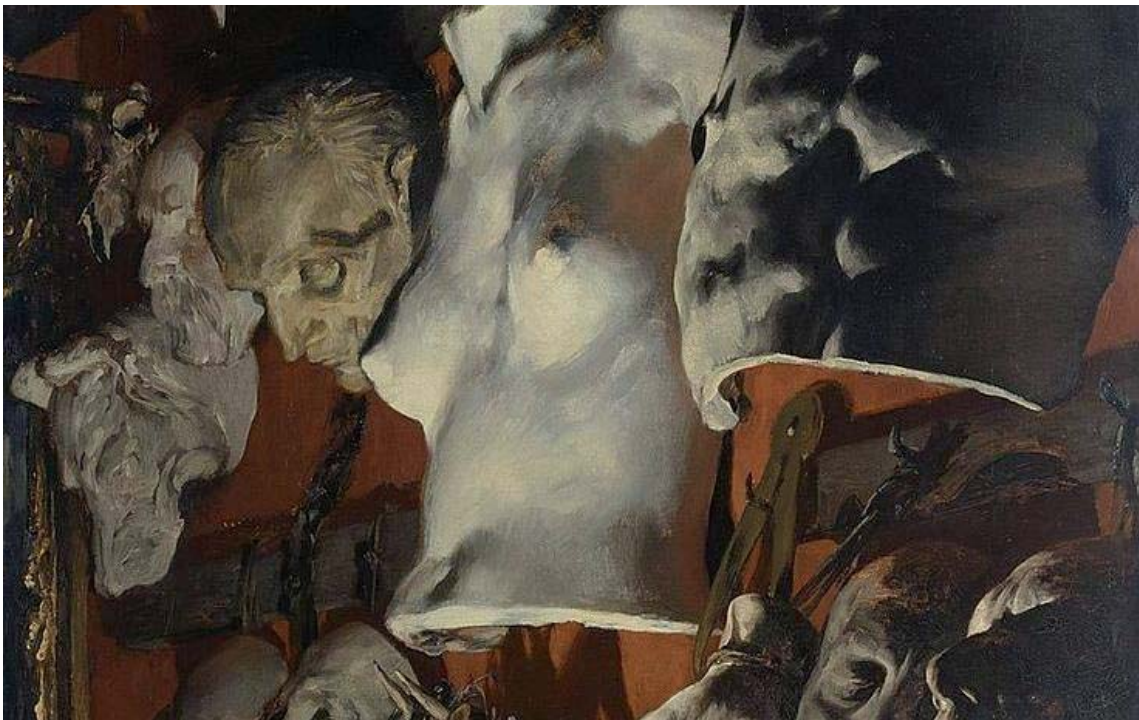




FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Trabajo Fin de Máster
Máster en Estudios Americanos
2018/2019

DESMONTANDO AL MONSTRUO. UNA INTERPRETACIÓN DE LA NOVELA *LOS DIVINOS*, DE LAURA RESTREPO



Alumno: María García Moreno
Tutor: José Manuel Camacho Delgado

ÍNDICE DE CONTENIDO

RESUMEN.....	6
JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
1. BAJO LA FICCIÓN DE LAURA RESTREPO.....	9
2. EL GÉNERO ESTRUCTURADOR DE LA SOCIEDAD.....	22
2.1.LOS PERSONAJES FEMENINOS O EL ROL DOMINADO.....	32
2.2.LOS PERSONAJES MASCULINOS O EL ROL DOMINANTE.....	38
3. LA SOCIEDAD COMO MONSTRUO.....	49
3.1.EL MONSTRUO EN SU CONSTRUCCIÓN: MUÑECO.....	51
3.2.LA VÍCTIMA EN SU CONSTRUCCIÓN: LA NIÑA.....	62
4. SOCIEDAD Y VIOLENCIA: LA DENUNCIA DE LAURA RESTREPO.....	71
5. CONCLUSIONES.....	82
BIBLIOGRAFÍA.....	85

Resumen: *La recreación ficcional de un crimen real le sirve a Laura Restrepo como motor de acción de su última novela publicada, Los Divinos (2012). En este trabajo que se presenta, se busca analizar todo el entramado social que la novelista colombiana radiografía de manera exhaustiva a lo largo de los seis capítulos que estructuran la novela para tratar de vislumbrar la denuncia que esconden sus páginas, ya que el monstruo señalado como victimario y único culpable se catapulta como una construcción de mayor envergadura, detrás de la cual se esconde una mano ejecutora que se desvela como la sociedad en su conjunto.*

Abstract: *The fictional recreation of a real crime serves Laura Restrepo as the driving force of her latest published novel, Los Divinos (2012). In this research work that is presented, we seek to analyze the entire social framework that the Colombian novelist radiographs exhaustively throughout the six chapters that structure the novel to try to find out the complaint hidden in its pages, because the monster indicated as offender and guilty is catapulted as a larger construction, behind which lies an executing hand that reveals itself as the society as a whole.*

JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

1. JUSTIFICACIÓN

Laura Restrepo (1950) está considerada como una de las grandes voces de la narrativa actual y su última novela publicada, *Los Divinos* (2017), como todo su recorrido ficcional, parte de un hecho real que sirve como motor de propulsión para que la ficción se desarrolle. Lejos de realizar un estudio filológico del texto, este trabajo se centra en los aspectos socioculturales que estructuran a la sociedad radiografiada de manera minuciosa a lo largo de sus casi doscientas cincuenta páginas de extensión.

La sociedad presentada se parapeta como uno de los puntos fundamentales para comprender la reflexión última que la novelista defiende en el texto. Gracias a la interpretación y análisis del cuerpo social, se aspira a comprender la situación de la mujer dentro la cultura colombiana, ahondando en los aspectos claves que llevan a la subyugación de lo femenino por parte de lo masculino, donde la coerción, el sometimiento y el maltrato físico y psicológico derivan en el feminicidio, entendido como el asesinato indiscriminado de mujeres por su condición de género y contra el que se pretende luchar. Así lo anuncia el prefacio de *Los Divinos*: «Al día en que todos los hombres, a la par con las mujeres, se manifiesten en las calles contra el feminicidio» (Restrepo, 2018, p. 9).

2. OBJETIVOS

Uno de los objetivos principales de este trabajo que se presenta es analizar los aspectos socioculturales que estructuran a la sociedad presentada en la novela *Los Divinos* (2017), de Laura Restrepo. Para ello, se ha dividido el contenido en tres bloques titulados: 1) «El género estructurador de la sociedad»; 2) «La sociedad como monstruo»; y 3) «Sociedad y violencia: la denuncia de Laura Restrepo». A través del desarrollo de dichos bloques, se tratan de descomponer los aspectos clave que caracterizan a la sociedad dibujada por Restrepo, buscando con ello una mejor comprensión de la reflexión final de la autora. A este objetivo principal, le siguen una serie de objetivos específicos enunciados según el orden de aparición:

- Analizar a los personajes fundamentales de la obra, separándolos según el género para determinar las relaciones de poder que se establecen entre el grupo femenino y el grupo masculino.

- Reconstruir al monstruo, presentado como el victimario, y ahondar en los aspectos socioculturales que lo definen como tal.
- Reconstruir a la víctima, ayudándonos de intertextos literarios y filosóficos que la dotan de un carácter mítico-sagrado.
- Determinar las causas por las que la sociedad estalla en violencia ante el crimen.
- Visibilizar el feminicidio como el asesinato de mujeres por su condición de género.

3. METODOLOGÍA

La lectura minuciosa del texto permite visualizar tres puntos de inflexión fundamentales: la estructura jerárquica de los personajes, supeditados los unos a los otros dependiendo de diferentes condicionantes sociales, siendo uno de los más importantes el de género; la imagen del monstruo como algo marginal-negativo, una visión social del mismo que sirve para alejarlo de la masa social, anularlo y condenarlo; y un estallido violento de la sociedad ante el crimen narrado, cuya denuncia no es contra el feminicidio, sino que se convierte en la clásica lucha de clases entre ricos y pobres.

Determinados estos puntos, el estudio de lo social en cuanto al género se ha basado en trabajos de carácter antropológico, principalmente de dos autoras destacadas en el campo: Rita Laura Segato y Anna M. Fernández Poncela. Sus ensayos sobre la cultura social, sobre la construcción del género y sobre el imaginario social de los papeles desempeñados por los actores sociales resultan claves para comprender asimismo la estructura social propuesta por Restrepo. A su vez, son también estudios del campo de la antropología y la sociología los que me sirven para determinar la construcción social del monstruo-victimario. Por último, estudios históricos sobre la violencia en Colombia, así como estudios de Derecho Penal para la tipificación del feminicidio como delito penal independiente del delito de homicidio, sirvieron para construir el último punto a desarrollar sobre el texto.

Es por ello que este trabajo se presenta con carácter interdisciplinar, con la integración de diversas disciplinas humanísticas sin las cuales este trabajo no hubiera sido posible.

1. BAJO LA FICCIÓN DE LAURA RESTREPO

Laura Restrepo (Bogotá, Colombia, 1950) está considerada como una de las mejores narradoras de la pléyade de jóvenes escritores latinoamericanos que comienzan su andadura literaria en la década de los ochenta¹. Periodista, licenciada en Filosofía y Letras y con un posgrado en Ciencias Políticas, Restrepo es una escritora fuertemente comprometida con los aspectos sociales y políticos de su país natal, Colombia.

Sus andaduras literarias comenzaron desde muy niña, gracias a la avidez de un padre autodidacta que se esmeró por construir un núcleo familiar idóneo para su hija en el que esta pudiera desarrollar sus labores escriturales. Con una infancia nómada que la llevó a recorrer los cuatro puntos cardinales del planeta debido al trabajo de comerciante del padre, comenzará sus estudios universitarios en Filosofía y Letras por la Universidad de los Andes, que luego serían sustituidos por Ciencias Políticas (Restrepo, entrevista, 2001-2002, pp. 354-356).

La universidad le descubrirá a Laura Restrepo un mundo nuevo que la hará apartarse del cálido núcleo familiar en que el padre la había enclaustrado, adentrándola en el mundo de la política para terminar renunciando a cualquier compromiso de tipo académico (Restrepo, entrevista, 2001-2002, p. 357).

Su compromiso político, «siguiendo la creencia de que el mundo entero estaba allí para que nos los apropiáramos y la historia a nuestra disposición para transformarla» (Restrepo, entrevista, 2001-2002, p. 357), se desarrolló no solo en Colombia, sino también en España, donde militó durante cuatro años en el Partido Socialista Obrero Español, y en Argentina, luchando contra la dictadura de Jorge Videla (1975-1982)².

¹ Orlando Mejía propone el término de «Generación Mutante» para definir a esta literatura nueva que surge sin agrupación aparente en la década de los ochenta del siglo pasado. Una literatura que recupera la intención política que ya se inició en las letras colombianas durante el periodo de la Violencia (1948-1958), surgido a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, y que da lugar al estallido social conocido como el *Bogotazo*. Los autores de la década de los ochenta, ya desmarcados de la mitificación del macondismo, buscan acercarse a una realidad inmediata, cotidiana, sin los artificios oníricos de la realidad que caracterizaron los procesos anteriores (Camacho Delgado, 2008, pp. 315-316). Sin embargo, a Restrepo se la ha ubicado entre nombres de intelectuales como Alfredo Molano o Antonio Caballero, aunque, por edad, estaría más cerca de escritores como Jorge Franco, Consuelo Triviño o Ana María Rojas (Navia, 2007, p. 19).

² «[...] militancia [la de su período en Argentina contra la dictadura] que, te aclaro, fue clandestina pero no armada, porque yo creía entonces, como he creído siempre y creo ahora, que la vía de las armas o del terrorismo es una pavorosa distorsión que nada tiene que ver con la revolución humanitaria y profunda con la que soñaba y sigo soñando» (Restrepo, entrevista, 2001-2002, p. 358).

Tras regresar de España, comenzó su labor como periodista en el diario *Semana* como responsable de la sección de política nacional, donde conoció a Gabriel García Márquez (1927-2014), vinculado por aquel entonces a dicha publicación:

Mi tesis de grado para la licenciatura en Literatura, en 1969, había sido una enardecida diatriba contra lo que considerábamos el ahistoricismo y el fatalismo del llamado realismo mágico. Aunque nunca volví a leer esa tesis, estoy segura de que lo que allí yo sostenía era arbitrario y desatinado como crítica literaria, pero al mismo tiempo encuentro lógico que a los jóvenes colombianos de entonces, tan politizados como estábamos, y tan dolidos por la dureza de la vida en nuestro país, nos sedujera más la idea de aprenderle al escueto y realista autor de *El coronel no tiene quien le escriba*, que al igualmente genial pero más fantasioso y florido autor de *Cien años de soledad* (Restrepo, entrevista, 2001-2002, p. 359).

Sus incursiones periodísticas en *Semana* la pondrán en contacto con el gobierno de Belisario Betancur Cuartas y sus negociaciones de paz con el M-19. Laura Restrepo formará parte del Comité Negociador junto a autoras como Rocío Vélez de Piedrahíta o Vera Grabe (Capote Díaz, 2012, p. 266), lo que le hará abandonar su labor periodística para dedicarse por entero «a esa gran esperanza» que significó la negociación (Restrepo, entrevista, 2001-2002, p. 359). Tras la publicación de *Historia de una traición* (1986)³, recibirá continuas amenazas que la harán exiliarse del país durante seis años.

Es durante su exilio en México que Restrepo publica su primera obra de ficción, *La Isla de la Pasión* (1989), dando el pistoletazo de salida a su andadura literaria profesional. A caballo entre la historia, el periodismo y la ficción, con *La Isla de la Pasión*, la autora «acabará creando un discurso híbrido y mestizo que constituirá la clave de la riqueza discursiva de sus obras» (Capote Díaz, 2012, p. 267). Su proceso escritural así lo confirma, ya que parte de un previo proceso de investigación al que se van adhiriendo los elementos ficcionales constitutivos de su narrativa. En una entrevista para Julie Lirot, explica Restrepo (2006):

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 [...]. Una cosa del periodismo que yo reivindico es que el escritor tiene la

³ *Historia de una traición* (1986), que en su segunda edición será renombrada como *Historia de un entusiasmo* (1999), es un reportaje-testimonio donde Restrepo ofrece su visión subjetiva sobre el fracaso del proceso negociador del gobierno con el M-19, «posicionándose en contra del presidente Belisario Betancur» (Capote Díaz, 2012, p. 266).

obligación de saber, mientras que el periodista tiene el derecho a preguntar [...]. Luego organizo mi información y después la utilizo o la desecho en la medida en que la ficción me lo pide, pero siempre parto de la investigación. Después viene un proceso de reelaboración, en el que toda esa investigación va quedando atrás, en una especie de trama de fondo, a veces indirectamente o se diluye, y la ficción va cobrando ritmo (p. 344).

La Isla de la Pasión esboza «cuáles serán los rasgos temáticos, discursivos y narratológicos que la caracterizarán a lo largo de toda su proyección posterior» (p. 267). En este sentido, Diana Melis (2005), al igual que Capote Díaz (2012), caracteriza la escritura de la novelista colombiana por una especie de intergenericidad entre literatura, periodismo e historia, ya que sus relatos están compuestos de un fuerte compromiso por mostrar la actualidad, así como por encontrar un referente histórico comprobable (pp. 115-116). Pero su discurso histórico no pretende ser objetivo; Restrepo problematiza sobre la verdad oficial de los hechos que narra y apunta a «la importancia de exponer una sub-versión del discurso oficial» (Melis, 2005, p. 116). Así, a la labor investigadora previa al proceso de escritura se le suma la labor ficcional de sus relatos.

Su ópera prima relata la historia de Ramón Arnaud, un oficial desertor del ejército mexicano del gobierno de Porfirio Díaz al que se le ofrece, tras arrepentirse de su acción, ser gobernador de un atolón perdido en el Pacífico, bautizado por Magallanes como Isla de la Pasión y renombrada como Isla de Clipperton por un corsario británico en 1725 (Capote Díaz, 2012, p. 267). Arnaud, su esposa Alicia y once familias más, tratarán de «mantener la vida y generar la cultura en un espacio árido, inhóspito, cerrado y olvidado por todos» (Navia, 2007, p. 20) hasta que, en medio de la Revolución Mexicana y la consecuente caída del Porfiriato, los barcos cargados de provisiones con que se mantenía a la población comienzan a escasear, abandonando a su suerte a los habitantes de la isla durante nueve años.

Laura Restrepo utiliza como propulsor de la ficción un hecho real de la historia de México que supuso meses de investigación previa hasta llegar a la redacción del texto, creando una novela híbrida que se encontraba entre el reportaje histórico y la recreación literaria:

Pues resultó que a principios del siglo XX, en esa isla [la Isla de la Pasión] se había llevado a cabo una dramática, fantasmagórica y al mismo

tiempo quijotesca historia de resistencia militar por parte de la guarnición de once soldados mexicanos contra un invasor extranjero que nunca llegó a atacar, y ni siquiera a mostrar la cara. Luego, tras la muerte de todos los soldados mexicanos, vinieron nueve años de supervivencia, como náufragos, por parte de sus mujeres y sus hijos, hasta el emocionante rescate final. Empecé a rastrear las huellas de semejante tesoro de historia por entre los archivos de la marina mexicana y de la norteamericana, viejas cartas de amor y sobre todo por el territorio mexicano, que recorrí de un extremo a otro en busca del testimonio vivo de los descendientes de las once familias. Aquello no sólo me resultaba apasionante, sino que además [...] se me aparecía como la posibilidad de hablar en términos metafóricos de mi propia situación en ese momento: de mi confinamiento en esa muy particular isla que es el exilio político (Restrepo, entrevista, 2001-2002, p. 361).

Restrepo combina en esta ópera prima la denuncia política al rescatar a este grupo de soldados marginados del olvido dentro de un punto cartográfico igual de marginal y olvidado, con una enorme riqueza discursiva a la que se le suman «ecos hipertextuales de tradiciones literarias que van desde las novelas de caballería, *El Quijote*, relatos de piratas, corsarios y robinsones, imaginería de novelas aventureras y, por supuesto, referencias míticas a microcosmos inventados» (Capote Díaz, 2012, p. 270).

Producto también de una intensa investigación de más de una década de duración es la segunda obra de ficción de Restrepo, *Leopardo al sol* (1993), que no tuvo una fuerte acogida en su país natal, Colombia, por utilizar como eje temático principal un tema que supone «el mayor mal de la política y la sociedad del país andino en el momento de publicación de la misma» (Capote Díaz, 2012 p. 273), es decir: el narcotráfico.

Leopardo al sol narra la historia de dos clanes familiares hermanados, los Barraganes y los Monsalves, enfrentados por un crimen fratricida que los obliga a vengar con sangre a los muertos varones de una y otra familia, movidos por una profecía dictada por un anciano miembro de la familia, hasta que no quede ni un solo varón vivo, momento en que acabará la guerra. Situada la cartografía en el desierto de la Guajira, con sus «tradiciones milenarias, implacables e inamovibles», este primer crimen de Caín contra Abel supondrá el derrumbe del mundo en que viven y el

surgimiento de un mundo otro, con «nuevas leyes, nuevos juegos, nuevas posibilidades y patrones de conducta alternos y radicalmente distintos» (Navia, 2007, pp. 21-22).

A través de las múltiples relaciones interpersonales que se desarrollan entre los personajes de la obra, se presenta la dura realidad que corre paralela a la trama como telón de fondo: la violencia y el narcotráfico, a pesar de que en ningún momento de la novela se nombra la palabra «droga»⁴. La maestría de Restrepo en *Leopardo al sol* consiste en «integrar a su ficción el universo convincente de las tradiciones wayuu, las dinámicas del narcotráfico y una parábola sobre el destino colombiano, leído en clave del mito de la maldición de Caín»⁵ (Navia, 2007, p. 22). Porque

*El leopardo al sol*⁶ 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, 2007, p. 23).

Leopardo al sol es la reinterpretación de la historia colombiana en clave de mito, como bien apunta, a su vez, Capote Díaz (2012):

Leopardo al sol [...] puede ser considerada como una metáfora del sicariato, como una alegoría de las guerras de Colombia en todas y cada una de sus etapas, y como una parábola del destino irrevocable y fratricida de la nación en el que Laura Restrepo ofrece una relectura personal y propia de su versión de la historia en el que ella misma se dibuja (p. 276).

Ello unido a un estilo rápido, fragmentario, periodístico, y a una ficción estructurada en dos niveles temporales diferentes: «el relato primero, cuajado de analepsis o

⁴ «Un dato curioso es que nunca en *Leopardo* mencioné la palabra “droga”, y ni siquiera hablé directamente del tema. Primero, porque estoy convencida de que todo lector lee entre líneas y que el autor solo logra sobrecargar el texto y hacerlo obvio cuando explicita lo que el lector deduce por sí solo, y segundo, como reacción a la fetichización que se desprende de la filosofía de la Guerra contra la Droga, que reduce a un objeto –la droga– todo un intrincado teje maneje de relaciones humanas» (Restrepo, entrevista, 2001-2002, p. 363).

⁵ Coincidiendo con Navia (2007), Capote Díaz (2012) apunta: «En *Leopardo al Sol*, se condensa ya no solo la realidad política del momento cronológico de la narración sino todo el sustrato social, psicológico, ideológico y mítico de las sociedades wayuu, en particular en los primeros momentos de la narración, y de Colombia en general, si atendemos a los espacios urbanos en los que concluye la novela. Así, el relato se carga de todo un cúmulo de tradiciones ancestrales de clanes longevos que con el paso de los años y la irrupción de la modernidad acaban desapareciendo a favor de estrategias más eficaces a la par que indignas» (pp. 274-275).

⁶ Aunque en la edición de Alfaguara la novela lleve como nombre *Leopardo al sol*, en la primera edición, de la Editorial Norma, esta se titula *El leopardo al sol*, que Carmen Navia (2007) utiliza como referencia (Sánchez-Blake, 2007, p. 13).

flashbacks [que] se entrecruza con el comentario de los acontecimientos por parte del pueblo [el relato segundo]», como bien apunta Caballero Wangüemert (2009, p. 153). Con este doble plano temporal, asistimos a la mitificación de la realidad por parte del pueblo, que actúa a modo de coro griego cuestionando la versión oficial del relato segundo hasta llegar a la refutación absoluta del narrador del relato primero. Así,

Progresivamente el pueblo se adueña de la historia y la cuenta a modo de leyenda hasta estallar en el último capítulo, excepcional por su longitud [...]. Ahora es el narrador el que apostilla en contrapunto, pero el coro lleva la batuta. [...] Partiendo de otras perspectivas y con un sentido metaliterario, ese coro griego, esa muchedumbre popular indaga y construye una historia alrededor de unos personajes que mitifica, creando toda una leyenda que pasa a configurar el imaginario colectivo de la nación colombiana (Caballero Wangüemert, 2009, p. 168).

Con *Dulce compañía* (1995), Laura Restrepo comienza a ser reconocida internacionalmente, recibiendo el premio Sor Juana Inés de la Cruz de novela femenina en 1997 y el Prix France Culture en 1998. *Dulce compañía* transcurre en las dos caras opuestas, pero complementarias, de la ciudad de Bogotá (Colombia): la zona Norte, de estrato social alto, y la zona sur, de estrato social bajo. El punto de unión de ambas zonas será la periodista narradora homodiegética de la historia, que irá a cubrir una noticia para la revista *Somos* al barrio marginal de Galilea, donde se ha presenciado la aparición de un ángel.

Al igual que sucedía con *Leopardo al sol*, donde el mundo mítico-ancestral de la cultura wayuu constituía uno de los elementos narratológicos de la obra en contraposición al desarrollo urbanita de la ciudad, en *Dulce compañía* compartirán escenario la existencia de dos universos «separados abismalmente entre ellos por un mar de diferencias sociales, culturales y económicas pero espacialmente situados uno al lado del otro» (Capote Díaz, 2012, p. 271). Laura Restrepo nos introduce en el mundo del Otro, del ser marginal, a través de una periodista que convive en idiosincrasia con la población de Galilea hasta aceptar la existencia del Ángel, del que acaba enamorándose perdidamente, llegando a engendrar un hijo con él que supondrá la unión de las dos

zonas de la ciudad, todo ello sumado a un discurso narrativo cuajado de ecos mágico-realistas y religiosos⁷. De esta forma,

Imitando a la realidad que representa, la escritora colombiana elabora una novela de contrastes en el que las diferencias entre la comodidad del Norte y del Sur, las ambigüedades temáticas, el choque entre los rasgos de la periodista, «mona» y blanca, y las mujeres del lugar, la oposición entre veracidad y realidad, entre discurso canónico eclesiástico y creencias populares, y la hibridez de géneros discursivos diversos como la crónica, el testimonio y la ficción, acaban constituyendo la gran clave de la obra y una de las estrategias narrativas y narratológicas de Laura Restrepo que continuará utilizando a lo largo de su proyección literaria posterior (Capote Díaz, 2012, p. 272).

