



FACULTAD DE FILOLOGIA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN
ESTUDIOS FILOLÓGICOS

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: ESCRITORAS Y
ESCRITURAS

TESIS DOCTORAL

LA NARRATIVA FEMENINA COLOMBIANA
EN EL SIGLO XX: LA VIOLENCIA EN
COLOMBIA A TRAVÉS DE LAS
NARRADORAS ALBALUCÍA ÁNGEL Y
LAURA RESTREPO

LAURA CANO GUARÍN

Directoras:

Dra. Mercedes Arriaga Flórez, Universidad de Sevilla

Dra. María Muñoz Benavent, Universidad Miguel Hernández

Sevilla, 2023

Agradecimientos

Es una parte crucial de una tesis doctoral agradecer a quienes de una u otra forma contribuyeron a facilitar y/o hacer posible la finalización de esta. En primer lugar, quiero agradecer a mis directoras de tesis, las doctoras Mercedes Arriaga y Maria Muñoz Benavent, quienes me orientaron incansablemente durante este proceso. Por su parte, la doctora Mercedes Arriaga fue mi tutora desde mis estudios de máster y me abrió el camino para acceder a los estudios doctorales, algo por lo que le estaré eternamente agradecida. Por otro lado, la doctora Maria Muñoz fue mi guía incansable desde la exploración y selección inicial de mi corpus hasta las últimas etapas del proceso investigativo. Ambas guiaron el rumbo de mi investigación desde su experticia y sin ellas no habría sido posible escribir la presente tesis.

También debo agradecer infinitamente a mi madre, por invertir su tiempo y sus esfuerzos para alivianarme las cargas desde que inicié mis estudios de máster. Asimismo, debo agradecer a mis amigos y seres queridos más cercanos, quienes con sus palabras amables y ánimos constantes me renovaron las fuerzas vez tras vez para continuar el nada fácil camino que estaba transitando. Por último, y no por ello menos importante, debo agradecer a Barto y Ágatha, mis mascotas, quienes me acompañaron y reconfortaron durante largas jornadas y que, sin saberlo, fueron como un bálsamo para mí, sin su compañía y cariño no habría sido posible terminar este trabajo.

Índice

1. Introducción.....	6
1.1 La escritura en América Latina.....	8
1.2 Las escritoras en América Latina.....	20
1.3 Sobre Albalucía Ángel y Laura Restrepo.....	23
2. Objetivos.....	35
2.1 Objetivo principal.....	35
2.2 Objetivos específicos.....	36
3. Estado de la cuestión.....	37
3.1 La violencia y las mujeres desde la pluma de Laura Restrepo y Albalucía Ángel.....	75
3.1.1 Laura Restrepo.....	75
3.1.2 Albalucía Ángel.....	83
4. Análisis del corpus.....	93
4.1 La polifonía discursiva en <i>Misía señora</i>	93
4.1.1 Las tres Marianas.....	103
4.1.2 Crítica social.....	110
4.1.3 Otras feminidades.....	115
4.2 La polifonía discursiva en <i>Los divinos</i>	122
4.2.1 Muñeco (alias Kent, Kento, Mi-lindo, Dolly-boy, Chucky).....	131

4.2.2	El Duque (alias Nobleza, Dux, Kilbeggan).....	141
4.2.3	Tarabeo (alias Tárax, Taras Bulba, Dino-Rex, Rexona).....	144
4.2.4	La niña.....	149
4.2.5	El Píldora (alias Pildo, Piluli, Pilulo, Dora, Dorila, Gorila).....	159
4.2.6	Hobbit (alias Hobbo, Bitto, Bobbi, Job).....	163
4.2.7	Personajes femeninos “secundarios”.....	170
5.	Discusión y conclusiones.....	182
6.	Bibliografía.....	197

1. Introducción

Esta tesis está constituida por un análisis multifactorial de la historiografía colombiana, la literatura de las autoras en cuestión y las obras específicas seleccionadas como corpus. Este análisis a su vez está atravesado por la aplicación de la propuesta metodológica de la ginocrítica, la cual busca proveer los análisis literarios con un marco femenino que provea una nueva perspectiva desde la experiencia femenina que dote de alternativas a la conciencia colectiva para considerar una lectura distinta de lo femenino. La ginocrítica desafía los constructos creados en torno a lo femenino y posibilita la visibilización de literatura hecha por mujeres como perteneciente a lo que se considera canónico en el mundo literario.

Con esto también la literatura canónica masculina tradicional deja de ser el único canon posible, abriendo paso a las otredades y proponiendo un canon femenino. Esto es precisamente lo que hacen Restrepo y Ángel a lo largo de sus textos, desafiar el

orden simbólico patriarcal y sus efectos en las vivencias de las mujeres, y lo hacen pasando por las historias particulares de las protagonistas, hasta la configuración cultural y social a nivel nacional.

El presente trabajo se divide en seis capítulos. El primero se trata de la introducción en la que hacemos una contextualización desde lo macro hasta lo micro, desde la literatura latinoamericana y su construcción identitaria post colonización, pasando por la literatura femenina latinoamericana, hasta la literatura femenina colombiana. En esta etapa también se contextualiza al lector sobre el marco histórico colombiano, las tendencias narrativas y sus motivos más recurrentes, llegando a ser la violencia en todos sus niveles el que tendrá prevalencia en este análisis. En adición, se hace una presentación inicial de Laura Restrepo y Albalucía Ángel, algunos datos biográficos y se enuncia el corpus objeto de análisis.

El segundo capítulo es el que está dedicado a los objetivos, principal y específicos, que van a definir el rumbo y ulteriores conclusiones que se puedan suscitar. A continuación, el tercer capítulo es el estado de la cuestión, en el que nos adentramos más en los ejes rectores de este análisis y los planteamientos teóricos de los que nos vamos a valer para llevarlo a cabo. Primero, se propone una indagación en el camino que han transitado las mujeres en la historia de Colombia, cómo han conquistado hitos poco a poco, como el reconocimiento de sus derechos como ciudadanas, el acceso a la educación, la divulgación de sus obras literarias, etc. Luego, se estudia el conflicto armado colombiano como un

leitmotiv de su literatura y cómo las autoras Restrepo y Ángel lo vuelven elemento fundamental en sus textos particulares.

Por su parte, en el cuarto capítulo nos adentramos en el detalle del corpus elegido, en el que fragmentamos las voces que tienen lugar dentro de los relatos para dilucidar analíticamente y con la guía de los estudios de género, cómo las autoras ofrecen una versión de los hechos violentos colombianos desde una perspectiva femenina transgresora de las versiones oficiales socialmente aceptadas.

Después llegamos al quinto capítulo en el que discutimos nuevamente los fundamentos iniciales de esta tesis ahora relacionados con las conclusiones originadas como fruto de este análisis y las confrontamos con los objetivos iniciales propuestos. Finalmente, damos paso al sexto y último capítulo en el que listamos la bibliografía que soporta este trabajo de investigación.

1.1 La escritura en América Latina

El porqué del acto de escribir es un tema que se puede prestar a múltiples aseveraciones e interpretaciones y pueden existir tantas razones para hacerlo como escritores hay, con motivaciones netamente personales, pero también puede haber motivaciones colectivas movidas por la pertenencia a cierta comunidad. En la comunidad latinoamericana el acto de escribir (tal y como se le conoce ahora) no se trata de un ejercicio que tuviera la misma antigüedad y reconocimiento que, por ejemplo, en el continente

europeo, pues las transformaciones forzadas que sufrió Latinoamérica desde la época de la conquista hasta después de la independencia sirvieron como puntos de quiebre y a la vez como elementos de inspiración para lo que vendría en materia literaria:

Desde el siglo XVI, las descripciones de lo que era y no era América, sus pueblos, sus lenguas, sus creencias o sus formas de organización fueron determinados desde principios clasificatorios que impusieron nuevas identidades culturales, identidades coloniales. [...] Establecieron representaciones que lo reordenaron y reclasificaron; [...] con la escritura se construyó una nueva representación del mundo. (Añón, 2020: 92)

En efecto, América Latina atravesó un proceso de descubrimiento y entendimiento de su nueva identidad, no solo en tanto continente, sino como una amalgama de universos distintos, separados políticamente, que no necesariamente gozaban de cohesión entre sí. Sin embargo, tras haber atravesado un proceso transformativo similar, era necesario compaginar también en algunos puntos las nuevas definiciones.

