Valencia Ortiz, 2010: 24).

La forma de combinar la historia y los testimonios con la ficción se observa en casi todas las novelas de la autora, como en *Leopardo al sol*, en la que la escritora crea un mundo ficticio tras una investigación de diez años para elaborar un reportaje periodístico; en *Dulce compañía* encontramos la imagen del ángel con sus prototipos en las catacumbas, las ruinas arqueológicas, los museos y las iglesias e incluso en las lápidas de Roma (Saboulard Restrepo, 2007: 373); *La novia oscura* y *La multitud errante* están inspiradas en las conversaciones y entrevistas con diversa gente en la ciudad colombiana de Barrancabermeja, donde la autora residió mientras actuaba como negociadora para la empresa estatal de petróleo Ecopetrol (Manrique, 2007: 364); *Los divinos* tiene como telón de fondo un crimen real ocurrido en Bogotá.

*Canción de antiguos amantes* está planteada en base a los viajes que realizó la autora por Yemen, Etiopía y la frontera somalí junto con Médicos Sin Fronteras. En este sentido, *La isla de la pasión* se puede considerar como la piedra angular de la trayectoria narrativa de la autora, la cual establece su estilo narrativo general y comparte algunos rasgos con otros escritores de novela histórica:

Lejos de toda inocencia, el autor se sirve y le sirve a la historia de una manera novedosa al relativizar la verdad oficial y apelar al lector interpelándolo, sacudiéndolo, cuestionándole sus conceptos aprendidos, mostrándole otras posibilidades y haciéndolo partícipe de la crisis. Con humor, ironía, parodia, juegos intertextuales y otros artificios, el autor proyecta su incertidumbre ante los valores heroicos y las utopías del pasado (Giraldo Bermúdez, 2000: 96).

Tanto su experiencia en el mundo periodístico como su militancia en la política colombiana constituyen una parte importante de su estilo narrativo. Además, los años de exilio en México le permitieron experimentar una vida diferente. La autora siempre plasma personajes con personalidades distintas y claras, destacando las partes más íntimas de los instintos humanos. En pocas y sencillas palabras, sus héroes nos cuentan una historia violenta u horrorosa. Como dijo la propia autora, en sus novelas lo importante eran los protagonistas:

Tampoco es mi interés reportar la realidad tal cual ella se presenta. En mis novelas aspiro que estén protagonizadas por individuos claramente delineados. Yo quiero historias de personas donde la colectividad está como un telón de fondo, pero donde el personaje o los personajes tengan un peso individual único, que sus acciones sean las suyas, que la coherencia que tengan en las diferentes acciones de su vida sea exclusiva de ellos (...) Lo ambiental me interesa mucho y lo busco como escenario, pero lo esencial son las historias de persona (Sánchez-Blake, 2001: 59).

Dejando a un lado cuestiones estilísticas, el lenguaje de la escritora se caracteriza por su sencillez, si bien al tiempo es claro y contundente. “La novela de Restrepo desarrolla un lenguaje polifónico con el que busca captar la expresión colectiva del grupo y la articulación personal de los sentimientos individuales” (Rojas, 2007: 114).

La utilización de múltiples voces adopta formas diferentes en cada una de sus novelas. Normalmente protagonizan los diálogos, el uso frecuente de la polifonía también nos ofrece diferentes puntos de vista para construir las novelas.

Las técnicas narrativas también varían en función de la novela. En *Leopardo al sol*, según Lourdes Rojas, es evidente la intención de conjurar los matices de la cultura cinematográfica, telenovelesca y de folletín. Al mismo tiempo, aclara que la autora utiliza el lenguaje y las imágenes para parodiar el absurdo y el ridículo del mundo de la violencia (Sánchez-Blake, 2007: 13). A través de sus palabras nos presenta un cuadro de cómo sobrevivían los colombianos bajo condiciones de guerra.

La obra de Laura Restrepo trata de varios temas, que son, principalmente, la violencia (que casi se ha convertido en un tema inevitable para cualquier escritor latinoamericano), la fatalidad, el amor imposible, la locura y la descomposición social. La mayoría de sus novelas tienen Colombia como telón de fondo y presentan uno o varios aspectos culturales –existentes u olvidados– de dicho país, como la cultura guajira, aparecida en *Leopardo al sol*, y la vida de los trabajadores petroleros, presentada en *La novia oscura* y *La multitud errante*:

Laura Restrepo lleva a sus lectores de la mano de su *pluma encantada* por diversos mundos, problemáticas y relaciones colombianas..., haciéndole gustar y descubrir tradiciones, momentos, sueños, encantos, retos y utopías de esta cultura nuestra, olvidada en otros corredores distintos a los literarios o artísticos (Navia Velasco, 2005: 8).

### **2.3. Los logros de Laura Restrepo como escritora**

Entre las novelas ya publicadas de Laura Restrepo destacan los siguientes temas: el reportaje en *La isla de la pasión*, el narcotráfico en *Leopardo al sol*, el desplazamiento en *La multitud errante*, los inmigrantes ilegales en *Hot Sur*, la

liberación femenina en *La novia oscura*, la locura en *Delirio*, así como el feminicidio en *Los divinos*.

De acuerdo con José Jesús Osorio, el reportaje y la crónica permiten a Restrepo dar mayor sentido a la realidad que a la ficción de la novela (Sánchez-Blake, 2007: 12), evidente en su primera novela, *La isla de la pasión*. Laura Restrepo siempre intenta recuperar la responsabilidad histórica en su obra, así como revertir los hechos históricos a través de su narración. Cree que cada palabra adquiere un compromiso distinto y su narrativa tiene el propósito principal de rescatar la dignidad del ser humano. Rosana Díaz define a Restrepo como una escritora que persigue posibilitar una lectura universal y trascendente de la experiencia humana en tiempos de movilización indeseada y de crisis fronterizas nacionales (Sánchez-Blake, 2007: 12).

En “La construcción del personaje femenino”, Mery Cruz Clavo hace un análisis de *La novia oscura* de Laura Restrepo y determina un eje común en las novelas de la autora: el camino del amor no es posible, no se puede encontrar y sus sendas son tortuosas y dolorosas (Sánchez-Blake, 2007: 13). Algo similar ocurren en casi todas sus novelas. El lector encuentra amores preciosos en estas obras, pero descubre siempre que se trata de amoríos cuyo inicio o continuidad son imposibles, tanto para los personajes protagonistas como para los secundarios.

Luz Mary Giraldo define *La isla de la pasión* y *Dulce compañía* como *novelas de fábula*, afirma el mundo recreado en ellas e indica una posible visualización de las mismas:

Las novelas de fábula se apoyan en la narración de una historia cuyo desarrollo impacte, por actual o por desconocido, representando una época o alguna circunstancia personal o social, el narrador aspira cultivar al lector amante de historias sencillas; su complejidad puede estar en el mundo creado o recreado, en algún personaje o situación, pero no en la estructura narrativa, puesto que su principio articulador tiene más relación con la práctica confortable de la lectura, que con la desintegración de las formas novelescas. Esto explica la potencial adaptación de ellas a la imagen visual televisiva o cinematográfica (Giraldo Bermúdez, 2000: 33).

Según Magdalena Maíz-Peña, Laura Restrepo rompe los límites, e incluso las fronteras, de los sucesos históricos, lo cual provoca la desconfianza del lector hacia la documentación histórica relacionada (Sánchez-Blake, 2007: 12 y 13). La utilización de técnicas periodistas confunde a los lectores, mientras que los diferentes puntos de vista ofrecidos por la autora permiten a cada lector crear una historia propia.

Además, la violencia constituye un factor imprescindible en todas las obras. Por una parte, este hecho está indisolublemente vinculado a la realidad colombiana y al estilo realista de su narrativa; por otra parte, las formas violentas consisten en una venganza de la injusticia social que la escritora quiere interpretar, como afirmaba en una entrevista:

Es difícil encontrar una referencia en el pensamiento universal al tipo de violencia que se desarrolla acá (...) entonces para mí leer a René Girard fue de verdad una revelación (...) Hay muchos elementos míticos en la violencia, los asesinatos son rituales, es una cosa muy curiosa, y Girard de alguna manera da la clave, él habla de eso. Él habla de la venganza, de la venganza como sustituto de la justicia, pero lo hace de una manera que a mí me encantó. Yo nunca he sido una devota de la justicia, yo no encuentro un método de dilación, en donde a la parte burocrática se le da una carga tan enorme. Yo no tengo una mistificación de la justicia como la entiende Occidente. Mi línea de pensamiento va mucho más por el lado del perdón que por el lado de una supuesta justicia –que yo la encuentro laberíntica y carente de contenido (...) Aquí yo siento que muchas veces, como en el caso de los guajiros de *Leopardo al sol*, ellos vienen, por tradición indígena, de la cadena de venganzas, pero en muchas otras partes del país tú ves que se llega a la venganza simplemente porque la justicia no opera, es decir, porque la justicia es injusta, y porque no es verdad que la justicia siempre reivindique al débil y condena al poderoso. Suele ser al revés. Entonces, tampoco es que tú puedas ver cómo –si la civilización avanza– la gente va abandonando la cadena de venganzas y se va metiendo en la justicia (Melis, 2005: 126-127).

La injusticia social está muy presente en las novelas de Laura Restrepo. La mayoría de sus personajes no creen en las autoridades y prefieren llevar a cabo su propia investigación o venganza frente a una situación complicada. Así sucede en *Leopardo al sol*, novela en la que se desarrolla la historia de una cadena de venganzas ancestrales y en la cual las autoridades están casi ausentes en todas las ocasiones

necesarias y demasiado presentes en las corruptas; en *La multitud errante*, en las pocas escenas donde aparecían las autoridades, con una imagen muy negativa; en *Los divinos* la multitud sale a la calle a protestar para evitar la posibilidad de la impunidad por parte de las autoridades, entre otras.

## 2.4. Desde el posmodernismo hacia un nuevo realismo

En la escritura de la autora –junto con otros escritores colombianos de los años sesenta– se nota una marcada influencia de los grandes fabuladores del *boom*, especialmente de Gabriel García Márquez:

Si bien es cierto que ni la violencia ni (y mucho menos) la obra de Gabriel García Márquez hayan perdido su significación para la literatura colombiana hoy, también es cierto que pueden comprenderse, en términos cronológicos, como puntos de partida para los autores que empezaron a escribir alrededor de los años setenta (Kohut, 1994: 12).

Para nuestra escritora, Gabriel García Márquez y sus novelas son mucho más que el punto de partida. Ejercen, además, una notable influencia en su escritura. De acuerdo con el análisis de Caballero Wangüemert, la influencia de García Márquez en la prosa de Laura Restrepo es innegable, especialmente en *Leopardo al sol*:

Y tuve una intuición: es una novela muy “garciamarquina” –si se me permite el término–. Ese doble nivel de oralidad, esa conversación popular en estilo periodístico ¿no podría ser una herencia del “coro griego” de *Crónica de una muerte anunciada*? Porque en la novela de Restrepo hay dos niveles temporales básicos: el relato primero, cuajado de analepsis o flashback, se entrelaza con el comentario de los acontecimientos por parte del pueblo. Y es la comunidad, ese mismo pueblo, el que asiste atónito al asesinato de Santiago Nasar, en la *Crónica* (...) Más aún: ese pueblo ayuda al narrador a reconstruir los hechos tantos años después en una investigación periodística que tiene muchos puntos en común con esa indagación popular que va tejiendo *Leopardo al sol* (Caballero Wangüemert, 2009: 153).

Justamente por su estrecha relación con García Márquez y por los destellos de realismo mágico que se perciben en sus novelas, Laura Restrepo es considerada como una escritora posmoderna. En sus narrativas se observan coincidencias con ciertas características del posmodernismo hispanoamericano, según la clasificación de Shaw:

El Boom representa la culminación en Hispanoamérica del *Modernism*, porque a los escritores todavía les queda alguna confianza en la posibilidad de expresar «verdades». El posmodernismo, en cambio, surge precisamente cuando tal confianza entra en crisis. Frente a las características concretas del posboom que hemos intentado catalogar en un capítulo anterior de este libro, Williams sugiere otras que se encuentran en el posmodernismo. Éstas incluyen: la fascinación con lo indeterminado, la «problematización del centro», la marginalidad, la discontinuidad, la simulación y la precariedad (Shaw, 1992: 370).

En novelas de Laura Restrepo, estas características del posmodernismo siempre están muy presentes. La presencia del “coro” que explica antecedentes y enseguida los contradice en *Leopardo al sol* y otras novelas pone en entredicho la existencia de la verdad. En estas novelas podemos encontrar también la urbe como territorio en el que se concentran los problemas; la marginalidad de los protagonistas, como la loca de *Delirio*, el desplazado de *La multitud errante* o la niña asesinada en *Los divinos*, así como los saltos narrativos en cada capítulo y los constantes cambios de voces narradoras en la mayoría de sus novelas, que requieren una activa participación por parte de los lectores para obtener una continuidad de lectura. No obstante, su lenguaje sencillo y preciso nunca supone una dificultad para los lectores, y casi todas las novelas tienen un final abierto y soñador, que da pie a múltiples interpretaciones.

A pesar de que utiliza elementos del realismo mágico en novelas como *Leopardo al sol* y *Dulce compañía*, aparecen también los mitos ancestrales y la presencia de brujas como antecedentes históricos de conflictos existentes, que se desarrollan principalmente en ciudades y con presencia de armamento contemporáneo. Además, las partes míticas en la narrativa de Laura Restrepo se ven cada vez más reducidas: en obras primerizas como *Leopardo al sol*, la presencia de las tradiciones seculares es

notable. Sin embargo, en obras recientes como *Delirio* y *Los divinos*, se pone el acento en los conflictos y problemas modernos. El centro de la narración, naturalmente, se desplaza de los antiguos mitos y leyendas del desierto a las disputas emergentes en la vida urbana. Estos cambios, destinados a eliminar los factores míticos, acercan las novelas a la vida cotidiana de los lectores.

La narrativa de Laura Restrepo está estrechamente vinculada con la realidad, casi todas las novelas de la autora están basadas en hechos reales. Como afirma la propia escritora, es imprescindible documentarse antes de empezar a escribir:

El haber hecho periodismo por tantos años es una cosa que marca. El reflejo del periodista te queda. Yo no concibo ni siquiera sentarme a escribir sin investigar antes. Aunque hace años lo que hago es ficción, siempre parto de la investigación primero, porque fue un contacto con la realidad. Es decir, antes de someterte al encierro tremendo que implica escribir, es un proceso de gran soledad, de introspección casi monacal, viene bien la idea de que tienes que salir, ir a los sitios, meterte a la casa de la gente, hablar, empaparte, dialogar (Lirot, 2007: 344).

Gracias a los años del periodismo, la costumbre de investigar permanece. Por consiguiente, en cada novela de ficción Laura Restrepo combina con talento la realidad social y la ficción. Debido a esta fuerte relación con el periodismo, la realidad como punto de partida es base fundamental para la escritora:

Por supuesto, hay una relación entre la realidad y la literatura, dentro del marco de absoluta libertad (...) La realidad siempre está ahí atrás, mandándote mensajes, abriéndote los ojos, mostrándote escenarios deslumbrantes, presentándote personajes que a todas luces quieres atrapar para ponerlos en las páginas. La realidad es esa gran cantera de donde sacas todo. Después puedes procesarlo por los conductos de la literatura, pero la realidad es la cantera y es ella la que te está mandando mensaje y alimentando tus ganas de escribir (Lirot, 2007: 347 y 348).

Justamente por esta relación estrecha entre las novelas y la realidad, hay críticos que definen a la narrativa de la escritora como un “nuevo realismo”. Según Luz Mary

Giraldo Bermúdez, los escritores realistas colombianos comparten los rasgos siguientes:

El canon romántico colombiano idealiza el paisaje, la armonía social, las relaciones familiares y entre amos y siervos, y las costumbres cotidianas; el realista se dirige más a la realidad de una naturaleza agresiva que es análoga a los impulsos del hombre, demostrando lucha de clases y poderes que el narrador se encarga de precisar en la descripción minuciosa de rasgos físicos coherentes con los psíquicos, sociales, raciales y emocionales. Si el canon romántico se refiere preferiblemente a mundos felices que demuestran equilibrio en la sociedad, el realista apunta a tiempos infelices entre el amo y el siervo, es decir a desequilibrios sociales, políticos y emocionales. El estilo, por supuesto, exige unas formas expresivas que los definen tanto en sensibilidad como en léxico (Giraldo Bermúdez, 2000: 19).

En este sentido, la narrativa de Laura Restrepo se concentra en mostrar “tiempos infelices” escondidos o presentados de la sociedad colombiana, como la corrupción, el narcotráfico, los sicarios, el desplazamiento interior forzado, la injusticia social y jurídica, las grandes brechas entre clases sociales, etc.

No obstante, ¿cómo definimos al “nuevo realismo”? ¿Qué diferencias muestra respecto del realismo clásico y cómo se sugiere? Shaw lo explica interpretando el nuevo realismo como un derivado del *posboom* (Shaw, 1992: 367), y Kohut sostiene el criterio de que la intertextualidad es el término opuesto de este realismo:

¿Cómo salir de esta encrucijada? Partiendo de un apólogo de Eco, traté de demostrar en un ensayo de 1997 (17s.) que la sencillez aparente de ciertas novelas actuales puede considerarse como consecuencia de la extrema sofisticación de la escritura. El argumento puede extenderse a la problemática de los nuevos realismos. La oposición entre ellos y las formas aparentemente antirrealistas no es absoluta, sino dialéctica. El antirrealismo incluye un realismo y viceversa. Los nuevos realismos no significan un retorno a los realismos ingenuos de otros tiempos, sino que pueden comprenderse como un reto contra una realidad cada vez más heterogénea, y contra una escritura que desesperadamente trata de reflejar esta heterogeneidad en una complicación cada vez mayor (Kohut, 2000: 19).

De acuerdo con el concepto de este nuevo realismo de Kohut, en las novelas de Laura Restrepo observamos este reto de utilizar la escritura contra la realidad heterogénea. En su narrativa, las tendencias de este nuevo realismo están estrechamente ligadas con el periodismo. Tomemos *La isla de la pasión* como ejemplo:

Esta especie de intergenericidad entre literatura, periodismo e historia intensifica la fuerza realista de las obras de Restrepo. *La isla de la pasión* (1989) se abre con el siguiente epígrafe: “Los hechos históricos, lugares, nombres, fechas, documentos, testimonios, personajes, personas vivas y muertas que aparecen en este relato son reales. Los detalles menores también lo son, a veces”. Ya sea ésta la voz de la autora o de la narradora, el resultado es el mismo: el lector duda si lo narrado fue real o no. El texto se desarrolla en tres partes, cuyos segmentos presentan una realidad temporal desmenuzada, oscilante entre el presente de la escritura y varias épocas pasadas, en una sucesión de retrospectivas y anticipaciones que abarcan tres siglos de historia... el hecho de que la novela rescate del olvido personas y lugares concretos puede quedar dudoso para el lector que no esté dispuesto a cerciorarse de su consistente relación con la realidad. No obstante, aun así, la narración es muy eficaz, ya que el lector se vuelve testigo de un proceso verosímilmente vital en el cual deseos, energías, valores y sueños humanos se ven anulados por una imposibilidad geográfica, histórica y política (Melis, 2005: 115).

En su narrativa, aunque muy vinculada a hechos reales, se desdibujan los límites entre la realidad y la ficción desde su primera ficción *La isla de la pasión*. El estilo narrativo heredado del periodismo y la adaptación basada en investigaciones de historias reales refuerzan la autenticidad de la novela, así como la verosimilitud de los personajes ficticios. La existencia de un “coro” en algunas novelas permite a los lectores reconstruir una verdad desde las diferentes perspectivas presentadas por distintos personajes sobre un mismo evento; en la mayoría de los casos, existen varias versiones de un mismo hecho y los lectores son libres de aceptar aquella que más les convence.

Así, en *Leopardo al sol*, los lectores reconstruyen la verdad a través de las narraciones del “coro”, el cual cuenta cosas y a la vez las contradice. En definitiva,

son los lectores quienes deciden qué creer. El caso de *La novia oscura* difiere: la autora narra el proceso investigativo que lleva a cabo una periodista a través de entrevistas con varios personajes y otras redes de información. Se puede decir que toda la novela es una reproducción del trabajo periodístico. En *La multitud errante* nos cuenta la situación de los desplazados desde el punto de vista de una trabajadora extrajera, lo cual permite un acercamiento a un panorama vivo de la vida errante. Su novela reciente, *Los divinos*, parte de un crimen real: la víctima y el perpetrador son casi iguales que sus prototipos. Por lo tanto, los lectores de las novelas de Laura Restrepo actúan como puente entre la ficción y la realidad. El proceso de lectura es un gran encuentro con una realidad muy similar a la colombiana, si bien con personajes, tiempo y espacio ficcionalizados:

Además de tratarse de relatos narrados con suficiente precisión como para desatar en el lector una especie de curiosidad científica hacia los hechos históricos, las narraciones de Restrepo remiten a varias problemáticas teóricas... El discurso literario de Laura Restrepo es un discurso que nosotros definimos histórico a pesar de que no pretenda ser objetivo, y mucho menos contarse por sí solo. No solamente figura en la mayoría de los textos el signo “yo”, sino que tampoco el “tú” —el lector— parece suprimirse, aunque esté sólo indirectamente evocado. En efecto, el destinatario de las secciones bibliográficas de *La isla de la pasión* (1989), de los agradecimientos del *Leopardo al sol* (1993) y del *Dulce compañía* (1997), así como la del prólogo de *La multitud errante* (2001) es precisamente el lector, esté o no dispuesto a cerciorarse de la correspondencia exacta entre realidad y ficción. El emisor, en otras palabras, se responsabiliza por la creación de unos textos novelescos que revelan la ausencia de límites genéricos netos entre la ficción y la historia, por un lado problematizando el tema de la verdad y por el otro apuntando a la importancia de exponer una sub-versión del discurso oficial (Melis, 2005: 116).

En cada novela, la autora mezcla, de diferente manera, hechos reales y tramas ficticias utilizando técnicas de periodismo. Con ello, muestra la realidad que quiere contar el protagonista. El “nuevo realismo” de Laura Restrepo es una combinación de periodismo, historia y ficción. Pese a ser obras literarias, sus novelas están estrechamente vinculadas a la realidad y el periodismo. A través de este nuevo

realismo, Restrepo muestra en sus novelas los aspectos y problemas sociales que le preocupan. Estos siempre están vinculados con las realidades sociales en Colombia. Sus investigaciones hechas antes de escribir aportan base sólida para una ficción realista. Justamente por esto, el tema de la violencia está muy presente en todas sus novelas. A continuación, analizaremos el tema de la violencia en *Leopardo al sol*, *La multitud errante*, *Pecado* y *Los divinos*.

## **Segunda parte**

El cosmos reconstruido por las palabras

En la presente parte nos centramos en el análisis de cuatro novelas de Laura Restrepo. Nuestro objetivo es llevar a cabo una investigación de los temas tratados en su narrativa, así como extraer conclusiones sobre su estilo literario.

Nuestro corpus de investigación está compuesto por las novelas *Leopardo al sol*, *La multitud errante*, *Pecado* y *Los divinos*. La primera, *Leopardo al sol*, se publicó en 1993; *Los divinos* en 2017.

A través de estos análisis y comparaciones de las novelas es posible descubrir que el estilo periodístico, la historia y la ficción son elementos claves en la narrativa de la autora. La violencia es un factor omnipresente y representativo de estas novelas, si bien cada una trata un tipo de violencia diferente. Se observa una violencia generalizadora y cotidiana, la cual constituye la base. Sobre ella se alzan temas como la injusticia social, la fatalidad, el narcotráfico, el desplazamiento, el feminicidio, así como el amor imposible.

Casi todas las novelas de la autora están desarrolladas a base de investigaciones reales. En la narrativa de la autora están documentadas y registradas las adversidades que le preocupan en ese momento. A través de sus palabras vislumbramos sus propuestas políticas: aunque la violencia exista a gran escala y contamine a sus víctimas para alcanzar una mayor expansión, nunca es considerada una solución.

En los mundos recreados por la autora se presentan y critican con vehemencia los problemas sociales existentes en Colombia. Al mismo tiempo, se deja abierta la puerta a la posibilidad y esperanza de un mundo mejor. En *Leopardo al sol*, hay un miembro de cada clan que puede escapar de la cadena de venganza y tiene la oportunidad de llevar una vida tranquila; en *La multitud errante* se destaca la conservación de los símbolos identitarios y muestra que es posible hallar la ternura y el amor aun en medio del desplazamiento; en *Pecado* la escritora crea personajes que se debaten entre el bien y el mal y recurren a la educación, el amor, el coraje y la inteligencia para superar los dilemas; en *Los Divinos*, la fatalidad y las manifestaciones de la gente indignada permiten condenar a un poderoso, lo que da sentido a la muerte de la víctima y da pie a un posible futuro con menor violencia de género.

### **Capítulo 3. El narcotráfico en *Leopardo al sol***

*Leopardo al sol* es una novela publicada en el año 1993. Narra la historia, basada en hechos reales, de dos clanes. Es una obra temprana de la escritora, en la que se ve claramente la influencia de Gabriel García Márquez en varios aspectos. Al mismo tiempo, ya se puede observar una mezcla excelente de periodismo y técnicas narrativas, o sea, también se identifica perfectamente como un trabajo con características marcadas de Laura Restrepo. Además, está bien construida en su historia y la utilización de los mitos, con reconocido valor literario:

Gracias a esta indagación, digamos antropológica, finalmente consigue dar con el mito, el cual logra significar ese momento en la historia tanto local como colombiana, al permitirle identificar el drama principal: el quiebre progresivo e irreversible en las estructuras tradicionales y fundamentales que desataron una violencia prosaica. Por consiguiente, encontramos que la realidad del mito está por encima del devenir histórico, porque además de interpretarlo le imprime un sentido moral y trágico. En este logro estético de condensación y distanciamiento, de lectura sociocultural sobre un hecho histórico, se erige el valor literario de esta importante novela publicada en el legendario año de 1993, año que fue asesinado el jefe del cartel de Medellín, Pablo Escobar (Ramírez Vásquez, 2007: 94).

Por otra parte, la excelente mezcla de periodismo y narrativa le permite a Laura Restrepo construir su propia estética literaria, la cual se refleja claramente en esta novela. Al mismo tiempo, en esta obra la escritora ya centra su mirada en la violencia y sus motivaciones. De esta manera la tomamos como punto de partida de esta Tesis doctoral:

La novela *Leopardo al sol* es el resultado de una búsqueda de la verdad, búsqueda en la que se intenta comprender el movimiento perpetuo de la violencia y sus motivaciones. La reflexión estética en Laura Restrepo está determinada por esa necesidad de revelación y reconocimiento. Por ello, su punto de partida es el ejercicio periodístico, el cual le permite llevar a cabo una seria y comprometida

investigación que le confiere consistencia y pertinencia al acto creativo. Este ejercicio, también, le permite explorar sobre las diferentes maneras de contar, focalizar y estructurar la trama de la historia (Ramírez Vásquez, 2007: 95).

A continuación, vamos a analizar la novela en varios aspectos basándonos principalmente en los temas del narcotráfico y las múltiples representaciones de la violencia.

### **3.1. Los capos y sus fuerzas armadas**

En las dos últimas décadas del siglo XX, en Colombia surgen grupos ilegales de contrabando de drogas que forman el embrión del fenómeno que se conocería posteriormente como “narcotráfico”. Estos grupos, que manejan grandes cantidades de dinero fácil y armamento de última generación, ejercen una influencia permanente en los aspectos político, social y educativo, al punto que son capaces de cambiar los destinos del país:

Caos, desintegración e inestabilidad son algunos de los calificativos que mejor describen la situación social y política de Colombia durante las dos últimas décadas. La incursión de las guerrillas en el campo político sumada a la del narcotráfico en diferentes sectores de la sociedad configuran un concepto de nación difícilmente definible a través de términos unificadores (...) Es a partir de los años ochenta que Colombia afronta los más violentos cambios en su desarrollo socio-político y como tal, éstos se expresan a través de la escritura. Si bien es cierto que en Colombia la violencia, vista antes en relación con el afán de poder político, se constituyó en rasgo intrínseco del ser nacional (Zamora Bello, 1998: 1).

La lucha entre los Estados y los narcotraficantes ha persistido en las últimas décadas tanto en América Latina como en el resto del mundo. A día de hoy, se trata de un difícil problema que no se ha conseguido resolver. Los capos del narcotráfico

depuestos son enseguida reemplazados por sucesores más feroces, lo cual hace que no se vislumbre una solución cercana:

En la década de los 80s la lucha contra el narcotráfico aparece como el tema principal de los gobiernos y de los candidatos presidenciales de Estados Unidos y de los países andinos. Aparentemente el consumo de los alucinógenos y estupefacientes ha invadido a sus sociedades, y es particularmente la mayor tentación para la juventud (Arango Jaramillo, 1987: 1).

Colombia es uno de los mayores productores mundiales de estupefacientes. El cultivo de coca gozaba ya de una larga tradición antes de la llegada de los conquistadores y poseía un origen divino para los indígenas americanos:

El origen de la coca y la primera cultura que inició su consumo no se conocen, pero se han encontrado restos de ella en sepulcros que datan de un milenio antes de Cristo. Vale la pena resaltar que el tratadista Buhler afirma que los arhuacos fueron los primeros conocedores de la droga. (...) Quinientos años más tarde el tabaco lo sustituye la juventud innovadora de nuestros años 60s por la marihuana. (...) Colombia, a comienzos de los años 50s, se convierte en precursora mundial del uso de marihuana en la nueva rebelión juvenil cuando el nadaísta antioqueño Gonzalo Arango envuelve en el humo de la yerba ancestral sus inofensivos desplantes (Arango Jaramillo, 1987: 13 y 40).

Para una parte del pueblo colombiano, los productos alucinógenos no solo tienen un origen divino, sino que además están dotados de una ritualidad especial para ellos. De este modo, estas plantaciones ocupan un lugar peculiar en su vida social; en algunas comunidades indígenas, la coca funciona incluso como moneda. Debido a su importancia cultural, las drogas proliferaron en Colombia; por esta misma razón es tan difícil erradicarlas:

Pero en la Amazonia, a diferencia del resto del mundo, las drogas psicoactivas son un elemento cultural fundamental en la vida social. No se consumen para protestas ni para apartarse del progreso social ni constituye una conducta antisocial. Por ello, los indígenas no tratan de erradicarlas y, por el contrario, procuran incorporarlas a la sociedad como un elemento positivo a través de un consumo altamente ritualizado. Cada droga tiene su ritual, su momento social de

consumo y su autorización o prohibición para ciertas personas de la comunidad. Estas circunstancias los protegen de los efectos negativos pues jamás hay abuso de ellas (Arango Jaramillo, 1987: 54).

A lo largo del siglo pasado, el tráfico y el consumo de drogas se fueron convirtiendo en uno de los principales problemas sociales a nivel mundial. Aunque se trata de un fenómeno tristemente generalizado –en casi todos los países del mundo existen drogadictos y narcotraficantes–, la palabra “droga” se asocia específicamente, en la mayoría de países latinoamericanos, a Colombia.

En el caso colombiano, el narcotráfico prolifera por múltiples razones; entre ellas destacan la impunidad del Estado nacional, la debilidad de la economía, la tradición del contrabando, así como la intervención extranjera. Estas son las causas principales del narcotráfico en Colombia y los mismos factores impiden la resolución de dicho fenómeno:

Dentro de un Estado tan impotente y desprogramado como el colombiano, la guerra contra las drogas es un mecanismo de los gobiernos para mostrar poder y prestigio en un campo policivo, con ayuda externa, cuyo éxito puede medirse día a día por el número de “bajas” en detenidos, o en avionetas, drogas, laboratorios, fincas, dólares incautados a los narcotraficantes, etc. O se mide por hectáreas de marihuana y coca, y otras adyacentes exterminadas con los temibles herbicidas del **paraquat** y el **glifosato**, por órdenes de la Embajada de los Estados Unidos (Arango Jaramillo, 1987: 9. Las negritas son del texto original).

Presionado por el Gobierno estadounidense, el Estado colombiano se vio obligado a declarar guerra contra las drogas. Su principal enemigo es el famoso capo de Medellín Pablo Escobar. Sin embargo, esta guerra, aun con la intervención estadounidense, no alcanzó sus objetivos. El problema, por tanto, persistía:

En ese clima, en 1989 nació la “guerra de las drogas” por iniciativa de las autoridades locales y de la Agencia de Control de Drogas (DEA), dependiente de la Justicia estadounidense. El principal enemigo era Pablo Escobar, encarcelado y buscado durante meses antes de ser matado en 1993. Sin embargo, la DEA no tuvo gran credibilidad frente a los colombianos puesto que varios de sus agentes infiltrados fueron acusados de corrupción. Además, Pablo Escobar acabó

beneficiándose de la complicidad y del silencio del Estado (León Castro, 2018: 124).

Además, las medidas adoptadas durante esta “guerra contra la droga” no solo resultaron inefectivas para eliminar a los narcotraficantes, sino que favorecían el soborno y la corrupción:

El “control antinarcóticos” llegó a extenderse a todas las mercancías con destino a la selva, incluidos alimentos y materiales de construcción, pues según algunas autoridades “todo iba destinado a los coqueros”. En el fondo, estos controles sólo han servido para institucionalizar los sobornos, encarecer el costo de vida en los territorios nacionales y sepultar en parte las buenas intenciones del presidente Betancur hacia el oriente colombiano (...) La prevención “coquera” ha llegado a tales extremos, que en una ocasión le pregunté al gerente de Satena por qué eran tan caros los pasajes de Bogotá a Mitú (\$5,000), a los cuales respondió: “el gobierno no puede subvencionar a los coqueros” (Arango Jaramillo, 1987: 60).

Aparte de ser un fenómeno social preocupante en la sociedad colombiana, el narcotráfico, junto con el dinero fácil y el grupo de sicarios que obtuvo, ejerció su influencia fatal en distintos aspectos sociales, y trajo consecuencias negativas en muchos sectores:

El narcotráfico tuvo como consecuencia un aumento considerable de los homicidios, pero no es todo. Hacia finales de los años setenta y los principios de los ochenta, el poder económico e internacional de los grupos concernidos por el fenómeno se hace aún más importante, a tal punto que el dinero de la droga infiltra las instituciones estatales, lo cual es causa de corrupción; los gobernantes ya no saben imponerse. Además, al lado de la clase de la aristocracia tradicional, emerge una nueva clase alta, constituida por los narcotraficantes y sus asociados. Esos fenómenos contribuyen en consolidar las diferencias sociales y en escindir las ciudades en dos esferas distintas (por ejemplo, Medellín versus Medellín). Del mismo modo, el clima causa desplazamiento masivo de población y deteriora las relaciones sociales (León Castro, 2018: 123).

Por razones geográficas, económicas y políticas en Colombia existen vastas extensiones de tierra dedicadas al cultivo de la marihuana y un gran número de redes

mafiosas que se dedican a traficar con esta sustancia. Hablar de los narcotraficantes es hablar del sicariato, pues ambos fenómenos están estrechamente conectados: “Uno de los negocios ilícitos más prósperos es, sin duda alguna, el narcotráfico, actividad acompañada usualmente de sujetos contratados para asesinar a los adversarios del cartel” (Schlenker, 2009 :76). Los grupos sicarescos son creados, controlados y servidos por los narcotráficos. La primera vez que el sicariato llamó la atención en Colombia fue con la muerte violenta del ministro de justicia Rodrigo Lara Bonilla<sup>24</sup> a manos de un sicario, quien era “un joven de apenas quince años” (Zamora Bello, 1998: 2).

El narcotráfico tiene una influencia señalada en el ámbito cultural. Han aparecido trabajos acerca de esta actividad en literatura, música y otros medios como la telenovela. Para los escritores de América Latina, el narcotráfico es un tema recurrente y existe una gran cantidad de obras dedicadas a él. Sin embargo, en el ámbito literario los sicarios suelen recibir más atención que los propios narcotraficantes. La publicación en 1986 de *El Divino* de Gustavo Álvarez Gardeazábal significó el primer intento de creación literaria a partir del fenómeno del narcotráfico y marcó el inicio de dicho tema literario en Colombia. En 1990 la aparición de *No nacimos pa'semilla* de Alonso Salazar cosechó un gran éxito con esta temática. El interés por el sicariato tanto por parte de escritores como de lectores llega al apogeo con la publicación de *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo en 1994 y *Rosario Tijeras* de Jorge Franco Ramos en 1999. El éxito de estas dos novelas convirtieron en frecuente el tema del sicario, e incluso apareció un subgénero literario en Colombia: la novela de sicarios (Von der Walde, 2001: 27 y 28).

En el campo de la música, en México y Colombia, especialmente en México, apareció un género musical dedicado a los capos del narcotráfico y a sus sicarios:

---

<sup>24</sup> Respecto a este asesinato, hay que leer la novela *Lara* (2008) de Nahum Montt. La novela trata de una recreación minuciosa tanto del momento histórico como del propio Lara Bonilla y, al mismo tiempo, se considera como una obra clave de la sicaresca.

Uno de los géneros musicales más difundidos en la zona norte de México es el de los corridos norteños, con su polémico subgénero: el narcocorrido. Se trata de canciones que fueron compuestas para rendir culto y eternizar a la figura del patrón, jefe de determinados carteles mexicanos de la droga (...)

Si el negocio del sicariato, tal y como fue concebido y desarrollado por los carteles de la mafia en Colombia o México, surge con la finalidad de proteger los intereses económicos de los patrones del negocio ilegal de la droga, el narcocorrido surge como una forma de narración épica que busca legitimar y eternizar la figura del patrón del cartel.

El narcocorrido no se limita a describir la figura eterna del patrón, sino que además arriesga frecuentemente críticas a la corrupción del Estado (Schlenker, 2009 : 76, 77 y 78).

Una vez que los narcotraficantes llegaron al poder, no tardaron en aparecer los sicarios. En México se dio una situación paradójica: el Estado creó un ejército especial para liquidar los narcotraficantes, cuyos miembros acababan convirtiéndose en sicarios a sueldo de los propios capos (Resa Nestares, 2003: 2). Este reposicionamiento no se debía solamente a las razones económicas; había otros factores importantes que influían poderosamente:

El asesinato por encargo se ve convertido así en una mercancía que se somete a las leyes de oferta y demanda del mercado: quien ofrece libremente sus servicios homicidas en el mercado lo hace al mejor postor: el patrón que es capaz de pagar veinte veces lo que el Estado ofrece como remuneración. Aun así, el pago económico no es el único interés. Ser parte de un cartel parece haberse convertido en símbolo de un estatus especial. El sicario goza de privilegios dentro del cartel y fuera de él. Temas de honor, el temor que se infunde y el poder que se adquiere son determinantes a la hora de convertirse en un asesino a sueldo que no le teme a la muerte (Schlenker, 2009: 76).

El caso de Colombia es diferente del mexicano. Los sicarios colombianos se caracterizan por tener menor preparación y estar peor pagados. Habitualmente, se trata de jóvenes, adolescentes en algunas ocasiones. No tienen formación militar previa, son más bien sicarios que actúan de manera independiente. En Colombia existen incluso “oficinas” donde pueden contratar con un sicario para un oficio difícil:

Las distintas organizaciones de la droga y otros grupos delictivos dieron así paso al apareamiento de las llamadas “oficinas”, centros de operaciones desde los cuales se vendían los servicios de los sicarios a prácticamente cualquier cliente, y para el asesinato de quien fuera (Schlenker, 2009: 81).

Además, en Colombia, los sicarios no se limitan a trabajar para los narcotraficantes, sino que prestan servicio a cualquier cliente que lo necesite. De esta manera, constituyen una amenaza considerable para toda la población, como observa Vargas Llosa:

La institución proporciona dinero fácil, aventura, riesgo y diploma de virilidad, de modo que no es extraño que niños y jóvenes de vida embotellada y sin esperanza, vean en ella una tabla de salvación. El sicario se alquilaba al principio casi exclusivamente a los narcos, pero luego el espectro de los empleadores se amplió, y abarca ahora paramilitares, grupos políticos, pandillas y particulares ansiosos de liquidar a un enemigo, deshacerse de un socio incómodo o enviudar de prisa. El precio de un crimen varía con las fluctuaciones de la oferta y la demanda; en septiembre de este año [1999], una vida humana en Medellín valía dos mil cuatrocientos dólares (Vargas Llosa, 1999).

Aunque los sicarios mexicanos y los colombianos no comparten todas las características, tienen algo en común: “Protección, intimidación, venganza y eliminación de adversarios son entonces las principales tareas del sicario, cuya importancia aumenta proporcionalmente con el crecimiento de la ganancia que proviene del narcotráfico” (Schlenker, 2009: 77). Su labor primordial sería la de brindar protección a los patrones, garantizando tanto su seguridad personal como la integridad de sus pertenencias económicas, en especial las tierras de cultivo de drogas, así como la liquidación de enemigos. Los capos poseen un poder absoluto sobre los sicarios. Una vez empiezan a trabajar para ellos, la violencia y la crueldad acompañan a los sicarios a lo largo de toda la vida.

El sicariato constituye otro de los factores que explica el clima de violencia extrema de Colombia. Es un pilar fundamental de carteles del narcotráfico y, al mismo tiempo, es un elemento desencadenante de la violencia:

El sicariato no es un problema puntual, circunscrito a uno o más individuos que –entendidos como actores directos– cometen un asesinato por encargo, sino que su presencia y actividad delictiva ha generado además la aparición de *actores indirectos* de la violencia: sujetos encargados de las actividades diversificadas, tales como el suministro de información, la venta de armas o el alquiler de vehículos. Estas redes violentas se extienden desde los jefes de los carteles y las mafias, pasan por los sicarios y se extienden hasta todos aquellos actores que, de una u otra manera, participan con su servicio o producto especializado en algún momento de la operación concebida para el asesinato de otro ser humano (Schlenker, 2009: 80).

La violencia que provocan los sicarios no se limita a la que ejercen en nombre de los narcos. Su mera existencia significa una amenaza para cualquier ciudadano colombiano:

Para graduarse de sicario hay que pasar ciertas pruebas, como para ser caballero en la Edad Media. La más severa, termómetro de la sangre fría del aspirante, consiste en matar a un pariente cercano; pero, más común, es la de apostarse ante un semáforo y descerrajarle un tiro al primero -o segundo o tercer- automovilista detenido por la luz roja. Quien aprueba tiene derecho a su caballo, es decir a su moto y su arma de fuego. Es entonces cuando el joven va a postarse a los pies de la Virgen de Sabaneta y hacer bendecir los tres escapularios que llevará siempre encima: uno en la muñeca, para el pulso; otro en el corazón, para proteger su vida, y el último en el tobillo, por dos razones: para escapar a tiempo y para que la cadena de la moto no se lo dañe demasiado (Vargas Llosa: 1999).

De esta manera, tanto el fenómeno del narcotráfico como el sicariato han tenido un lugar significativo en la sociedad colombiana y afectan a los aspectos económico, social y cultural. Siendo una intelectual comprometida, Laura Restrepo los refleja en su novela *Leopardo al sol*, cuyo análisis presentamos a continuación.

### 3.2. *Leopardo al sol*. El inicio del narcotráfico

*Leopardo al sol* se publicó en 1993. La novela narra la guerra entre dos clanes: los Barraganes y los Monsalves. Pese a estar unidos por lazos de consanguinidad, ambas familias se hallan inmersas en una cadena de venganza interminable. En el pasado, las dos familias se enemistaron y empezaron a matarse entre sí de forma violenta. En la novela aparecen temas como el amor imposible, el narcotráfico, la violencia y otros problemas sociales. La historia empieza veinte años después de la primera muerte y la narración se divide en dos partes: por un lado, el tiempo sigue avanzando y los hechos se desarrollan cronológicamente; por otro lado, el tiempo retrocede y hace referencia a los antecedentes. Con la participación de los mismos personajes y un doble nivel de voces que funciona como un “coro griego”<sup>25</sup>, se reconstruye la historia completa:

Sin embargo, la colectividad no se conforma con añadir precisiones al relato del narrador extradiegético-heterodiegético sino que también toma el relevo para hacerse cargo de sus propios capítulos. En esos domina la voz del pueblo, aunque no siempre desaparezca la voz principal.

En la mayor parte de esas secciones presenta la confrontación de diferentes opiniones, pero uno es una excepción. En la totalidad de ese fragmento dedicado a la descripción de su convivencia con los Barragán, los miembros del grupo hablan de una sola voz. De esa manera, aparece aún mejor su sentir frente al conflicto y a su propia implicación en éste. Por lo tanto, el testimonio del pueblo articula a la vez expresión colectiva y sentimientos individuales (León Castro, 2018: 135).

---

<sup>25</sup> En su artículo “La violencia en la realidad colombiana. Una lectura de *Delirio* y *Leopardo al sol* de Laura Restrepo como unidad de análisis territorial” (en *Cuadernos del ICIC*, la Universidad Nacional de la Patagonia Austral), León Castro hace un análisis detallado entre las voces narrativas en *Leopardo al sol*.

En la novela no solo podemos encontrar un doble nivel de voz narrativa, sino también una mezcla de los hechos reales y leyendas tradicionales. Es una novela construida por “la historia y el mito”, como sostiene Ramírez Vásquez:

A partir de la forma periodística, Laura Restrepo reconstruye la realidad del contrabando y las mafias incipientes de la marihuana y la cocaína en la costa Caribe colombiana. A su vez, se introduce en las realidades culturales y en la red de imaginarios de la cosmovisión guajira, que en un principio enmarcaron el funcionamiento interno de las economías ilegales. La recopilación de anécdotas sobre la guerra entre clanes guajiros, 1970 y 1980, le permitió comprender el funcionamiento de dicha realidad sociocultural, fundamentado en códigos y elementos simbólicos que legitiman y mantienen sus realidades, dogmas y tragedias (Ramírez Vásquez, 2007: 94).

La guerra entre familias de la novela tiene como arquetipo la historia real de los enfrentamientos entre los Cárdenas y los Valdeblánquez<sup>26</sup>. Al enterarse de este conflicto, Laura Restrepo publicó primero un reportaje junto con el periodista Fernando Álvarez titulado “La maldición de una estirpe”, en febrero de 1984 (Ramírez Vásquez, 2007: 95). La programadora del canal donde estaba trabajando entonces Restrepo le pidió los derechos de autor de esta historia para hacer una minitelenovela que se llegó a producir. No obstante, tras recibir amenaza de bomba por parte de los Cárdenas y los Valdeblánquez, no se emitió. La escritora decidió convertirla en ficción y de esta forma nació *Leopardo al sol*. Sin embargo, Restrepo necesitó más de diez años de investigación para completar la novela: hizo entrevistas y recogió documentos acerca de los personajes. Es una obra bien construida, tanto en el contenido como en la estructura.

Tras ser publicada en Colombia, la novela no tuvo muy buena acogida en el mercado nacional. Por el contrario, recibió buenas críticas en el extranjero, según las

---

<sup>26</sup> En el artículo “Entre el mito y la historia. Una reflexión sobre la violencia en la novela *Leopardo al sol* de Laura Restrepo” (en *Estudios de Literatura Colombiana*, Núm. 21, 2007), Elicenia Ramírez Vásquez hace un excelente trabajo comparativo entre los dos clanes en el reportaje de Laura Restrepo y en la novela.

cuales *Leopardo al sol* definió de nuevo el narcotráfico dentro de la literatura colombiana, porque la autora “no intenta mostrar en su obra que el narcotráfico es esa plaga maldita que se da al margen de la sociedad, sino que es un producto de esa sociedad” (Rojas, 2007: 113). En esta novela, relata cómo se inician en el narcotráfico dos familias tradicionales colombianas a través de la mezcla de características periodísticas y técnicas narrativas, la autora intenta buscar el origen de este fenómeno dentro del propio país. Según Polit Dueñas, el periodismo es el discurso perfecto para narrar el narcotráfico y el sicariato, así que *Leopardo al sol* se puede considerar como una obra de perfecta coincidencia:

Por la actualidad y controversia del tema, el periodismo ha sido el discurso que más se ha ocupado de difundirlo. Desde lo periodístico, sin embargo, se da prioridad a la veracidad de la noticia y poco o nada se cuestionan las relaciones de poder dentro de las que se cometen ciertos actos “delictivos” o cuáles son los marcos legales y políticos que determinan su ilegalidad. Desde las ciencias sociales cada vez hay más interés en comprender el narcotráfico y sus efectos: la historia busca genealogías; la sociología trata de comprender los nuevos repertorios de violencia; la antropología, reconocer las prácticas culturales vinculadas con la participación en el negocio; las ciencias políticas se ocupan de cuestiones de soberanía. Al otro lado de estos discursos está la ficción, que dada su versatilidad para entrar y salir de los mitos y rumores, su heteroglosia y posibilidad de hablar de lo real desde el umbral de lo inventado, puede mostrar de una manera más comprehensiva, *cómo afecta el fenómeno del narcotráfico al imaginario colectivo* (Polit Dueñas, 2006: 120. La cursiva es del texto original).

Mezclando el periodismo y la ficción, en *Leopardo al sol* Laura Restrepo ejerce una excelente labor de reconstrucción de la memoria colectiva del narcotráfico. La historia se divide en dos planos generales: el primero es la guerra entre los dos clanes guajiros, los Monsalves y los Barraganes. Esta guerra entre primos no se terminará hasta el exterminio de todos los varones de una familia; el segundo es el de los negocios ilícitos: desde el contrabando hacia el tráfico de drogas. Las dos familias se dedican a estos negocios prósperos para mantener la guerra. Los dos planos se combinan a la perfección. La guerra se inicia justamente después de que ambas familias empiecen sendos negocios de contrabando: Nando Barragán mata a Adriano

Monsalve sin querer y empieza así la cadena de venganza interminable. Además, para sufragar los costes derivados de una guerra tan violenta como intensa, es imposible abandonar los negocios. Por lo tanto, los dos temas guardan estrecha relación: los negocios financian la guerra y la guerra constituye un pretexto perfecto para iniciar y desarrollar el narcotráfico. Sin embargo, al embarcarse en estos negocios ilícitos, el destino de ambas familias queda marcado por el signo de la fatalidad.

La novela está construida por distintas voces narrativas, las cuales ofrecen distintos puntos de vistas para construir en conjunto una historia completa. Este carácter dialógico lo podemos observar de igual manera en otras novelas de Laura Restrepo:

Es lo que pasa en *Leopardo al sol*: la historia contada en la novela se construye a partir de divergencias de opinión. De una parte, se confrontan las voces en el seno del pueblo: la casi totalidad de sus intervenciones está hecha de divergencias. De otra parte, las mismas dialogan a su vez con la narración de la voz principal, que parece centralizarlas. Por lo demás, las distintas tomas de palabra de la gente del pueblo -personaje de la historia narrada- son señaladas por comillas. De esa forma, se muestra gráficamente el carácter dialógico de la obra de Restrepo. No se trata de presentar una visión única de los hechos sino que la historia es el fruto de la confrontación y de intercambios entre distintas voces. Además, las distintas intervenciones producen dinamismo narrativo. Sin embargo, nunca la existencia de varios puntos de vista frente a los hechos llega a producir incompatibilidad. Más bien insiste en el carácter incierto y legendario de la historia contada (León Castro, 2018: 136).

Aunque los principales protagonistas de la novela tienen un destino funesto, la autora deja abierta una posibilidad de escapatoria para los descendientes de ambos clanes. Esta oportunidad no solo puede aplicarse al futuro de los personajes ficticios, sino también al de Colombia. Así, pese a estar sumido en el caos, el país encontrará una manera de resolver sus problemas y aspirar a una vida mejor.

### 3.3. Desde el desierto hacia la ciudad

En la novela hay dos espacios principales: el desierto y la ciudad. Laura Restrepo mezcla los dos espacios a lo largo de toda la narración, haciendo varios saltos espaciales para construir una historia completa. El desierto está ligado a la muerte, la tradición y los mitos, es un escenario en el que se pronuncian sentencias y se hacen predicciones, mientras que la ciudad está entreverada con la cotidianidad, la modernidad y la guerra, donde se desarrolla la historia y se materializan las profecías.

El desierto<sup>27</sup> lleva largo tiempo sirviendo como espacio literario de importancia en la literatura mundial, especialmente en la Argentina. Por su peculiar situación geográfica, siempre está relacionada con el vacío y el olvido:

Virgen por definición, porque la experiencia no empañaba la virtualidad del concepto, el paisaje se describe negativamente por un catálogo de privaciones donde la geografía se va volviendo una sola cosa con lo imaginario: sin árboles, sin cultivos, sin montañas, sin límites naturales, sin habitantes permanentes, sin viviendas, sin espíritu de progreso, sin vías de comunicación, sin instituciones, sin sentido de la autoridad, sin tradiciones, sin historia (Rodríguez, 2012: 10).

Con el desarrollo económico y social, el desierto como espacio geográfico va cambiando y recibiendo nuevas transformaciones, está reformulado especialmente por los flujos migratorios y las actividades económicas:

El desierto multiplica los espejismos, que crecen sobre un territorio que se expande y desafía los límites de la imaginación: tierras sometándose dócilmente a la producción, nuevas poblaciones rompiendo la soledad, distancias dominadas por la navegación de ríos y más tarde por el tren, habitantes disciplinados por el trabajo y el consumo, campos sin dueños donde comenzar de cero. Contemporáneo de Balzac, el desierto se desplegó a la manera de un *milieu*, una territorialidad artificial y vacía que se articula y rearticula incesantemente, donde la naturaleza en el sentido de los elementos físicos está imbricada con la

---

<sup>27</sup> Entre las numerosas teorías sobre el espacio literario, en el presente trabajo acudimos principalmente al libro *Un desierto para la nación* del crítico argentino Fermín A. Rodríguez.

naturaleza de una población deambuladora que había que disciplinar espacialmente (Rodríguez, 2012: 10).

De esta manera, en el sector literario los escritores fijan sus miradas en este vasto territorio donde la narrativa y el propio desierto se alimentan mutuamente, hasta que en Argentina se denomina “Literatura del Desierto” o “Literatura de frontera” (Torre, 2007: 9). En este espacio, sostiene Rodríguez:

La literatura del desierto alimentó y fue alimentada por ese potencial soñado que ondulaba sobre el desierto. Más que describir o narrar, más que crónicas o descripciones, los libros del desierto formaron parte del paisaje y de su historia, trazando las coordenadas sensoriales y conceptuales que había que atravesar para ver y hablar de una tierra chata y sin pliegues. Allí sobreviven, sedimentadas, las imágenes que, a la manera de un señuelo, atraían una imaginación sin límites. Abundan en ellas territorios bien delimitados, descripciones y clasificaciones minuciosas, paisajes encuadrados por el marco de conceptos científicos, económicos, políticos, estéticos. Pero otra cartografía latente hecha de movimientos turbulentos y migraciones de líneas trabaja las representaciones, abriendo en el discurso espacializaciones nebulosas y distribuciones nómadas que rechazan cualquier codificación o taxonomía. Malones, montoneras, deserciones, exilios entre los indios, violencia política, catástrofes naturales, estampidas de animales salvajes, robo de ganado, tráfico de armas y de ganado, son fuerzas turbulentas que vienen del desierto a erosionar las representaciones y a esquivar los saberes. Y en un mundo desterritorializado donde el cuerpo vacío del capital corre ávidamente detrás de los flujos, todo aquello que no se deja inscribir en nuevos circuitos de producción o de consumo debe ser exterminado, porque un flujo que no se deja domesticar o alcanzar pone en peligro el precario equilibrio de la sociedad (Rodríguez, 2012: 10).

En *Leopardo al sol*, el desierto aparece pocas veces a lo largo de toda la narración. No obstante, es el escenario donde ocurren las tramas cruciales. Es el origen de la historia sangrienta y el espacio mítico donde se conservan las tradiciones. Cuando Nando Barragán mata a su primo Adriano Monsalve en “un pueblo del desierto” (Restrepo, 2014: 19)<sup>28</sup> y consulta al Tío sobre lo que tiene que hacer, “Al fondo

---

<sup>28</sup> Restrepo, Laura. *Leopardo al sol*. Alfaguara, 2014. En adelante se cita siempre esta edición.

profundo del desierto, donde ya no llega el ruido del mar, encuentran lo que han venido a buscar: un rancho pobre en el corazón de un nudo de vientos despistados” (pág. 29). El Tío es “un anciano común y silvestre, con la única particularidad de su avanzadísima edad. Su viejera precolombina castigada por la artritis y la arteriosclerosis” (pág. 29). La primera muerte entre las dos familias ocurre en el desierto y el personaje clave para dictar sentencias y a quien pedir consejo sobre cómo expiar la culpa –el Tío– se encuentra también en lo más profundo del desierto.

El desierto se considera como un espacio peculiar en las obras literarias, y, al mismo tiempo, es utilizado con frecuencia tanto en obras europeas como en las latinoamericanas desde el siglo de oro hasta nuestros días<sup>29</sup>. Siempre se considera como un espacio indefinido, marginal, en contraposición de la ciudad. E incluso en el espacio del desierto se encuentra lo que la ciudad no quería, se entiende como un espacio periférico donde recibe los expulsados desde la ciudad:

El desierto lo era por contrapartida con espacios poblados y sin la zona de contacto con esos espacios poblados no se hubiera entendido que además de una geografía implicaba -sobre todo- un concepto. Un concepto que se construía en relación, que involucraba a otros conceptos y cuya autonomía de significado se establecía en red. Porque desierto designaba lo que no era ciudad y lo que no era frontera, e incluso lo que estaba fuera del mundo de las naciones. Sin embargo, sin la ciudad, la frontera y el mundo, el desierto no se explicaba. Finalmente hasta podía pensarse que el desierto era lo que la ciudad quería que fuera. O no

---

<sup>29</sup> Entre las numerosas obras que hablan del desierto, cabe mencionar el ensayo *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) del argentino Domingo Faustino Sarmiento, y los poemas *La cautiva* (1837) del argentino Esteban Echeverría y *El Gaucho Martín Fierro* (1872) del argentino José Hernández. La novela *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* del neogranadino Pedro de Solís y Valenzuela, escrita a mediados del siglo XVII, es la primera del género en Hispanoamérica. Destacamos también *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) del argentino Lucio V. Mansilla, *Finisterre* (2005) de la argentina María Rosa Lojo y *El año del desierto* (2005) del argentino Pedro Mairal; *El desierto* (2005) del chileno Carlos Franz, y las obras de la Generación 37 de Argentina. En la literatura argentina, el desierto ocupa un lugar imprescindible. Se entiende como espacio simbólico negativo, como lugar de la carencia, la intemperie, el retraso y la barbarie; mientras el espacio urbano es visto simbólicamente positivo como ámbito propio del progreso y la civilización (Pérez Gras, et. al, 2012: 151), el cual también coincide con el caso de dichos dos espacios en *Leopardo al sol*.

era nada. La condición de *exterioridad* del desierto resulta -desde todo punto de vista- fundamental (Torre, 2007: 6. La cursiva es del texto original).

En *Leopardo al sol* encontramos en el desierto el origen de las disputas sangrientas –la primera muerte entre primos– y las tradiciones y culturas indígenas representadas por el Tío y sus profecías. Mientras que la ciudad es escena de la vida burguesa y representa toda la modernidad cuando los Barraganes y los Monsalves se liberan de la pobreza. Lo feo –el inicio de las disputas– y lo olvidado –el Tío y sus reglas antiguas– se consideran como el contrario de la modernidad y la vida refinada en la ciudad, y, por lo tanto, es expulsado hacia el desierto. Por lo tanto, el desierto es espacio que aúna pobreza, silencio, desolación, mitos y tradiciones. Nando Barragán espera poder compensar de algún modo la muerte de Adriano Monsalve y el desierto es el único lugar donde puede encontrar una posible solución. Sin embargo, para este pueblo indígena no hay más sentencia que la dictada por la tradición; para esta tierra precolombina no hay otra forma de expiar los pecados. Así lo expresa el propio Tío: “—No hay cura que valga ni bendición que sirva. Por aquí no viene la Iglesia (...) Ésta es una tierra sin Dios ni evangelios, aquí sólo vale lo que dijeron los ancestros” (pág. 30). El Tío, el único que conoce las leyes de la tradición, dice: “Nuestra única ley es la que escribe el viento en la arena y nuestra única justicia es la que se cobra por la propia mano” (pág. 30). Sentencia así a Nando:

—Has derramado sangre de tu sangre. Es el más grave de los pecados mortales. Has desatado la guerra entre hermanos y esa guerra la heredarán tus hijos, y los hijos de tus hijos.

—Es demasiado cruel —protesta Nando—. Yo quiero lavar mi culpa por las buenas.

—Entre nosotros la sangre se paga con sangre. Los Monsalve vengarán su muerte, tú pagarás con tu vida, tus hermanos los Barraganes harán lo propio y la cadena no parará hasta el fin de los tiempos (pág. 30).

De esta manera empieza una guerra interminable entre los dos clanes. La guerra tiene lugar en la ciudad, porque tanto los Monsalve como los Barraganes son

expulsados por el desierto “—Barraganes y Monsalves no podrán seguir viviendo juntos (...) Tendrán que abandonar la tierra donde nacieron y crecieron, donde están enterrados sus antepasados: serán expulsados del desierto” (pág. 31). En el desierto el tío dictamina y sentencia. En consecuencia, los protagonistas se trasladan a la ciudad, donde amplían sus negocios, se embarcan en la guerra, se hacen ricos y pierden la vida:

Según ese pacto, las familias abandonarían el desierto, una iría al puerto, la otra a la ciudad, y ninguna de las dos podría transgredir el espacio del adversario (...)

Todos los atentados de los Monsalve en la ciudad, y los de los Barragán en el puerto, se han llevado a cabo durante algún aniversario (págs. 31 y 101).

Tras la primera muerte, los Monsalves y los Barraganes se ven obligados a abandonar el desierto y mudarse a la ciudad. No se pisan el territorio del otro excepto durante las “zetas”, tiempo ritual para matar a los enemigos. Todas las muertes, excepto la de Adriano Monsalve, tiene lugar en la ciudad: Narciso Barragán muere en el barrio de su novia; Raca Barragán es asesinado en una carretera; Mani Monsalve perece “sobre el piso de vinilo negro del pabellón internacional del aeropuerto” (pág. 291) y Nando Barragán se va al otro mundo “sentado en la puerta de su casa” (pág. 293), en el mismo barrio donde son asesinados la mayoría de sus hermanos.

La historia de la guerra, la de los negocios ilegales y la de las muertes violentas ocupan la mayor parte de la novela y tienen lugar en la ciudad. La parte mitológica queda al margen de la sociedad y se desarrolla en el desierto o en las zonas periféricas de la ciudad. Aunque en la novela se le dedican pocas páginas, estas revelan el triste final y la extrema violencia desde el principio.

Otra escena importante en la narración también tiene lugar fuera de la ciudad: los augurios acerca del destino de Nando Barragán: “La caravana deja lejos la ciudad y llega a un caserío pantanoso, miserable, asentado mitad en arena sucia y mitad en charcos de aguamar” (pág. 45). Es la casa de Roberta Caracola, también conocida como Mamá Roberta, con poderes mágicos para predecir el futuro. “Es una vieja

chiquita, carmelita, llena de pliegues, de acciones confusas, incompletas, como un monigote mal hecho en plastilina” (pág. 46). Nando Barragán quiere su bendición y le pide que “le lea la suerte en la taza de cacao” (pág. 47).

Tanto la bruja como el Tío quedan al margen de la ciudad. Mamá Roberta vive en una cabaña rodeada de inmundicia. Tiene una apariencia monstruosa y sus condiciones de vida desagradables nos recuerdan el rancho donde vive el Tío, en lo más recóndito del desierto. En la novela, todo lo relacionado con la antigua tradición indígena se encuentra fuera de la ciudad, como si la lejanía de la sociedad moderna pudiera distanciar también la cultura. Al mismo tiempo, la demonización de la apariencia física de la vidente y el Tío indicaba otra vez el repudio por parte de la gran mayoría. Es fácil detectar el temor y el rechazo de la gente normal hacia estos seres dotados de poderes mágicos. En la cotidianidad no es necesaria su presencia y, por tanto, se encuentran fuera de la ciudad. No obstante, cuando ocurre algo, los personajes urbanitas acuden a ellos para saber el futuro o resolver un problema. Sus profecías terminan siendo verdaderas. El Tío y Roberta no pierden sus poderes por estar alejados de la ciudad y con sus pocas palabras controlan el desarrollo de la novela.

En la obra, la incorporación de nuevos elementos ilícitos como el contrabando, el sicariato o el lavado de dinero hace que las familias que provienen del desierto avancen hacia la ciudad. Al tiempo que se zafan de la pobreza y de la escasez de recursos del desierto, les acompañan, casi para siempre, la violencia, los deseos incumplibles y una sucesión de muertes en el espacio metropolitano:

El nuevo ambiente del contrabando, los excesos y las jóvenes e inatajables ínfulas de poder se convierte en el inflamable perfecto para romper los límites y la ley. Es así como la novela propone una lectura moral acerca de las prácticas ilícitas y su relación con la generación de justicia y, por consiguiente, de violencia. Sin embargo, hay otros móviles que justifican los desbordamientos en las conductas dentro de las comunidades del desierto, y, en consecuencia, legitiman la disputa como un mecanismo que sostiene el movimiento social propio de toda cultura: la búsqueda de reconocimiento, de estatus y prestigio, es decir, ascender socialmente, pues mientras más se tiene más valor y respeto se

adquiere. De esta manera, la novela presenta un problema macro que explora a un nivel microcósmico: el rompimiento de las tradiciones a partir de la inserción de nuevas economías, y asimismo de otros valores que entran a relativizar las relaciones y a establecer una nueva lógica que desconoce los estatutos heredados e impuestos por una realidad más antigua, e incluso mítica, pues este nuevo orden lo hace y lo impone el hombre y sus ambiciones (Ramírez Vásquez, 2007: 99).