La novia oscura (1999) fue catalogada por Carmen Navia (2007) como una «Novela Total», concepto planteado por Vargas Llosa al referirse a *Cien años de soledad* (1967):

[Son] creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual, enfrentándole una imagen de una vitalidad, vastedad y complejidad cualitativamente equivalentes. [La novela total pretende] describir una realidad total, enfrentar a la realidad real de una imagen que es su expresión y negación (Vargas Llosa en Navia, 2007, p. 25).

A lo largo de las casi quinientas páginas que la componen, *La novia oscura* relata la historia de Sayonara, una joven de origen mestizo que, asolada por la muerte de su madre y su hermano en extrañas y violentas circunstancias, decide ingresar, desde muy niña, en el mundo de la prostitución. Con la ayuda de Sacramento, que acaba enamorándose de Sayonara, y de su madrina, Todos los Santos, que la «cuida, la educa y la instruye física y emocionalmente para la profesión de la prostitución» (Capote Díaz, 2012, p. 289), ingresará en unos de los clubes más conocidos de la región, en el barrio conocido como La Catunga. Sin embargo, y obviando sus enseñanzas previas, se acabará enamorando de uno de los petroleros de la zona que visita el prostíbulo una vez al mes, el Payanés, originándose un triángulo amoroso entre Sayonara, Sacramento y el Payanés sobre el que se desarrolla la trama central de *La novia oscura*.

⁷ Siguiendo a Carmen Navia (2007), la «novela en su aparente simplicidad articula varios mundos: la vida desorganizada y solitaria de una reportera de una revista light; las angustias, dolores y privaciones de los habitantes de un barrio popular y marginado de Bogotá y el mundo maravilloso y fantástico de los ángeles protectores y las adivinaciones del futuro, propio tanto de la pre como de la postmodernidad» (p. 23).

De nuevo, se perfecciona la convivencia de dos mundos narrativos coexistentes entre sí, el mundo de las prostitutas y el mundo de los petroleros, trabajadores de la Tropical Oil Company, una multinacional estadounidense afincada en Colombia antes de la llegada de Ecopetrol. A través de la recreación de ambos mundos, de las luchas sindicalistas y huelgas obreras por parte de los petroleros y de la vida y oficio de las prostitutas del barrio de La Catunga, Laura Restrepo introduce la denuncia social y el discurso histórico que caracterizan la construcción narratológica de sus obras, gracias a un previo proceso de investigación que parte de un hecho histórico real. Es por ello que

En esta novela Laura Restrepo culmina varios de los caminos que había iniciado en su narrativa anterior. En primer lugar, el proceso narrativo mismo, en el que perfecciona su manera propia de acceder a la construcción ficcional. Desde una investigación socio-histórica, la narradora crea un universo literario, un mundo posible en el que interactúan [...] la verdad y la mentira. La novela se convierte entonces en una reflexión constante sobre la escritura, sus posibilidades, sus cauces y sus límites (Navia, 2007, p. 25).

La multitud errante (2002) es, junto con *Olor a rosas invisibles*⁸ (2002), uno de sus textos más cortos y ligeros, pero no por ello deja de mostrarnos una realidad social marginal con la que establece su denuncia: esta vez, el desplazamiento masivo de colombianos que buscan desesperadamente un lugar en que asentarse. En una entrevista a Juan Fernando Merino (2003), comenta Laura Restrepo:

Es una novela corta sobre el desplazamiento. En Colombia hoy día tenemos internamente más de dos millones de desplazados huyendo de un lugar a otro, tratando de encontrar un lugar donde asentar la vida. Y ése, yo creo, es el gran drama del mundo contemporáneo... las hordas que andan buscando la tierra prometida. Es también una historia de amor, un hombre que anda buscando a una mujer que se ha refundido en el tráfago de la guerra y como trasfondo, todo el drama humano del desplazamiento (Restrepo en Navia, 2007, p. 28).

⁸ *Olor a rosas invisibles* presenta un tono lírico e intimista, ha sido catalogada como una *nouvelle* que narra la historia de amor entre un ejecutivo entrado en años y su amor del pasado, Eloísa. Siguiendo a Carmen Navia (2007), la obra «es ante todo una reflexión sobre el miedo a la vejez, personificado en este caso por un hombre que decide desestabilizar un poco su vida en aras de alejar por unos días la sombra de la decrepitud y de sus pérdidas. La autora presenta a los dos amantes, que se vuelven a encontrar después de muchos años de vidas separadas y paralelas, con tal ternura que los lectores nos volvemos cómplices del ejecutivo en esta aventura, que aparentemente será la última que pueda vivir» (p. 29).

La multitud errante narra la historia de Siete por Tres, un niño abandonado a los pocos días de nacer y acogido por Matilde Lina, con la que establece un vínculo ambiguo que oscila entre el amor maternal y la pasión carnal. Matilde será secuestrada por el ejército en una de sus incursiones y Siete por Tres iniciará un viaje por toda la geografía nacional en su busca, lo que nos desvelará al resto de una sociedad desplazada y marginal que vaga por el país andino. La historia es contada por una voluntaria extranjera, Ojos de Agua, que acude a Colombia para asistir en un refugio de desplazados. Allí conocerá a Siete por Tres, del que se acaba enamorando de una forma no correspondida:

Así, a través de la creación de este triángulo amoroso la obra denuncia la complejidad y la injusticia del conflicto armado colombiano en el que los fanatismos, las pugnas entre guerrilleros, paramilitares y ejército, acaban mermando la trayectoria de toda una multitud. La novela se posiciona de parte de los sectores sociales afectados por la guerra y la violencia en Colombia y entronca narratológicamente con la temática social planteada en *La novia oscura*, a través de la cual se traza una intertextualidad evidente a través del mismo cronotopo que marca contextualmente la segunda novela citada (Capote Díaz, 2012, p. 277).

Delirio fue la ganadora del Premio Alfaguara en el mismo año de su publicación, 2004, alcanzando con ello su más reconocido prestigio nacional e internacional. *Delirio* narra la historia de Agustina, «una joven colombiana de clase alta que [...] pierde la memoria y su identidad al entrar en un estado de locura» (Capote Díaz, 2012, p. 278). Su marido, Aguilar, tratará de ayudarla buscando la causa de tal estado mental, iniciando de esta forma el motor de la acción. La trama principal, en la que se buscan los orígenes del delirio, se construye a través de un coro de voces que cobran vida en cuatro relatos fundamentales: el de Midas McAlister, el de Aguilar, el de Sofía, tía de la protagonista, y el de los abuelos de Agustina. Estas voces se derraman por las páginas de la obra de forma caótica y desordenada en el tiempo, lo que refuerza la idea del delirio y la locura, tema axial de la novela.

Midas McAlister es el puente de unión entre la familia Londoño⁹, a la que pertenece Agustina, y el propio Aguilar, es decir, es el puente de unión entre la clase media y la

⁹ Capote Díaz (2012) define a la familia Londoño de la siguiente forma: «El elitismo imperante entre los Londoño, la necesidad de aparentar, el clasismo exacerbado, el sustrato ideológico capitalista, la intolerancia radical por su hijo homosexual [el Bichi] y la no aceptación de Aguilar como pareja de Agustina, caracterizan los pilares fundamentales de esta familia que se constituye

clase alta: McAlister mantiene negocios con Pablo Escobar que suministran a la familia Londoño económicamente, a pesar de afrentas que hubo en el pasado entre McAlister y la propia Agustina. A través de las interrelaciones entre el personaje de McAlister y la familia Londoño, Restrepo

Realiza una radiografía social y caleidoscópica de una sociedad en la que la protagonista indiscutible es una nueva burguesía alimentada de los negocios del narcotráfico. Aparece, incluso, Pablo Escobar Gaviria, el cual funciona en el relato como un elemento más de la narración, como motor con control remoto que mueve los hilos de la trama. La violencia lo atrapa todo a través de una atmósfera envolvente y penetrante en cada ángulo relatado. Aparece la violencia doméstica o de género en los abusos que el padre de Agustina acomete contra su hijo El Bichi, aparece la violencia sexual, política, social a través de las revueltas estudiantiles, la discriminación racial, sexual y de clases (Capote Díaz, 2012, p. 281).

La protagonista, Agustina, ha vivido en un mundo donde impera una ley del padre en la que ella, como ser supeditado, ha de mantener el silencio de la realidad que la rodea. Este silencio origina la condición delirante que la caracteriza, y que Navia (2007) compara con la sociedad colombiana:

No es ni siquiera problema de actuaciones, es problema de palabra, es la ley del silencio la que se impone. Y con el silencio, el sinsentido. Por ello –como para los colombianos y las colombianas– la expresión de Agustina es delirante, y el delirio, uno de los personajes de la novela lo dice claramente, no tiene memoria. A Agustina y al Bichi les han robado la palabra y, para recobrarla, él se va del país y ella se refugia en una palabra pronunciada desde la locura, una palabra delirante (p. 33).

Demasiados héroes (2009) tiene como punto cartográfico ya no Colombia, sino Argentina y las vivencias personales de la escritora en territorio rioplatense contra la dictadura de Videla. Los dos protagonistas, Lorenza y su hijo Mateo, tienen como meta fundamental durante la obra encontrar al padre de Mateo, uno de los muchos desaparecidos durante la dictadura. Sin embargo, siguiendo a Capote Díaz (2012), lo que realmente alimenta el motor de la novela es «la imperante necesidad de Lorenza de

como un símbolo de la clase pudiente colombiana, heredera de la tradición oligárquica que tiene lugar en el país a mediados de los años ochenta» (p. 279).

contar, reconstruir, y, en definitiva, expresar lo ocurrido, darle forma a sus recuerdos y compartirlos» (p. 283). Y continúa:

Una vez más tenemos el testimonio de una mujer que, en su lucha política, combina su compromiso político con su esencia femenina; sus conflictos, con sus sentimientos más profundos: familia y maternidad. Y esta última, la maternidad, es algo esencialmente transversal en la vida de una mujer que, de una manera o de otra, se adentra en el mundo de la política, ya sea como guerrillera, o como militante activista en un determinado partido político. El evento de la maternidad constituye un punto de inflexión en estos casos en la vida de una mujer militante (Capote Díaz, 2012, p. 184).

Con *Hot Sur* (2012), sin embargo, Laura Restrepo nos introduce de lleno en el tema de la inmigración latinoamericana hacia los Estados Unidos, desmontando con ello el utópico «Sueño Americano». Una serie de crímenes de carácter mítico-religioso que se llevan a cabo en regiones pacíficas de Estados Unidos le servirán a la escritora para establecer un coro de voces que tratan de reconstruir la historia y resolver el misterio, a través de una narradora que se presenta como reportera e investigadora, al igual que sucedía ya en novelas como *La novia oscura*, *La Isla de la Pasión* o *Dulce compañía*. Siguiendo a Ardila-Jaramillo (2016), esta «voz narrativa transmite, sintetiza y presenta la información obtenida de las entrevistas, documentos y testimonios» (p. 469).

Así, entraremos de lleno en la historia de Ian Rose, un norteamericano que, en el presente de la narración, ha perdido en un accidente de tráfico a su hijo, Cleve Rose; María Paz, una reclusa latina del centro de Mannipox, es la segunda voz del relato y la que se pondrá en contacto con Ian Rose a raíz de la muerte de su hijo; la tercera, y última, voz del relato, es la de Cleve Rose, un escritor y profesor de literatura que conocerá a María Paz al impartir en el centro penitenciario de Mannipox un Taller de Escritura Creativa. Estas tres voces darán a conocer a otra pléyade de personajes que pululan por la novela, a través de los cuales la trama irá cobrando empaque hasta llegar al desenlace final.

Restrepo ha calificado a *Hot Sur* como una «novela de fronteras»:

Esta es una novela de frontera, que reivindica la mezcla. Estamos ante realidades nuevas. Las categorías viejas no nos sirven y es lícito echar mano de lo que tú quieras. Nosotros venimos de la tradición del «boom», pero también de una

reacción contra eso. Ellos delimitaron el territorio, le dieron cuerpo y presencia, pero estamos en una época en la que las literaturas ya no tienen ese sentido (Restrepo en Ardila-Jaramillo, 2016, p. 459).

Estas palabras de Restrepo, siguiendo a Ardila-Jaramillo (2016), «abogan por la ruptura de consideraciones nacionalistas y proponen la apertura de los límites territoriales al momento de catalogar una obra literaria» (p. 460):

Esa es justamente la idea, una novela de frontera: entre el norte y el sur, entre el inglés y el español, entre el viejo sueño global americano que se derrumba, y el nuevo sueño que los personajes persiguen sin saber todavía cómo será. Quise contar a través de miradas cruzadas: la extrañeza de los gringos frente a la marejada de latinos que se les viene encima, por un lado, y por el otro las expectativas y decepciones de los latinos ante esa realidad de allá (Restrepo en Ardila-Jaramillo, 2015, p. 460).

Al igual que sucedía con publicaciones anteriores de Restrepo, *Hot Sur* presenta una división en dos bandos: los del Norte y los del Sur. A través de la mirada de Ian, María Paz y Cleve, se desmenuzan los pormenores de la problemática de la inmigración a uno y otro lado de la frontera. La búsqueda del «Sueño Americano» es un espejismo en cuanto que intervienen múltiples factores, como puede ser el idioma, que supone a su vez una problemática de inserción por parte del migrante y de rechazo por la sociedad en la que pretende acomodarse. Los personajes de *Hot Sur*, los del Norte y los del Sur, «aportan por igual sus prejuicios y miserias, sus costumbres y tradiciones, su lengua y su visión del mundo» (Ardila-Jaramillo, 2016, p. 481). Con ello, se pretende un protagonismo igualitario entre ambas zonas que presenta la realidad social a la que se enfrentan ambas sociedades. Sin embargo, y como apunta Ardila-Jaramillo (2016):

Un asunto acerca del cual puede concluirse que está destinado, así lo propone la novela, a culminar en la fusión de las dos culturas, tal como lo asumen los protagonistas, María Paz y Cleve, quienes transgreden las prohibiciones de mezclar las razas y, la primera en sus escritos y el segundo en sus clases, utilizan la lengua del otro de tal forma que «los dos idiomas se mezclaban juguetonamente, como amantes inexpertos en la cama». Esta parece ser la apuesta de la autora, la proposición del mundo que a través de la ficción hace a las gentes del Sur y del Norte (p. 481).

Pecado (2016) sostiene como hilo discursivo intertextual *El jardín de las delicias*, óleo que Hieronymus Bosch, El Bosco, pintó entre 1510 y 1515: así presenta Restrepo las vicisitudes entre el bien y el mal que se desarrollan en la obra, que ya no se centra en posiciones sociales o creencias religiosas, sino que atiende a un tema que afecta a la humanidad en su conjunto: el mal. Como bien apunta Navia Velasco (2017):

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. 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 (p. 117).

La novela se estructura en relatos diferentes, aparentemente inconexos entre sí, pero que están ligados al tema central de la novela, relacionada, a su vez, con el tríptico de El Bosco. Así, encontramos la historia de Irina, una joven estudiante obsesionada con Felipe II de España y las obras de El Bosco; de Diana y sus hermanas, que han construido un paraíso vacacional alrededor de un pueblo amenazado por la miseria y la violencia y donde Diana acabará encontrando el amor adentrándose en el pecado; de Arcángel, que asume las funciones del padre y se siente reconocido y amado por ello, independientemente de la moralidad de las acciones que le permiten traer dinero a casa; el cuestionamiento de una relación incestuosa entre un padre y una hija; de «La Viuda», un sicario que termina sacrificándose por amor, lo único que considera que ha hecho bueno en su vida; o de «El Siriaco», que nos retrotrae a personajes como Sleepy Joe de *Hot Sur* o al Ángel de *Dulce compañía*, no solo por el tema religioso imbuido en el relato, sino por el cuestionamiento de la religión, la mística y el delirio religioso.

Sin embargo, y como bien apunta Rubi Duarte Rincón (12/07/2016) para el formato digital del periódico *El Espectador*:

Todo el tiempo la autora pone en entredicho las culpas de los pecadores, sus actos son horribles, pero los muestra tan humanos, tan cercanos a quien está leyendo, que el ejercicio de condenar a los protagonistas de sus historias, es también un juicio propio. Siempre se ve en el otro al pecador, nunca en uno mismo, pero Laura Restrepo logra que el temor de reafirmarse a sí mismo culpable, se entremezcle con el de sus personajes. Porque quien lee también ha pecado, porque quien lee también ha encontrado alivio en su falta.

La última obra publicada por Laura Restrepo, *Los Divinos* (2017), es el corpus del trabajo que presento, por lo que me detendré en ella en las páginas que siguen. Sin embargo, esta parte de una base en común con el resto de novelas escuetamente resumidas en este epígrafe: la intergenericidad (Melis, 2005), donde la palabra obtiene una función fundamental en su escritura, ya que estas inician la revolución que le permitirá reconstruir no solo la base real de sus relatos, sino la ficción que va tomando un protagonismo excepcional con el que guía al lector durante todas sus páginas.

3. EL GÉNERO ESTRUCTURADOR DE LA SOCIEDAD

Los Divinos (2017) parte de un hecho real: el secuestro, tortura, violación y asesinato por asfixia mecánica y estrangulamiento de Yuliana Andrea Samboní, una niña indígena de siete años de edad procedente de uno de los barrios más pobres de Bogotá (Colombia), a manos del arquitecto de treinta y ocho años Rafael Uribe Noguera, el cuatro de diciembre de dos mil dieciséis. El cadáver se halló escondido en el motor de un jacuzzi, en una residencia situada en el barrio de Chapinero Alto, una zona residencial del norte de la capital: su cuerpo estaba untado en aceite, en un intento deliberado por borrar las huellas, mientras que sus ropas fueron encontradas en el inodoro de la vivienda. El caso conmocionó a una sociedad acostumbrada a un clima de violencia diaria y silencio continuo, lo que propició su salida a las calles pidiendo justicia: «Creo que la sociedad colombiana se revolvió por la desproporción entre el carácter todopoderoso del agresor y el carácter de víctima absoluta de la niña», comenta Restrepo en una entrevista concedida al diario nacional *El País* (11/05/2018), porque «¿qué se le puede achacar a una niña de siete años para relativizar el horror de lo que pasó?».

La novela está estructurada en seis capítulos numerados: 1) Muñeco (alias Kent, Kento, Mi-lindo, Dolly-Boy, Chucky); 2) El Duque (alias Nobleza, Dux, Kilbeggan); 3) Tarabeo (alias Tárax, Taras Bulba, Dino-Rex, Rexona); 4) La Niña; 5) El Píldora (alias Pildo, Pilulo, Piluli, Dora, Dorila, Gorila); y 6) Hobbit (alias Hobbo, Bitto, Bobbi, Job). El capítulo cuarto, el más extenso, constituye el epicentro de la obra y está dedicado no solo al crimen en cuestión, sino a la reconstrucción psicológica, social y mítico-sagrada de la víctima a través de unas fotografías encontradas en el portátil del Muñeco, pero su nombre jamás aparece: «por amor y por respeto a ella ocultaré su nombre; no diré cómo se llama» (Restrepo, 2018, p. 133).

Los tres primeros capítulos, correspondientes a los tres miembros más fuertes del grupo, el trío originario –Muñeco, Duque y Tarabeo–, desvelan el contexto social y cultural de los Tutti Frutti, así como la construcción psicológica de sus miembros y las relaciones que se establecen entre ellos y con el resto de la sociedad, especialmente las mujeres, a través de *flashbacks* o analepsis que recrean desde su infancia hasta el presente de la novela, en el que transcurren casi cinco meses. Los dos últimos capítulos corresponden a dos miembros del grupo que se dibujan desvinculados del trío principal: Píldora y Hobbit. De este modo, se observa una estructuración de la obra que va *in crescendo* desde el capítulo primero, alcanza su clímax en el capítulo cuarto con el asesinato y aparición de la víctima, y fluye hasta el final en los dos últimos, el quinto y el sexto, donde se produce el desenlace, ruptura y reflexión sobre lo sucedido.

Si bien es cierto que la violación, tortura y asesinato de «la Niña» pulula por la novela desde el inicio hasta el final del relato mismo, Laura Restrepo se demora en mostrar el crimen, pretendiendo con ello adentrarse en el mundo del victimario y su grupo de amigos de la infancia, los Tutti Frutti, logrando así un íntimo retrato de la sociedad que los rodea. Esta suerte de radiografía social que la escritora y periodista bogotana realiza devela varios puntos estratégicos que le servirán para promover la denuncia principal que encierran sus páginas: detrás de todo psicópata, de todo «monstruo», se esconde una sociedad que le sirve de caldo de cultivo para que este se desarrolle¹⁰.

Una de las bases sobre las que Restrepo sustenta a la sociedad es la diferencia de poder que se establece entre los distintos personajes que impregnan la obra: sobre un orden estipulado, se van insertando en una estructura que los define, dependiendo, en primer lugar, de su posición económica, mientras que los que se encuentran en la escala inmediatamente inferior se sitúan clasificados en base a otras caracterizaciones sociológicas y culturales como la raza, etnia o género. Cuanto más se descende en la escala, menor importancia tienen los miembros que se acumulan en ella, que llegan a perder su identidad para pasar a ser meros objetos que pueden ser utilizados en pos de las necesidades de los que se encuentran situados por encima.

¹⁰ En una entrevista concedida a *The Objective* (17/05/2018), Laura Restrepo aclara lo siguiente cuando es preguntada por el crimen de Yuliana Samboní y la reacción social que suscitó en Colombia: «creo que detrás de todo sociópata hay una sociedad que alimenta y detrás de todo psicópata hay una psique colectiva que le sirve de caldo de cultivo. Ese fogonazo que ilumina una zona profunda del subconsciente nacional, ¿quiénes somos?».

En esta escala jerárquica anquilosada en el imaginario popular, por tanto, el poder desempeña un papel fundamental en cuanto a constructor de la estratificación social. El poder ha sido ampliamente tratado por los grandes pensadores del siglo XX¹¹, en autores como Max Weber (1864-1920), Antonio Gramsci (1891-1937), Hannah Arendt (1906-1975) o Ernesto Mayz-Vallenilla (1925-2015). Sin embargo, es Michael Foucault (1926-1984) el teórico que revolucionó el concepto del poder al descentralizarlo del Estado y estipularlo como propiedad intrínseca del individuo (Ávila-Fuenmayor y Ávila Montaña, 2012). En «Cómo se ejerce el poder»¹², Foucault (1984) defiende que el poder «existe únicamente en acto, incluso si éste se inscribe en un campo de posibilidad disperso que se apoya en estructuras permanentes»; el poder, así, «actúa sobre su propia acción. Una acción sobre la acción, sobre acciones eventuales o concretas, futuras o presentes» (p. 3).

Esta definición del poder implica que este ha de ser entendido en sus múltiples relaciones –que Foucault denominó «relaciones de poder» (1984, p. 1)–, de manera que, de acuerdo con Delgadillo Mosquera (2011), «el poder debe ser analizado como algo que transita de manera circundante dentro de todo el escenario social, como una red dinámica que funciona y se organiza exclusivamente en cadena» (p. 119). Su análisis del poder parte de un orden ascendente, desde «los mecanismos infinitesimales del poder, su historia, su trayectoria [y] las técnicas y tácticas con las que operan y funcionan dentro del cuerpo social» (Delgadillo Mosquera, 2011, p. 117).

Las relaciones de poder operan dentro del ámbito público y privado, a través de mecanismos como los discursos, que modifican y limitan toda acción o pensamiento del sujeto¹³, ya que se encuentran bajo «una poderosa red de relaciones de poder–saber que los legitima y los presenta bajo el estatus de discursos verdaderos» (Delgadillo Mosquera, 2011, p. 110). El poder, por lo tanto, no se entiende sin los mecanismos

¹¹ Sin embargo, ya en el siglo XVI, Nicolás Maquiavelo (1469-1557), en obras como *Discursos sobre la Primera Década de Tito Livio* (1531) o *El Príncipe* (1532), inició una «ciencia» o «técnica» del poder cuando estableció la separación y, con ello, la autonomía plena, de la política frente a la moral. Asimismo, el pensador inglés Thomas Hobbes (1588-1679), discípulo de Maquiavelo, en *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil* (1651) retrató el poder de Estado estableciendo una doctrina de derecho moderno como base de las sociedades y los gobiernos legítimos (Ávila-Fuenmayor y Ávila Montaña, 2012).

¹² Publicado originalmente en Deyfus, H., Rabinow, P. y Foucault, M. (1984). *Un Parcours Philosophique*. París, Francia: Editions Gallimard.