Uno de los temas más recurrentes en el continente trataba la tensión entre la naturaleza, abundante en un espacio aún vagamente industrializado, y los emergentes proyectos urbanizadores que empezaban a arrasar con los municipios urbanos principales que, hasta el momento, no se diferenciaban de las zonas secundarias

más que por su división política y su densidad demográfica, hasta convertirlas en nuevas urbes renovadas y, hasta cierto punto, europeizadas. La riqueza de la naturaleza circundante naturaleza había regido por siglos como parte fundamental de la idiosincrasia del continente, de ella se desprendían las creencias populares, el arte, los saberes ancestrales, la medicina, la tradición oral y un largo etcétera que, en conjunto, integraba la personalidad latinoamericana. Ahora, se enfrentaban al nuevo horizonte de ser independientes y de tener que apropiarse un listado de nuevas definiciones que realmente no les pertenecían, pero que les habían sido transmitidas por quienes antes los dominaban y ahora les abrían las puertas a nuevas perspectivas de toda índole. Como bien lo diría García Márquez en su discurso de aceptación del premio Nobel:

La búsqueda de la identidad propia es [...] ardua y sangrienta [...]. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. (García Márquez, 1982: 169)

No solo se trataba de una dicotomía entre lo propio y lo ajeno, sino también de un intento por fusionar ambos aspectos, domar lo heredado hasta apropiarlo y darle una nueva interpretación, menos europea y más local. Este proceso de resignificación y a su vez modernización del continente para incluirlo en lo que Ángel Rama

denomina “la norma capitalina”, que no es otra cosa que las tendencias de las grandes urbes promotoras de estéticas cosmopolitas, supuso extraordinarias maniobras de inclusión,

Una de ellas tuvo que ver con el vasto contorno de la naturaleza y las culturas rurales que se habían venido desarrollando autárquicamente. La otra con el propio diorama artificial que constituía la ciudad y que aún seguía trabando la independencia de los signos. (Rama, 1984: 69)

En efecto, estos dos elementos aparentemente excluyentes, pasaban a ser parte de la nueva definición continental. En consecuencia, no perder la esencia y no negar las raíces en un proceso de adaptación tan violento e invasivo era un reto gigante para los involucrados, pero este mismo proceso fue motivador de nuevas y renovadas lecturas de la latinoamericanidad. A este proceso de resignificación se le acotó el término de transculturación, haciendo referencia al tránsito entre una y otra cultura, que implica desarraigos y nuevas apropiaciones. Ortiz propone la siguiente analogía para ilustrarlo:

En todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este

vocablo comprende todas las fases de su parábola.

(Ortiz, 1940: 4)

Lo ilustrado previamente sugiere que el proceso de transculturación implica una actitud activa que engendra nuevas creaciones. En este caso, una identidad que conciliaba aspectos de ambas culturas, tanto reivindicaciones a lo que permaneció por largo tiempo subyugado, como adaptaciones de peculiaridades europeas necesarias para internacionalizarse y dar a conocer las primeras.

Uno de los puntos clave de lo que se empezó a mostrar como América Latina fue la magia de lo desconocido. Lo místico, lo mítico y la realidad se tenían que encontrar en un punto medio donde cosas que normalmente serían recibidas como invenciones descabelladas se empezarían a apreciar como posibles verdades, viniendo de un continente aún misterioso para los de afuera. En este sentido, las construcciones literarias del continente se centraron en recuperar los procedimientos de la vanguardia, las tradiciones oral y popular, así como abandonar el discurso lógico-racional inherente a la burguesía europea para retomar un pensamiento mítico (Paganeli, 2010: 261).

Otro de los aspectos a apropiarse que era imposible de ser pasado por alto fue el idioma; uno que, a pesar de llevar más de tres siglos entre sus todavía nuevos hablantes, seguía siendo una herida abierta de lo perdido. A pesar de ser el lenguaje un símbolo de conquista, dominación y anulación se sometió a ser atravesado con la identidad, diversidad y particularidades propias de cada

contexto. El uso de este en cada país y región, su infinidad de variaciones, las marcas que le fue plasmando la adaptación, se presentaron como nuevas oportunidades de una respuesta a la pregunta de la identidad y sirvieron como excusa para transmitir, en un lenguaje conocido, pero inmensamente transmutado, lo que había dentro de las fronteras americanas de cara al mundo entero.

Las dinámicas políticas también ejercieron un papel importante en la construcción de la identidad continental hispanoamericana. “Todo consistía en el *boom* de las ideas y de los mensajes del Sur, convirtiendo la materia documental e histórica del Continente en un grito y en una verdadera sublevación” (Abdiu, 2022: 409). Los escritores que se preciaban de hacer parte del grupo perteneciente al *boom* compartían en general una misma línea ideológica y política.

A este respecto, Guzmán (2013) explica que dicha ideología común se debía a la labor misional otorgada a la literatura latinoamericana de la época como promotora y visibilizadora de las ideas de independencia de España provenientes de las jóvenes repúblicas. Así, siendo simpatizantes de corrientes revolucionarias, se valieron de ellas como catapulta hacia el reconocimiento internacional y la insumisión a la sombra colonial. Esta adhesión a las ideologías de izquierda se constituyó en un fenómeno necesario para las drásticas transformaciones sociales que estaba experimentando el continente que se desligaba del yugo del capitalismo y encontraba en la revolución la única corriente política coherente con los vientos de cambio revolucionario. Abdiu lo expone cuando explica que el proyecto de La Habana con respecto

a América Latina se trataba de divorciarse del capitalismo del Norte y configurar una nueva identidad cultural cargada de compromiso social con el continente. Esto hizo de Cuba el núcleo del pensamiento y comportamiento marxistas al cual acudían los intelectuales latinoamericanos (Abdiu, 2022: 412).

Las tensiones políticas se convirtieron en el centro de atención tanto del público latinoamericano como del resto del mundo. Para algunos países vecinos se trataba de fenómenos únicos de emancipación y, para espectadores de otras latitudes, cuando menos despertaba curiosidad. Los ánimos caldeados en la época de los años sesenta fueron ingrediente principal para crear similitudes, amistades y alianzas que merecieron la mirada del mundo y posibilitaron la salida literaria de un continente hasta el momento apartado de la participación artística existente en las principales urbes europeas.

La pertenencia al *boom* no solo se definía por inclinaciones políticas, también se le atribuyó una misma orientación estética, marcada por un discurso revolucionario y contestatario.

Esta es la faz *edipiana* del discurso del boom [...]. Al padre europeo lo asesinamos al hacer su oficio mejor que él, mientras le exhibimos su propio cuerpo moribundo que, antes de expirar, reconoce que la corona ha cambiado de dueño. (Avelar, 1993: 198)

De esta tendencia irreverente se valieron los Estados Unidos para popularizar y monetizar un movimiento que en principios estaba aparentemente movido por el deseo del encuentro consigo mismo de los países de América Latina. Así, pasó el *boom* de ser un asunto romantizado e impulsado por los deseos de autodefinición y fortalecimiento cultural, a ser un escenario más para el consumismo desmedido y fortalecimiento de economías y editoriales no precisamente locales. En efecto, el carente músculo económico local imposibilitó el usufructo de las débiles economías y llamó la atención de poderosas editoriales estadounidenses que vieron la oportunidad perfecta para explotar a su favor lo que parecía ser novedoso y atraía al mundo. Sin embargo, Los autores que no compartían las mismas posiciones políticas, ideológicas y estéticas no gozaron del mismo reconocimiento, no cumplían con todos los ingredientes de la receta del éxito del momento; así que también se crearon otras corrientes literarias no pertenecientes al *boom* y, por supuesto, surgieron detractores de este en tanto movimiento y fenómeno definitorio de una identidad continental. Estos escritores que no se identificaron con las nuevas definiciones tuvieron que encarar no solo una lucha por el autorreconocimiento, sino por no ser incluidos en las definiciones comerciales tan popularizadas que se les adjudicaban en medio del auge de la literatura hispanoamericana.

Culminado el auge del *boom*, impulsador principal de la internacionalización y difusión de las producciones literarias latinoamericanas hacia los demás continentes, se empezó a experimentar entre los escritores una necesidad de abordar temas que exploraran más allá de la explotación del territorio, sus

habitantes y creencias como exotismos, para ser enseñados a los forasteros. El tan afamado realismo mágico, que diferenciaba y permeaba gran parte de las producciones literarias contemporáneas, ya no era lo único que inspiraba las plumas de los escritores.

Una de las razones para este fenómeno, fue que, durante el mismo *boom*, sus protagonistas tuvieron la oportunidad de viajar alrededor del mundo, y muchos incluso establecieron sus residencias al otro lado del océano, lo que les proporcionó una cosmovisión enriquecida y variopinta para ser plasmada en sus posteriores obras. A este respecto, Barrios (2017) asegura que a los autores post *boom*, incluso habiendo llevado su literatura hasta las partes más recónditas de la tierra y de haber legitimado con esto las creaciones latinoamericanas, prácticamente se les hacía la exigencia de ser cosmopolitas, creando así una literatura que sobrepasara los localismos desde su misma germinación (Barrios, 2017: 30). De este modo, los relatos macondianos, aún apreciados entre la comunidad literaria, allanaron el camino para nuevas escrituras gestadas en renovados entornos que además sacaron a la luz distintas dinámicas a las hasta el momento ya bastante exploradas. El reconocimiento alcanzado por los países del joven continente a través de su literatura sirvió como base para que en los años posteriores al *boom* se abordaran temas, ya no desde el misticismo y lo desconocido combinado con la naturaleza misteriosa, sino desde el entorno real inmediato y tangible de los habitantes del territorio, tanto rural como urbano, pasando así a una modernización de los contenidos que se apegaba más a un escrutinio realista de las realidades nacionales individuales del momento.