La bruja predice con certeza el futuro de Narciso y el de Nando. Sentencia a Narciso “eres un poeta y a los poetas les va mal en la guerra” (pág. 48). Unas pocas páginas más adelante, el lector conoce la decisión del sicario “Que muera Narciso” (pág. 82). Las profecías sobre Nando están dotadas de mayor concreción: “Pero cuídate, Nando Barragán, nunca te pintes la cara de blanco (...) –El día que el bicho no se te pare, cuando eso te pase, ya no te quedarán muchos días por delante” (pág. 79). Al final de la novela, la autora dedica un capítulo a la descripción de la muerte de Nando Barragán: “pero la soberana, picarona, saca un puñado de harina y se lo arroja a la cara. Él no le hace el quite: recibe dócilmente el baño con expresión bobalicona y agradecida de grandulón borracho, apaciguado por la repentina senilidad” (págs. 294 y 295). De este modo tiene la cara pintada de blanco, pero no se dio cuenta de la coincidencia con las palabras de Roberta. La segunda parte de la profecía se cumple en el siguiente capítulo: “No pudo. Estaba debilitado y adolorido, y no le respondió el bicho. No se le paró, y en ese momento se cumplió la profecía” (pág. 277). Una vez más, en la ciudad toman cuerpo las predicciones realizadas en las afueras.

Tanto el Tío como Roberta Caracola son personajes secundarios, alojados en el desierto y zona periférica, que, sin embargo, determinan el desarrollo de toda la historia. La escasa presencia de la tradición indígena en la novela deja, sin embargo, muestras impresionantes de la magia y los poderes míticos.

En la novela también podemos observar dos planos narrativos: uno toma como escena el desierto y está relacionado con la tradición y la marginalidad, mientras que el otro ocurre en la ciudad y se vincula con la modernidad:

Al abordar la novela *Leopardo al sol* (1993), de la escritora bogotana Laura Restrepo, podemos distinguir dos historias. En un primer plano tenemos la guerra entre dos clanes guajiros que tienen un mismo tronco genealógico, cultural, territorial; y en un segundo plano, como telón de fondo, reconocemos el movimiento de las economías ilegales, del contrabando al narcotráfico y el impacto de esta nueva realidad en el imaginario social y sus formas tradicionales. La primera pertenece a una realidad atávica, tradicional, e incluso inscrita en la legitimidad del mito. La segunda se encuentra enmarcada en una realidad histórica moderna y marginal, cargada de tabú, arbitrariedad y doble moral, construida en gran parte desde la informalidad, el chisme, la leyenda y la fragmentación de la memoria colectiva (Ramírez Vásquez, 2007: 93 y 94).

La situación de las dos familias y la del Tío y Roberta es muy parecida a la relación existente entre la modernidad y la tradición en el mundo real. Al desarrollarse, la modernidad rechaza la presencia de la tradición, le tiene miedo y la desprecia. Cuando encuentra contrariedades, no tiene otro remedio que acudir a la tradición. Cabe destacar que, en el mundo tradicional, toda acción tiene siempre un desenlace, sea bueno o malo. Otro punto interesante son las diferentes actitudes de los dos clanes hacia la tradición. Los Barraganes se quedan en los barrios, mantienen las tradiciones antiguas, respetan las reglas hasta el último momento y acuden al Tío a consultar un posible remedio. Los Monsalves, por su parte, ocupan el espacio urbano, abandonan casi completamente la tradición y entran con mucha prisa al nuevo mundo burgués moderno.

Laura Restrepo hace múltiples saltos en la novela para contar los hechos entre la ciudad y otros espacios. Estos saltos permiten crear una imagen completa de la historia de los antecedentes y los finales de los protagonistas. Aunque la tradición parece estar al margen de la sociedad moderna, sigue ejerciendo su poder primordial en sus habitantes. A pesar de que los protagonistas son expulsados del desierto, al fin y al cabo son oriundos de esta tierra y sus destinos también están escritos en el propio lugar, no pueden escapar de este fatalismo ancestral, ante el cual los personajes muestran diferentes actitudes.

### 3.4. El derrotismo masculino y la fuerza femenina

Como se ha dicho en la sección anterior, la fatalidad está escrita en los destinos de los protagonistas y ellos toman diferentes medidas frente a este azar impuesto. Hay una clara diferencia en las actitudes adoptadas por los personajes femeninos y los masculinos.

Los hombres de ambas familias presentan poco rechazo a la guerra o simplemente la ignoran, sea por la costumbre de obedecer o por indiferencia. No obstante, las mujeres muestran un pujante deseo de cambiar. Saben lo que quieren y hacen esfuerzos para obtener resultados. Son las mujeres quienes crean, para ambas familias, la oportunidad de escapar del destino fatal.

Nando Barragán protesta contra la profecía del Tío al principio “Es demasiado cruel –protesta Nando—. Yo quiero lavar mi culpa por las buenas” (pág. 30). Pero su súplica no consigue resultado alguno, salvo provocar la rabia del Tío, tras lo cual Nando se somete: “Las cosas siempre han sido y será tal como las dice el Tío, viejo profeta dueño de verdades y experto en fatalismo, y Nando Barragán se rinde ante la evidencia milenaria, abrumadora” (págs. 30 y 31). Este atisbo de protesta es el único intento tímido de Nando para escapar del destino fatal.

El dictamen del Tío es tan poderoso que, al aceptarlo, Nando no piensa en ninguna escapatoria, sino que sigue al pie de la letra el dictamen del Tío e interpreta su papel en la guerra entre primos. Cree tan firmemente en el destino funesto de los varones de su familia que ni tan siquiera concibe la posibilidad de tener una vida distinta:

- Le va a dar la gripa—dictamina alguno.
- Es el cansancio—corrige otro.
- Es la tensión.
- No —dice Severina—. Es la sospecha.
- ¿La sospecha?
- La sospecha de que la vida podría ser distinta (pág. 148).

Narciso es hermano de Nando Barragán, tiene las riendas de los negocios familiares y manifiesta una actitud diferente a la de su hermano mayor. No hace caso de la fatalidad y la guerra: “Narciso sólo cree lo que quiere creer, y andar de clandestino no favorece sus pases de playboy” (pág. 101). “como se cumple una zeta, los Barraganes van a estar acuartelados en su casa, salvo Narciso, que no le hace caso a las zetas” (pág. 118). Hace caso omiso a las reglas del Tío y no participa de la guerra. “Es el hombre del billete, y el trabajo sucio se lo deja a los hermanos. Tiene fama de cobarde, pero los que lo conocen lo defienden. Aseguran que no es por cobardía sino porque la matonería le parece falta de estilo” (pág. 43). Enfrentado a su aciago destino, Narciso opta por ignorarlo y se dedicaba a llevar los negocios y a cambiar de novias sin cesar, sin prestar atención a las venganzas entre hermanos y sin intentar detenerlas. Finge que la guerra no existe, que sus hermanos no mueren de forma violenta, vive siempre lindo y perfumado como un poeta verdadero. Su actitud no ayuda a detener la guerra ni a salvar a otros. De hecho, termina perdiendo su propia vida.

La situación de los Monsalves es muy parecida. Mani Monsalve es el líder del clan de los Monsalves. Pese a ser el hermano menor, actúa como jefe de la familia. Aunque no lo parece en principio, es amante de la guerra, la cual le ofrece una oportunidad perfecta. Además, sus negocios ilegales le permiten alejarse de la pobreza y convertirse en un nuevo rico. Por tanto, es natural que prefiera prolongar el estado de conflicto. Únicamente tiene interés en cambiar su imagen pública, puesto que no favorece su ascenso social ni el correcto desarrollo de sus empresas:

Al Mani le interesa limpiar su imagen y ponerla a tono con los tiempos. Su prestigio de asesino ha empezado a aburrirlo, porque le corta la posibilidad de ascenso social y amenaza con alejarlo de Alina Jericó. Se enamoró de ella en parte porque no se parecía en nada a las mujeres de su familia, y en parte también porque intuyó que esa beldad de clase media con educación secundaria sería la llave para acceder a otros mundos. Pero entiende que eso solo no basta, que hacen falta cambios y ajustes en el estilo personal. Por eso, desde hace un par de años le da vueltas a la idea de lavar el dinero y montarle a los negocios

una fachada más o menos legal, más o menos convincente, que le abra a su familia las puertas de la sociedad (págs. 72 y 73).

Mani Monsalve es un hombre bastante razonable, al punto que sus amores y odios obedecen a razones y pueden ser controlados. Si quiere limpiar su imagen es porque necesita una nueva, si no desea perder a Alina Jericó es porque es bella y su presencia le ayuda a acceder a la clase media-alta. No puede perder a Alina Jericó y, para mantenerla a su lado, hace los cambios necesarios. Para él, la guerra de las dos familias no es más que un asunto un poco espinoso, porque puede perjudicar su imagen social, tampoco piensa en detenerla. Para minimizar las influencias de la guerra y acelerar el ascenso social, incluso contrata a una asesora de imagen:

Ha contratado los servicios de una asesora en imagen y experta en relaciones públicas, la señorita Melba Foucon, nacida en la capital y educada en Londres, que le dice cómo debe vestirse, cómo manejar los cubiertos en la mesa, con qué colonia perfumarse, qué palabras eliminar de su vocabulario. Las instrucciones de la señorita Foucon fueron drásticas: debía olvidarse de la ostentosa casa de nuevo rico que tenía en la bahía y mudarse a otra acorde con su nueva personalidad (pág. 209).

Con la ayuda de la señorita Foucon, Mani Monsalve se convierte en un “próspero empresario costeño” (pág. 243), se traslada, cambia sus costumbres, arregla su apariencia, conoce a gente de clase alta... Todos esos cambios no solo le abren las puertas de nuevos negocios, sino que también le ayudan a recuperar a Alina Jericó:

Vio al Mani bello, rico, elegante, fino. Distinto al matón que había sido su marido. Vio gente distinguida a su alrededor. Nada de armas. Ni un pistolero, ni siquiera el Tin Puyúa. Vio al Mani tal como siempre lo había soñado... desde la famosa fiesta en la casona colonial la seducía la posibilidad de que su marido se hubiera vuelto bueno y honrado. Que hubiera abandonado la guerra y que los Barraganes lo hubieran perdonado (pág. 247).

Sin embargo, estos cambios son de naturaleza superficial. Sigue siendo, en el fondo, la misma persona: “por más empeño que ponga, no puede contrarrestar la

verdadera pasión de él: su marido la deja sola para ir a matar a otros hombres” (pág. 37). El Mani no cambia, es el mismo hombre que antes, “mañoso y astuto, mucho más que Frepe: así era él. No por nada era el jefe” (pág. 265). Todos estos cambios son cosméticos: una fachada fingida, un intento más para favorecer el desarrollo de los negocios y para recuperar a Alina Jericó.

Mani Monsalve no quiere cambiar la forma de vida que llevaba desde que era un niño. La guerra es ideal para mostrar su hombría y los negocios sirven para liberarse de los apuros y acercarse a otro mundo totalmente diferente que el del desierto. Para los Monsalves, lo importante era vengarse en la guerra y hacerse rico en los negocios. El destino atroz de algún hermano no es más que una pérdida indeseada, que se puede cobrar con la muerte de uno de los Barraganes. Por lo tanto, Mani acepta sin escrúpulos la guerra y los negocios como una forma de vida peculiar y no piensa en cambiar o, ni tan siquiera, hacer un amago de cambio.

La guerra entre hermanos permanece y empeora: las venganzas se convierten en atentados planeados y los negocios familiares se expanden hacia un lado horroroso:

Cuando volvió en sí, le llegaron flotando desde la piscina las voces tensas de los dos hermanos, que discutían al borde de la pelea pero evitando caer abiertamente en ella. Escuchó cosas que le dieron a entender que tramaban el asesinato de Nando Barragán. Se enteró sin querer de demasiados detalles. Oyó varias veces la palabra cocaína, y así supo que los Monsalves se habían metido en un negocio nuevo (pág. 262).

Al enterarse de esta conversación, Alina Jericó se da cuenta de que su marido nunca llegará a ser el hombre perfecto que había imaginado y no puede aguantar que su futuro hijo caiga en la cadena de venganzas incesantes entre las dos familias, ni que se meta en los negocios ilícitos que se extienden cada vez más entre los Monsalves. Por esta razón, decide alejarse de él y empezar una vida normal, distinta y tranquila. Se marcha a México junto con el abogado Méndez y, así, evita el destino mortal que les aguarda a ella y a su hijo:

(...) nacía su hijo Enrique en pleno firmamento durante el vuelo 716 de Avianca que iba hacia Ciudad de México (...) Cuando le entregaron el niño, Alina se sorprendió al ver que, por algún capricho de la genética, no tenía la piel verde de los Monsalves, sino amarilla, como sus primos hermanos los Barraganes.

—¿Enrique? ¿Ese niño se llamó Enrique?

—Enrique Méndez, según el nombre de pila que había escogido su padre carnal y el apellido que le dio su padre adoptivo, el abogado (pág. 291).

El niño, nacido en un “no-lugar”, no lleva el apellido infortunado de su padre biológico y pierde el carácter más significativo de su apariencia física como Monsalve: la piel verde. Logra así escapar de la fatalidad impuesta gracias al afán y a las decisiones de su madre.

Alina Jericó<sup>30</sup> es un personaje muy interesante. Es una mujer perfecta en su apariencia física: “Sobre la baranda de la terraza se inclina una mujer alta, joven y plástica, de curvas milimétricamente ajustadas en 90-60-90... Antes de casarse, Alina Jericó de Monsalve fue virreina nacional de la belleza” (pág. 35). Se casa con un hombre rico, Mani Monsalve, y tiene una afición especial: “Más que joyas, o ropa cara, a Alina le gustaba que su marido le regalara caballos finos” (pág. 62). Ella coincide con casi todos los estereotipos de la esposa joven y bella de un hombre rico; es, en apariencia, igual que cualquier otra de las reinas que participan en las fiestas de los Monsalves. Sin embargo, estas impresiones cambian a medida que, en la novela, se va revelando su verdadero carácter.

Alina se opone a que su esposo mantenga negocios sucios y formula una amenaza al principio de la novela: “El día que quede embarazada te voy a dejar, porque no quiero que a mi hijo lo maten por llevar tu apellido” (pág. 39). Al quedarse embarazada, le da a Mani una última oportunidad “Cuando le confirmaron el embarazo, lo que le dijo al Mani fue: Un muerto más por culpa tuya, y me voy” (pág. 130). No se trata de palabras vacías, sino que cumple su promesa. Al morir Narciso, abandona la casa de Mani Monsalve.

---

<sup>30</sup> Este personaje nos recuerda a Fernanda del Carpio en *Cien años de soledad*, quien también es reina de belleza pero con una personalidad distinta.

Sabe perfectamente lo que quiere y es consciente de cómo es su marido. En un principio, espera que él pueda cambiar por ella, pero comprende que esto es imposible. Es entonces cuando informa a Nando sobre el ataque planteado por los Monsalves y decide marcharse para siempre. Su decisión es clave para la narración: Nando Barragán escapa de la muerte y muere Mani Monsalve; al salir del país da a luz a un hijo que consigue evitar el destino fatal que marca a toda la familia.

Hubiera podido vivir con los ojos cerrados, ignorando los muertos y fingiendo no saber en qué negocios se ocupa su marido. Dado que su participación en la guerra no es directa, hubiera podido seguir disfrutando de la vida lujosa, derrochando la fortuna infinita del esposo. Sin embargo, elige un camino mucho más difícil y, al mismo, peligroso. Sin dejarse llevar por la fatalidad, no se rinde; al comprender que la situación de dependencia del marido no le sirve para obtener lo que quiere, lo abandona, a la búsqueda de una vida pacífica y tranquila. Su lucha salva su propia vida, la de su hijo todavía no nacido y la de Nando Barragán.

Alina Jericó no es el único personaje femenino que lucha contra el destino. Los personajes femeninos en la novela son muy variados y tienen diferentes características, pero están todos muy bien contruidos: “Los personajes femeninos son numerosos, están intensamente creados, son muy bellos. Sólo circulan en los interiores, hogares, burdeles, autos, allí ejercen sus poderes, allí también son maltratados por los varones, como madres, como esposas, como amantes, como putas, como hermanas, como sirvientas. Sus vidas son tristes” (Ramírez, 1994: 118). En esta novela, como en casi todas las novelas de la autora, las figuras femeninas están sometidas a un gran sufrimiento, por ser maltratadas, discriminadas y despreciadas. Sin embargo, estas mismas figuras se atreven a rebelarse y a luchar contra la fatalidad impuesta en busca de una vida mejor y tranquila.

Otra figura representativa es La Muda de los Barraganes. Laura Restrepo advierte en la novela que los Barraganes eran “gente de ideas antiguas” (pág. 250). La familia está organizada de acuerdo a un sólido sistema patriarcal. Solo Nando Barragán manda y decide; los demás obedecen. “Como los demás miembros del clan, Arcángel

acata al pie de la letra las órdenes de Nando. No se le ocurre cuestionarlas y menos desobedecerlas. La palabra de Nando es Ley (...) Por disciplina, pero también por inclinación natural” (pág. 58). Los hombres de la familia simplemente obedecen ciegamente las palabras del jefe. Es fácil imaginar la vida de las mujeres en el seno de esta familia:

Desde que empezaron a enterrar a sus hombres andan siempre de vestido negro. (...) La costumbre obliga a un año de luto por cada difundo y ellas no alcanzan a cumplirlo cuando ya empatan con el siguiente. Les pasa como a los presos de penas largas, que no les alcanza la vida para pagarlas.

(...) Las viejas ya estaban secas de tanto sufrir y tanto parir, y a las jóvenes la guerra las había vuelto de piedra. No les quedó tiempo para ser hembras, ni madres. Eran frías y estériles, o al menos eso creíamos (págs. 55 y 94).

Las muertes violentas y sucesivas de hombres de la familia, el sistema patriarcal radical y el triste destino que llevan cada miembro familiar no consiguen que La Muda se rinda. Por el contrario, goza de suficiente lucidez y razón para saber qué quiere. Su mutismo se debe a su voluntad, no a un defecto. Al mismo tiempo, es capaz de muchas cosas; vive como una fortaleza, solitaria e inexpugnable. Insiste en no hablar, aunque puede, sin importarle las complicaciones que eso le acarrea:

De La Muda dicen muchas cosas, porque no soportan su silencio. Lo encuentran agresivo, pedante. La gente no quiere a los que no ventilan sus secretos, a los que no confiesan sus debilidades, y ella es una mujer de granito, capaz de soportar tormento sin quejarse, sin achantarse, sin recurrir a nadie (pág. 54).

Su capacidad no radica únicamente en su resistencia, sino que es poderosa en muchos otros aspectos: es la que asegura el funcionamiento normal de la casa de los Barraganes, se encarga de todos los asuntos cotidianos dentro de la familia. Sin ella nadie sobreviviría:

La Muda se ocupa del trabajo doméstico, que en esa gran familia es monumental. (...) Todo el engranaje práctico de la casa Barragán, que más que casa es una ciudadela, depende de La Muda. Si ella no compra en el mercado nadie se

alimenta; si no hace la limpieza, se dejan tragar por la mugre; si no paga las cuentas del teléfono, agua y luz, les cortan los servicios; si no obliga a los niños a llenar planas de vocales y consonantes, crecen analfabetos sin que eso les quite el sueño a los adultos (pág. 97).

Además, también tiene poderes mágicos, como el Tío y la Mamá Roberta: “Hace mucho aprendió a leer los sueños ajenos<sup>31</sup> y puede verlos, como en cine” (pág. 55). Este poder le permite leer el sueño del Cabo Guillermo Willy y orquesta un funeral falso para salvar la vida de Arcángel Barragán y del propio Cabo Guillermo:

Fue entonces cuando ella concibió y puso en marcha todo el plan, trajo a Arcángel: por señas hizo que el cabo repitiera delante de él su confesión. Convirtió a Severina, a La Mona y a Ana Santana en sus únicas cómplices bajo juramento de silencio, y con ellas –comunicándose mediante notas escritas– inventó los supuestos crímenes, escondió a los dos muchachos en los sótanos, hizo correr la falsa noticia de sus muertes, montó el funeral ficticio (pág. 271).

De este modo salva la vida de los dos jóvenes y hace creer a los Monsalves que han muerto. Esto permite a los dos chicos alejarse de los conflictos entre primos y evitar la muerte escrita. La Muda deja una estirpe de los Barraganes fuera del alcance de la fatalidad al salvar la vida de Arcángel, tarea que Nando Barragán también emprende, si bien fracasa:

A Arcángel lo hirieron en el brazo tres meses atrás, en un atentado en la capital. Sucedió en un aula de ingeniería de una universidad privada, a donde lo había enviado Nando para mantenerlo alejado de la guerra y ajeno al negocio.

(...) Lo despachó hacia la capital con dos hombres de su confianza que lo custodiarían día y noche. El viaje se hizo en secreto para que no corriera peligro, y a la universidad llegó con identidad falsa (...)

Para disimular la perfección de sus facciones le cortaron el pelo al rape, lo cual no hizo más que resaltarlas, y le acomodaron unas gafas postizas de vidrio sin aumento (...)

---

<sup>31</sup> Igual que la misteriosa Frau Frida en “Me alquilo para soñar” de *Doce cuentos peregrinos* (1980) de Gabriel García Márquez, estos personajes en *Leopardo al sol* son capaces de leer los sueños ajenos para predecir el futuro.

A pesar de las infinitas precauciones, los Monsalves lo descubrieron y montaron un operativo para atentar contra su vida (págs. 57 y 58).

Los actos de La Muda de los Barraganes son impresionantes, aunque su radio de acción se circunscribe al mundo del hogar. Tiene mucho carácter, ha presenciado demasiado finales tristes y se niega a ser madre, pues de esta manera evita la muerte de los propios hijos. Sabe que las habladurías atacan y opta por no hablar, pese a los inconvenientes que esto le causa. Es poderosa tanto en los asuntos domésticos como en los familiares, mantiene el funcionamiento normal de toda la familia y, al mismo tiempo, utiliza su poder para salvar a Adriano y a Guillermo. Cumple su papel como mujer y es capaz de realizar actos que le son negados al jefe del clan.

A pesar de que Alina Jericó y La Muda Barragán son muy distintas en muchos aspectos, salvan, a su manera, una vida de cada familia. Están insatisfechas con su vida y logran cambiarla. Son independientes e inteligentes, también poderosas. En la novela viven dentro de familias patriarcales, su voz no es dominante, pero alcanzan a hacer cosas imposibles para los hombres.

La maternidad constituye, en ambas mujeres, una razón más para luchar, pero de forma distinta. Para Alina Jericó, su embarazo le obliga a tomar decisiones rápidas y radicales sobre la relación con Mani Monsalve. Le da la última oportunidad de cambio a Mani, y, al mismo tiempo, también es la última ocasión para alejarse de él. La Muda ha visto a los Barraganes morir y matar. Comprende que “Ése era un apellido maldito, y era mejor no llevarlo” (pág. 86). Decide proteger su virginidad<sup>32</sup> y

---

<sup>32</sup> La Muda protege su virginidad llevándose por vida “un cinturón de castidad, siempre cerrado con llave y candado” (pág. 54), este acto nos recuerda a Úrsula Iguarán en *Cien Años de soledad* quien tiene puesto el pantalón de castidad durante meses al principio de su matrimonio con José Arcadio Buendía para evitar tener niños con cola de cerdo. Las dos comparten características comunes: ambas son las encargadas de los asuntos familiares y caen en un amor incestuoso con un hombre de su familia. La diferencia está que Úrsula se quitó el pantalón ante la fuerza de su marido mientras La Muda decide no casarse ni tener hijos. De esta manera, Laura Restrepo evita otra historia de soledad que duraría cien años en *Leopardo al sol*.

no tratar con los hombres, porque no quiere para su hijo la misma vida maldita. Su rechazo a la maternidad es una forma de evitar más tragedias.

La figura femenina en la novela está estrechamente relacionada con la salvación de los hombres y las tradiciones, o sea, podemos decir que, en cierto sentido, las mujeres en cada clan expresan las identidades de las familias. Son ellas quienes determinan realmente las disputas entre familias:

Salir del desierto significa la pérdida de una tradición y, por consiguiente, de una identidad. Sin embargo, en Nando la continuidad en la tradición pervive a través de la figura de la madre, Severina, por ser la que a toda costa logra mantener, junto con La Muda y la Mona, la noción de territorio tradicional aún en la ciudad, así como la cohesión del clan familiar, a partir de la celebración de la muerte desde los paradigmas sagrados de la guerra y la venganza (...)

Por el contrario el Mani, y en general el clan Monsalve, logra asimilar las lógicas del puerto, de lo urbano y de lo moderno, dejando fácilmente las tradiciones. Ello probablemente se deba a que no existe la figura de la madre y, por el contrario, la única mujer visible, Alina, reafirma en el Mani la necesidad de distanciarse para finalmente despremiar la realidad de la guerra y sus lazos familiares (Ramírez Vásquez, 2007: 100 y 101).

Los personajes masculinos en la novela no se rebelan frente al fatalismo, sea por el peso de las ideas tradicionales de obediencia o por la pasión por el crimen. Los femeninos, sin embargo, luchan contra el destino funesto. De este modo, no sólo logran la liberación propia, sino que también salvan vidas ajenas y dan la oportunidad de escapar del infortunio a un miembro de cada clan. Como dice Caballero Wangüemert en su artículo: “la mujer representa la salvación” (Caballero Wangüemert, 2009: 165). Tanto el hijo de Mani Monsalve como Arcángel Barragán son salvados por mujeres. La fatalidad impone a ambas familias una muerte imprevista, y los demás varones de las dos familia enfilan la senda de una lucha sin fin. Solo las mujeres se rebelan ante el destino y buscan una forma de escapar de él.

### 3.5. El *fatum* y el amor inalcanzable

Como la propia autora ha confesado en los agradecimientos de *Leopardo al sol*, su obra es deudora de la de García Márquez. En sus novelas se aprecia claramente la influencia del gran escritor colombiano. En palabras de Caballero Wangüemert, “el *fatum* o destino funesto tiene mucho que ver con la soledad de sus personajes y ésta deriva de la falta de amor” (2009: 156). En la narrativa de Restrepo, el amor imposible y el destino fatal son temas esenciales. En *Leopardo al sol*, los personajes masculinos son incapaces de amar, no pueden comprender en qué consiste el amor verdadero y no son dignos de ser amados. Las mujeres llevan una vida difícil dentro del sistema patriarcal, aspiran al amor verdadero, pero o bien no lo consiguen, o bien se trata de un amor de corta duración. Así, los personajes carecen de amor y la presencia de la soledad es constante en toda la historia.

En *Leopardo al sol*, nadie consigue amor verdadero: Nando Barragán es abandonado por Milena: “—¿Ella nunca lo quiso? —Dicen que sí, pero que huyó de él, de su guerra y de su mala estrella” (pág. 17). Se casó con Ana Santana, el matrimonio entre ellos no era por amor sino “—Porque un hombre debe tener esposa” (pág. 107).

La soledad de Nando Barragán no responde únicamente a este amor inalcanzable, sino a su incapacidad de amar al prójimo: “porque a fin de cuentas el odio siempre había sido su mayor amor” (pág. 294). Para él, el amor y el odio se entremezclan. La famosa Milena no es más que una figura en que se combinan imposibilidad y salvación: “Quiere arrancarse del alma un mal recuerdo como quien se saca una muela dañada, quiere limpiarse de culpas y remordimientos y se confiesa con Milena, con santa Milena la Imposible, la Inalcanzable, sacerdotisa sagrada con manto y mitra de sombras rojas” (pág. 18). Nando Barragán no sabe qué es el amor ni cómo amar a los demás. Tras ser abandonado por Milena en las primeras páginas, no puede conseguir ni el amor ni la salvación.

Tampoco Narciso Barragán sabe qué es el amor ni cómo conseguirlo. Es un mujeriego y se considera a sí mismo un conquistador. Tiene un sinfín de novias, pero no alcanza a comprender que el amor no consiste en la cantidad, sino en la calidad. “Narciso depende del amor de las mujeres como el pez del agua y el humano del aire” (pág. 102); no sobrevive sin el amor de las mujeres, pero él no ama a nadie. Para Narciso, lo único importante es mostrar su capacidad de seducción; pese a sus constantes romances, la soledad siempre lo persigue:

Ejerce la seducción como un sacerdocio y es tal su afán de fascinar, que se ha vuelto un esclavo de sus propios encantos. Se le diluyen las energías en querer tanto a tantas mujeres y nunca le encuentra el punto justo al amor: no tolera que no lo amen, pero se exaspera si lo aman demasiado. Todas son para él y él para todas y la vida se le va en esa entrega devota, pluralista, múltiple, absoluta, que le copa las horas sin dejar resquicio para la soledad, pero tampoco para la intimidad ni para el reposo, y mucho menos para cuidar de su seguridad personal (pág. 102).

Entre tantas novias, no hay para Nando ninguna mujer como Milena, inolvidable. Pese a ello, Ana Satana está dispuesta a casarse aun sabiéndose no amada. La maldición de Narciso consiste en que, pese a estar rodeado de mujeres, no tiene tiempo para estar solo. Y, sin embargo, se siente solo pese a estar constantemente acompañado.

Arcángel Barragán se va de la casa de los Barraganes y pierde la última esperanza de lograr el amor desesperado que profesa a su tía La Muda:

Se acerca el mediodía y Arcángel no quiere levantarse, debilitado por la secuencia de noches en blanco con Nando y por la terrible lucha interior que cada mañana libre contra el amor monstruoso por su tía, La Muda (...)

Arcángel abraza a la Muda. No le dice nada, pero ella siente contra su pecho el latir de locos bongones que truenan dentro del pecho de él. Entonces pronuncia sin ningún esfuerzo, diáfana y sonoras, las únicas palabras que habrá de decir en su vida:

—Váyanse lejos, y olviden (págs. 196 y 273).

Mani Monsalve es abandonado por su esposa Alina Jericó, que huye con el abogado Méndez: “El Mani Monsalve recibe en silencio la información: tira ese hueso envenenado a la marmita de su alma y lo cocina a fuego lento en una sopa espesa de celos, rabia y dolor, condimentada con la sal de la demencia, las gotas amargas del despecho y el dejo agrídulce de dos hojitas de esperanza” (págs. 281 y 282).

Alina Jericó ama a su marido, pero no puede aceptar su forma de vida, ni poner en peligro la vida de su futuro hijo, por lo que decide alejarlo. Ana Satana ama o admira a Nando Barragán, cuyo corazón está tan lleno de Milena y de guerra que no tiene espacio para ella. Todos pierden en el amor, no se da ningún final feliz y la soledad impera.

### **3.6. Los dos clanes y sus negocios**

Siendo una novela colombiana, el tema de la violencia es inevitable. En *Leopardo al sol* esta violencia se expresa principalmente mediante la guerra entre los dos clanes, los muertos violentos y el trasfondo del narcotráfico. Aunque en la novela el narcotráfico no forma parte del contenido principal de la narración, sí que se relata el modo en que se inicia este fenómeno social en Colombia. Por ello, merece la pena ser investigado.

Los Monsalves y los Barraganes pueden mantener su costosa guerra gracias a los pingües beneficios obtenidos por el contrabando. Estas familias no siempre habían vivido de negocios ilícitos y experimentaron tiempos difíciles. Sin embargo, todo cambió en esta generación:

Nando Barragán y Adriano Monsalve son de la misma edad. Cuando llegaron a grandes, a los catorce años, salieron juntos a recorrer camino y a buscar oficio. Adriano (...) Se hizo comerciante. Nando aprendió a pasar por la frontera cigarrillos extranjeros. Se hizo contrabandista.

A los pocos meses ambos tenían claro cuál de los dos negocios era mejor (pág. 20).

El contrabando cambia la vida de las dos familias, que superan la vida miserable del desierto. Sin embargo, este oficio les enseña, de manera brutal y violenta, algo que va más allá de la mera mejora de las condiciones de vida:

Siguiendo la trocha torcida la nueva generación de Barraganes y Monsalves se instaló en un mundo donde los hombres se organizan en cuadrillas, manejan jeeps, recorren cientos de kilómetros en la noche, aprenden a disparar, a sobornar autoridades, a emborracharse con whisky escocés. A cargar un rollo de billetes entre el bolsillo. A desafiar enemigos, a hablar a gritos, a reírse a carcajadas, a amar a las prostitutas y a pegarle a las esposas (págs. 21 y 22).

El contrabando enriquece, pero no mejora la vida. Las familias adquieren hábitos perniciosos y enfilan un callejón sin salida. El contrabando, además, trae la fatalidad para ambos clanes. Justamente en el momento de llevar a cabo un acto de contrabando Nando decide ir al aniversario de Marco Bracho, durante el cual mata sin querer a su primo Adriano Monsalve. Esta muerte desata todas las desgracias.

No obstante, el dinero fácil logrado por el contrabando ciega los ojos de los dos clanes, que no ven los aspectos peligrosos de estos negocios. Se dedican por entero a ellos hasta que amplían los negocios y no se limitan al contrabando:

- Siempre vivieron del contrabando?
- No. Eso fue solamente el principio.
- Entonces, ¿cómo hicieron tanto dinero?
- Todo el mundo sabe pero nadie dice (pág. 40).

Al principio, la autora no indica directamente a qué se dedican, si bien denomina las actividades familiares como “negocios sucios” (pág. 42), “negocios clandestinos” (pág. 64) y “negocios ilícitos” (pág. 90). Gracias a estas descripciones, el lector cae en la cuenta de que se trata de algo peor que el contrabando. Estas actividades se definen también como negocios “de ganancias fabulosas” (pág. 42) y “cada día las ganancias de ellos fueron mayores” (pág. 163); Mani Monsalve es llamado “joven ejecutivo del crimen organizado” (pág. 69). No es difícil imaginar cuál es este oficio tan violento y

ganancioso. De todos modos, Restrepo lo revela solo casi al final de la novela: “Oyó varias veces la palabra cocaína” (pág. 262). De esta manera, se confirma que Barraganes y Monsalves se dedican al narcotráfico. Estas dos familias son las primeras en dedicarse a este negocio, pero no las únicas ni las últimas:

Habían llegado los tiempos de la violencia total y la vida se nos iba enredada en la moridera y la matadera. Pero los Barraganes ya no eran el epicentro, y tampoco los Monsalves. De la noche a la mañana habían proliferado por todo el país, como hongos después de la lluvia, otros protagonistas más espectaculares, más feroces y más poderosos que ellos (...) Barraganes y Monsalves quedaron reducidos al folclor local. Empezamos a verlos como una prehistoria de la verdadera historia de la violencia nuestra: sólo habían sido el principio del fin (pág. 292).

La novela nos muestra la vida violenta y sangrienta de los dos clanes y de las gentes normales que, casualmente, viven a su alrededor. Sin embargo, al leer que se describe la historia de estos dos clanes como “una prehistoria”, cabe preguntarse cómo es la violencia verdadera en este país, qué tipo de nivel de violencia alcanza la vida de los narcotraficantes y si estos capos del tráfico de estupefacientes son capaces de hacer cualquiera cosa para obtener beneficios.

Nando Barragán y Pablo Escobar son figuras con muchos elementos en común, pese a que el primero es un personaje de ficción y el segundo, un capo real del narcotráfico que provocó la muerte y la guerra en Colombia. Comparten rasgos de personalidad, un origen humilde y la forma de enriquecerse. Se dan coincidencias exactas, como el hecho de que ninguno de los dos toma la comida que otros les ofrecen. Laura Restrepo crea a Nando Barragán la imagen y semejanza de Pablo Escobar para infundir en los lectores el mismo miedo que despertaba Escobar:

Laura Restrepo salpica su relato de unos detalles, unas referencias que vienen clavadas en la mente de cada colombiano que haya vivido la década negra de los ochenta. Así los lectores de 1993 no pueden sino sentir en *Leopardo al sol* la sombra amenazante y omnipresente del capo de los capos, y la autora realiza la hazaña de hablar de Pablo Escobar sin nunca evocarle (Bouvet, 2019: 128).

Esta hazaña de “hablar sin mencionarlo” ejercida por Laura Restrepo tiene el efecto radical de infundir miedo tanto al “coro” de la narración como a los lectores. Gracias a ello tenemos en *Leopardo al sol* la vivísima imagen de Nando Barragán. Cabe mencionar a los sicarios, quienes tienen una activa participación en toda la historia, como otro tema esencial en la novela.

### **3.7. La incorporación de un profesional a la disputa familiar**

El sicariato llamó la atención en Colombia desde finales de la década de los ochenta. Al principio, eran conocidos como “los asesinos de la moto”; con este epíteto se describía a un conjunto de personas que asesinan por encargo (Von der Walde, 2001: 27). Los que ejercían esta profesión normalmente eran adolescentes provenientes de familias con recursos escasos. Se atrevían a asesinar a cualquier persona a cambio de dinero:

Mientras en las páginas dedicadas a las noticias más espeluznantes de asesinatos, especialmente magnicidios, los sicarios son una categoría en la que caben muchas modalidades de asesino, en las páginas culturales juveniles que tanto sociólogos como antropólogos investigan. Los medios masivos de comunicación, con su lógica cada vez más mercantil, contribuyen notoriamente a crear fuertes inconsistencias en el espacio de los conflictos que azotan a Colombia (Von der Walde, 2001: 28).

Al aparecer en el fenómeno del narcotráfico se establece una unión natural entre los sicarios y los narcotraficantes. Los capos eran capaces de pagar a estos jóvenes para que mataran por encargo, a cambio de lo cual los sicarios recibían una generosa retribución económica. El sicario se convirtió, así, en un problema social ineludible, cuyo impacto en el diario quehacer de los colombianos fue notorio:

Desde hace algunas décadas, el sicario se hizo una realidad en Colombia. El fenómeno cobró una dimensión de espanto al final de los ochenta, durante la entronización del narcotráfico en la vida de la nación, y muy pronto fue objeto de atención en la literatura colombiana (Osório, 2008: 64).

Gracias a la ayuda del sector cultural, como la literatura, el cine, las telenovelas, el periodismo, etc., el sicariato se va construyendo como una mitología nacional en Colombia. Desafortunadamente, se convierte en el oficio ideal para los jóvenes con recursos limitados para ganar el dinero fácil y perder su propia vida pronto. Acerca de esta profesión sostiene Vargas Llosa:

Además de formar parte de la vida social y política de Colombia, los sicarios constituyen también, como los cowboys del Oeste norteamericano o los samuráis japoneses, una mitología fraguada por la literatura, el cine, la música, el periodismo y la fantasía popular, de modo que, cuando se habla de ellos conviene advertir que se pisa ese delicioso y resbaladizo territorio, el preferido de los novelistas, donde se confunden ficción y realidad. El sicario prototípico es un adolescente, a veces un niño de doce o trece años, nacido y crecido en el submundo darwiniano de “las comunas”, barriadas de pobres, desplazados y marginales que han ido escalando las faldas de las montañas que cercan a Medellín. Vistas de lejos, desde el valle o las calles de la ciudad, las comunas parecen apacibles, y de noche bellísimas -un manto de luciérnagas-, pero en verdad impera en ellas una indecible violencia, atizada por la miseria, el desempleo, la desesperanza, la droga, la corrupción y una criminalidad sin freno, cuyo emblema y epifenómeno es precisamente el sicario (Vargas Llosa, 1999).

En el ámbito cultural, los escritores colombianos no tardaron en plasmar el tema de los sicarios en su narrativa. Este tema aparece parcialmente en *Coca: novela de la mafia criolla* (1977) de Hernán Hoyos, *La mala hierba* (1981) de Juan Gossain y *No nacimos pa'semilla* (1990) de Alonso Salazar y *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo; funciona como tema central en *El sicario* (1988) de Mario Bahamón Dussán, *El pelaíto que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, etc. (Osório, 2008: 64). En esta narrativa, la representación del sicario tiene algo en común: representa un grupo de gente marginal

que no tiene otro remedio que ganarse la vida quitándosela a los demás, como observa Pablo Montoya:

(...) la figura del sicario joven, adolescente, casi niño. Ese desvalido, ese otro arrojado a los rincones putrefactos de la ciudad, que encuentra en la violencia, en el trabajo de matar por dinero al servicio del narcotráfico, una posibilidad de ser por un momento protagonista de una sociedad que no ha querido saber nada de ellos. Y su mecánica de acción está enredada con un sistema de comportamientos y creencias donde un implacable sincretismo cultural tiene su puesto (...) Lo que cambia son las condiciones. Ya no hay reyes ni príncipes ni carpinteros indigentes. Hay capos del narcotráfico, politiqueros, industriales que pagan, y una generación de muchachos sin empleo, sin educación, sin porvenir que asesinan a líderes de izquierda, a candidatos presidenciales, o simplemente a hombres que hicieron algo o no lo hicieron y deben morir (Montoya, 1999: 109 y 110).

En *Leopardo al sol* el sicario tiene dos funciones: la primera es matar por encargo; la segunda, organizar y vigilar los cultivos de coca. La escritora plasma la figura del sicario en el personaje Holman Fernely. Se trata de una máquina de matar, sin relaciones personales, sin hábitos y extremadamente parco en palabras; en caso necesario, pronuncia refranes. La despersonalización del sicario nos presenta a un hombre sin carácter, dispuesto a todo por alcanzar su objetivo. Es más apropiado llamarlo máquina que ser humano:

Los dos años de reclusión los pasó encuevado en su cambuche, solo como una rata. No hizo amigos, porque desconfiaba. Con nadie se metió, no desperdició el tiempo con la raza humana.

Nunca recibió visita de mujer. Ni siquiera de la madre, que no le falla a un preso por ruin que sea, por bajo que haya caído. A Fernely no se le conoció familia, ni amores, ni amistades (...)

No conversó, no contestó, no dirigió la palabra. Sólo se le oyó decir algún refrán, de cuando en vez, cuando fue imprescindible. Sólo frases hechas, lugares comunes. No tiene imaginación propia para hablar, sino que repite lo que ya está inventado. O a lo mejor no suelta prenda para que no le conozcan la psicología. Por la boca muere el pez, o en boca cerrada no entra mosco: ésa sería, tal vez, su explicación (pág. 50).

Al sicario Fernely se deben, en la novela, las muertes más violentas, las de Narciso y Raca Barragán. A diferencia de las guerras de hombre entre los Barraganes y los Monsalves, Fernely diseña atentados bien planteados, muy diferentes de las muertes que tienen lugar durante las “zetas”:

El deportista rubio se le acerca aún más, se pega a la puerta del carro como si quisiera pedirle alguna cosa. De repente Narciso percibe algo horrible en la expresión de ese hombre: le adivina en la cara la intención de matar. Entonces, por fin, en la última fracción de segundo, los ojos divinos de Narciso, El Lírico, se abren a la realidad y alcanzan a ver impotentes cómo el flaco feo destapa con la boca una granada de mano y la tira por entre la ventana abierta hacia el interior de su Lincoln nazareno y oro, color sacrificio como altar de viernes santo, día de pasión y de crucifixión (pág. 153).

La muerte de Narciso es la primera que tiene lugar fuera de la “zeta”, lo cual contraviene las reglas del Tío, para quien la venganza solo debe realizarse en las zetas: “Solamente en las zetas: a las nueve noches de su muerte, el día que se cumpla un mes, o en el aniversario” (pág. 31). Narciso muere en una mañana en que acaba de terminar una zeta. A partir de esta muerte, ambos clanes no respetan la ritualidad establecida por el Tío y empiezan a matar a los enemigos de cualquier modo y en cualquier momento. De esta manera, la guerra llega a su apogeo, la violencia se torna extrema y las muertes, inesperadas y violentas:

—Mucha agua debió correr bajo los puentes para que Barraganes y Monsalves pasaran de líos de faldas y guerra de coplas al profesionalismo frío de un Holman Fernely.

—Mucha sangre corrió bajo los puentes, y lo que tenía que pasar pasó (pág. 173).

También es el primer intento de la profesionalización del asesino –plantado y realizado por un profesional contratado por los Monsalves–, que le da un nuevo sentido a la vieja guerra:

Es aquí donde entendemos entonces que un sentido de realidad incuestionable finalmente es trastocado por la influencia de las economías ilegales, quienes terminan por desvirtuar y vaciar de sentido a las formas tradicionales, fundamentadas en el honor y la palabra. La salida del territorio ancestral hacia la ciudad señala el primer rompimiento, luego la excentricidad, el lujo, el culto al objeto y al dinero determinan nuevos valores que justifican la vinculación del sicario, el cual termina por instaurar un nuevo ethos que impone la lógica de la arbitrariedad y el caos. Los motivos de la vieja confrontación son desbordados por la nueva realidad del narcotráfico, en la que la guerra no tiene ni reglas ni límites. Y esto se ve reflejado en los dos protagonistas: Nando permanece fiel a la tradición, y entiende el negocio de la marihuana como un medio para llevar a cabo su misión como guerrero que debe redimir el honor de su estirpe; por el contrario, el Mani asume por completo la dinámica del narcotráfico, buscando afanosamente integrarse al ambiguo y versátil mundo moderno, donde la ilegalidad y la violencia fluyen impunemente en las márgenes oscuras de la sociedad. Así, la novela muestra dos actitudes diferentes ante las economías ilegales y su impacto social y cultural en el entorno y al interior de los clanes (Ramírez Vásquez, 2007: 102).

Los Monsalves obran totalmente en contra de la sentencia del Tío “Si matas a tu enemigo, deberás hacerlo con tu propia mano; nadie podrá hacerlo por ti. La pelea será de hombre a hombre, y no por encargo. No debes herirlo si está desarmado o descuidado, ni sorprenderlo por detrás” (pág. 31). Contratan a Holman Fernely, asesino profesional, para eliminar a los enemigos que ellos mismos no pueden eliminar. Este utiliza trampas e intrigas bien diseñadas para matar a los objetivos desarmados y descuidados.

La muerte de Raca Barragán es también fruto de la planificación de Holman Fernely:

—Fernely y sus sicarios, en una orgía de sangre. Acabaron con El Tinieblo (...) y con toda su pandilla. Mataron a siete, y los despedazaron después de muertos. A Fernely tampoco le fue bien, aunque atacó por sorpresa y por la espalda. No contó con la fiereza del Raca, que le mató cuatro hombres antes de morir (...) Cosido a cuchilladas, sangrando como un Cristo, el innumerable logró escapar de sus verdugos (...) Cerca de la carretera encontraron después su chaqueta de cuero con cuatro agujeros de bala, pequeños, redondos. El primero en la espalda a la altura del omoplato derecho, el segundo sobre el hombro izquierdo (págs. 236 y 237).

La muerte del Tinieblo aparece en la prensa también, la cual da detalles de las escenas sangrientas causadas por los sicarios: “En la sección de sucesos trae un informe completo...sobre la noche de la matanza del Tinieblo y sus amigos. Fotos de los cadáveres esparcidos por la carretera, destrozos, mutilaciones. Horror desplegado a todo color y a todo morbo” (pág. 243). Para Fernely, matar es su profesión. Con tal de cumplir el objetivo, es capaz de tomar cualquier medida o llevar a cabo cualquier acción.

Por añadidura, estas dos muertes causadas por Holman Fernely muestran su manera de pensar, totalmente opuesta a la de los Monsalves. Los Monsalves matan en función de los prejuicios y creencias de la gente; Fernely, por el contrario, toma decisiones en base a sus pesquisas y apunta primero a las personas importantes:

–Al enemigo primero arruínalo, luego exterminalo– sentencia Fernely, y esta vez deja perplejos a los Monsalves, para quienes era evidente que Narciso debía morir, pero por farolero, por perfumado, por blanco fácil. Lo que propone la lógica extranjera de Fernely es otra cosa: liquidarlo porque maneja dineros, las listas de clientes, los contactos...

Lo de perfume son creencias de la gente, y Fernely es un profesional que no se descreta con habladurías. Él se guía por lo seguro, va a lo fijo: es un científico del crimen.

El plan de Fernely es otra cosa, está diseñado según otro estilo. A él le pagan por matar, y lo hace con rapidez y sin escrúpulos. No respeta ley ni ética, nada le inspira lástima, y por eso es infalible como asesino (págs. 82, 100 y 101).

Siendo un experto, Fernely mata con rapidez. Investiga bien a su víctima, planifica su atentado y acaba con la vida de su objetivo. Así, mata a Narciso con una granada y a Raca “con saña: a balazos y después a cuchillo” (pág. 236). Sin duda alguna, eran muertes violentas y sangrientas, el sicario atacaba con sorpresa y por la espalda cuando la víctima está descuidada. Las muertes causadas por Fernely se cuentan como las más violentas en la novela.

La profesionalización del asesino también acaba con los últimos vestigios de naturaleza humana en las dos familias. La guerra deja de estar relacionada únicamente

con la venganza y pasa a estar unida a los negocios, que, finalmente, cobran más fuerza que el ánimo revanchista. Al morir Narciso, nadie cuida de los negocios de los Barraganes, mientras que los Monsalves se hacen cada vez más ricos. En este sentido, los Barraganes ya han perdido la guerra:

—Por la época en que vivió en la casona colonial, el Mani Monsalve se hizo más rico que nunca. Por todos lados le reventaban negocios. Le caían socios del cielo.

—En cambio los Barragán andaban cada día más solos, y más pobres.

—Muerto Narciso se olvidaron de los negocios. No volvieron a conseguir un peso.

—Entonces se cumplió el cálculo de Fernely: primero arruinarlos, después derrotarlos (pág. 229).

La incorporación de los sicarios a la antigua guerra interfamiliar supone para algunos críticos una degeneración por motivo de romper el tiempo y las reglas establecidas anteriormente:

La nostalgia (de ambos capos hacia la forma de guerra antigua) se debe a que la guerra ha cambiado en forma fundamental: en determinado momento, un Monsalve impone a su clan la colaboración de un sicario ajeno. Entonces, de inmediato, la guerra degenera (...) La degeneración supone el irrespeto total hacia las reglas: ya no se cumplen los acuerdos relativos al tiempo que se reservaba para la guerra (la zeta), ni los que se relacionaban con el modo de matar, en fin, los calificativos “irreglamentaria y cruel” denuncian cómo las prácticas de la guerra cambiaron para mal. La intrusión del sicario ajeno anuncia el fin de la guerra lúcida y el principio de una guerra total (Vanden Berghe, 2019: 58).

La incorporación de un sicario a la guerra comporta cambios notables para ambas partes. Los Monsalves empiezan a tender trampas contra los Barraganes y los Barraganes se ven obligados a cambiar su comportamiento: “Nando Barragán pasa las horas encerrado en la oficina haciendo lo que nunca antes. Se dedica al análisis, la lectura y la pensadera, para descifrar lo indescifrable” (pág. 169). Los Monsalves y los Barraganes dejan de actuar según las reglas, empiezan a planificar homicidios contra sus enemigos y las muertes son cada vez más violentas:

En *Leopardo al sol* (1993), Fernely organiza las estructuras paramilitares que protegerán los cultivos de coca de la familia Monsalve. Este es un personaje solitario que se erige en el símbolo de la degradación cultural de las dos familias en disputa y del ingreso a una lógica de violencia instrumental asociada al narcotráfico, que desvincula el conflicto de sus normativas y motivaciones axiológicas, étnicas, etc. (Osório, 2008: 71).

De acuerdo con el criterio de Osório, en la presente novela el sicario tiene una función de doble nivel: una sería la de liquidar al enemigo; otra de sus labores importantes consiste en la guardia de los cultivos de droga:

(...) observan el portentoso latifundio que se extiende a sus pies, salpicado de reses cebú que vagan pacíficas por un mar infinito de laderas sembradas de yerba marihuana.

(...)

–¿Mantienes a ese hombre aquí, entrenando sicarios?

–No son sicarios. Es un grupo de autodefensa, calificada para proteger las haciendas contra allanamientos del ejército o ataques de la guerrilla, contra los abigeos, contra los secuestradores... Hay mucho peligro... (págs. 190 y 193).

La aparición del sicario lleva los conflictos fratricidas hacia un nuevo clímax, convirtiendo la antigua disputa familiar en una verdadera guerra entre capos, de modo que para ellos “la vida humana no tiene más valor que el de una pieza de ajedrez” (Vanden Berghe, 2019: 58). La guerra continúa, pero ya no es solamente una disputa entre primos, sino más bien una batalla entre enemigos acérrimos. Una vez dejan de respetarse las reglas impuestas por el Tío, lo importante es alcanzar el dominio absoluto del negocio de las drogas y eliminar a los enemigos. Por ello, llegamos la parte con la máxima presencia de la violencia en la novela.

### **3.8. Derivado de las tradiciones y desarrollando en la nueva era**

Con el narcotráfico y el sicariato como trasfondo de la historia, es inevitable la presencia de la violencia como tema permanente desde la época precolombina hasta la modernidad. La violencia contenida en la novela puede dividirse en dos especies: una es la física, relacionada con la guerra entre los dos clanes, que provoca incontables muertes y pérdidas materiales, hasta que arruina la ciudad; otra es la psicológica, relacionada con los daños irreversibles en los demás que causan el comportamiento y los actos de los protagonistas. La violencia física es fácilmente observable de manera directa; es posible recuperarse de esta con el paso del tiempo. Sin embargo, la violencia psicológica, a primera vista no tan grave, deja heridas profundas y perpetuas en la vida de los habitantes. En comparación con los daños materiales, los traumas mentales son mucho más graves.

En primer lugar, nos concentramos en la violencia física. En la novela abundan muertos y heridos de principio a fin. La novela empieza con un atentado a Nando Barragán, acto que hace las veces de introducción al origen del ciclo de la venganza: la muerte de Adriano Monsalve. A lo largo de este ciclo, habrá numerosas muertes en ambas familias:

—Después del primer muerto reventó la guerra y por muchos años, y aun todavía, hubo llantos y hubo campanas. Al primero lo siguió el segundo, el tercero, el décimo y de ahí para arriba hasta contar treinta o cuarenta. Por cada Barragán que caía en venganza caía un Monsalve, y viceversa. Así se fue alimentando la cadena de sangre y el cementerio se llenó con sus lápidas (pág. 39).

Los Barraganes y los Monsalves pierden la vida porque están inmersos en pleitos y venganzas propias. Sin embargo, los afectados por la guerra infinita y violenta no se limitan a los propios primos y a sus familias. Los habitantes del barrio de los Barraganes son sus principales víctimas. Cada vez que hay una “zeta”, el barrio cae de

nuevo en la ruina. A lo largo de los veinte años, casi todo el barrio queda marcado por la guerra:

Muchas cosas estaban averiadas por cuenta de la guerra de los Barraganes contra los Monsalves. Cada asesinato, cada enfrentamiento, quedaba señalado como una cicatriz en las calles de nuestro vecindario (...)

Ni siquiera los lugares respetables, ni los privados, se habían escapado de ser escenarios del crimen (...)

Muchos eran los estragos que a lo largo de los años iba dejando ese pleito. No quedaba ya cuadra sin su propia historia de sangre. Eran tan frecuentes los tiroteos, que nosotros mismos, a nuestro propio barrio, el lugar donde habíamos nacido y donde forzosamente teníamos que crecer, le decíamos La Esquina de la Candela (págs. 83 y 84).

Los conflictos entre primos son violentos y feroces, no permiten ni la supervivencia ni la huida. Por ello, no respetan las leyes ni a las personas ajenas. Durante una “zeta”, cualquier sitio puede convertirse en un campo de batalla: lugares profanos, como colegios y tiendas, o sagrados, como la iglesia. Los habitantes de este barrio carecen de un lugar seguro para esconderse o alejarse de los peligros. Aunque ajenos a las pugnas familiares, se ven influidos por ella.

Por otra parte, se observa la existencia de la violencia psicológica en la novela. La guerra entre los primos provoca pánico entre los habitantes de La Esquina de la Candela en cada “zeta”, así como maltratos psicológicos de Nando Barragán a su hermano Raca Barragán y a su esposa Ana Santana.

Debido a la ritualidad de la guerra, cada vez que los Monsalves atacan, la guerra estalla en La Esquina de la Candela, el barrio en el que, además de los Barraganes, viven personas corrientes. Tanto la guerra como la convivencia con los Barraganes causan problemas y terror:

Cada vez que caía una zeta había conmoción en La Esquina de la Candela...Pero en el resto del barrio cundía el pánico. No teníamos adónde ir ni a quién acudir, y pasábamos la noche en vela, esperando lo peor (...)

—Los vecinos de La Esquina de la Candela tuvimos que soportar sus caprichos de adolescente corrompido. Fueron años negros para el barrio. Todo lo

que El Tinieblo tocaba se marchitaba, todo el que se le acercaba, sufría (págs. 145 y 183).

Para el resto de los habitantes, la guerra entre primos supone una historia local para contar, y ruina irreparable que también conlleva peligro. Después de cada “zeta”, quedan cadáveres, pánico y pérdidas. Sin embargo, fuera de la “zeta” también hay peligro: los propios Barraganes son la amenaza más grande para el vecindario. La sola presencia de Raca Barragán puede provocar espanto entre los vecinos, al punto que no se atreven a pronunciar su nombre “Desde entonces nadie quiso mentar su nombre, y se pusieron matas de sábila y escobas paradas detrás de las puertas para ahuyentar su presencia” (pág. 183). Por consiguiente, nacer en La Esquina de la Candela, supone vivir aterrorizado durante toda la vida.

También la mayoría de las mujeres que se relacionan con Nando Barragán son profundamente infelices. Su esposa, Ana Santana, pasa a vivir, al casarse, como persona invisible, sin “paz ni amor” (pág. 90), como gusta decir a la gente del barrio. La vida en el castillo de los Barraganes, nunca es fácil para una mujer, es incluso peor para ella: “Ana Santana vaga como una sombra por la casa de los Barragán. Al principio la odiaban; ya ni siquiera eso. Parece que nadie nota su presencia tímida” (pág. 232). A su esposo siempre le interesa más su guerra y sus venganzas. Su amor verdadero es Milena, y “De su esposa, Ana Santana, se ha olvidado por completo” (pág. 169). Olvidada de su marido, ignorada por los otros moradores de la casa y torturada por el amor que Nando Barragán siente por otra mujer, Ana Santana lleva una vida tímida e irrelevante, lo que supone para ella un tormento infinito.

Raca Barragán, hermano penúltimo de los Barraganes, vive bajo la indiferencia de su hermano mayor. Nando no lo quiere, lo instruye en el arte de la violencia solo porque lo considera un buen heredero, pero no por amor. Se trata del personaje más insignificante para los Barraganes, indigno de cariño tanto en la vida como en la muerte:

Lo llevó de la mano por los despeñaderos de la ilegalidad y la guerra y le transmitió sin reserva toda su sabiduría peleonera. Pero nunca lo amó (...) Aunque el Raca supo convertirse en el mejor estratega y el más hábil pistolero, la desfachatez con que mataba y veía morir despertaba en Nando un desprecio mal disimulado que se traducían en dureza de trato y ferocidad de palabra (...) Al Raca, que se graduaba de matón porque lo jalaba el instinto pero también por afán de complacer a su hermano mayor, ese desdén lo carcomía por dentro. Su devoción por Nando crecía como la de los perros, que entre más apaleados más abyectos, y como no comprendía el motivo del desprecio fraterno, se esforzaba por superarlo perfeccionándose en el crimen y ensañándose en la crueldad (...)

A los dieciséis años le pasó lo peor (...) Nando Barragán se enteró de lo sucedido y él personalmente buscó y asesinó a cada uno de los doce hombres de la celda. Pero su asco por el Raca aumentó hasta la náusea (págs. 182 y 183).

Raca Barragán es un personaje cruel y malo, y el más solitario de toda la novela, porque nadie lo ama. La gente lo teme tanto que no se atreve a mencionar su nombre, al punto que lo llaman el “innombrable” (pág. 237); a su familia tampoco le importa. Aunque admiraba a Nando, este siente por él desprecio y aun repugnancia. Su educación, diseñada para hacerse cargo de las tareas más difíciles de la familia, también causa el rechazo y menosprecio de sus familiares. En su vida sufrida no conoce el cariño. No existe ni una posibilidad de que haya alguien que lo trate normalmente. Nace malo y recibe una peor educación. Las experiencias desagradables de la adolescencia lo convierten en un diablo vivo. Si en su vida hubiera pasado alguna cosa buena, lo habría salvado, habría podido ser “bello y santo” como su apariencia, pero tal cosa no sucede.

A lo largo de toda la novela, Laura Restrepo mezcla lo tradicional con lo moderno mediante las disputas a muerte entre los dos clanes. A través de los mitos de la cultura indígena wayuu, al que pertenecen los Monsalves y los Barraganes, nos presenta una sociedad o una identidad nuevamente construida y marcada por la violencia:

Aunque exista en la ley wayuu el camino de la conciliación por medio de la palabra, la escritora privilegia el mitema de la guerra fratricida para la construcción del ideograma violencia, y así establecer una metáfora de la misma como una lectura del fenómeno en Colombia: *la cadena de las venganzas contrapuestas, amparadas por la ley del silencio*, en la que la violencia se acepta

como una realidad inamovible, como un dogma, como una epidemia que nos convierte en víctimas y a su vez en victimarios, en transmisores del virus mortal. Esa convivencia con la violencia crea una atmósfera de irrealidad expresada por las voces de la colectividad, las cuales hablan desde una percepción que finalmente crea una leyenda. Este relato colectivo permite que se tome distancia para ver reflejado allí nuestra tragedia, pues la tara de la violencia parece definirnos y permanentemente lo legitimamos como una tradición, como parte de nuestro folclor, pero sobre todo como una entidad que está por encima de nosotros y sobre la cual no podemos hacer nada, sólo aceptarlo como una verdad irrefutable (Ramírez Vásquez, 2007: 106. Las cursivas son del texto original).

La violencia está presente en casi toda la novela. La guerra, las muertes, los asesinatos y los maltratados son sus representaciones. Nos presenta Laura Restrepo una sociedad llena de todo tipo de violencia. Sin embargo, la novela plantea otras cuestiones.

### **3.9. El caos como una eternidad**

El mundo descrito en la novela es una sociedad problemática y con la conciencia enferma, llena de ilegalidades. En esta sociedad, donde la justicia no funciona, la violencia es la única ley. Las autoridades son corruptas, existe una gran desigualdad en la sociedad; la violencia cobra importancia y es tan frecuente que la gente celebra las hazañas de los asesinos:

—Tres veces en ese día Nando le perdonó la vida a Fernely, el asesino de sus hermanos. Tres veces que se volvieron famosas en La Esquina de la Candela, como las tres caídas de Cristo o los tres pelos del diablo. Las sabíamos de memoria, la primera, la segunda y la tercera, y sin embargo no nos cansábamos de contarlas ni de oírlas contar (...)

—La noticia llegó a La Esquina de la Candela antes que el propio Nando. ¡Nando Barragán asesinó a Holman Fernely!, gritaban los niños por las calles del barrio. De ese momento la gente empezó a contar la hazaña, y no termina todavía. Nando, leyenda viva, había convertido a Fernely en leyenda muerta. Esta tarde nos paramos en las aceras para ver pasar al ganador (págs. 250 y 253).

Los asesinatos se definen como “hazañas”; los sicarios se vuelven “leyendas”, se cuentan los hechos sangrientos como si se narraran gestas heroicas. La violencia metamorfosea la sociedad totalmente, al punto que la gente presencia muertes, frecuenta sitios de guerra y alaba los hechos de asesinos sin darse cuenta de que eso es anormal. Pareciera que, en su vida, pueden contar y recordar únicamente historias relacionadas con el crimen. Los niños crecen oyendo cuentos de asesinos y, al convertirse en adultos, se convierten en protagonistas de uno de ellos.

Es una sociedad sin leyes, en que las autoridades no tienen competencia alguna. “Como de costumbre, ni la justicia ni las autoridades tienen pistas, testigos ni prueba, ni siquiera interés en el caso” (pág. 270). En la novela, las autoridades hacen acto de presencia, pero nunca ejercen el poder.

“Las gentes enloquecidas, ciegas, gritonas (...) hasta que llegan las radiopatrullas. Seguro cuando suenan las sirenas los Monsalves se retiran, porque al rato, cuando vuelve la luz, con la autoridad presente, ellos han desaparecido ya” (pág. 16). En el atentado del bar contra Nando, aparece la policía, pero los que participan en este asunto no reciben ningún castigo. Cada cual puede seguir a lo suyo, como si nada hubiera pasado. “Por primera y única vez en su vida lo agarró la policía, cosa que nunca les ocurría a los Barragán, inmunes al brazo de la ley” (pág. 182). La guerra provoca numerosas muertes y dura más de veinte años, tiempo en el que ningún Barragán es apresado por la policía. Los Monsalves y los Barraganes siguen sus guerras como si no existiera la ley para ellos.

La corrupción es otro tema relevante en el mundo creado en la novela, que se materializa en la liberación de Holman Fernely de la cárcel. Pese a ser un delincuente profesional, es declarado inocente y puede seguir perpetrando crímenes. Todo ello, gracias a un soborno millonario pagado por los Monsalves:

Lo condena un rosario de acusaciones, pero lo van a soltar. Sale libre porque lo han comprado de afuera. Alguien, algún poderoso, pagó por su libertad. Se habla de un millón. Por un millón –se dice– le desaparecieron el expediente y las autoridades lo declararon inocente.

Atraviesa unos peladeros que son canchas de deportes. Llega a la última puerta, la de la calle, la que lo lleva a la libertad. Nada le impide franquearla porque han desaparecido por milagro, o por sobornos, los cargos de asesinato, desertión del ejército, asociación para delinquir, atentado con explosivos, porte ilegal de armas, extorsión, boleteo y secuestro. No hay sumario, luego no hay culpa. El hombre es inocente y su retención es ilegal (págs. 49 y 52).

La liberación de un delincuente no significa nada para las autoridades “del incidente no perduraron sino la nota en la página judicial en el diario del día siguiente” (pág. 58). Si se tiene dinero, todo se puede. En la novela, quien tiene dinero domina el mundo. La justicia, la ley y las autoridades se revelan incompetentes.