¹³ El sujeto, a su vez, es considerado efecto del poder, ya que, a través de él, «se fijan, estructuran y legitiman las distintas formas de ser del sujeto, a la vez que le presenta a este, las alternativas válidas para actuar en el escenario social» (Delgadillo Mosquera, 2011, p. 125).

discursivos, ya que son los discursos los que detentan la Verdad, sin la cual el poder no puede intervenir. La Verdad es entendida «como el conjunto de reglas según las cuales se discrimina lo verdadero de lo falso en un momento histórico determinado»¹⁴ (Delgadillo Mosquera, 2011, p. 110). La maquinaria estructural del pensamiento foucaultiano es concebida en su totalidad como una relación de fuerzas que cruzan todo el cuerpo social; esta maquinaria, constituida por la tricotomía verdad/poder/saber, es axial en el pensamiento de Foucault, adentrándose en las rendijas de otros grandes temas del pensador francés, como el saber o la sexualidad, creando, así, círculos concéntricos entre ellos.

Foucault ha sido ampliamente estudiado por varios sectores del pensamiento feminista, atendiendo especialmente a cómo se desarrolla su particular teoría del poder en temas mencionados como la sexualidad, y es por este hecho concreto que se ha destacado al filósofo francés por encima de otros tantos teóricos que han abordado el tema del poder. *Historia de la Sexualidad* (1976) y, en concreto, su primer tomo, *La voluntad de saber*, aborda la sexualidad como un enorme discurso promovido, como bien apunta Caporale Bizzini (1995), para «definir las funciones del individuo dentro de la sociedad». El sujeto, en este sentido, «se rige por los cánones impuestos a través de las varias disciplinas», así como a través de «los puntos neurálgicos de la sociedad, no solo a través de los discursos, sino de las relaciones de poder» (pp. 6-7). Los discursos, y las relaciones de poder en que se insertan, construyen al individuo sexuado, y lo relacionan con una sexualidad verdadera y una sexualidad «otra», imbricada en los márgenes de lo que el discurso nos presenta como veraz (Caporale Bizzini, 1995, p. 7).

Para Posada Kubissa (2015), la construcción de la sexualidad foucaultiana sirvió a las feministas de las décadas de los sesenta y los setenta para analizar el funcionamiento del poder y, así, elaborar una crítica feminista que «propone el género como construcción cultural y social» (p. 30). Partiendo de Simone de Beauvoir (1908-1986), cuya línea de pensamiento siguen otras pensadoras como Betty Friedan, Shulamith Firestone o Kate Millet, llegaron a la conclusión de que «la vida social está simbólicamente y materialmente dividida en dos géneros [...] entendiendo que estos son construidos» (Posada Kubissa, 2015, p. 30). Y continúa:

¹⁴ El concepto de «Verdad» se presenta, por lo tanto, «como un producto histórico que emerge gracias a una determinada red de prácticas de poder y a un conjunto de instituciones coactivas que configuran al sujeto» (Delgadillo Mosquera, 2011, p. 110).

Con esta concepción del género la propia subjetividad femenina queda comprometida como construcción de prácticas discursivas y de poder, de tal manera que entenderla pasa por una labor de deconstrucción que evidencia su genealogía y sus mecanismos de producción. Deconstruir el género condujo a poner en entredicho la supuesta diferencia natural entre los sexos y dotó al pensamiento feminista de una herramienta poderosísima a la hora de explicar cómo la división de géneros, más allá de ser efecto de la diversidad biológica, constituye un orden socio-político para reproducir las relaciones de sometimiento de un sexo a otro. Se pudo teorizar así también la existencia de un sistema de dominación, el patriarcado, que reproduce la diferencia de género y garantiza el ejercicio de poder de un sexo sobre otro (Posada Kubissa, 2015, pp. 30-31).

Y el análisis del poder de Foucault «constituye una herramienta poderosa a la hora de encarar las relaciones entre los sexos» (Posada Kubissa, 2015, p. 31), una herramienta que, sin embargo, cuando es tomada por las pensadoras feministas en su totalidad, se tambalea: si, a partir de la década de los setenta, comienza a tomarse en consideración la diferencia sexo/género, el primero como biológicamente dado y el segundo como culturalmente construido, en la década de los noventa, la teórica feminista Judith Butler sostuvo, valiéndose de los conceptos foucaultianos, que el sexo «es tan construido como el género y ambos son efecto del mismo aparato de reproducción» (Posada Kubissa, 2015, p. 32). A partir de este momento, comenzará a plantearse la normatividad de las construcciones discursivas, ya no solo en la dicotomía sexo/género, sino en otros conceptos como el de la identidad femenina y el sujeto «mujeres», «poniendo en aprietos la propia concepción feminista de la política emancipatoria» en su proceso de deconstrucción, que deja sin identidad al sujeto subversivo «mujeres» (Posada Kubissa, 2015, pp. 32-33).

En este sentido, las ideas foucaultianas pudieron servir para el análisis del poder y la construcción del sujeto a partir de los discursos en las teorías feministas de las últimas décadas del siglo XX, pero esta misma deconstrucción del sujeto que Foucault, y luego Butler, proponen, implica la desaparición de un sujeto político que pueda actuar de manera subversiva contra el aparato patriarcal contra el que luchaba el movimiento feminista. Así, Posada Kubissa (p. 37), concluye lo siguiente:

la transformación de las relaciones de poder, como proyecto feminista, pasa por dotarse de aquellas herramientas y aquellas prácticas que posibilitan tal proyecto,

pero no por arrojarlas contra sí mismo y deconstruirlo en su potencial de horizonte emancipatorio (p. 37).

El pensamiento foucaultiano y su estudio por parte de las diferentes teorías feministas de las últimas décadas del siglo XX en la que me he centrado en estas páginas constituyen un antecedente que necesita ser comprendido de cara a la que considero la teoría más acertada para entender el mecanismo con el que Restrepo construye a su sociedad en *Los Divinos*: me refiero a la teoría de género que Rita Segato (1951) ha venido proponiendo desde su obra *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (2003) y que perfeccionó en diferentes ensayos recogidos en *La guerra contra las mujeres* (2016).

Rita Segato coge el testigo de las teorías feministas de las últimas décadas del siglo XX y parte de un estudio interdisciplinar para sustentar su teoría sobre género. En este sentido, para explicar el origen del aparato patriarcal que sostiene a la sociedad universal y la construcción del género masculino–femenino que conlleva, se sirve del psicoanálisis, en concreto, de la teoría sobre el «asesinato del padre» de Sigmund Freud (1856-1939) y del «mito de castración» de Jacques Lacan (1901-1981):

creo actualmente que el género no es exactamente observable, pues se trata de una estructura de relaciones y, como tal, tiene un carácter eminentemente abstracto, que se reviste de significantes perceptibles, pero que no se reducen y se fija a estos (Segato, 2003, p. 67).

Segato, al desestimar a la biología como lugar determinante en la cuestión de género, se posiciona en un tiempo mítico, filogenético, sobre una primera escena donde el sujeto que nace, sin identidad de género o sexuada, en una situación de «indiferenciación original», se posiciona en contigüidad con la madre o figura materna –que, sin embargo, no se relaciona con el sexo biológico, sino con una «función materna» o «posición materna» que incluye atribuciones femeninas– gracias a la cual el sujeto se percata de su propia existencia; esta primera conexión entre el sujeto naciente y lo materno se ve interrumpida por la aparición del padre –o «función/posición paterna», independientemente del sexo biológico, pero que incluye atribuciones masculinas– que sustrae de la criatura naciente parte de la esencia «materna» y empuja al sujeto a emerger a la vida social, separándole de su «función materna». En un

segundo proceso descrito, el sujeto utilizará su propia anatomía para identificarse, bien con el principio femenino originario, bien con el principio masculino que lo separó, constituyéndose en «mujer» u «hombre»:

En síntesis, a partir de la figura materna lo femenino es aquello que se sustrae, la falta, el otro, lo que se sumerge en el inconsciente, formándolo. Por su parte, lo masculino, la figura paterna, fálica y poderosa porque capturó una parte del deseo de la madre, permite la satisfacción pero también sabe cortarla, interdicarla, en nombre de la ley que instaura: es el legislador, el discernidor, y también el teórico, el filósofo y el ideólogo, por ser capaz de otorgar los nombres, lugares y papeles, creando el mundo con sus objetos y personas sin ruidos de valor y de sentido (Segato, 2003, pp. 70-71).

De esta primera escena de sustracción de lo femenino y su conversión en lo otro, nace lo que la antropóloga argentina denomina «sistema de estatus», que garantiza «el tributo de sumisión, domesticidad, moralidad y honor» en el género femenino y donde el género masculino «debe ejercer su dominio y lucir su prestigio ante sus pares» (Segato, 2003, p. 143). Con este sistema, la construcción de la masculinidad se equipara con ritos de iniciación por los que el hombre ha de pasar para ejercer ese dominio jerárquico sobre el que considera un ser subordinado, no solo para enclaustrar, encerrar o restringir al otro a una posición inmediatamente inferior, sino que ha de hacerlo para indicarle a sus iguales, el resto de «seres masculinos», que ha conquistado esa posición simbólica de dominio sobre la que se sustentan las categorías de «hombre» y «mujer». Las posiciones preestablecidas entre géneros, que en caso de la masculinidad ha de ser reconquistada para mantener una alta posición dentro del estatus, generan un continuo clima de violencia:

Ese efecto violento resulta del mandato moral y moralizador de reducir y aprisionar a la mujer en su posición subordinada, *por todos los medios posibles*, recurriendo a la violencia sexual, psicológica y física, o manteniendo la violencia estructural del orden social y económico¹⁵ (Segato, 2003, pp. 143-144).

La clave del «sistema de estatus» y su «célula violenta» (Segato, 2003, p. 144) se encuentra en que dicho sistema no solo se erige como una «estructura jerárquica originaria» que se instala en el imaginario social para diferenciar los géneros, sino que se amplía en círculos concéntricos en «cada uno de los escenarios de la vida social: el

¹⁵ La cursiva es del texto.

del género, el racial, el regional, el colonial, el de clase» (Segato, 2003, p. 119). Así, partiendo de una escena original, donde los atributos femeninos y masculinos no se corresponden con los atributos biológicos dados y donde se da una exacción de una de las partes sobre otra, generando un sistema jerárquico de dominio, la estructura de estatus se erige como un «andamiaje [...] de corte patriarcal» (Segato, 2003, p. 120) que infiere en las roturas de la vida social donde el resto de campos sociales «se encuentran enhebrados por un hilo único que los atraviesa y los vincula en una única escala» articulada como sistema de poder (Segato, 2003, pp. 119-120).

Sobre este «sistema de estatus», mítico, ancestral, instaurado en la memoria colectiva, se erige otro sistema, el «sistema de contrato». Mientras que el «sistema de estatus» rige «las relaciones entre categorías sociales o individuos que se clasifican como pares o semejantes»; el «sistema de contrato» ordena «las relaciones entre categorías que [...] exhiben marcas de estatus diferenciados». Segato crea, así, una visión de la estructura social vertebrada en dos ejes, uno horizontal, donde «se alternan relaciones de competición o alianza», y otro vertical, donde «las relaciones son de exacción forzada o de entrega de tributo» (Segato, 2003, p. 150). En este sentido, para la antropóloga, estos dos ejes vertebrados generan una «economía simbólica», ya que, para pertenecer al «orden de pares» que se sitúa en el eje horizontal, es necesario la sustracción de lo femenino para consolidarse como «ser masculino», acción que se encuentra en el eje vertical: el «tributo obtenido [de la sustracción] es la propia credencial que los miembros de este orden se exigen, unos a otros, para incluirse como semejantes» (Segato, 2003, p. 150).

La construcción del género que propone Rita Segato parece concordar con los papeles que juegan tanto los personajes femeninos como los masculinos en *Los Divinos*, de Laura Restrepo, donde existen dos esferas completamente separadas, una esfera femenina, de rol dominado, y una esfera masculina, de rol dominante. Las dos esferas que observo, una privada y otra pública en la que se mueven los dos grupos genéricos, son explicadas por Rita Segato en base a un sistema binario y comparadas con un sistema dual originario. Para la autora, en un principio —en los tiempos del «mundo-aldea» (Segato, 2016, p. 93)—, los géneros ocupaban dos espacios diferentes de la vida, estructurados jerárquicamente, el espacio público, «habitado por los hombres con sus tareas», y el espacio privado, «habitado por las mujeres, las familias, y sus muchos tipos de tareas y actividades compartidas» (Segato, 2016, p. 93). Ambas estructuras eran

plenas ontológicamente y se establecía entre ellas una relación de reciprocidad propia de un sistema dual. Esta estructura primaria es «capturada» por una estructura binaria donde «el otro del Uno [de la estructura dual] es destituido en su plenitud ontológica y reducido a cumplir con la función de [...] “otro” del Uno como representante y referente de la totalidad». Y este «otro» resultante, marginal, «pasa a constituirse en la condición de posibilidad para la existencia del “Uno”» (Segato, 2016, pp. 93-94). El mundo de la esfera pública, relacionada con el dominio masculino, pasará a ser, en la estructura binaria, el «dominio universal», que Segato (2016) relaciona con la propia estructura del sistema patriarcal:

la historia de la esfera pública o esfera estatal no es otra cosa que la historia del género. Esa esfera pública, o ágora estatal, se transformará en el locus de enunciación de todo discurso que aspire a revestirse de valor político. En otras palabras, secuestrará a partir de ahora *la política* y, al decir eso, decimos que tendrá el monopolio de toda acción y discurso que pretenda adquirir el predicado y el valor de impacto de la politicidad (p. 94)¹⁶.

Los personajes masculinos protagonistas de *Los Divinos* parecen comportarse siguiendo un patrón establecido en el imaginario colectivo, por el que realizan una persecución perpetua de su rol de dominante mediante la conquista y renovación del rito que Segato propone en la construcción de la masculinidad. Los personajes femeninos, por el contrario, mantienen un comportamiento ambivalente, ya que participan de esa «economía simbólica» por la que su tributo es extraído por el hombre y cumplen la función de sometimiento pero, al mismo tiempo tratan de hacerse como «sujeto social y psíquico diferenciado capaz de autonomía» (Segato, 2003, p. 143).

La línea de pensamiento que sigue la antropóloga argentina parece amoldarse a la constitución social construida por Laura Restrepo, como mencionaba líneas arriba, y no solo por la clara separación en esferas de sus personajes, sino por el horizonte estructural que recrea, donde observo personajes dominados y dominantes en función de su clase, etnia, raza o género, lo que genera un clima de poder y desigualdad que unos, los pares o iguales, ejercen sobre otros, los marginales o diferentes. Esta misma línea de pensamiento tiene en su centro de acción una «célula violenta» (Segato, 2003, p. 144), ya que el dominio de la esfera pública y la aceptación de los iguales se obtiene a través

¹⁶ La cursiva es del texto.

de la coacción, la tortura, el asesinato, la violación y, por supuesto, el sometimiento moral y psicológico, aspectos en los que me detendré detalladamente más adelante, y que me sirven, asimismo, como modelo central para explicar, no solo el crimen que se narra en *Los Divinos*, sino en las propias motivaciones del victimario.

La «esfera pública» y la «esfera privada» quedan claramente delimitadas en la obra. En estos dos espacios diferenciados, la autora desarrolla no solo a los personajes masculinos en torno a una «logia» o hermandad denominada «Tutti Frutti», sino a toda una pléyade de personajes femeninos de los que se sirve para establecer ese ambiente de sujetos dominados y dominantes, ayudando con ello a crear una atmósfera jerárquica por escalas diferenciales; así lo afirmaba la propia Restrepo cuando, en una entrevista concedida al diario de corte nacional *El País* (11/05/2018), dibujaba el ambiente social de los Tutti Frutti, resaltando el papel de las mujeres que aparecían en la obra: «[se analizan] sus relaciones con mujeres que no tienen que ver con el crimen [...]. Mujeres a las que no matan pero a las que también maltratan».

En los subepígrafos siguientes trato de analizar a los personajes más relevantes de la obra basándome en esta estructura definida por Segato. Así, distingo el papel de las mujeres delimitado por tipos, donde encontraríamos, en orden de relevancia de cara a su relación con el rol masculino dominante, a las esposas, a las novias o amantes y a las prostitutas. Este esquema planteado, en el que cada tipo femenino ocupa un estatus, es definido como un problema estructural de dominio y maltrato hacia seres que se consideran inferiores por parte del ser opresor, algo que Laura Restrepo explica a *The Objective* (17/05/2018):

[...] tiene que ver con un problema de dominio y en el maltrato a un inferior. Hay un problema de machismo absoluto, yo lo domino, lo maltrato, lo menosprecio. Si viene un inmigrante y lo maltrato sea mujer, hombre o niño, yo estoy ejerciendo mi poder sobre ellos, demostrándome a mí mismo que yo soy mejor, que yo controlo. También ese esquema muy universal de escoger a alguien marginal como víctima para poder cohesionar al grupo, que es lo que hacen los personajes de Los Tutti Frutti [...]. Es muy interesante [...] porque toda estructura de poder está íntimamente ligada a un problema de machismo, independientemente que se ejerza sobre la mujer o no.

En cuanto a la esfera pública de dominio masculino, las relaciones se dan por competencia, que observo dentro del plano económico: exceptuando a Hobbit, el narrador –de naturaleza humilde– y al Muñeco –al que analizo más adelante, en otro epígrafe–, el resto de miembros de los Tutti Frutti pueden ser analizados en base a un «estatus económico» de competencia entre iguales: el Duque es llamado así por su identificación con la aristocracia, ya que su poder económico proviene de generaciones anteriores a la suya, una herencia anquilosada; el Píldora podría ser catalogado como un «nuevo rico», motivo por el que ha de ganarse un puesto dentro de la hermandad, dentro del grupo de los Tutti Frutti, lo que le hace ser rechazado en muchas ocasiones por el resto de los miembros, al tiempo que se lo caracteriza con «un excesivo afán de agrandar y complacer» (Restrepo, 2018, p. 167); Tarabeo, sin embargo, «a punta de trapisonda ha hecho millones que luego triplica en el mercado negro» (Restrepo, 2018, pp. 56-57), por lo que está directamente relacionado con ganancias ilegales y con negocios concomitantes con el narcotráfico.

Estas dos esferas interrelacionadas y estructuradas en base al género, están determinadas, a su vez, por construcciones culturales que determinan el papel que desempeñan dichos géneros en la sociedad. Siguiendo a Fernández Poncela (2000), si la cultura se entiende como un «sistema social interrelacionado de valores y creencias, estructuras socioeconómicas y políticas, y estructuras de personalidad, es decir, un todo organizado» (p. 15), las conductas sociales vendrán determinadas por una configuración «aprendida, compartida, modificada y transmitida de generación en generación por los miembros de la colectividad» (p. 17), lo que hará que los comportamientos sociales estén estipulados no por una individualidad intrínseca del ser humano, sino por ese papel construido que determina ciertos comportamientos y salidas sociales, laborales y económicas, como trato de desarrollar en los siguientes subepígrafes.

3.1. LOS PERSONAJES FEMENINOS O EL ROL DOMINADO

En su premiado ensayo sobre la construcción del signo femenino, Lucía Guerra (1994) defiende que la significación de lo femenino viene estipulada por «una modalidad de la territorialización, un acto de posesión a través del lenguaje, realizado por un Sujeto masculino que intenta perpetuar la subyugación de un Otro» (p. 12). Así, a través de sus páginas, descubre las fronteras sociales y culturales impuestas a lo femenino, sobre el que se construye todo un imaginario que «prescribe un modo de

conducta y [...] delimita un espacio de carácter ontológico» (p. 13). De ello se desprende toda una cartografía histórica en la que el sujeto masculino construye al otro femenino desde sus papeles de madre, esposa, musa artística u objeto sexual, concluyendo que entre «lo deseado y lo temido, se entretajan también los ideales del Sujeto masculino, los cuales se modelizan en abstracciones que asumen la forma de una mujer» (p. 21).

Al estipularles un rol que delimita en la cuestión cultural aprehendida a través de prácticas y rituales sociales que generan la anhelada cohesión social, como bien indica Fernández Poncela (2000, p. 48), las mujeres, relegadas al ámbito doméstico, «asumen sus tareas productivas como una obligación para la sobrevivencia familiar»; sumado a esto, «la sociedad premia a las casadas y de forma especial a las madres, y señala o castiga a las que evaden esos roles». Por ello,

El hogar es un lugar central, y en función de su situación y posición en él, la mujer construye sus identidades, relaciones y estrategias, siempre dentro del modelo culturalmente establecido y dominante [...], pero sin dejar de desarrollar ciertos grados de poder dentro de la bidireccional del poder desde una interpretación relacional (Fernández Poncela, 2000, p. 56).

Siguiendo esta línea, se podría sentenciar que los tipos femeninos presentados *Los Divinos* se corresponden con una visión cultural del ser masculino sobre el femenino que sigue una línea tradicional ideológica en la que la mujer cumple un papel primordial de madre o esposa, rol social que «afecta a los modos de conducta y la identidad de la mujer en todas las clases sociales» (Guerra, 1994, p. 67). La clasificación de los personajes femeninos de la novela en esposas –o madres–, novias –o amantes– y prostitutas, se estructura, así, como una visión masculina del género femenino.

Para los miembros de los Tutti Frutti, existe una división clara donde las mujeres están a disposición como objeto que tomar y de los que sacar algún beneficio, ya sea sexual o doméstico: «desde niños aprendimos que había mujeres decentes, las hermanas de los demás [...] las niñas que conocías en fiestas, bazares, proms [sic]. A esas las tratabas de una manera, o como se decía: con respecto», sin embargo, «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, y si te lo decían, en seguida lo olvidabas» (Restrepo, 2018, p. 24).

En esta escala u orden de lo femenino, encontramos, en primer lugar, a las esposas, representadas en la obra a través de María Inés, la mujer de Tarabeo. El papel de esposa cumple el modelo del «Deber Ser» que anuncia Lucía Guerra en su ensayo (1994, p. 51), personalizado en la figura de la Virgen María –curiosamente, el primer nombre la esposa de Tarabeo–, una construcción masculina que se basa en la excepcionalidad del ser femenino: así, no solo se impone un orden social sobre el otro género, anulando la sexualidad del cuerpo femenino, sino que «prescribe la pureza como modelo ético de la femineidad» (p. 46). Como ya se ha mencionado, el papel de las esposas parte de esta concepción de la feminidad en su papel biológico de madre y cuidadora, protectora de la familia, relegada al ámbito doméstico, lo que nos recuerda al «ángel del hogar» anunciado por Fray Luis de León en la obra de título homónimo:

El orden o desorden de las familias privadas trasciende y se comunica a la felicidad y quietud pública. En estas familias privadas tienen las mujeres su particular empleo. Esta es la dirección y gobierno de la casa, el cuidado y crianza de los hijos, y sobre todo la íntima y perfecta sociedad con el marido (Fray Luis de León en Cantero Rosales, 2007).

Así, y tras un episodio de ruptura que se produce entre la pareja, agravado por un principio de cirrosis que ataca a Tarabeo: «¿quién vuelve para hacer irrupción triunfal? María Inés [...]. Todos los días se le presentaba con calditos sin grasa, verduritas al vapor, pescado bajo en sal» (Restrepo, 2018, p. 103), lo que le hace comprender a Tarabeo que María Inés era la mujer de su vida, «la única, la indispensable, sólida como una roca, consecuente, confiable, irremplazable», motivo por el que termina entendiendo, expuesto irónicamente por parte del narrador¹⁷, los votos matrimoniales: «*en lo bueno y en lo malo, en la riqueza y en la pobreza, en la salud y en la enfermedad*»¹⁸ (Restrepo, 2018, p. 104).

En este orden de cosas, María Inés tiene asumido su papel o rol social construido desde la mirada del ser dominante y, a pesar de los constantes engaños del marido, «tiene clara la vaina: el problema no es que se sepa, sino que se sepa que uno sabe» (Restrepo, 2018, p. 101). Así, queda relegada por su propia construcción cultural en base a una mentalidad masculina, al papel de cuidadora, pero a la que no se respeta y

¹⁷ Este es uno de los recursos clave de Restrepo, no solo en *Los Divinos*, sino en su novelística en general: el humor sutil que parte de la ironía.

¹⁸ La cursiva es del texto.

por lo que es tratada como mero objeto supeditado a la dependencia doméstica y maternal del marido sobre ella.

Asimismo, las madres de los miembros de los Tutti Frutti ejercen un papel fundamental; Restrepo (*The Objective*, 17/05/2018) partía de la base de que todos los componentes del grupo eran «hijos de papi», «un padre poderoso [...] que suple todas sus necesidades y complementa todas las debilidades»; sin embargo, son las madres de *Los Divinos* las que adoptan ese papel: «cambié y pensé, estos no son hijos de papi, estos son hijos de mami. La madre ahora ya es la dueña de la empresa, económicamente la madre comienza a surgir y es todopoderosa». Para Restrepo, es la madre la que alimenta ese esquema patriarcal, ya que este rol estipulado sobrepasa las barreras del poder adquirido, que es, a su vez, utilizado para tapar las debilidades del hijo, como ocurre con el caso de la madre del Muñeco:

El hijo se volvió un borrachín y la excusa es que toma los viernes porque está muy cansado; el hijo no trabaja, pero trabaja en mi empresa. La madre siempre tapando las debilidades del hijo con su propia fuerza, con su propia presencia hasta que crea un monstruo que además le salta a la yugular y la muerde. Así es como se alimenta ese esquema machista, hay una mujer por detrás (Restrepo, entrevista, *The Objective*, 17/05/2018).