En el caso particular de Colombia, en donde se pensaría que la influencia garcíamarquiana sería mucho más evidente, se evidenció la misma transformación en las tendencias narrativas. Gracias a esto, nuevos escritores se popularizaron y se dieron a conocer con luz propia, desde sus voces y estilos particulares. Una vasta cantidad de estos autores se comprometió con la creación de una literatura que divulgara el entorno hostil de cambios sociales y políticos que se estaba viviendo en Colombia desde hacía décadas. *Cien años de soledad* había sido publicado en 1967 y le había mostrado una faceta de Colombia al mundo, una versión de la cotidianidad colombiana y de las realidades generacionales. Pero casi veinte años antes, en 1948 en el país había ocurrido un suceso que había partido la historia del país en dos, se trató del asesinato del líder del partido liberal, Jorge Eliécer Gaitán, a manos del joven sicario Juan Roa Sierra.

Lo que confirió de excepcionalidad a este magnicidio fue lo que simbolizaba este político para la sociedad de su época, pues en sus ideologías coincidían las contiendas entre el pueblo y el poder, las clases sociales dominantes y las más humildes, y el partido liberal y el conservador. El poder que había ganado a lo largo de los años de carrera política ponía en jaque las estructuras que ostentaban el poder, en sus manos estaban tanto la caída como la preservación del establecimiento (Sánchez, 1990: 13).

Este suceso se constituyó en uno de los momentos definitorios de la identidad nacional colombiana y en *leitmotiv* de múltiples procesos escriturales cuyos entramados, ficticios o reales,

se medían con el racero de lo que pasó ese fatídico 9 de abril de 1948.

El gaitanismo era popular, de lucha de clases, encuadrado en un repertorio populista con su caudillismo mesiánico, con acento en la distribución de la riqueza y la abolición de los privilegios, pero igual en el marco de un Estado social de derecho y de la democracia. Gaitán era un liberal socialista que se rodeó de amplias muchedumbres y las convocó a la resistencia civil; allí está su fortaleza y su tragedia. (Sánchez-Ángel, 2008: 20)

Efectivamente, Gaitán era percibido por el pueblo como un caudillo, una especie de mesías que tenía el poder de convocar grandes masas y hacer temblar al país, o más específicamente a las clases dirigentes tradicionales. Impulsó con sus ideologías la lucha entre clases sociales y la insurrección del proletariado contra sus explotadores en el poder. Las movilizaciones que lideraba alcanzaban un apoyo del pueblo sin precedentes, parecía que su llegada a la presidencia era un hecho, a pesar de ser blanco de las críticas y el desprestigio de sus poderosos opositores.

Esto hizo que su violento asesinato tocara las fibras más profundas de un país que, en su mayoría, cifraba su confianza y sus esperanzas de una vida mejor en él.

Nunca en el país se volvieron a ver manifestaciones tan multitudinarias ni con tanta emoción y fe en su jefe. Sus famosos gritos de "¡A la carga! ¡Contra la oligarquía! ¡Por la restauración moral de la República!" lograron interpretar el sentimiento de las masas de una manera única y original. (Fernández y Tamaro, 2004)

De este modo, el magnicidio del líder político Jorge Eliécer Gaitán no era más que la suprema manifestación de lo que sucedía en el ejercicio de las castas políticas tradicionales enfrentadas a las nuevas ideologías políticas, dinámica que ya databa de años y que los autores se propusieron denunciar ampliamente. Su muerte provocó el rompimiento de una ilusión nacional, de los anhelados vientos de cambio y justicia tan difundidos en las carismáticas intervenciones del caudillo. En consonancia con este sentir ampliamente generalizado, las nuevas expresiones literarias colombianas pasaron entonces de la predominancia de lo fantástico y lo mítico, para adquirir un aire más histórico, y en ocasiones contestatario, ante un contexto bélico preponderante.

La literatura que se hace entonces asume un fuerte compromiso histórico, de defensa de las libertades civiles y los derechos humanos, y surge en un contexto hostil, con un marcado acento de denuncia. Es una literatura de emergencia, que no siempre cuida los aspectos formales, porque tiene como objetivo prioritario dar a conocer el abandono de los

campos, la migración forzosa hacia las ciudades, la desestructuración de los centros urbanos [...]. En cierto sentido, la literatura ocupa el lugar del periodismo y cumple sus dos objetivos centrales, informar y denunciar. (Camacho, 2008: 311)

De esta manera, la historia no suficientemente contada que tal vez había sido ignorada tras la sombra de los iniciales tópicos motivadores del *boom*, ahora se apoderaba de muchos de los relatos que saldrían a la luz para contrastar las lecturas que se hacían del país desde los bastidores de la política y la violencia que esta instigaba. Así, se empiezan a publicar textos en los que se hace hincapié en una realidad muy particular del pueblo colombiano, a saber, la mutación demográfica provocada por el desplazamiento forzado, que, a su vez, arrastró consigo y transformó las manifestaciones de violencia de los entornos rurales de la Colombia profunda a las grandes urbes en proceso de modernización.

1.2 Las escritoras en América Latina

En este punto es necesario incluir en la historia a un grupo de personas que, habiendo sido estructuralmente invisibilizadas, no tuvieron la difusión suficiente para ser consideradas como parte importante o incluso pertenecientes a los movimientos literarios canónicos, ese grupo es el de las mujeres escritoras. Así, los porqués que llevan a una mujer a escribir son aún más complejos, pues no solo comprenden sus razones íntimas en tanto individuo,

sino su pertenencia al género femenino, construido, definido y silenciado vez tras vez en un largo proceso histórico y cultural.

Refiriéndose a este fenómeno, Judith Butler acota que el concepto de la feminidad ha sido definido, restringido y reproducido por y para satisfacer los propósitos de las estructuras de poder, las cuales asumen el término *mujer* como una identidad común que desconoce todas las variables identitarias que lo componen (Butler, 2002: 6). Esta lectura de la feminidad hecha desde el poder restringe poderosamente las posibilidades a las que puede acceder una mujer desde su posición, dotada por una identidad que no necesariamente la representa pero que está ampliamente internalizada en los constructos sociales. Entonces, la creación y clasificación de lo masculino y principalmente lo femenino, trae como consecuencia roles comportamentales asociados a los géneros que no les permiten ser lo que desean sino lo que ya está establecido (Sojo-Mora, 2020: 47).

De esta forma, a través de la literatura, así como de la tradición oral, el cine, la música, las artes, la religión, los mitos, entre otros, la mujer ha sido catalogada en unas clasificaciones totalizantes que la aprisionan y la limitan a cumplir unos roles que no admiten individualidades y se van a los extremos de lo que es culturalmente aceptable o no. Las mujeres son definidas en asociación con su respuesta ante las normas socioculturales, de acuerdo con sus acciones y devenires y desde una perspectiva patriarcal desvinculada de su realidad. Así, la representación del sujeto femenino dada por los hombres se basa en estereotipos sin base, ya que estos no vivencian las experiencias femeninas como

para entender su psiquis y representarlas adecuadamente en su literatura (Nagy-Zekmi, 1996: 55).

Marcela Legarde combina la lectura única totalizante y la clasificación arbitraria de lo femenino y lo dilucida de la siguiente manera:

La condición genérica de las mujeres está estructurada en torno a dos ejes fundamentales: la sexualidad escindida de las mujeres, y la definición de las mujeres en relación con el poder —como afirmación o como sujeción—, y con los otros. Socialmente, la vida de las mujeres se define por la preponderancia de algunos de estos aspectos, lo que permite definir grupos diversos de mujeres. (Legarde, 2005: 35)

En consonancia, se cuentan entre tantas categorías conferidas por el orden patriarcal: la mujer abnegada, el ama de casa, la cuidadora, la devota, la madre, la esposa, la rebelde, la *femme fatale*, la puta, la loca, entre otros. Si de estas lecturas depende la construcción de la identidad de una mujer, es poco lo que la misma puede proyectar para sí misma y lo que se atreve a exteriorizar sobre sí o su entorno, frenada por las mismas limitantes.