Nos muestra Laura Restrepo un mundo falto de justicia social, en el que las autoridades nunca ejercen su poder cuando es necesario y solo hacen acto de presencia cuando su aparición les reporta algún beneficio en forma de sobornos y proyectos para recibir dinero blanqueado. En la novela se nos presenta un ejemplo de cómo “lavar dinero legalmente”:

—Ahora se presenta una situación excepcional. El Banco de la Nación va a abrir lo que llaman la «ventanilla siniestra», para recibir los dólares que le lleven sin preguntar nada, ni el origen, ni el nombre, ni la cédula, ni nada. La única condición es que sólo cambia mil dólares por persona. Mandas cien personas cada una con su cuota y en un solo día limpias cien mil dólares (pág. 166).

Con este nivel de corrupción, es fácil imaginar la desigualdad social en términos de distribución de la riqueza. Se trata de una brecha enorme: los ricos malgastan dinero mientras que los pobres ni tan siquiera pueden sobrevivir. Los habitantes normales llevan vida de indigencia, mientras que las autoridades corruptas y los mafiosos viven en un constante despilfarro.

Antes de embarcarse en negocios ilícitos, los Barraganes y los Monsalves viven bajo circunstancias duras: “donde la vida era magra y caía con cuentagotas. Le robaban el agua a las piedras, la leche a las cabras, las cabras a las garras del tigre. Los dos ranchos estaban uno al lado del otro y alrededor no había sino arenas y

desolaciones” (pág. 21). Después de obtener ganancias ilícitas, cambia su forma de actuar:

En sus buenos tiempos, Nando Barragán desbarrancaba automóviles nuevos por el placer de verlos volverse añicos. Ostentaba por la calle encendiendo tabacos con billetes de cien, también le gustaba tirar dólares a la jura para que se los raparan los muchachos del barrio. Era su manera de comprar fidelidad y de hacerse popular, y al mismo tiempo se divertía viendo cómo la raza se hacía matar por agarrar unas monedas, cómo se rasguñaba y se desgarraba en la ferocidad de la rapiña (págs. 229 y 230).

Pasa lo mismo en los Monsalves. En su condición de “nuevo rico”, Mani Monsalve se sume en la confusión al gastar su dinero incontable:

Cada semana recibe en su despacho la visita de un contrabandista que le lleva los últimos inventos de la tecnología y que siempre sale complacido porque el Mani Monsalve es cliente fijo para todo lo que tenga enchufe. Llena closets con electrodomésticos que no necesita, que compra sólo por darse el gusto. Colecciona algunos que ni siquiera sabe para qué sirven (...) Ha conseguido más dinero del que hubiera podido soñar, pero lo traiciona el criterio a la hora de gastarlo. Sabe que no sabe qué es bonito y qué es feo, qué está de moda y qué no, y esto lo preocupa hasta la obsesión (págs. 115-117).

Esta ostentación es contraria a la del pobre pescador que se encuentra un billete en un río. Asustado al ver tanto dinero sin dueño, se sorprende de su suerte. Aunque puede suponer una cantidad pequeña para su dueño verdadero, para el pescador es una gran fortuna:

Eso mismo se pregunta él, aterrado, maravillado, y no se sabe contestar. Está pasmado: no se atreve a moverse por temor a que desaparezca el tesoro. Su cerebro sigue paralizado, pero sus bolsillos reaccionan. Ya no se pregunta más, sólo quiere apropiarse del botín. Observa alrededor, por si aparece el dueño. Nada, nadie. Sólo lo miran unas lagartijas con manitas de niño. El corazón del pescador late con violencia, la saliva se le seca en la boca. Furtivamente, ojeando hacia los lados, con pánico de ser sorprendido (pág. 175).

Para esta familia tan pobre, que no tiene qué comer sino pesca, incluso la denominación del billete es desconocida. Esta cantidad es suficiente para cambiar por completo su existencia. Sin embargo, para los Monsalves, dueños del dinero, solo era una cantidad ínfima, que no merece la pena mencionar.

¿Cómo es el mundo narrado en la novela? Está lleno de problemas, repleto de ilegalidad impune, carece de justicia social: es fácil liberar a un delincuente si se posee dinero para el soborno. Es posible contratar a un sicario cuando se tiene dinero y poder, incluso se admitían el lavado de dinero “legal”. Los ricos se hacen cada vez más ricos, mientras que los pobres subsisten a duras penas.

Sin duda alguna, en esta obra, los temas más relevantes son la violencia y la muerte. Toda la narración se basa y se desarrolla alrededor de ellas. Hay también amores imposibles, muertes violentas, conflictos armados entre hermanos y cadáveres mutilados e incontables a lo largo de la narración. El amor y el odio se entremezclan. Aunque existe una pequeña posibilidad de escapatoria, todos acaban perdiendo, sin vida ni esperanza:

El *Leopardo al sol* es una parábola del destino colombiano en el que una violencia antigua y ancestral se enlaza con la siguiente y la muerte entre hermanos se moderniza y se traslada a escenarios distintos y novedosos, sin que se vislumbre en el horizonte una posibilidad de reconciliación y paz (Navia Velasco, 2007: 23).

En la novela, la antigua guerra entre hermanos desaparece y se transforma en una batalla entre dos capos de narcotraficantes. Desde la modernidad, se rechazan y demonizan los poderes ancestrales. Sin embargo, la tradición predice con certeza el final del protagonista y sigue ejerciendo su influencia en la sociedad moderna. La escritora relaciona la violencia moderna y novedosa con la antigua y tradicional, encontrando un origen perfecto para la violencia actual. Se trata de un ejemplo perfecto que encaja en la clasificación de Luz Mary Giraldo Bermúdez sobre los escritores recientes colombianos:

El escritor actual asume el riesgo de mirar desde los orígenes o desde el apocalipsis. Por eso hablar de heterogeneidad es hablar de multiplicidad de visiones. En nuestra realidad de latinoamericanos es posible encontrar la convivencia de viejas tradiciones con nuevas formas de vida, lo que permite ampliar el carácter múltiple expresado en nuestra literatura: así pues, obras de clara raigambre regional elaboran problemas de índole ciudadano y viceversa; obras del momento contemporáneo discurren sobre problemas decimonónicos; obras de corte mítico se confrontan con otras de corte moderno (Giraldo Bermúdez, 1995: 11).

A través de su narración, nos presenta el proceso de la transformación de la violencia en Colombia, nos muestra los problemas existentes en la sociedad desde un punto de vista peculiar:

En la cantera inagotable que supone la narrativa colombiana, una de sus mayores riquezas es la diversidad de puntos de vista y la disparidad de criterios estéticos que permiten ver el fenómeno del narcotráfico y la violencia en todas las estaciones de su desarrollo. La evolución de la violencia desde los estadios más ancestrales hasta su profesionalización mediante la figura del sicario tiene en *Leopardo al sol* (1993), de Laura Restrepo, un ejemplo excepcional (Camacho Delgado, 2008: 204).

En *Leopardo al sol*, Laura Restrepo nos muestra los orígenes del narcotráfico. Se trataba de una opción elegida por los propios colombianos, desarrollada por los que ejercen esta profesión, aceptada por las clases altas de este país y heredada por otros que quieren cambiar su vida. La pobreza, la falta de justicia social, la corrupción o el sistema patriarcal, entre otros fenómenos, dan forma al narcotráfico presentado en la novela. Los narcotraficantes viven en el mismo barrio que los habitantes normales, ocupan la misma tierra que los agricultores para cultivar marihuana, negocian en la misma ciudad en que gobiernan las autoridades. El narcotráfico, que deriva y se desarrolla dentro de la propia sociedad colombiana, se constituye en un problema radical del país. Al mismo tiempo, la violencia acompaña constantemente todo este proceso. Aunque consideramos que la historia narrada es bastante violenta, Laura Restrepo la define como una “prehistoria de la verdadera historia de la violencia

nuestra” (pág. 292) y “el principio del fin” (pág. 292). Si la violencia y el narcotráfico en *Leopardo al sol* sólo se pueden considerar como un inicio, ¿cómo sería el apogeo?

## **Capítulo 4. El desplazamiento interior en *La multitud errante***

*La multitud errante*, novela publicada en 2003, narra una historia ambientada principalmente en el desplazamiento causado por los actos violentos a lo largo del periodo de la Violencia en Colombia, en concreto, en el caos causado por el asesinato de Jorge Elicér Gaitán, acto conocido como el Bogotazo. La historia se centra en un triste triángulo entre un desarraigado, su madre adoptiva y una trabajadora social extranjera. El protagonista va a contracorriente de la multitud migratoria en búsqueda de su madre adoptiva desaparecida. En su camino pasó por un albergue de refugiados y conoce a una trabajadora social, quien se enamora de él. A medida que estos dos personajes se van conociendo, la autora introduce las situaciones de todo el país e historias de los demás. A pesar de ser una novela corta, constituye una radiografía extraordinaria de las situaciones de extrema violencia y las condiciones de vida de los desplazados.

La autora nos plasma una vivísima imagen del desamparo y la angustia sufridos por los migrantes, la violencia que los deja sin hogares y les ha arrebatado a sus seres amados, el desplazamiento por culpa del cual han empeorado sus condiciones de vida. No obstante, podemos averiguar que el amor, la esperanza y la creencia de una vida tranquila en paz persisten en todos y un futuro mejor está en camino.

### **4.1. El contexto histórico de *La multitud errante***

En Colombia, los años entre 1948 y 1966 son conocidos como el periodo de la Violencia, por los hechos extremadamente sangrientos sucedidos dentro de este país.

Con estas palabras lo describía Gabriel García Márquez en *Vivir para contarla*, puesto que, casualmente, se encontraba en Bogotá y experimentó personalmente ese caos:

Los asaltantes desaforados tiraban por las ventanas de la Gobernación cuanto encontraban en las oficinas. El humo de los incendios había nublado el aire, y el cielo encapotado era un manto siniestro. Hordas enloquecidas, armadas de machetes y toda clase de herramientas robadas en las ferreterías, asaltaban y prendían fuego al comercio de la carrera Séptima y las calles adyacentes con ayuda de policías amotinados. Una visión instantánea nos bastó para darnos cuenta de que la situación era incontrolable (García Márquez, 2002: 279).

El caos después del asesinato de Gaitán dejó la ciudad en ruinas, incontables cadáveres y el paisaje infernal:

Poco antes de la medianoche, cuando dejó de llover, subimos a la azotea para ver el paisaje infernal de la ciudad iluminada por los rescoldos de los incendios. Al fondo, los cerros de Monserrate y la Guadalupe eran dos inmensos bultos de sombras contra el cielo nublado por el humo, pero lo único que yo seguía viendo en la bruma desolada era la cara enorme del moribundo que se arrastró hacia mí para suplicarme una ayuda imposible. La cacería callejera había amainado, y en el silencio tremendo sólo se oían los tiros dispersos de incontables francotiradores apostados por todo el centro, y el estruendo de las tropas que poco a poco iban exterminando todo rastro de resistencia armada o desarmada para dominar la ciudad (García Márquez, 2002: 281).

La Violencia estaba encarnada por los diferentes conflictos bipartidistas entre el Partido Liberal y el Partido Conservador, las organizaciones políticas con mayor tradición del país. En 1958, estos conflictos todavía no habían sido resueltos, aunque los dos partidos intentaron llegar a diferentes acuerdos constituyéndose en un Frente Nacional. El presente subcapítulo se centra principalmente en dichas circunstancias históricas, así como los muertos y desplazados causados por esta misma violencia.

Aunque hay historiadores que adelantan el inicio de la Violencia a los años en que empezaron a surgir los brotes de los conflictos bipartidistas, generalmente, en la historiografía se considera que el periodo de la Violencia empieza en 1948, durante la presidencia de Mariano Ospina Pérez (1948-1953), con el asesinato de Jorge Eliécer

Gaitán el 9 de abril de 1948 en Bogotá. Este momento histórico también es conocido como el Bogotazo.

Jorge Eliécer Gaitán pertenecía a la élite política del bando liberal, era candidato a la presidencia y tenía muchas posibilidades de ganar las siguientes elecciones. El 9 de abril de 1948 fue asesinado por un hombre llamado Juan Roa Sierra, en plena calle, cuando salía de su oficina para almorzar. Aunque fue llevado al médico inmediatamente, no logró sobrevivir. De este modo, cayó el símbolo de la frustración política del liberalismo colombiano, la encarnación del pueblo, en manos de un hombre humilde y desconocido en aquel momento (Jiménez Becerra, 2013:155).

El supuesto asesino fue detenido en la calle por las masas furibundas y linchado inmediatamente. Al mismo tiempo, la noticia de la muerte de Gaitán se extendió con rapidez por Bogotá, así como por el resto del país:

La multitud vibra en su venganza cuando llevan a rastras el cuerpo del sicario. Todos querían hacerle algo, patearlo, golpearlo, escupirlo, maldecirlo, profanarlo (...) un hombre pateo su cabeza, otro chuza su estómago con una lezna, lo arrastran (...) Y finalmente, frente al palacio queda el cuerpo de Roa Sierra solitario con dos corbatas amarradas al cuello (Jiménez Becerra, 2013: 115).

Gabriel García Márquez vio al supuesto delincuente y presencié los acontecimientos siguientes. Lo describió todo con estas palabras:

Nunca podré olvidarlo. [El agresor] Tenía el cabello revuelto, una barba de dos días y una lividez de muerto con los ojos sobresaltados por el terror. Llevaba un vestido de paño marrón muy usado con rayas verticales y las solapas rotas por los primeros tirones de las turbas. Fue una aparición instantánea y eterna, porque los limpiabotas se lo arrebataron a los guardias a golpes de cajón y lo remataron a patadas. En el primer revolcón había perdido un zapato (...) Agarraron por los tobillos el cuerpo ensangrentado y lo arrastraron por la carrera Séptima hacia la plaza de Bolívar, entre los últimos tranvías eléctricos atascados por la noticia, vociferando denuestos de guerra contra el gobierno. Desde las aceras y los balcones los atizaban con gritos y aplausos, y el cadáver desfigurado a golpes iba dejando jirones de ropa y de cuerpo en el empedrado de la calle. Muchos se incorporaban a la marcha, que en menos de seis cuadras había alcanzado el

tamaño y la fuerza expansiva de un estallido de guerra. Al cuerpo macerado sólo le quedaban el calzoncillo y un zapato (García Márquez, 2002: 273 y 274).

Sin embargo, el linchamiento del asesino no fue suficiente para calmar a la multitud enardecida, que se congregó en el centro de Bogotá, marchó hacia el Palacio Presidencial culpando del homicidio de su líder liberal al gobierno de Ospina Pérez y al Partido Conservador (Sáenz Rovner, 2007: 165). Por añadidura, a las tres de la tarde, la multitud intentó por primera vez la toma del Palacio Presencial, pero fue frenada por los francotiradores del palacio (Jiménez Becerra, 2013: 155).

De este modo empezó una “revolución” en contra del gobierno conservador que estaba en el poder. Parte de la policía también colaboró con la multitud enfervorecida, que saqueó e incendió los almacenes y también prendió fuego a los tranvías, sumiendo a la ciudad en las llamas y la destrucción. Bajo estas circunstancias, Bogotá cayó rápidamente en la anarquía (Sáenz Rovner, 2007: 165).

En este momento, empezó en Colombia un periodo dominado por numerosos conflictos y pugnas bélicas que se llegó a conocer con el nombre de la Violencia. Hubo rebeliones y enfrentamientos armados en todo el territorio nacional. Al enterarse de la noticia del asesinato de Gaitán, muchos liberales optaron por organizar juntas revolucionarias para reemplazar al gobierno conservador y se sucedieron múltiples conflictos armados entre los dos bandos políticos hasta que, finalmente, llegaron a un acuerdo con el Partido Conservador (Sáenz Rovner, 2007: 168 y 169).

Frente a esta situación de caos, los líderes conservadores pusieron en marcha fuertes medidas represivas contra los rebeldes. En consecuencia, hubo batallas en varias ciudades colombianas. Se trató, en rigor, de una guerra civil no declarada entre los dos partidos. El Bogotazo dejó en la capital aproximadamente 300.000 muertos, la ciudad en llamas y todo el país inmerso en un caos y una violencia que durarían casi una década (Jiménez Becerra, 2013: 158).

El gobierno conservador y la mayoría de los periódicos echaron la culpa de la muerte de Gaitán al comunismo internacional, e incluso rompieron las relaciones diplomáticas con la Unión Soviética. Sin embargo, hasta la actualidad nadie ha podido

encontrar pruebas válidas para confirmar esta suposición. Los conflictos contra los comunistas siguieron hasta el periodo de la dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957).

Durante el periodo de la Violencia, Colombia sufrió un desorden extremo y una crisis de gobernabilidad. Se sucedieron pugnas promovidas por los conservadores, los liberales o los comunistas colombianos. Todos estos conflictos se reflejaban en los frecuentes cambios de gobiernos y presidentes:

Mariano Ospina Pérez (1946-1950), Laureano Gómez Castro (1950-1951), Roberto Urdaneta Arbeláez (1951-1953), Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) y la junta militar de gobierno –Gabriel París Gordillo, Deogracias Fonseca Espinosa, Rafael Navas Pardo, Rubén Piedrahita Arango, Luis Ernesto Ordóñez Castillo– (1957-1958) (CNMH, 2015: 41).

Debe deslindarse el Bogotazo del escenario urbano, pues tras el asesinato la violencia se extendió por todas las zonas rurales, donde los ejércitos nacionales atacaron bajo el nombre de la represión contra el comunismo. Estos conflictos produjeron numerosos asesinatos violentos a través de masacres indiscriminadas, acciones violentas ejecutadas por los grupos guerrilleros, paramilitares y fuerzas armadas (Jiménez Becerra, 2013: 158). Estos actos violentos dejaron por lo menos doscientas mil personas muertas (Oquist, 1978, citado por CNMH, 2015: 42).

Oficialmente el periodo de la Violencia terminó en 1958, gracias a una coalición política entre los dos partidos colombianos, creando el llamado Frente Nacional en el mismo año. A pesar de que se había terminado el periodo de la Violencia, no se pudieron eliminar por completo las tendencias políticas violentas existentes dentro de Colombia. El periodo del Frente Nacional terminó en 1974 y, durante estos años, llegaron a la presidencia alternativamente el Partido Liberal y el Conservador, repartiéndose los poderes políticos y públicos sin dejar espacio para la Fuerza Pública (CNMH, 2015: 45).

Justo en este momento, Fidel Castro llegó al poder en Cuba, y Cuba se convirtió en el primer y único país comunista en el hemisferio occidental. Como consecuencia, el impacto de la Revolución Cubana se extendió rápidamente por todo el continente

latinoamericano, animando a los grupos de izquierda armados, lo cual dio lugar a un nuevo periodo de violencia en Colombia, en el que surgieron nuevas subversiones armadas contra los dos partidos tradicionales (CNMH, 2013: 117).

La mayoría de los gobiernos durante y después de la Violencia plantearon varias acciones para recuperar y reconstruir el país, al tiempo que procuraron buscar un equilibrio entre los poderes políticos y públicos. Sin embargo, no hubo muchos gobiernos que se fijaran en el bienestar de las víctimas, especialmente de los desplazados y los despojados de sus tierras. Es cierto que había organismos que se dedicaban a la rehabilitación y recuperación de la vida de los afectados por la violencia<sup>33</sup>, pero, en su mayoría, dejaban de funcionar por razones de todo tipo antes de poder prestar apoyo a las víctimas (CNMH, 2015: 47).

### **Las secuelas de esta violencia**

A lo largo del siglo XIX y durante casi la mitad del siglo XX, Colombia vivió bajo la influencia de la Violencia. La inestabilidad política no se limitaba a afectar a algunos sectores de dicho país, sino que permeaba todos los ámbitos de la vida nacional. Durante, y aun después de este periodo, tanto el territorio nacional como sus habitantes sufrieron severas consecuencias.

Las pérdidas causadas por la misma violencia se pueden dividir en pérdidas políticas, económicas y humanas. Políticamente, al principio se mostró en las restricciones de movimientos democráticos y agrupaciones armadas:

La Violencia se expresó, entre otras formas, en la ola represiva contra los movimientos agrarios, obreros y populares urbanos aglutinados en torno a los ideales del gaitanismo, y alcanzó su máximo nivel de radicalización política tras

---

<sup>33</sup> Las organizaciones representativas de este tipo son: la Secretaría Nacional de Asistencia Social (el SENDAS) y la Oficina de Rehabilitación y Socorro fundada durante el gobierno de Rojas, así como las iniciativas para mitigar los efectos de la Violencia del gobierno liberal de Alberto Lleras Camargo (1958-1962), pero así ninguna tuvo mucho éxito en la acción de ayuda a las víctimas del éxodo forzado (CNMH, 2015: 44-47).

el asesinato del líder Jorge Eliécer Gaitán (...) dentro de los partidos políticos se constituyeron agrupaciones armadas con diferentes niveles de organización: de un lado, la policía *chulavita* y (CNMH 2013) (asesinos a sueldo), al servicio del Gobierno Conservador; del otro, las guerrillas liberales y las autodefensas comunista (CNMH, 2013: 112).

Con el paso del tiempo y la agudización de los conflictos, se volvieron frecuentes los cambios de gobierno y las múltiples operaciones militares:

Con el mandato de pacificar el país y poner fin a la violencia bipartidista, el gobierno militar de Rojas Pinilla ofreció una amnistía a las guerrillas liberales y a las autodefensas campesinas; las primeras se acogieron mientras que las segundas la rechazaron (...) Ciertamente, la ofensiva militar del general Gustavo Rojas Pinilla contra las autodefensas comunistas del Sumapaz y el oriente del Tolima, emprendida en 1955, les sirvió de argumento a los guerrilleros radicalizados del sur de ese departamento para no entregar las armas y proseguir la lucha armada (CNMH, 2013: 112).

A medida que la confrontación política se radicalizó, se multiplicaron los actos violentos y los despojos de bienes contra el bando adversario, los cuales causaron pérdidas humanas y económicas (CNMH, 2013: 112). En cuanto a las pérdidas económicas, de acuerdo con algunas estimaciones, se centraron principalmente en pérdidas materiales y de tierras:

En cuanto al abandono o despojo de tierras, Oquist calculó que los propietarios de tierras perdieron 393.648 parcelas, y que los departamentos más afectados fueron Valle del Cauca, Tolima, Cundinamarca, Norte de Santander y Antioquia (115).

(...) La estimación de las pérdidas materiales en dinero no incluyó lo referente “al lucro cesante que han sufrido [...] los exiliados campesinos, representado en valores correspondientes a la renta de la tierra [...] más el valor de las cosechas por concepto de cultivos permanentes como el café”. Los investigadores de la Secretaría de Agricultura del Tolima establecieron que los más afectados económicamente fueron los propietarios rurales (33,8 %), los jornaleros (28,17 %), y quienes se dedicaban a oficios domésticos (15,49 %); el porcentaje restante correspondía a propietarios urbanos, comerciantes y dueños de semovientes (CNMH, 2013: 113-115).

El deterioro humano sufrido en Colombia durante este periodo se puede dividir en tres aspectos: las muertes causadas por la violencia, los actos violentos y la migración forzada:

En primer lugar, estimaron “16.219 muertos entre 1949 y 1957, sin incluir los muertos habidos con fuerzas regulares del Ejército, ni en masacres colectivas, que generalmente eran abandonados a los animales, o arrojados a los ríos y precipicios, y tampoco las bajas sufridas por las Fuerzas Armadas”. En segundo lugar, cuantificaron que 321.621 personas (es decir, el 42,6 % de la población del Tolima) sufrieron “el exilio en forma permanente o transitoria”.

Según Oquist, entre 1948 y 1966, 193.017 personas resultaron muertas producto de la violencia partidista en Colombia. La mayor proporción tuvo lugar entre 1948 y 1953, los años de mayor intensidad de violencia, según los estudios del tema (CNMH, 2013: 113 y 115).

Los distintos actos violentos ejercidos por ambos partidos fueron las causas principales de estas pérdidas; tanto el caos político como los despojos de bienes afectaron al final a la población colombiana. Los constantes cambios de gobierno, las luchas militares, el abandono de tierra forzado, las pérdidas materiales fueron finalmente asumidas por los habitantes ordinarios del país.

En los campos colombianos había muchas formas de ejercer la violencia: “la masacre, el genocidio político, el homicidio, la ejecución extrajudicial, la tortura, la mutilación, la decapitación, la violación y el ultraje del cuerpo de la mujer del bando contrario y la piromanía, entre otras” (Jiménez Becerra, 2013: 158). La mutilación del enemigo y la decapitación eran actos muy frecuentes durante esta época, tenían lugar en casi todas las masacres.

Hombres, mujeres y niños eran víctimas por igual de estas prácticas sangrientas. Las mujeres eran violadas delante de sus esposos o se asesinaba a los niños en presencia de las madres. En ambos casos, al final se daba muerte a las mujeres (Jiménez Becerra, 2013: 160-164). El escenario más frecuente en esa época en las zonas rurales era la matanza de toda la familia incluyendo los niños recién nacidos, dejando al final sus cuerpos mutilados en la casa para luego quemarlos.

En ese periodo se observaron muchísimas muertes diarias, como revelan los datos siguientes:

En Belalcázar (Cauca), 112 personas fueron fusiladas en un solo día; en El playón (Santander), la policía incendió el poblado asesinando a 50 de sus habitantes; en Anserma (Valle), el 20 de septiembre, fueron asesinadas varias personas. A finales de agosto el ejército atacó el municipio de Saboyá, en el occidente de Boyacá, dejando un saldo de 80 muertos y más de 1.000 campesinos desalojados (Medina, 1990: 52).

Tomemos el Batallón de Tolima como ejemplo. En mayo de 1952 hubo un conflicto en Tolima, el cual terminó con la destrucción total de la zona del Líbano desde Pantanillo hasta las Rocas y San Fernando. Se llevó a cabo una matanza colectiva de los residentes de Tolima. Se estima que dejó cerca de 1.500 muertos, y como resultado, el ejército enviado por parte del gobierno saqueó e incendió las casas campesinas (Jiménez Becerra, 2013: 160).

El número de personas muertas durante este periodo constituye un elemento claro y directo sobre las secuelas causadas por la violencia, pero, desafortunadamente, estas cifras no representan a todas las víctimas de esta violencia.

Muertos por la violencia en la segunda mitad de los años cuarenta*	
Año	Núm. de muertos
1947	13.968
1948	43.557
1949	18.519
1950	50.253
Total	126.297

\*Paul Oquist. *Violencia, conflicto y política en Colombia*, Instituto de Estudios Colombianos, 1978, p. 59.

(citado por Medina, 1990: 53)

Además de las cifras mencionadas en el cuadro de arriba, se estima que, durante el periodo de 1949 a 1958, hubo 85.144 campesinos asesinados, junto con 39.856

civiles, 6.200 soldados del ejército, así como 3.620 policías y funcionarios. En total, hubo 134.820 muertos. Se cree que hubo más víctimas, que no pudieron ser incluidas en estos recuentos, pero se han calculado 200.000 muertos hasta 1962 (Posada Díaz, 1969: 149).

Aparte de las personas que murieron en estos enfrentamientos, muchas otras vieron afectada su vida diaria. A lo largo de esta etapa, eran muy frecuentes los actos violentos en los campos: *boletos* (asesinato con premeditación y alevosía), despojo de animales, herramientas y cosechas, abandono o ventas precipitadas de fincas y parcelas y bombardeos e incendios de pueblos (CNMH, 2015: 42). Además de todas estas pérdidas económicas y humanas, se destaca el desplazamiento forzado, el cual se convierte en un fenómeno común a lo largo y ancho de todo el territorio nacional colombiano.

### **El desplazamiento**

El decreto 2.569 de 12 de diciembre de 2000 de Colombia define así la condición de desplazado: “es desplazada toda persona que se ha visto forzada a migrar dentro del territorio nacional, abandonando su localidad de residencia o actividades económicas habituales, porque su vida, su integridad física, su seguridad o libertad personales, han sido vulneradas o se encuentran directamente amenazadas, con ocasión de cualquier de las siguientes situaciones: conflicto armado interno, disturbios y tensiones interiores, violencia generalizada, violaciones masivas a los Derechos Humanos, infracciones al Derecho Internacional Humanitario u otras circunstancias emanadas de las situaciones anteriores que pueden alterar o alternen drásticamente el orden público” (González Gómez, 2006: 60).

Colombia es considerado uno de los países con un número más elevado de desplazados interiores. El fenómeno del desplazamiento empezó a llamar la atención a principios de los años 90. No obstante, durante todo el periodo de la Violencia, la migración forzada constituyó un problema social de mayor importancia. A diferencia

de la violencia, el flujo migratorio en Colombia tiene su origen en las zonas rurales. Desde allí, los desplazados buscan refugio marchándose hacia las ciudades y huyendo de la violencia constante que se da en el campo:

Otros prefieren llamarlos refugiados internos, curiosos eufemismos, por otra parte, que designan un grupo humano que huye de una realidad sangrienta rural, sembrada de guerrilla, de ejército, de paramilitares (las zonas bananeras de Urabá, las zonas esmeralderas de Cundinamarca y Boyacá, las zonas coqueras de Caquetá, por citar sólo algunos núcleos conflictivos del país), para intentar instalarse en ciudades no menos sangrientas e implacables donde imperan la delincuencia común, los grupos de autodefensa o milicias populares y la policía. Es decir, a los protagonistas de los anteriores éxodos se les suman los nuevos desplazados. Flujos migratorios que reflejan una forma de la marginalidad, definida esta última por la singular condición del ser desterrado dentro de la propia tierra, esa otra forma del exilio (Montoya, 1999: 107 y 108).

La cifra de desplazados en Colombia equivale a una quinta parte de la población total del país de aquel momento, lo que supuso un problema bastante significativo para dicho país. Las pérdidas humanas fueron tan graves en los campos que los cafeteros empezaron a temer por la falta de mano de obra para la recolección de sus cosechas. El éxodo obligatorio de los campesinos desde los campos a las ciudades aceleró el proceso de urbanización colombiana, o, mejor dicho, consistió en una descampesinización forzada que cambió la estructura económica del país. Las confrontaciones bipartidistas terminaron despojando tierras a los agricultores de bandos adversarios quienes, para sobrevivir, tuvieron que marcharse hacia las ciudades, abandonando tierras y propiedades. Debido a la gran magnitud de las pugnas políticas, el fenómeno del desplazamiento fue omnipresente dentro de casi todo el territorio nacional colombiano (CNMH, 2015: 16-20):

Debido a diferentes motivos, pero entre ellos la violencia el más significativo, Colombia reporta un altísimo índice de desplazados internos. Estos son fundamentalmente poblaciones campesinas que se ven obligadas a dejar su terruño, huyendo de la violencia. Es decir, mientras la guerra se territorializa, los campesinos deben abandonar sus tierras para internarse usualmente en los espacios urbanos como nómadas despojados, siendo objeto de la marginalización

de la sociedad urbana establecida. Este fenómeno hace que los inmigrantes tengan que luchar para sobrevivir en la ciudad, mientras esta se comporta de manera hostil frente a los recién llegados (Fanta Castro, 2018: 170).

En el caso colombiano, la intensiva urbanización de la población rural no fue, como en otros lugares, signo del progreso económico del país. El éxodo obligatorio en Colombia fue causado por la violencia ejercida por grupos armados, el interés de adquisición masiva de tierras, el intento de control de regiones o territorios del país por ocupar posiciones políticas o, simplemente, porque la tierra era considerada de otro bando político y, por supuesto, estos residentes eran enemigos (Niño Pavajeau, 1991):

El desplazamiento interno de personas ha tenido en Colombia causas económicas, sociales y políticas. La disputa por el control de la tierra, la búsqueda de mejores condiciones de vida y las persecuciones por motivos ideológicos o políticos han sido factores de los desplazamientos internos de población. Estos en su mayor parte son de tipo rural y se pueden clasificar en individuo o familiar (Niño Pavajeau, 1991).

Según estiman algunos analistas como Oquist y Krik, aproximadamente dos millones de personas se vieron obligadas a desplazarse debido a la violencia. Se ha podido determinar que el 88 % era de origen rural (Posada Díaz, 1969: 152). En otras palabras, la mayoría de los desplazados eran campesinos, indígenas y afrodescendientes. Los medios nacionales se referían a estas personas como “tres millones de labriegos”, mostrando claramente el desprecio hacia estos migrantes forzados (citado por González y Useche G.. 2019: 94).

No todos los desplazados pudieron llegar a las ciudades. En el mejor de los casos, los campesinos podían vender sus parcelas a un precio inferior de lo normal e irse con toda la familia a otro lugar. No obstante, en la mayoría de los casos se vieron obligados a abandonar sus hogares y emprender el camino de huida sin ninguna pertenencia. En muchos casos no tenían a donde ir y muchos acabaron incluso enrolándose en las guerrillas.

En el departamento de Tolima, que fue una de las zonas más afectadas por la violencia y el desplazamiento, se anotaron las siguientes cifras:

Las propiedades abandonadas eran, en 1957, 128.612; las casas de habitación destruidas y quemadas: 34.304; los depósitos, enramadas y otros edificios: 13.742; el ingreso medio perdido por los propietarios: 17.188.52 pesos; el total de pérdidas debidas al daño emergente y al lucro cesante: 970.200.015 pesos, cifra esta casi equivalente a todo el presupuesto nacional de 1955. Según la Secretaría de Agricultura del Tolima, “en un lapso breve de años” fueron incendiadas 34.000 casas por valor de 100 mil pesos. De 93.800 propiedades rurales, el 42% de ellas quedó abandonado por sus moradores y dueños (Posada Díaz, 1969: 150).

En 1953, año en que llega al poder Gustavo Rojas Pinilla, Colombia es un país devastado por los continuos conflictos políticos. Durante su gobierno intentó frenar la violencia dentro del territorio nacional y reconstruir el país. Para ello creó varias instituciones, como la Secretaría Nacional de Asistencia Social (SENDAS) en 1954. Esta tenía como objetivo ayudar a los campesinos, pero fue duramente criticada por los despilfarros cometidos. Posteriormente, se creó la Oficina de Rehabilitación y Socorro, cuyo objetivo era la reconstrucción de viviendas arrasadas durante la violencia. Ambas funcionaban bien al principio y prestaron ayuda a los desplazados, pero no tardaron en fracasar.

Para lograr la paz, el gobierno de Rojas también propuso el desarme y la desmovilización de las guerrillas ofreciendo una amnistía. Sin embargo, no se llevaron a cabo proyectos factibles para los desplazados. Al mismo tiempo, se ilegalizó el Partido Comunista, lo que hizo que la política se dirigiera hacia nuevas operaciones militares, así como a las guerrillas revolucionarias. Esta violencia no pudo ser detenida hasta el 10 de mayo de 1957 con la dimisión del presidente Rojas Pinilla (CNMH, 2015: 44-45).

La Violencia ha sido una catástrofe para la historia colombiana, no sólo por la cantidad ingente de personas fallecidas durante ese periodo, sino también por las terribles secuelas que inculcó en la política y la economía del país. Al mismo tiempo,

para huir de esta violencia, un gran número de campesinos se vio obligado a abandonar sus tierras y hogares, y a concentrarse en las ciudades (Posada Díaz, 1969: 150). Como observa Rueda:

El fenómeno ha sido clasificado como crítico y alarmante por varias organizaciones humanitarias internacionales, que lo clasifican entre los más dramáticos de nuestro tiempo. A lo largo de más de cincuenta años de guerra civil se habla de millones de personas que han tenido que abandonar sus tierras o lugares de residencia para trasladarse a otro espacio, con frecuencia en las grandes ciudades, a donde llegan a engrosar los cinturones de miseria. En la etapa de recrudescimiento del conflicto, que se da a partir de los años noventa, las cifras de desplazados se incrementan de forma dramática (Rueda, 2011: 171).

El fenómeno del desarraigo no solo constituye un problema social de gran importancia, sino que también llama la atención en el campo cultural. Luz Mary Giraldo Bermúdez reflexiona en su artículo sobre el tema del desplazamiento y afirma:

En los últimos lustros, desplazamiento y migración han generado, tanto en Colombia como en otros países, narrativas de ficción y de reflexión, así como crónicas, testimonios y textos documentales, que manifiestan estado de alarma y desasosiego. En todas ellas imperan los señalamientos a diferentes formas de violencia e inestabilidad, que conducen a abandonar el territorio, en una huida que trae consigo la construcción de sujetos problemáticos reconocidos como migrantes. En la mayoría de los casos se advierte que estos sujetos son, explicablemente, descentrados (Giraldo Bermúdez, 2008: 12).

Todas estas disputas entre el Partido Liberal y el Conservador no traen más que sufrimientos y torturas para el pueblo colombiano, como concluye Rueda:

(...) gran parte de los horrores que tuvieron lugar durante “la Violencia” fueron precedidos de arengas morales en las que el enemigo, liberal o conservador, era caracterizado como la representación de un mal monstruoso e irredimible, cuyo exterminio (por métodos igualmente brutales) aparecía como única vía aceptable de acción. Desde esa perspectiva el sólo hecho de vestir de rojo o de azul (los dos colores que servían como símbolo a los partidos enfrentados), podía ser considerado una afrenta moral por los miembros del otro bando, y justificación

suficiente para cometer torturas, violaciones, masacres, cruentos asesinatos y execraciones de cadáveres (Rueda, 2011: 13).

En las zonas rurales se concentran la mayor parte de los actos violentos. A fin de huir de esta amenaza, la gente no tiene otro remedio que marcharse. Ahora bien, esta violencia genera una ola de desarraigo interior forzado a gran escala. Al igual que otras realidades sociales, el desplazamiento interior es otro tema muy presente en la literatura colombiana<sup>34</sup>:

Creándose así extensas periferias degradadas que una parte importante de nuestra reciente literatura se ha detenido en recrear. En principio, una paradoja se establece de inmediato: lo que es afuera y suburbano se convierte, en la obra literaria, en centro ígneo donde confluyen todas las coordenadas de la imaginación y la palabra. Y la paradoja llega hasta tal punto que, en esta narrativa, la violencia marginal se vuelve vasta representación de la realidad nacional. Representación a la vez cabal y fragmentada a través de espacios literarios donde la muerte es lo único real (Montoya, 1999: 108).

La deprimida realidad de estos desarraigados constituye otro eje imprescindible para los escritores comprometidos colombianos. A medida que el desplazamiento se convierte en un fenómeno social cada vez más preocupante, los escritores centran su mirada en este tema:

Estas novelas hacen constante referencia a las movilizaciones geográficas provocadas por muy diversas formas de violencia, y a los profundos cambios en

---

<sup>34</sup> Entre las novelas de desplazamiento en Colombia, destacan *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo. En ella, uno de sus protagonistas lleva una vida de errancia y desarraigo en su búsqueda de dinero fácil y entra en el negocio del narcotráfico. En *Paraíso Travel* (2001) de Jorge Franco Ramos, se retoma el tema de la atracción erótica como fuerza avasalladora y, al mismo tiempo, se desarrolla la dimensión transnacional del desarraigo. *Delirio* (2004) de Laura Restrepo es una novela que versa sobre la transformación radical que trajo el flujo de dinero del narcotráfico en Colombia y que sume a los protagonistas en un estado de profundo delirio y desarraigo; *La multitud errante* (2001), también de Restrepo y que analizaremos con detalle en el presente capítulo y *El síndrome de Ulises* (2005) de Santiago Gamboa, protagonizada por un joven estudiante colombiano que vive en París para observar un grupo de extranjeros que habitan ahí. En París recrean las conversaciones políticas y los conflictos que dejaron atrás estos políticos exilados (Rueda, 2011: 175 - 180).

el contexto que éstas producen. Los personajes en estas obras sufren alternaciones fundamentales en sus modos de vida a causa de la violencia, y además viven en mundos que se han vuelto irreconocibles, ciudades y espacios que han sufrido radicales transformaciones como consecuencia de los muchos procesos violentos que se han vivido en estas sociedades. El sentimiento de desarraigo es por ello una parte constitutiva de su subjetividad, algo que por un lado marca sus vidas con el signo de la fatalidad, y por otro refiere a realidades catastróficas que se sitúan más allá de las páginas del libro.

El desplazamiento como consecuencia directa de la guerra, y como realidad con efectos contundentes para los protagonistas, es tema recurrente en las novelas colombianas de los últimos años. Los conflictos violentos han llevado a que en Colombia la palabra “desplazamiento” esté directamente asociada a la situación de miles de personas que han sido obligadas a abandonar sus hogares y sus formas de vida habituales, por la presión de grupos violentos (Rueda, 2011: 170 y 171).

De esta manera, y de acuerdo con los criterios de Montoya, tanto el fenómeno del desplazamiento como el de los desarraigados se convierten en centro de descripción para los escritores. En el espacio real, son grupos marginales y olvidados, mientras que en la narrativa van ganando una importancia significativa. Sin embargo, la violencia es todavía factor dominante en este grupo y esta categoría narrativa.

## **4.2. Perdido en el camino**

*La multitud errante* narra la historia de un desplazado, de nombre Siete por Tres, que en el camino de búsqueda de su madre adoptiva, Matilde Lina, va a dar en un albergue. En este espacio conoce a la narradora. Dicho albergue se convierte en una figura maternal y cumple el sueño de Siete por Tres de ser un protector, que protege y salva el albergue. Entre Siete por Tres y la narradora también sucede un bonito pero inalcanzable amor. En la novela coexisten varios temas. Entre ellos, la violencia es imprescindible.

En esta novela se observa que la violencia adopta múltiples aspectos: “la violencia de militares, guerrilleros, paramilitares y delincuentes, las migraciones

defensivas; las revueltas callejeras contra el absurdo de una violencia sin límite ni consideraciones” (Mejía, 2007: 200). La violencia que se trata en la novela tiene una vasta magnitud y profundidad e influye a casi todas las clases. Se gestó entre la gente común a través de los actos de protesta generados por el Bogotazo y siguió un movimiento ascendente, provocando el caos político y sucesivos cambios de gobierno. En su movimiento descendente, causó muertes incontables y provocó el desplazamiento interior. Sus víctimas, los desarraigados, se convirtieron al mismo tiempo en difusores de la misma violencia.

En la novela, el pueblo colombiano sufre una lucha interminable entre el Partido Liberal y el Conservador; las consecuencias han sido ya bastante sangrientas para sus habitantes. Incluso un pueblo tan aislado y humilde como Santamaría no puede escapar de esta contienda. La violencia política es tan cruel que es capaz de arruinar a este pueblo en una sola noche:

Como invitada por el chisporroteo, la violencia penetró ese año arrasadora y grosera, y Santamaría, que era liberal, fue convertida en pandemónium por la gran rabia conservadora. Fue así como a los pocos meses de vida, Siete por Tres debió ver por primera vez - ¿por segunda?, ¿por tercera?- el espectáculo nocturno de las casas en llamas, los animales sin dueño bramando en la distancia; la oscuridad que palpita como una asechanza; los cadáveres blandos e inflados que trae la corriente y que se aferran a los matorrales de la orilla, negándose a partir; el río temeroso de sus propias aguas que se aleja de prisa, queriendo desprenderse del cauce (pág. 27)<sup>35</sup>.

Siete por Tres, nacido y crecido en esta atmósfera, es incapaz de contar las tragedias que ha experimentado a lo largo de su vida. La situación de este personaje conecta de forma directa con la vida de casi todos los habitantes de Colombia, que han hecho de la violencia una constante en el día a día, llegando a ver las calamidades y las atrocidades permanentes como un virus inoculado en sus cuerpos. Algunas

---

<sup>35</sup> Laura Restrepo. *La multitud errante*, Alfaguara, Barcelona, 2016. En adelante cito el propio texto de esta edición.

personas fallecen durante estas confrontaciones entre partidos políticos, pero los que sobreviven a esta crueldad infligida por los más fuertes son incapaces de olvidarla, y esto los acompaña durante el resto de sus vidas. Es una situación de destrucción permanente y absoluta que los va minando poco a poco.

Muchos habitantes en Santamaría sufren la misma tragedia cada día, como, por ejemplo, la señora Perpetua, quien pierde a su marido y a sus tres hijos aquella noche: “enterré a mi marido y a tres de mis hijos y salí corriendo con los que me habían quedado. Descarnada y ya vacía de lágrimas, me miraba a mí misma y me decía, Perpetua, de ti no queda sino el pellejo” (pág. 27). Un aspecto curioso que hay que resaltar en ella es que no tiene tiempo para la tristeza, como una forma de aliviar el dolor y no pensar en la tragedia. Sale huyendo de este pueblo, en el que ha vivido desde siempre. El resto de su vida es un camino de huida sin fin, lleno de soledad y añoranza de los difuntos.

La lucha bipartidista es interminable, tal y como afirma Restrepo en la novela: “Dicen los azules que sólo paran cuando hayan derramado toda la sangre liberal” (pág. 29). Los conservadores deciden que, para ganar las elecciones, han de matar a todos los que no están de acuerdo con ellos. Esta violencia política es omnipresente en todo el país, en cualquier lugar el Partido Conservador es capaz de derramar sangre: “Se había acabado la llamada Guerra Chica y había empezado otra que ni nombre tenía y que andaba mermando a la población” (pág. 49).

El ejército nacional entra en pueblo natal de Siete por Tres, extermina a la mayoría de sus habitantes y convierte a los supervivientes en desplazados. Los que no mueren en ese desastre, han de enfrentarse a una vida llena de dificultades, puesto que han de huir del pueblo para evitar ser asesinados. En este camino de huida a ninguna parte, buscan refugio en cualquier lugar que sirva de santuario o escondite.

El ataque por parte del ejército nacional es contundente e imprevisible y convierte a los habitantes del pueblo en gente desplazada de la noche a la mañana. Su vida tranquila y feliz desaparece, y ante sí tienen solo un futuro incierto y doloroso. A pesar de todos los aspectos violentos mencionados anteriormente, Restrepo no deja de

mostrar el lado bueno de la humanidad. En una circunstancia tan difícil como la del protagonista, todavía se pueden observar la heroicidad, el coraje, la generosidad y la entrega desinteresada del mismo Siete por Tres, así como una larga serie de valores humanos y políticos en la novela. Son estos valores que ayudan a pasar las noches duras y a dar la bienvenida a un día mejor (Mejía, 2007: 200).

La persecución por parte del ejército nacional es muy intensa. No solo se persigue a los liberales, sino también a los desarraigados, a cualquier persona que se cruza en su camino. A los lugareños pobres e insignificantes no solo los despojan de sus hogares, sino también de sus vidas. Nadie sabe si realmente están relacionados con el Partido Liberal, aunque mueren por esta razón. Los que sobreviven a esta tragedia huyen aterrorizados, se esconden en lugares extraños evitando provocar cualquier sonido que pueda delatarlos, siempre con el miedo entre la piel y el alma, con la angustia de ser descubiertos, con el horror cosido en la memoria:

Esquivando las garras del sargento Moravia, unas familias huyeron por escarpaduras donde apenas se podía apoyar el pie; otras lo intentaron dejándose venir por la mañana hacia abajo, forcejeando contra el reclamo del abismo. Perpetua, que con sus hijos buscó escondrijo en la espesura, no supo cuánto tiempo permaneció agazapada y haciéndose la delgadita, agarrotados los miembros y el oído embotado por los latidos del corazón, sintiendo o creyendo sentir el paso del enemigo por encima de su nuca y soltando muy despacio el aire para no delatarse con el sonido de su propio aliento. Mucho terror debió correrle por el cuerpo antes de que se atreviera a averiguar por los demás. Entre el barro amasado con sangre encontró unos vivos, otros muertos y otros idos: refundidos para siempre por el ancho mundo (pág. 39).

La violencia mostrada no solo se refleja en las disputas entre los dos partidos políticos; las propias guerras constantes y la muerte provocada por múltiples razones también constituyen en otra prueba fuerte de esta violencia, que analizaremos en las siguientes páginas.

### 4.3. ¿Por qué nos marchamos?

El desarraigo forzado se debe a las disputas violentas y las muertes causadas. La constante e interminable guerra es otra forma representativa de la violencia en Colombia. Se suceden guerras a gran escala y guerras de menor intensidad, guerras que llevan nombre y otras que no. Según cuenta el historiador Gonzalo Sánchez:

(Colombia) vivió durante el siglo XIX ocho guerras generales, catorce guerras civiles locales, dos guerras internacionales con Ecuador y tres golpes de cuartel... Cuando en el siglo XX, aparte de los numerosos levantamientos locales, libra una guerra con Perú, en escenario, en 1948, de una de las más grandes insurrecciones contemporáneas, seguida por la más larga de las guerras, precisamente a la que se denomina de manera específica como «violencia» (Gilhodes et al., 2007: 17).

Todas tienen un denominador común: sus tristes secuelas. Esta violencia provoca falta de confianza entre las personas. Durante la Guerra Sucia<sup>36</sup>, se generó una desconfianza abisal entre las tropas y los habitantes. Se llega a desconfiar incluso de los niños, porque no se sabía si eran capaces de cometer atrocidades ocultándose en detalles de la vida cotidiana: “en efecto, un portacomidas, pero que tal vez fuera,

---

<sup>36</sup> En Colombia surgieron las llamadas “Autodefensas Campesinas” en zonas rurales, en concreto en la zona de Puerto Boyacá y el Magdalena medio. Después fueron conocidas como paramilitarismo. Tenían como objetivo principal resistir por sí mismas las presiones de las guerrillas. En 1986 se fundó Acdegam (Asociación de Campesinos y Ganadores del Magdalena medio) con apoyo económico de los ganaderos, ya bien diferenciada de las organizaciones de autodefensa del principio, a fin de hacer vigilancia militar y de prestar ayuda social en contra de los raptos y extorsiones ejercidas por la guerrilla. La asociación obtuvo buenos resultados y, como consecuencia, experiencias como esta se repitieron en casi todo el territorio nacional. Al mismo tiempo, los narcotraficantes aprovecharon esta circunstancia para organizar sus propios grupos armados. De esta manera, encontraron en el paramilitarismo la forma de reforzar sus vínculos con los grandes propietarios, compañías, así como las Fuerzas Armadas. Aparecieron así más conflictos armados. En efecto, las Fuerzas Armadas se lanzaron a la «guerra sucia» por temor del avance de la guerrilla y el aumento de la violencia en varias zonas del país. Durante esta etapa se produjeron numerosos homicidios y tuvo lugar la desaparición forzada de miembros de la UP, del Partido Comunista y dirigentes campesinos y gremiales a través de un exterminio sistemático, cuyo objetivo era acallar las voces de los opositores políticos del gobierno (Tobar Torres, 2015: 12-14).

como sospechaba el militar enmalezado, un coctel molotov, porque ya se sabe que en tiempos de guerra sucia no se puede confiar en la tropa, pero tampoco en los niños” (pág. 62). Las guerras influyen en la población, ya no se pueden establecer distinciones entre sexo y edad, la gente solo se distingue según su bando: compañeros o enemigos. La violencia se inicia con las guerras y ataques, pero deriva en una amplia gama de formas violentas cuyas ramificaciones alcanzan la vida de los habitantes.

La desconfianza extrema se instala entre los desterrados, sus pésimas experiencias no les permiten confiar en los otros, aunque, paradójicamente, en su condición de desplazados están obligados a compartir espacio y vida con desconocidos. Esto provoca tensión y sospecha, lo cual termina creando problemas de diferente índole: “a este albergue viene a refugiarse toda suerte de perseguidos, a quienes les va la vida en no decir una verdad” (pág. 74). “Detrás de ese aire de derrota está vivísimo el rencor –me advirtió–. Huyen de la guerra pero la llevan adentro, porque no han podido perdonar” (pág. 82). Las heridas que deja la guerra son incurables, escondidas bajo la mansedumbre y la aparente tranquilidad, esperando la oportunidad para vengarse.

La muerte constituye un elemento indispensable para la violencia, es una de las formas más eficaces de atemorizar y manejar a la población. En *La multitud errante* no aparecen muchas escenas de muerte, aunque siempre se presentan de manera implícita:

(...) el espectáculo nocturno de las casas en llamas, los animales sin dueño bramando en la distancia; la oscuridad que palpita como una asechanza; los cadáveres blandos e inflados que trae la corriente y que se aferran a los matorrales de la orilla, negándose a partir; el río temeroso de sus propias aguas que se aleja de prisa, queriendo desprenderse del cauce (pág. 27).

El fragmento expuesto anteriormente es uno de los pocos ejemplos en los que se materializa la muerte en Santamaría. Si bien no describe las escenas sangrientas del proceso de la muerte, a través del espectáculo narrado se nota la desesperación de los

pueblos y la crueldad del ejército, que acaba con la vida de todos los lugareños y deja el pueblo sembrado de cadáveres. Se producen otras muertes en el camino de huida, durante los conflictos entre guerrilleros y soldados. Cuando el general busca una excusa para eliminar el albergue, ajusticia a veintidós personas en la zona de los alrededores. No obstante, además de estas cifras que se pueden contar, hay mucha más gente asesinada en lugares ocultos y solitarios. Nunca se ha sabido con exactitud cuántas personas murieron como consecuencia de esta violencia.

Laura Restrepo presenta una narración desde el punto de vista de una extranjera. En esta obra, el pueblo errante ya está acostumbrado a la violencia, así como a sus secuelas. Por tanto, este punto de vista narrativo asegura la objetividad de los hechos. Aun así, se puede vislumbrar lo ocurrido en los pueblos aislados, en los caminos errantes, en las masacres. Las pocas palabras plasman una realidad sangrienta y cruel.

Esta violencia contagiosa no solo mata a las personas, sino que también influye en ellas y las cambia. Los desarraigados se ven obligados a abandonar sus tierras a causa de la violencia. Sin embargo, una vez convertidos en desplazados, ellos mismos pasan a formar parte de la violencia y la propagan a su paso. De esta manera, la violencia se extiende por todo el territorio nacional. La gente ordinaria pasa a ser verdugo, puesto que ha de emplear la violencia para lograr su propia supervivencia. La furia y el sufrimiento de perder su hogar y a sus familiares, el dolor vivido por tanta atrocidad es el *leitmotiv* que los lleva a convertirse en perpetradores y a aplicar a los demás el mismo dolor por el que ellos están pasando. De esta forma, la violencia se erige como uno de los temas más frecuentes en la vida colombiana:

–Éramos víctimas, pero también éramos verdugos –reconoce Siete por Tres–. Huíamos de la violencia, sí, pero a nuestro paso la esparcíamos también. Asaltábamos haciendas; solábamos sementeras y establos; robábamos para comer; metíamos miedo con nuestro estrépito; nos mostrábamos inclementes cada vez que nos cruzábamos con el otro bando. La guerra a todos envuelve, es un aire sucio que se cuela en toda nariz, y aunque no lo quiera, el que huye de ella se convierte a su vez en difusor (pág. 30).

La violencia se caracteriza por la desigualdad y la asimetría social. En la novela, la autora demuestra que, en Colombia, las diferentes clases sociales llevan vidas totalmente distintas. El general Oquendo, y la clase alta a la que representa, goza de toda clase de lujos y comodidades materiales. Por el contrario, las personas desterradas no tienen pertenencia alguna. La vida de los desplazados, al igual que la de los pueblos, tiene algo en común: su destino está en manos de la clase gobernante. La inmensa mayoría no tiene recursos para asegurar la mera supervivencia. Con todo, los que detentan la fuerza y el poder deciden el futuro del pueblo en beneficio propio. Es una forma de apropiación de las personas y de sus vidas. Vidal Moranta Tomeu y Pol Urrútia Enric hacen la siguiente reflexión al respecto:

A través de la apropiación, la persona se hace a sí misma mediante las propias acciones, en un contexto sociocultural e histórico (...) La acción sobre el entorno, las personas, los grupos y las colectividades transforman el espacio, dejando en él su “huella”, es decir, señales y marcas cargadas simbólicamente. Mediante la acción, la persona incorpora el entorno en sus procesos cognitivos y afectivos de manera activa y actualizada. Las acciones dotan al espacio de significado individual y social, a través de los procesos de interacción. Mientras que por medio de la identificación simbólica, la persona y el grupo se reconocen en el entorno, y mediante procesos de categorización del yo –en sentido de Turner (1990)–, las personas y los grupos se autoatribuyen las cualidades del entorno como definitorias de su identidad. La acción transformación es prioritaria en estadios vitales tempranos como la juventud, mientras que en la vejez prepondera la identificación simbólica. Otro tanto ocurre en función del tipo de espacio, ya que en el privado es más posible la transformación, mientras que en el público suele ser más habitual la identificación (Vidal Moranta y Urrútia, 2005: 3).

De acuerdo con su criterio, en la novela la clase gobernante transforma el entorno familiar de la gente normal en su campo de batalla para adquirir más poder. Y sus víctimas, al perder el entorno habitual, su pueblo natal, se ven obligados a buscar un nuevo lugar para sobrevivir, lo cual resulta imposible porque las disputas están omnipresentes. Están marcados por las acciones de la clase dominante para siempre y, como consecuencia, se convierte en desplazados. La guerra y la pérdida de los seres amados y cercanos los transforman para siempre desde persona con alma en un solo

pellejo, las buenas partes de la vida les han quitado para siempre. O, en otras palabras, son gente que pierde la identidad.

#### **4.4. Una vez en el camino**

Esta violencia explícita en la novela tiene múltiples consecuencias en la sociedad colombiana, que se presenta en varios aspectos, principalmente en lo económico, lo social y, sobre todo, en lo psicológico.

Mucha gente va a buscar trabajo a Tora, una ciudad petrolera, con la esperanza de ganar dinero y llevar una vida estable. No obstante, la ciudad no puede dar trabajo al ingente número de hombres, provenientes de todo el país, que acuden a ella. Los que llegan tarde tienen pocas oportunidades. Y este es uno de los mejores casos. Un sinfín de personas no pueden sino huir o permanecer en albergues, sin los recursos básicos. La violencia destruye la economía de casi todo el país, ya que la mayoría de sus pueblos quedan desamparados y carecen de una base sólida para la construcción de la misma economía.

La sociedad narrada en la novela está construida principalmente por población errante y pobre. El trasiego en el albergue es tal que necesitan de la ayuda de una voluntaria extranjera. La sociedad se caracteriza por la inestabilidad y la inseguridad. A la clase gobernante no le importa el bienestar de su nación, sino que actúa en beneficio de capitales extranjeros para sacar su propio rendimiento económico. Las necesidades del pueblo no merecen la consideración del gobierno.

No se sufre solo a causa de la escasez de recursos económicos y la desigualdad social. Esta situación tiene graves efectos psicológicos. Casi todos los colombianos experimentan sufrimientos mentales a causa de la pérdida del hogar, de familiares y de amigos. En la novela se dice que la señora Perpetua, tras haber perdido a su marido y a sus tres hijos junto con su pueblo natal, no le queda nada más que el pellejo. Incluso la narradora, una extranjera, tiene que vivir un amor inesperado e imposible

en territorio colombiano. Toda la población vive gobernada por la nostalgia, la tristeza y la miseria. Los conflictos bélicos acaparan Colombia, su población está tan afectada que se ve obligada a huir de su pueblo natal, de vida estable y feliz, hacia un camino sin destino fijo y sin acompañamiento.

En *La multitud errante* la violencia de todo tipo tiene resultados como los siguientes: el desplazamiento interno forzado y la crisis de identidad personal (Cascante, 2007: 219). La gente abandona sus hogares para sobrevivir. Precisamente este abandono les arrebató un importante elemento identitario: el hogar. La violencia provoca el desplazamiento y el desplazamiento conlleva la crisis de identidad.

#### **4.5. La desaparición de la casa y la identidad**

El desplazamiento como aspecto fundamental de *La multitud errante* se ve desde el propio título de la novela, en el que obviamente se identifica el fenómeno social que se va a describir a lo largo de la obra. Este fenómeno ha protagonizado la vida colombiana desde el siglo XX, pero sólo ha sido reconocido en las últimas dos o tres décadas.

La migración forzada no solo es un problema de larga duración, sino que también constituye un problema social que abarca casi todo el territorio nacional. La causa de estas corrientes migratorias no ha de buscarse únicamente en la violencia, ya que no debe olvidarse la influencia de las crisis económicas. En esta novela Restrepo no solo intenta revelar la realidad social de este fenómeno social, sino que también pretende buscar las raíces de esta problemática (Mejía, 2007: 197). Hay varias interpretaciones de *La multitud errante* (2001) por diversos críticos:

Gustavo Mejía explora las relaciones entre la multitud y el individuo; la violencia y la paz; el pasado, el presente y el futuro; y el carácter y la libertad. Isabel Cascante aborda teorías sobre migración e identidad (...) para llegar a un entendimiento que los retos del protagonista, Siete por Tres, enfrenta como

epítome del desplazado. Rosana Díaz responde con una exploración del uso de figuras y motivos arquetípicos en *La multitud errante*, con el objetivo de posibilitar una lectura universal y trascendente de la experiencia humana en tiempos de movilización indeseada y crisis nacionales de frontera. María Olaya compara, en “Nomadismo e Identidad” con la vídeo-instalación *Camino*, de Rolf Abderhalden. Al comparar los dos trabajos, los referentes culturales de “casa colombiana” aparecen extraños y fuera de lugar, mostrándonos que las certezas de la domesticidad o la vida cotidiana pierden su aparente solidez en un país que, como bien lo ha dicho Laura Restrepo, “está en camino” (...) Ambas obras no solamente coinciden, sino que se complementan en la construcción de una óptica del exilio en el contexto colombiano (Sánchez-Blake, 2007: 14 y 15).

Tal como afirma Sánchez-Blake, estas cuatro lecturas tienen un denominador común: “El de la responsabilidad histórica que la novela revierte sobre el momento que vive Colombia” (Sánchez-Blake, 2007: 15). *La multitud errante* se centra en el ámbito nacional, en los grupos migratorios indeseados a lo largo y a lo ancho del territorio colombiano; a través de historias individuales pretende mostrar la situación colectiva. Esto diferencia esta novela de la mayoría de obras literarias sobre el desplazamiento, que se centran en términos globales e internacionales tales como los exiliados, los expatriados, los inmigrantes o los refugiados.

El abandono consiste en otro factor dominante de dicho fenómeno. Los desplazados abandonan sus hogares y comienzan un camino interminable a ninguna parte. En el caso de *La multitud errante*, los personajes que se ven obligados a emigrar son abandonados por su país, vagabundeaban por el territorio nacional, desesperados y ante un futuro incierto. Su condición errante no es una elección, sino una obligación:

Antes del desplazamiento las personas enfrentan situaciones violentas, degradantes y humillantes en medio de la desprotección y el desamparo que generan sentimientos de miedo, terror, impotencia y ansiedad. En la mayoría de los casos estas situaciones obligan a tomar la decisión de salir y convierten a los pobladores en despojados y desarraigados. Por las circunstancias en que se producen, tanto hechos como sentimientos, éstos no pueden ser expresados, socializados ni elaborados fácilmente.

Sin embargo, el malestar emocional de las personas desplazadas no es sólo producto de los hechos que obligaron a la salida sino de las múltiples pérdidas y de la falta de elaboración de sus respectivos duelos. A las situaciones y sentimientos ya descritos se suma la presión generada por los múltiples cambios que se ven obligados a enfrentar de manera intempestiva e indeseada, durante el proceso de ubicación e inserción en los nuevos contextos de llegada (Bello, 2004: 1).

Entre tantos malestares emocionales, destaca la soledad. Todos los desplazados se sienten solos porque han perdido a sus seres amados en su lugar de origen. Para huir de ella y sobrevivir inician el camino hacia un futuro incierto, pero la soledad permanece. En el caso del protagonista, se nota el exceso de la soledad ya que fue abandonado al nacer por sus padres biológicos debido a su defecto físico, respondiendo a tabúes ancestrales que conectan con la conciencia mítica. Más tarde, el secuestro de Matilde Lina, su madre adoptiva, por parte del ejército nacional supone el segundo abandono del arquetipo de la figura materna. No posee hogar, madre, ni pertenencias. Su desaparición pasaría inadvertida.

La vida errante está llena de inseguridad e incertidumbre. Entre los desarraigados se oyen con frecuencia frases como: “cuando la guerra amaine...” (pág. 31). No obstante, nadie sabe cuándo terminará. La guerra parece interminable y el número de muertos en los campos de batalla, esta violencia y este desplazamiento no hace más que aumentar. Luz Mary Giraldo Bermúdez explica la situación y el sufrimiento de los desplazados:

Algunos autores han reconocido en varias ocasiones que el mundo contemporáneo está determinado por las migraciones, resultado de experiencias traumáticas que obligan a buscar destino en lugares distintos a los de origen. Al referirse al exilio, Edward Said, por ejemplo, reconoce que desde el siglo XX “se ha convertido en un cruel castigo de comunidades y pueblos enteros, a menudo como resultado inadvertido de fuerzas impersonales como la guerra, el hambre o las epidemias” (Said, 2007: 67), afirmando que éste es “uno de los más tristes destinos” vividos por un ser humano (Giraldo Bermúdez, 2008: 12).

De acuerdo con el criterio de Giraldo Bermúdez, junto con los escritores que ha citado, los inmigrantes, voluntarios y obligatorios, constituyen un flujo importante en el mundo actual. Los desplazados forman parte de ellos y ejercen su influencia a su manera. Por otra parte, la vida errante y las consecuencias negativas son traumas incurables y dejan diferentes impactos en su vida.

#### **4.6. Siete por tres en su camino**

Laura Restrepo plasma un protagonista especial, tanto en su carácter como en su apariencia. Se le conoce con el apodo de “Siete por Tres”. Desde su infancia, Siete por Tres, junto con su madre adoptiva, forma parte de un grupo de inmigrantes forzados. Desde el primer momento son diferentes a los demás: tienen costumbres diferentes, hablan de manera distinta, están más cerca de la naturaleza, conocen bien los animales. Cuando pierde a Matilde Lina, Siete por Tres se convierte en un individuo aún más especial: aunque en apariencia es un desplazado más, en realidad su conducta viene motivada por la búsqueda de su madre adoptiva. Esto lo lleva a desplazarse, pero en sentido contrario al de los demás, al tiempo que va preguntando desesperadamente si alguien la ha visto y buscando a esta persona tan importante en su vida. Una de las razones de su peculiaridad es que tenía seis dedos en el pie derecho, motivo por el cual lo abandona su madre biológica.