En segundo lugar, encontramos a las novias o amantes, también denominadas en *Los Divinos* como «novias fijas» (Restrepo, 2018, p. 25) o prometidas. Es el caso de Alicia, apodada Malicia por Hobbit, prometida del Duque y amor secreto del narrador. Este personaje es clave fundamental de la obra: como bien anuncia su sobrenombre, es la que, a modo de sibilina, desconfía del grupo y pone constantemente el ojo en el comportamiento irascible del Muñeco, el victimario: «es la inmovilidad previa a la tormenta» (Restrepo, 2018, p. 62), llega a anunciar; será, asimismo, la que denuncie ante la policía bogotana la situación del cuerpo de la víctima, en un acto de sororidad que revierte el papel sumiso de la mujer; y, por último, será la que mayor libertad sexual ejerza comparada con el resto de mujeres presentadas, encorsetadas dentro de unos papeles estipulados.

Alicia es uno de los personajes femeninos que goza de mayor protagonismo dentro de la obra: es caracterizada con opiniones propias acerca de temas que se corresponden con la «esfera pública» típica de la vertiente masculina, como política, economía o

literatura; tiene trabajo propio, lo que la hace independiente económicamente; y se descubre en ella una potente sexualidad que ejerce con su prometido, el Duque, al que desea por encima de todas las cosas. Sin embargo, esta construcción del personaje de Alicia queda confinado únicamente al plano de su rol social estipulado: en este sentido, la imagen que obtenemos de Alicia es la que el narrador, en su condición de enamorado, y el resto de miembros del grupo, nos dan sobre ella. Hobbo, a pesar de definirla como un ser culto y con opiniones propias, sostiene que «se vuelve modosita y complaciente» cuando está con su prometido, «se vuelve irreconocible cuando está con el Duque» (Restrepo, 2018, p. 57). Ello tiene su punto álgido en el capítulo segundo cuando, con motivo de una sesión fotográfica en la hacienda del Duque en Atolaima para que esta última salga en una revista de decoración, tratan al personaje de Alicia cual maniquí a disposición de los reporteros y, sobre todo, del Duque:

hay una mujer a la que yo puedo dominar o someter, ya sea para que la fotografíen en mi hacienda y yo pido que se ponga tal bikini, porque es mi pertenencia y complementa el entorno, pero a la cama no me la llevo porque no me interesa (Restrepo, *The Objective*, 18/05/2018).

Pero el personaje de Alicia es considerado como un objeto no solo por el Duque, sino también por Tarabeo, con quien Alicia engaña al Duque, porque, «a pesar de que el Duque es el dueño de todo, quien realmente manda es Tarabeo: la vocación de dominio es lo suyo» (Restrepo, 2018, p. 56). Para Tarabeo, Alicia, como muchas otras, es una «novia», es decir, una amante, que podría encontrarse en un estadio inferior al de «novia fija». Asimismo, el propio narrador no puede evitar culpar a Alicia una vez que se entera de que esta ha estado manteniendo relaciones sexuales con Tarabeo bajo supuesta plena libertad: «[q]ue ella anduviera con el Duque [...] ya era pifiada suficiente. ¿Pero ejercer de amante de Tarabeo? Eso ya es tocar fondo», a lo que continúa: «no puedo perdonarla. Aunque ella nunca sabrá qué deuda tiene conmigo, ni a qué se deben mis celos y mi insondable rencor», esa será su venganza, «mantenerla en la ignorancia» (Restrepo, 2018, p. 226); una venganza que se realiza sin haber crimen de por medio: la culpa siempre recae sobre el ser más débil.

De esta forma, Alicia será vista como una «novia» o «amante» que, lejos de ejercer su libertad como individuo, es vista como un objeto de deseo para Tarabeo, como una madre y esposa perfecta a la que sus atributos sexuales les son separados de su función social por parte del Duque, y como una pseudo-prostituta que no es capaz de valorar a

los hombres más que por el físico y el placer sexual según el narrador, Hobbit. Así, revirtiendo el plano de libertad que el personaje de Alicia representaría, el lector queda prendado por la visión masculina que se da del personaje, subvirtiendo el efecto de empoderamiento por el de reclusión dentro de la imagería masculina creada con respecto del rol o papel femenino.

En el último peldaño de esta escala, encontramos a las prostitutas, que quedan relegadas a la más absoluta nada cuando son descritas en su ámbito de trabajo, un prostíbulo masculino conocido en la novela como «El Edén». Para Juliano (2006),

La sospecha de promiscuidad sexual planeando sobre cualquier mujer, y la valoración absolutamente negativa de la sexualidad femenina, transforman a las prostitutas en las depositarias preferentes de la discriminación de género (p. 112).

El epíteto es utilizado por el género dominante para «forzar a las mujeres a mantenerse dentro de las normas», limitando con ello la libertad de acción de todas las mujeres; en este sentido, son las propias mujeres las que se desmarcan de dicho modelo peyorativo, dando por resultado «una conducta de rechazo de las trabajadoras sexuales, más visible entre las mujeres que entre los hombres» (Juliano, 2006, p. 112). Vistas como un medio de desahogo sexual por parte del sector masculino y rechazadas por su modelo de conducta asimilado culturalmente en el sector femenino, son tratadas como objeto de deseo y modelo negativo de mujer, sin posibilidad de cambio en la escala de estratificación social.

Estas construcciones de lo femenino que develan una larga tradición en el tiempo, además de ser elaboradas por el sujeto dominante masculino, son asimismo aceptadas, asimiladas y aprehendidas por el otro femenino, en el caldo de cultivo cultural en el que una sociedad se desarrolla como tal. Las imágenes construidas sobre el signo femenino se centran, además de en el ejercicio de la maternidad, las relaciones de pareja y el desarrollo de las tareas domésticas (Fernández Poncela, 2000, p. 39), en el campo de una sexualidad confinada hacia y para lo masculino. Las madres o esposas, las novias o amantes y, por último, las prostitutas, son construidas dependiendo de la libertad sexual de las mismas, así como de la función biológica primordial que diferencia el sexo masculino del femenino: la maternidad.

En este sentido, esposas y madres son el papel premiado socialmente, por lo que se convierte en meta vital para una mujer que pretende ser aceptada socialmente. De ella se desprende una dedicación absoluta a la familia y una subordinación completa al marido que la provee económicamente, lo que supone una desaparición del erotismo del ser individual convertido en esposa. Tal es el papel de María Inés y el que, por constructo social e imaginario colectivo, persigue Alicia, que queda relegada a ojos masculinos a una «simple» amante, ya que, al ser poseedora de libertad sexual para mantener relaciones con diferentes hombres, al desear y desearse, no es merecedora de cumplir el papel de esposa, confinado a la dedicación, sumisión y complacencia de la cuidadora. Ninguna de las dos, sin embargo, quiere ser relacionada con el modelo negativo, peyorativo, que suponen las prostitutas, vistas como objeto sexual que resuelve las apetencias sexuales más denigrantes de los hombres y que, por no participar de los valores culturalmente aceptados de castidad, maternidad y domesticidad, son alejadas del plano social y confinadas en una subcultura del sexo donde su identidad individual se pierde para pasar a ser carne manejable en manos del sujeto dominante.

3.2. LOS PERSONAJES MASCULINOS O EL ROL DOMINANTE

Los personajes masculinos en *Los Divinos* ejercen una «violencia moral» o «violencia psicológica» sobre el otro femenino, que Rita Segato (2003) caracteriza en tres aspectos fundamentales:

1) su diseminación masiva en la sociedad, que garantiza su «naturalización» como parte de comportamientos considerados «normales» y banales; 2) su arraigo en valores morales religiosos y familiares, lo que permite su justificación y 3) la falta de nombres u otras formas de designación e identificación de la conducta, que resulta en la casi imposibilidad de señalarla y denunciarla e impide así a sus víctimas defenderse y buscar ayuda (Segato, 2003, p. 113).

Esta violencia moral «es la forma corriente y eficaz de subordinación y opresión femenina, socialmente aceptada y validada» (Segato, 2003, p. 113), donde se encuentran insertadas el resto de personajes femeninos de la novela presentados con anterioridad. Para Segato (2003), existen, en América Latina, formas diferentes en las que esta violencia moral se manifiesta:

1. Control económico: la coacción y el cercenamiento de la libertad por la dependencia económica.

2. Control de la sociabilidad: cercenamiento de las relaciones personales por medio del chantaje afectivo como, por ejemplo, obstaculizar relaciones con amigos y familiares.
3. Control de la movilidad: cercenamiento de la libertad de circular, salir de casa o frecuentar determinados espacios.
4. Menosprecio moral: utilización de términos de acusación o sospecha, velados o explícitos, que implican la atribución de intención inmoral por medio de insultos o de bromas, así como exigencias que inhiben la libertad de elegir vestuario o maquillaje.
5. Menosprecio estético: humillación por la apariencia física.
6. Menosprecio sexual: rechazo o actitud irrespetuosa hacia el deseo femenino o, alternativamente, acusación de frigidez o ineptitud sexual.
7. Descalificación intelectual: depreciación de la capacidad intelectual de la mujer mediante la imposición de restricciones a su discurso.
8. Descalificación profesional: atribución explícita de capacidad inferior y falta de confiabilidad (pp. 114-115).

Todas estas formas de violencia se insinúan en la obra, ya que es la mirada masculina la que dibuja al resto de personajes, así como el ambiente en que se mueven, a través de Hobbit, el narrador. Él y su grupo de amigos, los Tutti Frutti, construyen un relato en el que esta estructuración jerárquica patriarcal se manifiesta ya desde el origen mismo del grupo, donde Restrepo dibuja una personalidad inmadura, deliberadamente machista y megalómana, retratados en un ambiente de poder económico del que dependen y con el que ejercen su poder:

Coincidíamos en un código básico y lo asumimos con devoción: culto al trago, prepotencia con las hembras, alevosía con la mamá, desprecio por los débiles y relaciones mierdosas con la vida en general (Restrepo, 2018, p. 23).

En su relación con las mujeres y los diferentes tipos de violencia que ejercen contra ellas, se atisba una «demostración de fuerza y virilidad *ante* una comunidad de pares, con el objetivo de garantizar o preservar un lugar entre ellos probándoles que uno tiene

competencia sexual y fuerza física»¹⁹ (Segato, 2003, p. 33). En este sentido, esa exacción de lo femenino (Segato, 2003) que se mencionaba anteriormente sirve para demostrar una fuerza específica dentro de un grupo de pares que constituiría la superioridad masculina sobre la femenina.

Sin embargo, esta suerte de competición y demostración de la masculinidad ante el otro no se da exclusivamente sobre lo femenino, sino también entre los propios miembros del grupo; estas relaciones de poder se dan, por lo tanto, en consonancia con una «dominación de unos hombres sobre otros, atendiendo a un modelo de masculinidad hegemónica», de acuerdo con Mauricio Menjívar Ochoa (2001, p. 2). Siguiendo a Michael Kimmel en «Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina» (1997), Menjívar Ochoa entiende por masculinidad hegemónica «“la imagen de masculinidad de aquellos hombres que controlan el poder” y que se constituye en el parámetro de lo que en la sociedad patriarcal significa llegar a ser un “verdadero hombre”» (2001, p. 3). En este sentido, establece una serie de fases en las que esta masculinidad hegemónica se manifiesta en la sociedad, siguiendo, esta vez, al psicólogo Robert Brannon:

1. «¡Nada con asuntos de mujeres!». Uno no debe hacer nunca algo que remotamente sugiera feminidad. La masculinidad es el repudio implacable de lo femenino.
2. «¡Sea el timón principal!». La masculinidad se mide por el poder, el éxito, la riqueza y la posición social.
3. «¡Sea fuerte como un roble!». La masculinidad depende de permanecer calmado y confiable en una crisis, con las emociones bajo control. De hecho, la prueba de que se es un hombre consiste en no mostrar nunca emociones. Los muchachos no lloran.
4. «¡Mándelos al infierno!». Exude un aura de osadía varonil y agresividad. Consígalo, arriéguese (2001, p. 3)

El ejemplo clave lo da el propio narrador. Para él, su grupo de amigos son una suerte de hermandad que se origina en la infancia: «[e]l quinteto Tutti Frutti: nuestra hermandad. La tenemos desde que somos compañeros de escuela y eternamente pelaos,

¹⁹ La cursiva es del texto.

chinos todavía pese a los años»²⁰ (Restrepo, 2018, p. 18); al principio, sus futuros amigos le parecían un manajo de marisabidillos (Restrepo, 2018, p. 33), pero prontamente comenzará a observarlos con asombro: en un proceso de claro intento de inserción en el grupo, que el propio narrador equiparará con una misión jesuítica (Restrepo, 2018, p. 34), terminará formando parte de lo que, en un principio, se conocía como el Trío Apaches, formado por Duque, Píldora y Muñeco. Es el propio Hobbit el que diseña el logo y el lema de los Tutti Frutti, una vez que el grupo ha terminado de cohesionarse:

El escudo del quinteto, diseñado por mí –que a partir de Detroit me volví bueno para el dibujo–, destacaba contra fondo azul cobalto las figuras rampantes de cinco lobos coronados, pero amontonados, o montados unos sobre otros con tal de caber en el espacio de un triángulo, aunque del quinto y último lobo, el que me representa, solo entrara la mitad. Y rodeando la manada lupina a manera de cinta, ¿cuál era el lema, también escogido por mí, lector precoz, hobbit y ratón biblioteca? Inspirándome en el *uno para todos y todos para uno*, le puse sello al quinteto Tutti Frutti: uno para Tutti y Tutti para Frutti (Restrepo, 2018, p.46).

La simbología de la manada lupina conecta a este conjunto con el conocido con el sobrenombre de La Manada Española, un grupo de jóvenes que, en las fiestas de San Fermín de dos mil dieciséis, violó a una joven de dieciocho años de edad, provocando un fogonazo en la sociedad española, que salió a la calle en contra de la sentencia del Tribunal Superior de Navarra, el cual los había condenado a nueve años de prisión por abusos sexuales y no por agresión sexual y violación, como exigía la población y la mayoría popular. Además, el hecho de que los cinco lobos estén en el escudo insertados, apelotonados, en un triángulo que podría ser símbolo vaginal, evidencia la conexión entre ambos²¹. El acercamiento que se produce entre el narrador²² y el resto de miembros del grupo viene dado por un despertar sexual que descubre en los *masturbatrones*, un «pajazo colectivo» (Restrepo, 2018, p. 33) que se realizaba durante

²⁰ «¿De dónde eso de *chino*, si no es alguien de la China? Chino es un pelao, y un pelao no es un calvo, sino un niño, un muchacho o alguien que no creció, o no adulto, alguien tan inmaduro como nosotros, los cinco Tutti Frutti: inseparables, refulgentes, inmortales» (Restrepo, 2018, p.17).

²¹ Hay que hacer mención a que el lobo que representa a Hobbit solo entra en el triángulo a la mitad; así, Restrepo marca la dualidad del narrador, cuya posición crítica respecto al resto será fundamental para el desenlace de la historia.

²² En un principio, se llevaba fatal con ellos, aclara unas líneas antes: «me las iba fatal con ellos, sobre todo con Muñeco y Tarabeo, que me despreciaban y yo los odiaba: éramos agua y aceite. Ellos rumberos, atravesados y matones, y yo neura, distante y petulante. Ellos populares, patoteros y gregarios, yo hiperselectivo, encerrado y solitario» (Restrepo, 2018, p. 43).

horas lectivas en el Liceo Quevedo, exponente escolar en la obra del elitismo estudiantil. Hobbit, «onanista compulsivo, pero solitario y vergonzante», se ve atraído por «un interesante pacto de amistad, un buen ejercicio cardiovascular y una desinhibida expresión de amor propio» (Restrepo, 2018, p. 34).

A pesar de la fuerte unión que existe entre los miembros, originada desde la infancia, sí se atisban diferencias entre los miembros del grupo que se dan por competencia dentro del plano económico, ya que entre los propios grupos de pares se establecen ejes de dominación de unos sobre otros, lo que «muestra que la clase, la etnia, lo ectáreo [sic] y el género interactúan y se cruzan en el momento de entender las relaciones de poder que definen la masculinidad» (Menjívar Ochoa, 2001, p. 4). Así, a pesar de que el modelo de «masculinidad hegemónica» no responda a un patrón fijo, sí responde «a la definición de grupos de hombres en relación con la disposición de recursos de poder económicos y simbólicos, los cuales se redefinen de un período histórico a otro» (Menjívar Ochoa, 2001, p. 4).

El Duque, alias Nobleza, Dux, Kilbeggan, es definido como «príncipe burgués» (Restrepo, 2018, p. 52), maniático, perfeccionista y obsesionado con su imagen; Restrepo lo retrata como un verdadero «hijo de mami», «legítimo heredero de otras varias haciendas en tierra fría» (Restrepo, 2018, p. 52), además de la hacienda en Atolaima, en la que los Tutti Frutti celebrarán el «paseo del póker» donde comenzará todo. Es retratado con finos modales y presencia regia, alejado del resto de sus compañeros, lo que lo enlaza con la aristocracia, ya que no en vano sus sobrenombres son «Dux», «Nobleza» o, el más utilizado, «Duque».

En *Los Divinos*, el personaje se dibuja en base a una conversación que el narrador mantiene con Alicia, su prometida. De carácter posesivo y celoso, la muestra de que maneja los hilos de la vida de Alicia a su antojo se desvela en dicha conversación donde, con la excusa de un encuentro amoroso furtivo, el Duque hace viajar a su prometida a la hacienda en Atolaima, donde acabará posando para una sesión fotográfica, a modo de maniquí, con motivo de la presentación de dicha hacienda para la revista *Country Homes Magazine* (Restrepo, 2018, p. 68). En este sentido, la relación que se establece entre ambos es de sumisión por parte de Alicia y de control por parte del Duque, del que el narrador establece la siguiente definición:

Por el camino voy pensando en el altar que el Duque les erige a las mujeres. Un altar tallado en madera y bañado en oro colonial, con él entronizado en el centro y todas ellas rodeándolo para realzar su presencia. Ellas, todas ellas, Malicia en lugar preferencial, pero que no le falte la duquesa, o sea Betty, su señora madre, ni sus tías, sus exnovias, sus socias o su enjambre de secretarias. Todas las mujeres de su vida deben estar encaramadas en ese altar de la adoración, empezando por Alicia (Restrepo, 2018, p. 75).

En este sentido, en su relación con las mujeres, el Duque se comporta parejo al resto de sus compañeros de grupo, incluyendo la adoración absoluta por la figura de su madre. En relación con el grupo de amigos, los Tutti Frutti, la cohesión y el sentimiento de hermandad que se origina entre los personajes llevará al Duque a tratar de encubrir el crimen del Muñeco, uno de sus mejores amigos. Será precisamente el carácter maniático, controlador y perfeccionista del Dux el que lo llevará, por órdenes de Tarabeo, a conseguir el dinero necesario para poder enviar a Muñeco fuera del país, plan de huida que no se consumará. En el último momento, será él quien huya del país, ayudado por el dinero de sus padres y sin despedirse de Alicia o sus compañeros.

Sin embargo, aunque el Duque es «Dux», Tarabeo es «Rex», es decir, rey, «primus inter pares y líder del clan de los Tuttis» (Restrepo, 2018, p. 57). Tarabeo, alias Tárax, Taras Bulba, Dino-Rex, Rexona, es uno de los personajes mejor delineados de la novela y posee, al igual que Muñeco, una doble vertiente o personalidad: «incompatibilidad entre su sonrisa invitadora y la tensión entre su mandíbula de pitbull. ¿A cuál de los dos creerle?». Es definido como enigmático, «sibilino [...] con más aristas que un poliedro y más alfabetos de los que puedo descifrar». Es «quien posee la clave del éxito. Auténtico artista del engaño, maestro del disfraz y el disimulo» (Restrepo, 2018, p. 21).

Tipo extraño, es este Tárax, premeditado y dual. Por un lado, integrado, triunfador, rey del mambo. Un tipo divinamente, bien parecido, bien casado, bien vestido, rico, profesional destacado. Y al mismo tiempo más retorcido que un sacacorchos. ¿Escrúpulos? Tarabeo no sabe de eso. La falta de escrúpulos es la clave de su éxito (Restrepo, 2018, p. 80).

Inteligente y sagaz, Tarabeo «a punta de trapisonda ha hecho millones que luego triplica en el mercado negro» (Restrepo, 2018, pp. 56-57), motivo que lo relaciona, a diferencia del Duque, con ganancias que no se corresponden con el patrimonio familiar, sino que lo relacionarían con ganancias ilegales que lo convierten en un hombre de

absoluto éxito. La personalidad fuerte de Tarabeo choca constantemente con la del Duque, en una suerte de competición constante entre ambos miembros del grupo que se manifestará en capítulos posteriores, cuando Tarabeo demuestre su poder sobre el Duque arrebatándole lo que más desea: a Alicia.

Sin embargo, a pesar de que en el Duque destaca su maniática obsesión con el orden, la limpieza y, en general, la perfección de todas las cosas que lo rodean, en Tarabeo destaca su relación con las mujeres: además de ser calificado como un «seductor», también «maneja con soltura cierto código de la seducción, que consiste en ejercer atracción, presión y engaño hasta lograr el objetivo, sea el que sea» (Restrepo, 2018, p. 80). Táráz es el personaje donde mejor se perfila la supremacía del hombre sobre la mujer en *Los Divinos*: casado con María Inés en un matrimonio supuestamente perfecto que enclaustra a la esposa en un ambiente doméstico, alardea de sus constantes conquistas, sus «novias» o amantes, a las que lleva a un pequeño piso que hace las veces de «polverita» (Restrepo, 2018, p. 105), y visita con frecuencia «El Edén» o prostíbulo al que acuden el resto de miembros de los Tutti Frutti. Las mujeres están clasificadas en base al uso que pueda realizarse de ellas, que ya queda bien retratado desde la adolescencia:

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 raquetas de tenis cuando no les obedecía en el acto. Solo que eso tampoco se salía demasiado de los parámetros (Restrepo, 2018, p. 24).

La fuerte personalidad de Tarabeo, sin escrúpulos, sumado a su rol de líder del grupo, hará que tome la iniciativa una vez que el Muñeco lo llame para pedir auxilio. «Embolata a los demás con versiones aproximativas, contradictorias» (Restrepo, 2018, p. 186), mintiendo sobre el suceso para que el resto de miembros coopere. Tarabeo «organizaba el plan operativo», impone sobre cada miembro una misión particular que cumplir para que dicho plan funcione y, una vez estipulados los pormenores:

Se disuelve la sesión con una arenga del Táráz, uno de esos llamados a la fidelidad de amigos por siempre: uno para todos y todos para uno. Y que nadie improvise, pide, que nadie llame a nadie, y menos a él; cada quien cumpliendo con lo suyo por su propia cuenta y riesgo, todo el mundo callado y discreto. Que no panda el cúnico y saldrán bien librados. Y un último énfasis, taxativo: que nadie lo busque; si los necesita, él mismo los llamará (Restrepo, 2018, p. 187).

Será Tarabeo el que lleve el portátil del Muñeco a Hobbit para que lo limpie por completo, y cuando el plan operativo fracase casi en su totalidad, esconderá a Muñeco en su «penthouse de soltero» (Restrepo, 2018, p. 105), un apartamento que está a nombre de Píldora, «[a]hí lleva el Táraz a sus nenorras, y para que su mujer no le pille el desguazadero, lo encubre poniéndolo a nombre suyo» (Restrepo, 2018, p. 214).

Píldora, alias Pildo, Pilulo, Piluli, Dora, Dorila, Gorila, es definido como «un tipo normal» (Restrepo, 2018, p. 167); se le caracteriza como un hombre servicial: «es el hombre de confianza, el de los mandados, el de los favores, el que no sabe decir que no, tan solícito siempre que los demás abusamos de su disponibilidad» (Restrepo, 2018, p. 83). En contraposición con Tarabeo y Muñeco, la aceptación del Píldora en el grupo tuvo que pasar por ganarse el favor del núcleo duro: hijo de una madre viuda que se hizo con el negocio familiar, una farmacia y perfumería en el centro de Santafé de Bogotá, se convirtió en el proveedor particular de droga sintética durante la adolescencia, motivo por el que se ganó su sobrenombre. Sin esta estrategia por la que trata de igualarse al resto y entrar en el grupo de pares, «nunca habría podido ganarse la admiración de unos huesos tan duros como era Tarabeo, Muñeco y el Dux», ya que «[n]ada en él los deslumbraba a ellos, ni su pinta, ni su plata, ni su cachaca trayectoria familiar» (Restrepo, 2018, p. 179).