En esa misma línea y retomando el planteamiento inicial con referencia a las razones que llevan a una persona a escribir, al agregar una característica más al individuo femenino que se aventura a hacerlo, a saber, ser una mujer latinoamericana, se

involucran nuevos aspectos a considerar, no solo en cuanto a lo que a las motivaciones a escribir se refiere, sino a las condiciones en que debe hacerlo. Proveniente de un país colonizado, teniendo que ocupar un territorio que no ha sido siempre suyo y debiendo librar también la lucha por el control contra la colonización de su propio ser como sujeto subyugado, se debate entre muchos matices que modifican su forma de identificarse y de intentar liberarse tanto física como simbólicamente.

En su colección de ensayos titulada *La Scherezada criolla*, Helena Araújo aborda el tema de la escritura femenina latinoamericana y expone que no es difícil entender la actitud dubitativa de las mujeres latinoamericanas para decidirse a tomar la pluma. Además, añade que la escritura siempre se ha caracterizado como un acto de emancipación de la opresión. Mujeres escritoras como Sor Juana Inés de La Cruz y La Madre Castillo, quienes vivieron en la época colonial, se vieron movidas a integrarse a un convento para poder escribir. Por otro lado, otras mujeres que intentaron seguir el mismo camino se vieron condenadas a cargar con una reputación negativa como poetisas o letradas, o a inscribirse en discursos masculinos con el fin de oponerse a la censura social (Araújo, 1989: 37). Por consiguiente, la narrativa femenina latinoamericana, con todas sus variables, tuvo su génesis como literatura hecha por y para marginados, lo que ilustra sin dificultad su ausencia casi absoluta del canon y su invisibilización constante (Nagy-Zekmi, 1996: 43).

Para las escritoras, la falta de autonomía femenina descrita no solo dificulta el acto de hablar sobre sí mismas, sino que, más

complejo aún es querer franquear los límites del cuerpo que se habita e intentar narrar lo que las rodea, tanto sus espacios privados, a los que están confinadas bajo el título de señoras o amas de casa, como lo que está afuera, lo que se supone que es del control masculino, lo que define la historia, lo que se cuenta sobre un país, lo que ellas desde su perspectiva apreciaron como patria, su versión de la historia. Narrar una historia que aparentemente no les tocó vivir, porque en esos espacios no eran ellas quienes se movían, hablar de lo que aparentemente no conocían, no solo fue difícil por la misma necesidad de trasgredir ciertos límites para poder opinar, sino también por la respuesta que iban a encontrar en quienes las leyeren, si es que llegaban a ser leídas, por las estrategias que tendrían que ingeniarse para ser escuchadas y por el lugar que se les asignaría a sus producciones cuando finalmente salían a la luz.

Comentario [1]: reformula esto, queda extraño.

1.3 Sobre Albalucía Ángel y Laura Restrepo

La presente tesis doctoral pretende analizar los textos *Misiá señora* de Albalucía Ángel y *Los divinos* de Laura Restrepo. A través de estas obras, se narran distintos tipos de violencia a los que se enfrentan las mujeres colombianas, contados desde los ámbitos privados y en contraste con lo público. Estas autoras exploran la historia del país valiéndose de narraciones polifónicas, las cuales posibilitan la entrega de versiones alternas que, en conjunto, forman una escritura colectiva que ofrece una perspectiva no oficial

de la experiencia femenina colombiana conectada a la historia de violencia.

Por su parte está Albalucía Ángel, quien a pesar de codearse con los nombres más populares del *boom* latinoamericano y de hacer parte de las élites literarias, goza de casi nulo reconocimiento incluso en los ámbitos académicos colombianos. Ángel nació en la pequeña ciudad de Pereira en 1939. Dentro de su núcleo familiar, una de las figuras que la impulsó a emprender una carrera como escritora fue su abuela, quien desde muy pequeña la hacía leer para verificar qué tanto sabía hacerlo, tenía tan solo seis años cuando ya le leía en voz alta a la abuela partes del Nuevo Testamento a cambio de lo cual le regalaba diez centavos cada vez como recompensa (Ángel, 1985: 453).

Comencé a leer precozmente, gracias a mi abuela Adelfa [...] y su influencia radical, digamos, sobre mi futuro. El de escribiente. Un día Adelfa apareció con una edición de *Las mil y una noches*, de letra apretadita, apretadita, de esas que tienen dos columnas en cada página, como con setecientas páginas. Y ese fue el regalo de siete años, creo. Y yo me la leí, de cabo a rabo, absolutamente hipnotizada. Encandilada con las historias de la famosa contadora de cuentos, [...] No paré desde entonces. (Ángel, 1985: 453)

Así que fue esta figura femenina siempre presente en su niñez la que le abrió el mundo de posibilidades de la lectura y subsecuentemente, la escritura.

Posteriormente, Ángel se fue a vivir a Bogotá para tener acceso a una mejor educación y allí se graduó de Letras y Artes de la Universidad de Los Andes, universidad de gran prestigio en su país. Más adelante, alrededor de sus veinte años, continuó sus estudios en la universidad La Sorbonne de París. En pleno furor de la literatura latinoamericana del siglo XX, en los años 70, Ángel ya estaba domiciliada en Europa, graduada como literata, escribiendo, pero también haciendo como sombra de escritores de la talla de García Márquez y Vargas Llosa. Ella misma narra en una entrevista concedida al diario *El País*:

Yo me había ido a Europa desde los 60 y para principios de los 70 me fui a vivir en Barcelona. Allí conocí a Vargas Llosa, a Gabo, a Carlos Fuentes, a Cortázar, a Donoso, a los autores del Boom gracias a que Gabo y Mercedes me invitaban a pernoctar en su apartamento de Sarriá, en los períodos en que había ferias. En esas ocasiones yo vendía café, en el Stand de Colombia. Y cantaba en sitios donde primaba el folclor sudamericano. Antes de 'Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón' yo ya había escrito dos novelas, 'Los girasoles en invierno' y 'Dos veces Alicia', pero no vivía de la literatura, la verdad es que vivía de cantar en algunos bares y, de algún

modo, yo para Gabo y todo ese grupo no era más que la “cantante de rancheras”. (Ospina, 2017)

En efecto, ni su cercanía a la burguesía colombiana, ni su camaradería con las élites literarias han sido impulsores suficientes para darle el reconocimiento que se merece en tanto literata y erudita destacada. De hecho, estuvo en un lugar de subalternidad ocupándose de oficios muy distintos a la escritura, para lograr hacerse a un espacio dentro del canon literario, pues se ganaba la vida cantando música ranchera y tocando la guitarra en bares, cuando ya tenía creaciones literarias en su haber. Además, el hecho de que su lugar dentro del clan de literatos se limitara a ser quien amenizaba los encuentros con su voz, y el detalle de no ser reconocida por sus textos sino etiquetada por otros talentos ajenos a la escritura, deja mucho que desear de la actitud patriarcal excluyente de los escritores que han ostentado el poder en la historia literaria del sur del continente. La misma autora hace referencia a situaciones en las que se le interpelaba por su oficio cuando ya llevaba años escribiendo, y cómo parecía ser motivo de vergüenza para ella reconocerse a sí misma como una escritora en lugar de acudir a versiones maquilladas de oficios secundarios en su vida:

Me preguntaban: ¿A qué te dedicas...? Yo empalidecía, enrojecía, balbuceaba o simplemente, con una desfachatez a prueba de bala, respondía que *iba* a ser escritora... Por el momento estudiaba arte, o

cantaba, o vendía en una *boutique*, o dormía en una banca del *Sacré Coeur* de París. (Ángel, 1985: 456)

A este respecto se hizo referencia en el congreso de la Asociación de Colombianistas que tuvo lugar en el año 2005 en Granville, Ohio, cuando se expuso que, a pesar de que su obra ha sido estudiada por diversos académicos nacional e internacionalmente, todavía no es suficiente para comprenderla y capturar a cabalidad el profundo sentido de sus simbolismos impugnadores del orden patriarcal. Debido a su falta de reconocimiento, no ha sido lo suficientemente difundida y se limita a ser estudiada en ámbitos de saberes específicos, crítica especializada, y entre quienes se dedican al estudio de la teoría feminista en la literatura. En este orden de ideas, el ocultamiento al que ha sido sometida Albalucía Ángel no tiene otra razón que la misoginia de la que son víctimas las mujeres que subvierten el orden patriarcal (Penagos, 2005).

Efectivamente, la misma lucha librada por la escritora en el círculo de sus colegas, que ni siquiera la reconocían como tal, es una muestra clara de la radiografía machista latinoamericana. Y es que "para aquellos titanes de las letras latinoamericanas, y principalmente para García Márquez, Albalucía nunca fue más que una jovencita agradable que cantaba rancheras y boleros" (Pinzón, 2020). Así, siendo desconocida y menospreciada, mientras que a sus colegas y amigos los publicaban hasta el cansancio, Ángel tuvo que soportar escribir desde las sombras y ejerciendo labores paralelas durante décadas, para finalmente lograr encontrar un

lugar dentro del mundo de la literatura, pero lejos de su hogar, pues en él, hasta el día de hoy, continúa siendo casi totalmente ignorada.