A Siete por Tres “lo dejaron vivo pero condenado a morir” (pág. 42) desde el momento del secuestro de Matilde Lina. Todo el sentido del resto de su vida gira en torno a la búsqueda de su madre adoptiva, a quien desea encontrar muerta o viva. A medida que crece, esta búsqueda incesante se va convirtiendo en el rasgo más elemental de su propia identidad. La desaparición de Matilde Lina no supone la pérdida, por segunda vez, de una figura materna, sino que también se lleva consigo el alma del niño Siete por Tres. Tener la capacidad de proteger a los seres amados se convierte en otro deseo del protagonista. Cuando alcanza la vida adulta, el

protagonista no tiene ni procedencia ni propiedades. Sigue yendo a contracorriente, en busca de su propia identidad y su pertenencia.

A la vida de Siete por Tres le falta el proceso del reconocimiento de su propia identidad, porque todo lo que ha experimentado es abandono y pérdida. No ha podido proteger a los que amaba y él mismo vive en peligro, pero no por ello deja de avanzar hacia un futuro incierto.

Al hablar del desplazamiento, es inevitable mencionar el término “desarraigo”, utilizado ampliamente para definir a alguien desplazado. Luis Gildardo Rivera Galindo, en su artículo, habla sobre el “arraigo vital” afirmando que:

El ser humano tiene raíces cuando participa real y activamente en la vida de una comunidad, grande o pequeña, es una participación, a la vez, activa y natural, en la existencia de una colectividad que conserva ciertos tesoros del pasado y ciertos presentimientos del futuro (...) Puede hablarse de un desarraigo geográfico cuando se rompen las relaciones de la colectividad con su territorio; de un desarraigo afectivo cuando se rompen los vínculos personales profundos; de un desarraigo cultural, cuando se pierden referentes simbólicos colectivos. La carencia, producto de la destrucción violenta por la cual pasan los desplazados, genera pérdida de “humanidad” como resultado del acabamiento violento del proyecto de vida (Rivera Galindo, 2000: 74).

Estas palabras podrían ajustarse a la perfección cuando se habla de los desplazados, ya que el desarraigo de las personas es absoluto en cada uno de los niveles anteriormente citados.

Sin embargo, estos términos no son adecuados para describir a Siete por Tres, puesto que, para hablar de desarraigo, deben tenerse raíces. El protagonista de esta novela es justamente una persona sin raíces. Es una figura extrema en el doble sentido del desplazamiento: ha perdido tanto su hogar como su identidad. Un desplazado se entiende como alguien que no tiene hogar y pierde su identidad:

El hecho de que «apareció» es esencial: más allá de no conocer a sus padres naturales, tampoco sabe dónde nació, no tiene raíces ni de sangre ni de lugar su búsqueda, por tanto, es indicativa de su falta de raíces ancestrales. Siete por Tres no sabe a dónde ir porque no tiene idea de dónde ha venido, o, aún más grave,

adónde pertenece. En esencia, no tiene un lugar al cual regresar (Cascante, 2007: 210).

Por su parte, como Siete por Tres fue abandonado al nacer, su desplazamiento no está reflejado en el hecho de perder algo que no tenía, sino en lo que nunca ha poseído. La única persona que le preocupaba, Matilde Lina, se ha perdido en un camino sin principio ni fin, en el cual el protagonista no puede orientarse para encontrarla. Se trata de un personaje sin raíces; su propia existencia es el símbolo de la marginalidad y el abandono:

*La multitud errante* explora más que la identidad como sujeto, la condición misma del sujeto que migra. Un sujeto en movimiento, buscando centro, usando la voz para nombrarse y posicionarse (...) estas novelas llaman la atención porque vuelcan la narración del proceso de migración al interior de los personajes y esto nos invita a pensar en otras nociones de migración que tiene que ver con el exilio interior (Ramírez-Gómez, 2008: 39).

En la novela, el centro de narración para Laura Restrepo nunca es la descripción del fenómeno del desplazamiento, sino que centra su mirada en el interior de los desplazados. Se enfoca más en la soledad, el abandono y su pérdida de identidad que en el alejamiento forzoso de sus tierras. Además, el sujeto migrante se da en constantes procesos de hibridación y reposicionamiento (Ramírez-Gómez, 2008: 33). En *La multitud errante* se ven poco los procesos de hibridación, pero el reposicionamiento está presente en toda la narración, así como la búsqueda de identidad del protagonista. Siete por Tres lleva toda su vida buscando a Matilde Lina, pero en realidad está buscando su propia identidad, en cuyo proceso se encuentra con varios reposicionamientos. El quedarse huérfano al nacer, la falta de parentesco y la pérdida de hogar le impiden la formación de su propia identidad:

Desplazados, emigrantes o inmigrantes, la mayor parte de estos sujetos personificados en nuestras ficciones, como en las de otros países, más temprano que tarde viven situaciones de marginalidad o de provisionalidad. Están en la cuerda floja, en una especie de suspenso: atados a un pasado en un hogar que

quedó atrás, sienten expectación y recelo del presente que resulta ajeno y del futuro que se traduce en inestabilidad (Giraldo Bermúdez, 2008: 14).

Siendo uno de estos desplazados, Siete por Tres se encuentra en una situación irresoluble, ya que en su propia patria no puede hallar un hogar. Se encuentra en el país en el que nació, mas es incapaz de encontrar una residencia (Cascante, 2007: 207). Sin figura materna desde el momento de su nacimiento, la falta de hogar y de una madre que lo ayude a crecer son los detonantes perfectos para impedir su integración en otros grupos migratorios. Por otra parte, el abandono por parte de su madre biológica y la separación forzada de la madre adoptiva le provocan un estado de soledad continuo. Vive, por lo tanto, en su propio mundo, rozando siempre la marginalidad:

(Isabel Cascante) Concluye que Siete por Tres reestablece el mismo paradigma tradicional del hombre protector que salva a la mujer en peligro en vez de buscar una solución alternativa, reesquematizando el mismo error que ahoga a América Latina: «El deseo de regresar a lo conocido aunque no haya sido fructífero en el pasado» (Sánchez-Blake, 2007: 15).

Isabel Cascante ve resumida en la figura de Siete por Tres la imagen del continente latinoamericano, en el sentido de que vuelve al lugar de origen sin lograr resultado, por un camino solitario y contra la gran mayoría. De esta manera, al no poder integrarse en los grupos de los desplazados pese a compartir las características de desarraigados, Siete por Tres permanece en su peculiaridad. De hecho, esta cualidad aparece al nacer y se nota en las primeras enseñanzas por su madre adoptiva. De niño, Matilde Lina le enseña a relacionarse con los animales, a hablar con la naturaleza, pero nunca le enseña cómo establecer vínculos con un grupo de personas desconocidas, lo cual hace más aguda su marginalidad:

Matilde Lina le enseñó el arte de hablar, pero sólo con animales. En los desvelos del monte se acurrucaban para adivinar el currucutú del búho saraviado, o las rondas de amor de la tigresa en celo, o los ojos rojos y el aliento pútrido de los

perros del diablo: el diálogo entre ellos era cháchara irrelevante, permanente y zurumbática sobre las costumbres del animalero (pág. 33).

De hecho, Siete por Tres está acostumbrado a guardarlo todo para sí, tanto el silencio como el espanto. No sabe o no quiere comunicarse con los demás. La figura de su madre adoptiva representa el hogar perdido; el deseo de recuperarla es el camino de la búsqueda de su propia existencia. Al mismo tiempo, evoca constantemente los tiempos pasados junto a ella, los cuales están tan vivos como si el secuestro hubiera tenido lugar ayer. Dice que quiere dar con ella, aunque el protagonista realmente no busca a Matilde Lina, sino un lugar a que pertenecer y la posibilidad de erigirse como protector. El hecho de que salvar el albergue le ofrece la oportunidad de materializar sus sueños, un destino fijo y la esperanza de empezar una nueva vida.

Considerando todas las peculiaridades de su existencia, lo único que Siete por Tres posee es el recuerdo de la niñez y de madre. No obstante, el secuestro de Matilde Lina lo despoja de la última posibilidad del amparo familiar. Tras la desaparición de su madre adoptiva, Siete por Tres se ve obligado a crecer de la noche a la mañana. Aprende a hacer de todo, pero se encuentra siempre en un camino que conduce a un futuro incierto. Sin embargo, una vez llegado al albergue donde trabajaba la narradora, encuentra un lugar parecido al seno familiar, donde puede poner a buen recaudo a su Santa María Bailarina:

(...) nunca vi tan bello a Siete por Tres como cuando atravesó la puerta del albergue, primitivo, posatómico y espléndido como un héroe épico, y caminó hasta el nicho de piedra para hincarse de hinojos ante su Santa Patrona. Era la hora estremecida del regreso, la entrada triunfal del hijo pródigo que reaparecía para afianzarse en lo suyo y defender su querencia (pág. 98).

El albergue acepta tanto al propio protagonista como a su Santa protectora, ofreciendo un seno familiar seguro. Por añadidura, le ofrece la oportunidad de ser un protector y la toma. El albergue es para él una figura materna perfecta, donde

restablece su identidad y satisface su deseo de convertirse en un héroe. El niño abandonado por fin ha crecido y se ha convertido en un adulto protector. Frente a situaciones violentas es capaz de amparar a sus seres amados y defender sus pertenencias. Si cada uno de los desplazados fuera como este personaje, todos podrían encontrar consuelo y el fenómeno del desplazamiento se disiparía naturalmente.

#### **4.7. Fulanos sin orientación**

La migración narrada en la novela es forzada; su inicio está determinado por la violencia. Tras perder sus hogares, los desarraigados no pueden continuar con su vida anterior y, para sobrevivir, se ven obligados a abandonar sus tierras y empezar un trayecto sin fin:

Viendo el caso irremediable, los rojos de Santamaría le dijeron adiós a su tierra, mirándola de lejos por última vez. Improvisaron caravana y avanzaron hacia oriente, desarraigados, fugitivos y enguerrillados, con la muerte pisándoles los talones y la incertidumbre esperándolos adelante, y siempre presente el acoso del hambre (pág. 29).

Quizás el fragmento anteriormente citado, es uno de los que mejor describe la situación real de los desplazados en su camino. Debido a las persecuciones, se ven obligados a abandonar su tierra natal hacia una dirección que nadie conoce, con escasas reservas de comida, de ropa o de agua potable. Solo una cosa es suficiente y segura: la muerte que, tarde o temprano, les va a llegar.

La vida errante se caracteriza por la extrema dureza. El hambre y la desesperación son frecuentes, escasean los recursos básicos para cubrir las necesidades existenciales. Cosas normales de la vida cotidiana como una comida caliente, un hogar o la compañía de los familiares eran cosas inaccesibles para ellos. La falta de víveres en el desplazamiento es tan grave que se dan incluso casos de

canibalismo. De hecho, los desplazados se comen casi todos los seres que encuentran a su paso. Grave es también la falta de medicamentos. Estas circunstancias, onerosas para los adultos, son incluso peores para los niños. “Íbamos creciendo en los vientos de la marcha y no teníamos antojo de pertenencias” (pág. 29). Crecer o nacer durante la marcha o en el camino significa carecer de hogar desde el principio de la existencia.

Siete por Tres anda siguiendo los posibles emplazamientos de Matilde Lina, quien ejerce un rol específico en su vida errante. Por todo esto, Siete por Tres encarna las ideas de Luz Mary Giraldo Bermúdez cuando afirma:

Se trata de buscar infatigablemente un lugar, vagar sin patria, sin arraigo, en una suerte de *fatum* que llevaría a estar errantes sobre la Tierra. “El exilio es un estado discontinuo del ser”, dice Said, reconociendo que los exiliados “sienten una imperiosa necesidad de restablecer sus vidas quebradas, escogiendo por regla general verse a sí mismos como parte de una ideología triunfante o un pueblo restituido”. Esto significa que para impedir los estragos de la ausencia, el vacío por desprendimiento forzado, se impone la necesidad de afirmar la nacionalidad o la pertenencia en el hogar creado por una comunidad de lengua, cultura y costumbres. De alguna manera, el reforzar esa nacionalidad o pertenencia, se elude el exilio o el desplazamiento y se busca una forma de salvación o redención (Giraldo Bermúdez, 2008: 14. La cursiva es del texto original).

El protagonista de la novela reúne todos los criterios de Luz Mary Giraldo: ofrece una santa patrona de su pueblo destruido, lo coloca en el albergue y convierte ese lugar en una suerte de pueblo secundario. Con la existencia de la virgen, un lugar de paso podría ser un destino final para muchos. Para nuestro protagonista, el camino de la vida errante también es el proceso de la búsqueda de su propia salvación. Al principio, esta búsqueda tiene nombre como Matilde Lina. Sin embargo, a medida que avanza su vida errante, Siete por Tres va conociendo a diferente gente y ejerciendo distintas profesiones y, poco a poco, se da cuenta de que lo que está buscando realmente es una identidad propia. Para el protagonista ya adulto, la figura materna no significa la salvación, sino que él mismo se convierte en una salvación para el albergue y sus habitantes. El hecho de ser capaz de salvar a los seres queridos marca

la existencia de Siete por Tres y llena el vacío provocado por el desplazamiento forzado.

A lo largo de la narración, la autora nos presenta a otros personajes con sus distintas historias. Siguiendo las ideas de Luz Mary Giraldo, Siete por Tres encuentra su salvación en este albergue, reforzando el concepto de heroicidad que todos necesitan entre los desplazados desarticulados de su propia identidad, quienes buscan, como expresa Giraldo, “impedir los estragos de la ausencia”.

En la novela analizada, se observa el reforzamiento de la nacionalidad y la pertenencia a través de varios aspectos, tal como la localización de la virgen Santa Bailarina del pueblo arruinado del protagonista, así como el hecho que el albergue sea salvado de modo colectivo. La creencia perdida encuentra un lugar seguro y la figura del hogar, el albergue, en vez de ser destruido por el ejército como el pueblo, se salva. Sus residentes lo celebran como si fuera la salvación de su propia tierra. Este fortalecimiento ideológico permite que se materialicen sueños individuales y esperanzas colectivas; transmite la posibilidad de un futuro en paz.

Aunque el protagonista de la novela es un hombre, *La multitud errante* tiene como narradora a una voluntaria extranjera. Desde su punto de vista, nos permite acercarnos a la narración como si fuéramos la propia narradora en presencia de lo ocurrido:

Dicha narradora es una activista al parecer procedente del llamado Primer Mundo, quizás vinculada a alguna organización humanitaria internacional, que trabaja como voluntaria en un albergue para desplazados por la violencia en Colombia. Ella ofrece en la novela la perspectiva simultánea de horror e interés por la situación de violencia en ese país, que marca a quienes se acercan a ella desde una perspectiva ajena. En su papel de narradora, reflexiona sobre la atracción que ejerce en ella el personaje desplazado, de quien sabe le separa una distancia abismal (Rueda, 2011: 180).

A la narradora le encanta escribir, por lo que va anotando casi todo lo que ocurre alrededor de su vida, así como sus pensamientos. Toda la novela estaba basada en sus narraciones. Todo lo observa y todo lo ponen por escrito. Entre la narradora extranjera

y el protagonista desarraigado, además del amor sucedido entre ellos, también tienen lugar reflexiones literarias, lo cual coincide con los escritores que relatan sus experiencias a lo largo de sus años del exilio:

Coinciden también estas novelas en tener como narradores protagonistas a hombres –los cuales asignan a lo femenino un rol específico dentro de esos procesos migratorios–, que además están relacionados con la palabra, casi todos quieren ser escritores o lo van siendo. Esto abre también la puerta a una reflexión sobre escritura y exilio (Ramírez-Gómez, 2008: 39).

Estas reflexiones por parte de la narradora reflejan sus pensamientos de cada momento y ofrecen una mirada extranjera de la situación de los albergues, lo cual no solamente permite un acercamiento más a la vida errante, sino que también provee un punto de vista fuera de los mismos desplazados y asegura la objetividad. La narradora es una extranjera que trabaja como voluntaria en un albergue de desplazados dirigido por una religiosa francesa. Debido al trabajo incesante y al constante trasegar de desplazados, ella termina por sentirse como una desplazada más: “Y es que yo, a mi manera peculiar y aunque ellos no se den cuenta, también hago parte de la multitud errante, que me arrastra por entre encuentros y desencuentros al poderoso ritmo de su vaivén” (pág. 55).

El desplazamiento no solo afecta a los desarraigados, también influye en la gente normal, empeorando las circunstancias y deteriorando a las personas. Al mismo tiempo, las notas de la narradora dan cuenta también del vaivén, excesivamente frecuente, de la multitud errante, de la pérdida del hogar y de la marcha forzada, que son factores inevitables y dolorosos. A pesar de que la narradora está en una situación transitoria, también se ve afectada por la situación circundante.

La particularidad del trabajo de la narradora permite al lector conocer la vida errante de cada individuo. Se trata de víctimas de la violencia, con diferentes experiencias, pero con consecuencias idénticas: la pérdida de la familia y del hogar. Entre ellos, las desplazadas son las más indefensas. Además de las violencias

habituales para todos, ellas se enfrentan a violaciones por parte de desconocidos y son más vulnerables:

Doña Sólita no puede trabajar porque tiene las manos impedidas por la artritis. Le mataron a los demás hijos y le dejaron embarazada a Solana, que sufre un severo retraso mental. ¿Dónde en el mundo pueden vivir esos tres ángeles del cielo, si no es aquí? (pág. 82).

Pierden la capacidad de trabajar y no pueden recorrer más trecho del camino incierto. El albergue es para ellas la mejor opción para pasar el resto de la vida. La señora Perpetua, otro personaje en la historia del mismo pueblo natal que el protagonista, es asimismo víctima de una violencia idéntica:

–Lloré hasta que Dios se cansó de oír mis gritos –me cuenta, al evocar esos días de juicio final, la señora Perpetua, inquilina de este albergue, quien por acasos de la fortuna también es oriunda de Santamaría Bailarina y debió presenciar su destrucción–, enterré a mi marido y a tres de mis hijos y salí corriendo con los que me había quedado. Descarnada y ya vacía de lágrimas, me miraba a mí misma y me decía, Perpetua, de ti no queda sino el pellejo (pág. 27).

Muchos de estos desarraigados pasan a formar parte de la caravana de los desplazados, convirtiéndose en parte de la multitud errante. Constituyen la suma de historias similares que reflejan una realidad social:

La lenta romería se prolonga año tras año, hasta que se hizo larga como la vida misma. Aquí y allá se les fueron incorporando otras montoneras liberales que también vagaban al garete, nuevos desplazados por desahucios y matanzas, mas sobrevivientes de pueblos y campos arrasados; comandantes-agricultores acostumbrados a sembrar y a guerrear; diversas gentes correteadas a la fuerza y demás seres que sólo en la errancia encontraban razón y sustento (págs. 29 y 30).

## 4.8. Viviendo en el camino

A través de los casos particulares de unos pocos personajes, la novela permite al lector saber cuáles son las condiciones de un colectivo. Los albergues son lugares perfectos para enmarcar estas escenas, pues aparecen en el camino de huida y sirven como santuario, al ofrecer un lugar en el que descansar, calmar la tristeza y, sobre todo, para recuperar el coraje necesario para seguir vivo: “–Nadie llega aquí para siempre; esto es sólo una estación de paso y no ofrece futuro. Durante cinco o seis meses les damos a los desplazados techo, refugio y comida, mientras se sobreponen a la tragedia y vuelven a ser personas” (pág. 82). A pesar de esto, los albergues tampoco son un paraíso terrenal; son el punto de encuentro de un elevado número de desconocidos exhaustos, alarmados y deprimidos. En ellos se revelan todas las caras oscuras del ser humano:

En el albergue estalla el conflicto con demasiada frecuencia porque es mucha la gente que se amontona adentro: gente que a veces no se conoce entre sí y que compartiéndolo todo, desde el excusado y la estufa hasta el llanto adulto, sofocado por la almohada, que se escucha de noche en los dormitorios. Para no hablar de la tensión y la desconfianza extremas que se generan cuando se aloja un grupo que simpatiza con la guerra y otro que viene huyendo de ella (págs. 83 y 84).

Al albergue llega todo tipo de personas y cada cual tiene una historia propia que contar. No obstante, todos comparten el desarraigo. En el albergue tratan de reproducir una vida normal, igual que la de la gente común. No obstante, sigue siendo distinta:

–Al llegar acá –le digo– vi lo mismo que estás viendo ahora; mujeres en los lavaderos, hombres trabajando en la huerta, niños que escuchan la lectura de un libro: demasiado silenciosos, lentos y sonámbulos, con la mente en otra cosa mientras intentan llevar un remedo de vida normal. No encontré hostilidad en ellos, al contrario, una cierta mansedumbre derrotada que me oprimió el corazón.

La madre Françoise me dijo que no debía engañarme. «Detrás de ese aire de derrota está vivísimo el rencor –me advirtió. Huyendo de la guerra pero la llevan adentro, porque no han podido perdonar» (págs. 82 y 83).

La vida que les ofrece el albergue es tranquila y normal, propia de cualquier lugar pacífico en el mundo. Habrían podido vivir de esta manera en su propia tierra, bajo su propio techo, con sus seres amados, pero no pudieron. Toda la tranquilidad del albergue les advierte de la inestabilidad de sus condiciones y les desata su hostilidad. La falsa paz del refugio no ayuda a olvidar los sufrimientos y dolores, sino que causa y profundiza el odio y el rencor en ellos. Así, la violencia permanece en estos refugiados, como observa Martha Nubia Bello:

El desplazamiento constituye una violación múltiple de los derechos humanos. Las consecuencias que acarrea no son sólo demográficas, económicas o políticas sino que, debido a una serie de eventos violentos que existen antes, durante y después del desplazamiento, las personas son afectadas en su dignidad, su identidad y, por lo tanto, en su bienestar emocional (Bello, 2001: 11).

El desplazamiento afecta la vida de los desarraigados en todos los aspectos: sus dificultades no se limitan a la vida errante, sino que este constante deambular les quita la posibilidad de llevar una vida tranquila y normal. El desplazamiento forzoso no solo deja heridas en el cuerpo; los traumas incurables están en el interior de cada desplazado. A través de esta multitud, se puede observar el elemento común de casi todos los grupos migratorios en Colombia: su desarraigo no se debe a alguna razón en concreto, no se trata de un grupo seleccionado por una determinada característica. Son, simplemente, víctimas de conflictos armados. Es precisamente esta condición de víctima la que provoca el desplazamiento forzado:

En Colombia, el desplazamiento forzado no sucede en razón de la existencia de identidades culturales y políticas preexistentes. Los desplazados en Colombia no constituyen una etnia, una nacionalidad, una comunidad religiosa, un partido, una colectividad política o ideológica y no están definidos por alguna identidad preexistente; por el contrario, el único rasgo que parecen tener en común es su condición de víctimas del conflicto armado; su situación de exclusión y

desarraigo, la ausencia de reconocimiento y las heridas morales producidas por el despojo y el olvido; si algo predomina en este creciente grupo social es la heterogeneidad y la diferenciación de sus componentes; miembros de todas las etnias, de todas las culturas, de todas las regiones y las clases, de todas las ideologías conforman el contingente de desplazados por la fuerza y dada la naturaleza del conflicto armado, cualquier persona en cualquier lugar del territorio nacional puede ser una víctima potencial, independientemente de lo que haga o deje de hacer (Naranjo Giraldo, 2001: 8).

De acuerdo con Gloria Elena Naranjo Giraldo, el desplazamiento en dicho país no constituye un fenómeno que tiene como objetivo un grupo concreto. Lo único que tiene en común de estos desplazados es que son víctimas de conflictos armados. La violencia arrastra a todos en estas disputas sin fin, cada uno es posible víctima de ella. En *La multitud errante* la escritora toma el mismo criterio: los desarraigados pierden la vida normal y tranquila solamente por ser víctimas obligatorias de múltiples conflictos.

Tanto el propio protagonista como otros sujetos migratorios tienen algo en común con toda la multitud errante, como afirma María Victoria Albornoz en su artículo: “*La multitud errante* hace referencia a un colectivo errático, desplazado, sin una ‘tierra propia’ que, en la ficción del texto, camina, pero no avanza; busca, pero no encuentra” (Albornoz, 2009: 1201). Los conflictos armados los han dejado en una sempiterna condición errante. Lo terrible es que nadie sabe cuándo terminarán estas marchas eternas y desorientadas. Existe una única certidumbre: tarde o temprano, hay que reemprender el camino.

#### **4.9. Lo que espera en el camino**

Otros factores imprescindibles de la novela son la crisis de identidad, el destino funesto y el amor imposible, como consecuencia directa del desarraigo forzado. La

violencia sufrida y el desplazamiento forzoso privan a los desarraigados de su identidad. La identidad constituye un elemento indispensable para el ser humano:

Existen, además, mecanismos de intercambio como el trueque o el fiado, o de contratación como jornaleros, que validan los acuerdos de palabras, lo que supone que cada miembro de la comunidad goza de una “*identidad social*”, en tanto es reconocido por los otros (quienes le atribuyen roles y características) y de una *identidad personal*, que implica que el individuo se diferencia de los demás y “sabe qué esperan o suponen de él, los otros”, y en consecuencia cómo actuar (Bello, 2001: 15 y 16. Las negritas son del texto original).

La identidad tiene mucho que ver con las raíces, algo propio que les permite diferenciarse de los demás, algo de lo que carecen los desplazados. No tienen ni pueblo ni sentido de pertenencia. En la novela, la escritora no da un nombre verdadero a sus personajes, con lo que los despoja una vez más de sus señas de identidad. El nombre de cada individuo es un importante rasgo identitario:

El nacimiento determina la personalidad (...) Desde ese preciso instante la persona es objeto de protección y amparo en todos los órdenes y desde ese mismo momento (...) tiene derecho a un nombre, lo que se materializa en el derecho a ser identificado mediante el nombre y los apellidos, constituyendo tradicionalmente además una función de control público de la identidad del individuo (Benavente Moreda, 2013: 108 y 109).

En la novela, la escritora despoja de identidad a los desplazados negándoles un nombre completo. El nombre identifica al ser humano, lo sitúa en un contexto social o histórico cultural. Al ocultar su identidad, no solo se esconde una parte del individuo, sino que se le desplaza de su propia identidad, acercándolo a la nada. En este sentido, se puede observar un fuerte paralelismo entre la importancia del nombre y la situación de los desplazados, quienes se hallan en un “no lugar” en todos los aspectos, tanto físico como psicológicos.

A lo largo de la narración, la autora presenta casi todos los aspectos de este fenómeno. Se puede observar que la mayoría –también los personajes principales– no

tiene nombre, sino apodo. El protagonista se llama Siete por Tres, lo cual no es propiamente un nombre, sino una referencia directa a su defecto físico. El nombre de la narradora no aparece en toda la historia. Únicamente sabemos del epíteto que Siete por Tres le dedica: “mis Ojos de Agua”. La madre biológica del protagonista es la “señora Perpetua”, un jefe paramilitar, “Charro Lindo”; los personajes del albergue tienen nombres como “madre Françoise” o “Doña Sólita”. Por el contrario, algunos personajes sí tienen nombres y apellidos: la presidenta del comité cívico es “Eloísa Piña”; el militar recibe el nombre de “general Oquendo”.

El nombre es considerado como parte importante de la identidad individual porque permite que las personas adquieran sus propias características individuales, distinguiéndose del resto de individuos y tomando sus propios rasgos distintivos. A las personas se las conoce primero por el nombre que han recibido; si carecen de nombre, pierden la identidad. La ausencia de un nombre normal es solo un aspecto de la pérdida de identidad que sufre el grupo migratorio:

Los desplazados hombres, jóvenes, mujeres, ancianos y niños han sido vulnerados en sus derechos: su integridad física y emocional ha sido violentada a través de distintos mecanismos, todos ellos empleados con el propósito de generar miedo y terror y, en últimas, obligar al sometimiento o al desplazamiento. Quienes se desplazan lo hacen porque sienten que su vida o la de sus familiares peligra; desplazarse es, por lo tanto, una estrategia de salvaguarda y de conservación de la vida y de la unidad familiar (Bello, 2004: 1).

Los desarraigados no tienen ningún derecho, ni tan siquiera el de tener un nombre adecuado, aunque cada uno debería tenerlo. Al perder el hogar y las pertenencias, se les despoja de los derechos que aún les quedan. Los conflictos armados son capaces de convertir a los propietarios en desposeídos. El desplazamiento narrado en la novela constituye un fenómeno tanto individual como colectivo. Cada uno de los desarraigados ha perdido sus hogares y pertenencias, en conjunto. El flujo migratorio forzado es un problema social de gran envergadura:

Las personas en situación de desplazamiento, ya sea individual, familiar o colectivo, se ven obligadas a perder y abandonar no sólo pertenencias y propiedades (territorios geográficos), sino relaciones y afectos construidos históricamente con el entorno, expresados en las maneras propias de vivir y sentir la región, y con los vecinos y familiares (territorios de vida); es decir, el desplazamiento destruye, además, comunidades (identidades colectivas) en tanto desestructura mundos sociales y simbólicos y provoca la ruptura de aquellos que se podría denominar, en palabras de Berger y Luckman, “lo dado por supuesto”, creencias, valores, prácticas, formas y estilos de vida (Bello, 2004: 1).

Asumir la condición de desplazado significa abandonar todas las relaciones establecidas en el pasado o ser abandonado por estas. El alejarse forzosamente de la tierra conocida constituye un problema grave para todo ser humano. Aunque el desplazamiento parezca una condición individual, en realidad destruye al mismo tiempo el colectivo donde estaba el individuo.

La identidad supone también otro problema para los desplazados. La falta de identidad no atañe únicamente a cada individuo, sino a toda la multitud errante. Aunque en el pasado los desplazados tuvieron una identidad propia, la pierden en el momento en que se vieron forzados a abandonar su lugar de origen:

La heterogeneidad del grupo creciente de desplazados obedece a la inexistencia de una identidad preexistente, un principio de pertenencia social, regional, étnica, política, religiosa, ideológica o cultural, de estrato económico o de clase que identifique ese grupo social, o que provea elementos de cohesión interna desde los cuales se pueda interpretar su situación y encarar el futuro, como de hecho ocurre entre los grupos de desplazados de otros países. En Colombia, las identidades “mayores” o sea la nacional y la ciudadana, son virtuales por decir lo menos y el carácter interno del conflicto no las está poniendo en cuestión de manera directa (Naranjo Giraldo, 2001:5).

Los desplazados carecen de identidad propia<sup>37</sup>. Antes de que tuvieran lugar los conflictos violentos, no pertenecían a grupos sociales, religiosos ni culturales, sino

---

<sup>37</sup> El tema sobre el desplazamiento y la identidad es ampliamente referido en narrativas como *El día del odio* (1952) y *Camino en la sombra* (1964) de José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964), *Los elegidos* (1953) de Alfonso López Michelsen (1913-2007), *Los parientes de*

que apenas eran habitantes comunes y corrientes, como la gran mayoría. No obstante, tenían por lo menos una casa donde vivir y unas pertenencias. Al convertirse en desplazados, lo pierden todo. La identidad previa se desvanece una vez iniciada la marcha:

En situación de desplazamiento, se produce una desactivación de las identidades previas, no importa de qué tipo, tampoco si ellas son fuertes o débiles según parámetros que pudieran clasificarlas de esta manera. Esta desactivación es puesta en marcha cuando el grupo de desplazados es definido por pertenencias imputadas; es decir, por una nominación externa a ellos, muchas veces arbitraria y no asociada con lo que ellos son, hacen, piensan, creen o desean sino con las argumentaciones que elaboran los actores del conflicto para justificar sus acciones de desarraigo e intimidación; auxiliadores de la guerrilla o de los paramilitares, informantes del ejército, son las pertenencias virtuales que se les atribuye con más frecuencia, así esta nominación no tenga ningún asidero en la realidad o que el evento que los desplaza no posea en principio una ligazón muy clara con las guerras públicas y obedezca a criterios esencialmente privados (Naranjo Giraldo, 2001: 8 y 9).

De esta manera, lo poco que poseían los desplazados cuando inician su camino se pierde o se les arrebató en diferentes incidentes. Los paramilitares y guerrilleros no solo les quitan sus pertenencias materiales, sino también su estabilidad emocional y su bienestar psicológico, hasta que pierde su última pertenencia: la propia identidad.

En las novelas de Laura Restrepo, el destino inamovible es un elemento imprescindible para casi todos los personajes; al mismo tiempo, el amor suele ser un objetivo inalcanzable. En *La multitud errante*, también se nota la poderosa presencia de la fatalidad, que arrastra al protagonista hacia un amor imposible.

---

*Ester* (1978) de Luis Fayad (1945), *El pelaito que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria (1951), *El rumor del astracán* (1991) de Azriel Bibliowicz (1949), *Las trampas del exilio* (1992) de Óscar Collazos (1942-2015), *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape (1938) o *Paraiso travel* (2001) de Jorge Franco (1962). También en cuentos como *Gentes en la Noria* (1945) de Salomón Brainski (1939-2005). En el ámbito cinematográfico, encontramos películas que hablan de los desarraigos como *La primera noche* (2003) dirigida por Luis Alberto Restrepo, *La playa D.C.* (2012) del director Juan Andrés Arango, *Oscuro Animal* (2016) a cargo de Felipe Guerrero y *Siembra* (2016) de Ángela Osorio y Diego Lozano, entre otras.

Para la narradora, una extranjera que trabaja en un albergue, el destino la lleva hacia este lugar. Va en busca de algo que la narración no aclara “Y más que otra cosa creo que pesó sobre mí una predestinación. La predestinación que se esconde en el propósito último e inconfeso de mi viaje hasta estas tierras” (pág. 16). Hace todo el recorrido por una tierra lejana para conocer a un hombre profundamente enamorado de otra mujer.

Al encontrarse primera vez con el protagonista, la narradora se da cuenta inmediatamente de su amor por él. Sabe perfectamente que enamorarse de un desplazado resulta estéril, pero no puede detener su amor, pues el destino no permite rebeliones: “De acuerdo con la segunda verdad, todo esfuerzo será inútil: mientras más profundo llego, más me convengo de que son un hombre y su recuerdo” (pág. 21).

En tiempo de extrema violencia, la posibilidad de que un desplazado y una extranjera se encuentren es muy remota; más difícil todavía es que surja el amor. Pero ella está allí, bajo la influencia de la fatalidad. Curiosamente, en esta novela, el destino determina que el amor suceda entre los protagonistas, y al mismo tiempo, señala su triste final:

No creo en lo que llaman amor a primera vista, a menos que se entienda como esa inconfundible intuición que te indica de antemano que se avecina un vínculo; esa súbita descarga que te obliga a encogerte de hombros y a entrecerrar los ojos, protegiéndote de algo inmenso que se te viene encima y que por alguna misteriosa razón está más ligado a tu futuro que a tu presente (págs. 16 y 17).

El amor aparece de forma brutal e imparable. El amor imposible de los dos protagonistas de la novela se presentó en varios aspectos, ella extranjera y trabajadora en un albergue y él desplazado sin destino fijo. No obstante, lo más importante es la existencia de una tercera persona, la madre adoptiva de Siete por Tres, a quien tanto busca y ama, que termina por convertirse en el mayor obstáculo entre los dos:

(...) y así, cobijados por la tibieza del crepúsculo y por el dulce titileo de los primeros luceros, él me abre su corazón y me habla de amor. Pero no de amor

por mí: me habla meticulosamente, con deleite demorado, de lo que ha sido su gran amor por ella (pág. 19).

Para Siete por Tres, la figura de Matilde Lina es insustituible: mezcla de madre adoptiva, santa patrona y maestra de niñez, incluso ilustradora del deseo juvenil se convierte en responsabilidad ineludible del Siete por Tres adulto. Ejerce sobre él una profunda influencia; ningún motivo puede evitar que siga buscando a Matilde Lina, ninguna razón puede hacer que la abandone:

Pero, ¿qué hacer con Matilde Lina –la incierta, la Extraviada, la Perpleja– y cómo desembarazarse de su presencia incorpórea? Con sus párpados pesados, sus cabellos de niebla y su corazón de pulsaciones pálidas, ella pertenece al reino de la alucinación y se sale absolutamente de mi control. Su tragedia y su misterio fascinan y angustian a Siete por Tres, y lo atraen con la fuerza de un abismo. Es un rival feroz. Por más vueltas que le doy, no sé cómo derrotar esa existencia rotunda, concebida en el aire por un hombre que a lo largo de su vida la ha ido modelando a su imagen y semejanza, hasta hacerla encajar en el tamaño exacto de su recuerdo, de su culpa y su deseo (págs. 55 y 56).

Es un amor imposible de doble sentido: la narradora no puede inspirar en Siete por Tres un sentimiento análogo; para Siete por Tres, su sentimiento por Matilde Lina tampoco se puede materializar. Entre ellos no se interpone un amor incestuoso, sino también la vida y la muerte. Al mismo tiempo, esta búsqueda incesante e interminable le impide encontrar otro amor:

Largas e inciertas han sido para mí estas noches, él dormido de aquel lado y yo velando de éste, sabiéndolo lejano aunque nos cobije la misma oscuridad y el mismo soplo roce nuestros cuerpos.

Cien veces he estado a punto de acercármele pero me contengo: el paso que nos distancia me parece infranqueable. Cien veces he querido estirar mi mano y tocar la suya pero un movimiento tan simple se me antoja desatinado e imposible, como atravesar a nado un mar. Me invade la zozobra del clavadista que quiere y no puede lanzarse desde las alturas de una roca hacia un pozo profundo y que se para justo al borde, avanzando centímetros a centímetro hasta que sus pies asoman al vacío pero en el instante previo al decisivo prefiere retroceder, aunque ya en el aleteo de su vértigo intuye el contacto con el agua que ha de envolverlo. Todo me empuja hacia allá, pero no me atrevo (págs. 103 y 104).

A lo largo de este capítulo se ha hecho un recorrido por la novela *La multitud errante* de Laura Restrepo y, especialmente, nos hemos centrado en los aspectos relacionados con la violencia y el desplazamiento.

La mayoría de las novelas de América Latina se refieren al tema de la violencia, reflejando en su contenido las malas condiciones de vida de los pueblos latinoamericanos. Por consiguiente, los escritores de la literatura de la violencia siempre utilizan documentos descriptivos o testimoniales para plasmar los sucesos históricos e, igualmente, lograr el reconocimiento de los lectores.

La violencia referida en *La multitud errante* se presenta en los siguientes aspectos: militares, guerrilleros, paramilitares, delincuentes y el desplazamiento. Esta violencia influye a todo el pueblo colombiano y, al mismo tiempo, los afectados por esta violencia se encargan de difundirla otra vez. De esta manera, esta fuerza cruel y despiadada se convierte en un fenómeno social sin límite y omnipresente en la vida cotidiana. También trae la desigualdad y la asimetría social, las cuales hacen que la sociedad colombiana derive hacia una situación inestable y problemática.

El desplazamiento en la novela provoca la movilización forzada por todo el territorio nacional. Los desplazados son abandonados por su propia patria, no tienen raíces y pierden sus hogares y su identidad. En su vida errante los amenazaban con frecuencia el hambre, el terror, la enfermedad y la falta de comunicación entre ellos. La mayoría de ellos no es ya capaz de empezar de nuevo una vida normal.

En *La multitud errante*, Laura Restrepo nos muestra otra vez su técnica narrativa, dotada de una peculiar agilidad y agudeza. Emplea pocas palabras para relatar una historia completa, la cual refleja claramente las problemáticas sociales que vive el pueblo colombiano. No obstante, en condiciones tan complicadas y dificultosas, se nota que los colombianos todavía no han perdido la esperanza de una vida mejor, lo cual permite una posibilidad de resolver los problemas y dar bienvenida a un futuro en paz.

## Capítulo 5. Vacilando entre la bondad y la maldad en *Pecado*

*Pecado* es una novela del año 2016. Entre las novelas publicadas por Laura Restrepo hasta el momento, *Pecado* destaca por su forma peculiar. Según dice la propia autora, aunque está construida por siete cuentos, es en realidad una novela; las historias se relacionan entre sí para formar una obra unitaria. Además, está inspirada en el tríptico *El jardín de las delicias* del Bosco. En casi cada narración se pueden encontrar referencias a esta obra pictórica, lo cual también dota de unidad al relato.



El tríptico no solo inspira a la autora en el contenido de la novela, sino también en la forma de la narración. La novela es como otro tríptico, que se inicia con un capítulo llamado *Peccata Mundi (1)* y se cierra con otro de nombre *Peccata Mundi (2)*. De esta manera, el lector lee esta novela como si contemplara la pintura del Bosco.

Al mismo tiempo, los siete cuentos que integran el libro, aunque se pueden leer de manera independiente, están interrelacionados entre sí por múltiples temas, como la ambigüedad entre el bien y el mal, la indiferencia y la incapacidad de simpatizar, el cuerpo humano desembrado y el corazón roto, entre otras. “La diversidad temática de

---

<sup>38</sup> <https://www.floresyplantas.net/el-jardin-de-ls-delicias/>, accedido el 21 de septiembre de 2020.

la obra la ensarta el hilo de la pintura del Jardín de las delicias con variantes del tema recurrente: el pecado y los comentarios sobre las transgresiones” (Rojas, 2018: 87). Asimismo, como todas sus novelas, *Pecado* no escapa de las fatalidades incompatibles, las violencias sofocantes, así como el amor imposible:

Muchos de los protagonistas de *Pecado* ya habían dado vuelta por mis escritos previos, tal vez con otro nombre, de otra manera, con otra máscara, pero siempre con un mismo drama: su vínculo con el mal. O al menos con aquello que hemos dado en llamar el mal, y que es una suerte de marea negra que si vives en un país como Colombia, te va envolviendo, te va envolviendo, sin que acabes de comprender cómo ni por qué (Navia Velasco, 2016).

Los protagonistas son muy variados. En la novela podemos encontrar a una señora blanca de clase alta engañada por su sirviente negro, una hija de familia acomodada que ama a su propio padre, un joven sicario proveniente del chabolismo, un burgués que acude a una cita con su amante de juventud a espaldas de su esposa, un sicario profesional que se cruza con un amor imposible, un santo artificial y, por último, una descuartizadora cuyo corazón está hecho pedazos:

El pecado se da en todos los grupos sociales y tiene infinitas formas. No es privilegio de una clase determinada. Los ‘pecadores o transgresores’ cubren todo el espectro social, las diferencias de género, de medio, y de edad. Nadie se escapa a la lente de Restrepo. Como si nos dijera a los lectores: fijémonos hasta qué punto el pecado, es parte de la condición humana, en todos los tiempos y ámbitos sociales (Rojas, 2018: 87).

Esta gran diferencia de clase social y condición económica, e incluso educativa, nos ofrece múltiples puntos de vista de la sociedad colombiana y nos ayuda a entender y estudiar a fondo los problemas existentes de dicho país. Al mismo tiempo, nos revela la autora que, bajo ciertas circunstancias, aún podemos toparnos con la esperanza: una chica cegada por el amor es capaz de encontrar un medio para solucionar el problema, un barrio marginal posee una biblioteca pública en la que es posible educarse e incluso un sicario inhumano abandona su meta sangrienta por un

amor imposible. Aunque el mundo narrado está lleno de violencia, pobreza e injusticia, persisten la inteligencia, la educación y el amor como la salvación:

Sin dejar de notar el sesgo irónico, de tono casi telenovelesco –que hemos advertido en otras novelas del Restrepo– estas “vignettes novelescas” autónomas de títulos sugestivos como “Pelo de elefante”, “Olor a rosas invisibles”, nos ofrecen personajes que pecan o trasgreden las leyes sociales con conciencia de su culpa pero a la vez con tonalidades de plegaria en busca del perdón de ellos mismos o de sus lectores (Rojas, 2018: 87).

Estos personajes nos permiten experimentar diferentes vidas de clase y condición distintas. Ninguno de ellos se puede definir como bueno o malo, o, mejor dicho, en todos se da una mezcla de bondad y maldad. La señora amable puede mostrar su indiferencia frente a un amor apropiado de su hija; un joven sicario mata a la gente solamente para ganar dinero a fin de mantener toda la familia; una muchacha descuartizadora es víctima de la violencia doméstica. Se puede decir que todos cometen errores, pero no es fácil argumentar que son culpables. Aunque la autora pone a los lectores como jueces, es difícil justificar simplemente si ellos pecan o no; en la humanidad se mezcla el bien y el mal y una mala persona puede llevar a cabo buenas acciones y viceversa. No deberíamos caer en clasificaciones simples de las personas según lo que han hecho. Si se investiga a fondo cada acto, siempre se encuentran verdades detrás de verdades. Esto es justamente lo que quería expresar Laura Restrepo en esta novela.

Es una obra con un formato peculiar. En palabras de la propia autora:

Con *Pecado* me gustó la idea de que cada capítulo fuera una suerte de novelita corta en sí misma, ligada a las demás por tema y por una serie de señas recurrentes que ya irá descubriendo el lector. Pero que al mismo tiempo tuviera autonomía de trama frente a las demás. Piensa no más que hoy día miles de jóvenes leen en su celular, y para eso requieren textos concisos, compactos (Navia Velasco, 2016).

Con el formato peculiar de cuento-novela, *Pecado* tiene características de los cuentos –narración breve con trama simple y pocos personajes–, sin perder la función de una novela: predominancia de la narración, descripciones de ambiente, desarrollo de personajes:

Otro aspecto interesante de la novela, es que busca llegar ‘al grano’ rápidamente. La historia se presenta sin rodeos: las viñetas son concisas y sin embargo cuentan todo lo que tienen que contar. La pluma de Restrepo se mueve con soltura y rapidez en las descripciones de entornos, personajes y situaciones. Con ojo certero la narración dibuja, igual que el Bosco, la condición del pecado, las aberraciones en cuestión, el crimen abyecto sin remilgos. El tono irónico de algunas descripciones subraya el carácter ficticio pero a la vez humano de los actores del drama (Rojas, 2018: 87).

Las descripciones rápidas y concisas, que forman el tono narrador predominante de esta novela, ponen de relieve el tema central de la cuestión de la bondad y la maldad, así como otros temas subordinados de cada historia breve. Además, todas las historias corresponden a una o varias partes de la pintura *El jardín de las delicias*, como veremos a continuación.

## **5.1. El mundo pintado y el mundo escrito**

La literatura nunca se considera como una disciplina independiente, sino como un campo de estudio interdisciplinario; además de la incorporación de teorías psicológicas, históricas, geográficas, también se integra con frecuencia con la pintura:

Como si fuera poco, le endilgamos a las palabras y a las imágenes el conocimiento absoluto sobre nuestra existencia y los modos en que esa existencia se torna objeto de estudio. La palabra y la imagen se metamorfosean en los instrumentos exclusivos de nuestro comprender y de nuestro ser en el mundo, y nos abandonamos a ellos, como súbditos y vasallos, como siervos y esclavos de sus formas de dibujar las cosas. Pero también reinamos sobre ellos, y aplastamos con nuestra voluntad su dominio absoluto, y lo hacemos para crear, porque la creatividad, ese poder sugestivo de modelar a través de nuestro

pensamiento, es plástica e intensiva. Allí tiene lugar el arte a través del uso de la imagen o a través de la palabra (Agudelo Rendón, 2019: 17).

Como reconoció la propia autora, la producción de esta novela está inspirada en la pintura *El jardín de las delicias* del Bosco. Aquí, nos parece oportuno hacer este resumido análisis bajo la teoría de la écfrasis<sup>39</sup>. Podemos encontrar diferentes teorías en este campo de estudio. Entre la pintura y la poesía, asume Lessing, la poesía está relacionada con el sonido y el dominio del tiempo para expresar objetos sucesivos mientras que la pintura refiere a formas y colores acudiendo al espacio para construir propiedades visuales; según Michel Riffaterre, entre la literatura y la pintura, lo que expresa el texto no sólo es lo que expresa el cuadro sino también la propia interpretación literaria preconcebida en él (Agudelo Rendón, 2013: 99 y 100).

Según la teoría de Riffaterre, lo que representa en un texto literario no es el objeto que quiere expresar la pintura, sino una ilusión de la obra artística que nos señala la existencia de un intertexto. En nuestro caso, *Pecado* no consiste en una novela que explica al pie de la letra de la pintura del Bosco, sino que la pintura ofrece una idea incipiente y la autora la elabora con su creación literaria y su propio lenguaje narrativo a fin de reconstruir una historia de ficción.

Igualmente, la propuesta de Heinrich Plett indica que entre la literatura y la pintura existe una “intertextualidad” así como una “intermedialidad” del texto verbal, hace hincapié en la existencia de las alusiones y referencias de la literatura a la pintura. El acercamiento de esta intertextualidad posibilita la construcción de un marco

---

<sup>39</sup> La palabra “écfrasis” proviene del griego antiguo. Significa hacer ver lo que está ausente con el fin de generar una mejor empatía con el público. En la actualidad, se refiere al tipo de texto en el que la reflexión o alusión al arte es determinante. En la crítica literaria contemporánea, se entiende como un proceso retórico por el que se describe un objeto plástico, normalmente una obra de pintura, con el fin de reproducir la obra artística con palabras. La primera écfrasis se puede remontar a la descripción del escudo de Aquiles por Homero (Agudelo Rendón, 2013: 98).

descriptivo a la écfrasis (Robillard, 2011: 32). En la presente Tesis tomamos el “modelo de escalas”<sup>40</sup> de Manfred Pfister:

1. Comunicatividad. En esta categoría, Pfister mide la intertextualidad en función de su relevancia comunicativa, es decir, según el nivel de conciencia de la relación intertextual por parte del autor y del lector. En este caso, un grado bajo de intertextualidad implicaría que el lector asumiera al azar la existencia de un pre-texto a partir de ciertas “pistas” que pudieron o no haber sido conscientemente “plantadas” en el texto; el grado más alto de intertextualidad se alcanza cuando el autor deliberadamente señala la existencia de un pre-texto a través de indicadores claros e inequívocos en el texto de destino.
2. Referencialidad. Aquí, Pfister hace una distinción entre las nociones de “uso” y “mención” y destaca que, en esta categoría, la relación intertextual crece en intensidad en la medida en que un texto tematice otro en mayor grado y, al hacerlo, revele la naturaleza de ese pre-texto.
3. Estructuralidad. Esta categoría está relacionada con la incorporación sintagmática de un pre-texto posterior.
4. Selectividad. En esta categoría, solo algunos elementos selectos del pre-texto se destacan en el segundo texto. En este caso, la cita literal posee un grado mayor de intensidad que la alusión, la cual hace referencia de modo amplio a todo un pre-texto o algún aspecto general de éste.
5. Dialogicidad. Esta categoría se refiere a la tensión semántica e ideológica que se produce entre el texto original y el posterior.
6. Autorreflexividad. Pfister señala que esta categoría está estrechamente relacionada con las primeras dos, ya que su grado de intensidad intertextual crece si el autor, además de indicar claramente y tematizar el pre-texto en el texto de destino, también problematiza y reflexiona sobre la conexión entre ambos (Robillard, 2011: 33-37).

Según el modelo de Pfister, Laura Restrepo ejerce una intertextualidad de alto grado en *Pecado* haciendo referencia a *El jardín de las delicias* del Bosco. Hace una comunicatividad de grado alto, refiriéndose a la aparición del cuadro casi en todas las historias de la novela; tiene la misma pintura así como varias representaciones en ella

---

<sup>40</sup> Entre los modelos de la écfrasis, destacan el de Luz Aurora Pimentel en el que señala la existencia de tres clases de écfrasis; El de Valerie Robillard que hace la intertextualidad una división en tres grandes grupos; y el de Manfred Pfister, que consiste en seis puntos.

como referencialidad; en cuanto a la estructuralidad, en el capítulo primero y el último, la aparición de una chica, Irina, en el Museo del Prado presenciando la pintura, se puede considerar como un abrir y cerrar de la pintura y el proceso mismo de la lectura se considera como la contemplación misma de la pintura desde la izquierda hacia la derecha; la autora selecciona la violencia, el bien y el mal, los miembros rotos, etc. como tema principal de la novela, los cuales podemos observar en la pintura sin dificultad; la dialogicidad está reflejada en varios aspectos. En el epígrafe Irina empieza a conversar con el dueño de la pintura, el fantasma del rey Felipe II. Así mismo, a lo largo de la narración, el destino de los protagonistas coincide con cierta parte de la pintura también; toda la novela se considera como una autorreflexividad de la autora sobre el bien y el mal, la violencia y otros tópicos, al mismo tiempo, también hace reflexionar a los lectores. En este sentido, se considera a *Pecado* como una intertextualidad excelente con *El jardín de las delicias* del Bosco, según criterios de Pfister.

*El jardín de las delicias* del Bosco aparece casi en todas las historias narradas en la novela. Normalmente actúa de ornamento en una habitación o es la pintura favorita de algún personaje. Pareciera que los protagonistas tienen adicción a este cuadro; la pintura es como un testigo silencioso de todo lo que pasa en su vida. Los personajes contemplan la pintura, mientras la pintura es testigo silencioso de sus vivencias. Además, las historias coinciden en cierto modo con el contenido de la novela y la pintura explica, en forma distinta, las historias narradas:

La escritura de Laura Restrepo está siempre habitada por evocaciones, connotaciones, intertextualidades. En su nueva obra nos obliga a pasearnos por el Bosco y el Greco, por Cervantes, Shakespeare y Proust, por los llamados Padres de la Iglesia, porque desde todos esos lados son iluminados los fantasmas que arrojan luz sobre una escritura poblada de imágenes, de sentidos, de premoniciones, de reflexiones en profundidad.

Todo este paseo tiene sin embargo un anclaje claro y definitivo: el cuadro *El Jardín de las delicias*, óleo de Hieronymus Bosch, el Bosco. Un hilo discursivo lo podemos encontrar en ese diálogo permanente con el profundo simbolismo que habita esta pintura. Es como si los relatos que constituyen el nuevo libro de

Restrepo quisieran encontrar su lugar precisamente en ese universo extraño y misterioso que es la pintura (Navia Velasco, 2006).

Además del contenido relacionado con la pintura, la novela tiene también estructura de tríptico: se inicia la narración con el acto de abrir el cuadro y se finaliza con la pintura bien cerrada, como si el propio proceso de la lectura no fuera más que la contemplación de la pintura. Además, en los capítulos siguientes, la autora nos describe ciertos detalles del lienzo, a fin de que la integración de estos elementos sea más profunda y natural.

Las siete historias en la novela concuerdan también con la disposición del óleo. Como dice la propia autora “Utilicé también elementos comunes que marcan el libro de principio a fin, reapareciendo en cada capítulo, como *El Jardín de las delicias*, del Bosco, cuadro que se vuelve una especie de punto recurrente y referencia unificadora” (Navia Velasco, 2016). La primera ficción, *Las Susanas en su paraíso*, nos cuenta una historia que ocurre en la izquierda de la pintura; *La promesa y Lindo y malo, ese muñeco* narran historias de transición al centro; *Olor a rosas invisibles* es una historia ocurrida en la propia Tierra; *Pelo de elefante* y *El Siríaco* sirven como paso a la derecha de la pintura; *Amor sin pies ni cabeza* relata la historia de una pobre mujer atrapada en el Infierno:

El tríptico se encuentra abierto de par en par. Irina lo observa. A la izquierda florece el Paraíso. En el centro está la Tierra. A la derecha arde el Infierno (...)

El tríptico está cerrado, como las páginas de un libro prohibido, y en su casa externa está pintada una sola cosa: la bolita del mundo en una inmensidad vacía. Lo que en el cuadro abierto es explosión de un magno drama cósmico, en el tríptico cerrado queda comprimido en la redondez hermética de la esfera. Lo que pudo haber develado ha quedado apresado en su interior. *El jardín de las delicias* guarda silencio: oculta sus secretos. No hay llave ni clave, sólo la Tierra suspendida en su propia incógnita, *mota de polvo en un rayo de sol* (págs. 15 y 346. La cursiva es del texto original)<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Restrepo, Laura. *Pecado*. Alfaguara, 2016. En adelante cito siempre esta edición.

En el primer cuento, la pintura aparece como objeto de trabajo de la menor de las Susanas. En esta primera mención del cuadro, se apuntan ya los temas que aparecen a lo largo del libro. La autora nos revela, asimismo, que se trata de unas historias de maldades, frutas prohibidas, seres monstruosos, así como de distintos pecados y pecadores:

(...) déjame ver, Irina, préstame tu lupa, mira este bicho que está aquí pintando, ¿qué maldad le está haciendo a este otro?

—Eran perversos los muñequitos de las láminas y caminaban desnudos por el Jardín del Edén, que quedaba a la izquierda del libro. Y hacia la derecha pasaban a un lugar oscuro que venía siendo el Infierno.

Mira este otro bicho, y éste, y éste, decíamos, seguro éste es el diablo embutido entre un huevo, no, el diablo es este que parece grillo, con patas que le salen de la cabeza. La Susana Chica pasaba las horas estudiando sus monstruos, con nosotras asomadas sobre su hombro para poder ver. ¿Es para la universidad, Irina? ¿De qué se trata eso que escribes? Y ella explicaba: Es mi tesis y trata de estas bolitas rojas que el pintor puso en su cuadro, son las frutas prohibidas. ¿Naranjas? Naranjas o fresas, ésta es una fresa y este pájaro de pico fino la está pinchando, y esta otra parece una mora. ¿Prohibidas por qué, Irina, acaso están envenenadas? Es lo que trato de averiguar, decía ella... Son manzanas, Irina, le hacíamos caer en cuenta, son manzanas y la culpa fue de Eva, mira, ésta debe ser ella, Eva, con su pelazo rubio que le llega a las rodillas.

—A Adán y a Eva los habían pintado blancos, tan blancos como las Susanas.

Irina le señala a Catarino una imagen que aparece en la pintura. Es un pájaro tragón con trajecito azul que tiene la cabeza entre un caldero y los pies entre odres de vino, y que devora un cuerpo humano al tiempo que defeca otro que ya se ha comido. ¿Qué está haciendo este bicho, Catarino?, le pregunta ella. ¿Ése? Ése está jugando. Luego Irina le muestra otro, un aficionado a la parranda que con la boca sopla una gaita y por el ano toca un flautín. Y éste, ¿qué hace? Y Catarino, que es de palabras pocas e insistentes: Ése está jugando. Y así van, uno tras otro, y según Catarino todos están jugando, hasta que Irina le señala un asno negro con garritas de águila que abraza estrechamente a una mujer desnuda. Y este asno negro, le pregunta, ¿también está jugando? ¡No!, dice Catarino con una sonrisa congestionada de dientes, ése está fornicando (págs. 33, 34, 57 y 58).

Junto con las notas de Irina, va avanzando la historia: “Más adelante, Irina va a anotar en su cuaderno: *El destino el Paraíso queda sellado en el Infierno*. Y viceversa: *El perfil del Infierno se delinea en el Edén*. Por eso todo es tan confuso” (pág. 51. Las

cursivas son del texto original). “Irina escucha y anota: *Vientos perturbados agitan la quietud del paraíso*” (pág. 55. La cursiva es del texto original). “Irina escribiría en su cuaderno rayado: *El pecado original no es otro que la felicidad*. Pero Irina no siempre fue acertada en sus comentarios; se le iba la mano con las palabras” (pág. 82. La cursiva es del texto original). La felicidad y el deseo nunca han sido pecado, Dios deja un espacio libre para que el ser humano persiga su propia felicidad. Las anotaciones de Irina marcan los cambios en la historia.

En la primera narración, la autora presenta el tono principal de la novela, que es el de la contemplación de la historia al lado de la pintura. Crea un doble espacio: por una parte, la propia pintura del Bosco; por otro, el mundo novelesco. Los dos avanzan juntos, del Paraíso al Infierno. La escritora nos permite presenciar la vida de las propias criaturas de la pintura, nos cuenta sus historias, amores y odios. Lleva a los ojos de los lectores, que hacen las veces de jueces, todas las maldades y bondades de estos personajes, las violencias obligadas o voluntarias, así como los motivos detrás de los motivos. Al final, plantea preguntas abiertas: ¿son pecados o no? ¿Si la culpa no fuera suya, de quién sería?

La protagonista de *La promesa* establece una intensa conexión con la pintura, que la conoce de niña, y, ya de adolescente, tiene de nuevo una reproducción del cuadro del Bosco. La pintura la acompaña casi toda su vida, como testigo fiel y silencioso ante el transcurrir del tiempo:

Frente a mi cama colgaba un afiche. Era una reproducción de *El jardín de las delicias*, del Bosco, y para mí ésa fue una buena señal, y me hizo gracia ver ahí en la reproducción, en medio de tanto bicharraco abyecto, a Adán y Eva, par de abuelos, ellos sí cándidos y plácidos, todavía libres de culpa como un par de muñecos, o de gusanitos blancos. Desde niña me obsesionaba ese cuadro, que aparecía destacado a todo color y doble página en un libro de arte de mi tío que yo sacaba a escondidas de la biblioteca para encerrarme con él en el baño, donde me pasaba las horas inspeccionando sus figurinas perversas y atormentadas. Las repasaba una por una y sin perder detalle, hondamente interesada en esas maldades peculiarísimas y más intrigantes que los famosos pecados capitales que me hacían memorizar en clase de religión. Creo que aprendí más de lujuria con ese cuadro que con las *Playboy* y las *Penthouse* que mi hermano escondía arriba

del armario. Precisamente el baño parecía un buen laboratorio para la investigación escatológica que propiciaba el Bosco, en particular en la esquina del tríptico dedicada a infracciones digestivas. Ahí estaba ese pajarraco que se apoltronaba en un retrete con un caldero a manera de gorro y un trajecito azul. Y ese otro que vomitaba, y el que cagaba monedas de oro. A un pobre le habían encajado en el ano un sofisticado instrumento musical, otro pedaba humo negro, y los más desgraciados literalmente se ahogaban en un pozo de mierda (págs. 114 y 115. Las cursivas son del texto original).

Al encontrar que en su habitación había una reproducción de la pintura, Ana siente sorpresa y alegría. La pintura le trae buenos recuerdos de su infancia, cuando ese cuadro le hacía gracia y, al tiempo, la obsesionaba. La protagonista de este relato, frente a la misma reproducción, muestra una actitud totalmente diferente: lo que ve en la pintura guarda relación con su propio mundo psicológico. Al principio, cuando ella cree estar experimentando el periodo más feliz de su vida, la toma como un “viejo amigo”: “Allí en Florida *El jardín de las delicias* se cruzaba otra vez en mi camino, y era como el reencuentro con un viejo amigo” (pág. 123). Sin embargo, cuando se da cuenta de que la realidad no es lo que piensa ni espera, la pintura, antes favorita y peculiar, se convierte en algo amenazante y horroroso:

Al frente tenía *El jardín de las delicias*, que ahora me miraba. El cuadro me miraba a mí, como envolviéndome, o tragándome viva con sus miasmas del pecado. Los estados alterados se reproducían en la pintura y fuera de ella. ¿En qué clase de bicho me estaba convirtiendo? El viejo Bosco, mi amigo, de pronto era una amenaza. O una advertencia. ¿En qué andaba yo metida? ¿Qué vuelta salvaje había dado mi vida?

No podía apartar la atención de una charca que el Bosco había pintado en una esquina de su Jardín, y que había poblado de insectos anfibios, escurridizos y patudos, de diminutos ojillos blancos. Un gusano irritante y tóxico con tres cabezas salía de esas aguas y se arrastraba como queriendo penetrar en la cueva que tenía delante. Sus tres cabecitas buscaban algo. Cada una miraba en una dirección, y buscaba. Yo pensaba: Si me duermo, el tres cabezas podrá encontrarme. Gusanos negros enturbiaban la charca y querían meter en mí, para instalarse en mis resquicios. Uno de ellos tenía forma de lagartija de espalda roja, y su cabeza crecía desproporcionadamente. Era como si esas orugas y esas larvas contaminaran mis pensamientos y convirtieran mi interior en un lugar malsano. Yo cerraba los ojos y apretaba los párpados para impedir su entrada, pero ellos se

instalaban en mí, me dañaban por dentro y necrosaban mi cerebro con sus esporas (págs. 123 y 124).

El temor y el odio se vuelven tan intolerantes y Ana decide no volver a contemplar la pintura. Tras este gesto, cambian sus emociones y empieza a planificar de nuevo su vida:

Voy al baño, le dije y me levanté. Pero lo que hice fue descolgar el Bosco y ponerlo cara a la pared.

(...)

A partir de ahí, todo se enrareció. Si había tanto dolor y tanta culpa, era porque aquello estaba mal. Horriblemente mal. Aquello era monstruoso y mi padre se castigaba por eso. Mi relación con él era cruel, culpable, repugnante. Y sentí náuseas y urgencia de salir corriendo. Por algún mecanismo revelador, la culpa que ahora adivinaba en mi padre arrasaba con cualquier ilusión que yo hubiera podido tener con respecto a él. Su culpa era el disolvente que ponía fin a mis sueños de niña, su culpa era un lente ahumado que ensombrecía lo que antes era luminoso, su culpa hacía estallar la última burbuja de infancia que me ataba a él.

(...)

A lo mejor las cosas eran más sencillas y él se daba golpes contra la pared porque no lograba eyacular, así de siempre, y mi exaltación estaba añadiendo el resto. Podía ser, porque él no era moralista ni religioso. Recuerdo que cuando descubrimos *El jardín de las delicias* en el dormitorio, sólo comentó, en inglés, que good god Hieronymus se divertía pintando (págs. 125 y 126).