Al pertenecer al centro de la ciudad, La Candelaria, mientras que el resto eran «hijos del norte», con una familia «rezandera» y una historia familiar que roza lo literaturesco²³, el «sumiso» y el «bueno» de Pildo jamás se habría ganado la aceptación del resto si no les hubiese proporcionado «sedantes, somníferos, uppers, anfetás y downers, todo mezclado y revuelto con un cóctel adictivo, contradictorio y contraindicado» (Restrepo, 2018, pp. 179-180). En este sentido,

Convertirse en chupamedias o lambeculos fue su recurso para sobrevivir a la arrogancia imbatible y el aura divina del Duque, el Muñeco y Tarabeo. Yo me protegía de ellos haciéndome el loco y el excéntrico; el Pildo los neutralizaba mediante la adulación y el agache, como marranito de confianza (Restrepo, 2018, p. 181).

²³ Su bisabuelo «había sido de esos generales a lo Aureliano Buendía», uno de los personajes de *Cien años de soledad* (1967), mientras que una de sus abuelas había «escapado ilesa de los incendios del 9 de Abril» (Restrepo, 2018, p. 180).

Hobbit lo describe como una persona con la que se puede mantener una conversación: «No es tonto, el Píldora. Ahí donde lo ven en plan underdog, en realidad, es grato conversar con él. Más que nada cotorrear»; Píldora se convierte en «memoria histórica, y cada uno de nosotros es un capítulo en el recuento de su chismorreó. No, no es tonto, Piluli, pasa de agache, pero no se le escapa nada» (Restrepo, 2018, p. 89-90). Sin embargo, «lleva por dentro la sombra de algo, o si se quiere, la luz de una amable disposición a morir» (Restrepo, 2018, p. 181). Así, además de su personalidad amable y complaciente, posee una doble cara en la que se ocultan unos pensamientos suicidas que casan con el que considera su poeta favorito, José Asunción Silva (1865-1896), con el que el narrador lo compara en incontables ocasiones: «es adicto al té y desdeña el café», al igual que Silva, «practica secretamente la semicastidad», es decir, «no se le conoce una propensión al sexo muy marcada», como sí sucede con el resto de miembros, lo mismo que, según el narrador, sucede con Silva, «que vivió sediento de amor por su hermana, incestus interruptus o jamás consumado que acaparó todo su ímpetu varonil» (Restrepo, 2018, pp. 182-183).

Esta continua comparación con el poeta colombiano de finales del XIX, sumado a sus orígenes disímiles con el resto del grupo, su carácter servicial y la continua demostración de su pertenencia al grupo a través de la sumisión, son los caracteres principales de Píldora, que se encuentra en una escala inmediatamente inferior con respecto a las relaciones de poder que se establecen entre los distintos miembros del grupo. Una vez que se inicia el plan de encubrimiento por parte del grupo para proteger a Muñeco de las atrocidades cometidas, a Píldora no se le mencionará una misión concreta que llevar a cabo, sin embargo, estará dispuesto a ayudar a los que considera sus hermanos; no obstante, una vez que Muñeco le entrega la maleta con el cadáver de la Niña dentro, indicándole que ha de ser él el que ha de limpiar las huellas del cuerpo y esconderlo o enterrarlo, entrará en conflicto con su propio ser. «Yo me hundí con ella, Hobbit», acabará confesando, «[m]i vida se hundió con ella. Esto no tiene vuelta atrás, chino Hobbo, ¿me entiende? De allá no me saca nadie» (Restrepo, 2018, p. 174).

El aura nostálgica y onírica del personaje lo llevará a construirle a la Niña toda una tumba acuática en la hacienda del Duque en Atolaima: «el oficiante de este ritual no cree en Dios, solo en Shakespeare», llega a decir el narrador (Restrepo, 2018, p. 172). A pesar de la poeticidad con que le enjuagó los pies y el cuerpo y la llenó de «ungüentos suntuosos y perfume de nardos», con la pretensión de darle un «misérrimo homenaje

final» (Restrepo, 2018, p. 177), el narrador se pregunta si ello no fue más bien un «intento de ocultar vestigios, para que no se supiera qué, ni cuándo, ni quién»:

O simplemente lavar. Limpiar. Restregar. Hacer desaparecer el semen, la sangre, la saliva, el sudor: las marcas del crimen. Borrar las huellas deladoras. Que del Muñeco homicida no quede ni rastro. Llevar a cabo esa tarea con meticulosidad (Restrepo, 2018, p. 204).

Esta descripción última de los motivos de Píldora para con la Niña contrapone la construcción literaria de la tumba de esta última y su intención por mostrarla, de «hacerla por fin visible» (Restrepo, 2018, p. 177), con la crudeza de los hechos reales.

Pero Píldora es «el único que dentro del cuerpo lleva un alma» (Restrepo, 2018, p. 177). Una vez que se descubra al asesino, oculto en el «piso de soltero» de Tarabeo, y se sepa que dicho edificio está a nombre de Píldora, este acabará tirándose por el campanario del Liceo Quevedo, sentenciando un final ya escrito desde el principio, en consonancia con su personalidad suicida, similar a la de José Asunción Silva.

El narrador toma la voz de uno de los miembros del grupo: Hobbit, Hobbo, Job. En este sentido, aclara Laura Restrepo: «[l]a escogencia del narrador fue importante porque necesitaba a alguien que perteneciera a ese grupo de presión [...] tenía que ser uno de esos cinco amigos, pero de alguna manera debía de estar por fuera, porque debía tener una visión crítica» (Restrepo, entrevista, *The Objective*, 17/05/2018). En este sentido, Hobbit pertenece a una clase social diferente a la de los demás miembros del grupo, lo que dibuja una primera línea divisoria que lo diferencia del resto. Pero, si bien la diferencia económica constituye una primera fractura, el carácter excéntrico, que roza el autismo, de Hobbit, permite desgajarlo por completo de esa argamasa que son los Tutti Frutti.

Antes de entrar en el Liceo Quevedo y conocer al resto de miembros del grupo, Hobbit narra una experiencia que le sirvió como punto de inflexión de cara a su transformación social, y que se desarrolla en Detroit, Estados Unidos, ciudad a la que sus padres le envían durante el proceso de divorcio. Es su primo Damián el que incide en esta transformación, «me hizo tirar los suéteres de lana, los pantalones de paño y las camisas de cuello y manga larga, y me introdujo al look urbano» (Restrepo, 2018, p. 32).

No obstante, dicha transformación no es más que física, ya que su carácter sigue siendo excéntrico y poco dado al contacto, como narra su abrumadora experiencia en «El Edén»:

No es que sea virgen, hasta allá no llego. Tampoco es que sea adicto a la actividad del catre [...] si pasa, cuando pasa, que sea a mi manera y según mi estilo [...] Más bien higiénico todo, medio impersonal y encondonado, sin tanto frote ni tanto goce (Restrepo, 2018, p. 29).

Este carácter se refuerza con la aparición del caracol, que «es refugio, escondrijo que se ciñe» a él «amorosamente» (Restrepo, 2018, p. 30). La simbología del caracol es amplia y ha sido abarcada desde diferentes saberes humanísticos, pero la interpreto aquí como hogar, símbolo de protección donde Hobbo puede ser él mismo y donde realmente se siente seguro: con la aparición de este «laberinto de nácar» (Restrepo, 2018, p. 30), Hobbit crea un fuerte muro de separación entre su grupo de amigos de infancia y la definición de su propio ser, vislumbrado en la complejidad del laberinto.

Sin embargo, a pesar de la diferencia psicológica y social que lo separa del grupo, lo cierto es que pertenece a él: ello le permite a Restrepo adentrarse, pero sin mimetizarse, como bien aclara en la entrevista a *The Objective* (17/05/2018): «el Hobbit me permitía mirar desde adentro, pero con cierto grado de distancia». Esta dualidad del papel del narrador es axial para el desarrollo de *Los Divinos*, porque representa esa reflexión que pretende hacerse de la sociedad que engendra a sus propios monstruos. En este sentido, Hobbit será sometido a una ardua prueba llena de vicisitudes que tendrán como meta final la toma de una decisión: la fidelidad a su grupo de amigos o la fidelidad a sí mismo, es decir, la fidelidad a lo que se considera como correcto; se observa, así, la similitud con Job, personaje bíblico (*Libro de Job*) y sobrenombre del propio narrador.

El narrador, por lo tanto, es el «el traductor, el intérprete», es el «filtro, el infiltrado» (Restrepo, 2018, p. 44): el que pone la mirada crítica y que trata de analizar cómo se puede llegar a un crimen tan fatal como el que se narra en *Los Divinos*: como Job, tras muchas tribulaciones, llega a una deducción final, «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» (Restrepo, 2018, p. 248).

Así, los Tutti Frutti, a pesar de pertenecer a un grupo de iguales, dentro de los vínculos que se dan entre los diferentes miembros se establecen relaciones de poder que

los jerarquizan en base a la competencia económica, principalmente; así, cada uno de ellos pasa a efectuar un rol determinado de cara a la sociedad, lo que motiva esta clasificación realizada, primero, en base al género, donde lo masculino es considerado superior a lo femenino o marginal, y, segundo, según las motivaciones culturales de cada estructura social, en la que tanto mujeres como hombres se establecen como un tipo dentro de una escala jerárquica social, con un papel a desarrollar. Esta clasificación viene dada, sobre todo, por esa «escena primera» definida por Segato, en la que la estructura y separación de sexos termina clasificando todos los aspectos vitales de la sociedad; así, ambas clasificaciones, según el género y según los parámetros culturales, se retroalimentan: la una no existe sin la otra.

4. LA SOCIEDAD COMO MONSTRUO

El epígrafe con que se abre *Los Divinos* reza así: «Para empezar, ¿qué es un monstruo? Ya la etimología nos reserva una sorpresa un tanto pavorosa: *monstruo* viene de *mostrar*»²⁴, cita extraída de la novela *El rey de los alisos* (1970), de Michel Tournier, y que continúa así: «Un monstruo es lo que se muestra: con el dedo, en las ferias, etcétera. Y, por lo tanto, cuanto más monstruoso es un ser más hay que mostrarlo»²⁵. Ello es lo que pretende la escritora: mostrar, no solo al monstruo, sino a la sociedad que lo fagocita en su interior, que lo crea, y que, por ende, se convierte en una sociedad monstruosa que ha de preguntarse por su verdadera identidad.

En «La vida social de los monstruos. Un acercamiento a los modos de la imaginación política» (2012), Jordi Claramonte Arrufat define al monstruo como «una figuración de relaciones susceptible de comprometer de un modo característico nuestra cohesión interna» (p. 120). Esta definición, que destaca el carácter relacional del monstruo, puede enlazarse con la que proponen Amaia Izaola e Imanol Zubero (2015) en «La cuestión del otro: forasteros, extranjeros, extraños y monstruos», donde el monstruo es definido como una construcción social del otro «mediante la selección arbitraria de ciertos rasgos diferenciales de esas personas o grupos» (p. 106), en la que se destaca la fragilidad de la cohesión social interna en cuanto a la interacción con el monstruo-otro.

²⁴ La cursiva es del texto.

²⁵ El texto ha sido extraído de un fragmento disponible en (última consulta: 04/09/2019): <https://www.serlib.com/pdfibros/9789870404460.pdf> (pp. 13-14).

Es por ello por lo que se podría decir que una de las características de lo social es la creación de monstruos, que «cumplen una función demarcadora entre lo normal y lo desviado» (Izaola y Zubero, 2015, p. 119), es decir, señalan las fronteras entre lo socialmente aceptado y lo marginal subversivo, dentro de unos parámetros culturales en los que una sociedad se inserta. Así, «[e]l monstruo sintetiza el tabú y el deseo, los límites y su transgresión, son repulsivos y fascinantes a la vez», porque el terror que suscita el monstruo viene dado por su proximidad, su cercanía hacia nosotros mismos, se catapultarían como versiones de los seres sociales que aún no se han realizado (Izaola y Zubero, 2015, p. 122).

Esta imagen de lo monstruoso no es más que una forma de autodefinición que se da en todos los grupos humanos (Izaola y Zubero, 2015, p. 106), separando lo que se acepta de lo que se rechaza. Sin embargo, la pregunta de Laura Restrepo en *Los Divinos* es otra más compleja: ¿es únicamente Muñeco el monstruo de la historia? La respuesta se desvela aterradora a través de la figura de los «monicongos», definidos en el *Diccionario de Americanismos* con las siguientes acepciones:

monicongo.

I.1.m. Pa, Co:N. Mamarracho, figura humana hecha sin arte o de manera esquemática.

II.1.m. Co:O. Muñeco pequeño, tallado en madera, que se lleva como amuleto para protegerse de la mala suerte.

III.1.m. Pa. Persona de aspecto muy feo. pop + cult → espon.

De ellas, creo que la que más se acerca al significado que la novelista pretende darle a los monicongos en la obra es la segunda, aunque Restrepo invierte el sentido: en lugar de ser protectores de la mala suerte, incitan a la misma, son los heraldos negros de la desgracia (Restrepo, 2018, p. 16). Los monicongos aparecen en *Los Divinos* a modo de estructura interna: el estribillo, símil a una rima infantil (Restrepo, 2018, p. 16) con que aparecen abre y cierra la novela, lo que le da a la misma un carácter cíclico. A través de dicho estribillo, se va tejiendo la significación de los monicongos: «Los monicongos son mil, y el más chiquitico se parece a ti. / Los monicongos son mil, y el más chiquitico es igual a mí» (Restrepo, 2018, p. 248), reza el final de *Los Divinos*. Así, los monicongos estructuran el ritmo interno del texto y se constituyen como el reflejo de una sociedad tan culpable como el monstruo al que señalan.

Así, otro de los puntos de la novela que resalto es esa construcción de lo monstruoso. Muñeco es señalado como el culpable, como el ser monstruoso que ha sido capaz de cometer un crimen tan atroz como el que se narra en las páginas de la obra; no obstante, Muñeco «no es un monstruo [...], es un ser humano. Y ésta es la tragedia, que esto lo ha hecho un ser humano» (Restrepo, 2018, p. 159). A través del análisis psicosocial de Muñeco, se rescatan las bases sociales de su construcción, de su ascenso y caída, porque cada ínfimo rasgo que lo caracteriza, Restrepo lo relaciona subrepticamente con una totalidad social que se convierte, a su vez, en mano ejecutora tras el crimen.

Realizar, junto a Muñeco, el análisis de la víctima ha supuesto un modo interesante de contraponer dos formas de construcción de personajes; en el caso de la Niña, esta es colocada en un plano suprarreal, en un homenaje final que Restrepo le rinde a Yuliana Samboní y que, a su vez, funciona como definición de lo sagrado, argumento base que la masa social, en la novela, utilizará contra el monstruo y atacarlo. Esta construcción de lo abominable y lo sagrado serán las dos contrapartes, las dos caras, de una misma moneda, lo que servirá como reflexión y denuncia: con el crimen de la Niña, se pone en tela de juicio a la propia sociedad, y es ahí donde se desvela al monstruo real de la historia.

4.1. EL MONSTRUO EN SU CONSTRUCCIÓN: MUÑECO

Muñeco es el asesino, el que la sociedad señala como un monstruo. Su sombra recorre toda la obra, aunque el personaje no aparezca como tal en ella en muchos momentos. Es definido como un «mito chic de hijo de mami y adulto-niño echado a perder» (Restrepo, 2018, p. 23), lo que refuerza la idea del potencial papel de las madres en *Los Divinos* como uno de los pilares fundamentales de una construcción social basada en la jerarquía que otorga el poder entre individuos; así, es apodado «Muñeco» gracias a su madre, «que siempre lo llamaba así: ven, muñeco mío». Para la madre, Muñeco «fue su posesión, su mascota, su refugio contra la soledad, su gran venganza», lo que propició una inversión de los papeles: «la vulnerabilidad despótica del hijo sometió a la madre. El hijo la consumía. El hijo crecía en soberbia gracias a que ella se encogía» (Restrepo, 2018, p. 234). Es, por tanto, en la sobreprotección materna donde encontramos el origen y nacimiento del monstruo:

A Muñeco se le vuela la piedra y tiene accesos de cólera: así funciona su manera malcriada de ser un patán. No puede soportar que le lleven la contraria: se sulfura y sobreactúa una pataleta (Restrepo, 2018, p. 23).

Muñeco es caracterizado como un ser dual: «[m]i rey el Muñeco con su doble cara: por un lado, es Kent con todos sus encantos, y por el otro, Chucky el tenebroso», algo que el resto de miembros acepta, porque «quién no se hace el loco ante su matonería si al mismo tiempo es tan amoroso, qué querido ese Muñeco, el más querido de todos» (Restrepo, 2018, p. 19). A su vez, es definido por el narrador con tres caracteres esenciales: «[f]iestero en exceso, camorrista y celoso enfermizo», motivo por el que acumula deudas, escándalos y pleitos que el grupo minimiza e, incluso, celebra: «[e]n el Muñeco, el desmadre es carisma, leyenda negra que los demás envidiamos, al menos en el pasado» (Restrepo, 2018, p. 22-23).

Para Hobbit, esta suerte de desfase madurativo de Muñeco con respecto al resto de miembros del grupo tiene un origen, punto de inflexión donde comienza la inevitable caída. Con motivo de la visita de un antiguo alumno al centro escolar, el Liceo Quevedo, Muñeco, director de la banda musical del instituto, homenajea con el himno nacional al visitante, que «[n]o era un exalumno cualquiera; lo habían nombrado ministro de algo» (Restrepo, 2018, p. 37). Este hecho es descrito por el narrador como hipnótico, el «instante estelar del Muñeco, su estallido cósmico» (Restrepo, 2018, p. 40), con el resto de miembros de la banda musical «bajo su dirección y a su servicio» (Restrepo, 2018, p. 38); es a partir de este momento de máximo protagonismo que «se ha ido produciendo el descenso» (Restrepo, 2018, p. 40), como si Muñeco volviese a buscar a cada instante ese momento álgido de atención, poder y triunfo.

En este sentido, sus apetencias irán virando cada vez hacia aficiones más sórdidas: «[h]ombre de loco apetito, la pérdida del gusto lleva al Muñeco a buscar pasiones cada vez más sápidas. Que luego no se diga que no lo sabíamos» (Restrepo, 2018, p. 15); así, el monstruo comienza a descontrolarse, buscándose a sí mismo:

Esa avidez suya por encanallarse, o por no encanallarse, debe ser necesidad de desaparecer. Ser otro, abrirse, sacudirse, convertirse por fin en sí mismo. Se ahoga y necesita salir a flote (Restrepo, 2018, p. 17),

que el narrador continúa recalcando a lo largo de toda la obra, de manera que Restrepo construye toda una suerte de *fatum* perverso con toda una orquesta de signos que se

derraman por las páginas de la novela avisando al lector de la desgracia: «El Muñeco, hastiado de placeres para débiles, va persiguiendo emociones renovadas, más intensas, con el loco combo de los desvelados»²⁶ (Restrepo, 2018, p. 48).

La demarcación del carácter del personaje principal y victimario de *Los Divinos* supone una primera confrontación con el lector: los aspectos acentuados de Muñeco develan una fuerte participación social que origina un carácter difícil, que ya desde la infancia se va modelando y que, a medida que crece, es aceptado por el resto de personas de las que se rodea.

Uno de los aspectos psicosociales que Restrepo busca recalcar en Muñeco es su relación con las mujeres. Al igual que sucede con el resto de componentes de los Tutti Frutti, Muñeco observa al otro femenino supeditado al ser masculino, clasificando a las mujeres de las que se rodea en base a una tipología instaurada en el imaginario popular, revestidas de aquellos caracteres generales que las cataloga según la mentalidad masculina las observa. En este sentido, la clasificación de los personajes femeninos realizada con anterioridad se cumple en su totalidad en la mentalidad de Muñeco: en la cúspide, se encuentran las madres y/o esposas, destinadas al cuidado del hogar, los hijos y el esposo, recluidas en el espacio íntimo o privado de la casa; siguiéndolas a ellas, las novias y/o amantes, mujeres cuya función primordial consiste en la satisfacción sexual del hombre, ayudando con ello a la construcción de la «masculinidad hegemónica» de la que participan todos los amigos de la hermandad de los Tutti Frutti; en última escala, las prostitutas, a las que «les pagas para que se dejen hacer durito» (Restrepo, 2018, p. 21).

Al considerar al ser femenino como un otro inferior al ser masculino, comenzamos a descender en una escala jerarquizada basada en las relaciones de poder que ejercen unos seres sobre otros, de manera que las prostitutas se encuentran en una escala ínfima al compararlas con un Muñeco que, además de ser hombre –con todas las connotaciones que ello implica–, tiene un enorme poder económico que le permite manejar al resto como si se tratase de mercancía.

²⁶ Esta idea de búsqueda y obsesión acompañada de múltiples signos se ve reflejada con la aparición del doble juego de la «coca», que, como se aclara, no hace referencia a la cocaína, sino al «bolicho o capirucho», «una bola pesada, de madera, que va atada con una cuerda a un palo» (Restrepo, 2018, p. 60) y con la que Muñeco se observa abstraído durante los cinco días que dura el «paseo del póker». Pero la coca «tiene poderes mágicos, como todo lo que gira sobre sí mismo. Portentoso es lo que se enrosca y se muerde la cola. Por eso la única garantía era el balero del Muñeco; por eso es impredecible lo que pueda suceder de aquí en adelante» (Restrepo, 2018, p. 106).

Las prostitutas pasan a formar parte de un imaginario relacionado con la sexualidad en el que se incluye como elemento relacional a la pornografía. Una vez que se produce el crimen, Tarabeo buscará a Hobbit para que limpie el portátil de Muñeco, que está lleno de material pornográfico. Para el narrador «el computador de alguien es, como quien dice su propia cabeza», por lo que le «da guácalis tener que hurgar en las intimidades sexuales de un amigo, y no cualquier amigo: uno con la lujuria desquiciada del Muñeco» (Restrepo, 2018, p. 119).

A través de la pornografía encontrada en el portátil de Dolly-boy, el lector descubre la doble cara del Muñeco. Al principio, durante la inspección, lo que aparecen son fotografías de sus seres queridos, desde familiares hasta amigos, lo que se interpretaría como una de las caras de Muñeco, aquella por la que es caracterizado como amoroso y querido. Esto lleva al narrador a identificarse con el que considera su amigo, por lo que llega a decir: «voy a meterle el hombro, se lo juro, voy a dejar este Mac limpio como una patena, lo voy a hacer por usted, Mi-lindo» (Restrepo, 2018, p. 121). Pero, a medida que hurga en el interior del portátil, es decir, a medida que hurga en el interior de la cabeza de Muñeco, repasando cada *site* pornográfica que encuentra, su postura va virando cuanto más oscuras y perversas son las apetencias sexuales de Muñeco. Porque, lo que comienza con «mucho empeloto de ambos sexos [...] nada que no supiéramos ya. Hard Ass Fuck a la lata. Pues sí, o acaso qué esperaban» (Restrepo, 2018, p. 121), termina con la aparición de autofilmaciones sexuales, sado-maso e, incluso, enanos de circo, porque «el Muñeco dispara para cualquier lado, abuelitas, cabras, hermafroditas, estriptiseras, consoladores, gente amputada...» (Restrepo, 2018, p. 122).

La pornografía está interrelacionada con la prostitución, y ambas constituyen un negocio cuyo principal consumidor es el hombre. Siguiendo a Patrick Baudry (2000) en un interesante artículo sobre el impacto social de la pornografía, esta última, «se jerarquiza y se diversifica. La saturación sexual que podría conducir a su estigmatización se convierte, por el contrario, en el sustrato de un mercado plural y complejo» (p. 53). En este sentido,

Sin perder las características que determinan su unidad como género, el cine pornográfico se convierte en un sistema complejo, un mundo diversificado en cuyo interior la clientela sabe orientarse. No nos situamos ya frente a imágenes comprometidas, sino que entramos en un dispositivo que se adapta de manera móvil y masiva a los gustos de un público, a la vez mundial y local, unido por el

apetito del cuerpo sexual y diferenciado por la variedad de sus puestas en escena (Baudry, 2000, pp. 54-55).

Dentro del mercado de la pornografía, los actores pasan a interpretar papeles que ayuda a la construcción, a su vez, de un imaginario sexual que los compradores hacen suyo en las relaciones interpersonales con sus parejas sexuales específicas. Sin embargo, la pornografía no entra dentro del campo de la educación sexual, sino que lo que se observa «es gente reducida a cuerpos, cuerpos reducidos a instrumentos e instrumentos reducidos a su funcionalidad»; en este sentido, «en el cine pornográfico, toda la sexualidad relacional se ritualiza hasta el exceso y adquiere una forma codiciada» (Baudry, 2000, p. 60).