Por otro lado, está Laura Restrepo, escritora y periodista, quien, a diferencia de Ángel, es ampliamente reconocida y estudiada a nivel nacional e internacional. Nacida en 1950, fue criada en una familia que desde su tierna edad la impulsó para adscribirse a los ámbitos académicos y más específicamente al acercamiento con la escritura. Cuando tenía nueve años produjo su primera pieza escrita y eso fue motivo suficiente para que su padre desarrollara la fuerte convicción de que su hija sería una novelista.

Sin embargo, tendrían que pasar veinticinco años antes de que ella se dedicara a la escritura de una manera más formal. La motivación para esto según la misma autora fue la muerte de su padre, después de la cual, movida por su amor hacia él y el deseo de conservar su memoria y sentirlo cercano a ella, comenzó a escribir (Manrique *et al.*, 2001: 55). Cuando cumplió quince años ingresó a estudiar filosofía y letras en una de las universidades privadas más prestigiosas del país, la Universidad de Los Andes, en medio de pleno auge del *boom* latinoamericano.

Luego de graduarse, se vinculó como docente de literatura en dos universidades distintas, en las que tuvo estrecho contacto con personajes que le abrieron los ojos ante las realidades alternas de los habitantes de comunidades marginales bogotanas, quienes le ayudaron a ampliar su cosmovisión de las problemáticas nacionales. Debido a sus experiencias cercanas a sujetos vulnerables y a su propia educación, Restrepo se incorporó a un grupo ideológico trotskista, cuyas bases eran las ideas de izquierda

y anticapitalistas, en que militó durante varios años de su juventud y se movió entre países como Bélgica, Alemania y Argentina (Rodríguez, 2016). Luego de esto, hizo un posgrado en ciencias políticas, lo que le abrió las puertas para empezar muy pronto a hacer parte del panorama público, a través de algunos empleos periodísticos con medios de comunicación colombianos de renombre y para posteriormente desempeñar un papel importante como mediadora de acuerdos de paz entre el gobierno colombiano y el grupo guerrillero M19 entre 1983 y 1989, en pleno apogeo de la violencia como consecuencia del narcotráfico en Colombia (Escritoras.com, 2004). Debido a esto ganó mucho reconocimiento entre el público interesado en temas políticos y se dio a conocer en espacios distintos a los académicos, para convertirse en una figura pública.

No obstante, su reconocimiento no siempre fue necesariamente positivo, luego de que finalizaran las negociaciones con el M19, Restrepo publicó un reportaje que tituló: *Historia de un entusiasmo*, las reacciones polémicas a este reportaje la convirtieron en víctima de amenazas de muerte que, posteriormente, la llevaron a vivir en el exilio entre Cuba y México durante cinco años. Precisamente este, el tema del exilio y el desarraigo se constituyó en uno de los argumentos eje de su literatura. Adicionalmente, durante esos años que permaneció en el exilio, la autora no cejó en su propósito de contribuir a los acuerdos de paz entre el gobierno y los grupos insurgentes, pues continuó en contacto con el grupo guerrillero M19 hasta 1989, año en que abandonaron las armas (Fernández y Tamaro, 2004) para luego firmar el primer acuerdo de paz entre una guerrilla y el gobierno

colombiano el 9 de marzo de 1990 (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015). Así que puede afirmarse que esta autora ha gravitado alrededor de la temática de la violencia a lo largo de toda su carrera y desde los distintos roles que ha desempeñado. Esta característica se evidencia en su novelística, en la que suele verse el tema de los distintos tipos de violencia presentes en el ámbito privado y público como motivación transversal y recurrente.

En la actualidad, Restrepo es una de las novelistas contemporáneas más respetadas en el país, reconocida a nivel internacional, entre otras cosas, por los múltiples premios que ha recibido por sus obras, entre los que se destacan el premio Sor Juana Inés de la Cruz que obtuvo en 1997 por su novela *Dulce Compañía* y el premio Alfaguara de novela al que se hizo acreedora en 2004 por *Delirio* (Encuentro de Clubes de Lectura de las Bibliotecas Públicas de Asturias, 2016). Por todo esto, Restrepo ha llegado a ser un poderoso referente de las nuevas generaciones de escritoras y está muy vigente en los círculos literarios, librerías, ferias, y en el ámbito académico en general.

Con respecto al corpus de las obras objeto de este análisis, hemos seleccionado *Misía señora* de Albalucía Ángel y *Los divinos* de Laura Restrepo, dos obras que se publicaron con 35 años de diferencia, la primera en 1982 y la segunda en 2017; pero en cuyo contenido converge un tema que no pasa desapercibido y que a pesar del pasar del tiempo sigue igual de vigente, los diferentes tipos de violencia ejercidos contra las mujeres y sus luchas femeninas recrudecidas en medio de un contexto de una sociedad en conflicto.

Misiá señora no es la obra más estudiada de Ángel, puesto que su texto más estudiado y el que la catapultó al reconocimiento fuera del país es *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. A pesar de ello, *Misiá señora* nos ofrece un corpus rico en materiales que enuncian incansablemente la violencia padecida por las mujeres tanto en el ámbito privado como en el ámbito público, a nivel de país, y el cual intentaremos explotar detalladamente en el desarrollo de esta tesis doctoral. *Misiá señora* presenta la historia de tres generaciones de mujeres, llamadas todas Mariana, que son abuela, madre e hija. Las tres Marianas se traslapan en algún momento de sus vidas, pero también dialogizan entre sí después de la muerte de una de ellas.

La obra nos narra las historias desde una perspectiva polifacética en la que siempre están presentes los grilletes que aprisionan a las protagonistas, pero también está cargada con subversiones varias de parte de las mujeres, algunas exitosas, otras no tanto, para lograr un proceso de concienciación y sublevación ante el orden simbólico patriarcal de la sociedad colombiana de entonces. La obra le rinde tributo a las genealogías femeninas que consciente o inconscientemente reproducen los patrones machistas y la subordinación femenina, pero también da luces de las luchas internas y en ocasiones silenciosas, libradas por las mujeres. Luchas que, a través de las polifonías y de las generaciones, se transforman en luchas de todo un género, en poderosas historias colectivas de insubordinación.

De otro lado tenemos *Los divinos* de Laura Restrepo que, debido a su muy reciente publicación, aún no ha sido

suficientemente estudiada y, al igual que *Misiá señora*, nos enfrenta ante uno de los tipos de violencia más brutales cometidos contra la mujer, el abuso sexual y el feminicidio, como último recurso por antonomasia del poder patriarcal sobre el cuerpo femenino. La obra está basada en una historia real, el feminicidio de la niña de origen indígena, Yuliana Samboní. El perpetrador de tal crimen fue el arquitecto perteneciente a una familia de clase alta Rafael Uribe Noguera, quien, el 4 de diciembre de 2016, después de acecharla por varias semanas, se desplazó hasta el humilde barrio Bosque Calderón (barrio colindante con el exclusivo sector donde residía el criminal) donde la niña jugaba con otros niños cerca de su vivienda; la secuestró, la violó, cometió toda suerte de vejámenes contra su humanidad y finalmente la asesinó. Este crimen estremeció al país especialmente por tratarse de una niña tan pequeña y por las dinámicas de poder y desigualdad extremas que salieron a relucir con el descubrimiento del caso.

En su obra, Restrepo se abstiene de mencionar el nombre real de la niña por respeto a su memoria y a su familia. En el texto, la autora mezcla detalles de la realidad y de la ficción para entregar al lector una historia brutal de un asesinato que conmocionó a un país entero, cargada con referencias literarias y denuncias sociales variadas que después abordaremos con detalle.

La historia está narrada en primera persona por uno de los amigos del perpetrador del crimen, quien a través de los capítulos va exponiendo las voces de cada uno de los miembros del clan del violador, un grupo de cinco amigos pertenecientes a familias con dinero y poder, que desde siempre se acolitan sus acciones sin

medir consecuencias. El narrador logra develar sus psiques, sus perversiones, las relaciones de poder en las que toman partido, sus percepciones de la sociedad, su forma de concebir y relacionarse con las mujeres, entre otros aspectos escabrosos, para finalmente desenmarañar la historia y presentar brutalmente la forma en que la vida de la víctima fue cegada ante los ojos de una sociedad cómplice y de un estado inoperante. En este relato llama la atención que la voz que se impone es la masculina, pero de principio a fin se evidencia una denuncia al orden simbólico patriarcal y la forma en que se violenta a las mujeres sin importar su edad o estatus, para terminar en el vil feminicidio de una niña en un estado de indefensión supremo dentro de la jerarquía sociocultural.