El hecho de descolgar la pintura y ponerla cara a la pared marca el inicio de cambio de acciones y actitudes de la protagonista. Al poner la pintura cara a la pared, Ana se arrepiente de sus actos y toma acciones inmediatas para salir del dilema. La historia propia se puede considerar como parte explicativa de la pintura, dado que la pintura aparece en cada momento clave de la vida de la protagonista, reflejando sus emociones fielmente:

El relato tercero nos enfrenta a un tema eterno de la literatura, del arte, de la psicología: una forma muy especial de *Edipo*. Forma muy especial porque en realidad ese padre y esa hija lo son sólo en términos biológicos (...) El abrazo de

Perucho y su hija tiene lugar en una estancia en la que de nuevo el Jardín del Bosco preside (Navia Velasco, 2017: 118).

En la siguiente historia, la pintura sigue siendo testigo de la vida de los protagonistas. Esta vez cambia su forma de existencia desde la reproducción hacia nombres del barrio. En el capítulo *Lindo y malo, este muñeco* la autora utiliza el título de la pintura como nombres del barrio en que el protagonista habita:

Lo bonito de este barrio viene siendo el nombre. Este barrio que en realidad vienen siendo dos, divididos por una cañada: este de arriba y el de más abajo. Bautizados por los fundadores –invasores de cojones– como El jardín, el de arriba, y Las Delicias, el más de abajo (pág. 151).

En el capítulo *Pelo de elefante* el cuadro aparece otra vez en una reproducción como adorno de habitación del protagonista y esta vez la escritora amplía su función de la pintura; le sirve al asesino a sueldo, en cierto sentido, como un libro de referencia al hacer su trabajo:

Los demás compañeros de oficio adornan sus recintos privados con afiches de Schwarzenegger, del Destroyer, de Rambo, de Jack el Destripador y otras bestias por el estilo. Se identifican con el Abaddon. Yo no. En mis muros sólo verá dos cuadros, pintados por mí mismo al óleo: un retrato de Juan el bautista y otro de Ana Bolena, dos cuellos que soportaron noblemente el castigo. Más una versión libre de la cabeza de Medusa cercenada por Perseo. Y desde luego, presidiendo el conjunto, una reproducción en tamaño natural de *El jardín de las delicias* de maestro Bosco, obra que para mí viene siendo al mismo tiempo Biblia y manual de instrucciones. De resto, nada. Yo me identifico con las víctimas. La verdadera ferocidad, el valor y la pasión están en la víctima. El exterminador suele ser un burócrata del crimen (págs. 226 y 227).

En el último capítulo *Amor sin pies ni cabeza*, la pintura es otra vez adorno de habitación. Además, la escritora coloca a la protagonista, Emma, en la pintura; la ve como Eva en el cuadro, por ser culpable y acusadora de todo:

La mujer del pelo rojo se está demorando. Enmarcada en el muro tras la silla de su escritorio, tiene una reproducción de *El jardín de las delicias*, del Bosco (...)

Emma, la despedazadora, la trituradora de hombres, la artista del fragmento. La Sobrina del Carnicero, y Carnicera ella misma cuando le llegó la ocasión. Emma, la necrófila o necrófoba, la oveja negra, la peor de las Ménades, la ogra más ogra. Emma, como Eva: la culpable de todo, la imperdonable. En la oficina de la trabajadora social del pelo rojísimo había tenido yo hacía un rato encontronazo agorero con *El jardín* del Bosco. Desde la esquina inferior derecha del cuadro, un personajillo me había mirado directamente a los ojos para increparme, exigiendo que mi atención se centrara en la mujer quieta y desnuda que él señalaba con índice acusador. Ella es Eva, me había advertido el personajillo, y Eva es la culpable. ¿La culpable de qué? La culpable de todo (págs. 308, 340 y 341).

De esta manera, *El jardín de las delicias* ejerce su función conectiva entre estas historias breves. Podemos encontrar su presencia a lo largo de toda la narración. De acuerdo con los comentarios de la pintura hallados en la página web del Museo del Prado:

El tríptico de *El jardín de las delicias* es una obra de carácter moralizador -no exenta de pesimismo- en la que el Bosco insiste en lo efímero de los placeres pecaminosos representados en la tabla central. El pecado es el único punto de unión entre las tres tablas (Silva Maroto, 2016).

Estas palabras coinciden perfectamente con el título de la novela: la escritora nos presenta su interpretación del cuadro y los pecados a través de sus palabras. A continuación, hacemos un recorrido por la novela en distintos temarios tanto de la pintura como de la narración.

## **5.2. La pérdida del paraíso y la fruta prohibida**

Si contemplamos *El jardín de las delicias* de izquierda a derecha, vemos paisajes del paraíso al infierno. La novela tiene una forma análoga a la pintura, nos lleva del paraíso al infierno. A medida que las historias avanzaban, los protagonistas pierden el

paraíso y van cayendo al infierno. En este viaje, siempre aparece una fruta prohibida que les seduce e induce al error.

Esto puede observarse en el inicio de la novela; la autora no solo lo menciona en el título del primer capítulo, *Las Susanas en su paraíso*, sino que también definía San Tarsicio como un paraíso, al tiempo que indica su triste final: “como todo paraíso, San Tarsicio podría transformarse de la noche a la mañana en un infierno” (pág. 29); “Se podría decir que las Susanas descubrieron este paraíso, de no ser porque nosotras ya nos habíamos descubierto a nosotras mismas. Como Cristóbal Colón *descubrió* las Indias” (pág. 31. La cursiva es del texto original).

Sin embargo, un mismo lugar puede ser paraíso para unos y lugar común para los demás. Para las Susanas, señoras de clase media-alta, San Tarsicio es un paraíso sin perturbación, un lugar perfecto para pasar las vacaciones. Para los oriundos de la isla, no es más que un lugar donde han vivido, generación tras generación:

Y esta grabadora que ya no funcionaba y sus otras rarezas, que han quedado como recuerdos de aquel paraíso que existió en otro tiempo.

—Paraíso para ellas, eso va según; para nosotras, vida de la común y corriente (pág. 33).

Como anota Irina en su cuaderno, el paraíso y el infierno son alternativos. Por un lado, “*El destino del Paraíso queda sellado en el Infierno*”; por otro, “*El perfil del Infierno se delinea en el Edén*. Por eso todo es tan confuso” (pág. 51. Las cursivas son del texto original). El mismo territorio pasa de paraíso a infierno con facilidad.

La autora nos revela la orientación de la historia: las Susanas son blancas como Eva, y lo que las conduce a un final triste es una fruta prohibida:

Es mi tesis y trata de estas bolitas rojas que el pintor puso en su cuadro, son las frutas prohibidas. ¿Naranjas? Naranjas o fresas, ésta es una fresa y este pájaro de pico fino la está pinchando, y esta otra parece una mora. ¿Prohibidas por qué, Irina, acaso están envenenadas? (...) Son manzanas, Irina, le hacíamos caer en cuenta, son manzanas y la culpa fue de Eva, mira, ésta debe ser ella, Eva, con su pelazo rubio que le llega a las rodillas.

—A Adán y a Eva los habían pintado blancos, tan blancos como las Susanas (págs. 33-34).

Seducida por esta fruta prohibida, la protagonista comete pecado y el paraíso se va convirtiendo en el infierno. A medida que la historia avanzaba, la violencia hace acto de presencia y San Tarsicio ya no es el paraíso seguro de ataño. Los protagonistas dan un primer paso al infierno:

San Tarsicio sobrevivía en medio de amenazas y acechanzas: era un paraíso en un cerco de fuego. No más llegar hasta acá resultaba de por sí una hazaña para las Susanas, que tenían que cruzar los Montes de María antes de que oscureciera, y además en caravana, para evitar a la gente armada que bajaba al anochecer y se tomaba la carretera. Los Montes de María se alzaban alrededor nuestro como un anillo de desgracias. Una vez aquí, las Susanas podían respirar, ya resguardadas por la burbuja que mantenía a San Tarsicio fuera de Peligro.

—Al menos de momento (pág. 35).

Similar a Eva, la Susana media es considerada como la culpable de la expulsión del paraíso, y la fruta prohibida de esta nueva Eva es una relación extramarital con un miembro de lo que en la novela se describe como “gente de servicio”:

Como obedeciendo un mandato muy antiguo, ella y él se le entran de lleno y en plena conciencia a la realización de su tarea, la que está escrita desde el inicio, y se entregan con entusiasmo y fervor a ser hombre y mujer (...) van sellando la suerte final del paraíso y marcando un último día en el calendario de la fatalidad (pág. 79).

Las relaciones entre ellos constituyen un amor improcedente, por ser ella blanca y patrona y él negro y casero. No obstante, el amor florece sin remedio. La autora indica también que el deseo y la felicidad nunca han sido un pecado, aunque en la novela así lo cree la señora Susana. Desde este momento, el paraíso entra en un lento proceso de descomposición. Primero enferma la señora Susana:

Señora Susana andaba confundiendo las palabras, que se le cambiaban unas por otras, como si un loco cantara la lotería y dijera rey cuando sale el gallo y gallo cuando sale el rey.

—¿Habrá sido por eso que confundió a Juan con Diego cuando la picadura de abeja? Más bien al revés. Confundió a Juan con Diego a propósito y porque le convenía; porque le permitía levantar un castillo de culpa sobre su hija Diana. Y de ahí en adelante siguió embrollada pese a su voluntad (pág. 86).

Al caer enferma la señora Susana, las Susanas se la llevan de San Tarsicio para dejarla en manos de médicos expertos, y esta salida precipitada es la última despedida, pues nunca logran volver a San Tarsicio. Siguiéndole los pasos a la enfermedad, llega el dictador violento y arruina la vida de los habitantes, hasta que convierte el antes paradisíaco San Tarsicio en un infierno verdadero: “Y nosotras supimos a las claras que ahora sí: el martirio y muerte de Catarino Arena marcaban el fin del fin, el verdadero final del paraíso” (págs. 99 y 100).

En la primera historia ya se pierde el paraíso. En la siguiente, se describe un amor incestuoso —una suerte de fruta prohibida para la protagonista— que constituye un falso paraíso del que la protagonista decide escapar:

No sé cómo pasó, si yo dejé abierta mi puerta hacia el baño, o si fue él quien se atrevió y la abrió. No tengo claro quién dio el primer paso. Podría echarles la culpa a las circunstancias, o a mi madre por haberme enviado allí. Podría culparme a mí misma, y de hecho lo hice durante años. Ante todo podría culparlo a él, a nadie más que a él. Debía culparlo a él, y con el tiempo aprendí a hacerlo. Podría inclusive hacer algo tan tonto como echarle la culpa a ese baño atravesado, o a *El jardín de las delicias*. Pero sigue habiendo en mí una convicción que nada ni nadie ha logrado extirpar: aquello fue un llamado ancestral, profundo, como salido de la entraña de la especie, y a ese llamado respondimos los dos.

Empecé a vivir con mi padre una especie de rutina de días apacibles y noches de mucho sexo (págs. 116 y 117).

La protagonista confunde los sentimientos hacia su padre, deposita excesiva esperanza y emoción en una persona imaginada, y lo interpreta todo, erróneamente, como amor. Cree que los tiempos de convivencia con su padre son los momentos más felices de su vida, como si habitara en un paraíso falso. Pero al darse cuenta de que

solo ama a un hombre imaginado e inexistente y que la relación provoca una especie de autocastigo a su padre, tiene la capacidad de fugarse del falso jardín y empezar una vida nueva. Se trata, por tanto, de una persona bastante inteligente y resuelta:

Me daba igual, fuera lo que fuera. Una rabia nueva hervía en mí a borbotones, y quise que él sufriera. ¿Eso era lo que él mismo buscaba al darse golpes en la cabeza? Pues entonces que sufriera. Que se reventara el cráneo y le saltaran los sesos. Que se tirara por la ventana: yo estaba ahí para celebrarlo. Y en últimas me daba igual; la suerte de ese desconocido que tenía a mi lado ya no era de mi incumbencia. Quién era él, qué quería de mí, qué enredo había tramado: me daba igual. No me interesaba entenderlo, sólo quería escapar de él (pág. 126).

Para el sicario profesional que protagoniza *Pelo de elefante*, la fruta prohibida es el amor. Una relación morbosa y unilateral hace resurgir en él el instinto humano y deja de ser una máquina de matar a sangre fría. Sabe a ciencia cierta que se trata de un amor imposible: él y la muchacha son como el mismo pendiente que ella le regala, “un par impar”, son dos personas totalmente distintas que nunca podrán estar juntos. Sin embargo, justamente gracias a este sentimiento inconfesable, el sicario puede vivir como una persona, este amor le permite experimentar emociones normales:

Por lo demás, soy un profesional de mi oficio y no me tiembla la mano. Comencé hace quince años como si lo hubiera hecho siempre: no improviso, no fallo, no ensucio.

Limpiar después de la ejecución es lo más dispendioso. Borrarlo todo para que el Escenario permanezca impoluto. Me encomiendo al hacha; le suplico que no me haga quedar mal con un golpe chapucero.

(...)

Siguió una etapa en que no pude hacer otra cosa que repasar la escena con la muchacha, bregando a recuperar, con celo de coleccionista, cada uno de los detalles que se me escapaban. El largo de sus fémures, el olor a mandarina de su pelo, los hilos de baba que el pañuelo no había limpiado de su mejilla, la agitación de su pecho bajo la remerita ceñida, el esmalte verde de las uñas de sus pies, la maraña de cables de iPhones y de iPads en el asiento trasero del Mercedes, el monigote de fieltro que le servía de llavero. Y sobre todo el obsequio tan particular que me había hecho: una arrancada sola, un par impar, una pareja incompleta. Un pelo de elefante (págs. 211, 222 y 223).

El amor para él es algo en extremo deseado, pero imposible de obtener. Una vez opta por enfrentar esta emoción y decide proteger a su amada, sabe perfectamente que ha roto sus reglas y que será castigado. El sicario pasa a ser Eva en el jardín y la muchacha, la fruta prohibida. Para protegerla, toma la decisión de poner su propia vida en peligro:

El padre de Dix no debe morir, por una razón simple: está claro que ella lo necesita. No hay más explicaciones. Yo no podría atenderla como querría; ya he dicho que estoy comprometido con una amante posesiva y celosa. Pero a Dix no puedo dejarle desprotegida. No es amor por ella lo que siento, el sentimentalismo ni me convence ni me conviene. Y sin embargo.

(...)

Porque yo personalmente no nadaré en esta orilla por mucho tiempo; ya se encargarán los míos de mandarme a la de enfrente. Será cuestión de días, supongo; atravesarse en los designios del jefe trae sus consecuencias. Esta traición tendré que pagarla, eso lo tuve claro desde antes de cometerla. He oído decir que todo encuentro casual es una cita. Yo remataría de otro modo esa frase: todo encuentro casual es una cita con la muerte (págs. 243 y 250).

Los protagonistas son seducidos y cometen errores, persiguen objetivos indebidos. Como consecuencia, unos pierden la vida, otros la cambian notablemente. De esta manera, pierden su paraíso, deciden, o se ven obligados, a abandonar su zona de confort, o son castigados de alguna forma. No obstante, esta pérdida del paraíso no significa que ellos sean culpables. Los personajes narrados en la novela siempre vacilan entre la bondad y la maldad, por lo que no se puede definir su personalidad con facilidad.

### **5.3. La ambigüedad entre la bondad y la maldad**

En la novela la autora nos presenta personajes muy variados: señoras provenientes de antiguas familias ricas, niña de familia acomodada, joven sicario de recursos muy limitados, empresario próspero de la burguesía, asesino profesional con sangre fría, así como muchacha que se dedica a la delincuencia. Esta diversidad de

clases sociales y antecedentes personales nos permite vislumbrar un mundo muy real, donde los personajes son de carne y hueso, tienen sus peculiares historias y motivos, actúan según su propia idiosincrasia. A pesar de que se trata de personas distintas, compartían un rasgo en común: no se podían definir como buenas o malas. El bien y el mal se mezcla en ellas de forma compleja:

En *Pecado* nos vamos a encontrar entonces con los límites entre el mal y la bondad, límites imprecisos que a veces se oscurecen y en ocasiones se fulguran. Como si en el fondo de esta escritura se ahogara una pregunta por los juicios morales más evidentes en nuestra sociedad. Estos límites imprecisos son una de las obsesiones de la autora a lo largo de toda su obra. Mucho de sus personajes destellan ternura o acogida en medio de sus atrocidades y otros dejan ver ambigüedades y sentimientos negativos en medio de su aparente corrección (Navia Velasco, 2016).

En la primera historia, La Changa, epítome de la maldad, lleva a cabo buenas acciones, como la de frenar los contagios del SIDA. Aunque al principio no es ese su objetivo, dado que lo hace por odio a los homosexuales, consigue buenos resultados para la mayoría de la población:

Empieza con los hechos de la Changa, que desde hacía rato traía casada la bronca contra los homosexuales, y que de tanto vetar y tanto castigar, terminó prohibiendo el sida. Decretó un *Matanga dijo la Changa* contra los que tuvieron esa enfermedad, los portadores del contagio, los pescadores que lo habían traído de otros lados. Anunció su resolución en grafitis, MUERTE A SIDIOSOS, y abrió un compás de espera. Concedió salvoconducto de tres días y tres noches para que se autoexpatriaran los que se dieran por aludidos.

(...)

Después de ese lapso, advirtió la Changa, todo enfermo de sida que permaneciera en los perímetros de San Tarsicio sería cosido a bala, y su cuerpo consumido por el fuego hasta no dejar rastro de su sangre envenenada (págs. 96 y 97).

Observamos diferentes representaciones del mal en esta novela, entre los cuales cabe mencionar un amor incestuoso entre una hija y su padre. En esta relación anormal de padre-hija, los dos se quedan solos, el mal está presente cuando las

relaciones cambian. Sin embargo, ¿qué mal crítica la autora, los vínculos extraños de esta familia o el abandono?

Pero, aunque la conciencia no se dice, ese encuentro de cuerpos termina siendo una alta dosis de rencor acumulado que se manifiesta en la violencia con que el padre se da en su cabeza contra la pared o los barrotes de la pieza-testigo y en el repudio final por parte de la joven. No tenemos acceso a los pensamientos de Perucho, sólo a sus arrebatos (...) todo lo vemos con los ojos de la hija a la que en un momento le llega a ser insostenible su *pecado* o más bien el pecado del padre. Ella rechaza (repudia en términos shakesperianos) a su padre (...) Y curiosamente recurre a su madre como a su salvadora. El abordaje de este tema es valiente y de frente, y al mirar la pareja paseándose por los campus de la Universidad norteamericana los lectores nos preguntamos dónde radicó *el mal*: ¿en el enamoramiento de la hija o una vez nuevamente en el abandono del padre? (Navia Velasco, 2017: 119. Las cursivas son del texto original).

Esta alterabilidad no sólo se muestra a través del bien o del mal, sino también mediante el amor y el odio. La protagonista del capítulo *La promesa* ama a su padre. Con todo, al darse cuenta de que este amor no es lo que espera, su sentimiento se convierte rápidamente en fastidio:

Luego vuelvo a verlo como el hombre pasional y violento que en unas semanas me lastimó para siempre. Tal vez la ambigüedad sea el más difícil de sus legados: por mucho tiempo lo odié, y sin embargo lloré a mares cuando me llegó de lejos la noticia de su muerte (pág. 132).

Otro personaje representativo de esta mezcla de bondad y maldad es el protagonista de *Lindo y malo, ese muñeco*. El joven sicario que cobra para matar no nació siendo malo. El objetivo de sus actos es procurar la manutención de su familia. En vez de definirlo como un asesino violento, se dice más bien que es un muchacho con muy poca educación. Siendo el primogénito, recae sobre él la responsabilidad de mantener a toda la familia, misión que cumple de forma impecable. Se da únicamente un error en la forma: obtiene este dinero tan necesario matando a los demás:

No un criminal de profesión, de los consumados, eso no; el Arcángel es tan joven que ni siquiera clasifica como sujeto penal. Apenas niño del montón, vecino de al lado, hasta hace poco alumno en la escuela, todavía pegado a las faldas de su madre. Pero armado, eso sí, y dado a los vicios duros.

—Eso somos nosotros, encantadores y alegres, pero nos matamos los unos a los otros (pág. 144).

El mantenimiento de toda la familia está a cargo del joven. Ya que a su edad no tiene muchas opciones para hacerlo, optó por el camino más fácil. A diferencia de él, su madre sabe perfectamente en qué anda metido el hijo y el origen del dinero que le trae. No obstante, decide aceptarlo calladamente, ignorando los peligros a los que su hijo se expone:

—Y en los años tenebrosos en que era Arcángel, ¿acaso su madre no le decía nada?

—¿Dolorita, su madre? Ella comía y callaba. Porque de eso vivía la familia entera: Dolorita, sus otros cuatro hijos y el autollamado Arcángel, que venía siendo el mayor. El proveedor. El hijo más principal, del que los demás dependen.

Todos seis se mantienen del dinero que el Arcángel trae; la madre se lo recibe sin hacer preguntas. El muchacho se pierde en sus noches de espanto y regresa a casa de madrugada, vibrando de agitación, bañando en palidez y sudor frío, con manchas de sangre en la camisa y un buen poco de pesos entre el bolsillo. Para entonces Dolorita lleva rato esperándolo junto a la puerta, en camisón y chinelas, bien arrebujaada en su chalina para protegerse del frescor de la amanecida. Dicen que desde antes de abrirle la puerta, ya adivina ella la fiebre en que arde el hijo, y lee como en pantalla el infierno que viene grabado en sus pupilas. Esas pupilas suyas como de vidrio verde: ojos de muñeco antiguo. Lindo y malo, ese muñeco, y Dolorita no le dice nada. Sólo le pregunta si viene con hambre (págs. 141 y 142).

Opta por ser sicario no por pasión de matar sino por la necesidad urgente de mantener a la familia. Hay muchos jóvenes como Arcángel, desconocedores incluso del significado de la muerte, pero convertidos ya en asesinos a sueldo. La experiencia de este sicario permite vislumbrar la de tantos otros jóvenes crecidos en los pueblos más marginales:

En este cuento la autora por medio de un potente juego del lenguaje y la palabra nos acerca a los barrios marginales de ladra, aquellos en los que las nociones tradicionales del bien y del mal se han invertido en ocasiones y se han desvanecido en otras, en medio de una sociedad líquida, según la propuesta de Zygmunt Bauman. Encontramos de nuevo esa banalidad que mata, roba o se divierte tumbando una escalera, aunque ello ponga en peligro la vida de un albañil (Navia Velasco, 2017: 119).

Además de este joven sicario, el protagonista de otra historia tiene la misma profesión. El sicario de la historia *Pelo de elefante* es, sin duda, un verdugo de sangre fría. Sin embargo, se considera a sí mismo una persona recta y metódica. Toma a su oficio como una profesión seria y desarrolla una metodología propia, en que es imprescindible la “elegancia” para un “artista”:

Pocas palabras, sentido del humor, golpe certero: éstos son los elementos de mi método. Soy un mar en calma. Ante todo, mano seca, para que no resbale el mango del hacha. Movimientos pausados, vocación de silencio y vestimenta austera: ahí está mi marca. Voy de vegan radical, subcategoría sólo fruta. Éste es un oficio con dos requisitos: elegancia y sangre fría. Sin elegancia eres un carnicero, y sin sangre fría eres hermanita de la caridad.

(...)

Para eso necesitan a un artista, y ahí me tienen. Ahí entro yo, la Viuda, ejecutor de oficio. Tengo mi prosopopeya y tengo mi vocabulario. Y ahí donde me ven, soy hombre de convicciones: le creo al colega Siruela cuando habla de cabezas cercenadas que logran formularse un último pensamiento antes de que la sangre las abandone por completo.

(...)

Soy un hombre de fe, un hombre que no duda. La mujer de la pira era Dios encarnada. Reconocí su silueta recortada contra el fuego...ella era Dios y no tenía miedo. Ni pensaba en nada. Es propio de dioses, no pensar en nada. Tampoco yo pienso en nada en el instante de la descarga (págs. 209-211).

Siente el poder cuando ejerce su oficio y, justamente por eso, se considera un Dios. Es, sin duda, un criminal de sangre fría y profesional. Lleva una vida sosa y regular, incluso insiste en actuar solamente a una misma hora. Parece una pura máquina de matar. No obstante, en ningún momento se le había ocurrido que, tras un encuentro casual, rompería las reglas de toda su vida para salvar a una muchacha de la

que se ha enamorado. Así, el verdugo se convierte, para una persona al menos, en un ángel salvador:

Tomada la resolución, el resto es sencillo. Bastará con un mensaje anónimo, de esos torpes y caricaturescos, como de film noir, en collage de diversos tipos de letra recortados de revistas. No es necesario que diga gran cosa, cuanto más conciso más amenazante, basta con una frase tan sosa como *Váyase. Lo buscan. Y llévase a su hija* (pág. 247. Las cursivas son del texto original).

A través de estos dos sicarios, Laura Restrepo nos muestra que las personas malas pueden comportarse de un modo distinto. En las siguientes historias, nos revela el lado oscuro de los personajes buenos. Como en *El Siríaco*, la bondad y la maldad se entremezclan, un santo puede ser artificial y puede cometer pecados, como dice el paratexto que antecede a la historia “*La soberbia es deseo de alcanzar una altura perversa*” (pág. 253. Las cursivas son del texto original); el mismo pensamiento de ser santo es considerado como un pecado:

Y sobre todo, ¿para qué diablos lo hizo? Cabría armar así la frase, si no fuera impertinente mencionar al Maligno en medio de esta historia. Porque el maligno la merodea, la muerde por los bordes, la empaña con su aliento. Eso hay que saberlo. Donde hay extremo bondad, las caídas son más hondas.

Dicen que el Siríaco se encaramó bregando a escapar de su propia fama. Le arrancaban la ropa para hacerse relicarios, y hasta tiras de piel y mechones de pelo. Dondequiera que fuera, hasta allá le llegaban, prendían cirios en su loor, quemaban incienso para alabarlo. Pretendían que cantara con guitarra eléctrica. Exigían de él curaciones y quimeras, montaban en cólera si éstas no resultaban, y le gritaban al santo farsante y embustero (pág. 274).

A lo largo de la novela, la autora nos intenta transmitir una idea clara: la bondad y la maldad siempre van de la mano. El ser humano es complejo y complicado, en cada persona se dan ambas condiciones, en función de su oficio y experiencias. Una buena persona puede tener lados oscuros y una mala persona puede ser buena en algún momento. Cuando cambiamos puntos de vista y perspectiva, o simplemente indagamos en profundidad, podemos obtener resultados inesperados.

La descripción abundante y detallada del mal fomenta la reflexión sobre la maldad en el lector. Lo importante no es el mal ajeno, sino la verdadera relación entre nosotros mismos y el mal, porque la frontera entre el bien y el mal siempre podría ser borrosa:

Hoy en todo el mundo se vive como un sino la maldad de los pueblos privilegiados frente a los desposeídos, de los fuertes frente a los débiles, de los violentos frente a los pacíficos, la maldad destructora de la naturaleza, la crueldad del ser humano frente a los animales. Sientes que la maldad te envuelve, como la capa de ozono, solo que más compacta, sin tantos rotos. Y te entra la urgencia de algún tipo no de explicación, porque explicación no la hay, pero sí al menos de exploración, de buceo de fondo. Tratar de verle la cara al mal, y tratar de ver ante todo nuestra propia cara cuando estamos enfrentados a eso tan todopoderoso y apabullante que se llama el mal (Navia Velasco, 2016).

La maldad y la bondad se mezclan tanto en cada personaje ficticio de la novela como en cada uno de los seres humanos en la vida real. Siempre cuesta definir a las personas con simples palabras. Y las personas son difíciles de delimitar cuando no se conocen en profundidad. Es difícil juzgar si un personaje es bueno o malo y aún más difícil es criticarse a sí mismo. En el fondo, cada uno es una mezcla de la bondad y la maldad. A continuación, veremos otro tema frecuente en la novela: el cuerpo y el corazón roto.

#### **5.4. El cuerpo humano desembrado y el corazón roto**

Sobre el cuerpo y la literatura se han vertido ríos de tinta. Muchos estudios ponen énfasis en la relación entre el cuerpo y la sociedad, creyendo que los cuerpos representan la situación social, en línea con los criterios de Le Breton:

El cuerpo, moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor, es ese vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo (...) del cuerpo nacen y se propagan las significaciones que constituyen la base de la existencia individual y colectiva. Es el eje de la

relación con el mundo, el lugar y el tiempo en el que la existencia se hace carne a través de la mirada singular de un actor (Le Breton, 2002: 7 y 8).

Cree Le Breton que el cuerpo humano es creado por el mundo donde existe y, al mismo tiempo, representa fielmente el contexto social. Por lo tanto, los cuerpos presentados en la novela nos revelan el mundo recreado por la autora. Tanto en la novela como en la pintura, se observa varias representaciones de distintos cuerpos. A través de estos cuerpos, se pueden entrever las posibilidades contenidas en el tejido familiar para una chica corriente y entender, en cierto sentido, sus opciones:

A través de su corporeidad, el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia. Lo transforma en un tejido familiar y coherente, disponible para su acción y permeable a su comprensión. Como emisor o como receptor, el cuerpo produce sentido continuamente y de este modo el hombre se inserta activamente en un espacio social y cultural dado (Le Breton, 2002: 8).

Para Le Breton, el cuerpo es necesario para incorporarse activamente a la sociedad y en su cuerpo se muestra las experiencias de uno. Por lo tanto, los cuerpos son ideales para reflejar una sociedad y las condiciones de vida de sus habitantes. Si observamos *El jardín de las delicias*, encontramos a la derecha la parte del Infierno, donde flotan fragmentos de cuerpo humano y bichos extraños. A través de estos cuerpos rotos, nos presenta el infierno según la visión del Bosco. En la novela también podemos encontrar cuerpos humanos desmembrados, los cuales son vivas representaciones de una sociedad enferma y problemática. De esta forma cruzamos la mirada desde la lectura a la pintura, o viceversa.

El cuerpo derrotado tiene múltiples representaciones en las últimas historias de la novela. A lo largo de toda la narración, aparecen varias escenas de decapitaciones. Dicho fenómeno representa el clímax de la violencia contemporánea y es un acto ritual con bastante larga tradición en América Latina. Cortar la cabeza de un hombre no solo significa quitarle la vida, sino también la personalidad. Como observa Sergio González Rodríguez:

El último rey purépecha era conocido por tres apelativos: Tzimtzicha, que quiere decir «el que edifica fortalezas». Sobre este dignatario se cuenta que era muy valiente en las guerras, y se le conocía también como Tangaxhuán, «el que va a todas partes». Recibía a su vez el nombre de Caltzontzi, que alude lo mismo a *calli*, casa, y *Tzontli*, cabello, o cabeza: por lo tanto, nombra a quien gobierna la casa, o es jefe. En este contexto y tierra, decapitar es descabezar. Cortar la personalidad de jefe (González Rodríguez, 2009: 45 y 46. Las cursivas son del texto original).

La decapitación es utilizada con bastante frecuencia por los sicarios en México y en Colombia, quienes envían la cabeza del difunto a sus familiares como un regalo amenazante:

La usanza de las decapitaciones en México se atribuye a la influencia de los narcotraficantes de Colombia, que, desde años atrás, comenzaron a estar en México e impusieron un trasfondo estético-ritual en el derramamiento de la sangre. Se cuenta que, en aquella época, un narcotraficante sinaloense recibió, dentro de una caja de cartón envuelta como si fuera un regalo, la cabeza de su esposa. Las autoridades hablan de algunos desertores del ejército de Guatemala, llamados Kaibiles, que se habrían contratado con el Cártel del Golfo. O bien pandilleros de la llamada Mara salvadoreña incorporados al Cártel de Sinaloa, expertos en decapitar a sus enemigos (González Rodríguez, 2009: 54).

Además, la decapitación está normalmente relacionada con el incremento de la criminalidad local, ya que representa la mayor violencia y amenaza tanto para la estabilidad social como para la vida tranquila de la población:

Recuerdo que en dos mil seis comenzaron a generalizarse las decapitaciones en México, signo mayúsculo del ascenso de la violencia del crimen organizado, el narcotráfico y su papel disolvente. El mismo contexto, confuso y propagandístico por parte del gobierno, ha impedido apreciar la dimensión justa de ese llamado a implantar la barbarie, la agresividad extrema de sembrar cuerpos decapitados, cabezas cercenadas, mutilaciones y descuartizamientos (González Rodríguez, 2009: 59).

Ahora bien, ¿por qué optaron por ejercer la decapitación los narcotraficantes en todos los lugares? La respuesta es bastante sencilla: para provocar miedo tanto en las autoridades como en la población normal en beneficio de sus ambiciones de expandir sus negocios y reducir enemigos. Como confirma Sergio González Rodríguez en una entrevista:

Los narcotraficantes están buscando crear el mayor efecto de temor en la sociedad, y desde luego en las instituciones. Es un funcionamiento expansivo, que se ha hecho a partir de crear miedo y corrupción, son dos ángulos del mismo problema. El mensaje sería: “En el caso de que tú no te corrompas, funcionario, policía, o gente que estés en el gobierno, te vamos a atrapar por el lado del miedo, la coacción y las amenazas”. Y esto va creciendo expansivamente. Creo que es lo más grave, que se ha divulgado porque no ha tenido un límite, no ha tenido un castigo, porque no ha habido operaciones suficientes para castigar esta impunidad creciente de los narcotraficantes y de muchos otros delincuentes, porque además del narcotráfico tenemos industrias delincuenciales colaterales, anexas, como el lavado del dinero, el secuestro, la extorsión, el robo, el tráfico de indocumentados, de menores, de prostitución, etcétera.

Muchas veces las decapitaciones son realizadas y mostradas para coaccionar a funcionarios, específicamente, y además hay una onda expansiva, va en particular a alguien, pero esto rebota y se expande más ampliamente, afectando incluso a aquellos que no tenemos nada que ver con esto (Camarena, 2009).

En caso de la novela analizada, la autora dedica unos párrafos a hablar de estos regalos sangrientos. En primer lugar, encontramos una decapitación como ritual en el capítulo *Pelo de elefante*. El propio sicario nos describe un “ramo” especial:

No fallo. Cuando el encargo viene importante, los jefes ya saben a quién necesitan: ese trabajo va para la Viuda, dicen. Si se trata de un don nadie, lo liquidan como a un perro. Para eso confían en cualquier pistolero. La decapitación, en cambio, queda reservada para enemigos de prestancia, los que valen la pena y ameritan ceremonia, en casos de venganza o escarnio. Luego les hacen llegar la cabeza a los familiares, empacada en papel de seda y con moño de cinta roja. Como si fuera ramo de rosas (pág. 210).

La cabeza como ramo de rosas enviada por el asesino a la familia de la víctima representa el extremo horror y, al mismo tiempo, es una muestra de poder que los

asesinos emplean para causar el miedo. Asimismo, el hecho mismo de cortar la cabeza al vencido se considera como un rito simbólico, como sostiene González Rodríguez:

Desde tiempos primitivos la decapitación lleva la finalidad de triunfar sobre el enemigo y mostrar que, al efectuarla, se asume el espíritu del vencido. Se cree que esta posesión otorga poderes supremos que tienen su ingrediente catártico y un efecto intimidatorio en el resto de las personas. Quien le corta la cabeza a un semejante es capaz de cualquier crimen. Las pirámides de calaveras que forman parte del folclor de diversas civilizaciones a lo largo de la historia ofrecen la prueba antropológica de tan tremendo simbolismo. Decapitar es también un acto de furor fundamentalista, y quien lo consume quiere hacer evidente a los demás su absoluto desprecio por el orden y las normas de cualquier tipo. El decapitador se asume mensajero del lado oscuro de la humanidad. Se ve como el reimplantador del reino de la muerte y el salvajismo vasto que nombra la destrucción e impone un sentido negativo en el mundo (González Rodríguez, 2009: 59 y 60).

De esta manera, la decapitación convierte en la práctica preferida por los sicarios y los narcotraficantes para mostrar su capacidad criminal y amenazar a los enemigos, así como para afirmar su papel dominante en el reino de los negocios ilegales e implantar el terror. No es más que un ejemplo de lo anormal que es el mundo narrado. Al terminar la novela, la escritora nos describe con detalle otra decapitación, esta vez desde el punto de vista de una asesina. El motivo no es mostrar puramente lo sangriento; la comparación de la desmembración de un animal y un ser humano significa que la muerte es igual para todos los seres, lo que importa y se valora en la vida no es ya nada para los difuntos:

– Tan difícil no es, aunque tan fácil tampoco. Lo primerísimo es el degüello, y dejar que se desangre en el balde. Y luego ahí le vas llegando, poco a poco: paleta, vacío, bife ancho y mediano, roast beef. Lo primero que sacas es el matambre. Marcas con el cuchillo y vas abriendo hasta encontrarlo. Vas separando la palomilla. Vas cortando con serrucho, entrándole al hueso por la coyuntura, que es por donde rompe mejor. Los buenos cortes parrilleros los colocas a un lado. Y tenés lista el agua caliente, para limpiar. Cubetas para los desechos, todo a lo maniático, poquito a poco para que el desastre no sea total.

Método y orden, así recomendaba mi tío, método y orden, y yo me grabé la lección. Bueno, más o menos, siempre dejándole campo a la improvisación. Te mueves con cortes secos, finos, mano firme y nada de brusquedad, todo con estilo y calma total. Así separas el costillar. Los huesos los vas dejando limpios, que al final de la faena te queden blancos. Lo importante es no vararse; una vez que empiezas, ya te fuiste hasta el final. Y ya está. No es más. Bueno, sí, falta lo peor. ¿La cabeza y la cara? Eso sí es trágico (pág. 332).

Pese a que en ambos casos se trata de decapitaciones, son muy diferentes. En *Pelo de elefante*, el profesional decapita a un personaje significativo –venganza o escarnio de los jefes–, su muerte tiene peso y su cabeza es tratada como un regalo y enviada a su familia. Mientras que, en *Amor sin pies ni cabeza*, la muerte violenta de un hombre corriente es comparada con la carnicería de un animal. Al perder importancia, incluso su muerte no pesa tanto como la de los demás. La gente común es insignificante, tanto en la vida como en la muerte, y esto constituye otro elemento esencial del mundo narrado.

Otra diferencia de las dos decapitaciones es el motivo. En el primer caso, la hace intencionalmente para espantar y amenazar al enemigo; en el segundo caso es involuntaria. En *Amor sin pies ni cabeza* este motivo es el que lleva a la periodista a entrevistar a Emma, la cuestión más atractiva para los lectores, la razón por la que Emma recibe más reproches, resulta la más sorprendente. La cuestión no está en elegir el uno o el otro, sino que no tiene siquiera alternativa. De nuevo se da una coincidencia con las teorías de Le Breton: el cuerpo roto de la víctima refleja perfectamente la condición económica de su verdugo:

—Pero dime una cosa, Emma. ¿Por qué hiciste eso..., digo, eso de cortarlo en pedazos?, ¿por qué?

—Eh, ave María, cómo le meten de misterio a eso, ¿no? —me responde con un gesto de impaciencia.’

—Bueno, es que es raro...

—Raro, te parece. Raro. Hagamos una cosa, hermana. Ahora respóndeme vos a mí.

—Dale, dispara.

—¿Vos sos rica?

—¿Cómo? —su pregunta me toma por sorpresa.

—Eso, que si sos rica.  
—Pues, ni rica ni pobre.  
—Pero carro propio sí tenés, no me lo vas a negar.  
—Sí, carro sí tengo.  
—Por eso no entendés nada.  
—¿Cómo?  
—Supongamos el caso de que es a vos a la que te cae la malparida hora y tenés que matar a tu man.  
—Supongamos.  
—Lo metés en el baúl de tu carro, lo tirás bien lejos y santo remedio, ya te olvidás del asunto y chao.  
—Tal vez.  
—Bueno, hija, a mí me tocaba en bus. ¿Entendés? ¿Qué hacés si te toca trastear al difunto en bus? Pues te deshacés de él por pedazos, uno en cada viaje, ¿sí o qué? (pág. 342).

Emma se encuentra en condiciones económicas precarias: vive en el apartamento alquilado junto con su novio, carece de coche propio. Después de matar a su pareja, no tiene otro remedio que descuartizar el cadáver para deshacerse de él paulatinamente. Al hacerlo, a su mente no viene nada horroroso, sino que simplemente busca una manera de arreglarlo. Dado que el cuerpo pesa mucho, lo desmiembra. El cuerpo despedazado del novio muerto no refleja el odio profundo ni la psicología morbosa, sino la pobreza de una chica desesperada y las condiciones de vida de muchas chicas como Emma. Los miembros descuartizados no solo aparecen en las historias, sino también en la propia pintura, como menciona la periodista en el último cuento:

Vengo prevenida, será por eso que capturan mi atención los cuerpos retaceados que pululan en el cuadro. Miembros sueltos. Piernas por aquí, culos por allá, brazos que salen de huecos, una oca decapitada, una oreja gigante, un hombre desgarrado por los perros, un pie cortado. Pedazos: la anatomía desintegrada en fragmentos que cobran vida por sí solos, cada uno en desconcierto frente a los demás. Un manicomio de entidades desprendidas del conjunto. El todo despresado, o la rebelión de las partes.

El cuadro me lleva a Felipe Segundo, quien fuera su dueño. Imagino al rey agonizante, toda su anatomía retumbando como una casa ajena, habitada por miembros inconexos: sobre la almohada, la cabeza incendiada en fiebre. Debajo, la espalda abierta en llagas. Por dentro, intestinos retorcidos en espasmos. Abajo,

una pierna que evita el roce de las sábanas, porque el mero contacto es insoportable. Cada uno de los reales órganos abrumado por su propio ruido. Y pensar que a lo largo de su vida este Felipe habría sentido hacia el cuerpo roto una verdadera fascinación fetichista que lo llevó a reunir la colección más completa de reliquias de santos, 7,420 en total, desde prepucios hasta muelas, fémures y cráneos, cada una con su correspondiente certificado de autenticidad. Trocitos que provenían de todos los santos santas que en el mundo han sido, con excepción de tres, según consta en inventario. Cada trocito, atroz y reseco, convertido en amuleto milagroso y atesorado en cristal engastado con joyas y metales preciosos. La parte por el todo: sinécdoque (págs. 308 y 309).

En esta última parte de la novela, Laura Restrepo nos presenta los miembros separados y mal puestos en la pintura, así como el rey imaginado y su deformación. A través de las descripciones de estas partes alucinantes y desordenadas nos presenta el mundo narrativo caótico y torcido.

El cuerpo hecho pedazos es la ruptura más superficial en la novela, el dolor es fácil y el espanto, momentáneo; el corazón roto es lo más insistente y doloroso. A pesar de que el joven sicario mata a quien quiere cuando quiere, en realidad es apenas un joven que intenta mantener a la familia. Cree poseer el amor materno, lo cual le sirve de punto de apoyo principal en su corta vida. Se siente orgulloso de poder ser el sostén de la familia y se le rompe el corazón al saber la verdadera opinión de su madre:

El Arcángel no lo cree, cómo va a aceptar semejante calumnia, si su mamá lo espera siempre en casa, despierta y pendiente de su llegada para ofrecerle un caldo, un pan dulce, mijo, aunque sea una manzana, mire, tome, coma que está muy flaquito. Y se preocupa por él, y llora por su ausencia, y su madre no es de las que andan por ahí solas a altas horas de la noche, como lloronas locas...

Eso mismo. A Juan Mario, el que le sigue a Angelito. La madre lo saca del antro a la brava, lo sacude a cachetada limpia y le grita unas palabras que el Arcángel, desde su escondite, escucha, sintiendo que el corazón se le rompe en mil pedazos. Como el eslabón que revienta la cadena...

(...) Por encima de mi cadáver, Juan Mario (...) ¿Me escuchas? Tú no. No vas a seguir sus pasos. Con un sicario en casa me basta y me sobra (págs. 165, 166 y 167).

La madre de Arcángel siempre actúa con docilidad y amor cuando su primogénito está presente, y no le decía nada de su oficio y su dinero. Siendo el que mantiene a toda la familia, Arcángel se cree amado y apreciado por la madre. No obstante, se la encuentra en el lugar más peligroso del barrio solamente para evitar que su hermano empiece a matar, ofreciéndole una salvación que él nunca había tenido.

Otro personaje que tiene el corazón roto es la madre del santo en el desierto. El hecho de que su hijo sea el santo no le provoca orgullo: al ver cómo todos quieren sacar provecho del santo, ella puede ver el sufrimiento de su hijo. La pérdida del hijo le rompe el corazón. Cuando por fin lo encuentra tan lejos y entre tanto sufrimiento, su corazón se rompe en pedazos de nuevo:

Entre tanto, Mamantonia busca al hijo con ahínco. Ha dejado atrás casa, tierra y cabras, en abandono de los demás hijos, para correr mundo tras el más amado. Lo pregunta dondequiera que llega, y donde pregunta escucha versiones. Indicaciones vagas. Que lo vieron comiendo lechuga en las ruinas de una Alepo destruida por las bombas. Que anda flaco como una gata y no se mete con nadie. O por el contrario, que relumbra de bondad y derrama gracias y curaciones. Se contradicen las gentes, no se ponen de acuerdo. Lo describen como un milagrero, un monje rayado, un paranoico, un ermitaño, un líder de multitudes, un antisocial, un sujeto peligroso, un anacoreta, un salvador redivivo, un guerrillero enmontado, un prodigio de santidad, un nuevo Jesucristo, o un demonio.

(...)

Qué desgarró en su pecho de madre cuando cae ante el hijo doblada en dos y de rodillas, viendo allá encaramado a su niño, convertido ya casi en cadáver, en fenómeno de feria, en cuerpo maltrecho hasta la agonía, apestoso y demente, esquelético, mechudo y tuerto. Con pañuelo de cuatro nudos en la cabeza, como hinchado de Boca. ¡Ay de mi niño lindo! ¡Ay de mi Siri!

Olvidado de sí, el hijo de sus entretelas. Y desde luego olvidado de ella: así lo ve la madre. Allá arriba él, como en un trance. Qué tristeza y qué vergüenza, ni que fuera simio su muchacho. Y se rompería su corazón de madre si no estuviera roto desde hace tiempo (págs. 278, 279 y 288).

A través de estos cuerpos despedazados y corazones rotos (tanto en la narración como en el *El jardín de las delicias*), entrevemos una sociedad, y no un individuo, deshecha, en la que reinan la destrucción, la indiferencia y la incapacidad de empatizar.

## 5.5. La indiferencia y la incapacidad de empatizar

La indiferencia es un tema esencial de la novela. En ella aparece una gran variedad de protagonistas y, sin embargo, en su mayoría representan distintos tipos de indiferencia. Encontramos a gobernantes que pasan por alto el sufrimiento de la ciudadanía, sicarios que desprecian la vida de los demás, madres que descuidan a sus hijos... Aunque se presenta de maneras diferentes, la indiferencia siempre está vinculada con la incapacidad de empatizar y ambos fenómenos se refuerzan mutuamente.

En el primer capítulo, la escritora empieza la narración presentando a Felipe II como un monarca caracterizado por su gran indiferencia y crueldad:

Felipe no se arrepiente de haber sido severo en los castigos, sino de haberlo sido demasiado poco. No pide perdón por su crueldad, sino por su excesiva indulgencia. Si se da golpes de pecho, no es por haber orquestado los terrores inquisitoriales, ni por haber instigado a su jauría rabiosa. No hay en él remordimiento por haber alineado a su Armada Invencible como otros hacen con soldaditos de plomo, ni por haber blandido la Ira de Dios como otros se valen de cañones. De eso no se retracta ahora que anda de muerto ambulante; se arrepiente, en cambio, de no haberlo llevado a cabo con mayor energía y eficacia (págs. 22 y 23).

Felipe II no puede empatizar con sus súbitos, solo atiende sus propias necesidades y no le importan los sufrimientos ni los sentimientos de los demás. En el primer capítulo, en su calidad de patronas, las Susanas tampoco dan demasiada importancia a las condiciones de vida de los habitantes en San Tarsicio, a pesar de que ellos las adoran y conservan los objetos y recuerdos olvidados incluso por ellas mismas:

Aquí vimos crecer a las tres hijas, volverse adolescentes, después adultas y luego también ellas madres, siguiendo unos cambios marcados y bruscos, sin secuencia corrida, o de brinco en brinco, de diciembre a diciembre, como en fotografías de

periódico. Para nosotros el tiempo era desgaste del día a día, y en cambio ellas aparecían por destellos. Sin saber cómo, nos fuimos convirtiendo en guardianas de su recuerdo y conservadoras de los objetos que dejaban olvidados.

—esta mecedora, que fue de ellas...

Y este cuaderno escrito en tinta, y esta cacerola de teflón antiadherente aunque ya raspado (pág. 32).

Las Susanas están demasiado acostumbradas a su papel; siempre dan órdenes y esperan que los demás, sencillamente, obedezcan. Por su condición de señoras, pierden la capacidad de empatizar no solo con los desconocidos, sino también con sus seres más queridos:

En reemplazo del pájaro fugitivo, el Nenito le ha traído a Diana un lorito atado con cabuya por una pata, una criatura de color limón, llena de gracia, con los ojitos vivaces, la pechera amarilla y las alas ribeteadas en azul eléctrico. Pero Diana pone el grito en el cielo casi sin mirar el regalo: Me horrorizan las aves cautivas, le dice al Nenito indignada, pobrecito animalito, ¿no te da lástima?, cómo se te ocurre amarrarlo así, ¿no ves que lo magullas?, regaña a su casero, lo hace sentir fatal, le pide que suelte ya mismo al loro. El Nenito protesta, trata de justificarse, explicarle que quería que ella dejara de sufrir por el otro pájaro, el halcón perdido. Pero ella es tajante y no quiere saber razones: Suéltalo ya, le ordena, y él lo desata de muy mala gana.

(...) La señora Diana lo ha parado en seco y lo ha puesto en su sitio, ha mandado a volar al pajarito que él le consiguió con tanto esmero, y le ha endilgado a cambio severa reflexión moral con lección de ecología. Si ella al menos le hubiera dado las gracias, o la hubiera devuelto el regalo, que ya hasta sabía medio hablar; el Nenito había malgastado sus horas de descanso, los ratos de su siesta, enseñándole al lorito a decir Su-sa-na. El Nenito va mascullando mientras recorre tarde en la noche el camino que va desde el rancho grande hasta su altillo en el pueblo: Valiente tontería y qué perdedera de tiempo, mejor olvidarse de eso, al carajo el lorito y al carajo la Susana, así serán todas las blancas, gente ingrata y rara en la que no se puede confiar (págs. 55 y 56).

La Señora Susana puede ser amable, pero su amabilidad es arrogante y limitada y tiene tintes de misericordia. Se trata en realidad de una suerte de caridad, dispensada a voluntad. Pero en realidad delinean una clara línea divisoria entre ellas mismas y los otros. Es más bien orgullo propio e indiferencia hacia los demás:

¿Cuál es el escándalo? Poca cosa: *el acaso dormimos juntos* que ha pronunciado Diana, apenas una forma de decir, tal vez un mal chiste; nada que justifique el gran disgusto de Señora Susana, tan susceptible a esas cosas, tan intolerante frente a naderías, aunque mirándolo bien, viniendo de Diana la frase no habrá sido del todo inocente, sino que cobra su poco de resonancia, y lo que altera a Señora Susana no es tanto lo dicho como a quién se lo ha dicho. Algo que las tres Susanas conocen de sobra, y que a estas alturas ya vamos captando también nosotras: a Señora Susana le fastidia mucho lo que ella misma llama *gestos de confianza con la gente del servicio*. Desmenuzando el sentido: nosotros, los de aquí, somos *gente del servicio*, y la Susana del Medio se dejó venir con un *gesto de confianza*. Infringió la norma. El trato entre blancos y negros puede ser cordial, y hasta cariñoso, siempre y cuando no se pase de la raya. Es la reglamentación que nadie nos ha explicado, pero que vamos asimilando (págs. 62 y 63. Las cursivas son del texto original).

Siendo patrona, la Señora Susana no puede aguantar que su hija mantenga relaciones amorosas con un sirviente. A sus ojos, se trata de gente que no goza de los mismos derechos que ellas. Como sus hijas, las Susanas no muestran mucha preocupación por los problemas existentes en San Tarsicio, pues para ellas este pueblo no es más que un lugar de vacaciones. No conocen a los habitantes ni les conciernen sus circunstancias. A ellas no les interesan las situaciones de los habitantes ni creen que puedan tener una vida privada interesante:

No crean, les dice Lucas el enfermero, esa sexualidad desbordada tiene sus bemoles, las niñas del pueblo quedan embarazadas antes de cumplir los catorce. Y Alma: Pues no me sorprende, si con sólo mirar por poco salimos de ahí embarazadas hasta nosotras. Lucas celebra el chiste, pero no tanto; es muy preocupante, dice, ya no sabemos qué hacer con ese problema.

(...)

No se le había ocurrido a Diana que el Nenito pudiera tener un mundo tan propio y tan bien montado, ni que cultivara sus aficiones, ni que se las hubiera ingeniado para fabricarse un vividero independiente y acogedor, para remate con estupenda vista al mar. Pero si esto es el penthouse de un playboy, le dice en chanza, y él le responde, ofreciéndole un vaso de limonada: Es apenas el lugar donde vivo, gracias por venir a visitarlo (págs. 70 y 78).

La indiferencia de las Susanas no solo está reflejada en las actitudes por parte de ella hacia los demás habitantes de San Tarsicio, sino que existe también entre ellas

mismas. Al darse cuenta de que Diana no está en la casa y es muy posible que esté con El Nenito, la Señora Susana se enfurece y hace todo lo posible por encontrarla, incluso confundiendo a propósito las condiciones de salud de sus nietos:

¡A Diego lo picó una abeja! Diego, el hijo mayor de Diana, corre llorando donde Señora Susana, su abuela, y entre mocos y lágrimas le muestra el pie izquierdo y le dice que le ha picado una abeja. Señora Susana enseguida llama a Diana: Diana, Diana, a tu hijo lo picó una avispa. No es gran cosa, pensamos, peores percances les pasan a diario a estos niños sin que nadie se altere demasiado: picadura de erizo o aguamarina, cortadas con cachos de vidrio, insolaciones, amenazas de tétano con un clavo oxidado. Pero cuando Señora Susana se da plena cuenta de que Diana no está, ahí es cuando el drama desemboca en tragedia. Cuando Diana no aparece aunque estén echando abajo la casa a gritos, ahí es cuando Señora Susana se sale definitivamente de sus cabales y desata el agita más arrequintado, ¡que se muere el niño, que se muere! ¡Dónde está Diana, dónde está Diana! .

(...)

—¿habrá sido por eso que confundió a Juan con Diego cuando la picadura de abeja?

Más bien al revés. Confundió a Juan con Diego a propósito y porque le convenía; porque le permitía levantar un castillo de culpa sobre su hija Diana. Y de ahí en adelante siguió embrollada pese a su voluntad (págs. 79, 80 y 86).

En San Tarsicio, las Susanas no son las únicas en actuar con indiferencia. El pueblo también muestra indiferencia frente a este accidente del niño, pese a saber que es alérgico a las picaduras de abeja. También saben perfectamente dónde se encuentra Diana, quien, a su vez, sabe en qué lugar está la medicina. Sin embargo, guardan silencio:

Pero la Gladys no lo confiesa y se hace la que corre a buscar por la playa, a sabiendas de que por ahí no va a encontrar. La Amapola lo sabe, todo el pueblo sabe dónde se ha metido ese par. Pero nadie dice nada. Alma vuela en el jeep por la carretera hacia la farmacia de Bajos. Irina corre a llamar a Lucas el enfermero. Las demás buscamos a Diana, buscamos al Nenito, en todos lados menos en el lugar donde sabemos que están (págs. 81 y 82).

La indiferencia entre las propias Susanas no solo está reflejada en la confusión de la Señora Susana, sino también entre las tres hermanas. Los miembros de la familia no se conocen bien, y solían reprocharse y culparse en lugar de resolver los problemas:

Y qué le pasa a Diego, por Dios, Alma, dime qué le pasa a Diego. Que lo picó una abeja, imbécil, y no te encontrábamos ni encontrábamos el antihistamínico, dice timbradito Alma, y entonces Diana pregunta: ¿A mi hijo Diego lo picó una abeja? ¿A Diego?

(...)

Y entonces Diana, clavándose a Alma una mirada tan fulminante que debió calcinarle las pestañas, las bolas de los ojos y por ahí derecho hasta la masa encefálica, le dice desde la severidad contenida de una distancia helada: Mi hijo *Juan* es el alérgico a la picadura de avispa, Alma. Diego no. Juan es el alérgico, a Diego no le pasa nada (pág. 84. La cursiva es del texto original).

En pocas páginas, después del accidente del niño, la enfermedad de la Señora Susana nos revela con más detalle las relaciones familiares: quienes descubren que la Señora Susana está enferma no es ninguna de las tres hijas, sino la “gente de servicio”:

Tal vez la conmoción y el disgustazo que le produjo Diana la dejaron anonadada, la cosa es que empezó a trastocar las palabras. Las primeras en darse cuenta fueron la Gladys y la Amapola, atrás en la cocina mientras la patrona les indicaba cómo preparar el postre de islas flotantes (pág. 85).

Al fallecer la Señora Susana, San Tarsicio se convierte en un lugar olvidado por las Susanas, pero al saber que van a ir a pasar unos días, los lugareños las esperan con el mismo entusiasmo que antes. Pese a la mucha esperanza y anticipación de casi todo el pueblo San Tarsicio, lo que llega es para ellos lo más inesperado:

Pero la sorpresa resultó aún más sorpresiva de lo que esperábamos. Nosotras afuera con nuestras mejores galas, bordeando el camino que viene de bajos por entre yarumos y guayacanes, nosotras, nuestras hijas y nuestras nietas, todas en expectativa y agitación de nervios, oteando la polvareda para ver aparecer los tres todoterrenos con su cargamento de provisiones para la despensa, alboroto de niños y perros y la familia entera de las tres Susanas, la tribu completa salvo por supuesto Señora Susana, que en paz descanse. Cuando comprobamos que viene

nada más uno. Un solo todoterreno y detrás, siguiéndole la huella, un Mercedes-Benz negro.

(...) Pero ni el uno ni el otro son ellas, las Susanas, sino sus maridos... Recién bajándose, sin mucho saludar, ya nos van soltando la advertencia: se quedan tres días apenas, porque han venido a vender el rancho. Nada más a eso, y del Mercedes-Benz se baja la pareja que viene a conocerlo, porque está interesada en comprar (pág. 94).

Los habitantes de San Tarsicio consideran a las Susanas como miembros de la isla, hijas que crecen juntas con ellos. No obstante, ellas solo se creen patronas del lugar. Todas ellas actúan con indiferencia. La indiferencia también se observa en las acciones de la madre de Ana en el capítulo de *La promesa*. O, mejor dicho, su madre, después de tanto abandono y sufrimiento, ha perdido la capacidad de empatizar con los demás, incluso con su propia hija. Intenta cuidarla y satisfacerla, pero se extravía en el dolor propio y no es capaz de salvar a los demás:

Tal vez ella conocía ya demasiado de abandonos cuando la dejó mi padre, asestándole así el golpe definitivo que la volvió atónita, olvidada de sus hijos y ajena a sí misma. Tal vez. Murió así, de golpe, y me quedé sin preguntarle dónde había estado todos esos años, viviendo a mi lado como si estuviera a kilómetros de distancia. Nunca supe en qué bahía de su propio pasado se había quedado anclada, ni desde cuándo remaba como sonámbula por el río quieto de la indiferencia. Todavía me ronda la duda de si habría ido mi madre aquella vez a Florida para ayudarme. En realidad estoy segura de que no, y le guardo por ello un rencor sin fisura. Pero a veces sospecho que sí, que alguna posibilidad queda, y entonces la perdono y le pido perdón.

Quién sabe. Sólo sé a ciencia cierta que mi madre murió así, de golpe y en un baño, y que en muerte fue un ser tan lejano como lo había sido en vida (págs.137 y 138).

Los protagonistas de buena condición económica y educativa tienen la oportunidad de elegir y vacilar. Aunque pueden sufrir el desamor, el abandono o los esfuerzos hechos en vano, su vida se ve poco afectada. Sin embargo, para aquellos con recursos limitados, la persecución del amor no es lo más importante. En su vida cotidiana están expuestos al peligro y lo más importante es la supervivencia. La gente

está tan acostumbrada a la violencia cotidiana que muestra una actitud indiferente frente a la muerte de familiares o ajenos:

Después del tiroteo, ya enseguida el agite amainaba y cada quien volvíamos a lo nuestro, y la vida en la comuna se reposaba de nuevo en los juegos de los niños, en los villancicos, el olor del asado, los colores de las guirnaldas. Se encendía el cielo nocturno con el reguero de estrellas que iban dejando los cohetes, las rodachinas, los volcanes, los triquitraques y las luces de bengala, y nosotros no sabíamos si el próximo tronar iba a venir de fuegos artificiales o de tiros de a de veras. Porque la muerte, que es astuta, había aprendido a camuflarse. Hubo por entonces quien profetizó que ella viene siendo lo mismo que la vida, apenas la otra cara de la moneda tirada al aire (págs. 150 y 151).

Los tiroteos son tan frecuentes que, después de cada uno, la gente vuelve a la vida normal enseguida, ya las disputas violentas no pueden provocar nada en ellos. Lo consideran como algo cotidiano y no tienen otro remedio que aceptarlo en la vida. Como consecuencia, cuando cae la muerte encima no les da tiempo a sentir lástima por el prójimo. De todos ellos, las mujeres son las más vulnerables. En la novela encontramos múltiples ejemplos de mujeres violadas, torturadas, maltratadas, hasta que la escritora admite que las mujeres no tienen importancia en el mundo narrado, se trata de un mundo que expresa la indiferencia hacia las mujeres abiertamente:

Hay quien compadece su angustia de madre y le ofrece un buñuelo o un tazón de mazamorra, o la deja pernoctar en su cocina. Los demás ni oyen sus lamentos ni se percatan de sus urgencias; éstos no son tiempos ni lugares que tengan a las mujeres en cuenta (pág. 279).

A pesar de que las mujeres siempre son menospreciadas, en la novela hay otros casos que muestran la indiferencia humana hacia sus congéneres. En su condición de verdugos, los sicarios provocan la desgracia de manera directa, pues su labor diaria consiste en quitar la vida a los demás. Para ello, la indiferencia es indispensable. En el capítulo *Pelo de elefante*, el sicario profesional muestra una indiferencia concreta y permanente ante la muerte de los demás:

Siempre opero a la misma hora, ni un minuto antes, ni un minuto después. Ya lo saben mis jefes: tienen que buscarse a otro si quieren una operación ipso facto o a destiempo. Para mí, la hora del verdugo son las seis en punto de la tarde, momento supremo del tránsito del día a la noche, de la luz a las tinieblas y de esta vida a la otra.

No pregunto quién sigue, ni cómo se llama, cumplo con mi parte sin conocer sus gracias. No quiero saber de su vida porque sólo me incumbe su muerte.

Siempre estoy en mi lugar, lejos de cualquier bronca, científicamente especializada en mi cirugía amputatoria, esperando a que me busquen. A veces la agenda se congestiona, otras veces pueden pasar meses. Entre tanto permanezco aquí, sereno y sin agites, pendiente de que lleguen con la orden. Esto de ahora ha sido la excepción a la regla (págs. 214 y 215).

La indiferencia mostrada en la novela está representada por las relaciones verdugo-víctima, madre-hijo, patrón-ayudante y gobernante-súbdito, cubriendo así desde el tejido familiar hasta la sociedad en su totalidad. En un mundo donde la gente ha perdido la capacidad de empatizar desde la infancia, es imposible recuperarla después. La indiferencia constituye un factor imprescindible para una sociedad llena de caos y violencia. No obstante, como se puede leer en el último párrafo de *Lindo y Malo, ese Muñeco*, la escritora añade una biblioteca pública en ese barrio pobre, dejando una posibilidad de mejora a esta sociedad.

## **5.6. La violencia constante y la esperanza inquebrantable**

La violencia es, sin duda, un tema imprescindible para Laura Restrepo. En la novela se observa su presencia en casi todos los capítulos. Para las Susanas, la vida en San Tarsicio es como en el paraíso, pero el propio paraíso está rodeado por la violencia y corre el riesgo de convertirse en un infierno de la noche a la mañana:

San Tarsicio sobrevivía en medio de amenazas y acechanzas: era un paraíso en un cerco de fuego. No más llegar hasta acá resultaba de por sí una hazaña para las Susanas, que tenían que cruzar los Montes de María antes de que oscureciera, y además en caravana, para evitar a la gente armada que bajaba al anochecer y se

tomaba la carretera. Los Montes de María se alzaban alrededor nuestro como un anillo de desgracias. Una vez aquí, las Susanas podían respirar, ya. Resguardadas por la burbuja que mantenía a San Tarsicio fuera de peligro (pág. 35).

San Tarsicio es un lugar de ficción ideado por la autora, pero toma Los Montes de María como la vía de acceso a este paraíso. Los Montes de María son trágicamente conocidos en Colombia; la contraposición con estos montes reales refuerza el sentido del horror en relación a este paraíso ficticio:

La violencia que dejó 56 masacres, cientos de miles de desplazados, ruina económica y una gran tristeza entre los cultos y luchadores campesinos de esta región entre Sucre y Bolívar tiene raíces más hondas que la defensa contra la barbarie guerrillera. ¿Cómo fue que ocurrió este horror en los Montes de María? Medio centenar de masacres, casi cuatro mil asesinatos políticos, doscientos mil desplazados, campos desolados, tugurios en las ciudades (*Verdad Abierta*, 2010).