Siguiendo a Martha I. Moia (1980) en referencia a los papeles que tanto hombres como mujeres desempeñan como actores en el campo de las relaciones sexuales, «[e]l goce de la mujer [...] no aparece sino como demostración de la potencia masculina, cuya cantidad y cualidad importan al Otro [femenino]»; así, las estructuras de la escena pornografía son «las relaciones de dominación que gobiernan la realización del acto sexual», motivo por el cual la función de la mujer dentro de dicha relación «es la de *metro patrón* de la potencia sexual viril. Sin esta “medida” le sería imposible (?) [sic] al hombre establecer la escala jerárquica, única regla de su juego»²⁷ (pp. 84-85). Para Moia, este sistema de satisfacción sexual no incluye el goce de la mujer: «[l]a pornografía nos muestra bien que no se trata de nuestro goce, sino de nuestra su/misión (su goce: nuestra-misión) a un imaginario del cuerpo y del deseo que no es el nuestro» (1980, p. 86).

Péter Szil (2018) también insiste en la funcionalidad comercial de la pornografía y su relación o pilar fundamental que es la prostitución. Szil insiste en el daño que provoca la imagen pornográfica en el imaginario popular y las relaciones sexuales que se establecen entre sexos, señalando cinco puntos fundamentales:

1. La pornografía separa la sexualidad de los hombres tanto de los sentimientos propios como de las relaciones cotidianas y de esta manera contribuye a la disociación como rasgo dominante del *modus vivendi* masculino.

²⁷ La cursiva es del texto.

2. La pornografía contrarresta la igualdad y el acercamiento basado en la mutualidad entre los hombres y las mujeres.
3. La pornografía fomenta la irresponsabilidad reproductiva de los hombres.
4. La pornografía fomenta la aceptación e incluso el uso de la violencia en las relaciones entre los sexos.
5. La pornografía es el marketing de la prostitución (p. 117).

Al incidir en el carácter comercial de la pornografía, Szil (2018) conecta el mercado pornográfico con la prostitución, ambos rodeados de mitos que los codifican y los legitimizan:

La función de ambas cosas viene a ser la misma: con la ayuda de mujeres (o, mucho menos frecuentemente, de hombres), convertidas en objetos sexuales, servir la sexualidad de un espectador/comprador invisible que se está masturbando sobre o dentro de ese objeto (p. 118).

A través de la pornografía, se generan los roles sexuales que los géneros desempeñan, donde las mujeres son objetos pasivos y buscan la satisfacción constante de los hombres, que desempeñan un rol activo en la relación sexual.

La pornografía pasa a ser «un material a través del cual los hombres aprenden el rol masculino llevado al terreno de la sexualidad». En este sentido, estas fantasías dictadas por lo comercial pornográfico tienen su base de representación en la prostitución, «sin que el hombre tenga que enfrentarse a su propia inseguridad o a las dificultades cotidianas de entablar o mantener una relación» (Szil, 2018, p. 121). Dentro de estos parámetros encontraríamos a Muñeco, cuyo imaginario sexual se encuentra corrompido por lo pornográfico y su realización ritualizada en el cuerpo de las prostitutas.

En su escala de continuo ascenso, la pornografía ha ido virando hacia «niveles cada vez más altos de brusquedad, trato humillante, crueldad, violencia» (Szil, 2018, p. 126), de manera que los hombres, al ser educados en base al producto que consumen y aprendiendo su sexualidad conforme a las prácticas visualizadas en la pornografía, imitan tales prácticas al asumir que las mujeres de que se rodean han de satisfacer sus necesidades. En este sentido, la pornografía –y la prostitución con la que esta última se da la mano– es un mecanismo más de la estructura de poder anquilosada en el

imaginario social, donde la hegemonía pertenece a lo masculino y lo supeditado-otro a lo femenino.

En este orden de cosas, Muñeco buscará nuevas vías de escape sexual que acabará encontrando en las niñas, «niñas-niñas», «nada que ver con la densidad de lo porno, ni con profesionales del sexo» (Restrepo, 2018, p. 124). Restrepo dibuja a un victimario megalómano y deja clara así la estructura de poder en que se mueve: su poder económico lo sitúa en una escala superior al resto de seres de que se rodea; dentro de esta escala, sus pares o iguales se van estructurando en base a la «masculinidad hegemónica» que definimos con anterioridad, cumpliendo con ello un dibujo mental del ser masculino y su rol o papel social; en los márgenes, encontramos a todos aquellos seres que no cumplen con los paradigmas estipulados en dicho marco mental y se clasifican en base a la etnia, la raza y, por supuesto, el género. Así, las niñas pasan a encontrarse en los márgenes de lo que Muñeco considera como iguales en derechos, sumado al hecho de que son consideradas como vulnerables no solo por el género, sino por la edad y la posición económica en la que se insertan, lo que le confiere un poder absoluto que lo hace sentirse poderoso de nuevo.

Muñeco encuentra a su víctima perfecta en la Niña porque, para él, ella pasa a suponer la nada. Dada su condición económica, su etnia, su raza y su género, en el sistema de estructuración mental del victimario, ella ocupa la escala última: cualquier daño infligido a ese ser al que no considera como un igual no puede ser penado, porque sabe que ella carece de relevancia de cara a la sociedad. Y es de esta forma que se apodera de ella a través del cuerpo, a través del cual ejerce su poder. Para Rita Segato (2003), «en la sociedad contemporánea la violación es un fenómeno de “agresión por la agresión”, sin finalidad ulterior en términos pragmáticos» y, en el caso de que la hubiese, esta se da como «la posibilidad de consumir el ser del otro a través del usufructo de su cuerpo», finalidad última plasmada en el horizonte del violador (pp. 22-23). Es por ello que, para la antropóloga argentina, la violación y tortura de la Niña

demuestra la fragilidad y la superficialidad del contrato cuando de relaciones de género se trata, y es siempre una estructura contractual que pone en evidencia, en cualquier contexto, el sometimiento de los individuos a estructuras jerárquicamente constituidas (Segato, 2003, p. 29).

Todo ello responde a las estructuras de contrato que se definían en el epígrafe anterior. Junto al sistema de contrato, el sistema de estatus era aquel que mostraba el sistema de relaciones anquilosadas en un tiempo filogénico, y este «polo jerárquico se constituye y realiza justamente a expensas de la subordinación del otro», lo que implica un clima de violencia continuada para ejercer la voluntad de aquellos que tienen el poder, porque «el poder no existe sin la subordinación, ambos son subproductos de un mismo proceso, de una misma estructura». Por ello, Segato concluye: «la violación es un acto canibalístico, en el cual lo femenino es obligado a ponerse en el lugar de dador: de fuerza, poder, virilidad» (2003, p. 31).

Con este gesto atroz contra la Niña, Muñeco no solo se posiciona como «Dios» ante el mundo, sino que, además, dicho gesto implica

una demostración de fuerza y virilidad ante una comunidad de pares, con el objetivo de garantizar o preservar un lugar entre ellos probándoles que uno tiene competencia sexual y fuerza física (Segato, 2003, p. 33).

Así, la violación no se corresponde con psicopatologías individuales propias del violador, sino que se trata

de una aprehensión de los otros marcadas por una comprensión de la centralidad y la estructura de la diferencia de género, así como una hipersensibilidad, trabajada por la socialización, a las exigencias que esa diferencia plantea al sujeto masculino para que este sea y tenga identidad como tal (Segato, 2003, p. 36).

La masculinidad representa así, para Segato, «una identidad dependiente de un estatus que engloba, sintetiza y confunde poder sexual, poder social y poder de muerte» (2003, p. 37); y la Niña se posiciona como el ser perfecto para cumplir estos preceptos de la masculinidad, porque el estatus masculino «debe conquistarse por medio de pruebas y la superación de desafíos», ya que lo masculino viene dado por conquista, ergo existe riesgo de perderlo, por lo que «es preciso asegurarlo y restaurarlo diariamente»:

La violación debe comprenderse en el marco de esta diferencia y como movimiento de restauración de un estatus siempre a punto de perderse e instaurado, a su vez, a expensas y en desmedro de otro, femenino, de cuya subordinación se vuelve dependiente (Segato, 2003, p. 38).

Pero, además, para Muñeco, y como se ha repetido en varias ocasiones, la Niña «[n]o era nadie, alguien invisible, casi inexistente», porque «una niña no es nada y menos si es pobre, una niña pobre no es nadie, no existe» (Restrepo, 2018, p. 174). La única preocupación de Muñeco una vez que el crimen se ha realizado es escapar, ayudándose de sus amigos, los Tutti Frutti: «Tranquilos, mis reyes, el equipo gana» (Restrepo, 2018, p. 195), llega a decir una vez que se encuentran camino al aeropuerto, con la víctima empaquetada en una maleta de dimensiones minúsculas. Muñeco es «el intocable, el inmune, el que siempre ha estado por encima de la ley» y tiene «[c]ero sentimientos, cero remordimientos» (Restrepo, 2018, p. 236) por el crimen. La falta de escrúpulos queda retratada en *Los Divinos* a través de la carta de Muñeco publicada en un periódico nacional del que no sabemos el nombre, solo el título de dicha carta: *Carta del asesino desde la cárcel* (Restrepo, 2018, p. 232).

La carta²⁸ es la demostración última de Muñeco en *Los Divinos*, la prueba que exhibe el desprecio absoluto del victimario hacia la víctima. Restrepo la desmenuza a través de la voz de Hobbit, que adquiere un tono crítico, de manifiesto final y cierre de la obra. La carta de Muñeco comienza pidiendo perdón, pero no a la familia de la víctima, sino a su círculo cercano: «*Les pido perdón por el 5 de octubre*», es decir, «no pide perdón por el crimen, sino por la fecha en que fue cometido», aclara Hobbit, «[d]e un solo plumazo le quita a la niña la carne y la sangre y la deja reducida a la fecha de su muerte» (Restrepo, 2018, p. 236). Y continúa:

Esta carta no tiene sujeto. En ninguna parte dice: yo rapté, yo violé, yo torturé, yo asesiné. Dice que *lamenta la muerte de la niña*, pero lo hace con el gesto impersonal de quien manda una tarjeta de pésame, como si ella hubiera muerto así no más, como si su *muerte lamentable* hubiera sido producto de un accidente cualquiera, de tránsito, por ejemplo, o de rayo fulminante. No sé si el Muñeco habrá escrito esto por consejo de algún abogado, buscando eludir responsabilidades

²⁸ Transcribo algunos fragmentos de la carta escrita por Rafael Uribe Noguera, disponibles en la versión digital del periódico *El Herald* (31/03/2017): «Queridos míos // Desde mi corazón y con todo mi amor les pido perdón por el 4 de diciembre de 2016. // Lamento profundamente la muerte de Yuliana y lo que ella representa, el sufrimiento de la familia Samboní y les expreso mi más grande anhelo de que nada parecido se repita nunca (...) mi verdadero y único deseo en estos momentos es que la juventud y todas las personas sean conscientes del flagelo que causan las drogas y el alcohol en la sociedad, en las personas y en su alma (...) el peor error de mi vida fue entrar en ese infierno en la Tierra y no haber logrado salir de él. // Desde el mismo instante que pasaron los hechos de los cuales me desconozco a mí mismo, y hasta este momento, he esperado que se aclaren los hechos y que sea la verdad la que salga a la luz haciendo que la justicia prime sobre todo. // Rafael Uribe Noguera». Recuperado de: <https://www.elheraldo.co/colombia/desde-mi-corazon-les-pido-perdon-rafael-uribe-noguera-342349>

para alcanzar la disminución de pena o alguna otra prebenda. No sé. O si lo hizo porque no es capaz de verse a sí mismo como sujeto, como ser causante de sus propios actos²⁹ (Restrepo, 2018, p. 236).

A través de la carta, Muñeco «[h]ace invisible a la niña y se vuelve incorpóreo él mismo; pretende abrir entre ambos una distancia de hielo», porque la carta no muestra empatía o arrepentimiento, es «una trampa bien diseñada que le permite parapetarse en los eufemismos y la autoindulgencia» (Restrepo, 2018, pp. 236-237).

Con este gesto último, Muñeco es comparado, en el capítulo final, con Narciso³⁰: «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» (Restrepo, 2018, p. 246), como bien concluye el mito de Narciso en la *Metamorfosis* de Ovidio:

Tan pronto como lo contempló en el agua de nuevo transparente, no lo soportó más [...] y ya no existe [...] ni permanece el cuerpo que en otro tiempo Eco había amado. Sin embargo, cuando esta lo ve, aunque enfurecida y rencorosa, se dolió [...]. Lloraron las náyades, sus hermanas, y depositaron sus cabellos cortados en honor de su hermano, lloraron las dríades [...]. Y ya preparada la pira, las agitadas antorchas y el féretro: en ninguna parte había un cuerpo, en lugar de cuerpo encontraron una flor azafranada que rodeaba el centro con blancas hojas³¹.

Asimismo, es comparado con el protagonista de *El retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde: «[l]ogró 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» (Restrepo, 2018, p. 246). Con estos intertextos, se reconstruye al monstruo en su totalidad.

²⁹ La cursiva es del texto.

³⁰ «Me consumo en amor de mí mismo y provoco y padezco las llamas», cita Restrepo: «así la anunció Ovidio desde el primer siglo de la humanidad» (Restrepo, 2018, p. 246). Con el mito de Narciso, Laura Restrepo consigue retratar perfectamente a la sociedad en que se mueve Muñeco: «Había una fuente cristalina, plateada de aguas transparentes, que no habían tocado ni los pastores, ni las cabrillas que pastan en el monte, ni otro tipo de ganado [...]. Aquí, el joven, cansado por la afición a la caza y por el calor, se recostó cautivado por el aspecto del lugar y su fuente y, mientras desea calmar la sed, otra sed creció y, mientras bebe, atraído por la imagen de la belleza contemplada, ama una esperanza sin cuerpo, piensa que es un cuerpo lo que es agua. Se queda estupefacto a la vista de sí mismo y, sin mover su propio rostro, se mantiene inmóvil como una estatua [...]. Apoyado en la tierra [...], admira todas las cosas por las que él mismo merece admiración. Sin saberlo se desea y él mismo, que se da la aprobación, la recibe y mientras busca es buscado y a la vez incendia y se inflama [...]. No sabe qué ve, pero se abrasa en lo que ve y la misma ilusión que lo engaña incita sus ojos» (Ovidio, 2015, pp. 296-297).

³¹ Cita extraída de Ovidio. (2015). *Metamorfosis*. Madrid, España: Cátedra, pp. 299-300.

Pero Laura Restrepo advierte en una entrevista al diario digital *infoLibre* (12/07/2019): «con la palabra *monstruo*, el asesino es un *monstruo*, lo que haces es romper el vínculo entre la vida cotidiana y el hecho excepcional»³². En este sentido, Muñeco es retratado como el monstruo, pero el origen y cultivo del mismo es la sociedad en su totalidad: «Si el Muñeco es la cara visible del monstruo, la cara oculta somos nosotros» (Restrepo, 2018, p. 248), que es la finalidad última sobre la que la novelista bogotana realiza su denuncia:

Gente que cultiva ese tipo de desprecio de manera *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 común³³ (Restrepo, entrevista, *infoLibre*, 12/07/2019).

Desde el primer capítulo se produce la asimilación de Muñeco con el resto de miembros del grupo, «[e]n 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». Ya el «viento agorero» sopla, sin que se sepan atisbar las señales (Restrepo, 2018, p. 48).

Así, el Muñeco representa a la sociedad, una sociedad educada en un sistema jerárquico y desigual que se hunde en las entrañas del horizonte cultural. Una sociedad hedonista y narcisista, que mira hacia otro lado ante las injusticias pero que, en casos como el que se narra, «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» (Restrepo, 2018, p. 246):

Ese crimen es una radiografía [...] 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... (Restrepo, entrevista, *infoLibre*, 12/07/2019).

El monstruo es una construcción que separa lo ordinario de lo excepcional negativo. Muñeco pasa a ser el «monstruo» de una historia detrás de la cual se esconden múltiples actores, unos actores que se convierten en la totalidad social. La sociedad genera al

³² La cursiva es del texto.

³³ La cursiva es del texto.

monstruo, pero se quiere distanciar de él y no está capacitada para aceptar que, dentro de sus parámetros culturales y sociológicos, se parapeta como caldo de cultivo para el terror y la violencia. Muñeco es el producto de una sociedad que jerarquiza, que empodera y margina, que subordina y violenta a los seres que la constituyen. Pero también es una sociedad hipócrita, que oculta sus propias fisuras y que margina a los «monstruos» que crea separándolos de la masa, sin una autocrítica que permita avanzar en valores positivos e igualitarios para que dichos «monstruos» no se originen. Este es uno de los mensajes clave de Laura Restrepo, que magistralmente construye a través de los consabidos «monicongos», como rezan las últimas líneas de *Los Divinos*: «Los monicongos son mil, y el más chiquitico se parece a ti. / Los monicongos son mil, y el más chiquitico es igual a mí» (Restrepo, 2018, p. 248).

4.2. LA VÍCTIMA EN SU CONSTRUCCIÓN: LA NIÑA

Detenerme en la víctima de *Los Divinos* podría suponer un alejamiento del que considero el objeto último de mi trabajo; no obstante, su análisis se torna indispensable para la denuncia última de la novelista bogotana. Como bien se ha comentado, la aparición de la Niña se demora hasta el capítulo cuarto, donde se despliega toda una serie de imágenes a través de intertextos que sirven para erigir a la niña como figura mítico-religiosa: tal es la finalidad de los textos de Ramón Andrés, *Claudio Monteverdi «El Lamento della Ninfa»* (2017) y Giorgio Agamben, *Ninfas* (2005), citados de manera explícita en la novela. Asimismo, a través de *El libro de Monelle* (1894)³⁴, de Marcel Schwob, la inocencia queda instaurada en la víctima como bastión primordial de su constitución humana. Con estos textos, sumando la utilización del suicidio de Ofelia en *Hamlet* (1609), de William Shakespeare, como un homenaje final que Píldora le hace a la víctima, Restrepo eleva a categoría sagrada y, por ende, con poder sobrenatural, a la Niña, otorgándole todos los valores que el Muñeco decidió omitir cuando la torturó, violó y asesinó: la Niña sufre una transformación, que parte de la «nada» a la que el Muñeco la relega al «todo» que la novelista construye para ella:

A mí como madre me afectó muchísimo ese crimen, yo quería arropar a esta niña con palabras, que todas estas palabras fueran una cápsula que la protegiera, un deseo de que aquello no hubiese sucedido. Como la única herramienta que tengo

³⁴ Aunque expongo en el texto la fecha de publicación original de *El libro de Monelle* (1894), la fecha de publicación de la edición digital que manejo, Editorial Longseller, es de 2005.

son las palabras, pensé en cómo podía proteger a esa niña de la impunidad de unos agresores tan prepotentes (Restrepo, entrevista, *The Objective*, 17/05/2018).

En el andamiaje social en que se mueven los Divinos, que es parapeto de la sociedad en general, el poder absoluto que adquieren les permite moverse entre los planos de lo ilegal sin tener responsabilidades por ello, ya que es la propia sociedad la que se lo permite. Para Restrepo, existe una marcada diferencia de clase en la que es el poder económico el motor principal de las diferencias sociales y judiciales que se dan entre los distintos miembros de la sociedad. Muñeco se sabe intocable, ya que se encuentra en la cúspide de la tenencia económica: el dinero lo puede todo, y es por ello por lo que observa a los seres sociales que lo rodean como inferiores a sí mismo. Dentro de esa diferencia de clase, propulsada por lo económico, los que se encuentran en la escala inferior se sitúan clasificados en base a otras caracterizaciones sociológicas y culturales como la raza, etnia o género. En este sentido, y como ya se ha mencionado con anterioridad, cuanto más descendemos en la escala, menor importancia tienen los miembros que se acumulan en ella, que llegan a perder su identidad para pasar a ser meros objetos que pueden ser utilizados en pos de las necesidades de los que se encuentran situados por encima. Así, la víctima de *Los Divinos* cumple con todas las características para que se convierta en «nadie» para su victimario, el Muñeco³⁵:

Le doy vueltas por los circuitos recalentados de mi cerebro, ¿por qué a la Niña?, y creo llegar a algo parecido a una réplica.

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.

³⁵ «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» (Restrepo, 2018, p. 164).

Como se ha dicho, la aparición de la víctima no se da hasta la llegada del cuarto capítulo, epicentro de la obra: «La Niña», así titulado, se convierte en el cumplimiento de la tragedia, que venía anunciándose a través de las advertencias y los signos que han ido pululando a través de la construcción misma de la estructura narrativa. Su aparición se desvela en base a unas fotografías recuperadas del portátil del Muñeco, que, tras un encontronazo con Tarabeo, el narrador ha de «blanquear [...] *ya mismo*»³⁶ (Restrepo, 2018, p. 115); es a través de la computadora del Muñeco que se reconstruye la psicología perversa, la cara oscura del victimario, y se destapa «la caja de Pandora» (Restrepo, 2018, p. 119) de la que salen los desabridos monicongos.

Durante el expurgo que se realiza en el portátil del Muñeco, es cierto que aparecen fotografías de niñas, «niñas-niñas» (Restrepo, 2018, p. 124), pero no se repara en ellas hasta que la hermana del narrador, Eugenia, lo llama por teléfono para comunicarle la noticia: «[a]ndan buscando a tu amigo el Muñeco, Hobbo [...]. Dicen que el Muñeco secuestró a una niña que no aparece». Y continúa: «al Muñeco lo están buscando porque secuestró a una niña de siete años, ¿entiendes?» (Restrepo, 2018, pp. 127-128). Gracias a los vídeos que la propia Eugenia le envía a través de la aplicación WhatsApp, el narrador descubre el rostro de la víctima. En las fotografías, es identificada gracias a sus zapatos blancos: «[t]ienen trabilla y dos centímetros de tacón, parecen de muñeca, a cualquier pequeña de siete años le encantaría lucir un par como éste» (Restrepo, 2018, p. 130). Los zapatos de la víctima tienen una doble significación; por un lado, esta prenda pasa a ser testigo de la desgracia, de la violencia, un objeto que queda ahí para dar testimonio de lo sucedido: «[t]odos los zapatos parecen embrujados. Su vocación macabra es quedar ahí después de una desgracia [...]. En todos los accidentes o atentados, las víctimas pierden los zapatos» (Restrepo, 2018, p. 162); por otro lado, es objeto inmortal, ciertamente lleno de vida, de un propietario percedero (Restrepo, 2018, p. 166), idea que se refuerza gracias a la aparición de un intertexto borgiano; es el final del poema «Las cosas»³⁷, que continúa:

[...] ¡Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,

³⁶ La cursiva es del texto.

³⁷ Publicado en *Elogio de la sombra* (1969). Emecé Editores: Buenos Aires.

ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.

Es la imaginación de Hobbit la que reconstruye a la Niña, la que imagina a través de las fotografías que congelan diferentes momentos de la vida de la víctima poco antes de morir: para él, las «niñas-niñas» que aparecen en el portátil de Muñeco son «flores raras, delicadas, suavemente hogareñas en medio de un bosque hirsuto», son «espantadizas como ciervos, ilusorias», motivo por el que se pregunta: «¿[c]ómo llegaron a sentar los pies en las antípodas, qué tienen que ver con entornos tan ajenos y pringosos?» (Restrepo, 2018, p. 130). La Niña llega a él «como una aparición, como un soplo de aire puro» (Restrepo, 2018, p. 131): es la contraposición al mar de porno, está totalmente al margen de ese mundo sórdido y abyecto que es la pornografía. Es algo parecido a lo que Marcel Schwob realiza con su *Libro de Monelle*: dividido en tres partes, se le ha tildado de «texto inclasificable, suerte de evangelio de inocencia y de piedad» (Dilon en Schwob, 2005, p. 4), pero que muestra a

niñas de una marginalidad social o espiritual patente, que no se amoldan a los designios de una sociedad en la que el trabajo y la pérdida de la inocencia son de alguna manera sinónimos. Estos niños se resisten a ser expulsados del Edén infantil en el que el trabajo no existe, en el que el tiempo no pasa, en el que el misterio de la existencia está todavía intacto, visible, y es lo que domina sus vidas (Dilon en Schwob, 2005, pp. 4-5).

Así, el narrador compara a la víctima con Monelle, protagonista de la obra de Schwob, y llega a nombrarla con su nombre porque, para él, la niñas son niñas, precisamente, porque «encierran un doble eco de melancolía y encantamiento» (Restrepo, 2018, p. 133).