A lo largo de esta tesis se pretende desglosar dos textos que, siendo anacrónicos entre sí y con un estilo narrativo distinto, encuentran un nudo de concurrencia donde sacan a la luz y denuncian, desde voces masculinas y femeninas, el orden simbólico patriarcal y sus dinámicas violentas fundamentales. En ambos textos confluyen las vidas de mujeres de distintas edades y los resultados de sus encuentros con los personajes masculinos que las rodean y avasallan en diferente medida e intensidad. Presentan, también, escenarios en los que se evidencia la influencia del sistema patriarcal en el devenir personal de las mujeres desde la más tierna edad y cómo esto marca el rumbo de consecuencias que se extienden por generaciones.

Adicionalmente, las autoras objeto de nuestro estudio exponen la forma en que el sistema patriarcal alcanza a hacer mella en todos los intersticios de la vida de mujeres pertenecientes a diversas

clases sociales, ilustrando así que ningún tipo de privilegio sirve como escudo que proteja o libere del yugo de desigualdad impuesto sobre ellas. Asimismo, ambas ponen de manifiesto la forma en que se relacionan sus relatos con el discurso historiográfico de Colombia, con lo que proponen un cuestionamiento de los discursos predominantes en la sociedad colombiana, discursos que abarcan los sucesos de orden nacional, pero que descienden hasta inmiscuirse en las vidas privadas de los individuos y los caracterizan arbitrariamente.

Comentario [2]: me gusta este cierre de la introducción, muy bien

2. Objetivos

2.1 Objetivo principal

Esta tesis doctoral aspira a aportar el análisis de una parte de la historia literaria femenina colombiana en los siglos XIX y XX. Se trata de dar a conocer el papel jugado por algunas escritoras en un periodo de grandes transformaciones y de hitos importantes en la escena literaria continental tales como el *boom* narrativo latinoamericano y el surgimiento de nuevas corrientes en la literatura, supeditadas o no a las corrientes existentes y heredadas. Específicamente, analizaremos la vida y algunas obras de las escritoras Ángel y Restrepo, autoras de origen colombiano que se han convertido en un referente para las mujeres escritoras contemporáneas y para el público femenino en general. Por su parte, Ángel ha contado su versión de la realidad a través de sus obras, no solo la suya propia o la de otras mujeres, sino la de un país. A través de sus escritos es posible reconstruir la historia de Colombia de determinadas épocas y conocer más sobre una identidad, primero particular, que luego se extiende a muchas otras mujeres de todas las épocas. A su vez, Restrepo se ha aventurado a mezclar la ficción con historias reales, de este modo retrata lo que sucede en su país y el papel de las mujeres en tales sucesos, donde a veces son protagonistas y a veces pareciera que yacen en las sombras.

Para el estudio de estas dos autoras, primero debemos hacer un recorrido por la narrativa femenina continental en contraste con la literatura hispanoamericana en general y posteriormente por el panorama literario femenino colombiano. Estudiaremos lo que se ha incluido en la categoría de lo canónico y el estilo que se le ha conferido a lo mismo; luego, consideraremos autores que no hacen parte del canon, entre los que se cuentan muchas mujeres y,

finalmente nos centraremos en las perspectivas narrativas femeninas de Colombia, su vida y sus aportes a la construcción femenina e histórica en general a través de sus obras.

2.2 Objetivos Específicos

- Analizar las luchas individuales libradas por algunas mujeres colombianas para lograr salir a la luz como escritoras en un país donde dicha labor estaba aún limitada al plano masculino y a círculos sociales privilegiados.
- Analizar los contenidos de las obras *Misiá señora* de Albalucía Ángel y *Los divinos* de Laura Restrepo desde una perspectiva cultural y de género que permita dilucidar la versión femenina de los hechos de carácter histórico y privado atravesados por la violencia en todos sus niveles.

3. Estado de la cuestión

Dentro de la literatura colombiana, una de las obras que marca el inicio de lo escrito por mujeres es *La mujer en la sociedad*

moderna (1895), colección de ensayos escrita por Soledad Acosta de Samper (1833-1913), novelista, historiadora y periodista que significó un antes y un después en lo que respecta a la literatura femenina colombiana. Acosta de Samper abrió el camino hacia la insurrección de las mujeres en Colombia a través de este texto, en cuyo contenido promueve el posicionamiento femenino en condiciones de igualdad a las que gozaban los hombres de la época, particularmente a través de la educación femenina. Esta obra exalta todo lo que pudiera propulsar la participación femenina dentro de la sociedad occidental machista. Sin embargo, Acosta ya llevaba varios años escribiendo, lo hacía en calidad de aportes a diversos tipos de publicaciones, en tanto reseñas culturales, artículos de moda, artículos para revistas, reportajes periodísticos e incluso novelas. Una de estas publicaciones, y probablemente por las que más se la recuerda es la revista *La mujer*, escrita por y para mujeres, con el objetivo de darles un respiro de sus cotidianas labores hogareñas.

A través de sus artículos, Acosta solicitaba que a las mujeres de su época se les abriera un lugar en la academia que facilitara su independencia económica en caso de perder las tutorías masculinas bajo las que usualmente vivían (Aristizábal, 2005: 19). Al igual que ella, otras mujeres también producían textos desde hacía años, así que no sería correcto decir que las mujeres empezaron a escribir a partir del siglo XIX o de un cierto momento específico en un brote de emancipación inesperado. Un ejemplo de ello son las mujeres de la época colonial, mujeres neogranadinas, generalmente religiosas, cuyos textos, aunque enmarcados en la subyugación masculina y el control de la iglesia, ya daban visos de

la genialidad femenina a la hora de crear textos. Entre ellas se cuentan Francisca Josefa de Castillo, Jerónima Nava y Saavedra y María Petronila Cuéllar, quienes desde el convento y bajo las órdenes de hombres, encontraron en el espacio del claustro la libertad para escribir; para algunas se trataba de labores utilitarias como sobrellevar un castigo o encargarse de la educación de otras monjas, pero también lo hacían a partir de sus experiencias místicas, cuyo discurso plagado de simbolismos les era permitido en medio de sus diversas restricciones creativas (Jaramillo, Robledo y Rodríguez, 1991: 14).

Si bien poco a poco se ha ido visibilizando lo que escribían, también es cierto que en la primera parte del siglo XIX el registro que se tiene de las obras literarias femeninas es mínimo, puesto que después de la época colonial, el nuevo gobierno seguía sosteniendo el mismo modelo de silenciamiento patriarcal, la mayoría de mujeres lo hacían desde las sombras, al publicar bajo seudónimos, permanecer inéditas o solo siendo conocidas por el círculo privado de sus autoras, pero sin real reconocimiento público (Jaramillo, Robledo y Rodríguez 1991: 15). Esta situación seguía siendo común para el momento de la publicación de la obra de Acosta de Samper, puesto que se conoce que ella misma tuvo que recurrir al uso de seudónimos tales como Aldebarán, Renato, Andina, Bertilda, entre otros, en las etapas incipientes de su carrera literaria, hasta que dejó a un lado el temor a ser criticada y comenzó a firmar con su verdadero nombre (Arias, 2014: 8).

Una de las características que permitieron a Acosta conquistar el miedo y convertirse en una mujer escritora y, más

especialmente, lograr la divulgación de sus obras, fue el hecho de ser hija de una familia burguesa que podía permitirse el acceso a la educación para las mujeres de la familia y que podía moverse por el mundo académico europeo (Ordóñez, 2011: 8).

Así, desde muy joven la autora estaba familiarizada con la multiculturalidad y gran gama de posibilidades ofertados por el viejo continente, lo que la llevó a hablar varios idiomas y a codearse con la academia y las letras de forma orgánica y fluida. En esta misma línea, Arias (2014) amplía el tema cuando aduce que los factores que posibilitaron que Soledad Acosta fuera una autora reconocida y respetada en un medio masculino fueron principalmente dos: su situación social privilegiada, su acceso a educación de alto nivel y el soporte brindado por hombres poderosos de su entorno, particularmente su esposo y su padre; quienes sirvieron como aliciente y le dieron el voto de confianza en sus capacidades creativas, del cual carecían históricamente la mayoría de mujeres.

Además, hizo uso de esos privilegios muy escasos entre otras mujeres para promover la educación femenina como herramienta emancipadora y para hacer denuncias de las consecuencias que afrontaban las mujeres por su condición subordinada y su obligación de casarse con fines utilitarios que no les reportaban ningún beneficio (Arias, 2014). Como se ha ilustrado, Acosta contó con las herramientas necesarias para convertirse en precursora del encuentro entre identidad femenina y escritura, a través de una labor didáctica moralizadora y, a su vez, de resistencia ante las literaturas hegemónicas.