Aparte de los Montes de María, tomados de la realidad, en esta historia encontramos una isla, recreada también ficticiamente por la autora, como otro factor predominante de la amenaza a San Tarsicio:

Isla Narakas, la propiedad del mafioso que por capricho instaló alrededor de su casa un zoológico de fieras que trajo en aviones desde el África. Este mafioso al que mataron luego y le desmontaron su red de traficantes. Su isla Narakas quedó desierta y se la fueron comiendo el saqueo y la carcoma, y los animales del zoológico murieron de hambre entre sus jaulas...

(...) Único sobreviviente de toda la mala historia de la Isla Narakas, donde sucedieron cosas horrendas (págs. 42 y 43).

En pocas páginas, la escritora nos explicaba lo que pasó en esta isla a través de la boca del Nenito, plasmando un narcotraficante cruel y sus matones, a los que les encantaba hacer a la gente sufrir y gozaban de los dolores ajenos:

Allá no, niña Diana, no insista, por qué tan terca, no ve que allá está el Mal (...) Él se defiende: Mire que en esa casa torturaron y mataron gente, feo lo que pasó allá, muy feo.

—Decían que al mafioso dueño de esa isla el olor de sangre le producía sueño, y que mientras sus hombres torturaban en el sótano, él se iba a dormir arriba con el aire acondicionado a tope, para que el ruido del aparato tapara los gritos (pág. 47).

A partir de las historias y leyendas existentes, alejadas de San Tarsicio, el peligro genuino va a cernirse sobre el pueblo mismo. Se acercan las verdaderas amenazas y se agita el paraíso a medida que un grupo guerrillero se acerca a San Tarsicio:

Según las buenas, la guerrilla se ha alejado de los Montes de María y ya no secuestra tanto; al parecer, la ha derrotado un nuevo jefe paramilitar más sangriento que los de antes, uno que se cuelga al cuello cadenas de oro y se hace llamar la Changa. Ésa es la noticia buena. Según la noticia mala, la Changa asesina más que la propia guerrilla, y se arrepiente menos. Corre la voz de que ha tasajado víctimas con motosierra y que ha adoptado un grito de guerra: *¡Matanga dijo la Changa!* Dicen que así brama, *Matanga dijo la Changa*, y que ésa es su luz verde para dar inicio a la carnicería. En la ojeriza de esta Changa puede caber cualquiera, blanco o negro, rico o pobre, hombre o mujer. Dice Lucas el enfermero que el grupo de matones de la Changa exhibe un temperamento inquieto y movedizo, propio de amantes de la adrenalina y de la acción nerviosa en motocicleta. Para enemistarse con él basta con mirarlo mal, o con no mirarlo y herir su amor propio, o negarse a darle el apoyo monetario que anda pidiendo para la reconstrucción de una capilla, porque es rezandero, el famoso Changa, y se ha nombrado a sí mismo guardián de la ética y enemigo del pecado de la carne (págs. 54 y 55. Las cursivas son del texto original).

Con estas palabras nos describe la imagen de Changa como un líder paramilitar a quien le encanta la muerte y la tortura. Con el transcurrir del tiempo, la influencia del mismo Changa aumentó ferozmente:

Pero el cambio más sentido vino aparejado con el empoderamiento de la Changa, que por todo el entorno se consolidó como rey en la sombra y fue haciendo de las suyas con total impunidad y abuso, imponiendo su grito de guerra, *Matanga dijo la Changa*, casi como himno nacional.

(...)

En su cielo de moralidad, la Changa lo prohibía todo; al fin de cuentas se había convertido en amo y señor, en mandamás a medio camino entre general y sumo sacerdote, y sus matones de motocicleta se encaraban de que sus órdenes fueran cumplidas al pie de la letra. Cómo serían sus ansias que acabó

prohibiendo hasta la champeta, que según su apreciación era el baile más inmoral, el canto inaceptable a la irreverencia, el pecado y la sexualidad (págs. 90 y 91. Las cursivas son del texto original).

Aunque rodeada de amenazas y riesgos, la población de San Tarsicio no asimila la violencia ni se deja llevar por ella. La gente no pierde la esperanza de una vida libre y sin amenazas, lo cual será la salvación de ellos mismos y de las Susanas:

Nunca un sapo es sólo un sapo. Además, el recuerdo es valioso porque viene siendo demostración. Demuestra que en las noches de San Tarsicio, en su ranchón abierto las Susanas no corrían peligros más serios que ése. Desplumábamos de a pocos su despensa, es cierto, pero nunca les robamos un radio, ni unas gafas de sol, ni siquiera los billetes que dejaban sin llave en un cajón de armario, aunque a su casa pudiera entrar cualquiera, a la hora que fuera. Pero a nadie se le hubiera ocurrido hacerles daño, y los hombres del pueblo las miraban con respeto. Hubo por aquí quien les compuso canciones que todavía cantamos, Linda Irina, linda Irina, tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida. Las Susanas eran mujeres de gran hermosura, y si dos de ellas llegaron a casadas, la verdad es que sus maridos fueron gente de ciudad, hombres de negocios que rara vez venían a acompañarlas. Y ellas permanecían solas y de por sí inalcanzables, aunque no las protegieran puertas ni candados (pág. 37).

Los habitantes de San Tarsicio no sólo mantienen su condición de buena gente, sino que también se atreven a resistir. Incluso los adolescentes están dispuestos a defender lo que aman:

—Pero los muchachos y las muchachas de San Tarsicio no dejaron de bailarla. Les gustaba la champeta y se atrevieron a desafiar las motosierras de los matarifes, que ya andaban por ahí cortándoles las manos dizque a los ladrones, tajándoles los huevos dizque a los adúlteros y dejando sin piernas a los que intentaban escapar.

Con todo y eso, la champeta se siguió bailando en San Tarsicio. Pero ahora clandestinamente... Los muchachos y las niñas se mecían y se apretaban con el mismo fervor de antes, pero ahora había algo más, un misterio, un peligro, un aire de conspiración. La champeta en defensa del inalienable derecho a la calentura, o arrechera que se dice por aquí, con las juventudes dispuestas a brincarse mangoneos aunque eso significara desafiar al criminal. La champeta vuelta rebeldía: ver para creer (págs. 91 y 92).

La rebeldía de los muchachos, desafortunadamente, es reprimida de forma brutal y violenta por parte de la Changa:

Hasta una noche de sábado en que la Changa decidió que ya no más burleteo a su autoridad, y mandó que sus sicarios cayeran sobre el pueblo, sacaran a rejo a la concurrencia de la discoteca, rociaran con gasolina el establecimiento y le prendieran fuego. Seleccionaron a cinco de nuestras hijas y a cinco de nuestros hijos, o serían cinco y cinco de nuestras nietas y nietos, y ante nuestros ojos impotentes ante la inutilidad de nuestros ruegos y lágrimas, los desnudaron de la cintura para arriba, los ataron a los postes de la luz en la plaza pública y los molieron a látigo hasta derrengarlos. Como castigo ejemplarizante, según anunciaron (pág. 92).

Lo que hace la Changa es más que aterrorizar y dar castigo ejemplarizante. Por donde quiera que pase, no deja más que casas quemadas y cuerpos desmembrados:

Seguían cundiendo las noticias alarmantes. En los Montes de María, por los lados de una vereda abandonada que llaman Los Algarrobos, funcionarios de la Fiscalía destaparon una fosa común con ciento veintisiete cadáveres sin identificar. ¡Ciento veintisiete asesinados, cuando en todo San Tarsicio no debíamos quedar ya ni trescientas almas sin asesinar! La Changa declaraba enemigos a diestra y siniestra, dejando reguero dondequiera que fuera pasando. Sus hombres traían cadáveres de otras veredas y los enterraban aquí y enterraban allá. Su negocio era el tráfico con la muerte, y cada día lo afinaban y lo iban dejando mejor organizado. Eso y más aceptábamos nosotras con el alma rota, pero también con un reborde de resignación, convencidas como estábamos de que todo obedecía al cumplimiento de lo inevitable (págs. 92 y 93).

La crueldad y la violencia de la Changa también se reflejaban en la extrema liquidación a los homosexuales:

Hacia las siete de la noche ya no quedaba nadie en el pueblo, salvo el muchacho. Solo, en su hamaca, esperando a oscuras la muerte anunciada. Detrás de él sonaba el mar. Debió ser larga la espera, porque hasta las once no se escuchó el tronar de las motos, las voces de los hombres, las amenazas, los insultos. En algún momento antes de la medianoche lo cosieron a bala como habían pronosticado, y quemaron su hamaca, su cobija, su almohada, su despojo de

rancho. Desde nuestro escondite en el monte olfateamos el humo y vimos las llamaradas, y así supimos que lo que iba a pasar ya había pasado (pág. 99).

En la novela, Laura Restrepo también cuestiona el origen de esta maldad. En vez de las amenazas violentas de fuera, la autora cree que el origen de la derrota no procede del exterior sino del propio pueblo:

La gran pregunta era: ¿cuánto podría durar la burbuja protectora en medio de un territorio incendiado en violencia? Ya después lo supimos: cuando llegara el mal, no vendría de afuera. No lo traería el mar, ni iba a descender de los Montes de María. El germen ya estaba adentro, esperando su oportunidad (pág. 38).

La violencia corporal es el primer nivel de esta violencia que nos describe Laura Restrepo. No obstante, encontramos también ejemplos de violencia psíquica. En *La promesa*, el padre de la protagonista da muestras de esta violencia. Sus acciones de autocastigo aterrizan a Ana e infunden miedo y rencor:

Llevábamos mucho rato haciendo el amor, dedicados a ello con el furor de siempre. Y él no se venía. No podía acabar: siempre le sucedía igual. Y sin embargo esa vez se apartó de mí con brusquedad y empezó a golpearse la cabeza contra la pared, cada vez con más violencia. Se daba como un demente, como si de veras quisiera romperse el cráneo, y yo me asusté. Yo ahí, mirándolo petrificada, sin saber qué hacer, mientras él se golpeaba la frente, embistiendo la pared como un poseso

¡Por qué hace eso, Perucho?!, le gritaba yo. ¿No ve que se lastima? Pare, Perucho, se lo ruego. ¡No se pegue más, que me asusta!

(...)

¿Y los golpes que se daba? Esa noche distaban de ser leves. Era escandalosa la arremetida contra la pared, e iba tomando un aire de sacrificio. Se convertía en penitencia, en un autocastigo severo y brutal. Era como si él quisiera expiar una culpa monstruosa (págs. 120 y 121).

La acción brutal del padre era como un golpe a Ana, aunque en realidad se trata de un autocastigo, y hace añicos sus sueños. La felicidad ha sido breve y permanece el dolor. La violencia que vive Ana siempre es psíquica, lo que recibe en su tejido familiar nunca es la ternura y el amor sino el susto y el miedo:

Ya luego se contuvo, tal vez porque me vio llorar, pero todavía se asestó un par de tramacazos finales, fuertes, como tirando a matar. A mí su violencia me sacudía como un electrochoque, y no porque él me golpeará, eso no, hasta ese momento nunca me había agredido. Y sin embargo sentí miedo, como ante un perro manso que de pronto tira la tarascada. Ahora la emprende contra mí, pensé, y me asusté en serio (pág. 121).

La violencia del padre de Ana está bien escondida. Bajo su apariencia normal, es capaz de llevar a cabo actos violentos contra sí, los cuales causaron el pavor de Ana y hacen que se dé cuenta, inmediatamente, de sus emociones erróneas por un padre imaginado, por lo que decide alejarse de él.

El joven sicario Arcángel ejerce también la violencia, si bien constituye para él una profesión. Como la mayoría de los sicarios, la ausencia del padre y el cuidado de la madre se observan en él también:

(...) esos mismos personajes que han llenado, desde 1990, muchas páginas logradas y malogradas de la nueva narrativa colombiana, son máquinas de matar pero se encomiendan a la virgen, prenden veladoras y recitan plegarias para que sus crímenes sean consumados sin mayores problemas, odian al padre ausente y aman a una madre que lo han hecho todo por levantarlos en medio de un mundo hostil. Para ellos amar a la madre y responder por ella pase lo que pase y ser fiel a su nombre y aferrarse a su imagen casi virginal es conservar una especie de principio ético que los enaltece. Porque, desde su dinámica moral, es posible haber asesinado a muchos hombres, pero se seguirá siendo parte de la humanidad desde la óptica de los afectos, si todas esas maldades han sido hechas para favorecer a la vieja (Montoya, 1999: 109).

La imagen de Arcángel coincide perfectamente con el criterio de Montoya: tiene el padre ausente, quita la vida a los demás a cambio de dinero con el que mantiene toda la familia y cree ser amado por su madre. Puede poner en peligro la propia vida para comprarle un televisor a esta. Un asesino como Arcángel, tan joven que no distingue claramente lo que significan la vida y la muerte, construye una filosofía de vida a partir de lo contado por los sicarios profesionales, muy distinta de la de la gente normal:

—Él no más repetía lo que les oía a los mayores, los matones de a de veras. Ya estaba el aire impregnado de esa filosofía: un televisor a color bien vale una vida. Y por ahí derecho a la justificación: si aquél tiene, por qué mi madre no: es mi derecho robarlo para dárselo a ella, y si el precio que pago es morirme, me sale barato (pág. 144).

Esta mentalidad torcida constituye otra forma de violencia psicológica, destruye la vida de los jóvenes como Arcángel desde su forma de pensar. Él no ha nacido para ejercer este oficio, sino que se encamina de forma errónea a esta dirección. Sus actos sangrientos no solo dejan víctimas, sino que él mismo se convierte en víctima de estos actos:

El Arcángel andaba encoñado con la muerte. Era un asunto de pasión (...) Estos muchachos nuestros se prenden a la muerte como el ahogado a la tabla, ¿sí ve? Unos meses antes, alguien le había preguntado a Arcángel, delicadamente y tanteando terreno, por qué había matado a Everardo Piñeres, sobrino de don Jacinto José Piñeres, muchacho serenito y apocado que le hacía de ayudante al tío en su remontadora de llantas. Dicen que el Arcángel respondió, con voz soñadora y pensando en otra cosa: Será porque me enamoré de él para matarlo, era mi amigo pero lo maté, y después de que lo hice me entregué al dolor.

Su jerga de muerte era declaración de amor. Por aquí el que mata no sólo acaba con lo que odia, sino también con lo que ama. Mata para poseer lo que de otra forma no se entrega (págs. 162 y 163).

Matar se convierte en lo único que saben hacer para estos jóvenes. En respuesta tanto al amor como al odio, eligen siempre matar. Primero a los demás, aunque terminan por matarse a sí mismos. Aparte de la ejercida por los jóvenes sicarios, en los barrios humildes la violencia es muy frecuente. Los ataques pueden aparecer en cualquier momento y en cualquier lugar sin previo aviso:

Y en medio del festejo, truena de repente la balacera. Uno, dos, tres. Tiros que restallan cerca, como chasquido de látigo, en la otra cuadra, en la esquina, en la heladería, en la cantina, en la tienda.

Junto con los tiros puede venir algún grito, y luego el mutismo se hace compacto: se instala alrededor un silencio imponente, importante, grandioso.

Haga de cuenta una burbuja sorda donde todo se congela. Es el instante absoluto del miedo, y parece eterno. Enseguida se cierran todas las puertas, las calles quedan desiertas y el barrio flota en los ecos de ese gran vacío. Pero sólo por un rato, mientras nos vamos haciendo a la idea. Ya luego asomamos las narices y empiezan los chismes, que quién fue el muerto, que si el hijo de quién, que si el hermano de tal, pero sin preguntar quién lo habrá matado. Ésa es la pregunta que no debe hacerse. Eso es mejor no saberlo, aunque en realidad se sepa. Lo importante es no dejar que los demás sepan que tú lo sabes (págs. 148 y 149).

La muerte es frecuente en el barrio El Jardín. Perder a un conocido o a un ser amado sucede a diario. El sicariato es una profesión que no tiene vacaciones, y el pueblo está acostumbrado a la muerte y ha desarrollado una manera de gestionarla; la pasa por alto y sigue con su vida:

En las épocas peores, los curiosos bajaban a observar al cadáver recién hecho. O sea al traído: así se le decía. Traídos son los regalitos que trae el Niño Dios, y traídos eran los muertos que diciembre arrastraba. ¿De dónde ese uso y costumbre? No es difícil deducirlo: se deja matar el que se descuida, o sea el que se ofrece; el que se regala, en resumidas cuentas.

Unos minutos después de la balacera, ya estábamos todos otra vez en la calle, avivando brasas para los chorizos y repartiendo gaseosa y cerveza. Sin dejar que nos aguara la fiesta el fondo de campanas que llamaban a entierro, el muerto al hoyo y el vivo al bollo fue otra frasecita que se puso de moda por ese entonces. Mañas del hablar, que va acompañando el acostumbramiento del alma ante tanta guerra. También sabíamos decir: el que se murió se jodió. Eran dichos de la gente, que se hacía la ruda para no entregarse al desconsuelo. Los muchachos se entendían entre ellos en su propia lengua, que llamaban parlache, y era haga de cuenta un martilleo de maldiciones, un ir atropellando puras groserías, hijueputazos, insultos, amenazas, huevos, vergas. Como disco rayado, y escupiendo veneno. En cambio a las mujeres les entró la onda de hablar en sentimental, como estrellas de telenovela. Yo no me suelto a llorar, porque el día que empiece ya no voy a parar nunca: así decía Dolorita, la madre del muchacho. Y no que fuera frase original suya; por acá decían así todas las madres (págs. 149 y 150).

En estos barrios no se respetan las leyes, “En El Jardín todo cae, empezando por el muerto; por aquí la ley de gravedad es la única ley que se cumple” (pág. 156). Y abundan diferentes tipos de violencia “—El atropello del Mis Errores no pasó de ser

una desgracia más, de las que suceden por aquí a diario. Pero se destaca en la memoria de este vecindario porque a partir de ahí se van a ir desencadenando los hechos que llevan al punto álgido” (pág. 155). Incluso el cura del barrio creía de vez en cuando que no tenían salvación:

Al cura Bonifacio, que los escucha a todos en el confesionario y les conoce el alma, yo le he oído decir que son muy religiosos, porque ante el peligro extremo sólo les queda rezar. Pero que no gustan de invocar a Dios, sino siempre a la Virgen del Carmen como madre bondadosa, que todo les tolera y perdona (...) Dice que los muchachos de por aquí son muy locos, y que él a veces piensa que las circunstancias lo obligan a ser de ese modo. Pero que otras veces piensa que son francamente malos (págs. 164 y 165).

Para que otros niños del pueblo no sigan el camino de Arcángel y para que el barrio tenga una forma de vida mejor, la escritora deja una oportunidad – la posibilidad de educarse– en esta difícil situación y por ello instala una biblioteca. Puede ser una manera eficaz y esencial de reducir y eliminar la pobreza y la violencia:

Qué iba a rezar y qué reza, porque en la tarea de acabar de pintarlo lo reemplazaron sus ayudantes. Ese letrado dice una sola cosa: BIBLIOTECA. En letras azules sobre muro amarillo. Una biblioteca pública. La primera en El Jardín y las Delicias, y la más bonita en muchos kilómetros a redonda (pág. 167).

A diferencia de los jóvenes sicarios, en la historia de *Pelo de elefante* un verdadero profesional tiene sus propios métodos y experimenta un mundo clandestino y sangriento. En la violencia empleada en este proceso, se observa una ritualidad cruel y retorcida:

Aquí tiene su asentamiento un reino de basureros entre gases de inmundicia y detonaciones de arma de fuego, canecas de ácido en que disuelven cadáveres los servicios secretos y moladoras de carne humana para fabricar desaparecidos en serie. He visto esas cosas y otras inimaginables, que *se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia*. Con perdón por la cita: era inevitable.

(...)

No tomo ni fumo desde una semana antes de la fecha. Me visto siempre igual, como oficinista o cantante de tango: traje negro y camisa blanca de cuello almidonado. La corbata debe ser angosta, lisa y brillante, como una sardina en el agua. Zapatos relucientes y pelo retinto perfectamente peinado hacia atrás y rematado en coleta. A mi paso se callan los perros, los curiosos se guardan y se esfuman los mendigos. Como poco, sólo fruta, y aun así, lo indispensable. Me retiro en soledad, preparo el escenario, junto la parafernalia, estudio bien la cosa, practico ejercicio a diario. No hay mujeres en mi vida: la muerte es una amante celosa (págs. 211 y 213. Las cursivas son del texto original).

Todos estos extravagantes preparativos contribuyen a construir una imagen de verdugo extraño, de sangre fría; nos recuerda la mentalidad de los jóvenes sicarios antes mencionada y, con ella, no es difícil imaginar la de un adulto crecido con estas creencias torcidas. La violencia y los peligros son iguales tanto para las víctimas como para los verdugos: los que hoy matan pueden ser asesinados mañana, como bien se señala en la siguiente página:

Les vendrá bien un par de meses de vacaciones, mientras pasa el alboroto; tampoco será cosa de tomarse a pecho el exilio. En las jerarquías del crimen el recambio se produce rápido, y quien te quiere liquidar puede ser liquidado en cualquier momento. En diez semanas, quizá doce, los enemigos del padre estarán con suerte muertos, o descontinuados, o fuera de servicio, o la deuda suya será condonada, o su culpa saldada, o simplemente olvidada ante la urgencia de vengarse de enemigos más recientes. Y el señor Pez Gordo podría regresar a sus campos de golf, a sus finanzas y sus cócteles, y se cuidará de no volver a pasarse de pillo con otros más listos (pág. 248).

En el capítulo *El Siríaco*<sup>42</sup>, la autora no se limita a mostrar la violencia individual; pasa a hablar de la violencia colectiva y sistemática a través de un gobernante

---

<sup>42</sup> Este capítulo nos permite establecer una relación con el mundo islámico, situándonos en un reino poderoso entre un desierto y su gobernador con riqueza infinita, así como los actos violentos provocados por el grupo terrorista el Estado Islámico en estas tierras, conocido también como el ISIS.

conocido como “Olibrios el Influyente”. En su reino la violencia colectiva se muestra a través de un fusilamiento en masa<sup>43</sup>:

Se avecina, sí, o más bien se viene encima. Brilla afilado como una daga y corre suave como la seda, y tiene la textura plástica, premeditada, de una puesta en escena. Su gran formato ha sido ideado por un artista de la crueldad, o un demente con vocación de cineasta, que del fondo más impensado de la conciencia va extrayendo una fila, lenta, de treinta y un hombres vestidos de negro, altos y esbeltos. Llevan el rostro cubierto, pero quien observa adivina facciones varoniles, sombras de barba espesa. Se trata sin duda de una falange de asesinos apuestos. En una playa perfecta ejecutarán la cirugía más despiadada. Han escogido un escenario fotogénico; hay una voluntad feroz de propaganda en todo esto.

Paralela a la fila de los hombres de negro, avanza la fila de las víctimas. Éstos también son treinta y uno y han sido uniformados en color naranja –señal de oprobio, así como sus rostros al descubierto–, y caminan al unísono: si no vinieran atados con cadenas, se diría que hacen parte voluntaria de un montaje en el que juegan el papel de mártires. A cada hombre de negro le ha sido asignado un hombre de naranjada, y la playa es idílica: en cierto modo encantada.

La fila negra hace arrodillar a la fila naranja a la orilla del mar. La misa está dispuesta y no habrá imprevistos (todo ha sido ensayado al detalle). El sacrificio será oficiado en silencio, en una sincronía de movimientos que resulta espantosa. Tiene una frívola vocación de espectáculo, esta coreografía de la muerte.

No hay voces, nada suena, ni siquiera el mar. No hay ruido en esta premonición, o este sueño: abrumba el silencio. Las gentes del Telanisos

---

<sup>43</sup> Este fusilamiento en masa y el rodaje de la escena violenta es demasiado parecido a los acontecimientos reales ocurridos en el Medio Oriente cometidos por el Estado Islámico, el cual empezó una serie de acciones terroristas contra los civiles, periodistas y rehenes mediante decapitaciones, amputaciones o lapidaciones desde junio de 2014 (la novela fue publicada en 2006, o sea, estas barbaridades se convirtieron en noticia justo cuando la escritora estaba en proceso de la creación literaria). Noticias como esta se han vuelto un fenómeno cotidiano: “En los últimos días el IS ha electrocutado a 22 civiles en el centro de Mosul acusados de proporcionar información a las fuerzas de seguridad iraquíes; fusilado a 55 jóvenes arrestados en una redada realizada en dos pueblos que se han levantado en armas contra el grupo y asesinado a 23 personas en dos hospitales de Mosul, entre otros sucesos” (Carrión, 2016). Por otra parte, los varones verdugos con la cara cubierta se relacionan fácilmente con los brutales videos publicados por los mismos terroristas en la red social, en unos de los cuales obligaron a los víctimas a vestirse de naranja y a arrodillarse, a la espera de que grabaran su muerte.

contemplan atónitas sin llegar a entender qué bandos enemigos son éstos, el anaranjado y el negro, ni por qué los une un odio tan intenso (págs. 254 y 255).

En estas tierras, los riesgos están en todos lados y la violencia está generalizada. La gente habla de la violencia con normalidad y frecuencia: “Además, ya no existe Sana’a, hace poco la bombardearon” (pág. 261), “Que lo vieron comiendo lechuga en las ruinas de una Alepo destruida por las bombas” (págs. 278 y 279). Dondequiera puede ser escenario de muerte; cualquiera puede ser verdugo:

Por los lados de Ayn al-Arab, un muchacho viola a una muchacha y luego le cercena la cabeza<sup>44</sup>, que exhibe victorioso como trofeo de caza. Pese a su situación, el rostro de ella sigue siendo hermoso. Se le han entrecerrado los ojos y afilado las facciones, y la palidez extrema de su piel vidriada le imprime un aspecto de Virgen de mosaico. El muchacho no es verdugo, ni siquiera carnicero; es un pastor borracho de guerra (págs. 270 y 271).

Aparte de los bombardeos, la violencia provoca que la gente se encuentre en un estado psicológico inestable y morboso. A través de un escenario en un circo, Restrepo nos muestra la consecuencia de esta violencia aplastante. La gente envuelta en ella se emociona enseguida y se arranca el manto de la civilización, comienza a actuar de acuerdo con el instinto devorador:

Llega por fin lo más esperado, la particularidad que hace famoso a este circo. El Gran Yusy reparte volantes que dicen EVERYTHING GOES, todo vale, animando a la concurrencia a participar; el espectáculo es interactivo. El público toma cerveza, toma Red Bull, se emociona, grita de entusiasmo, se excita locamente. El cielo de Telanisos se enciende. Los encapuchados, en cadenas, están al alcance de la mano. Treat them like dogs!, invita el Gran Yusy a la concurrencia, trátalos como a perros, make their lives a living hell, ¡vuélveles la vida un infierno!

---

<sup>44</sup> La decapitación es común en el Medio Oriente como un castigo, incluso la ley islámica contempla la decapitación como castigo. En 2007 hubo más de 130 decapitaciones en Arabia Saudita por delitos como asesinato, violación, sodomía y desprecio al Islam (González Rodríguez, 2009: 77).

Una muchacha embarazada pone la bota sobre la cabeza de uno de los enjaulados, le encaja por detrás un bastón fosforescente, se toma un selfie –todos se toman muchos selfies– y lo manda por señal satelital a casa, look, mom, look, dad, what a lot of fun, miren qué divertido (pág. 268).

Este acto de divertirse con dolor y sufrimiento ajeno nos recuerda a los miembros del ISIS, quienes retransmitían en directo el fusilamiento y la tortura de sus enemigos, o simplemente sus víctimas con fin de provocar el miedo. Como describe González Rodríguez:

La cámara dirige la escena. El verdugo ordena tirarse al suelo a la víctima, que ha comenzado a morir, y titubea, se niega a comprender lo que viene (...) La cámara hace lo propio, toma distancia para dejar libertad a lo que viene y observar mejor. La víctima cierra los ojos, se sabe muerto ya (...) La cámara se ha detenido por algún motivo y reanuda su registro en medio de gritos coléricos. El cuello de la víctima está contrahecho, la cabeza casi cercenada. Se oye un gemido, un esfuerzo por respirar ya mecánico, instintivo, la garganta emite ruidos guturales. Las manos buscan la tierra, aran el polvo, quisieran cavar en ella y desaparecer. El hombre de la daga hurga en la herida del cuello y otro llega y termina la tarea. Se desata el frenesí del sacrificio entre ellos. La sangre salta, la cabeza es separada y levantada en un gesto de victoria. La cámara se abisma en la fascinación. Una cortina negra se tiende y disipa (González Rodríguez, 2009: 78 y 79).

La violencia despierta en esta multitud la peor parte de los instintos humanos: la gente se emociona con los sufrimientos ajenos e incluso presencia los dolores sufridos por los demás para divertirse, haciendo que la gente se convierta en bestia. Los que nacen y crecen rodeados de violencia de todo tipo, tienen tendencia a resolver los problemas de manera violenta:

Aseguraron que sí. Y que al grito de ¡ladrones!, ¡malparidos rateros!, procedieron a moler a los dos fugitivos a palos. Los molieron, literalmente; nunca mejor utilizado el término. Mataron a golpes y volvieron compota a la mujercita y al desgraciado que iba con ella (...) No barruntaron aquellos hombres a quién estaban liquidando a garrotazo limpio: no lo supieron ni lo sabrán, ni ellos ni nadie (pág. 296).

A diferencia de los males producidos por un asesino profesional, un grupo de gente dominada por las emociones es aparentemente más peligroso. En comparación con las desgracias individuales, las guerras siempre son más poderosas y horrendas a la hora de idear maldades para quitar vidas:

Digamos que los caballos, hasta hace un momento utópica visión o delirio colectivo, empiezan a aterrizar físicamente y a hacer de las suyas, ya corpóreos. Sus patas se han vuelto ruedas de tanque; su lomo, caparazón blindado de armadillo metálico. Y entran a todo golpe, ardiendo en rabia y a cañonazos, por las puertas de Telendos, para matar a los primogénitos, pongamos por caso, o exterminar a las veintisiete tribus del desierto, o ejecutar algún otro castigo de los bíblicos.

Y en medio de semejante atafago, no suena verosímil que alguien demuestre preocupación por una vulgar carretilla. Por ahí hace agua esa versión, que se diría officiosa y amañada. No se conoce el capataz que deje que maten al mayor de sus hijos, o que unos cuadrúpedos le incendien la casa, y todo por recuperar una triste carretilla que al fin de cuentas pertenece al amo. No se le conoce (pág. 297).

En la última historia, la escritora nos deja ver un espacio peculiar: una cárcel donde se concentran todos los mafiosos. Todos los que entran en ella han cometido crímenes. Por lo tanto, la cárcel se considera como el lugar de mayor concentración del mal y la violencia. Este capítulo lo protagoniza una mujer delincuente. La historia empieza por la requisita antes de la entrada a la cárcel por parte de los visitantes, la cual es una violación de la “intimidad humana”:

Frente a la caseta de ingreso hay una cola de mujeres y de niños. Una guardiana gruesa, embutida en un uniforme azul que apenas le cierra, es la encargada de requisar a las visitantes en busca de droga, de armas, de lo que sea que no debe llegarles a las presas. La requisita es sistemática y a fondo. Es revulsiva, es mortificante. La mujer usa guantes de plástico y ejecuta su trabajo sin asco ni dobles intenciones. Toca y escarba los cuerpos como por rutina, como quien plancha ropa o sella documentos. A todas las visitantes nos dice *mi reina*. Usa fórmulas de condescendencia aprendida, recurriendo al diminutivo, como lo hacen las enfermeras. Dice piernitas en vez de piernas. Utiliza el plural de humildad, como el Papa: Nos abrimos la blusita, mi reina. Nos hacemos a un

lado, reinita, y nos vamos quitando la chaqueta. A ver, a ver, ¿qué tenemos entre este bolsillo? Nos desabrochamos el sostén, reinita, y alzamos los brazos.

Pobre fila de pobres reinitas, apabulladas por la vejación. La guardiana no se cambia los guantes de plástico para cada tacto (...) Su amabilidad de cartilla aumenta el fastidio, las ganas de no estar allí, la vergüenza ajena por esta gente con cara de madrugón y aliento de no haber desayunado, que espera en fila a que la hurguen con dedos enfundados en plástico, y hagan públicas sus celulitis, sus várices, sus cicatrices de viejos golpes o de cirugías mal remendadas. Observo a estas mujeres que, con tal de acompañar un rato a su familiar presa, esperan con resignación a que les ventilen las pequeñas miserias que traían ocultas bajo la ropa hasta este momento solitario y sin orgullo en que las desvisten y les meten mano (págs. 304 y 305).

La presión total y la absoluta falta de respeto no solamente están presentes en las presas, sino también se extienden a las que acuden a visitarlas. Ya que se trata de una cárcel de mujeres, se narran los crímenes cometidos por ellas, que más bien pueden calificarse de rebeldías desesperadas frente a represiones interminables e intolerantes:

Es la trabajadora social del pelo amaranto, que ha regresado. Me dice que casi todas las de homicidio a quien han matado ha sido al marido o al novio.

Mujeres que durante años aguantan las borracheras y las palizas que les propinan sus hombres. Acostumbradas al sexo por las malas de todas las noches, a que les pateen el vientre, a que les rompan la cara, a ellas y a sus hijos. Mujeres que un día se cansan de aguantar y se defienden: responden. A algunas se les va la mano y el tipo se muere. Ésas vienen a parar al Buen Pastor, y acá pasan el resto de sus vidas.

—No le digo que no haya delincuentes y asesinas —deja en claro la pelirroja—. Sí las hay. Y algunas muy malas.

—¿Ogras? —digo.

—Ogras es el término que ellas mismas utilizan. Claro que hay ogbras. Pero la mayoría de las de homicidio no lo son (pág. 310).

Nos indica las peculiaridades de las asesinas, que la mayoría de ellas solo quieren luchar contra los maltratos recibidos durante toda la vida. Los crímenes cometidos son una última, o quizás única, rebeldía frente a las violencias recibidas. Matan para salvar su propia vida, no para quitársela a los demás. Y para ello, a diferencia de los sicarios, quienes no se sienten nada al quitarles la vida a los demás, la protagonista

descuartizadora sí se siente culpable por haber matado a su novio: “—Me refiero a algo que se contagia, como la gripa. Pues la muerte también se contagia, igual. La muerte de alguien se te pega a ti también” (pág. 319). La vida de la protagonista siempre ha estado íntimamente relacionada con la violencia, primero como víctima ella misma, después como verdugo. En su adolescencia fue violada por su tío, cuando era adulta vino la violencia doméstica. Los peligros estaban escondidos en su tejido familiar y eran ejecutados por sus conocidos:

¿De mi niñez querés saber? La niñez no existe, hija, eso es para niños ricos. A mí la niñez me la quitó de un solo envión mi tío, el carnicero. En un rincón y en diez minutos, ahí perdí yo mi niñez. Después me regaló caramelos, para que no contara, y me ofreció el trabajo, dizque para compensar.

(...)

Siempre los mismos gritos, los celos, las rabias, hasta que el tigre empezó a golpearla, y se le convirtió en maña. ¡Zorra!, le gritaba, y le daba. ¡Zorra!, y le zumbaba una cachetada. ¡Zorra!, y la alcanzaba de una patada. ¡Zorra! Malparida zorra, perra, puta, zorra, me cuenta Emma que el príncipe le mentaba todos los animales. Y le pegaba.

Una noche llegó Isidro y encontró un regalito que alguien le había hecho a ella. Para colmo era un perfume, según me cuenta... La tunda fue mayúscula, me dejó los ojos machacados, y al otro día se me presentó con cerrojo y candado, para encerrarme, según anunció, porque yo abusaba de su confianza y no me merecía la libertad. Vos de aquí no salís mientras yo esté trabajando, so zorra y so perra, porque vos salís a putear. Y me echó a la basura mi ropa bonita, mis minifaldas, mis taconazos, ni qué hablar del perfumito que me habían regalado (págs. 335, 337 y 338).

La violencia presentada en la novela abarca distintos aspectos sociales: el narcotráfico en *Las Susanas en su paraíso*, los sicarios en *Lindo y malo, ese muñeco y Pelo de elefante*, los sufrimientos e injusticias que afrontan las mujeres en *Amor sin pies ni cabeza*, el fusilamiento en masa y la sociedad derrotada en *El Siríaco*, así como las amenazas y peligros que aparecen a lo largo de toda la novela. La violencia afecta la vida de individuos hasta que se convierte en un problema social. No obstante, al indicar la existencia de tanta violencia, la escritora también señala varias resoluciones al respecto, dejando una escapatoria a la situación sofocante.

## 5.7. La fatalidad y la desigualdad social

La fatalidad es otro tema que se observa casi en todas las novelas de Laura Restrepo. Los personajes tienen un destino marcado y no pueden cambiar. Solo les queda la posibilidad de ir aproximándose a su suerte ya escrita. A lo largo de la narración, Laura Restrepo pone énfasis en la fatalidad, a través de descripciones como la siguiente: en *Las Susanas en su paraíso* dice “Cuando el destino decide cumplirse, lo único prudente es no atravesarse en su camino” (pág. 78) y “—Entre tanto, nosotras cruzamos los dedos para que no suceda lo que está a punto de suceder. Pero en efecto sucede, tal como debía suceder...” (pág. 81). En la historia de Ana en *La promesa* también se menciona la existencia de un destino escrito:

Años después sufrió un infarto de miocardio en el baño de un apartamento que yo había alquilado para ella a unas cuerdas del mío, y no vine a enterarme de su muerte sino hasta el día siguiente, cuando la mujer de la limpieza llamó a informarme. En un baño tenía que morir mi madre, porque es mi sino que las cosas decisivas me suceden en los baños (pág. 137).

El destino funesto y el final triste es algo previsto para los que poseen pocos recursos. Los jóvenes sicarios están bien enterados del desenlace desafortunado que les aguarda, pero siguen esta senda al no tener otras opciones:

Él, tan maloso y tan atormentado. Pero tan pronto la ve, se le disipan las sombras como si se *fuera en barco, viento a favor*. ¿Y ella? Tanto no debe quererlo, si a la muerte lo regala. O quizá sea lo contrario, y lo adora precisamente por eso. Así debe pensar él, y si no se atreve a pensarlo, al menos la sospecha pasará como vuelo de cuervo por su cabeza. Es asunto complicado. Por aquí el amor de madre por el primogénito es como el de María por Jesús, entreverado de pasión y de renuncia, a sabiendas de que el hijo va a morir, y dejando que suceda. Como si estuviera escrito y no tuviera remedio. Madre e hijo entrelazados en un mismo juego de amor y de muerte, apostándole, cómplices, a una misma ruleta de sangre (págs. 142 y 143).

En la novela, los personajes alternan sus papeles. Aunque el destino funesto está escrito, la víctima y el victimario se intercambian de vez en cuando. El que castiga es castigado, el que mata muere. Un verdugo puede ser víctima, una chica reprimida también es capaz de matar a su novio violento, como la propia señora Susana: “Resultaba difícil entenderlo, cómo podía ser que ella, la censuradora, la castigadora, resultara siendo la castigada” (pág. 88). Pasa lo mismo con los sicarios:

El ciclo que para él va a sellarse había empezado un par de años atrás, con perros desollados, gatos quemados, gallinas degolladas colgando de los quicios. Y la cosa había ido creciendo hasta convertirse en esa cadena que todavía no para de muertes de adolescentes. Hijos de la gente. Comunes y corrientes. ¿Quién los asesina? Nadie en especial, apenas otros iguales a ellos. Y ahí va el juego, ahí, ahí, con vaivén funesto de victimarios que pasan a ser víctimas, de víctimas que se convierten en victimarios (pág. 157).

El destino del influyente rey en *El Siríaco* también está marcado: “CUANDO CAIGA EL SANTO, GEBRAYEL EL ARCAICO DESTRUIRÁ EL REINO (pág. 253. Las mayúsculas son del texto original)”. A través de estas palabras nos cuenta el final triste tanto del reino como del propio rey. La fatalidad siempre está muy marcada en los personajes: la autora nos cuenta primero el destino funesto de cada uno y después narra el proceso.

La desigualdad social y la injusticia también es un tema relevante en la novela. La autora nos demuestra un mundo claramente dividido entre la pobreza y la riqueza, un abismo que se puede salvar. Los que tienen poder y recursos llevan una vida mucho más lujosa que la gente común. Mientras que la mayoría lucha denostadamente por la mera supervivencia, aun con gran riesgo, los ricos llevan una vida inimaginable para sus congéneres más humildes.

En el primer capítulo, en San Tarsicio, hay dos tipos de personas, con vidas totalmente distintas. Por un lado, están las Susanas y otros veraneantes; por otro, los autóctonos de San Tarsicio. Ellas patronas y amas; ellos ayudantes y sirvientes; ellas

dan órdenes y ellos obedecen. Ellas no creen que el servicio tenga vida propia, mientras que ellos recordaban sus juguetes y memorizaban su crecimiento. Aunque pueden mostrar una actitud amable y cariñosa si les apetece, siguen siendo muy distintos de los habitantes del pueblo. En la novela se expresa así: “Ellas se dejaban mirar, se dejaban peinar. Y sin embargo eran intocables” (pág. 31):

En el límite inmediato de la hacienda de las Susanas, se ubican los habitantes del pueblo, que despliegan ante ellas todas sus ventas y rebusques para aumentar con sus visitas los escasos ingresos. Dos mundos que, aunque no se mezclan se miran mucho (Navia Velasco, 2017: 118).

En la historia del sicario, se nos muestra el mundo de los ricos: hacen lo que quieren, llevan una vida lujosa con sus familias, poseen múltiples viviendas, viajan a cualquier lugar del mundo con tanta facilidad que hasta les confunden las fronteras:

Ignorantes del acoso, los dos desayunan en una amplia terraza volada sobre el campo de golf, bajo un emparrado del que cuelgan racimos de glicinias. Desde su mesa ven el mar, y hasta ellos llegan los olores del café, las naranjas recién exprimidas y los croissants calientes que en un momento les serán servidos en vajilla blanca, sobre mantel blanco.

Tomo nota: esta gente actúa como si no perteneciera a ningún país. Para ellos las procedencias se han vuelto irrelevantes, salvo cuando ven en pantalla ultraplana el Mundial de Fútbol o los Juegos olímpicos, y le apuestan con furor a la selección nacional. Ahí se les arrequina el patriotismo, de resto se sienten ciudadanos del mundo. Su mejor pasaporte es la tarjeta de crédito, y cuando el clima local no les conviene, van a perseguirlo a una isla del Caribe, a las costas de Marruecos, a las montañas alpinas, a las praderas de Kenia, a las laderas toscanas. Les pasa como a Felipe Segundo: en sus dominios no se pone el sol (pág. 237).

En comparación con esta vida cómoda y fastuosa, los más desfavorecidos llevan una vida muy distinta, sin recursos suficientes para satisfacer las necesidades más esenciales:

Hasta estos arrabales no quería subir nadie. La autoridad no metía la nariz, la policía no asomaba, ni qué hablar de un médico. Apenas el cura, que abría la

iglesia para oficio de difuntos y luego la cerraba con trancas y candado. En las cantinas escaseaban las cervezas y en las tiendas la leche, y ni hablar de papel higiénico en los baños, porque las bandas saqueaban los camiones de reparto ni bien empinaban la trompa por estas calles. Para los habitantes de abajo, estas barriadas eran, y aún siguen siendo, territorio prohibido que los acecha y desvela. Allá abajote la ciudad, y acá arribota las comunas, rodeándola como anillo de fuego, apretándole el cuello, respirándole encima (pág. 152).

En el capítulo de *El Siríaco*, el rey, que se considera como el más poderoso y rico en su reino, manda construir un palacio para el santo, que parece aún más lujoso a alguien acostumbrado a llevar una vida ascética:

Entre tanto, la magna construcción avanza. Y la nueva columna destinada al Estilita, primordialísimo elemento, va quedando erigida en todo el centro, alta y esbelta como un lirio. Dicen que irá rematada en orden corintio: con fuste acanalado. Y a manera de capitel, tendrá hojas de acanto talladas en mármol. Sobre el capitel ajustarán una plataforma con todo y su barandal y su medio techo, que estará dotada de instalación sanitaria: toda una novedad en materia técnica. Dicen que cuando esté lista, será una pilastra espléndida y sólida, de quince varas de altura, y que en bajo relieve policromado relatará los hechos del Siríaco. Monumento como éste ningún otro estilita tendrá ni tiene (pág. 283).

El propio rey de esta tierra lo posee todo, a pesar de construir palacios lujosos para los santos, gasta mucho dinero en sus aficiones para la vida cotidiana. En ellas podemos entrever cómo es su vida diaria:

Su anuncio va naciendo de madrugada y apenas como rumor: a un Olibrios todavía dormido le llegan hasta la cama con la noticia de que alguien le prendió fuego a su bien máspreciado, las pesebreras donde alberga a sus cien potrancos de la raza Akhal-Teke, o caballos místicos, tan suaves como la seda y tan brillantes que parece que la luz la llevaran por dentro; bestias siderales, altivas, antiguas, de mirada inteligente y cabeza afilada al cabo del largo cuello arrogante, rasgo que les da cierto aire de pájaro, o de grifo. Animales orgullosos, sabedores de su don: la belleza absoluta. Y estilizados hasta la beatitud, como pintados por el Greco.

(...)

Esos caballos, los que le han costado de a millón de dólares por cabeza. Dios nos libre de la rabia de los poderosos (págs. 284 y 285).

Mientras los poderosos adquieren lo que desean sin reparar en el precio e incluso construyen un palacio lujoso para los santos, los trabajadores de la misma tierra faenan febrilmente a cambio de un mísero salario:

Se va acercando al lugar por entre un arrume de andamios, grúas, jumentos de carga, cimientos, excavaciones, polispastos, descargas de cemento y piedras; mucho revuelo y mucho polvo. Está claro que aquí andan construyendo algo importante, quizá una pirámide, o un teatro de la ópera, o una terminal de trenes (...) Sucede que, dada la extrema premura de las circunstancias, el Influyente le ha encargado su megaproyecto arquitectónico a dos grandes empresas constructoras, siete peritos y veintiocho capataces, que a golpes de látigo movilizan a trescientos albañiles y a una innumerable cantidad de mulas y caballos de carga, sin contar a los extras, o alarifes auxiliares, a quien sólo se les paga con salchichón y cerveza. Las obras van avanzando al ritmo deseado y sin grandes descalabros: el propio Olibrios se encarga de que así sea, supervisando personalmente hasta el último detalle (pág. 280).

A través de las descripciones de la vida totalmente distinta de los poderosos y la de los habitantes normales, Laura Restrepo nos presenta el abismo infranqueable entre las diferentes clases sociales. Los distintos individuos, con sus diferentes historias, constituyen la novela. Los protagonistas no siempre pueden ser definidos como buenos o malos, pues sus actos obedecen a motivos poderosos. Una señora blanca amable puede ser indiferente tanto hacia los demás como hacia su propia hija; un joven sicario puede ser un buen hijo; una criminal cruel resulta víctima de otras violencias... Una investigación a fondo del mundo interior de cada uno de estos personajes pondrá al descubierto un sinfín de secretos. Su verosimilitud y sus historias de diferentes momentos conforman una sociedad complicada y problemática, donde permanecen la violencia, la indiferencia y la desigualdad. Entrevemos problemas contemporáneos como el narcotráfico y el sicariato, mientras descubrimos en la novela la impunidad, la indiferencia y la violencia como adversidades ancestrales insistentes.

A lo largo de la obra, Laura Restrepo nos presenta distintos personajes, mediante historias diferentes, pertenecientes a casi todas las clases sociales, unidas por el tema

central de sus relaciones con el mal y *El jardín de las delicias* del Bosco. Como indica Rubi Duarte Rincón, “Laura Restrepo se adentra en un tema que sin diferenciar creencias religiosas, épocas, posiciones sociales o sexo afecta a la humanidad: el mal” (Duarte Rincón, 2016). A través de diferentes puntos de vista, plantea al lector la pregunta de los límites entre la bondad y la maldad. Los narradores nos cuentan los hechos y los lectores, en el papel de jueces, pueden decidir si cometen o no un pecado. Sin embargo, en la mayoría de los casos es difícil tomar decisiones:

El jardín de las delicias o placeres, habla en su tejido del *pecado del mundo* al que el proemio nos introducirá. En una fusión permanente nos vamos a encontrar entonces con los límites entre el mal y la bondad, límites imprecisos que a veces se oscurecen y en ocasiones se fulguran. Cómo si en el fondo de esta escritura se ahogara una pregunta por los juicios morales más evidentes en nuestra sociedad. Estos límites imprecisos son una de las obsesiones de la autora a lo largo de toda su obra. Muchos de sus personajes destellan ternura o acogida en medio de sus atrocidades y otros dejan ver ambigüedades y sentimientos negativos en medio de su aparente corrección (Navia Velasco, 2017: 117).

Por su peculiar forma de conectar múltiples historias en una estructura de novela, nos permite conocer distintos personajes y sus propias historias en un mismo libro, lo cual deja posibilidad de reunir personajes de tiempo y espacio variado y hace que las historias sean más enriquecedoras. Esta variedad de personajes también nos ofrece numerosas posibles relaciones con el pecado y el mal:

Y de a poco, la autora va tentando al lector a conocer no solo la historia de Irina, sino de los otros muchos personajes que, aunque no comparten una misma espacialidad ni temporalidad, sí están conectados por el pecado, por ser pecadores, por ser perfectos candidatos para personificar alguna escena de las ilustradas en el tríptico del Bosco (Duarte Rincón, 2016).

Es la primera vez en las narrativas de Laura Restrepo que aparece una novela construida por varias historias independientes pero conectadas íntimamente y que, al mismo tiempo, está inspirada y vinculada con una pintura, en concreto *El jardín de*

*las delicias del Bosco*. Supone, una vez más, renovación en el estilo narrativo, que, además, alcanza el éxito:

Sobre esta “estructura suelta” pero enlazada (...) Esta disposición narrativa, coincide con tendencias al llamado ‘relato corto’ de escritoras contemporáneas a uno y otro lado del Atlántico, pero más que cuento o relato corto, Restrepo busca y logra en *Pecado* el impacto de un “texting” (inmediato y breve) con la profundidad temática de una novela corta. El interés del impaciente lector contemporáneo se mantiene y la riqueza de análisis no se escatima (Rojas, 2018: 87).

En la mayoría de sus escritos, Laura Restrepo deja un final abierto para que cada uno de los lectores puedan imaginar una versión distinta. Como en *Pecado*: la autora no narra el desenlace de las Susanas, ni tampoco el del joven sicario; deja finales alternativos para el santo en *El Siríaco*... Ello permite que cada lector elija un final personalizado. *La multitud errante* también termina en un punto conducente a diferentes finales: no sabemos adónde va Siete por Tres, el protagonista, ni cómo sería el romance entre los dos. Esta incertidumbre deja espacio a la imaginación y estimula múltiples relecturas. Sin embargo, en *Los divinos*, la autora reserva un final en el que el asesino recibe su merecido.

## Capítulo 6. El feminicidio en *Los divinos*

La novela *Los divinos* se publicó por primera vez en 2017. Fue escrita en cuatro meses, lo que es muy poco tiempo en comparación con los tres o cuatro años que la autora suele emplear. En sus propias palabras, “Suena un poco romántico pero era verdad: se iba escribiendo sola. Una vez que encontré la voz del personaje, él hablaba por sí solo” (Pérez Salazar, 2019).

La novela se basa en un crimen real acaecido en Bogotá en 2016, el cual conmovió a todo el país y causó manifestaciones a gran escala. *Los divinos* narra una historia de feminicidio contra una niña de siete años, cometido por un joven bien educado de clase social alta. La autora cuenta la historia a través de un grupo de jóvenes de clase alta bogotana y participación relativa en dicho crimen. Como critica Sánchez-Blake:

La novela *Los divinos* (2018) de Laura Restrepo, coloca el tema del feminicidio en un plano literario que permite vislumbrar en múltiples dimensiones este fenómeno como parte intrínseca de lo más oscuro de una sociedad. Restrepo aborda el caso de Yuliana Samboni, la niña de seis años violada y asesinada brutalmente por un exponente de la clase alta bogotana el 4 de diciembre del 2016 (Sánchez-Blake, 2021: 2).

El feminicidio es un término de reciente acuñación. No obstante, el crimen que esta palabra describe –los homicidios contra las mujeres– son extremadamente comunes y existen desde siempre. El feminicidio es una realidad social que ocurre con mucha frecuencia, pero el reconocimiento y el debate acerca de este crimen son todavía escasos, tanto a nivel nacional como mundial:

El caso colombiano nos tocaba muy de cerca pero también porque era uno entre los muchos que se están denunciando hoy en día y se corresponde también con una campaña grande de mujeres en todo el mundo para denunciar hechos de violencia, violaciones que seguramente antes se mantenían en secreto por pudor,

por las trabas legales tremendas que siempre ha habido para denunciar este tipo de agresiones de género (Pérez Salazar, 2019).

En la novela la autora relata una historia de un feminicidio muy parecido al hecho real. Un amigo de infancia del asesino cuenta con detalle el antes y después del crimen, así como las actitudes y acciones de diferentes personajes. A lo largo de este proceso, cuestiona la sociedad abyecta, la desigualdad transcendental, la monstruosidad existente en cada uno y, finalmente, indaga sobre las causas de este tipo de crimen horrendo. La autora no intenta recrear los hechos ocurridos, sino que pretende hacer reflexionar a los lectores. ¿Por qué un joven pudiente y educado es capaz de cometer un delito así? Como dice la propia autora:

Decidí entonces hacerla no en términos periodísticos, porque reportajes se habían hecho muchos, sino tratar de extraer elementos a través de la ficción, plantearlo en términos más simbólicos y al mismo tiempo más íntimos, yo no quería el recuento de los hechos, quería la mentalidad de los victimarios, su medio social, sus hitos culturales. Cuál es el caldo de cultivo donde se producen este tipo de hechos (Pérez Salazar, 2019).

El narrador de la novela forma parte sin querer del encubrimiento del crimen. A lo largo de su narración, el lector puede entrever cómo eran las condiciones del victimario, su vida diaria, su situación educativa e incluso el ambiente familiar. La autora no se centra en el crimen, sino en el propio personaje. Recurre al uso del monólogo interior para desarrollar la historia. La novela está dividida en seis capítulos, en cada uno de los cuales un personaje distinto habla desde su punto de vista. De esta manera, la narración es bastante subjetiva e íntima, justamente lo que perseguía la autora:

Y yo tengo la teoría de que la literatura latinoamericana, que ha sido tan fructífera a la hora de narrar historias, siempre se ha quedado corta en la intimidad, que es un nivel clave en la literatura anglosajona, pero en la nuestra no tanto. Las historias no están contadas desde adentro, al punto que casi que la telenovela es el único género que se ha dedicado a explorar los sentimientos, el alma, en su propio terreno y con sus herramientas, claro. La literatura lo ha

hecho poquísimos. Entonces mi interés era hacer una historia íntima mucho más que un recuento de los hechos (Pérez Salazar, 2019).

De modo intencionado, la autora estructura la novela en seis capítulos. En origen, había pensado que en cada capítulo aparecería un personaje, pero una vez hubo usado a Hobbit como narrador del primer capítulo, siguió utilizándolo. No obstante, la uniformidad de la voz narradora permite una narración con más continuidad y fluidez. Y el hecho de que la voz narrativa principal sea masculina también ofrece perspectivas distintas a la mujer, permite un acercamiento profundo y radical a la vida cotidiana y al mundo interior del victimario. Por añadidura, siendo uno de los amigos íntimos del Muñeco (el brutal asesino de esta novela), el punto de vista de Hobbit nos permite un acercamiento profundo al Muñeco, tanto de su propio carácter como de su círculo familiar, experiencia educativa, etc. Como afirma Pérez Salazar:

A mí la estructura de la novela me pareció muy bien trabajada. El hecho de que el relato de la niña esté en el centro, que sea digamos el cráter de la novela, cuando sale todo el horror. Pero también que un libro así solo podía ser narrado por un personaje así: alguien con cierta sensibilidad y muy culto. Nadie más lo podía narrar dentro del grupo del protagonista (Pérez Salazar, 2019).

Hobbit es la persona clave que conecta a todos y los narra a todos. Pese a formar parte del grupo Tutti Frutti (el nombre que se dan en la infancia el Muñeco y su grupo de amigos) no proviene de la misma clase social que los demás, que son amigos y han recibido una educación similar. En él y a través de él vemos la realidad de sí mismo y la de los demás. Como dice la autora “como en espejos”:

Hobbit no es de la misma clase social, es un tipo leído, un traductor, es un tipo que mira la vida mucho más desde el relato que directamente. De hecho es muy torpe para narrar los hechos. Fíjate que es la hermana, por Whatsapp, la que tiene que decirle lo que está pasando con su íntimo amigo.

Entonces era la teoría de que la realidad no la narras directamente sino a través del espejo. Como el célebre mito de la Gorgona, que Perseo para matarla no la puede mirar directamente sino que mira su reflejo en el escudo. Ese era el Hobbit: el espejo que permitía mirar aquello sin condenarlo tajantemente de

entrada, sino de alguna manera condescendiendo con aquello, coqueteándole peligrosamente, untándose de toda esa porquería pero con la suficiente distancia como para poder juzgarla. Y al final su vida se le destruye (Pérez Salazar, 2019).

Justamente por su torpeza al contar, la narración a través de *Hobbit* recrea un sentimiento más cercano al hecho real que a una historia inventada, crea una atmósfera de mayor confianza y hace que la novela sea más legible. En la obra siguen apareciendo temas relevantes de la narrativa de Laura Restrepo como la violencia, el amor imposible y la fatalidad. Con su agudo punto de vista y sencillas palabras, la escritora nos introduce en un mundo monstruoso.

Por otra parte, hemos notado que, en esta novela, la autora ha incorporado diversos elementos culturales a lo largo de la narración, tales como los medios sociales como mensajes y videollamadas por Whatsapp, menciones constantes de músicas, películas e incluso telenovelas, y, desde luego, un número significativo de citas de obras literarias<sup>45</sup>. Esta incorporación constituye otro elemento más a fin de

---

<sup>45</sup> En la novela, la escritora hace las siguientes referencias principalmente: a narrativas como *El libro de Monelle* (1894) de Marcel Schwob, *El rey de amarillo* (1895) de Robert William Chambers (1865-1933), *El hobbit* (1937) de J. R. R. Tolkien (1892-1973), *El Rey de los Alisos* (1970) de Michel Tournier (1924-2016), *El perfume: historia de un asesino* (1985) de Patrick Süskind (1949), *Claudio Monteverdi: Lamento della Ninfa* (2017) de Ramón Andrés (1955); biografía como *Almas en pena, chapolas negras* (1995) de Fernando Vallejo (1942); a obras teatrales como *Hamlet* (1603) de William Shakespeare (1564-1616); a poesías como *Las metamorfosis* del poeta romano Ovidio, “The Little Girl Found” en colección *Songs of Experience* (1794) de William Blake (1757-1827), *Nocturno* (1891) de José Asunción Silva (1865-1896), *Los heraldos negros* (1919) de César Vallejo (1892-1938), *Monólogo de José Asunción Silva* (1998) de Juan Manuel Roca (1946), *Felices los normales. Poesías escogidas 1994-1999* (2002) de Roberto Fernández Retamar (1930-2019); a libros teóricos como *L'opposition universelle. Essai d'une théorie des contraires* (1897) de Gabriel Tarde (1843-1904); a películas como *La pantera rosa* (1963) de Blake Edwards, *Taxi Driver* (1976) dirigida por Martin Scorsese, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Child's Play* (1988) de Tom Holland, *Réquiem por un sueño* (2000) dirigida por Darren Aronofsky, *V de Vendetta* (2005) de James McTeigue; a telenovelas como *El MTV Unplugged* de las década de los 90 y *Game of Thrones* (2011-2019) producidas por David Benioff en HBO; a la composición *Para Elisa* (1867) compuesta por Ludwig Van Beethoven (1770-1827); a canciones de la cantante norteamericana Alanis Morissette (1974), *The Sounds of Silence* (1964) del dúo estadounidense Simon & Garfunkel, “Al alba” (1978), incluida en el Álbum *Albanta*, de Luis Eduardo Aute, y a videojuegos como *Angry Birds*. Entre ellos, una gran parte son creaciones norteamericanas y europeas. De esta manera, tanto la propia escritora como sus narrativas reciben influencias del mundo de habla inglesa. Y la tendencia de incorporar las citas de obras literarias es cada vez más notable en novelas de Laura Restrepo, hasta que en la última novela,

confundir los límites entre la ficción y la realidad. De esta manera, nos arrastra por la narración como el protagonista de “Continuidad de los parques”, especialmente en una ficción basada en hechos reales. Estas referencias nos permiten acercarnos más a la historia pero, al mismo tiempo, el horror y la furia se duplican al encontrarse en un mundo tan parecido a lo real.

## 6.1. Lo que ocurrió a la Niña

Confiesa la autora que el propio crimen de Yuliana Samboní le provocó la idea de escribir la historia que cuenta *Los divinos*: “Yo estaba en la mitad de otra novela pero no podía pensar sino en esto, me daba vueltas y vueltas en la cabeza. Hasta que se impuso” (Pérez Salazar, 2019). Se trata de un suceso nefando y estremecedor: el gran contraste entre el asesino y la víctima, así como la brutal y descuidada forma de cometer el crimen provocó la agitación colectiva en el país, al punto que el propio presidente colombiano Juan Manuel Santos se pronunció para condenar el asesinato (González, 2017).

Los destinos de víctima y asesino no tendrían que haberse cruzado, pues pertenecen a dos mundos totalmente diferentes. Yuliana Samboní era una niña indígena de siete años, vivía en Bosque Calderón con su familia, que se había mudado a Bogotá recientemente en busca de una vida mejor (BBC Mundo, 2016). Rafael Uribe Noguera, arquitecto de 38 años y miembro de una conocida y acaudalada familia vinculada a la construcción era, según dicen, dado a los excesos con el alcohol, las drogas y las mujeres (Pérez Salazar, 2019).

El día 4 de diciembre de 2016, a las 9 de la mañana, Rafael Uribe Noguera salió de su residencia en el barrio de Chapinero Alto (una de las zonas de moda en el norte

---

*Canción de antiguos amantes* (2022), la escritora añade unas notas sobre obras citadas como apéndice en la novela.

de Bogotá) para Bosque Calderón, una barriada de construcciones informales situada a pocos kilómetros de distancia donde encontró a Yuliana Samboní jugando con sus primos. Tras mantener una breve conversación con ella, la introdujo por la fuerza en su vehículo y abandonó el lugar a toda prisa.

Al ocurrir el secuestro, la familia de la niña se puso en contacto con la policía. Las autoridades, gracias a las descripciones facilitadas por vecinos y las grabaciones de cámaras de seguridad, identificó al dueño del automóvil. Las indagaciones llevaron a la policía a un apartamento de la familia de Rafael Uribe Noguera, donde en la noche del mismo día se halló el cuerpo sin vida de Yuliana.

La enorme diferencia de condición social y económica entre el asesino y la víctima, la gran desconfianza de los ciudadanos colombianos hacia las autoridades y, sobre todo, la brutalidad del victimario y la inocencia y juventud de la víctima provocaron el clamor popular, que exigía justicia para la familia de Yuliana contra la impunidad del asesino.

Por todo el país, la gente salió a la calle para expresar sus exigencias y reclamar la detención del supuesto sospechoso. La presión popular y la conmoción era tan grande que el presidente Juan Manuel Santos se pronunció para pedir justicia por Yuliana. Dos días después del crimen, Uribe Noguera fue detenido por las autoridades por secuestro simple, acceso carnal violento, tortura y feminicidio agravado.

A mediados de enero de 2017, Rafael Uribe Noguera se declaró culpable y tres meses después fue condenado a 51 años de cárcel más un pago de casi 74 millones de pesos colombianos (US\$ 25.400) por feminicidio agravado, acceso carnal violento agravado y secuestro simple agravado contra la niña Yuliana Samboní (BBC Mundo, 2017). En diciembre decidieron aumentar la pena hasta los 58 años. Se determinó también que los hermanos del condenado, Francisco y Catalina, habían de ser juzgados en su calidad de encubridores (González, 2017).

El caso de Yuliana Sambolín no provocó únicamente una agitación temporal en toda la nación, sino que ha ejercido una influencia notable en la gestión de los feminicidios ocurridos en Colombia antes y después de dicho crimen. Para la defensa,

el caso de Yuliana como una victoria en un país donde la violencia contra las mujeres ocurre día a día. La abogada de Yuliana explicó “Vamos a exigir a las autoridades que se oriente a la investigación como lo que corresponde, es decir, como un feminicidio agravado”. Se consideraba que era un delito agravado por tres motivos: porque la víctima era una menor de edad, porque se la había privado de libertad y porque antes de quitarle la vida el perpetrador había ejercido violencia sexual contra ella. Según esta jurista, así se conseguiría una pena mayor, lo que ayudaría a generar mayor consciencia sobre la problemática (BBC Mundo, 2016).

La juez destacó la celeridad de la investigación del caso de Rafael Uribe Noguera, pero llamó a la Fiscalía y la Policía a aplicar la misma dedicación y celeridad a otros miles de casos de violencia sexual y feminicidio que hay en Colombia (BBC Mundo, 2017).

Incluso en un país como Colombia, donde es tan frecuente la violencia, este crimen se considera como algo inaceptable, que supera todas las líneas rojas. Por consiguiente, la gente se manifiesta en la calle para que se condene al asesino. Y siendo escritora, al enterarse del suceso, Laura Restrepo decidió documentar la historia de Yuliana en su novela.

## **6.2. El cosmos real y violento**

La novela estudiada no deja de ser una novela de la violencia. Nos sitúa la historia en Bogotá, donde impera una violencia extrema que no es necesario mencionar. Aunque en la obra estudiada se enfoca principalmente en la violencia de género, deja entrever la presencia de una violencia generalizada y cotidianizada:

Tierra de nadie en los espasmos de la madrugada. Ya se sabe que allá afuera guerra es guerra: el que prefiera vivir mejor se tapa con sus cobijas y le pide a su mamita un vaso de leche tibia, mientras en las calles zumban alarmas y pandillas sicariales, perros rabiosos y porteros armados. Y rompiendo la negrura: algún

grito escalofriante y sirenas de ambulancia. Bienvenido a la noche de los asesinos en la urbe de la puñalada (pág. 14)<sup>46</sup>.