Por manifestarse como imagen, Hobbit enlaza las fotografías de la Niña con el opúsculo de Giorgio Agamben, *Ninfas* (2005), en el que el filósofo llega a una sustancial reflexión sobre la imagen, definida a partir de la figura de la ninfa:

¿Qué es la imagen? La imagen se encuentra despectralizada. Se cristaliza y se separa del resto de las imágenes y esclaviza al hombre. La imagen posee una vida potencial, no es un instante sino una condensación de tiempo. Cada imagen es una disputa y se reactualiza constantemente poniéndose en relación con otras

imágenes. Las imágenes viven dentro de los hombres y una vez que éstas han entrado en aquéllos, no dejan de transformarse y de crecer. Toda imagen es una Ninfa. La Ninfa es una criatura hecha a imagen y semejanza del hombre pero no tiene alma, a menos que seduzca a un hombre. La imagen pretende seducir y esclavizar al hombre (Agamben en Lavallo, 13/01/2007).

Recojo esta reflexión sobre el concepto de imagen para Agamben –y sobre la cual gira todo su libro– porque creo que precisamente es esta definición de imagen la que lleva a Hobbit a tratar de rescatar a la Niña en su imaginación y es, también, el motivo por el cual sufre y siente con ella, llega a identificarse, porque es «una energía capaz de mover y turbar el cuerpo». Por ello, Hobbit relaciona a la ninfa citando a Agamben: una ninfa «*es material mental [...], y fluye como el agua o como la conciencia*» (Restrepo, 2018, p. 132). Y, si, gracias a Agamben, Hobbit realiza una construcción mental de la Niña a través de la ninfa y su relación con la memoria de las imágenes, con Ramón Andrés en *Claudio Monteverdi «Lamento della Ninfa»*³⁸, la catapulta a un estadio mítico por el que, imbuida en su estado de perpetua inocencia, no se siente amenazada por lo abyecto, por la figura del sátiro que representaría a Muñeco.

Para Andrés (2017), ninfa, del griego *nymphá*, viene a significar «novia, muchacha que lleva un velo», aunque también adquiere la significación de «recién desposada»; con una apariencia añorada, van «vestidas de blanco», el color de la inocencia, son «vírgenes olorosas» que «no quieren ser vistas y, pese a ello, los ojos de los dioses y los hombres, ocultos y al acecho detrás de unos matojos, las ansían» (p. 16). En este sentido,

La presencia de una ninfa implica una tensión entre lo posible y aquello que no lo es, entre lo corpóreo y lo incorpóreo. Ante ella se tiene la percepción de algo que es *casi* materia y, a la vez, solo un rumor, el *dyeu* que en su raíz indoeuropea define un brillo, un destello que culmina en lo divino³⁹ (Andrés, 2017, p. 27).

Pero esta imaginería de las ninfas promulgada durante el Renacimiento como seres etéreos, inocentes, caracterizados por su transparencia (Andrés, 2017 p. 37), se torna en una «imaginería barroca carnal», donde

³⁸ El texto de Ramón Andrés (2017) relata, a través de la literatura, el arte y la música, el encuentro del músico italiano Claudio Monteverdi con la *canzonetta* de Ottavio Rinuccini que dio origen al madrigal «Lamento Della Ninfa».

³⁹ La cursiva es del texto.

El pintor, el artista, se tornó sátiro, miraba a escondidas, deseaba, acechaba, fijaba los ojos en lo íntimo del cuerpo femenino. *Lascivus*. Insaciable, tramaba un asalto sexual. Un espiar que altera y que devuelve a la animalidad, a la depredación erótica⁴⁰ (Andrés, 2017, p. 43).

En este sentido, se enlazaría la definición de Andrés sobre la ninfa con el texto de Agamben (2005), al que el propio Andrés cita (2017, p. 19). Para Hobbit, la niña es una ninfa del bosque, un ser mitológico alejado de todo cuanto existe de malvado en el mundo, es el estadio primero de la inocencia, y no es consciente de que la calamidad se cierne sobre ella en la figura del sátiro, porque la ninfa no sabe que está ligada a una doble naturaleza, según Paracelso citado por Agamben, una que «viene de Adán, crasa y terrena, y una no adánica, sutil y espiritual» (Agamben, 2010, p. 40); pero la especificidad de las ninfas viene dada, según Paracelso, en que estas criaturas, si bien no tienen alma por ser seres de doble naturaleza, sí pueden encarnar una, si se unen sexualmente con un hombre, lo que «liga de forma indisoluble a las ninfas con el reino de Venus y la pasión amorosa» (2010, p. 42). Al ligarla al mundo de la pasión amorosa, el sátiro entra en juego gracias al deseo sexual que se despierta; Restrepo utiliza de forma muy inteligente la figura de la ninfa descrita en Ramón Andrés y Giorgio Agamben para darle ese estadio mitológico a la Niña, un estadio constantemente amenazado por lo abyecto de la doble dualidad que la encarna.

El cadáver de la Niña es hallado en la piscina de la hacienda del Duque en Atolaima⁴¹, «desnuda [...], recubierta en aceite, envuelta en sábanas y rodeada de cirios y de flores», que el narrador compara con la Ofelia de *Hamlet*, «flotando en el agua, fosforescente anémona marina en su nube de humo o de telas blancas» (Restrepo, 2018,

⁴⁰ Dicho fragmento es, a excepción de algunas modificaciones, transcrito en *Los Divinos*: «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 la desdicha» (Restrepo, 2018, p. 138).

⁴¹ Lo onírico de la imaginación del narrador queda sepultado por la realidad aplastante del cuerpo violado y torturado de la Niña, que se lee en una transcripción del dictamen de la Fiscalía General: «El solo hecho de buscar una mayor excitación sexual cuando cometía el acceso abusivo evidencia que cada uno de los actos se llevó a cabo de manera deliberada y buscando un provecho adicional. // 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» (Restrepo, 2018, pp. 158-159).

p. 170). En la tumba acuática, reza una frase del poeta William Blake⁴², «*Weep not for the maid, she lies asleep*», que se traduce como «*No llores por la niña, que yace dormida*» (Restrepo, 2018, p. 171). El poema del que el verso es extraído se titula «*Little Girl Found*», pertenece al poemario *Canciones de inocencia y experiencia* (*Songs of innocence and of experience*), publicado en 1789, que reza así⁴³:

⁴² William Blake (1757-1827) fue un poeta inglés de corte romántico y simbolista para el que la poesía y la imagen iban en consonancia la una con la otra. Llama la atención un verso de Blake iluminando la escena del crimen, un poeta que se podría vincular con la personalidad romántica de Píldora.

⁴³ La transcripción del poema ha sido tomada de Blake, W. (1987). *Canciones de Inocencia y de Experiencia*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, pp. 91 y 93.

Toda la noche con tristeza
los padres de Lyca cruzan
por valles profundos
mientras los desiertos lloran.

Cansados y consumidos por la
pena,
roncos de exhalar gemidos,
del brazo durante siete días
atravesaron los caminos
desiertos.

Siete noches durmieron
entre sombras profundas,
y soñaron que veían a su niña
consumiéndose en el árido
desierto.

Pálida, por caminos ignotos
la imaginada imagen anda
errante,
hambrienta, llorosa, débil,
lanzando profundos gemidos
lastimeros.

Alzándose de su zozobra
la temblorosa mujer se obliga
con pies agotados por la pena;
No puede ir más allá.

En sus brazos él la toma
armado de un dolor amargo;
hasta que en su camino
un recostado león está tendido.

Volver la espalda era en vano:
al punto su espesa melena

les hizo caer al suelo.
Entonces amenazador les
rodea

olfateando la presa,
pero calma sus temores
cuando les lame las manos,
y junto a ellos se alza
silencioso.

Le miran a los ojos
llenos de honda sorpresa,
y maravillados contemplan
un espíritu armado de oro.

Sobre su cabeza una corona,
sobre sus hombros caían
sus dorados cabellos.
Habían perdido su cuidado.

«Seguidme», dijo;
«No lloréis por la doncella;
En mi palacio profundo,
Duerme Lyca.»

Siguieron entonces
hacia donde la visión les
conducía,
y vieron a su niña durmiendo
entre tigres feroces.

Hasta hoy viven
en un valle solitario,
sin temor del aullido de los
lobos
ni del rugir de los leones.

Gracias a esta construcción literaria del cadáver de la niña, finalmente, es convertida en imagen, en «materia lúcida y flotante», y la compara, a continuación, con un verso de José Asunción Silva⁴⁴: «*Dulce niña pálida*», que pertenece a *Poemas de la carne* (1895), y que continúa así⁴⁵:

Oh dulce niña pálida que, como un montón de oro,
de tu inocencia cándida conservas el tesoro
a quien los más audaces, en locos devaneos,
jamás se han acercado con carnales deseos;
tú, que adivinar dejas inocencias extrañas
en tus ojos velados por sedosas pestañas,
y en cuyos dulces labios –abiertos sólo al rezo–
jamás se habrá posado ni la sombra de un beso...
Dime quedo, en secreto, al oído, muy paso,
con esa voz que tiene suavidades de raso:
si entrevieras en sueños a aquél con quien tú sueñas
tras las horas de baile rápidas y risueñas,
y sintieras sus labios anidarse en tu boca
y recorrer tu cuerpo, y en su lascivia loca
besar todos sus pliegues de tibio aroma llenos
y las rígidas puntas rosadas de tus senos;
si en los locos, ardientes y profundos abrazos
agonizar soñarás de placer en sus brazos,
por aquel de quien eres todas las alegrías,
¡oh dulce niña pálida!, di, ¿te resistirías?...

Si para Muñeco, la Niña «no era nadie, alguien invisible, casi inexistente» (Restrepo, 2018, p. 174), Píldora busca «mostrarla [...]. Hacerla por fin visible. Quiso al menos honrarla con ese misérrimo homenaje final»⁴⁶ (Restrepo, 2018, p. 177). Y Píldora se basa para la reconstrucción de la tumba en la obra de *Hamlet*, concretamente, en la figura de una Ofelia inocente, sencilla y fiel que acaba con su propia vida, y cuyo

⁴⁴ La figura del poeta colombiano (1865-1896) recorre toda la obra de *Los Divinos*; sus versos construyen el *fatum* o destino siniestro durante todo el texto, ya sea a través de citas explícitas o implícitas.

⁴⁵ La transcripción del poema ha sido tomada de Munárriz, J. (Ed.). (1996). *José Asunción Silva. Obra poética*. Madrid, España: Ediciones Hiperión, p. 202.

⁴⁶ La cursiva es del texto.

suicidio queda registrado en el acto cuarto, escena XXIV, como bien indica Restrepo: «*las ropas huecas y extendidas tonadas antiguas, sirena sobre las aguas*» (2018, p. 176):

REINA. –Una desgracia va siempre pisando las ropas de otra; tan cerca se suceden.
Tu hermana se ha ahogado, Laertes.

LAERTES. –¡Ahogada! ¡Oh! ¿Dónde?

REINA. –Inclinado a orillas de un arroyo, elévase un sauce, que refleja plateado follaje en las ondas cristalinas. Allí se dirigió, adornada con caprichosas guirnaldas de ranúnculo, ortigas, velloritas y esas largas flores purpúreas a las cuales nuestros licenciosos pastores dan un nombre grosero, pero que nuestras castas doncellas llaman dedos de difunto. Allí trepaba por el pendiente ramaje para colgar su corona silvestre, cuando una pérfida rama se desgajó, y, junto con sus agrestes trofeos, vino a caer en el gimiente arroyo. A su alrededor se extendieron sus ropas, y, como una náyade, la sostuvieron a flote durante un breve rato. Mientras, cantaba estrofas de antiguas tonadas, como inconsciente de su propia desgracia, o como una criatura dotada por la Naturaleza para vivir en el propio elemento. Mas no podía esto prolongarse mucho, y los vestidos cargados con el peso de su bebida, arrastraron pronto a la infeliz una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos⁴⁷.

De esta forma, el lector recorre una serie de intertextos que pretenden definir a la Niña como un ser totalmente alejado de lo perverso, de lo abyecto de que el mundo está construido. La visten con un manto de inocencia que la libra de cualquier indicio de culpabilidad ante el crimen y, al mismo tiempo, pretenden alejarla o resarcirla del dolor del que fue testigo, buscan arroparla con las palabras y convertirla en un ser sagrado que es sagrado, precisamente, por su carácter de absoluta inocencia.

5. SOCIEDAD Y VIOLENCIA

El narrador es consciente de la detención de Muñeco cuando se encuentra reunido con Píldora en el Liceo Quevedo. Después de una fructífera conversación donde este último recrea todo lo acontecido desde que se cometió el crimen, es decir, de cómo el resto de miembros del grupo trataron de encubrir al victimario, pasarán por la caseta del

⁴⁷ La transcripción del fragmento ha sido tomada de Shakespeare, W. (2012). *Hamlet*. Madrid, España: Alianza Editorial, p. 191.

celador del centro, donde los informativos televisivos mostrarán al operativo policial deteniendo a Muñeco y a una turba furiosa rodeándolos.

Es a partir de este momento que un torrente de furia se derrama por las páginas que continúan; siguiendo la euforia contenida del narrador, observamos a unos medios de comunicación solemnes, que «respetan el memento, el clímax ceremonial, la solemnidad del rito» (Restrepo, 2018, p. 209), enclaustrados por una muchedumbre que brama enfurecida queriendo dar muerte al asesino. El inmenso abismo existente entre la Niña y Muñeco⁴⁸ servirá como consigna para que el narrador clame por venganza, llamando al pueblo a que se alce.

La ritualización de la violencia urbana en este fragmento reviste una importancia interesante de analizar. Hernán Jiménez Carvajal en «La violencia en Colombia» (1989) afirma, contundente, lo siguiente: «la violencia es un elemento permanente del subconsciente colectivo de los colombianos [...] se ha impregnado a nuestro carácter nacional» (p. 42). Este «carácter violento» viene dado por una historia común que, siguiendo a Virginia Capote Díaz (2012), cuenta con dos problemas axiales en su comprensión: «la lucha bipartidista de los clanes oligárquicos [y] un flujo incesante de férreas dictaduras» (p. 15).

A los continuos enfrentamientos entre los miembros de los grupos políticos liberales y conservadores que databan de la mitad del siglo XIX, se ha sumado un repartimiento desigual de la tierra que ha ocasionado, a su vez, una gran diferencia de clase promovida por el fuerte desnivel económico (Capote Díaz, 2012, p. 15). Para Leonardo Betancur T. (1987), estos problemas mencionados tienen que ver con una violencia política, económica y burocrática que produce un clima de desigualdad social, pobreza, corrupción y desconfianza, algo que crea «resentimientos entre las distintas clases sociales y actitudes profundas de rechazo» (p. 14).

Este caldo de cultivo es propicio para la violencia, y muchos son los episodios históricos vividos por el país colombiano que respaldan este hecho, desde la Guerra de los Mil Días (1899-1902) hasta el problema del narcotráfico en la actualidad, pasando por la Masacre de las Bananeras (1928) o el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, que da el pistoletazo de salida al período conocido como «el período de la

⁴⁸ «La absoluta inocencia y la indefensión de la Niña. La soberbia y la impunidad del verdugo» (Restrepo, 2018, p. 209).

Violencia», el cual no cesará hasta la llegada del Frente Nacional en 1958 (Jiménez Carvajal, 1989, p. 41).

Jorge Eliécer Gaitán era miembro del partido liberal, sesgado en dos secciones ya para el año de 1945: de un lado, Gabriel Turbay, de otro, el propio Gaitán. A pesar de que las elecciones de aquel mismo año fueron ganadas por el partido conservador, con Mariano Ospina Pérez a la cabeza, quien se convirtió en un verdadero líder de masas fue Gaitán, que tenía «el don de movilizar a la población con su retórica convincente, ardiente y pasional» (Capote Díaz, 2012, p. 23), ganándose el clamor del pueblo y, sobre todo, de las clases desfavorecidas de la sociedad colombiana.

La clave de su éxito recaía en el hecho de que era el único político no defensor de uno u otro partido, sino que alegaba que las figuras negativas se encontraban en la oligarquía de ambas fuerzas políticas. Esta situación había dividido al país en dos y lo había llevado a una enraizada lucha que empapaba el clima de una continuada violencia (Capote Díaz, 2012, p. 23).

Tras la muerte de Turbay por causas naturales en febrero de 1946 y la elección de Jorge Eliécer Gaitán como presidente del partido liberal, se establece un período de marchas, mítines y denuncias sobre la criminalidad del Estado que terminarán con Gaitán muerto a balazos el 9 de abril de 1948, tras la salida de uno de sus mítines.

El asesinato de Gaitán provocó el levantamiento del pueblo encolerizado, aunque «sin una dirección o trasfondo ideológico sustentado» (Capote Díaz, 2012, p. 24). A pesar de que, a día de hoy, no se sabe quién fue el autor intelectual del crimen, Roa Sierra, el autor material, fue asesinado por el pueblo embravecido y su cadáver arrastrado hasta el palacio presidencial. En *Vivir para contarla* (2002), García Márquez recrea este episodio, que transcribo a continuación:

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 lo 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 solo le quedaban el calzoncillo y un zapato⁴⁹.

El pueblo estalló en cólera y se convirtió en una masa iracunda «que atentaba contra todas las manifestaciones de poder, contra todo aquello que simbolizara Estado, iglesias [...] ministerios, importantes sedes» (Capote Díaz, 2012, p. 24). Este estallido popular dio origen a lo que se conoce como el «Bogotazo», dando inicio, como ya se ha mencionado, al «periodo de la Violencia» (1948-1958), que dejó tras sí un saldo de 300.000 muertos a manos del Estado.

Hobbit ritualiza este hecho en *Los Divinos*, convirtiendo el levantamiento popular del 9 de Abril en un mito heroico y utilizando el asesinato de la niña como un sucedáneo de aquel para que el pueblo se levante contra las clases poderosas del país:

La ciudad es un templo, y en su altar 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 (Restrepo, 211).

En este sentido, la turba se levanta contra la clase poderosa, contra los intocables, «Los Divinos», y no contra el usufructo del cuerpo de una niña que es torturada, violada y asesinada por considerarse el eslabón más débil de la cadena social. Para la sociedad colombiana, el crimen supuso un estallido social porque «inconscientemente hay una división en la sociedad entre los buenos y los malos, donde los malos son los guerrilleros, los paramilitares, los del narcotráfico»; pero, esta vez, «fue el más guapo, el más rico, el más destacado, el de una educación privilegiada, el profesional destacado es el que comete el crimen más brutal, más sádico, con una desproporción absoluta» (Restrepo, entrevista, *The Objective*, 17/05/2018).

El capítulo cuarto comienza con una descripción de Bogotá, de «sus jerarquías, sus prodigios y sus venenos, sus amos y sus esclavos» (Restrepo, 2018, p. 107): existe una diferencia principal entre lo que se denomina en el texto «estrato cero» y «estrato seis», es decir, el estrato de los paupérrimos y el estrato de los ricos. Dicha diferencia viene explicada en el texto por la vista que poseen los del estrato cero, que «monopolizan una panorámica aérea que solo se contempla desde sus encaramados arrabales de montaña»

⁴⁹ Fragmento extraído de García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona, España: Mondadori, p. 336.

(Restrepo, 2018, p. 108), el panóptico que anhelan los del estrato seis, situados en el «océano de luces que inunda la sabana de Bogotá» (Restrepo, 2018, p. 108). Ello no les impedirá a los todopoderosos conquistar el terreno que desean, conseguir el «tesoro» (Restrepo, 2018, p. 108), lo que produce puntos de confluencia entre las zonas más pobres de los cerros y los nuevos ricos que instalan sus mansiones al pie de las montañas, para lo que han «tumbado bosques, desecando ojos de agua, demoliendo chabolas, avanzando implacables y estratégicos como la torre de ajedrez» (Restrepo, 2018, p. 109). En estos puntos de confluencia, dice Restrepo, «quedan anuladas las barreras sociales. Ahí saltan chispas» (Restrepo, 2018, p. 109), y es ahí donde yace situada la vivienda del Muñeco. Con esta apertura del capítulo cuarto, con esta conquista del terreno, Restrepo denuncia esta clara diferencia social por la que el poderoso toma lo que se le antoja, sin importarle lo que destruya a su paso.

El levantamiento social desdibuja el horizonte último, no es capaz de reconocer que, en la propia construcción de lo sociocultural, está el germen del asesinato, porque «[c]ientos de niñas desaparecen cada semana de los barrios populares sin que nadie tome nota ni se inmute» (Restrepo, 2018, p. 142). De un posible estallido violento contra el feminicidio, obtenemos una lucha de clases entre ricos y pobres, de ahí la comparación con el asesinato de Gaitán en abril de 1948.

Sin embargo, el crimen cometido contra la Niña se contempla tipificado como feminicidio. Rafael Uribe Noguera, el victimario, fue condenado, entre otros delitos, por feminicidio⁵⁰. En su artículo sobre la tipificación de los asesinatos contra mujeres en Ciudad Juárez como feminicidios, Monárrez Fragoso (2000) toma la definición de «feminicidio» basándose en las autoras del concepto, Diane Russell y Jill Radford, en *El feminicidio. La política del crimen contra las mujeres* (1992), donde el concepto se definiría como «el asesinato misógino de mujeres por ser mujeres» (Russell y Radford en Monárrez Fragoso, 2000, p. 89), concepto bajo el que subyacen causas culturales y

⁵⁰ Así lo declaran los medios de comunicación, entre ellos, la *BBC News* (07/06/2019): «Poco después, el [sic] Rafael Uribe Noguera –inicialmente descrito por varios medios locales como “un exitoso arquitecto bogotano”– se declararía culpable de feminicidio agravado, secuestro simple, tortura y acceso carnal violento». Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-48559709> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

estructurales que se insertan en una sociedad patriarcal en la que existe un grupo dominante, el de los hombres, y un grupo dominado, el de las mujeres⁵¹.

A su vez, la antropóloga y activista mexicana Marcela Lagarde (1948) en uno de sus artículos sobre los asesinatos continuados de mujeres en Ciudad Juárez (2006), promueve la utilización del concepto «feminicidio»⁵², diferenciándolo del concepto «femicidio» que, para Lagarde, implica únicamente el asesinato de mujeres, aunque este último suponga la traducción al español de los conceptos promovidos por Russell y Radford (1992), de las que se vale para defensa de su concepto:

«el feminicidio está conformado por el conjunto de hechos y conductas violentas contra las mujeres por ser mujeres, que conduce en algunas ocasiones al homicidio de algunas de ellas», así lo definen y aclaran «no es homicidio en femenino» (Lagarde, 2006, p. 220).

Esta violencia ejercida por hombres contra mujeres se caracteriza porque son hombres situados en una posición de dominación sobre un colectivo subyugado: es una supremacía social, sexual, jurídica, económica, política o ideológica (Lagarde, 2006, p. 221). Y todas estas formas de opresión

afectan de manera diferenciada a las mujeres, de acuerdo con la región, con la clase social, con la edad, con la condición étnica, con la condición religiosa, y con otras condiciones sociales de las mujeres, y de los hombres con los que están en relación, y de las comunidades en las que están inmersas (Lagarde, 2006 p. 221).

Siguiendo a Benavides Vanegas (2015), «la forma más extrema de la violencia de género es el feminicidio» (p. 78). Así, dicho concepto implica «una serie continuada de terror contra las mujeres» que conlleve a muerte: desde el abuso verbal y/o físico, hasta las mutilaciones femeninas, pasando por el abuso sexual infantil, la violación, la tortura o la prostitución (Benavides Vanegas, 2015, p. 78): es decir, diferentes formas de violencia contra la mujer.

⁵¹ Los crímenes contra las mujeres son asesinatos sexualmente políticos, que tienen su raíz en la supremacía masculina y en una cultura que define la sexualidad como una forma de poder, donde se vulneran los derechos de las mujeres limitando su libertad y autonomía hasta el extremo de disponer de sus vidas (Monárrez Fragoso, 2000, pp. 94-95).

⁵² Zuluaga Muñoz (2009) realiza el siguiente apunte: «Según Marcela Lagarde la traducción de *femicide* es Femicidio, sin embargo ella tradujo *femicide* como Feminicidio y así se ha difundido para América Latina, en castellano Femicidio es una voz homóloga a homicidio y solo significa asesinato de mujeres. Por eso, para diferenciarlo, ella prefiere utilizar la voz Feminicidio y denominar así el conjunto de hechos de lesa humanidad que contienen los crímenes y las desapariciones de mujeres» (p. 57).

La violencia contra la mujer es entendida en la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer (1994) –también conocida como Convención de *Belem do Pará*– de la siguiente forma:

Artículo 1:

Para los efectos de esta Convención debe entenderse por violencia contra la mujer cualquier acción o conducta, basada en su género, que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a la mujer, tanto en el ámbito público como en el privado.