Pasando al plano de los temas abordados por las escritoras colombianas, estos han sido de una naturaleza variopinta, han abarcado todo tipo de temáticas, han evolucionado, han tomado posturas, han trasgredido y también han ido con la corriente imperante. Las mujeres colombianas han intentado alzar su voz a través de sus textos, sin embargo, “el único problema es que el discurso monológico y patriarcal dominante ha sido y continúa siendo, casi completamente sordo” (Navia Velasco, 2006: 77). En efecto, por más que las mujeres colombianas se hayan valido de la escritura para expresarse, no siempre han logrado que sus obras hayan sido tomadas en consideración. Más adelante abordaremos los medios de los que se han valido para ser leídas y escuchadas en una sociedad de dominación predominantemente masculina que se ha negado históricamente a hacerlo.

Como se ha ilustrado, en el contexto colombiano las mujeres se enfrentaron particularmente desde el siglo XIX y hasta muy avanzado el siglo XX a una lucha constante por acceder a las condiciones mínimas que les permitieran desenvolverse como seres medianamente independientes y capaces de labrar sus propios destinos. En el ámbito privado ya de por sí era difícil ser autónomas, de hecho, en las constituciones de 1863 y 1886 no se las trataba como a sujetos de pleno derecho en la sociedad, siendo la segunda, la de 1886, incluso más limitante que la primera, en la que ni siquiera se las trataba como ciudadanas, cercando el concepto de ciudadano a todo lo relacionado con la experiencia vital masculina y excluyéndolas de dicho grupo.

Entonces, para que un individuo fuera considerado como ciudadano colombiano debía cumplir con las premisas de ser hombre, libre e ilustrado, lo que dejaba fuera de la ecuación a las mujeres, a los esclavos o afrodescendientes, a los mestizos y los pertenecientes a sectores menos favorecidos sin acceso a la educación, grupo del que las mujeres también hacían parte (Rojas, 2008: 303). Todas las dinámicas en las que participaban las mujeres tenían como finalidad mantener la estructura patriarcal (Torres, 2010: 54-55). La mujer pasaba de ser custodiada por su padre a serlo por su esposo, no se concebía otro destino femenino que el estar tras la sombra de un hombre que rindiera cuentas por ella, no se la preparaba para hacer frente al mundo exterior, lejos de las cuatro paredes del hogar y esto conllevaba que una mujer que quedara huérfana o viuda tenía unas opciones limitadas ya establecidas: volverse prostituta, monja, casarse nuevamente (lo que era difícil por la ausencia de castidad) o morir de hambre. En todas las opciones anteriores, salvo en la de morir, tenía que mediar un hombre, ya fuera como individuo o como institución. En el caso de hacerse prostituta o casarse nuevamente hacía falta uno o múltiples salvadores masculinos en la ecuación; en cuanto a tomar los hábitos, estaba la iglesia como organización patriarcal protectora o directamente Dios, la figura masculina de autoridad por antonomasia. Resulta interesante que solo en el caso de quedarse sola parecía que el panorama no era prometedor porque, siendo la mujer un ser incapaz de valerse por sí misma, el único resultado posible sería la muerte. La legislación favorecía tal panorama al evitar a toda costa que la mujer gozara de independencia económica, so pretexto de amenaza contra el

sistema dominante, y se le añadía su supuesta incapacidad intelectual y física de administrar bienes materiales.

Así, siendo las mujeres consideradas incompetentes en el mundo económico y de negocios, “no podían ni contratar, ni hipotecar, ni vender, ni comprar bienes inmuebles, ni aceptar herencias, ni comparecer en juicio, sin la autorización escrita del marido” (Velásquez, 2017). En la ausencia de un marido o un tutor masculino en sus vidas, era poco o nada lo que tenían a la mano para subsistir. La situación previamente expuesta pone de manifiesto una de las razones más fuertes de desigualdad perpetuada que, incluso con la inserción de nuevas políticas de igualdad, no se ha podido superar a pesar del paso del tiempo.

En Colombia, como en muchas otras culturas, la población más vulnerable en términos económicos es la población femenina. Sin importar si se trataba de mujeres de orígenes humildes o de la élite, al no tener acceso al dinero que les correspondía, eran los hombres quienes disfrutaban y tomaban las decisiones importantes con respecto a los recursos, y finalmente eran ellos quienes se beneficiaban más ampliamente y para sus intereses personales de las riquezas familiares.

Actualmente todavía se notan las consecuencias de tales políticas arbitrarias pues las estadísticas muestran que, entre la población pobre, las mujeres son mayoría, son víctimas de pobreza, desempleo, sueldos bajos, trabajos subvalorados, violencia, entre muchos otros. Estos datos han llevado a acotar el término *feminización de la pobreza*, que consiste precisamente en la notable brecha económica existente entre mujeres y hombres, y también

entre hogares con jefatura femenina y masculina, respectivamente (Paz, 2022: 15). A este respecto, Soledad Acosta jugó un papel crucial en el panorama colombiano pues, aun actuando desde una posición de burguesa poderosa, era marginal en su condición de mujer. Acosta fue consciente de las vicisitudes que enfrentaban las mujeres, las cuales se agudizaban más en tanto pertenecieran a clases sociales bajas, y alzó la voz y la pluma en protesta para tratar de generar una transformación social desde la educación del pueblo como pilar principal y a través de la pedagogía. En efecto, fue una de las mujeres colombianas intelectuales del siglo XIX que más se esforzó por propiciar el acceso de otras escritoras a periódicos y revistas para hacer publicaciones de sus creaciones. También, se valió de estas publicaciones para incentivar las capacidades creativas de las mujeres, invitándolas a participar de estos espacios y así emprender un oficio que les permitiera la autonomía económica (Aristizábal, 2007: 17).

En este sentido, Acosta fue mucho más allá al ser pionera del *Gender essay* y, por ende, de la literatura con enfoque de género en Colombia, reflejada en una obra extensa y variopinta que cuestiona abiertamente el modelo de sociedad colombiana de su época y la carencia de individualidad predominante en las mujeres.

De este modo, existía una predestinación para ellas desde el mismo nacimiento, su sexo se hallaba directamente relacionado con ser esposas y madres, no solo porque era lo que biológicamente se les imponía, sino también porque desde el seno del hogar se les formaba para ello, pasaban de una custodia a otra sin ser independientes y siempre con la premisa de que lo que fuera que

aprendieran en la vida estuviese dirigido a su labor en el hogar. Pero su primera lucha no era el núcleo familiar, sus cuerpos mismos eran su primera imposición pues, la naturaleza, en lugar de proveerlas con diversidad, implicó desigualdad y subordinación. La posibilidad natural de la procreación solo existente en el cuerpo femenino les dio de forma ineludible la responsabilidad y obligación de engendrar. Franca Basaglia lo expresa como sigue:

El cuerpo continúa siendo la prisión donde las mujeres están encerradas, porque más allá de ser lo que la cultura ha hecho de él —la ideología y los mitos que se han construido para dominarlo— es un hecho natural del que no se puede prescindir y que no se puede anular.
(Basaglia, 1987: 18)

La genética ineludible también trajo consigo inferioridad, ya que se las relacionó exclusivamente con la maternidad como único objetivo en la vida y como señal de realización, y las lecturas culturales patriarcales las encasillaron en lo emocional y no lo racional. Además, esta inferioridad no solo se evidenciaba con respecto al marido, la subalternidad se extendía dentro del mismo núcleo familiar a cualquier figura masculina presente, incluso a los hijos menores, quienes se encargaban de presidir el hogar en ausencia del padre, siendo siempre la última en la jerarquía la mujer.

El bajo nivel jerárquico femenino provocó inconvenientes no solo a nivel individual en las mujeres, sino también en el hogar,

puesto que siendo ellas las principales encargadas de estar con los hijos mientras el esposo proveedor estaba fuera, tenían a su cargo la formación primaria de los mismos, pero, carentes de toda autoridad y además sin ningún tipo de acceso a la educación, no contaban con las herramientas necesarias para realizar tal labor ni siquiera en los primeros años.

Comenzaron a surgir algunos defensores de la educación femenina, si bien movidos por la misma predestinación al hogar de la mujer y su necesidad de cumplir cabalmente su función asignada en la sociedad como primera formadora, pero sugerían la importancia de incluir a la mujer en la vida académica. Sin embargo, tales ideas se veían frenadas por la naturaleza de pensamiento político extremo conservador imperante en el país.