“La noche fuera de casa era peligrosa” es un concepto aceptado por los bogotanos. Por la noche, el único lugar seguro es la propia casa<sup>47</sup>. Fuera, la oscuridad está llena de peligros diversos y riesgos mixtos. Nunca se sabe quién anda merodeando: “la ciudad que hierve de tombos, tiras, espías y soplones, desde la Policía Nacional y la Interpol, hasta la CIA, la DEA y el Mosad” (pág. 196). Cuando el sol desaparece en el cielo, la ciudad se vuelve “hambrienta” (pág. 15). Las noticias diarias están llenas de tragedias “y cómo se crece el runrún en los noticieros, y cómo cada día que pasa todo es más cruel, todavía más cruel, por vulgar y por prosaico” (pág. 175). Es una violencia equitativa, que no conoce reglas de día, y que a todos afecta, incluso a “los divinos”. Al Muñeco, que le gusta tanto andar en la ciudad por noche, los Tutti Fruttis “lo sospechamos cadáver, o deshaciéndose en sangre en Urgencias” (pág. 17):

Salgo de ese hospital acongojado y resentido, y además asustado: les tengo pánico a las rutas de la noche. O sea: estoy mal de forma cuando veo lo que vi; cuando creo percibir alguna cosa entre los callejones aturdidos de música barriobajera, bares de putas y cuchitriles de mala muerte. Por aquí y por allá: rumberitos, drogas, cuchilleros y mendigos. Un fulgor de luna llena me impide tropezar con los borrachos que duermen la perra tirados en la acera (pág. 240).

En las últimas páginas de la novela, la autora concluye que la violencia, tanto en la Colombia narrada como en la vivida, se ha convertido ya, con tanto sufrimiento, en algo común y corriente, en la que hay un componente de humanización:

En este país nuestro ha sido tanta la guerra, tanta, soportada por demasiado tiempo, que los vivos ya estamos acostumbrados y los muertos olvidados y no

---

<sup>46</sup> Restrepo, Laura. *Los Divinos*. Alfaguara, 2017. En adelante cito siempre esta edición.

<sup>47</sup> La peligrosidad de Bogotá es un elemento recurrente en la narrativa colombiana. Merece la pena mencionar *Prohibido salir a la calle* (1997) de Consuelo Triviño y *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero Holguín.

hay quien registre el catálogo. La violencia pesa y pasa, así sin más, pasa y arrasa, y la muerte se ha ido volviendo vida cotidiana (pág. 246).

La gente huye de la violencia. No obstante, el fenómeno es omnipresente y no deja escapatoria. La familia de la Niña vive rodeada de violencia y pobreza en el campo. Llegó a Bogotá esperando una vida mejor, sin saber de los peligros encubiertos que encontraría en la ciudad. En la novela verificamos algunas descripciones sobre la violencia rural:

Somos gentes del campo, me dicen, llegamos a Bogotá huyendo de la violencia. Yo los creo, cómo no, tienen cara de eso, de desplazados, o de *refugiados*, como les dirían en Europa, sólo que aquí no hay quien les dé refugio, y en Europa tampoco, la verdad sea dicha.

Esta tierra, según escucho, donde la familia abandonó casa, cosecha y animales y dejó enterrados a sus muertos, entre ellos dos recientes, el uno asesinado a tiros y el otro a golpes de machete (págs. 149 y 151. La cursiva es del texto original).

A diferencia de las formas directas y brutales de la violencia en la zona rural, los peligros en la ciudad están escondidos, especialmente los referidos al crimen narrado. Laura Restrepo no se centra en el propio crimen, se fija en el ámbito criminal e intenta una aproximación a la mente del delincuente. No describe contactos directos entre la Niña y el Muñeco. Sin embargo, muestra que el Muñeco la vigila hacía tiempo: “Alguien observa a la Niña-niña a través de una lente” (pág. 138). Resultó que el Muñeco no solo la espía a ella, sino a muchas otras. Las miradas maliciosas del adulto provocan miedo desde el primer momento:

Éstas son apenas niñas. Niñitas que escapan de la lluvia bajo aleros de zinc. Criaturas del montón, captadas en su hora y en su día por una lente de aficionado. Ya he encontrado varias y siguen apareciendo, con sus vestiditos y su pelo larguito, arriba en el monte, en un barrio pobre de la montaña. Como la Alicia de Carroll, estas pequeñas parecen haber caído por un hueco para ir a parar a otra dimensión de la realidad, una zona inclemente donde ellas no pertenecen. Desplazamiento fortuito, rechinante incongruencia (págs. 124 y 125).

La única escena de la novela en que aparecen Muñeco y la Niña viva es en el momento del rapto, que tiene lugar delante de la casa de la víctima en pleno día. El secuestrador se lleva a la Niña por la fuerza y agrede al primo, que trata de impedirlo:

Todo quedó grabado, todo, hasta el momento en que la agarró del pelo y la metió a la brava en su camioneta, y sale también un niño que dice que es su primo, el primo de la niña, que trató de retenerla por los pies para que el tipo no se la llevara. Ese niño dice que el tipo lo apartó de una patada en el estómago (pág. 141).

El secuestro a la fuerza es solamente una primera etapa de la violencia que experimenta la Niña en su último día de vida. Sufre torturas para ella incomprensibles e inimaginables, que muestran los niveles máximos de violencia y maldad de un adulto. Su aprieto es insoportable, incluso con las reducidas palabras descriptivas. Lo que queda escrito son los sufrimientos carnales detrás de los cuales hay un miedo pavoroso de la Niña desesperada:

(...) secuestro, tortura, abuso carnal, muerte por asfixia mecánica mixta, por sofocación y estrangulamiento.

Solo la voz del director de Medicina Legal suena compasiva.

—Pensar en lo vivido por la niña es desgarrador —dice—. La severidad del daño es algo que queda por fuera de lo que el ser humano está dispuesto a percibir. Mucha violencia, mucha, se ejerció sobre su cuerpo (...), un cuerpito que no pesa nada (pág. 162).

Como consecuencia de esta violencia brusca y arrasadora, nadie queda a salvo. Todos se pierden: el victimario y la víctima terminan mal, pero también sus allegados:

Nos ha asolado la desgracia, empezando por la Niña y acabando por el propio Muñeco. Han quedado destruidas la familia de ella y la familia de él. Sus amigos disueltos. Inmolado el Píldora. El Duque separado de Malicia y expatriado. Malicia expatriada de mi corazón. Tarabeo, como siempre, inalcanzable e intacto. Y yo, Hobbo, Job, enclaustrado en esta alergia interna que me intoxica y me paraliza (págs. 245 y 246).

Este crimen no solamente influyó en delitos parecidos, sino que generó una conmoción en la sociedad y provocó vivas manifestaciones. En la novela, la autora compara los disturbios provocados por los actos de Muñeco con aquellos que se dieron tras el Bogotazo:

Tiene razón ella, hay escándalo y el objetivo primordial es Dolly-Boy. Crece una turbación colectiva, un desconcierto, una urgencia. Mi primera reacción es echarme hacia atrás. Por principio me espanto cuando se acerca un tumulto, así sea en imágenes; se despiertan en mí evocaciones de incendios a lo 9 de Abril, degollinas a machete, pesadillas populistas, patotas amenazantes.

Opto por sellar los labios para que en boca cerrada no entren las moscas ni salga alguna imprudencia que me delate; si este personal supiera quién soy me lincharía aquí mismo, yo, el íntimo amigo del secuestrador, aquí, verracamente dando papaya y a punto de ser destrozado por una chusma nueve-abrileña (págs. 128, 129 y 148).

Al ser igual que sucedió durante el Bogotazo, la ciudadanía quiere venganza. Los ciudadanos están tan acostumbrados a la violencia que recurren a ella para resolver problemas. La violencia contamina vigorosamente a sus víctimas, al punto que estas se convierten, sin advertirlo, en sus difusores:

La ciudad me llama; yo quisiera obedecer su mandato. Salir a incendiar: estoy listo. La ciudad es un templo, y en su altar mayor se celebran sacrificios. ¡Como en el 9 de abril, hermanos ciudadanos! La urbe reactiva su propia memoria, revive su historia y hoy quiere volver a la guerra, no dejar piedra sobre piedra, pisotear al gobierno, marchar al norte a colgar oligarcas de los postes (pág. 211).

La violencia colectiva también se percibe en la agitación multitudinaria contra el asesino: “Ahí, en la pantalla: operativo policial frente a un edificio, y multitud iracunda que pide sangre y grita amenazas, cosas virulentas que erizan la piel: ¡que te capen, Muñeco, que te violen, que te hagan lo mismo que le hiciste a ella!” (pág. 208).

La violencia de género es otro tema referido en la novela. Aunque, en general, ha sido un tema muy poco tratado, se trata de un problema con una gran presencia en todo el mundo. Pese a su gravedad y frecuencia, tiene escasa visibilidad. Esta

situación complicada se debe tanto a causas históricas como a circunstancias actuales.

Laura Restrepo afirma respecto de este asunto:

De hecho aquí en España, donde el fascismo está creciendo a un ritmo alarmante, una de las consignas que tiene es acabar con ese tipo de denuncias, diciendo que hay una “tiranía de las mujeres sobre los hombres”, que son las mujeres las que maltratan a los hombres, lo cual te da una idea por qué durante tanto tiempo era imposible denunciar la violencia de género.

Las mujeres estamos muy conectadas con eso porque de alguna manera lo hemos vivido en carne propia o por gente muy cercana. Es un problema cotidiano, no algo que te llegue por ideología (Pérez Salazar, 2019).

También lo confirma Elvira Sánchez-Blake: “Los temas del abuso sexual, la pedofilia y el feminicidio han sido reconocidos como delitos muy recientemente en el mundo. Sin embargo, sabemos que han existido desde tiempo” (Sánchez-Blake, 2021: 1). Esta lacra social, cuya existencia es larga y silenciosa, no ha sido tratada con suficiente importancia y de forma concienzuda. Otro de los propósitos de la autora en la novela es conseguir que el feminicidio sea reconocido y aceptado como delito.

En Colombia, esta violencia está representada por las seguidas desapariciones de niñas. En la novela, Muñeco es finalmente condenado por un delito de maltrato y asesinato. Sin embargo, muchas otras desapariciones han quedado impunes: “Cientos de niñas desaparecen cada semana de los barrios populares sin que nadie tome nota ni se inmute, y sin embargo esta vez todo es excepcional y distinto: el raptor es uno de los Divinos. Suculento el chismonón, jugosa página sensacionalista” (pág. 142).

### **6.3. La víctima martirial y su sacrificio sagrado**

En un país como Colombia, donde la violencia es tan frecuente que alcanza el rango de hecho cotidiano, la tragedia de la niña de la novela no es la más cruel ni la más sangrienta. No obstante, llama poderosamente la atención el gran contraste entre

el victimario y la víctima. En la novela, Laura considera a la Niña como una víctima martirial y define su muerte como un sacrificio de carácter sagrado. Como critica Sánchez-Blake en su último artículo:

La novela de Restrepo se ubica dentro del género de la tragedia, puesto que utiliza los elementos de heroísmo, sacrificio, purificación y expiación. Asimismo, se vale de los recursos del ritualismo –tanto el mitológico como cristiano– para transmitir su mensaje. Estos elementos colocan a la obra dentro del plano de lo simbólico con el fin de realzar un hecho real a nivel de ficción literaria (Sánchez-Blake, 2021: 7).

Laura Restrepo mitifica la muerte de la niña al utilizar comparaciones como “ninfa del bosque” (pág. 139) o “pañó de la Verónica” (pág. 165). Confirma así su lugar como mártir: “Nuestro dolor es ajeno: se lo hemos robado a la niña. Ella absorbe todo el sufrimiento, todos los pesares del mundo están en ella. Esto no se trata de nosotros, no vengamos a hacernos los mártires” (pág. 178). Tras la muerte sacrificial, la autora envuelve a la Niña en un ritual de purificación de estilo shakespeariano:

Que la Niña-niña apareció desnuda y muerta en la piscina de la finca del Duque, recubierta de aceite, envuelta en sábanas y rodeada de cirios y de flores, en un ritual que algunos han tildado de satánico y otros, de demencial (...) pululan en la red fotos estremecedoras de la mínima Ofelia<sup>48</sup> flotando en el agua, fosforescente anémona marina en su nube de humo o de telas blancas (pág. 170).

El sacrificio de la menor no es en vano; al contrario, se erige como un símbolo: “nuestros niños son sagrados” (pág. 155). Nadie quedará impune si los toca, ni siguiera los divinos:

Se cumple además otro vaticinio, uno terminante y con carácter de sentencia, el que pronunció en medio del duelo la tía materna: *nuestros hijos son sagrados*.

---

<sup>48</sup> Otra vez aparece en obras de Laura Restrepo la combinación de pintura y literatura, ya que esta es la Ofelia del cuadro del inglés John Everett Millais que representa una escena de *Hamlet* (1603) de William Shakespeare.

Se equivocó el Muñeco: la niña era intocable y era sagrada. No podía profanarla y salir impune. Lo sagrado calcina a quien lo toca (pág. 246).

Los sufrimientos y el sacrificio de la pequeña llaman la atención de la gente, provocan una sensación urgente de protección al narrador incluso antes de su muerte. En su calidad de mártir, su muerte tiene significado y consecuencias:

Dirán que nada sé de la pequeña del monte y que aun así voy de araña desquiciada, tejiendo mi red de especulaciones en torno a ella. No la conozco, es cierto, pero me invade una urgencia, la de protegerla. No la conozco, es cierto, pero entre sueños la recuerdo; su silueta pasa ante mis ojos cerrados como espectro surgido de mi paramnesia (pág. 134).

Desde el principio se nota que la Niña tiene algo especial. La existencia de la fotografía de la Niña en medio del mar de porno del Muñeco es inadecuada y extraña: “Se los ve bastante desgraciados, es decir, privados del don de la gracia, mientras en medio de ellos la Niña-niña flota llena de gracia: pequeña ninfa de la quebrada” (pág. 135). No obstante, las ninfas en muchas ocasiones son destruidas:

Niña-niña brilla y se destaca porque va coronada con diadema de brillantes. Estrena (supongo) los zapatos blancos de trabilla, y se ha vestido de raso rosado con tul y lentejuelas: está disfrazada. ¿De princesa o de hada? Lo que lleva en la mano podría ser un cetro, o una varita mágica. Su vida, sin embargo, no es ningún cuento de hadas, aunque puede terminar como uno de los más crueles. Suelen ser horriblemente crueles, los cuentos de hadas (pág. 137).

Desafortunadamente, a esta ninfa le toca en suerte un sátiro cruel y demencial que la destruye de manera violenta:

Dice Ramón Andrés, el sabio navarro, que la ninfa vive *en el pudor de un ocultamiento que desdeña toda mirada. Y advierte: el sátiro la mira a escondidas, la desea, la acecha. Lascivius. Insaciable, trama el asalto, prepara la bajada a la oscuridad del dolor. Ya están bien afinados los instrumentos para la aflicción, el sonido para el luctus. Suena una antigua música para cuerpos apenas vividos y sin embargo ya sabios en todas las resonancias de la calamidad y de la desdicha* (pág. 138. Las cursivas son del texto original).

El Muñeco consigue hacerle daño a la Niña. Sin embargo, la tía de ella condena semejante pecado, afirmando que “La niña es intocable porque es sagrada” (pág. 155):

–¿Por qué se llevó a nuestra niña? ¿Por qué a ella, a la nuestra? Ese hombre la escogió al mirarnos la pobreza, la ver que no teníamos nada, ni educación, ni dinero, ni nada. Pensó que nos íbamos a dejar. Pero se equivocó, porque para nosotros los hijos son sagrados –increpa la mujer, y vibran en el aire su santa indignación y su fuerza soberana (pág. 155).

La niña y su cuerpo inerte se transforman en el testimonio del crimen y en la sentencia del asesino. La muerte no es en vano, tiene peso y significado. Su cuerpo pasa a ser considerado un “lienzo vivo, paño de la Verónica” (pág. 165) que, en vez de mostrar la cara de Cristo, aporta pruebas condenatorias para el verdugo:

¿Protegernos de lo atroz a expensas de la niña? ¿Qué ella sola sepa la minucia del horror, que guarde para sí los secretos de su martirio? No. Ella no va a permitirlo; ha sabido dejar testimonio y denuncia. Su cuerpo está inerte pero no mudo: da cuenta.

Ya no existe la niña. La Niña-niña: ya no existe. Y en cambio su zapato permanece, preservado en una bolsa de plástico, al lado de otras pruebas incriminatorias y dando fe de la paradoja borgiana: naturaleza precedera la nuestra y eternidad de nuestros objetos, que seguirán ahí y *no sabrán nunca que nos hemos ido* (págs.165 y 166. Las cursivas son del texto original).

Su cuerpo no constituye únicamente una valiosa prueba material para condenar al perpetrador; la descripción de ese cuerpo como un “paño de Verónica” lleva adscrito también un sentido religioso:

La figura de la víctima reflejada en un lienzo de carácter cristiano en el que se aprecian los rostros del crimen, transforma el acto real en un registro artístico y literario. Esta transposición semiótica cobra mayor sentido al describir el ritual del cadáver inmolado en la piscina como Ofelia, en alusión al personaje de Hamlet. En esa representación se parecían unos de los ingredientes de la tragedia: Ofelia es la ninfa de las aguas, la representación clásica de la mujer víctima de una sociedad como resultado de una injusticia (Sánchez-Blake, 2021: 7).

Asimismo, la autora compara el fallecimiento de la Niña con las tres negaciones de Pedro:

Habían callado la tercera palabra, la verdadera, la que quemaba la boca con sólo pronunciarla: una niña. Una niñita tan diminuta como su zapato. La habían negado tres veces, como Pedro a Jesús: una vez el Pildo, luego el Duque, la última el Muñeco. Tres veces.

¿Qué le hizo usted a esa chiquita, Muñeco? Esa pregunta nadie la hizo. Ni el Pildo ni el Duque se atrevieron. No se la hicieron entre ellos mismos, y menos al responsable. No dijeron nada y siguieron camino mientras el zapato se perdía en el fondo, olvidado (págs. 194 y 195).

Sin duda alguna, la Niña tiene un cierto significado para el Muñeco. Se trata de alguien especial para él, preferido y seleccionado como objeto del crimen. Esa pequeña cambia la vida del Muñeco y de muchas otras personas. En ella se vislumbra el pensamiento morboso del Muñeco:

Me da por pensar que quizá la Niña, en quien la carta se detiene el instante necesario para dedicarle una inicial remarcada, quizá ella pueda ser —ella, la pequeña mártir, la doncella muerta— el único ser en el mundo, aparte de sí mismo, que signifique algo para el Muñeco. Algo. Esa niñita. La víctima sacrificada, única capaz de lograr que el poroso entendimiento de él se fije en alguien. Ella, la única que logra acallar el zumbido de neuronas que a él le bulle en la cabeza, como un enjambre de abejas aturdidas por el veneno. Niña-niña y el Muñeco. El muñeco y Niña-niña. Otras parejas han pasado a la historia como mitos de amor, Abelardo y Eloísa, Dante y Beatriz, Romeo y Julieta. Pero si el Muñeco escogió a la pequeña, fue para ejecutar en ella un cruel rito de horror. Se fijó en ella, se obsesionó con ella y la prefirió, pero solamente para destrozarla. ¿Sólo matando pudo registrar la existencia ajena? ¿Causar en otro un dolor insoportable como única forma de conocimiento? (pág. 245).

La muerte sacrificial de la Niña marca diferencia en todos los sentidos. Por una parte, el Muñeco es detenido por haber cometido este crimen, lo cual elimina una amenaza para otras niñas; por otra parte, su sacrificio supone una llamada de atención de todo el país hacia el fenómeno del feminicidio, mediante el cual las desapariciones

diarias y los maltratados van ganando peso. Hace que la gente se dé cuenta de lo vulnerable que son las niñas y que los poderosos, los divinos, se enteren de que todos los niños son sagrados. Nadie puede salir impune después de cometer un crimen tan atroz.

#### **6.4. Las víctimas invisibles e inexistentes**

Aunque no fuera intención de la autora, la novela tiene tinte feminista. Los personajes femeninos tienen un papel decisivo a lo largo de toda la narración. Como observa Pérez Salazar, es gracias a la intervención de los personajes femeninos que la acción avanza:

También me pareció un libro profundamente femenino aunque las voces son todas masculinas. Los personajes claves dentro de la obra son las mujeres: el personaje central es la niña; quien finalmente logra llevar a la justicia al asesino es una mujer y es la hermana del narrador, como usted dice, la que lo confronta y lo obliga a actuar (Pérez Salazar, 2019).

Los asesinatos de mujeres constituyen un crimen que ha sido marginalizado durante mucho tiempo, tanto por falta de concienciación social como por dificultad de denunciar. No obstante, los homicidios contra mujeres, tanto adultas como niñas, son bastante frecuentes a nivel mundial. Destacamos el libro de Sergio González Rodríguez, en el cual documenta los números increíbles de estos asesinatos en Ciudad Juárez<sup>49</sup> en México:

---

<sup>49</sup> La frontera entre Ciudad Juárez y los Estados Unidos se considera como uno de los lugares más peligrosos para las mujeres en todo el mundo, al documentar un índice de asesinatos 5,8 veces superior al número mundial en el año 2000. Estos homicidios contra mujeres se relacionan directamente con el narcotráfico mexicano y sus actos del “lavado de dinero” (González Rodríguez, 2018: 11).

El informe de un grupo de expertos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) que visitó aquella frontera entre el otoño de 2003 había apuntado: «Un total de 328 mujeres han sido asesinadas en Ciudad Juárez durante el periodo 1993-2003. De este total, 86 homicidios dolosos han sido perpetrados con violencia sexual». En 2005, un estudio académico de El Colegio de la Frontera Norte para el Instituto Nacional de las Mujeres elevó la cifra de 86 a 142 víctimas.

Allí estarían lo que algunos especialistas identifican como asesinatos en serie, que permanecen impunes. Aquel informe de la ONU lamenta «la incapacidad relativa del Estado de resolver estos casos de manera adecuada». ¿Cuál sería la verdadera causa de la ineptitud? Se sabe que detrás de tales crímenes hay gente poderosa (González Rodríguez, 2018: 8 y 9).

Entre estos asesinos contra mujeres, hay que prestar atención a los llamados asesinos en serie, quienes se hacen famosos por atacar a una serie de mujeres con características similares<sup>50</sup>. Por ejemplo:

Los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez superaban por mucho los expedientes históricos de un Gregorio «Goyo» Cárdenas, culpable del asesinato de cuatro mujeres en la Ciudad de México en el verano de 1942. O igualaba el de las hermanas Delfina y María de Jesús González, «Las Poquianchis», que asesinaron a 80 mujeres en San Francisco del Rincón, Guanajuato, en un periodo de diez años que culminó en 1964. Estos crímenes recordaban también los homicidios de Andréi Chikatilo, el llamado «Carnicero de Rostov», que en el ocaso de la Unión Soviética, entre 1978 y 1990, había asesinado, mutilado y devorado en algunos casos a 52 niños y jovencitas (González Rodríguez, 2018: 18 y 19).

No obstante, estos actos delictivos eran invisibles para las autoridades locales, las cuales culpaban a la prensa nacional e internacional por la “exagerada e inexplicable”

---

<sup>50</sup> Las víctimas del asesino llamado «Estrangulador» o «Depredador» fronterizo mexicano presentaron los siguientes rasgos: eran delgadas, de piel morena y cabellos largos y fueron encontrados estranguladas en una misma zona semidesértica al sur de Ciudad Juárez, vestidas de playera y pantalones de vaqueros parecidos y en la misma posición: boca abajo (González Rodríguez, 2018: 18). Cabe añadir una lectura casi obligatoria sobre los asesinatos contra mujeres en México, la novela *2666* (2004) de Roberto Bolaño; en el cuarto capítulo, llamado “La parte de los crímenes”, el escritor narra una serie de crímenes brutales ocurridos en México.

atención a estos crímenes, así como a las organizaciones civiles. Esta actitud tenía mucho que ver con los propios asesinos, de los que se sospechaba que formaban parte de las autoridades. Por otra parte, estos homicidios seguían siendo preocupantes por sus pésimas consecuencias:

Una orgía sacrificial de cariz misógino propiciada por las autoridades: los responsables estarían libres, a la sombra de una pirámide corrupta que tiene su base en la ineficacia policiaca y los delitos impunes en un índice de casi ciento por ciento en la República mexicana

Más allá de las cifras, semejantes crímenes dejan traslucir dos hechos de análoga gravedad ahora y hacia el futuro: la inadvertencia o amnesia global ante un fenómeno extremo de signo anárquico; y el impulso de normalizar la barbarie en las sociedades contemporáneas (González Rodríguez, 2018: 14 y 15).

Ante esta situación, era urgente visibilizar estos crímenes contra las mujeres. En 1992 se publicó, en Estados Unidos y el Reino Unido, la antología de artículos *Femicide, The politics of woman killing*, que permitió por fin conceptualizar y denominar este tipo de crimen: feminicidio (Suri Salvatierra, 2007: 169). En dicho libro, por primera vez se definió como feminicidio el asesinato de mujeres ejercidos por hombres, con la esperanza de concienciar a la sociedad sobre estos crímenes y fomentar la aparición de movimientos de rechazo:

I first encountered the term *femicide* when an acquaintance told me in 1974 that American writer Carol Orlock was preparing an anthology on femicide. Although her book was never published and I had no idea how she had defined this new word, it resonated powerfully with me as one that might refer to the killing of women by man *because* they are women. We have long needed such a term as an alternative to the gender-neutral *homicide*. Establishing a word that signifies the killing of females is an important step toward making known this ultimate form of violence against women. Naming an injustice, and thereby providing a means of thinking about it, usually precedes the creation of a movement against it (Radford y Russell, 1994: XIV. Las cursivas son del texto original).

A pesar de que el feminicidio permanece como un fenómeno duradero a nivel internacional, en Colombia ha sido reconocido como delito recientemente y tras haber costado la vida de un ingente número de mujeres:

Este [el feminicidio] ha sido reconocido como delito por leyes internacionales y en Colombia fue incorporado al código penal en el año 2015. Vale anotar que el caso de Rosa Elvira Cely, una mujer que fue secuestrada, violada y maltratada con sevicia hasta causarle la muerte, posó sobre el tapete la discusión del delito como tal y otorgó el nombre a la ley que castiga el feminicidio.

(...) Pese al reconocimiento de este fenómeno como delito y a la visibilización de las condiciones históricas, sociales, económicas y políticas que inciden en la violencia contra las mujeres, en Colombia el fenómeno se acrecienta en lugar de disminuir. Doris Tejada Puentes (2014) señala que Colombia ha ocupado el segundo lugar de feminicidios después de Guatemala en el ranking de 40 países del mundo con un alto grado de impunidad (p. 32). En el año 2018 las cifras oficiales registraron 1.080 casos de feminicidio, la mayoría de los cuales permanecen la impunidad (Sánchez-Blake, 2021: 2).

La palabra “feminicidio” es una traducción del término inglés “*femicide*”. Su definición en español tampoco es fácil. El término en castellano se usó por primera vez en Ciudad Juárez (México) para definir una serie de homicidios<sup>51</sup>:

(...) para Diana Russell y Jill Radford el feminicidio es el conjunto de hechos violentos contra las mujeres que, en ocasiones, culmina con el homicidio de algunas niñas y mujeres. Cuando Diana Russell participó en el Seminario Internacional *Feminicidio, Justicia y Derecho*, organizado por la Comisión

---

<sup>51</sup> Bolaño narra esta serie de homicidios contra mujeres en “La parte de los crímenes” de 2666: “La muerte apareció en un pequeño descampo en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres. La madre de uno de ellos telefoneó a la policía, que se presentó al cabo de media hora... Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerte se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerte. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en focas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra” (Bolaño, 2004: 219).

Especial en 2005, consideró apropiada la traducción de *femicide* como *feminicidio* para evitar que su traducción al castellano fuera *femicidio* y, por lo tanto, condujera a considerarlo sólo como la feminización de la palabra homicidio. Por eso, se optó por la voz *feminicidio* tanto en este libro como en *Feminicidio: una perspectiva global*, antología cuyas compiladoras son Diana Russell y Roberta A. Harmes, traducida y coeditada por la Comisión Especial en colaboración con el CEIICH-UNAM (Radford y Russell, 2006: 17. Las cursivas son del texto original).

El crimen narrado en la novela de Restrepo corresponde a la perfección con la descripción de feminicidio: “*El procesado escogió deliberadamente a su víctima aprovechando su compleja situación de mujer, niña e integrante de un grupo social vulnerable, mientras que su propia posición económica le facilitaba las condiciones para su comportamiento inhumano*” (págs. 158 y 159. Las cursivas son del texto original). El Muñeco escogió a la Niña intencionalmente por ser la menor de una familia con recursos reducidos, desplazada recientemente a la ciudad. Su condición económica le permite espiarla a escondidas durante varios días. Tiene un coche propio para ir hasta la casa de la Niña, secuestrarla y llevarla después a un apartamento donde comete el homicidio con tranquilidad. Tras su crimen, cuenta con un grupo de amigos que le ayudan a eliminar los testimonios y a escapar. Mientras, la Niña, solitaria y vulnerable, no tiene más remedio que aceptar la muerte desesperadamente.

Las violencias contra las mujeres y niñas tienen una larga historia, y, tristemente, hasta hoy el fenómeno permanece. No se perciben mejoras, sino que la situación empeora, adoptando múltiples maneras y brutales formas. Como la propia muerte de la niña en la novela:

*Las pruebas recolectadas señalan que la menor fue objeto de una clara violencia física y psicológica que indica de manera contundente que el procesado, de manera deliberada, consciente y voluntaria, aumentó en provecho suyo el dolor y el sufrimiento de la víctima, una niña de siete años que en esos momentos no entendía lo que estaba pasando, reducida a simple objeto de placer, frente a lo cual ella no podía ser más que un espectador de su propia tragedia* (pág. 158. Las cursivas son del texto original).

El feminicidio refleja claramente el género de la víctima: en la mayoría de los casos, los asesinos son hombres. Además, en un feminicidio siempre está el poder masculino. Los hombres muestran sus capacidades mediante el maltrato y asesinato de los vulnerables; a través de este proceso se sienten poderosos. También en la novela, donde el Muñeco recupera su poder gracias a la muerte de la niña:

El Muñeco ya va de caída... En su estrellato hay caída, pero vuelve a ser un dios masacrando a esa chiquita, así vuelve a ser una superestrella (...) Todo ese poderío (...) Yo me imaginaba ese momento (...) Este tipo que ya se está sintiendo panzoncito, calvo ya, el hombre ya no es lo que era y otra vez recupera brillo masacrando a una pequeña. Él es Zeus en ese momento.

Es la voluntad de poder llevada al extremo. Ese crimen es una radiografía, volviendo a Tournier, hace visible lo que ya estaba ahí, pero no sabíamos ver. Es algo tan extremo que te muestra, pero no quiere decir que no haya sustrato de esa semilla sembrada por todos lados, ese doble desprecio, el desprecio de clase y el desprecio hacia la mujer y hacia los negros y hacia los niños y hacia los judíos (...) Una de las lecturas que yo siempre tengo presente es *El chivo expiatorio* de, ¿cómo se llama?, el francés (...) Ahora te lo digo (...) René Girard, donde estudia los mecanismos de cohesión del grupo en función del débil. El mismo mecanismo que hace que en el colegio se monten los niños frente al otro niño que tiene un defecto físico. El recurso al chivo expiatorio como mecanismo de autoafirmación (Serrato, 2019. La cursiva es del texto original).

Las mujeres de clase baja y con recursos reducidos siempre son objeto de este tipo de crímenes. Así, el objetivo de la autora al escribir esta novela también es llamar la atención del público sobre esta violencia, como puede leerse en el epígrafe: “Al día en que todos los hombres, a la par con las mujeres, se manifiesten en las calles contra el feminicidio” (pág. 9). En una entrevista, Restrepo también hace los siguientes comentarios sobre el tema:

Los feminicidios y los infanticidios están en todas partes, en proporciones insospechadas, desde Ciudad Juárez hasta Bogotá. Y la violencia de género en América Latina está íntimamente ligada a la violencia de clase. Es como si resultara más fácil agredir a mujeres pobres o inmigrantes porque no hay consecuencias legales, porque son invisibles para la justicia (Reyna, 2017).

Por ser los más vulnerables, las niñas y mujeres con recursos reducidos, inmigrantes y desplazadas en especial, constituyen los mejores objetos de todo tipo de delincuentes, por tener menos importancia y porque a nadie le importan sus sufrimientos. No obstante, en la novela, pese a que la Niña es inmigrante, su experiencia y dolor son vistos por todo el país y el asesino recibe el castigo merecido.

Las mujeres no siempre aparecen en la novela como sujetos positivos, sino también como cómplices del Muñeco. Incluso un mismo personaje puede delatar al Muñeco en un escenario y ser objeto de ostentación del hombre en otro:

Y ahí están nuevamente las mujeres, pero fíjate, no ya como factores de decisión de la novela, sino también como cómplices: la madre de El Muñeco, amparando con su propia fortaleza la debilidad del hijo y haciéndole tener una visión de sí mismo que no tiene nada que ver con la realidad, la propia Alicia, que es utilizada por el Duque como parte del escenario de belleza y poder que él monta (Pérez Salazar, 2019).

En la novela encontramos personajes femeninos positivos como la tía de la Niña y la hermana de Hobbit. Aparecen también figuras complejas, como la madre del Muñeco y personajes mixtos como Alicia. En la figura de Alicia se combina la bondad y la monstruosidad, como en todos los demás. Es capaz de entregar al Muñeco al descubrirlo, pero eso no le sirve para disimular la infidelidad a su novio. La monstruosidad, presente en cada uno de los personajes, es revelada por el narrador al final de la novela y lo vamos a analizar con detalle a continuación.

## **6.5. Lo que no se puede mostrar**

La novela se inicia con este epígrafe de Michel Tournier: “Para empezar, ¿qué es un monstruo? Ya la etimología nos reserva una sorpresa un tanto pavorosa: monstruo viene de mostrar” (pág. 11). Lo que hace Laura Restrepo a través de esta novela es mostrar el mundo torcido de los protagonistas a fin de reconstruir un universo

pavoroso. El monstruo no ha sido una referencia rara en el campo cultural. Según la definición de Cortés, el concepto actual del monstruo nace entre finales del siglo XVIII y principios de XIX. En el siglo XX, surgieron las perspectivas más posmodernas, sobre todo en el cine (Moreno, 2011: 474).

En la narrativa mundial, los personajes monstruosos aparecen con frecuencia. Desde las criaturas místicas en las fábulas hasta el famoso Frankenstein en *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley o el archidiácono Claude Frollo en *Nuestra Señora de París* (1831) de Víctor Hugo, se puede hacer una larga lista de estos personajes ficticios en obras de ciencia de ficción<sup>52</sup>.

En nuestro caso, el monstruo y la monstruosidad es otro tema relevante en la novela. Casi todos los personajes narrados terminan mostrando, en cierto sentido, un aspecto monstruoso de su ser. No hablamos aquí de deformidades desde un punto de vista teratológico, sino de anormalidades espirituales, más profundas, invisibles y horrosas.

Ahora bien, ¿Cómo definimos un monstruo? Siempre se relaciona con la anormalidad tanto física como mental. La integración del monstruo y la monstruosidad se pueden remontar a la Edad Media:

El monstruo, si bien es una existencia en cierto como plural, dada su conformación -muchas veces híbrida-, su forma y su sentido, se trata de una pluralidad que apunta a la unidad, ya que son varios elementos que forman un solo ser. Los elementos dispersos confluyen en un ser articulado, orgánico. Los monstruos existen en todos los niveles de la creación: desde el divino, hasta el

---

<sup>52</sup> Recientemente, en América Latina se percibe un creciente interés tanto por la creación como por el estudio de la ciencia ficción, en obras tales como *Intermitente Recurrencia* (2006) de Luis C. Cano, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)* publicado en 2006 por Fernando Reati, *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative* (2008) de Miguel López-Lozano, *The emergence of Latin American Science Fiction* (2011) de Rachel Haywood Ferreira, *¿Extranjero en tierra extraña? El género de la ciencia ficción en América Latina* (2011) de Antonio Córdoba Cornejo, *Latin American Science Fiction: Theory and Practice* (2012) de M. Ginway y J. Brown, y la nueva colección del Fondo de Cultura Económico de México dedicada a la ciencia ficción, iniciada con *Volver a la piel* (2019) de Gerardo Horacio Porcayo (1966) (Ordiz-Vázquez, 2020: 82).

mineral, pasando por los más comunes que son el humano y el animal. No obstante lo anterior, ni siquiera sobre su racionalidad hay una regla fija: en ocasiones el monstruo puede ser racional y en otras irracional; predomina, es cierto, la irracionalidad del monstruo; no obstante, indiscutiblemente, pertenece en esencia al reino de lo animal (Santiesteban, 2000: 96).

El monstruo más horrible no es aquel con aspecto irregular, sino el de mente torcida, o sea, la monstruosidad interior es la más temible. No obstante, esta monstruosidad es provocada por el ser humano, y ejerce su influencia constantemente:

El monstruo es un ser liminal. Puede ser tan pronto estudiado en su dimensión biológica, como en su dimensión mítico-religiosa. El monstruo es un ser mixto incluso en su más íntima definición: según la clasificación agustiniana de entes de razón y entes reales, el monstruo cabalga entre los dos: el ente de razón y entes reales, el monstruo cabalga entre los dos: el ente de razón es creado por un hombre. El monstruo es creado por la humanidad entera, pero también la esencia del monstruo está inserta en la humanidad. Como ente de razón se constata que en él se muestran los cambios sustanciales entre unas épocas y otras. La mente transforma y conforma a los monstruos. El monstruo permanece (Santiesteban, 2000: 99).

Casi todas las creaciones y representaciones del monstruo están relacionadas con el hombre, los hombres son creadores de los monstruos mientras que en los monstruos reflejan el lado oscuro de los hombres:

Por otro lado, los monstruos aparecen íntimamente relacionados y hasta fusionados con los hombres, los dioses, los demonios y los animales. El monstruo es, en cierto sentido, espejo del hombre. Como con la muerte, impresiona el hecho que advierte que nos tocará a nosotros, que el muerto somos nosotros mismos. Eso mismo es fundamental en la relación del hombre con el monstruo; el hombre lo ha creado, ha salido de él, de sus entrañas; ya en un sentido literal, ya en un sentido figurado. Nosotros seremos partícipes de ese horror y esa monstruosidad. El hombre comparte lo monstruoso con el monstruo mismo (Santiesteban, 2000: 100).

En estos monstruos ficticios, según las teorías planteadas por los trabajos de Lascault en 1973, Halberstam en 1995, Punter en 1996, García Cortés en 1997,

Gilmore en 2003, Asma en 2009, Beville en 2014 y Jeffrey Andrew Weinstock en su reciente trabajo *The Monster Theory Reader* publicado en 2020, Ordiz-Vázquez resume que lo que reflejan los monstruos representa justamente el miedo de la sociedad narrada (Ordiz-Vázquez, 2020: 84). Esto coincide con la teoría de Cohen:

The monster is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment –of a time, a feeling, and a place. The monster’s body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture. A construct and a projection, the monster exists only to be read: the *monstrum* is etymologically “that which reveals,” “that which warns,” a glyph that seeks a hierophant. Like a letter on the page, the monster signifies something other than itself: it is always a displacement, always inhabits the gap between the time of upheaval that created it and the moment into which it is received, to be born again. These epistemological spaces between the monster’s bones are Derrida’s familiar chasm of *différance*: a genetic uncertainty principle, the essence of the monster’s vitality, the reason it always rises from the dissection table as its secrets are about to be revealed and vanishes into the night (Cohen, 1996: 19. Las cursivas son del texto original).

En *Los divinos* el monstruo es el propio cuerpo humano, y el miedo reflejado en este monstruo específico, según Cohen, es la pura maldad que puede ejercer un hombre hacia una niña ajena. La monstruosidad está representada por diferentes personajes en la narración, en conjunto construye una sociedad torcida. Entre tantos miedos, destaca el homicidio contra las mujeres- el feminicidio. A través de estos monstruos, la autora nos muestra los miedos, deseos y ansiedades de todo el país del momento cuando ocurrió tal crimen.

En la novela la monstruosidad es representada principalmente por los monicongos, entendidos como una representación de seres con presentación terrible o mutante. Son el ente físico de los monstruos, a los cuales se hace referencia frecuentemente a lo largo de toda la narración. La escritora no los interpreta directamente con alguien o algo. Se trata más bien de objetos de referencia de la monstruosidad no aclarada. Simbolizan el mal escondido en el fondo de los instintos humanos y causan los miedos más profundos.

Sánchez-Blake opinaba que los monicongos referidos en la novela tienen algo que ver con las definiciones de Cristóbal Colón quien los describe como seres salvajes, raros y llenos de maldades:

En la novela la alusión a los monicongos se repite a lo largo de la narración en diversos contextos como una evocación a rimas infantiles. Su repetición y aparición imprevista a lo largo del texto se convierte en una continua referencia al monstruo que llevamos escondido (Sánchez-Blake, 2021: 3).

Laura Restrepo utiliza los monicongos en la novela para interpretar los monstruos invisibles. Es un elemento muy referido a lo largo de toda la narración. En las primeras páginas, los monicongos aparecen junto con el personaje más monstruoso: “–Los monicongos son dos y el más chiquitico se parece a vos –me despierta el Muñeco con un telefonazo a las tres o cuatro de la madrugada. Dice sólo eso, y cuelga” (pág.13). Los monicongos mencionados por el Muñeco se convierten en pesadillas de Hobbit y aparecen con frecuencia en la novela hasta que forman una rima infantil horripilante:

Los monicongos son dos y el más chiquitico se parece a vos (pág. 13).

Los monicongos son cinco, y el más chiquitico se mata de un brinco.

Los monicongos son seis, y al más chiquitico lo ensarto al revés (pág. 122).

Los monicongos son siete, y al más chiquitico el grande se la mete.

Los monicongos son ocho, y el más chiquitico tiene pinga y tiene chocho (pág. 124).

Los monicongos son cuatro, y al más chiquitico lo entierro y lo tapo (pág. 216).

Los monicongos son cinco, y al más chiquitico lo atrapo y lo trinco.

Los monicongos son mil, y el más chiquitico se parece a ti.

Los monicongos son mil, y el más chiquitico es igual a mí (pág. 248).

Los monicongos aparecen al inicio de la novela y en la última página, producen molestias y causan desazón a casi todos los personajes y lectores. Como representaciones del monstruo, los monicongos también son capaces de multiplicarse y ampliar su influencia. Como los males humanos, una vez que se reproducen ya no

podrán ser reprimidos: “Los monicongos son sólo dos, o eso aseguró anoche el Muñeco, pero si me descuido podrían multiplicarse y hacer metástasis” (pág. 35).

Los monicongos siempre son reyes de la noche, pues la oscuridad es perfecta para ocultar maldades. Por la noche, los monstruos escondidos salen y muestran su rostro auténtico: “cuando los monicongos andan sueltos y buscan sangre” (pág. 168). Siendo el más monstruoso de todos, al Muñeco le encanta andar por la noche con otra cara distinta, la cara del temible “Chucky”<sup>53</sup>. Por la noche acude a fiestas que suelen terminar mal, hasta que perpetra el crimen:

No era la primera vez que algo así sucedía; era apenas de rutina que las fiestas del Chucky terminaran mal. Pero al parecer esta vez el mal había ido a peor. Para empezar, el problema –aún no estaba claro cuál– no había ocurrido durante la noche, cuando los gatos son pardos, se alebrestan los monicongos y el Muñeco se desata (pág. 185).

En este sentido, la monstruosidad representada por los monicongos se entiende como el ser verdadero de los protagonistas. Aunque está oculto bajo una apariencia de persona normal, en ciertas ocasiones salta y se convierte en el carácter predominante de los protagonistas para conducir a consecuencias irreversibles:

(...) si consideramos el monstruo prospectivo como Otro, quizás sea una de sus herramientas narrativas más importantes, en el sentido de que se toma un ser vivo que posee una o varias características que en principio deberían repugnarnos para desarrollar planteamientos en torno a la liviandad del ser humano, sus limitaciones, la identidad y la falta de identidad y las posibilidades

---

<sup>53</sup> El apodo “Chucky” es nombre de un muñeco protagonizado por un asesino en la serie de películas de terror *Child's Play* (Titulada: *Muñeco diabólico* en España y *Chucky: El muñeco diabólico* en Hispanoamérica), dirigida por Tom Holland en los Estados Unidos, donde es considerada la representación de la maldad: “El difunto vengador puede limitarse a señalar con el dedo a sus asesinos, como hacen los fantasmas dolientes, o puede ejecutar su propia venganza, para lo cual en la mayoría de casos necesita volver a ocupar su cuerpo, o bien ocupar otro. En la serie *Muñeco diabólico*, este motivo da pie a la premisa central, según la cual el espíritu de un brutal psicópata no encuentra otra residencia mejor que el cuerpo de goma de un ejemplar del popular muñeco Chucky” (Alegre, 2002: 84). En la novela analizada, Laura Restrepo pone tanto Muñeco como Chucky como nombre del asesino y de hecho él mismo lleva en su propio cuerpo un alma de asesino brutal.

del Yo desde el punto de vista de que el Otro puede resultar inabarcable e incontrolable. Teniendo en cuenta esta premisa, el género que nos ocupa recoge los principios monstruosos con los que la humanidad ha soñado y ha jugado durante siglos y ... los prospectiviza (Moreno Serrano, 2011: 474).

El compañero lindo de infancia tiene ahora un aspecto horroroso, dominado por los monicongos: “¿Otra vez asoma el pelao churriadísimo y pisco queridísimo de tiempos perdidos? O serán más bien sus monicongos los que reviven en él” (pág. 93), o mejor dicho, cuando predomina en él su ser verdadero, nos muestra el aspecto cruel en su propio carácter. No obstante, los monicongos no son solamente representación de la monstruosidad del propio Muñeco, cada uno de los personajes narrados en la novela tenían su propia cara oculta; cada uno tiene su cara oculta, la autora nos muestra en la novela un mundo monstruoso construido por estos personajes. La monstruosidad del Muñeco es la peor, pero no la única:

Me asalta la sospecha de que en el fondo Muñeco sólo sea la suma potenciada de todos nosotros. Los monicongos son dos, y el más chiquitico se parece a vos. Se parece a ti, y a ti, y a ti, y en el fondo es idéntico a mí. En Muñeco podríamos mirarnos como en un espejo, uno de esos de feria, que te distorsionan hasta la monstruosidad, sin que dejes de ser tú mismo el que asoma (pág. 48).

En la narración, el crimen más horroroso es el que comete el Muñeco. No obstante, la escritora revela aspectos ocultos de los demás personajes. Al final, todos son pavorosos; cada uno tiene un aspecto monstruoso, si bien el del Muñeco es el peor: “Sólo que peor, mucho peor, ahora que concluyo que en los monicongos se esconde el latido de nuestra desgracia, porque no son nada ni son nadie y se van a disolver, llevándose consigo sus sucios secretos” (pág. 217). La monstruosidad siempre existe, quien no se controla se deja llevar por ella hacia el lado más profundo del mal. Así lo expresa Hobbit:

Aun así, los monicongos se dan maña.

Anoche eran sólo dos, según anunció por celular Dolly-boy. Otros muchos monicongos –los iniciales, o congénitos– acecharon mi primera infancia y me

llenaron de un pánico hoy reactivado. Pero no siempre fui un timorato. Hubo un tiempo en que dominé mis miedos y aprendí a manejarme en las calles (págs. 30 y 31).

Los monicongos representan la monstruosidad imperceptible, dan sentido al horror a través de la rima compuesta por la autora, están bien escondidos dentro de cada uno, y, si no se controlan, dominan a sus dueños. Son sinónimo de maldad y encarnan la monstruosidad escondida. Asimismo, el crimen que comete el Muñeco constituye la escena perfecta para todo tipo de monstruosidades. Lo más llamativo de este crimen es la total indefensión de la víctima y el lugar dominante del victimario. A cada lector puede surgirle la misma pregunta: ¿Por qué a alguien tan privilegiado como el Muñeco se le ocurre la idea de dañar a una niña de siete años? La autora nos da la respuesta en las primeras páginas: porque el protagonista pertenece a una clase social en que todos son “los dueños del país, los amos del universo” (pág. 37) y porque los demás “no eran gente” (pág. 24). Por eso, pueden actuar en función de sus deseos y apetencias. Lo monstruoso radica en sus privilegios y superioridad, como afirma la autora en la entrevista citada:

Para mí el puente a través de él (el hijo de la autora, pertenece a la misma generación y pasó por este tipo de colegios) era fundamental para entender una cierta mentalidad, la de estos niños de clase alta bogotana, que además es la misma en todas partes: muchachos que lo tienen todo, a los que forman para dirigir, en un sentimiento de superioridad frente a las demás clases sociales y desde luego frente a las mujeres (Pérez Salazar, 2019).

Este fenómeno de mentalidad torcida queda reflejado en todos los protagonistas de la novela, debido a que provienen de la misma clase social. El Muñeco, nacido en una familia de poder y dinero, crece protegido por guardaespaldas y es siempre el centro de atención. Sin embargo, le gusta andar en la oscuridad. Los placeres comunes no surten ningún efecto en él y termina destrozando a los demás y a sí mismo. Aunque no logra escapar del castigo por su crimen, no muestra ningún remordimiento. Tarabeo, cabeza del grupo Tutti Frutti, infiel a su esposa con la novia de su mejor

amigo, planea todas las operaciones de rescate del Muñeco para asegurarse de que no será castigado por su crimen. Duque, noble y elegante, es en realidad indiferente y egoísta. La novia del Muñeco no es más que un adorno perfecto que lo abandona y se esconde cuando la situación se complica. Píldora, encantado de ayudar a los demás, participa en la eliminación de pruebas incriminatorias, indiferente a la niña que acaba de perder la vida. Hobbit participaba en la ocultación del crimen sin darse cuenta y vacilando entre entregar a un amigo íntimo u obedecer a su conciencia. El delito del Muñeco revela las caras ocultas de los divinos de Tutti Frutti. Todos son culpables:

*Monstruo viene de mostrar*: bien que lo sabe Tournier. Monstruo es quien se muestra, lo que se muestra. ¿La parte que se muestra? Si el Muñeco es la cara visible del monstruo, la cara oculta somos nosotros. Lo dice la experta Arbus: si quieres ver un monstruo, desvístete y mírate al espejo (pág. 248. Las cursivas son del texto original).

Incluso el servidor de todos, Píldora, que siempre está a disposición de alguien, tiene aspectos monstruosos. Así lo describe el narrador: “El Píldora es un tipo normal. Y un tipo normal, dice Gabriel Tarde, *es el grado cero de monstruosidad*” (pág. 167. Las cursivas son del texto original):

Y al mismo tiempo no. Un buen poco sentido tuvo el Piluli al hacer lo que hizo: más bien bastante. ¿Esconder a la niña muerta? No. Él no iba a caer en esa bajeza. Él no iba a hacerla desaparecer ocultándola bajo tierra o hundiéndola como No Name bajo el cemento, según la formula pulcra y sensata que consideraba el Dux. No. El Pildo no. Al contrario, él quiso *mostrarla*, ¿se entiende? Hacerla por fin visible. Quiso al menos honrarla con ese misérrimo homenaje final, ese insuficiente y abatido acto de reparación. *A broken hallelujan*, diría Cohen. Ése es el Pildo, el más normal de nosotros: el único que dentro del cuerpo lleva un alma (pág.177. Las cursivas son del texto original).

Píldora es considerado como alguien normal porque sabe disfrazar su cara oculta. Sin embargo, en el crimen de la Niña se ve obligado a mostrar su interior verdadero, en otras palabras, su monstruosidad. Aunque en él permanecen los buenos aspectos

del ser humano, entre revelar un crimen o ayudar a un amigo de la infancia, opta por permitir que el asesino escape:

Las cosas claras y el chocolate espeso: ya para entonces, el Pildo era consciente de que el Muñeco había maltratado a una niña. Cuánto o cómo no lo sabía. No una vieja, ni una puta, ni siquiera una adolescente: una niña. Sin posibles atenuantes. La niña dueña del zapatico blanco. Aun a sabiendas, tanto él como el Duque le ayudaban al Muñeco a escapar (pág. 195).

Píldora monta una escena de estilo shakespeariano al enterarse de lo ocurrido con la niña: la adorna con flores, la envuelve en tules de novia y la rodea de velas. Con todo, no se puede obviar que su verdadera atención es la de limpiar el cuerpo de la chiquita, eliminando así restos incriminatorios que podría haber dejado el Muñeco. Hace todo lo posible para ocultar lo ocurrido y proteger a su compinche:

O simplemente lavar. Limpiar. Restregar. Hacer desaparecer el semen, la sangre, la saliva, el sudor: las marcas del crimen. Borrar huellas delatorias. Que del Muñeco homicida no quede ni rastro. Llevar a cabo esa tarea con meticulosidad.

Tras la pasión y la muerte de la niña mártir, ¿vino un delicado bautismo por agua, sacro ceremonial de redención y resurrección? O más bien un intento de ocultar vestigios, para que no se supiera qué, ni cuándo, ni quién (pág. 204).

Alicia, novia de Duque, tiene también un lado monstruoso. Pese a profesarle en público un amor constante, se revela en la narración que también era amante de Tarabeo:

—Pobre Hobbo, usted y el Duque eran los únicos que no se la pillaban. Esa polverita, ¿me sigue?, esa polverita la consiguió Tarabeo para verse con Alicia. Ella tiene llave de ese apartamento. Debió entrar y oh, sorpresa: ve al Muñeco ahí escondido, y opta por avisarle a la Policía. Alicia. Alicia lo delata. Alicia es la mujer de las botas moradas.

—¿Alicia tenía llave?

—Claro que tenía llave, ése era su nidito de amor. Ay, hermano, aterrice. El nidito de amor de Alicia y Tarabeo. Ellos dos eran amantes, pendejo (pág. 225).

En la novela la autora nos muestra también que lo verdaderamente horroroso no es que alguien se convierta en un monstruo, sino que los actos monstruosos son cometidos por seres humanos. Bajo ciertas circunstancias, el ser humano se deshace del barniz civilizatorio y vuelve a ser un monstruo:

Un monstruo. Convertido en un monstruo.

Y sin embargo, el director de Medicina legal, apabullado y conmovido – rasgos que no hubiera yo esperado en alguien de su oficio–, acaba de decir por televisión que a Muñeco no se lo debe llamar *monstruo*.

–No es un monstruo –insiste–, es un ser humano. Y ésa es la tragedia, que esto lo ha hecho un ser humano.

Tiene razón. Lo peor es la manera brutal en que un hombre puede llegar a violentar los parámetros de lo humano (pág.159).

Cuando el hombre se convierte en un monstruo, seguramente va a provocar algo horroroso e inimaginable. El final triste se podía anticipar, pero nadie le había dado importancia a la monstruosidad mostrada por el Muñeco desde niño. En su adolescencia, ya el Muñeco andaba por la noche con otra cara. Todos saben que el Muñeco no es tan bueno como aparenta, que, de muñeco lindo, se convierte en un temible “Chucky”. Sin embargo, nadie pudo prever lo que haría:

El Muñeco y su séquito se pusieron en movimiento, enfilando procesión por un callejón con escalinatas que se descendían en espiral. Abajo se abría una noche dentro de la noche. El Muñeco y los suyos enfilaban hacia las áreas macabras al sur de la Décima, hervideros bravíos donde hace estragos la muerte. No sobrevives en esta ciudad si no respetas sus demarcaciones tácitas. Las fijan la prudencia y el sentido común, y sin embargo el Muñeco parecía haber perdido instinto de conservación, o ganado audacia (pág. 242).

Como consecuencia de esta negligencia, el Muñeco, al llegar a la edad adulta, comete un crimen brutal y feroz contra una niña de siete años. En ese momento, ya nadie puede salvarlo. Sin embargo, tras cometer el asesinato, actúa con sangre fría y finge que no ha pasado nada:

En ese video puede verse cómo el Muñeco baja la calle con paso elástico de escolar, con mochila al hombro y chateando en su celular. Se nota que se mantiene en forma; no por nada juega al fútbol desde niño. Un observador que no tuviera idea del crimen que ese hombre acababa de cometer hubiera podido pensar que iba camino precisamente a la cancha, a echarse un partido, como acostumbra a hacer los fines de semana con nosotros, los Tuttis (págs. 163 y 164).

A sabiendas de que sus condiciones económicas y sociales son mucho mejores que las de su víctima, la elige meticulosamente y la asesina con descuido, creyendo que puede zafarse de la situación sin complicaciones:

En potente Mitsubishi Outlander, doble cabina de tracción 4 × 4 y carrocería en vistoso color Rally Red, el sátiro ha remontado barrancos por las escarpaduras del cerro hasta llegar al barrio Vista Hermosa Sección III: va en busca de trofeos. Ha salido en plan batida, recién bañado y orondo, ¿perfumado con Eau Sauvage de Dior? Se sabe todopoderoso e impune, al fin y al cabo aquel barrio es *su patio trasero*, su coto privado de caza. Entre matorrales se apostea y vela, *lascivius*, a las criaturas más pequeñas. Espera, inmóvil, y planea el zarpazo.

Entre todas, ha elegido a Niña-niña. La víctima preferencial será ella.

Sus dos ojos la miran, uno con soberbia y desdén, el otro encendido en fiebre y deseo. Se dilatan sus pupilas. Borracho de apetito y de poder, el sátiro vibra y se tensa, listo para conquistar y destrozar. Nada escapará a su voluntad tiránica. Su ego galopa en su propia hybris y su sombra se proyecta sobre la absoluta indefensión de la niña (pág. 139).

Se considera superior y cree poder actuar con impunidad por su condición familiar privilegiada, por haberse salido con la suya desde niño. En la vida adulta sigue obedeciendo únicamente a los dictados de su voluntad. Cuando el placer comprado deja de satisfacerlo, busca la novedad y sale de caza por su patio trasero, donde encuentra una presa perfecta: una víctima indefensa e inocente que no tiene oportunidad de huir ante las malas intenciones de un adulto bien preparado:

La observa tan intensamente que su visión se vuelve tacto. Con el poder de la mirada la acerca y la cerca. ¿Y ella, entre tanto? Ella entre tanto navega en desprevenimiento, suspendida, replegada sobre sí misma. Ciega a esos ojos que la devoran, ignorante de ese aliento que la alcanza y la ensucia, desentendida de esa presencia que la contamina (pág. 139).

No obstante, ¿por qué esta niña? Entre tantas niñas de este barrio, ¿por qué ella se convierte en víctima de la tragedia? ¿Por qué este barrio? Se trata de un lugar distinto al del Muñeco, que no debería pisar ni conocer. Precisamente esta diferencia da la respuesta a todas estas preguntas. La gran diferencia de condiciones económicas y sociales facilita el crimen y es justamente lo que persigue el Muñeco. Ante una niña tan pequeña e inofensiva, se siente potente y controlador:

La única respuesta posible viene compacta, en una palabra: precisamente.

La escoge a ella, a la Niña-niña, *precisamente* por ser la criatura más indefensa del universo. La más vulnerable. Precisamente por eso.

Él es hombre, ella, mujer.

Él, adulto, ella, una niña.

Él, blanco, ella, de piel oscura.

Él es rico, ella, paupérrima.

Él es el más fuerte, ella, la más débil.

Él, amo y señor. Ella, criatura del extrarradio.

En contraposición a ella, el venido a menos Muñeco, últimamente desmejorado y tirando a perdedor, vuelve a ser un gigante. De nuevo un titán con todos sus atributos intactos. Otra vez espléndido y todopoderoso, como cuando era el bello y rubio jefe de la banda de guerra.

En contraposición a ella, él vuelve a ser Dios.

Otra vez se siente Dios, ¿y la apoteosis de su orgasmo vuelve a ser cósmica? (págs.150 y 151. La cursiva es del texto original).

El componente inhumano del Muñeco también se muestra a través de su desprecio total hacia la Niña asesinada. Incluso después de ser condenado a la cárcel, no reconoce su delito ni los dolores causados por él, “Cero sentimientos, cero remordimientos. El Muñeco no le da la talla a la enormidad de su falta” (pág. 236):

En la línea siguiente pide perdón, pero lo hace con frialdad y distancia. Se atreve a decir: *Les pido perdón por el 5 de octubre*. Le pide perdón a su propia gente, pero no a la familia de la niña. Y no pide perdón por el crimen, sino por la fecha en que fue cometido. Como si los días se sucedieran solos, simples hojas de calendario. De un solo plumazo le quita a la niña la carne y la sangre y la deja reducida a la fecha de su muerte. La vuelve a matar con el mismo desparpajo de

antes; esta carta es apenas la prolongación de un desprecio (pág. 236. Las cursivas son del texto original).

Los actos del Muñeco, la violencia ejercida sobre la Niña y sus relaciones con los demás, se deben a su personalidad o, mejor dicho, a su inhumanidad. Como concluye Hobbit “Se atreve a pedir un perdón que no desea por una culpa que no siente. Para sentir algo se impone ser persona” (pág. 237). Él francamente no cree que haya cometido un crimen, solamente ha salido de caza a su patio trasero, no debería pasar nada. La vida de una niña pobre no tiene peso; el Muñeco no la considera una persona. La escoge, la secuestra, satisface su placer y lo demás no le importa. Si está en la cárcel ahora es porque la suerte no ha jugado a su favor. Si pedir perdón ayudara a mejorar su condición, entonces lo haría. ¿Se siente culpable por el crimen que ha cometido? Ni pensarlo. El crimen no es más que un golpe de mala suerte para él.

Esto deriva de su propia personalidad, sus experiencias de crecimiento y la educación que recibió desde niño. El Muñeco es un narciso, ha crecido rodeado de elogios y aplausos, todos sus deseos han sido satisfechos con facilidad, pero nadie le ha enseñado qué es lo que no se puede hacer. La desgracia del Muñeco proviene de su narcisismo, lo cual también provoca el desenlace triste:

Muñeco, el gran narciso, ha sido el epicentro del hundimiento. Logró para sí un imposible: verse convertido en el más despreciado en medio de esta ciudad que vive del desprecio, y en el más odiado en este país donde los odios son a muerte.

Si de profecía se trata, también se ha cumplido la de Oscar Wilde en su *Dorian Gray*: Narciso, sembrador de muerte, causa dolor por donde quiera que pasa, destruye a quienes se acercan y pudre todo lo que toca, incluyéndose a sí mismo (pág. 246).

El narcisismo no se cultiva en un día. Además de su propio carácter, la educación y el ambiente familiar constituyen parte importante. Ha recibido formación para ser un futuro dirigente, pero nadie le ha enseñado cómo ser buena persona; el sofocante amor materno actuó también como caldo de cultivo para el futuro infractor:

La mamá del Muñeco. No habrá almohada que absorba sus lágrimas. Desde el principio y hasta el final, la vulnerabilidad despótica del hijo sometió a la madre. El hijo la consumía. El hijo crecía en soberbia gracias a que ella se encogía. Ella confundía el egoísmo insaciable del hijo con hambre verdadera, y lo atarugaba de mimos. Ceronetti diría que el desmedido amor de esa mujer por la supuesta debilidad de su hijo le proporcionó a éste una fuerza terrible.

Ese apodo de Muñeco salió de ella, de la madre, que siempre lo llamaba así: ven, muñeco mío (...) Él, el menor de sus hijos, fue su posesión, su mascota, su refugio contra la soledad, su gran venganza. Porque si para algo sirve el cordón umbilical, es para amarrar (pág. 234).

Rodeado de este tipo de amor, y en este ambiente familiar, las personas como el Muñeco desarrollan una percepción muy sesgada de sí mismos y de los demás, en particular de las mujeres:

Aunque a mí las putas nunca me atrajeron. No eran gente, así lo veían ellos, y a lo mejor también yo. No merecían consideración. No voy a mentir, a estas alturas para qué andar inventando: desde niños aprendimos que había mujeres decentes, las hermanas de los demás, por ejemplo, las de tu propia familia, las niñas que conocías en fiestas, bazares y proms. A éstas las tratabas de una manera, o como se decía: con respeto. Y había otras mujeres que eran para irrespetar. Unas que podías comprar o manosear sin consecuencias, darles órdenes y pordebajeo. Ni siquiera les preguntabas el nombre, si te lo decían, enseguida lo olvidabas.

En casa de Tarabeo había una sirvienta flaquita que se llamaba Aminca, y hasta yo me retorció al ver cómo la trataban él y sus hermanos; una vaina medio sádica, la amenazaban con las raquetas de tenis cuando no les obedecía en el acto. Sólo que eso tampoco se salía demasiado de los parámetros (pág. 24).

Lo monstruoso radica en que el trato diferente se dispensa en función de la clase social del otro, porque, como señala la autora, “Desde niño aprendimos” (pág. 24). La monstruosidad del Muñeco no solo se manifiesta en su excesivo amor por sí mismo, sino también en su indiferencia y desprecio por la vida ajena. El crimen del Muñeco muestra la cara oculta de toda una sociedad abyecta:

Y a pesar del sopor nacional, la memoria de la Niña cala tan hondo que rompe la inercia, y la infamia de Muñeco mantiene al rojo la ira y el asco. Nadie olvida ni perdona, y al mismo tiempo nadie puede tirar la primera piedra. Este crimen se

impone como un espejo, y el monstruo que allí se refleja tiene la cara del país entero (pág. 246).