Artículo 2:

Se entenderá que violencia contra la mujer incluye la violencia física, sexual y psicológica:

- a. que tenga lugar dentro de la familia o unidad doméstica o en cualquier otra relación interpersonal, ya sea que el agresor comparta o haya compartido el mismo domicilio que la mujer, y que comprende, entre otros, violación, maltrato y abuso sexual;
- b. que tenga lugar en la comunidad y sea perpetrada por cualquier persona y que comprende, entre otros, violación, abuso sexual, tortura, trata de personas, prostitución forzada, secuestro y acoso sexual en el lugar de trabajo, así como en instituciones educativas, establecimientos de salud o cualquier otro lugar, y
- c. que sea perpetrada o tolerada por el Estado o sus agentes, donde quiera que ocurra⁵³.

Según los parámetros propuestos, el feminicidio se observa como un crimen de Estado, que envía un doble mensaje al tolerar la impunidad de los victimarios: «para la mujer, que hay una línea que no debe saltarse, pues el precio es la propia vida; para el hombre, que si comete homicidio, no habrá ni sanción ni persecución» por el Estado (Benavides Vanegas, 2015, p. 81). Precisamente, la lucha por la tipificación del feminicidio como un delito penal autónomo en Colombia fue la meta que persiguieron Correa Corredor, Mendoza Pérez, Rincón Guauque y otros en «El feminicidio: realidad o mentira dentro de la política pública colombiana» (2013):

⁵³ Recuperado de: <https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-61.html> (última fecha de consulta 04/09/2019).

En ese estado de cosas, tipificar el feminicidio como un delito autónomo es crear protección a las mujeres respecto a agresiones por parte de sus parejas o ex parejas masculinas. Agresiones que, se repite, constituyen vulneración de la mujer en estado de subordinación y por ende no en situación de igualdad frente al hombre, lo cual no viola el principio de igualdad formal constitucional, sino que constituye un trato desigual a los desiguales, permitido por normas constitucionales de cualquier Estado medianamente democrático (Correa Corredor, Mendoza Pérez, Rincón Guauque y otros, 2013, p. 94).

Porque, y siguiendo a Zuluaga Muñoz (2009),

la finalidad de este concepto es recordar que las violencias sufridas por las mujeres tienen realidades particulares y desproporcionales que las diferencian de las violencias que sufren los hombres (pp. 57-58).

En Colombia, no es hasta 2015 que se modifica el Código Penal⁵⁴ incluyendo el concepto de feminicidio como tipo penal independiente (Ley 1761 de 2015):

Artículo 1°. *Objeto de la ley.* La presente ley tiene por objeto tipificar el feminicidio como un delito autónomo, para garantizar la investigación y sanción de las violencias contra las mujeres por motivos de género y discriminación, así como prevenir y erradicar dichas violencias y adoptar estrategias de sensibilización de la sociedad colombiana, en orden a garantizar el acceso de las mujeres a una vida libre de violencias que favorezca su desarrollo integral y su bienestar, de acuerdo con los principios de igualdad y no discriminación.

Artículo 2°. La Ley 599 de 2000 tendrá un artículo 104A del siguiente tenor:

Artículo 104A. *Feminicidio.* Quien causare la muerte a una mujer, por su condición de ser mujer o por motivos de su identidad de género o en donde haya

⁵⁴ Siguiendo a Correa Corredor, Mendoza Pérez, Rincón Guauque y otros (2013), en Colombia «existe la Ley 248 de 1995 que ratificó la Convención Internacional para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer [sic]. También está la Ley 294 del 16 de julio de 1996, que desarrolla el artículo 42 de la Constitución Política de Colombia, norma que contempla que la familia es el núcleo central de la sociedad, con una protección especial y una prevención y sanción en casos de violencia intrafamiliar. La ley nacional fue modificada por la 575 del 2000 y luego por la Ley 1257 del 2008, con incorporación de medidas de protección en casos de violencia intrafamiliar fuera y dentro del entorno familiar. Por su parte, el Código Penal Colombiano, o Ley 599 del 2000, incluyó la causal de agravación del delito de homicidio, por reforma aplicada desde la Ley 1257 del 2008, la conducta cometida “en los cónyuges o compañeros permanentes [...]”, así como “Si se cometiere contra la mujer por el hecho de ser mujer”. Asimismo, el Código de Procedimiento Penal o Ley 906 del 2004 ha tenido diferentes situaciones respecto a la violencia intrafamiliar. Inicialmente fue querellable, luego se convirtió en conducta oficiosa; con la Ley 1453 del 2011 recuperó la desistibilidad, pero bajo la Ley 1542 del 5 de julio del 2012, que reformó el art. 74, excluye la condición de querellable a esta clase de violencia» (p. 83).

concurrido o antecedido cualquiera de las siguientes circunstancias, incurrirá en prisión de doscientos cincuenta (250) meses a quinientos (500) meses.

a) Tener o haber tenido una relación familiar, íntima o, de convivencia con la víctima, de amistad, de compañerismo o de trabajo y ser perpetrador de un ciclo de violencia física, sexual, psicológica o patrimonial que antecedió el crimen contra ella.

b) Ejercer sobre el cuerpo y la vida de la mujer actos de instrumentalización de género o sexual o acciones de opresión y dominio sobre sus decisiones vitales y su sexualidad.

c) Cometer el delito en aprovechamiento de las relaciones de poder ejercidas sobre la mujer, expresado en la jerarquización personal, económica, sexual, militar, política o sociocultural.

d) Cometer el delito para generar terror o humillación a quien se considere enemigo.

e) Que existan antecedentes o indicios de cualquier tipo de violencia o amenaza en el ámbito doméstico, familiar, laboral o escolar por parte del sujeto activo en contra de la víctima o de violencia de género cometida por el autor contra la víctima, independientemente de que el hecho haya sido denunciado o no.

f) Que la víctima haya sido incomunicada o privada de su libertad de locomoción, cualquiera que sea el tiempo previo a la muerte de aquella⁵⁵.

Esta Ley se decretó a raíz del caso Rosa Elvira Cely, quien fue brutalmente agredida, violada, torturada y empalada por su compañero de estudios, Javier Velasco, en la ciudad de Bogotá en mayo de 2012. A partir de este crimen, se remite, a través de la senadora Gloria Inés Ramírez Ríos, un proyecto de ley conocido como «Rosa Elvira Cely» N° 49 del 2012, que tipificaba el feminicidio como delito autónomo (Correa Corredor, Mendoza Pérez, Rincón Guauque y otros, 2013, pp. 85-86), aprobado en la conocida Ley 1761 de 2015, donde

las penas en casos de feminicidios se establecieron entre 20,8 y 41,6 años, que pueden pasar a ser de entre 41,6 y 50 años si la víctima es menor de 18, mayor de 60 o tiene una discapacidad. Adicionalmente, prohíbe los preacuerdos en el marco

⁵⁵ Recuperado de: <http://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=30019921> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

de la investigación y el juzgamiento, lo que garantiza que haya menor impunidad o evita que los asesinos salgan rápidamente de los procesos penales (Ordóñez, *El Tiempo*, 08/07/2017).

Colombia presenta uno de los índices más altos en América del Sur con respecto al feminicidio, la segunda posición con respecto a América Latina y la tercera en el mundo. La problemática de la tipificación del delito del feminicidio, así como «la falta del información, en el subregistro y el mal registro de los datos» no permite visualizar la magnitud del problema, lo que conlleva el no establecimiento de posibles soluciones al problema (Huertas Díaz y Jiménez Rodríguez, 2015, pp. 115-116).

Si entendemos el feminicidio como el asesinato de una mujer por el hecho de serlo o por condicionantes relacionados con su identidad de género, ello conlleva que deben tenerse en cuenta los condicionantes históricos, culturales y las situaciones sociales, económicas y políticas en que la mujer se inserta, por el que es violentada y, finalmente, asesinada. Así, de acuerdo con García y Franco (2015),

Los factores que hacen diferente el delito de feminicidio con el homicidio de un hombre, e incluso con el homicidio común de una mujer, destacan que la motivación de la conducta homicida comporta no solo la lesión al bien jurídico de la vida, sino también una violación a la dignidad, a la libertad y a la igualdad de la mujer. La causación de la muerte en el feminicidio asume el sentido de un acto de control y de sometimiento de contenido esencialmente discriminatorio. Esto significa que el acto feminicida reúne alguno o algunos patrones culturales arraigados en ideas misóginas de superioridad del hombre, de discriminación contra la mujer y de desprecio contra ella y su vida.

Siguiendo a la profesora Monárrez Fragoso en Correa Corredor, Mendoza Pérez, Rincón Guauque y otros (2013), se distinguirían tres tipos de feminicidios: a) íntimo, b) sexual sistémico y c) por ocupaciones estigmatizadas. Dentro de este marco, el asesinato de la Niña se consideraría como un feminicidio sexual sistémico, ya que este último «hace alusión a un asesinato acompañado de secuestro, tortura y violación» (pp. 89-90).

La sentencia dictada, como se mencionaba líneas arriba, hacía referencia a que el victimario cumpliría condena, entre otros delitos, por feminicidio. La sociedad, sin embargo, se levanta contra el asesino por su condición de clase, de ahí la comparativa con el 9 de Abril. Bajo el lema «nuestros hijos son sagrados» (Restrepo, 2018, p. 155),

la sociedad se levanta en pie de guerra contra un asesino que lo tenía todo. No se arguyen condicionantes de género en un crimen tipificado como feminicidio, donde la víctima cumplía todos los parámetros considerados como de subyugación extrema al situarse dentro de una clase, un género y una raza distintas a las del asesino. Porque, y como bien afirma la propia Restrepo en una entrevista a Carlos Reyna (11/09/2018),

[l]os 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.

Ello es decisivo a la hora de analizar la novela de la escritora bogotana. La radiografía social que describe la autora en las páginas de la novela nos muestra al verdadero monstruo. Un monstruo que señala a otros monstruos socialmente contruidos que permitan no visibilizar el problema de fondo, que parte de una estructura jerárquica basada en el género, que se expande a otros escenarios sociales donde se van desarrollando las diferentes relaciones de poder. La sociedad, al levantarse contra el asesino, no es consciente de que, dentro de sus propias bases socioculturales, está el germen del problema.

Porque el problema es que la sociedad misma es la que genera al monstruo; son las bases en que está constituida el motivo por el que se permiten crímenes de tal violencia: *Los Divinos* no es únicamente la recreación de un crimen real en la ficción, es un análisis de los motivos, es un reflexión y es, sobre todo, una denuncia: es como una semilla que pretende germinar en la conciencia para que, a través de la palabra, se pueda generar el cambio.

CONCLUSIONES

Laura Restrepo mantiene una constante narratológica en sus textos que bien se podría definir como una suerte de intergenericidad en la que se parte de un hecho real para construir la ficción: desde *La Isla de la Pasión* (1989) hasta *Los Divinos* (2017); este hecho real sirve de plataforma propulsora para desarrollar lo ficcional literario. Ello ayuda a la escritora a construir un texto que resulta clave para propulsar una denuncia última que la catapulta como escritora comprometida con los aspectos sociales, culturales y políticos que condicionan el mundo.

Así sucede en su última novela publicada, *Los Divinos*: el secuestro, tortura, violación y asesinato de Yuliana Samboní en diciembre de dos mil dieciséis, es utilizado como base para analizar toda una estructura social jerárquicamente constituida que nos ayuda a comprender no sólo las motivaciones personales del victimario, sino que se propone como texto crítico y reflexivo para el lector. A través de los cinco personajes clave de la obra, Muñeco, Duque, Tarabeo, Píldora y Hobbit, se va radiografiando a la sociedad que los rodea, desde las relaciones que se establecen entre ellos mismos hasta el ambiente en que se mueven, pasando por las mujeres con las que se relacionan y el trato hacia ellas. Ello lo consigue retrasando, hasta bien entrada la mitad de la novela, del crimen de la Niña, ya que su intención última no es recrearse en la morbosidad de lo sucedido, sino analizar los aspectos socioculturales que permiten acciones de tal calibre.

En este análisis de lo sociocultural he basado mi objeto de estudio. El acercamiento a la sociedad dibujada en *Los Divinos* está dividido en tres grandes apartados que permiten desmenuzar los condicionantes fundamentales originarios del crimen. En primer lugar, la división de género como motor de acción: la relaciones de poder que se establecen entre el grupo de personajes masculinos y femeninos. Partiendo de las claves teóricas de Rita Segato (2003), nos encontramos ante una estructura jerárquica de corte patriarcal, alimentada por condicionantes culturales aprehendidos ya desde un tiempo filogenético, donde el centro del poder se encuentra sobre lo masculino, que ha de mantener su estatus a través de ritos de iniciación donde la coacción, el sometimiento y la violencia –física y psicológica– sobre el otro marginal son los mecanismos de acción para el mantenimiento de dicho poder.

Esta estructura se expande a otros escenarios sociales donde, además del género, encontramos la raza, la etnia o la clase social como estructuradores de la estratificación social. Así, observamos en los personajes masculinos una competencia que se da en el plano económico, donde los que más tienen se encuentran clasificados por encima de los que no: es la diferencia económica abismal entre Duque, Tarabeo, Muñeco, por un lado, y Píldora y Hobbit, por el otro, la que estructura dicha competencia.

Los personajes femeninos, sin embargo, se encuentran tipificados atendiendo a la libertad sexual del cuerpo femenino. En este sentido, se las clasifica en orden descendente atendiendo al estatus social perpetrado por el imaginario masculino, que la escritora refuerza con una mirada masculina, la de Hobbit, que actúa como narrador intradieético: en primer lugar, las esposas o madres, relegadas al ámbito de lo privado, protectoras de la familia y carentes de sexualidad propia; le siguen las novias o amantes, que son vistas por el ser masculino como un cuerpo sexuado con el que mantener relaciones físicas; y termina con las prostitutas, situadas en una escala ínfima por no ser consideradas como modelo a seguir al mantener que su sexualidad es algo negativo y perverso. A pesar de que esta tipificación se corresponde con una mirada masculina, la aceptación por parte del género femenino es constante en la obra: María Inés, en el papel de esposa, se sabe dentro de los límites que su estatus le condiciona; Alicia persigue el papel de esposa y madre, a pesar de que reivindique constantemente una sexualidad plena y libre; las prostitutas de «El Edén» son tratadas como meros cuerpos donde verter las apetencias más sórdidas de los clientes que pagan por ellas.

Partiendo de esta división por géneros de lo sociocultural, encontramos el segundo punto a desarrollar: la construcción del monstruo. Los roles interpretados por los actores sociales permiten la construcción, a su vez, de una barrera imaginaria entre el bien y el mal, de manera que lo que se encuentra situado en los márgenes de lo permitido es catalogado como monstruoso. Muñeco es señalado como el monstruo, como el ser abominable capaz de cometer un crimen atroz contra un ser caracterizado como frágil e inocente. Sin embargo, para Restrepo, el monstruo no nace de la nada, sino que es construido socialmente. Muñeco es construido en base a lo social, con una serie de condicionantes familiares, sociales y culturales que se desarrollan dentro de un lugar, un tiempo y un espacio determinados que permiten su desarrollo libre hasta rozar el límite.

La otra cara de la misma moneda es la construcción de la víctima, también situada en el plano de lo social: así, se utiliza su inocencia infantil para catapultarla a un plano suprarreal donde se entremezclan elementos mítico-religiosos y ancestrales, que el pueblo utilizará para contraponer a la monstruosidad del victimario. Es a partir de aquí donde entraría en consideración el último punto desarrollado en mi estudio: los caracteres antagónicos de víctima y victimario, ya no sólo por su tipificación en monstruo-ser sagrado, sino por condicionantes de clase que permiten a la población estallar en un alarido violento que brama contra las instituciones y contra todo órgano de poder para apelar a la justicia.

Sin embargo, esta movilización social no hurga en las entrañas mismas del problema, se limita a una lucha de clases entre ricos y pobres, utilizando el carácter sagrado de la Niña como argumento base para defenderse, eludiendo todo lo que el asesinato esconde: el usufructo del cuerpo de una Niña que se encuentra situada en la escala última de lo construido socialmente, no solo por su género, sino por su raza, su etnia y, por supuesto, su clase.

En este sentido, Muñeco pasa a ser el «monstruo» de una historia detrás de la cual se esconden múltiples actores, unos actores que se convierten en la totalidad social, la mano ejecutora tras el crimen. Dentro de las construcciones culturales y sociológicas en las que la sociedad se inserta, esta se parapeta como caldo de cultivo para el terror y la violencia. Muñeco es el producto de una sociedad que jerarquiza, que empodera y margina, que subordina y violenta a los seres que la constituyen. Pero también es una sociedad que oculta sus propias fisuras y que margina a los monstruos que crea separándolos de la masa, sin capacidad de autocrítica para que dichos seres marginales no se originen. Esta es la gran denuncia de Laura Restrepo, y así lo deja ver en las últimas líneas que cierran la novela: «Si el Muñeco es la cara visible del monstruo, la cara oculta somos nosotros» (Restrepo, 2018, p. 248).

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2005). *Ninfas*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos. Recuperado de: <http://www.medicinayarte.com/img/giorgio-agamben-ninfas.pdf> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Andrés, R. (2017). *Claudio Monteverdi «Lamento Della Ninfa»*. Barcelona, España: Acantilado.

Ardila-Jaramillo, C. (2016). Fronteras en vilo. Un estudio sobre *Hot Sur* de Laura Restrepo. *Anuario de Estudios Americanos*, 73(2), pp. 457-481.

Ávila-Fuenmayor, F. y Ávila Montaña, C. (2012). El poder: de Maquiavelo a Foucault. *Revista de Ciencias Sociales (RCS)*, XVIII (2), pp. 367-380. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/html/280/28023310015/> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Basciani, A. (17/05/2018). Laura Restrepo: «Dividir entre mujeres buenas y hombres malos es una grandísima torpeza» (entrevista). *The Objective*. Recuperado de: <https://theobjective.com/further/laura-restrepo-los-divinos/> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Baudry, P. (2000). El impacto de la pornografía. *Secuencias. Revista de historia del cine*, (12), pp. 53-61. Recuperado de: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3867> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Benavides Vanegas, F. S. (2015). Femicidio y derecho penal. *Criminalidad*, 57(1), pp. 75-90. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5223442> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Betancur T., L. (1987). La violencia en Colombia. *Facultad Nacional de Salud Pública: El escenario para la salud pública desde la ciencia*, 10(2), pp. 10-15.

Caballero Wangüemert, M. (2009). *Leopardo al sol: la garra de García Márquez en Laura Restrepo*. En Camacho Delgado, J. M. (coord.) y Díaz Ruíz, F. (coord.). (2009). *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico*. Madrid, España: Editorial Verbum, pp. 153-169.

Cantero Rosales, M. A. (2007). De «perfecta casada» a «ángel del hogar» o la construcción del arquetipo femenino en el XIX. *Revista Electrónica de Estudios*

Filológicos, (14). Recuperado de: <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Camacho Delgado, J. M. (2008). La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico. En Barrera, T. (coord.). (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. 3. Madrid, España: Cátedra, pp. 295-318.

Caporale Bizzini, S. 1995. Foucault y el feminismo: ¿un encuentro posible? *Anales de Filología Francesa*, (7), pp. 5-18.

Capote Díaz, V. (2012). Capítulo 1. La historia de la violencia en Colombia: desde la Guerra de los Mil Días hasta la época actual del Narcotráfico. En Capote Díaz, V. (2012). *Mujer y memoria. El discurso literario de la violencia en Colombia* (tesis doctoral). Granada, España: Editorial de la Universidad de Granada, pp. 15-42.

----- Capítulo 8. Laura Restrepo. Ficción, violencia y mito. En Capote Díaz, V. (2012). *Mujer y memoria. El discurso literario de la violencia en Colombia* (tesis doctoral). Granada, España: Editorial de la Universidad de Granada, pp. 265-313.

Claramonte Arrufat, J. (2012). La vida social de los monstruos. Un acercamiento a los modos de la imaginación política. *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, (13), pp. 120-128. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4416136> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Correa Corredor, M. Y., Mendoza Pérez, M., Rincón Guauque, C. M. y otros. El feminicidio: realidad o mentira dentro de la política pública colombiana. *DIXI*, 18, pp. 77-100. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5572671> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Delgadillo Mosquera, J. F. (2011). Foucault y el análisis del poder. *Psicoespacios. Revista Virtual de Ciencias Sociales y Humanas*, 5 (7), pp. 107-128. Recuperado de: <http://revistas.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios/article/view/83/695> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Duarte Rincón, R. (12/07/2016). Una mirada íntima a *Pecado* de Laura Restrepo. *El Espectador*. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/una-mirada-intima-pecado-de-laura-restrepo-articulo-642877> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Fernández Poncela, A. M. (2000). *Mujeres, revolución y cambio cultural. Transformaciones sociales versus modelos culturales persistentes*. Barcelona, España: Anthropos Editorial; UAM-Xochimilco.

Foucault, M. (1984). Cómo se ejerce el poder. En Deyfus, H., Rabinow, P., y Foucault, M. (1984). *Un Parcours Philosophique*. París, Francia: Editions Gallimard, pp. 1-7. Recuperado de: <http://www.unizar.es/deproyecto/programas/docusocjur/FoucaultPoder.pdf> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Galindo, J. C. (11/05/2018). El infanticidio que amotinó a una sociedad (entrevista). *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2018/05/10/actualidad/1525958495_754506.html (última fecha de consulta: 04/09/2019).

García, J. y Franco, J.A. (2018). El feminicidio en Bogotá, una mirada desde el abordaje médico-legal. *Cuadernos de Medicina Forense*, 24(1-2), pp. 27-34. Recuperado de: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-76062018000100027&lng=es&nrm=iso&tlng=es (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Guerra, L. (1994). *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Bogotá, Colombia: Ediciones Casa de las Américas.

Izaola, A. y Zubero, I. (2015). La cuestión del otro: forasteros, extranjeros, extraños y monstruos. *Papers: revista de sociología*, 100(2), pp. 105-129. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5075147> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Jiménez Carvajal, H. (1989). La violencia en Colombia. *Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*, (83-84), pp. 39-50.

Lagarde, M. (2006). Del femicidio al feminicidio. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, (6), pp. 216-225.

Lavalle, A. (13/01/2007). Ninfas (página web). Recuperado de: <https://proyectoidis.org/ninfas/> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Liro, J. (2006). Laura Restrepo por sí misma (entrevista). En Sánchez-Blake, E. y Liro, J. (eds.). (2007). *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá, Colombia: Taurus, pp. 341-351.

Manrique, J. (2001-2002). Entrevista con Laura Restrepo (entrevista). En Sánchez-Blake, E. y Lirot, J. (eds.). (2007). *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá, Colombia: Taurus, pp. 353-367.

Melis, D. (2005). Una entrevista con Laura Restrepo (entrevista). *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 34 (1), pp. 114-129.

Menjívar Ochoa, M. (2001). Masculinidad y poder. *Revista Espiga*, 2(4), pp. 1-8. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5340070> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Moia, M. I. (1980). Mujer y pornografía. *Análisis: Quaderns de comunicació i cultura*, (2), pp. 83-93.

Monárrez Fragoso, J. E. (2000). La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999. *Frontera Norte*, 12(23), pp. 87-117.

Navia Velasco, C. (2007). El universo literario de Laura Restrepo. En Sánchez-Blake, E. y Lirot, J. (eds.). (2007). *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá, Colombia: Taurus, pp. 19-37.

----- (2017). Laura Restrepo y sus miradas al mal. *La manzana de la discordia*, 12(1), pp. 117-120.

Restrepo, L. (2018). *Los Divinos*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.

Reyna, C. (11/09/2018). En los zapatos de un monstruo (entrevista). *Gatopardo*. Recuperado de: <https://gatopardo.com/cultura/libros/libro-los-divinos/> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Segato, R. L. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

----- (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

Serrato, C. (12/07/2019). Laura Restrepo: «Cuando dices que el asesino es un “monstruo”, rompes el vínculo entre la vida cotidiana y el hecho excepcional»

(entrevista). *infoLibre*. Recuperado de: https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2019/07/12/entrevista_laura_restrepo_96923_1821.html (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Schwob, M. (2005). *El libro de Monelle*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Longseller. Recuperado de: http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Schwob_Libro%20de%20Monelle.pdf (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Szil, P. (2018). En manos de hombres: pornografía, trata, prostitución. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 3(1), pp. 113-135. Recuperado de: <http://szil.info/es/system/files/document/637-szil-atlanticas-2018.pdf> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Ordóñez, M. (08/07/2017). La Ley Rosa Elvira Cely (columna de opinión). *El Tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/martha-ordonez/la-ley-rosa-elvira-cely-leyes-contra-el-feminicidio-106836> (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Posada Kubissa, L. (2015). El «género», Foucault y algunas tensiones feministas. *Estudios de Filosofía*, (52), pp. 29-43. Recuperado de: http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/25052/20384 (última fecha de consulta: 04/09/2019).

Zuluaga Muñoz, D. A. (2009). Feminicidio y legislación colombiana. *Kavilando*, 1(2), pp. 56-58. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4018133> (última fecha de consulta: 04/09/2019).