Esta monstruosidad y la definición del “monstruo” del Muñeco refleja la actitud de la autora: los cinco miembros del Tutti Frutti son lo mismo porque han recibido la misma educación, que les ha enseñado a mantener sus privilegios y a despreciar a los demás, especialmente a las mujeres. El Muñeco es la mala cara revelada de todos ellos, quienes también demuestran no ser buenas personas, como confirma la autora en una entrevista:

Con la palabra monstruo, el asesino es un monstruo, lo que haces es romper el vínculo entre la vida cotidiana y el hecho excepcional. Y a mí me interesaba tratar de hacer el vínculo, como el desprecio por la mujer se cultiva también entre los cuatro que, digamos, son normales, para poner una palabra... Gente que cultiva ese tipo de desprecio de manera, digamos, tolerable o tolerada por la sociedad, sin que nadie se escandalice. En el fondo lo que hace El Muñeco es llevarla al extremo del extremo del extremo, pues lo que ahí subsiste es un pensar común, como que la mujer no es nadie, ese que tienen los demás cuando abusan de la criada del servicio o a la madre la tratan a las patadas o cuando cosifican a la mujer (Serrato, 2019).

No obstante, todos estos monstruos y estas monstruosidades son más bien la cara oculta de cada uno. El monstruo es una metáfora o una descripción de ellos. En definitiva, lo que quiere mostrar Laura Restrepo es la sociedad construida por estos seres humanos:

El monstruo es metáfora; un ser llevado a otra forma, a otra existencia, pero en esencia el mismo; es el mismo, pero transportado a lo otro; de ahí la sensación de otredad que experimentamos con el monstruo. Puede decirse junto con Cardini que, cuando hablamos sobre monstruos, jardines fabulosos, hadas, etcétera, se trata “más que de fantasías, de metáforas”. Ese llevar a otra forma es llevar a otro ser. Por ello es que sentimos esa sensación de otredad asombrosa. Lo monstruoso es lo otro; es lo ajeno a nosotros (Santiesteban, 2000: 99).

Todos, excepto la Niña sagrada, tienen caras escondidas y aspectos pavorosos. Los que se ven divinos es porque ocultaban su rostro atroz. Por un lado, Laura Restrepo nos muestra los sucios secretos y nos revela los aspectos verdaderos de los miembros de este grupo; por otro lado, a través de ellos nos radiografía una sociedad abyecta, donde los poderosos hacen lo que quieren y quedan impunes, mientras que aquellos con recursos limitados ni tan siquiera tienen derecho a sobrevivir.

## **6.6. Los divinos y los profanos**

La novela muestra dos clases sociales claramente diferenciadas. Una, a la que pertenecen los Tutti Fruttis, jóvenes de familias adineradas y poderosas; otra, la de la Niña, perteneciente a una familia indigente que casi no tiene nada. Es obvio que entre ambas clases se observan enormes desigualdades. Sin embargo, entre los mismos Tutti Fruttis hay también diferencias.

Para la clase media normal, una finca sería “una finquita, con su porche con hamacas, ventiladores de para, piscina verdosa en forma de ameba, mosquitero en cada catre y jardincito con palos de mango” (pág. 52). Pero el “finconón” que Duque posee en Atolaima es otro mundo:

Estoy hablando del finconón del Duque en Atolaima, su heredad de tierra caliente, como quien dice su estancia de recreo. Príncipe burgués que paga el estilacho con money de papi, el Duque es legítimo heredero de otras varias haciendas en tierra fría, las productivas, que llama, donde cría ganado de carne y mantiene hatos lecheros, más cultivos de vainas alimenticias, trigo, cebada y así. Pero esas no vienen a cuento. La que me interesa es la de Atolaima: un verdadero monumento. Un canto a la vida.

Onduladas hectáreas de paraíso terrenal en pleno fervor del trópico, pero sin plaga que pique ni alergia que urtigue, ni humedad asfixiante, ni lluvia macondiana. Me refiero a un equilibrio meteorológico perfecto. Ni calor ni frío sino todo lo contrario, pura felicidad de sol en la piel, y noches frescas. Y un panorama acojonante que se extiende en trescientos sesenta grados sobre varias estribaciones de la cordillera, una detrás de otra hasta donde la vista alcanza.

Más piscina infinita abierta al abismo, y río que corre allá abajo. Campos sombreados por chicalás generosos. Palmas de cera y yarumos que platean bajo la luna. Cancha de tenis y amplios espacios para ping-pong y billar. Cada huésped con su cuarto independiente y su baño privado, casi en plan Four Seasons (págs. 52 y 53).

Aparte de las diferencias entre fincas, las viviendas de la ciudad de cada uno de los personajes presentan también bastantes diferencias. El apartamento del Muñeco, desde el cual observa a la Niña, se sitúa a poca distancia de la casa de la pequeña. No obstante, se trata de un alojamiento totalmente distinto:

Y justamente ahí está enclavado el mirador del Dolly-boy, su feudillo de soltero, su compacto castillete en modalidad estudio, pequeño pero estupendo, lo que se dice a todo timbal, esquinado en un piso dieciséis, con cocina high-tech, chimenea de bioetanol, spa-jacuzzi y sobra decir: full terraza con vista acojonante de ciento ochenta grados. Y bien custodiado por rejas electrizadas y muros robustos, alarmas, cámaras de video y equipo de guachimanés... Muñeco vanguardista, generación intrépida, no quiso sentar nido en el barrio burgués de sus padres por encontrarlo convencional y chato; prefirió entronizarse allá arriba, marcando pauta, pionero, jugando de avanzada o bastión de penetración en la diluida frontera con territorio comanche (págs. 109 y 110).

El narrador Hobbit, que se considera de clase media-baja, tiene un apartamento en la ciudad, el cual no se puede comparar con el del Muñeco: “No sé si me explico, me lastima que invadan mis dominios, estos cincuenta y tres metros cuadrados donde apilo y atesoro mis películas, mis libros, mi colección de cómics, mis CDs, mis fotos, mis acetatos” (pág. 59). Aunque muy reducido y mucho menos lujoso que el apartamento del Muñeco, Hobbit sigue siendo un privilegiado en comparación con los recursos reducidos de la familia de la niña.

La casa de la familia de la niña está a pocos kilómetros del apartamento del Muñeco, lo que le permite vigilarla desde su casa. Sin embargo, a tan poca distancia, las condiciones de vida son totalmente diferentes. Se trata de una tierra que nadie quiere pisar, por lo que la aparición del Muñeco es muy llamativa y extraña: “Resulta inimaginable que una nave así suba hasta esas alturas de olvido y abandono. Ni la

policía arrisca hasta allá, ni siquiera los camiones de reparto de cerveza, ni tampoco el cura para dar la misa” (pág. 152).

La diferencia no consiste solo en el tipo de viviendas, sino en todas las partes de la vida cotidiana. El Muñeco y la Niña llevan una vida totalmente diferente. Los ricos tienen ropa finamente confeccionada, así como bebidas con nombres extraños que no son tanto para beber como para adornar:

–Cuál Hugo Boss –dice Malicia–, comprar vainas hechas sería muy perrata para un Nobleza, un bajonazo de nivel imperdonable. Él, sólo paños ingleses confeccionados a la medida por su sastre de toda la vida, el mismo que fue de su padre y hasta de su abuelo, creo.

(...) Yo le pedí una michelada porque me moría de sed y hasta ese momento no me había ofrecido nada, y va el Duque y se me presenta en cambio con un Hendrick’s Fever-Tree...

–¿Un qué?

–Un Hendrick’s Fever-Tree. Pero tú qué vas a saber de eso, Hobbo, tú eres como yo, de botella de Corona con casco de limón embutido en el pico. Pues entérate, Hendrick’s Fever-Tree es ginebra helada con tónica y dos tajaditas de pepino fresco, en copa redonda de cristal blanco (págs. 67 y 71).

La gran diferencia no solo se muestra en los recursos económicos, sino también en el desprecio y la arrogancia de los poderosos frente a los demás, a los que califican de “gente de servicio” en lugar de “gente”: “A nuestro alrededor se desplaza, inaudible e invisible, una tropilla de jardineros, choferes, guardaespaldas y empleadas del servicio” (pág. 57).

La enorme divergencia económica y social entre estas clases permite a los poderosos llevar una vida delicada y burguesa que la gente normal apenas puede imaginar. Esto también asegura privilegios a la hora de escapar del castigo cuando hacen algo inconveniente:

No hace falta conocer al Muñeco para darse cuenta que debía confiar en que bastaría un poco de suerte para que sus actos no tuvieran consecuencias. Su familia es influyente, el dinero todo lo puede y al fin de cuentas la víctima es apenas una niña anónima, invisible (pág. 164).

Es precisamente por su confianza en la impunidad, por lo que actúa con mucho descuido tras perpetrar el crimen, dejando pruebas imborrables de todo tipo:

Fue tal su desparpajo a la hora de actuar que ni siquiera se ocupó de eludir las cámaras de seguridad. En ciento siete videos su imagen fue quedando registrada a lo largo de esa jornada: ciento siete testimonios directos. Tampoco contó Muñeco con que los familiares y vecinos de la niña iban a poner el grito en el cielo (pág.164).

No cree haber hecho algo insoportable ni que será castigado de ninguna manera por ello. La vida de una niña anónima no es nada; el Muñeco cree que puede hacer lo que le apetece sin pagar consecuencias:

Porque al fin de cuentas qué fue lo que hice, yo, Muñeco, Chucky, el encantador Dolly-boy, si yo no hice nada, o al menos no tanto. Porque al fin y al cabo quién era esa niña. No era nadie, alguien invisible, casi inexistente. ¿Desapareció? Pues sí, como por arte de birlibirloque. A qué tan escándalo, qué importancia tiene, dónde estuvo el error, si una niña no es nada y menos si es pobre, una niña pobre no es nadie, no existe. Cuántas como ella no se esfuma a diario por esos arrabales del buen Dios, sin que la ciudad entre en histerias, ni se conmuevan ni siquiera se entere. Cuántas. Esa niña: una más (pág. 174).

Aparte del abismo social existente, las autoridades tampoco son confiables. Hobbit, cuando su hermana le aconsejaba entregar el ordenador del Muñeco a la Policía, dice lo siguiente: “A la Policía ni loco, desconfío más de los policías que de los hampones” (pág. 142), y “Cómo serpa ese Dux pasando billete por debajo de cuerda para acallar conciencias y comprar autoridades” (pág. 175).

Los que todo lo poseen hacen lo que quieren con total impunidad; los que apenas tienen, ni siquiera tienen derecho a ser. Esta relación de poderes se ha convertido en un fenómeno cultural. Así lo analiza Sánchez-Blake:

En *Los divinos*, la indagación sobre la cultura penetra en las grandes brechas que separan a los individuos y que les permite a unos ejercer el poder y el abuso sobre otros. En esta división de poderes se advierte la cadena de pequeñas violencias contra la mujer en la sociedad. Pero también se visibiliza el abismo

entre clases sociales, los de cada extremo que ni se miran ni se rozan. En el mayor de los casos lo único que existe es un total desprecio de los poderosos hacia los marginados, o de extrema indolencia, hasta el punto de no verlos o de verlos solo cuando son útiles a sus necesidades (Sánchez-Blake, 2021: 6).

En una sociedad donde las diferencias de clases son tan extremas, los privilegiados son más poderosos. La existencia de los marginados, más invisibles y vulnerables, solo es necesaria cuando así lo decide la clase privilegiada. La Niña, apenas crecida, pierde la vida por satisfacer el placer pavoroso del Muñeco. Pero esta vez el divino paga caro su crimen.

## 6.7. Un mismo destino para todos

Igual que en otras novelas como *Leopardo al sol*, *Pecado* y *La multitud errante*, la fatalidad es un tema relevante y persistente en *Los divinos*. En las primeras páginas, la autora, por boca de Alicia, hace saber a los lectores que algo imperdonable va a suceder:

–Quiénes serán los monicongos esos –le dije a Malicia.

Ella tiene sus teorías. Para todo las tiene, y para esto también.

–Son los heraldos de nuestra desgracia –dijo.

Ella habla así, esta Malicia se cree bruja, y no le faltaba fundamento. Sabe predecir vainas, o será más bien que las precipita con sus palabras.

–Se está cocinando algo espeso –me advierte, afeando con una mueca su bonita cara morena (pág. 16).

La desgracia del Muñeco no solo es una tragedia para él; el destino asigna un desenlace horroroso a su víctima inocente. Para la Niña sacrificada, su destino funesto estaba tristemente marcada. Entre tantas niñas fotografiadas por el Muñeco, precisamente a ella le toca este final luctuoso:

Parece horriblemente cruel que el destino la haya señalado a ella y a ninguna de las otras. Tras ese golpe de dados, *a las demás les toca la vida, a ella la herida* (Didi-Huberman). Cualquier similitud que yo hubiera podido percibir entre ella y las demás queda eliminada de un plumazo. A partir del momento en que la convierten en la elegida –la Elegida, con mayúscula–, ella se torna única. Ella, la marcada. Ella, la que es distinta a los demás mortales; ella, más proclive a un trance de muerte; ella, más próxima a un peligro quizá irreparable (págs. 130 y 131. Las cursivas son del texto original).

La víctima es tan pequeña que su vida apenas ha empezado. Hubiera podido tener un futuro, un futuro común como los demás o una posibilidad de una vida mejor. Sin embargo, el Muñeco se cruza en su camino y, tras torturas incomprensibles, se terminan todas sus posibilidades:

Te das cuenta enseguida que se trata de una niña trabajadora que se toma sus deberes en serio, una de esas chinas superavispadas que nadie sabe cómo ni cuándo logran crecer, terminar bachillerato, entrar a la universidad y en un abrir y cerrar de ojos ya son veterinarias o ingenieras, en todo caso profesionales honradas que sacan a la familia de la miseria, arrastrándolos a todos, tías y padrinos, sobrinas y primos y hermanas, hasta dejarlos bien instalados en la clase media baja, sin gloria pero sin hambre. Así, ella, la Niña de marras, probablemente: una de esas chinas superpilas que se ponen las botas y salen adelante (pág. 136).

En vez de la vida normal y tranquila que se describe más arriba, tiene lugar una realidad totalmente distinta y lastimosa. La Niña es sometida a torturas insoportables incluso para un adulto, lo cual hace que el odio y el asco hacia el verdugo sea abismal. El acercamiento y el seguimiento continuos de un adulto poderoso hacia una pequeña inocente e indefensa constituyen una culpa imperdonable. Sin embargo, la fatalidad estaba marcada desde el inicio:

La puerta se abre hacia el dolor. Sobre la niña se cierne la calamidad. En esta otra foto queda claro que la enfocan desde el asiento del conductor, a través del parabrisas. Basta con aumentar la imagen: sobre el margen izquierdo alcanza a verse en primer plano un segmento del espejo retrovisor. La acechan desde un automóvil, la vigilan desde un lugar sesgado. ¿Durante horas? ¿Días enteros? (pág. 138)

El destino es irresistible tanto para la Niña como para el propio Muñeco. Pese a todo su dinero y poder, no logra escapar de la fatalidad ya escrita. La tía de la Niña sentencia al Muñeco e indica su destino final:

Con la potencia de quien se mantiene entero pese a haber sufrido agravio, la mujer dicta ante el micrófono una sentencia rotunda, una profecía tan aguda que desde ya sé que se ha de cumplir. Tiene que cumplirse forzosamente. A veces sucede que por boca de alguien habla la voz del destino, y cuando eso pasa, sacude el piso bajo tus pies.

—¿Por qué se llevó a nuestra niña? ¿Por qué a ella, a la nuestra? Ese hombre la escogió al mirarnos la pobreza, al ver que no teníamos nada, ni educación, ni dinero, ni nada. Pensó que nos íbamos a dejar. Pero se equivocó, porque para nosotros los hijos son sagrados —inrepa la mujer, y vibran en el aire su santa indignación y su fuerza soberana (pág. 155).

La tía dictamina que el Muñeco recibirá castigo por sus hechos. Su predicción se cumple. Cuando está a punto de salir del país, se da cuenta en el aeropuerto de que su pasaporte ha expirado y se le niega el embarque:

El Muñeco le da al Pildo una explicación surrealista. Habían llegado al mostrador de American, el Muñeco en la fila y el Duque al lado. Todo bien, pasaje en orden, silla asignada, visa gringa al día..., todo perfecto. Hasta que la señorita que lo atiende revisa de nuevo el pasaporte y se fija en la fecha de vencimiento.

—Lo lamento —le dice—, el señor no puede viajar.

—¿Qué?!

—No puede viajar, lo siento. Su pasaporte caducó hace once días (págs. 197 y 198).

Para casi todos los protagonistas, sus futuros están bien escritos: la Niña y su muerte sacrificial, el final triste del Muñeco y la fragmentación del grupo Tutti Frutti. La fatalidad es imparable y cada uno marcha al ritmo del sino asignado. La inocencia e indefensión de la Niña no pueden evitar su tragedia; pese a su poder y a toda la ayuda que se le presta, el Muñeco descuida la fecha de caducidad de su pasaporte, lo

que permite que sea detenido y condenado; sus amigos intuyen que algo terrible va a suceder, pero ninguno de ellos es capaz de detener al Muñeco y salvar a la Niña.

En *Los divinos*, Laura Restrepo recrea un mundo torcido, donde sobran la violencia, las maldades, las desigualdades y las injusticias sociales. Los poderosos desprecian y ningunean a los demás. Se trata de una sociedad donde la violencia es el estado permanente y cotidiano, cuyos miembros pueden ser terribles bajo su apariencia elegante. Restrepo nos muestra una sociedad habitada por seres monstruosos con un lenguaje sencillo pero conmovedor:

Restrepo no se refiere en específico a los personajes reales, ni alude a los hechos concretos. La novela en cambio muestra un espejo de la sociedad que propicia actos de esta naturaleza. La novela se destaca porque a través de una representación simbólica, denuncia y expone el monstruo reflejado en los individuos que componen el grupo social, y en aquellos culpables por complicidad. La Niña-niña cumple con la función de víctima propiciatoria en forma ejemplar. En ella se reflejan todas las víctimas de oprobios contra la mujer y el peor de todos, el feminicidio. A través de la ficcionalización del evento que estremeció al país en su momento, la novela hace exégesis de la brutalidad a la que puede llegar el ser humano deshumanizado y expone el papel que cumple la sociedad de seres como el divino monstruo, el demonio que todos llevamos dentro (Sánchez-Blake, 2021: 11).

La escritora no intenta recrear el crimen real en la novela, sino que quiere demostrar por qué el ser humano es capaz de cometer tal crimen. Por consiguiente, elige con acierto a Hobbit –amigo de infancia del Muñeco– como narrador. La particularidad del narrador permite un entendimiento profundo tanto de la sociedad entera como del propio victimario. El narrador queda excluido del crimen y tiene noticia de lo sucedido a través de informaciones proporcionadas por su hermana y las noticias en televisión. Como los lectores, comprende todo el suceso a medida que se desarrolla la novela y, al mismo tiempo, va conociendo las caras ocultas de los demás. Por otra parte, el punto de vista de un amigo de la infancia del Muñeco permite conocer su vida y entender su mentalidad, así como su vida cotidiana. Nos

ofrece una oportunidad de acercamiento a las acciones después de cometer el crimen y una comprensión completa del personaje.

En este mismo crimen se refleja la oscuridad de toda la sociedad. Se observa la violencia extrema generalizada, la infidelidad y la monstruosidad mental de los seres humanos. No obstante, se percibe también la fuerza femenina, el coraje determinante de la gente común para proteger a sus seres queridos, el poder y la impunidad que retroceden ante la ira del pueblo... En un mundo infame, hay margen de mejora, la violencia, interminable en apariencia, puede tener un final. Incluso “los divinos” que no respetan la ley terminan recibiendo el castigo merecido. Lo que interesa a Laura Restrepo es mostrar lo que ha observado en una sociedad monstruosa: la crueldad y la indiferencia que muestra el ser humano, tanto poderosos como humildes... En una sociedad abyecta, donde los miembros de la clase dirigente son monstruosos, tiene lugar un crimen y una víctima sacrificada, que se convierte en un punto de inflexión, un momento clave a partir del cual se puede aspirar a una sociedad mejor y un futuro luminoso. Por una vez por lo menos, el criminal es castigado.

A lo largo de este proceso, se observa el cambio de actitud de la población frente a la violencia. En obras tempranas de la autora, el victimario es poderoso y adinerado, como las familias Barragán y Monsalve en *Leopardo al sol*, que son clanes narcotraficantes, grupos criminales organizados. Ocupan la ciudad y tienen una red de influencia amplia. Poseen dinero y armas, sus conflictos destruyen la vida de la población normal, a quien solo le queda esconderse y callar: “durante cada una de las noches que tuvimos que permanecer encerrados en nuestras casas, detrás de candados y trancas, con los niños despiertos y aterrorizados, mientras afuera, en la calle, los Barragán repartían candela y hacían tronar el tiroteo” (págs. 297 y 298).

En *Los divinos*, frente a la tortura y el final trágico sufridos por la Niña, la ciudadanía, al contrario de los vecinos de *Leopardo al sol*, muestra públicamente su indignación. La gente se manifiesta en la calle al desaparecer la Niña y exige la condena del verdugo, aun a sabiendas de su poder y su dinero:

La absoluta inocencia y la indefensión de la Niña. La soberbia y la impunidad del verdugo. La ciudad no aguanta más: incuba una ira en estado puro de alto poder explosivo. La ciudad soy yo, son ellos. Somos los ululantes, el coro griego. Somos la bestia que clama venganza (...)

La ciudad me llama, yo quisiera obedecer su mandato. Salir a incendiar: estoy listo. La ciudad es un templo, y en su altar mayor se celebran sacrificios. ¡Como en el 9 de abril, hermanos ciudadanos! La urbe reactiva su propia memoria, revive en su historia y hoy quiere volver a la guerra, no dejar piedra sobre piedra, pisotear al gobierno, marchar al norte a colgar oligarcas de los postes (págs. 209, 210 y 211).

## Conclusiones

A lo largo del presente trabajo, hemos llevado a cabo un recorrido por situaciones tanto históricas como literarias de la Colombia reciente a fin de contextualizar a Laura Restrepo dentro del panorama literario colombiano. A través de los apuntes biográficos de la autora y de su escritura, nos hemos acercado al mundo narrativo de la autora, en base al cual hemos realizado el análisis de cuatro de sus novelas, con motivo de estudiar a fondo las diferentes representaciones de la violencia en su narrativa.

En la primera parte, hacemos un recorrido por la narrativa colombiana en la modernidad, centrándonos en los nuevos valores literarios de dicha narrativa y destacando la novela de la violencia como el género más representativo de la literatura nacional colombiana contemporánea. Después, hemos introducido brevemente las experiencias personales de Laura Restrepo, abarcando su formación, su militancia y su experiencia laboral. Hemos dilucidado cómo accedió al mundo narrativo y, asimismo, hemos confirmado que mantiene en su narrativa su postura y militancia políticas. Se han presentado las novelas ya publicadas, los premios logrados y las críticas recibidas. Hemos intentado aportar una definición de su estilo narrativo, que se caracteriza por combinar el reportaje, la ficción y la historia para crear un mundo ficticio propio y siempre a base de investigaciones previas de hechos reales.

En la segunda parte, hemos llevado a cabo un análisis de cuatro novelas de Laura Restrepo. Hemos verificado que la violencia es un tema imprescindible en las novelas de la escritora, que tiene múltiples representaciones en cada una de sus obras.

De acuerdo con los objetivos planteados, hemos extraído las siguientes conclusiones: en primer lugar, hemos adscrito a Laura Restrepo a la generación literaria de los 60-70, también conocida como la generación mutante. A diferencia de la mayoría de los escritores de esta generación, la narrativa de Restrepo no tiene como telón de fondo únicamente el territorio colombiano. Así, *La isla de la pasión* está

basada en un episodio histórico mexicano y *Demasiados héroes* se desarrolla en la Argentina. Su novela más reciente, *Canción de antiguos amantes*, está inspirada en las visitas hechas con Médicos Sin Frontera a Yemen, Etiopía, Somalia y otras zonas complicadas. A pesar de ello, comparte las preocupaciones y compromisos literarios de esta generación.

En segundo lugar, se ha podido comprobar que la narrativa de Laura Restrepo combina el reportaje, la historia y la ficción. Sus narraciones se desarrollan en base a investigaciones sobre hechos sociales ocurridos o historias reales; en tercer lugar, su prosa primeriza está influida por grandes escritores, como Gabriel García Márquez y su realismo mágico. No obstante, en novelas posteriores va formando su propio estilo, que recibirá el nombre el “nuevo realismo”. La mezcla de técnicas periodísticas y de ficción permite a Laura Restrepo recrear su mundo narrativo y expresar su punto de vista e inclinaciones políticas con total libertad.

Los análisis de las cuatro novelas nos ayudan a confirmar el lugar predominante del tema de la violencia en la narrativa de Laura Restrepo. En *Leopardo al sol* se desarrolla principalmente el tema del narcotráfico, a través del cual se percibe la violencia representada por los negocios ilícitos, los asesinos profesionalizados, la injusticia social radical y las desigualdades sociales infranqueables. La novela deja una posibilidad de escapatoria a esta violencia ancestral y arrasadora, representada por la fuerza femenina. El narcotráfico y los conflictos entre las dos familias constituyen un marco perfecto para la traslación de la violencia rural, tradicional y mítica hacia otra moderna y urbana, para lo cual se producen frecuentes saltos de espacio. La muerte de la mayoría de miembros de las dos familias solo pone fin a la violencia convencional. A la vez, da inicio a otra más feroz y brutal, la que está ligada al narcotráfico.

*La multitud errante* se centra esencialmente en el desplazamiento interior forzado. Restrepo ha seleccionado a un protagonista peculiar: un personaje desarraigado que no pertenece a ningún lugar. Abandonado al nacer por sus padres biológicos por sus defectos físicos, en la adolescencia pierde a su madre adoptiva. En la búsqueda

obsesiva de esta, va siempre a contracorriente de la multitud de desplazados. No tiene casa, tierra, pertenencia ni dirección. Su vagar azaroso lo lleva a un albergue para desplazados donde trabaja la narradora. La historia entre los dos nos permite conocer otros personajes migratorios y sus historias, la vida errante en el camino y en los albergues y los conflictos bipartidistas. A lo largo del desplazamiento la gente pierde a los seres más queridos, la capacidad de trabajar e incluso su propia identidad y creencias. Como en otras novelas suyas, los personajes están predestinados a la fatalidad y al amor imposible.

El tema principal de *Pecado* es la tensión entre el bien y el mal. No obstante, las historias narradas transcurren en un trasfondo de violencia. Debajo de los temas como la pérdida del paraíso, la fruta prohibida, la indiferencia, la incapacidad de empatizar, la desigualdad social, el cuerpo humano desmembrado y el corazón roto, siempre están presentes la fatalidad y una violencia constante y ya normalizada. En todos los minimundos recreados por la escritora, los personajes viven rodeados por la violencia. Incluso la pintura que sirve de inspiración e hilo conductor de todos los relatos, *El jardín de las delicias* del Bosco, presenta abundantes contenidos violentos.

En *Los divinos* Laura Restrepo centra su mirada en el feminicidio. Presenta un crimen horroroso, mediante el cual recrea un mundo monstruoso, lleno de violencia, desapariciones, injusticia social y desigualdades de clase. A pesar de que la violencia es un fenómeno habitual para la gran mayoría, las atrocidades cometidas por un adulto adinerado y poderoso sobre una niña inofensiva son imperdonables y enfurecen de inmediato a la población. Pese a la cotidianeidad de la violencia, la furia colectiva consigue la condena del asesino y hace de la víctima una mártir, permitiendo que se alberguen esperanzas de un futuro mejor.

A través del análisis de las cuatro novelas de Laura Restrepo que hemos llevado a cabo en la presente investigación, podemos concluir que la violencia es un tema imprescindible y relevante en la narrativa de la escritora. Desde las novelas más tempranas hasta las más recientes, podemos observar una traslación del foco, desde el fenómeno del narcotráfico en *Leopardo al sol* y las diferentes historias en *Pecado*,

hasta el grupo nómada en *La multitud errante*, el feminicidio de *Los divinos*. Restrepo, por tanto, concentra paulatinamente su mirada sobre la violencia: desde un fenómeno generalizado que permea todos los estratos sociales a un grupo determinado. Finalmente, se centra en un único crimen. Los sujetos narrados pasan de ser la gran mayoría de una sociedad hacia una comunidad especial y, por último, una víctima individual.

A pesar de que la violencia es un tema fundamental y parece insuperable e interminable en novelas de Laura Restrepo, en la narración siempre hay una posibilidad de escapatoria: deja a un miembro de ambas familias fuera de la cadena de venganza, camino de una vida nueva en *Leopardo al sol*; el amor, el coraje junto con la inteligencia y la educación constituyen caminos hacia un futuro mejor en *Pecado*; la recuperación de creencias e identidades determinará un final no lejano a la vida errabunda en *La multitud errante*; las manifestaciones y los enfurecimientos colectivos salen en defensa de la justicia social y obtienen resultados, lo cual supone un cambio de tendencia histórica en *Los divinos*. A través de la violencia mostrada en las novelas, con sus palabras agudas y puntuales, Laura Restrepo no deja de mirar hacia la posibilidad de frenar esta violencia mediante medios pacíficos en cada mundo ficticio, como hace en su propia actividad política.

A pesar de que la violencia permanece, la población de la Colombia actual ha cambiado: alberga esperanza y tiene poder para detener esta violencia. Aunque la violencia es todavía un fenómeno tan común que se acepta como algo cotidiano, el panorama general ha cambiado. El asesino debe pagar y paga sus delitos. La muerte sacrificial no es en vano y su castigo acerca a la población de Colombia a un futuro brillante y en paz. La violencia arrasadora que no cesa no solo acarrea tragedias, sino que dota al pueblo de una fuerza admirable: la de utilizar la habilidad colectiva para luchar contra los poderosos. Un solo individuo puede ser disminuido e inhábil. Sin embargo, la unión permite vencer a enemigos otrora imbatibles.

En la presente Tesis nos limitamos a estudiar la violencia en cuatro novelas de la narrativa de Laura Restrepo. Se podrían llevar a cabo futuros trabajos de investigación

sobre sus reportajes, cuentos, u otras obras narrativas, centrándose en otros ejes, o en un objetivo a cumplir en los próximos años.

## Referencias bibliográficas:

ADRIAENSEN, B. y Kunz, M. (eds). 2016. *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

AGUDELO RENDÓN, P. 2013. "Las imágenes en el texto. Aportes de la crítica literaria colombiana a la teoría de la efrasis". En *Revista de Humanidades*, 28, p. 95-119.

———. 2019. *Las palabras de la imagen: Efrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.

AÍNSA, F. 2003. *Narrativa hispanoamericana del siglo XX, del espacio vivido al espacio del texto*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

———. 2012. *Palabras Nómadas Nujeva Cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

ALBORNOZ, M. 2009. "'La multitud errante' de Laura Restrepo: imágenes de una agonía colectiva". En *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, p. 1199-1210. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=3158449>. Fecha de consulta: 10-2-2019.

ALEGRE, Sara Martín. 2002. *Monstruos al final del milenio*. Madrid: Gráficas Hermanos Gómez, S.L.L.

ALEMANY BAY, C. 2009. "Horizontes de la narrativa colombiana de las últimas décadas en el ámbito latinoamericano". En *Caravella (1988-)*, 93, p. 207- 226. [http:// www. jstor.org/stable/40855148](http://www.jstor.org/stable/40855148). Fecha de consulta: 31-5-2017.

ÀLVAREZ LITBEN, S. 2016. "La importancia de tener nombre: identidad y derechos territoriales para las comunas de Santa Elena, Ecuador". En *Revista de Antropología Experimental*, 16, p. 324-352. [http:// revistaeslectronicas. ujaen.es/index.php/rae](http://revistaeslectronicas.ujaen.es/index.php/rae). Fecha de consulta: 6-9-2019.

ANTÓN SÁNCHEZ, L. 2017. "Reconociéndose como lo otro: La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo". En *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*. Núm. 15. p. 87-108.

- ARANGO L., M. 1985. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARANGO JARAMILLO, M. 1987. *Narcotráfico: imperio de la cocaína* . Editado por Jorge Child Vélez. México: Edivisión Compañía Editorial.
- ARIAS RODRÍGUEZ, G.. 2016. "Construcción social de la categoría desplazado, vínculos con las instituciones e implicaciones en la política pública". En *Ánfora*, 18 (31), p. 75-100.
- ARISTIZÁBAL, A. 2004. "Laura Restrepo antes de *Delirio*". En *Pensamiento y cultura*, 4, p. 168-169.
- ARRUBIA, E. 2018. "El derecho al nombre en relación con la identidad de género dentro del Sistema Interamericano de Derechos Humanos: el caso del Estado de Costa Rica". En *Revista Direito GV*. Vol. 14, 1 (jan-abr), p. 148-168.
- BALZA, I. "Crítica feminista de la discapacidad: el monstruo como figura de la vulnerabilidad y exclusión". En *DILEMATA*, año 3, 7, p. 57-76.
- BBC Mundo. 2016. "El caso de Yuliana Andrea Samboní , la niña de 7 años secuestrada , torturada , abusada y asesinada en Bogotá que conmueve a Colombia". Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38215299>. Fecha de consulta: 10-2-2020.
- BBC Mundo. 2017. "Colombia : condenan a casi 52 años de prisión a Rafael Uribe Noguera por rapto , violación y muerte de la niña Yuliana Samboní". Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-39436307>. Fecha de consulta: 17-6-2020.
- BEDOYA, A. 2006. "La conceptualización del realismo literario en las historias de la literatura colombiana (una revisión historiográfica)". En *Estudios de Literatura Colombiana*, 19, julio-diciembre. p. 39-56.
- BELLO, M. 2001. *Desplazamiento forzado y reconstrucción de identidad*. Colombia: ICFES.
- . 2004. "Identidad y desplazamiento forzado". En *Revista Aportes Andinos*, 8, p. 1-11. Disponible en: <http://www.uasb.edu.ec/padh/centro/pdfs8/martha bello.pdf>. Fecha de consulta: 5-1-2019.
- BENAVENTE MOREDA, P. 2013. "Identidad y contexto inmediato de la persona (identidad personal, el nombre de la persona, identidad sexual y su

protección)". En *Anuario de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid*, 17, p. 105- 161.

BERNAT, M. 2014. "El monstruo grande sigue pisando fuerte. metáforas para pensar las transformaciones sociales". En *Razón y Palabra*, 87. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199531505029>. Fecha de consulta: 07-01-2023.

BETANCUR ECHAVARRÍA, J. 2021. "La crítica literaria sobre la literatura de la Violencia en Colombia: aproximación a una reevaluación." En *Lingüística y Literatura*. Vol. 42, 80, p. 54-68.

BLANCO PUENTES, J. 2008. "Resemantización de la historia 'indebida' de una nación (in)imaginada: literatura colombiana y narcotráfico (Inventario)". En *Estudios de Literatura Colombiana*, 22, enero-junio. p. 15-31.

BLANCHOT, M. 2002. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.

BOLAÑO, R. 2004. *2666*. Barcelona: Anagrama.

BOUVET, F. 2019. "¿Mito o monstruo? Cuando la literatura colombiana se confronta con la figura de Pablo Escobar". En *América: el relato de un continente*. p. 141-155. Italia: Edizioni Ca Foscari.

CABALLERO WANGÜEMERT, M. 2009. "Leopardo al sol: la garra de García Márquez en Laura Restrepo". En *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*. Camacho Delgado, J. y Díaz Ruiz, F. (eds), p. 153-169. Madrid: Verbum.

CÁCERES AGUILAR, D. 2010. "Imágenes masculinas y violencia simbólica en *Delirio* de Laura Restrepo" en *Revista Andina de letras*, 27. p. 43-57.

CAMACHO DELGADO, J. 2006. *Magia y desencanto en la narrativa colombiana. Cuadernos de América sin nombre*. Alicante: Universidad de Alicante.

———. 2006b. "El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la Violencia en *La Virgen de los sicarios*". En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol. 32, 63/64. p. 227-248.

———. 2008. "La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico". En *Historia de la literatura Hispanoamericana. 3, Siglo XX*. Aínsa, F. y Barrera López, T., (eds). p. 295- 318. Madrid: Gátedra.

- CAMARENA, S. 2009. "México, ¿una sociedad decapitada? Periodista y escritor, el autor de 'Huesos en el desierto' indaga en su nuevo libro en el fenómeno de los decapitados". Disponible en: *El País*. 11/03/2009.[https://elpais.com/internacional/2009/03/11/actualidad/1236726010\\_850215.html](https://elpais.com/internacional/2009/03/11/actualidad/1236726010_850215.html). Fecha de consulta: 06-01-2023.
- CAPOTE DÍAZ, V. 2016. *Reescribir la violencia: Narrativas de la memoria en la literatura femenina colombiana contemporánea*. Peter Lang International Academic Publishers.
- CÁRDENAS SANTAMARÍA, J. 2015. "Panorama de la literatura sobre el conflicto armado en Colombia, siglos XX y XXI. Consideraciones sobre su desarrollo y evolución narrativa". En *Hallazgos*, 29. p. 19-44.
- CARRIÓN, F. 2016. "El IS ejecuta a 232 personas en Mosul en un solo día". En *El mundo*. 28 de diciembre.<https://www.elmundo.es/internacional/2016/10/28/58131a9822601dc1128b45f2.html>. Fecha de consulta: 06-01-2023.
- CASCANTE, H. 2007. "El desplazamiento: espacio, hogar e identidad". En *El universo literario de Lauta Restrepo: antología crítica*. Bogotá: Taurus.
- CASTRO CAYCEDO, G. 1994. *La bruja: coca, política y demonio*. Bogotá: Editorial Planeta.
- . 1986. *Colombia amarga*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A.
- CHÁVEZ PLAZAS, Y. 2010. "Entre el despojo y el destierro: una aproximación al problema de la tierra en familias desplazadas por la violencia en Colombia". En *Tabula Rasa*, 12. p. 159-173.
- CNMH (CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA). 2013. *¡Basta ya! Colombia: memoria de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional. Disponible en: [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes\\_2015/nacion-desplazada/una-nacion-desplazada.pdf](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes_2015/nacion-desplazada/una-nacion-desplazada.pdf). Fecha de consulta: 3/2/2020.
- . 2015. "Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia". En *Centro nacional de memoria histórica*. Bogotá.
- COHEN, J. (1996): "Monster Culture (Seven Theses)", en Cohen, J. (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, p. 3-25. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

- "¿Como se fraguó la tragedia de los Montes de Maria?" 2010. Verdad Abierta. 2010. Disponible en: <http://m.semana.com/politica/articulo/el-pacificador/120118-3>. Fecha de consulta: 2-1-2020.
- CORTÉS, José Miguel G. 1997. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama.
- DE EUSEBIO, C. 2017. "Laura Restrepo: los fantasmas son banderas de guerra". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 803. p. 74-89.
- DE TORO, F. 2010. "El desplazamiento de la literatura y la literatura del desplazamiento. La problemática de la identidad". En *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 5. p. 8-30. Disponible en: <http://www.uv.es/extravio>. Fecha de consulta: 5-7-2019.
- DEI CAS GIRALDI, N., Chantraine-Braillon, C. y Idmhand, F. Eds. 2010. *El escritor y el intelectual entre dos mundos: Lugares y figuras del desplazamiento*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft. disponible en: <https://doi.org/10.31819/9783964566324>. Fecha de consulta: 09-11-2022.
- DELGADO RICCI, M. 2021. "Literatura de crímenes femenina y feminista en Colombia: cuerpo de mujer, misoginia y patriarcado a través de Laura Restrepo y Melba Escobar". En *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 26, p. 141-160.
- DORFMAN, A. 1972. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama.
- DUARTE RINCÓN, R. 2016. "Una mirada íntima a *Pecado* de Laura Restrepo". En *El Espectador*, 12 (julio). p. 1-5.
- ESCOBAR MESA, A. 1996. "La Violencia: ¿generadora de una Tradición Literaria?". En *Gaceta Colcultura*, 37 (diciembre), p. 21-29.
- . 1997. "García Márquez, ¿fundador de una tradición literaria?". En *Estudios de Literatura Colombiana*, 1 (julio-diciembre), p. 35-54.
- . 2004. "Literatura y violencia en la línea de fuego". En *Literatura y cultura-Narrativa Colombiana del siglo XX. Híbridez y alteridades*. Vol. II. Jaramillo, M. M. Osorio, B. y Á. Robledo (comp), p. 321-338. Bogotá: Ministerio de Cultura.

- ESPAÑOL CASALLAS, G. 2019. *Literatura y derecho: Usos de la memoria en Rafael Chirbes y Laura Restrepo*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- ESTEBAN, Á. y Montoya Juárez, J. (eds). 2009. *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- FACIOLINCE, H. 2008. "Estética y narcotráfico". En *Revista de estudios hispánicos*. Vol. 42, 3. p. 513.
- FANTA CASTRO, A. 2018. "La zona del vacío: desplazamientos y recorridos en la ficción colombiana contemporánea". En *Taller de letras*, Núm. 63. p. 167-177. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7003344&orden=0&info=link>. Fecha de consulta: 19-9-2019.
- FIGUEROA SÁNCHEZ, C. 2004. "Gramática-Violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo xx". En *Tabula Rasa*, 2, p. 93-110.
- FONSECA, A. 2009. *Cuando llovió dinero en Macondo: Literatura y narcotráfico en Colombia y México*. Tesis doctoral. University of Kansas.
- FORERO QUINTERO, G. 2011. "La anomia en las novelas de crímenes en Colombia". En *Literatura y lingüística*, 24. p. 33-59.
- FRANZ, C. 2005. *El desierto*. Barcelona: Mondadori.
- GARCÍA, K. 2011. «El testimonio en la ficción: representaciones de la violencia en la novelística colombiana». En *Revista Nexus Comunicación*, S.I., p. 120-135.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. 1959. "Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia"". En *La calle*, 103 (9 de octubre), p. 12-13.
- . 2000. *Doce cuentos peregrinos*. Madrid: Mondadori.
- . 2002. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra.
- . 2002. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- GILHODES, P.; SÁNCHEZ GÓMEZ, G.; PEÑARANDA, R. 2007. *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. 3ª. edición. Medellín: La Carreta Editores.

GIRALDO BERMÚDEZ, L. 2000. *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975-1995*. Santa Fé de Bogotá: Centro editorial Javeriano.

———. 2001. *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

———. 2004. "Inmigrantes y desplazados en la narrativa colombiana contemporánea". En *Literatura colombiana A*, 53 (enero), p.11- 31.

———. 2008. "En otro lugar : migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana". En *Cuadernos de Literatura*, 13 (24, enero-junio), p.10- 27.

———. 2008b. "Narradores colombianos y escrituras del desplazamiento. indicios y pertinencias en una historia social de la literatura". En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXIV, 233 (abril-junio), p. 423- 439.

———. 1995. *Fin de siglo: narrativa colombiana*. Santiago de Cali: Facultad de Humanidades. Ciudad universitaria Meléndez.

GIRALDO BERMÚDEZ, L. y Williams, R. "Modernidad y posmodernidad en la narrativa colombiana de los noventa". En *Cuadernos de Literatura*. Vol. 2, 3 (enero-junio), p. 87- 94.

GONZÁLEZ, J. 2017. "Caso Yuliana Samboní: cómo el brutal asesinato de una niña indígena a manos del conocido arquitecto Rafael Uribe enfrentó a la vieja y la nueva Colombia". En *BBC news*. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-42175862>. Fecha de consulta: 2-5-2020.

GONZÁLEZ GÓMEZ, H. 2006. "Reflexión sobre la política de atención a la población víctima del desplazamiento forzado por causa de la violencia en Colombia". En *Revista Tendencia & Retos*, 11 (octubre), p. 57- 65.

GÓMEZ-RAMÍREZ, O., Cruz, R. y Luz, V. 2008. "Las jóvenes y el feminismo: ¿indiferencia o compromiso?". En *Revista Estudios Feministas*, 16. p. 387-408.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S. 2009. *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama.

———. 2018. *Huesos en el desierto*. Editor digital: Unsot. Ebook.

GONZÁLEZ, V. y Useche G., D. 2019. El documento animado como ruta para narrar historias de vida sobre desplazamiento forzado en Colombia. En

*Cátedra Unesco: derechos humanos y violencia: gobierno y gobernanza. Desplazamiento forzado, análisis para la prevención y la restauración de los vínculos sociales rotos.* p. 50-79. Gutiérrez Quevedo, M. y Olarte Delgado, Á. (eds). Bogotá: Universidad de Colombia.

GUZMÁN CAMPOS, G., Fals Borda, O. y Umaña Luna, E. 1962. *La violencia en Colombia*. Colombia: Edición Tercer Mundo.

HAN, B. 2016. *Topología de la violencia*. Herder Editorial.

HENDERSON, J. D. 2012. *Víctima de la globalización: La historia de cómo el narcotráfico destruyó la paz en Colombia*. Colombia: Siglo del Hombre Editores.

HERRERO-OLAIZOLA, A. 2007. "'Se vende Colombia, un país de delirio': El mercado literario global y la narrativa colombiana reciente". En *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 61. p. 43-56. <http://doi.org/10.3200/SYMP.61.1.43-56>. Fecha de consulta: 3-5-2019.

HOSENBALL, M. y Westall, S. 2014. "Estado Islámico decapita a rehén británico en nuevo video: grupo". En *Reuters*. 4 de octubre. Disponible en: <https://www.reuters.com/article/internacional-estadoislamico-britanico-aidLTAKN0H S1YX20141004>. Fecha de consulta: 06-01-2023.

INFOBAE. 2016. "El Estado Islámico ejecutó a sangre fría a 50 chitas iraquíes en una fosa". En *INFOBAE*. 22 de septiembre de 2016. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/mundo/2016/09/22/el-estado-islamico-ejecuto-a-sangre-fria-a-50-chiitas-iraquies-en-una-fosa/>. Fecha de consulta: 06-01-2023

———. 2017. "El estado Islámico ejecutó a cinco terroristas por intentar huir de las batallas de Mosul". En *INFOBAE*. 26 de enero de 2017. Disponible en: <http://www.infobae.com/america/mundo/2017/01/26/el-estado-islamico-ejecuto-a-cinco-terroristas-por-intentar-huir-de-las-batallas-de-mosul/>. Fecha de consulta: 06-01-2023

———. "El Estado Islámico decapitó a un clérigo de 100 años acusado de brujería". En *INFOBAE*. 21 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/mundo/2016/11/21/el-estado-islamico-decapito-a-un-clerigo-de-100-anos-acusado-de-brujeria/>. Fecha de consulta: 06-01-2023

JÁCOME, M. 2009. *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

- . 2016. "¿Narco-novela o novela del narcotráfico? Apuntes sobre el caso colombiano". En *Narcoficciones en México y Colombia*. Adriaensen, B. y Kunz, M. (eds). Madrid: Iberoamericana-Vervuert, p. 27-52.
- JASTRZEBSKA, A. 2016. "Narconovela y sociedad. Narrar el crimen en una realidad postpolítica". En *Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. IV, 1(invierno), p. 63-83.
- JIMÉNEZ BECERRA, A. 2013. "El periodo de la violencia en Colombia y el uso de las imágenes del terror, 1948-1965". En *Revista de Antropología experimental*, 13, p. 151-165. Disponible en: <http://revista.ujen.es/rae>. Fecha de consulta: 4-3-2019.
- KOHUT, K. 1994. *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie*. Madrid: Vervuert.
- . 2000. "El nuevo realismo: temas y conceptos". En *America: Cahiers du CRICCAL*, 24 (1), p. 9- 21. <https://doi.org/10.3406/ameri.2000.1444>. Fecha de consulta: 15-6-2021.
- La Nación*. 2004. "Alcalde de Bogotá agradece a Restrepo pertenecer a su nómina", Disponible en: <https://www.nacion.com/archivo/alcalde-de-bogota-agradece-a-restrepo-pertenecer-a-su-nomina/CQSUD2XJY NELBD7TFWM27T4IFQ/story/>. Fecha de consulta: 19-9-2021.
- LANDER, M. 2007. "La voz impenitente de la 'sicaresca' colombiana". En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXIII, 218 (enero-marzo), p. 165-177.
- LE BRETON, D. 2002. *La sociología del cuerpo*. Edición digital: Presses Universitaires de France.
- LEÓN CASTRO, M. 2018. "La violencia en la realidad colombiana. Una lectura de *Delirio y Leopardo al sol* de Laura Restrepo como unidad de análisis territorial". En *Cuadernos del ICIC*. Revista del instituto de Cultura, Identidad y Comunicación. Universidad Nacional de la Patagonia Austral, 2, p. 122-141.
- LICATA, N. y Conrod, T.. 2018. "Entre Francia y Colombia". En *Caravelle* [en línea]. <https://doi.org/10.4000/caravelle.4037>. Fecha de consulta: 02-12-2022.

- LIROT, J. 2007. "Laura Restrepo por sí misma". En *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Sánchez Blake, E.E. y Lirot, T. (eds), p. 341-352. Bogotá: Taurus.
- LÓPEZ GARCÍA, G. 2004. "¿Un amor imposible? Las complejas relaciones entre cine y literatura". En *Arte y nuevas tecnologías*, p. 700-711.
- MANRIQUE, J. 2007. "Entrevista con Laura Restrepo" En *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Sánchez Blake, E.E. y Lirot, T. (eds), p. 353-368. Bogotá: Taurus.
- MARTIN, D. 2008. "Mothers and nomadic subjects: Configurations of identity and desire in Laura Restrepo's *La novia oscura*". En *Modern Humanities Research Association*. Vol. 103, 1, p. 113-128.
- MARTÍN RODRIGO, I. 2013. "Encuentro con Laura Restrepo". Entrevista en ABC.es, Sección Libros.
- MEDINA, M. 1990. "La violencia en Colombia: inercias y novedades 1945-1950, 1985-1988". En *Revista Colombiana de Sociología-Nueva*, Serie I, 1 (enero-junio), p. 49- 75.
- MEJÍA, G. 2007. "Fragmentación del discurso histórico: individuo y multitud en La multitud errante". En *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*. Bogotá: Taurus.
- MEJÍA RIVERA, O. 1999. "La generación mutante". En *Estudios de Literatura Colombiana*, 4 (enero-junio), p. 99-106.
- MELIS, D. 2005. "Una entrevista con Laura Restrepo". En *Bibliografía de la Literatura Española*, 34 (1), p. 114- 129.
- MENTON, S. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina: (1979-1992)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MOLINA GARRIDO, G. 2015. "Dios como sicario: la muerte violenta y el desorden teológico en Colombia". En *Revista de Estudios sociales*, 51 (enero-marzo), p. 241-256.
- MOLINA MOLINA, J. 2010. *Escribir sobre lo pintado. El registro pictórico en textos de la narrativa latinoamericana moderna*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.

- MONTAÑO GONZÁLEZ, M. 2015. "Hombres de letras y narcotráfico en dos décadas de literatura colombiana". En *Poligrams*, 41, p. 97-109.
- MONTOYA, P. 1999. "La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana". En *Estudios de literatura Colombiana*, 4, enero-junio, p. 107-115. <https://doi.org/https://doi.org/10.3406/ameri.2000.1449>. Fecha de consulta: 16-3-2018.
- . 2008. "Fernando Vallejo: demoliciones de un reaccionario" En *América: Cahiers du CRICCAL*, 37. La satire en Amérique latine: la satire entre deux siècles. Vol. 1, p. 159-167.
- . 2009. *Novela histórica en Colombia, 1988-2008: entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- MORALES BENÍTEZ, O. 1991. *Momentos de la literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- MORENO SERRANO, F. 2011. "El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción". En *UNED. Revista Signa*. Núm. 20. p. 471-496.
- NARANJO GIRALDO, G. 2001. "El desplazamiento forzado en Colombia. Reinención de la identidad e implicaciones en las culturas locales y nacionales". En *Scripta Nova*, 94 (1), p. 1-17. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-37.html>. Fecha de consulta: 4-5-2019.
- NAVIA VELASCO, C. 2005. "Laura Restrepo, la creación de un mundo novelístico". En *Teoría y pensamiento feminista*. Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/53493>. Fecha de consulta: 3-6-2018.
- . 2007. "El universo literario de Laura Restrepo". En *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Sánchez Blake, E.E. y Lirot, T. (eds), p. 19-38. Bogotá: Taurus.
- . 2016. "Laura Restrepo habla sobre su nueva novela *Pecado*". En *El País*, 20 de marzo. Disponible en: <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/laura-restrepo-habla-sobre-su-nueva-novela-pecado.html> 2/7. Fecha de consulta: 10-2-2020.
- . 2017. "Laura Restrepo y sus miradas al mal". En *La manzana de la discordia*, 12 (1 de julio), p. 117-20.

- NIÑO PAVAJEAU, J. 1991. "Las migraciones forzadas de población, por la violencia, en Colombia: una historia de éxodos, miedo, terror, y pobreza". En *Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 45 (33).
- NORIEGA, T. 2022. *Novela Colombiana Contemporánea: IncurSIONES en la Postmodernidad*. Bogotá: Editorial UniMagdalena.
- ORDIZ-VÁZQUEZ, Francisco Javier. 2020. "Monstruos, engendros y criaturas artificiales en la narrativa de anticipación en México". En *La Colmena*, 108, p. 85-98.
- OSÓRIO, Ó. 2008. "El sicario en la novela colombiana". En *Poligramas*, 29 (junio), p. 61- 81.
- PARRA, E. 2005. "Norte, narcotráfico y literatura". En *Letras libres*. Vol. 82, 7, p. 60-61.
- PÉREZ GRAS, M., Baldrich, C. y Lemo, M. 2016. "El 'desierto' y la construcción del marginal en la literatura argentina". En *Gramma*, 4, p. 150-172. En *Revista de la Escuela de Letras. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales*, 4, p. 150-172.
- PÉREZ PINZÓN, L. 2014. "La narrativa de la 'Violencia' desde el campo y los campesinos del Chicamocha". En *Estudios de Literatura Colombiana*, 35 (julio-diciembre), p. 107- 125.
- PÉREZ SALAZAR, J. 2019. "Laura Restrepo : 'En *Los Divinos* quería mostrar lo que hay detrás del monstruo , la parte que no se ve'". En *BBC Mundo*. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46986259>. Fecha de consulta: 21-10-2020.
- PIÑA, G. 2013. "La densidad del poder y su lectura. Unas palabras sobre *Masa y poder* de Elías Canetti". En *Casa del tiempo*, 71 (septiembre), p. 47-52. Disponible en: [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/71\\_vi\\_sep\\_2013/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num\\_71\\_47\\_52.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/71_vi_sep_2013/casa_del_tiempo_eIV_num_71_47_52.pdf). Fecha de consulta: 25/10/2020.
- PIOTROWSKI, B. 1988. *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea (aspectos antropológico-cultural e histórico)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- POLIT DUEÑAS, G. 2006. "Sicario, delirantes y los efectos del narcotráfico en la Literatura colombiana". En *Hispanic Review*. Vol. 74, 2, p. 119-142. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/27668737>. Fecha de consulta: 14-11-2018.

- POSADA DÍAZ, F. 1969. *Colombia: violencia y subdesarrollo*. Disponible en: [http://bdigital.unal.edu.co/50652/1/franciscoposada\\_1968.pdf/](http://bdigital.unal.edu.co/50652/1/franciscoposada_1968.pdf/). Fecha de consulta: 11-12-2020.
- QUESADA GÓMEZ, C. 2002. "A vueltas con la nación: sobre la actual narrativa colombiana". En *Periplo Colombiano*. Corti, E. y Rodríguez Amaya, F. (eds). Italia: Bergamo University Press.
- QUIN MEDINA, A. 2014. "Medina Reyes: impostura, sujeción, riesgo". En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Zapata, J. (ed), p. 256-268. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- RADFORD, J. y Russell, D. 1994. *Femicide: The Politics of Woman Killing. Australian & New Zealand Journal of Criminology*. <https://doi.org/10.1177/000486589402700212>. Fecha de consulta: 10/12/2020.
- . 2006. *Feminicidio: la política del asesinato de las mujeres*. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- RAMA, Á. 1972. *La generación crítica: 1939-1969*. Montevideo Arca.
- . 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo veintiuno.
- RAMÍREZ-GÓMEZ, L. 2008. "Sujeto migrante en la narrativa colombiana contemporánea". En *Cuadernos de Literatura*. Vol. 13, 24 (enero-junio), p. 29- 46.
- RAMÍREZ, D. 1994. "La sombra del leopardo". En *Boletín Cultura y Bibliográfico* 31, 36, p. 118-119.
- RAMÍREZ VÁSQUEZ, E. 2007. "Entre el mito y la historia, una reflexión sobre Leopardo al sol de Laura Restrepo". En *Estudios de literatura colombiana*, 21, p. 93-107.
- RESA NESTARES, C. 2003. "Los Zetas, de narcos a mafiosos". Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/330909794\\_Los\\_Zetas\\_de\\_narcos\\_a\\_mafiosos](https://www.researchgate.net/publication/330909794_Los_Zetas_de_narcos_a_mafiosos). Fecha de consulta: 16-5-2018.

- RESSLER, R. y Shachtman, T. 1998. *Dentro del monstruo. Un intento de comprender a los asesinos en serie*. María Faidella (trad.). Titivillus: Editorial Digital.
- RESTREPO, Laura. 2003. *La multitud errante*. Barcelona: Anagrama.
- . 2004. *Delirio*. Madrid: Alfaguara.
- . 2005. *La novia oscura*. Barcelona: Alfaguara.
- . 2009. *Demasiados héroes*. Madrid: Alfaguara.
- . 2013. *Hot sur*. Madrid: Planeta.
- . 2014. *Leopardo al sol*. Barcelona: Alfaguara.
- . 2015. "Niveles de realidad en la literatura de la 'Violencia' colombiana". En *Antología del pensamiento crítico colombiano contemporáneo*, p. 453-91. Manuel Moncayo, V. (ed.). Buenos Aires: CLACSO.
- . 2016. *Pecado*. Barcelona: Alfaguara.
- . 2018. *Los divinos*. Barcelona: Alfaguara.
- . 2022. *Canción de antiguos amantes*. Barcelona: Alfaguara.
- REYNA, Carlos. 2017. "Laura Restrepo, en los zapatos de un monstruo". En *Gatopardo*. Disponible en: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/libro-los-divinos/>. Fecha de consulta: 5-6-2020.
- RIVERA GALINDO, L. 2000. "Violencia y desplazados en Colombia". En *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 15, p. 71-78.
- ROAS, D. 2019. "El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación". En *Revista de literatura*. Vol. 81, 161, p. 29-56.
- ROBILLARD, V. 2011. "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)". En *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. González Aktories, S. y Artigas Albarelli, I. (eds.), Saucedo Dimas, R. (trad.). México: Bonilla Artigas Editores, p. 27-50.
- RODERO, J. 2015. "Un cuento de hadas subversivo o conservador? Monstruos, autoridad e insumisión en 'El laberinto del fauno' de Guillermo del Toro". En *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico*. Vol. 3, 2, p. 35-54.

- ROJAS, L. 2007. "Cruce de caminos: La historia personal y social". En *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*. Lirot, J. y Sánchez-Blake, E. (eds.), p. 111-125. Bogotá: Taurus.
- . 2018. "Laura Restrepo Pecado". En *Revista de Estudios Colombianos*, 51 (julio-diciembre), p. 87-88.
- RODRÍGUEZ, F. 2012. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. Ebook.
- RODRÍGUEZ, N. 2005. *Política, periodismo y creación en la obra de Laura Restrepo*. Tesis doctoral. University of Cincinnati.
- RUEDA, M. 2004. "Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente". En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXX, 207 (abril-junio), p. 391- 408.
- . 2011. *La violencia y sus huellas: una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- SABOULARD RESTREPO, P. 2007. "Casi todo sobre mi madre". En *El universo literario de Laura Restrepo: antología crítica*. Sánchez Blake, E.E. y Lirot, J. (eds), p. 369-374. Bogotá: Taurus.
- SÁENZ ROVNER, E. 2007. *La ofensiva empresarial. Industriales, políticos y violencia en los años 40 en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia. CES.
- SALAMANCA RANGEL, M. 2007. *Violencia política y modelos dinámicos. Un estudio sobre el caso colombiano*. Alberdania: Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe.
- SALDARRIAGA GUTIÉRREZ, K. 2022. *Giro rural, memoria y conflicto armado en la novela colombiana del siglo XXI*. Tesis doctoral. Repositorio de Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ-BLAKE, E. 2001. "Colombia, un país en el camino: Conversación con Laura Restrepo". En *Revista de Estudios Colombianos*, 22. p. 58-61. Disponible en: [http://www.colombianistas.org/portals/0/revista/rec22/12.rec\\_22\\_sanchezblackeentrevlrestrepo.pdf](http://www.colombianistas.org/portals/0/revista/rec22/12.rec_22_sanchezblackeentrevlrestrepo.pdf). Fecha de consulta: 12-12-2019.

- . 2021. "El feminicidio en la literatura: Lo abyecto en *Los Divinos*, de Laura Restrepo". En *Contiendas de Género: Discursos teológicos, cotidianos y literarios*. Ortiz Rodríguez, M., Ortiz, M. y Castellanos Llanos, G. (eds). Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- SÁNCHEZ-BLAKE, E. y Lirot, J. 2007. *El universo literario de Laura Restrepo : antología crítica* . Bogotá: Taurus.
- SÁNCHEZ GOMEZ, G. 1990. "Guerra y política en la sociedad colombiana". En *Análisis político*. Bogotá: Iepri.
- SANTIESTEBAN, H. 2000. "El monstruo y su ser". En *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*. Vol. 21, 81. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13708105>. Fecha de consulta: 07-01-2023
- SANTOS, D., Vásquez Mejía, A. y Urgelles, I. 2016. "Introducción lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental". En *Mitologías hoy*. Vol. 14 (diciembre), p. 9-23.
- SEGURA, C. 2007. "Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea". En *América Larina Hoy*, 47, p. 55-76.
- SCHLENKER, A. 2009. "Narcotráfico, narcocorridos y narconovelas: la economía política del sicariato y su representación sonora-visual". En *Revista Latinoamericana de Seguridad Ciudadana*, 8 (septiembre), p. 75-87. Disponible en: <http://flacsoandes.edu.ec/dspace/bitstream/10469/2926/3/RFLACSO-U08-06-Schlenker.pdf>. Fecha de consulta: 20-10-2018.
- SERRATO, C. 2019. *Laura Restrepo: "Cuando dices que el asesino es un 'monstruo', rompes el vínculo entre la vida cotidiana y el hecho excepcional"*. InfoLibre. Disponible en: [http://infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/laura-restrepo-dices-asesino-monstruo-rompes-vinculo-vida-cotidiana-hecho-excepcio nal\\_1\\_1172565. html](http://infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/laura-restrepo-dices-asesino-monstruo-rompes-vinculo-vida-cotidiana-hecho-excepcio nal_1_1172565. html). Fecha de consulta: 6-2-2020.
- SHAW, D. 1992. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- SILVA, Y. 2007. "Narrar la violencia con voz femenina: Elisa Mújica, Albalucía Ángel y Laura Restrepo". En *Estudios de Literatura Colombiana*, 21, p. 57-72.
- SILVA MAROTO, P. 2016. "El Bosco. Tríptico del Jardín de las delicias" En "El Bosco. La exposición del V centenario", Madrid, Museo Nacional del Prado.

P.N. 46. 330-346. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>. Fecha de consulta: 12-12-2021.

SKLODOWSKA, E. 1991. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

SURI SALVATIERRA, K. 2007. "Reseña de 'Feminicidio: La política del asesinato de las mujeres' de Diana E. Russell y Hill Radford". En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Vol. XLIX, 200, p. 169-171. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/421/42120010.pdf>. Fecha de consulta: 20-5-2020.

TOBAR TORRES, J. 2015. "Violencia política y guerra sucia en Colombia. Memoria de una víctima del conflicto colombiano a propósito de las negociaciones de la Habana." En *Memoria y sociedad*. Vol. 19, 38 (enero - junio), p. 9-22.

TORRE, C. 2007. *Literatura en tránsito: la narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto (Argentina, 1870-1900)*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

VALBUENA BEDOYA, N. 1999. "Laura Restrepo: del periodismo a la ficción". En *Nómadas*, 11, p. 200-217.

VALCÁRCEL, A. 1994. *Sexo y filosofía sobre "mujer" y "poder"*. Bogotá: ANTHROPOS Editorial del Hombre.

VALENCIA ORTIZ, I. 2011. *La propuesta política y escritural de Laura Restrepo*. Santiago del Cali: Universidad del Valle.

VANDEN BERGHE, K. 2019. *Narcos y sicarios en la ciudad letrada*. Valencia: Albatros.

VARGAS LLOSA, M. 1999. "Los sicarios". En *El País*, 4 de octubre. Disponible en: [https://elpais.com/diario/1999/10/04/opinion/938988004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/10/04/opinion/938988004_850215.html). Fecha de consulta: 03-11-2022.

VÁSQUEZ, E. 2007. "Entre el mito y la historia Una reflexión sobre la violencia en la novela *Leopardo al sol* de Laura Restrepo". En *Estudios de literatura colombiana*, 21, p. 93-107.

- VIDAL MORANTA, T. y Urrútia, E. 2005. "La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares". En *Anuario de Psicología*, 36 (3 diciembre), p. 281-297.
- VON DER WALDE, E. 2001. "La novela de sicarios y la violencia en Colombia". En *Iberoamericana*. Vol. I, 3, p. 27- 40. <https://doi.org/10.2307/41672670>. Fecha de consulta: 13/4/2019.
- WILLIAMS, R. 2017. *El campo y la ciudad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ZAMORA BELLO, N. 1998. *La novela colombiana contemporánea: 1980-1995*. New Orleans: University Press of the South.