En la década de los treinta, políticos de los partidos imperantes en Colombia estaban en pugna con respecto a si aprobar o no la ley de acceso a la educación superior que igualaría las condiciones para que hombres y mujeres pudieran incorporarse a la vida académica universitaria en similares condiciones. Por un lado, estaban los políticos que desde su perspectiva más avanzada como liberales, apoyaban tales derechos. Por el otro, estaban quienes desde su conservadurismo se rehusaba a aceptar tales cambios, personajes que a su vez eran apoyados por la parte de la población colombiana que simpatizaba con sus ideologías políticas (Olarte *et al.*, 2018: 247). La hegemonía conservadora tenía como premisa con respecto a las féminas el férreo control moral e ideológico de sus actos, que debían estar en consonancia con lo estipulado por la iglesia, institución con la que gozaba de una estrecha relación y que

enfaticaba el control masculino por sobre todas las cosas y en todos los aspectos imaginables.

Entre las características identitarias heredadas de España después de la conquista, se hallaba la sacralización de la sociedad, siendo la iglesia y el estado los principales rectores y legisladores. Las mujeres, desde el punto de vista religioso, hacían parte del escalafón más bajo de poder, si acaso ostentaban alguno; siendo un hombre la cabeza de la iglesia en la tierra, seguido por más hombres, hasta llegar al ámbito familiar: padre, marido, hermanos, y hasta hijos. En consonancia con la premisa eclesiástica de que la mujer estaba destinada a permanecer en el hogar con el objetivo de cuidar de la buena moral familiar, los retractores de su exclusión de la educación aducían que, como base de la familia, cuando menos debía acceder a algún tipo de formación básica.

Particularmente los gobiernos liberales lograron ciertos avances que no eran factibles durante los mandatos conservadores, sin embargo, a la iglesia se le había dado potestad sobre la educación, limitando así el acceso a la misma de las mujeres. La situación educativa en general en el país no era la de mejor calidad y, en el caso de las mujeres, se les limitaba a un tipo de educación inferior y con unos fines muy específicos. Así, la casi nula formación que recibían las mujeres estaba atravesada y limitada por prácticas de segregación y austeridad; esto se hizo evidente, por ejemplo, con la creación de las escuelas normales masculinas y femeninas en 1903, las primeras subsidiadas con recursos del estado, las segundas con aportes de buena voluntad, otorgándoseles así un estatus diferenciado (Correa, 2003: 26). Todavía a mediados

del siglo XX el Ministro de Educación colombiano afirmaba que la preparación académica de la mujer tenía como propósito que cumpliera con la comisión divina de educar a los hijos y cuidar el hogar, tal y como su naturaleza lo dictaba (Navia, 2006).

Sin embargo, algunos líderes políticos sí defendían el ingreso a educación de calidad para las mujeres, y no solo con el fin del cuidado del hogar y los hijos, sino también para posibilitar su autonomía. Hacia 1934 se radicó una ley que establecía el ingreso de las mujeres a las universidades en igualdad de condiciones, esta nueva ley vio la luz bajo el gobierno de Enrique Olaya Herrera, político liberal que significó el fin de 45 años de hegemonía conservadora y retardataria (Parra, 2011: 123). Dicha medida abriría las puertas a la redefinición de la identidad de muchas mujeres, quienes podrían ahora recibir un diploma que les diera acceso a la educación superior. No obstante, esta nueva ley no garantizaba la educación para todas y mucho menos el cambio de proyecto de vida diferente a la vida familiar o a las funciones de cuidadoras.

A pesar de que acceder a la educación posibilitaba que las mujeres tuvieran opciones para desligarse del estado patriarcal al que pertenecían desde siempre, muchas profesiones, como por ejemplo la de trabajo social, seguían siendo excluyentes con las mujeres pues, de una forma u otra, continuaban desempeñando labores en calidad de cuidadoras, lo que resultó en la feminización de algunas profesiones y su consecuente descalificación y degradación (Olarte *et al.*, 2018: 248).

La situación expuesta pone de manifiesto que, incluso después de permitir que las mujeres accedieran a la educación, se las seguía enmarcando en profesiones que parecían exclusivas para ellas y que perpetuaban los roles serviles, inferiores y aparentemente carentes de peso epistemológico en medio de los demás oficios. A pesar de que a la iglesia católica se le limitó el poder sobre el ámbito educativo con el propósito de incentivar una educación laica y la libertad de expresión en el país, algunos dirigentes liberales intentaron conciliar, hasta cierto punto, al estado con la iglesia, creando estrategias educativas que seguían enmarcando a la mujer en la formación para el hogar o en lo que se consideraba propio de su género. Algunos dirigentes de la época argumentaban que la inserción de la mujer en el ámbito académico era peligrosa para el devenir del país y de la sociedad, estando las mujeres expuestas a intereses distintos a lo doméstico, se corría el riesgo de perder el equilibrio familiar y en poco tiempo la familia podría desaparecer como institución dando paso al caos y a un inminente colapso del orden establecido. Por ejemplo, Antonio Rocha, conservador que fungió como ministro de educación durante el gobierno de Rojas Pinilla, aseguró en una entrevista con un periódico nacional en 1944 que, de no retornar a la mujer al hogar, Colombia desaparecería en menos de tres generaciones (Martínez, 2022: 138).

En consonancia con lo anteriormente expuesto, se crearon bachilleratos exclusivamente femeninos cuyo plan académico se centraba en labores realizadas en el hogar y en la administración doméstica en general. También, en algunas universidades se fundaron facultades femeninas que ofrecían unas profesiones muy

específicas como licenciaturas en derecho, filosofía y letras, enfermería, bacteriología, comercio y artes decorativas (Parra, 2011). Esta segregación educativa de género resultó en un retroceso en las políticas liberales progresistas y siguió representando un obstáculo en la lucha por la búsqueda de la identidad, la toma de decisiones y la igualdad de derechos en cuanto a acceso y contenidos que libraban las mujeres, ya que volvían a ser concebidas exclusivamente como amas de casa, esta vez con más habilidades, pero aún confinadas al ámbito privado incluso desde una perspectiva aparentemente profesional. Por su parte, los hombres evitaban ejercer estas profesiones -que por estar dirigidas a las mujeres ahora se consideraban feminizadas- no solo por no exponerse al escarnio público, sino también por evitar recibir una menor remuneración salarial asociada a una profesión de preferencia femenina.

Por otra parte, y muy a pesar de los avances y retrocesos constantes, quienes antes eran consideradas como seres con capacidades cognitivas inferiores, se fueron abriendo paso, poco a poco, en el mundo académico, científico y laboral, probando su valía como profesionales en ámbitos diversos. Además, se les otorgó autonomía jurídica para poder ejercer sus carreras y hacer uso de su patrimonio sin necesidad de una tutela masculina, lo cual influyó en el mejoramiento de las condiciones de vida de muchas de ellas. Lo previamente expuesto se hizo posible inicialmente gracias a las luchas de algunas feministas como Georgina Fletcher, Lucila Rubio, Ofelia Uribe y otras, quienes se aseguraron de hacerse escuchar por el entonces candidato liberal a la presidencia Enrique Olaya Herrera, lo apoyaron en las calles y promovieron su

elección en 1930 a pesar de no poder sufragar (Velásquez, 2017). Antes de este gobierno, las mujeres perdían toda autonomía sobre sus bienes al contraer matrimonio y eran sus maridos quienes tenían absoluto poder sobre todo sin necesidad de consultar con ellas. Con la aprobación de la Ley 28 de 1932, se les concedió a las mujeres capacidad civil y potestad de disponer de sus bienes sin autorización de sus esposos (Gómez, 2014: 44).

Es importante aclarar que el acceso a la educación no era posible para cualquier tipo de mujer, en general quienes lograban entrar a las universidades y conseguir una autonomía parcial, eran mujeres de familias de élite, adineradas, que se podían permitir tal lujo en un país de débil economía; la independencia intelectual no era suficiente si no estaba respaldada por el libre manejo de los recursos. Entre las clases altas, la academia era un ejercicio común, socialmente aceptado. Los hijos de los hacendados viajaban al extranjero a formarse en universidades mundialmente reconocidas en un afán por ponerse al día con las tendencias educativas imperantes y por contribuir a la europeización de un país en pleno desarrollo económico y cultural, así que el hecho de que las hijas mostraran el mismo interés por pertenecer a estas universidades no resultaba tan descabellado. Esta situación particular de las familias burguesas se narra como sigue:

A partir de 1850, es decir la mitad del siglo XIX irrumpen las mujeres con su producción literaria. La mayoría de ellas eran de familias de tradición literaria, de clase alta, con una educación privilegiada, hablaban dos y tres idiomas, y habían recorrido el

mundo acompañando a sus esposos o en condición de hijas de prestantes diplomáticos y políticos de los partidos liberal y conservador. (Bonilla Vélez, 2014: 200)

Por su parte, en las clases bajas, la academia no era concebida como algo importante, se respiraba una cultura inmediatista donde lo esencial eran los resultados a corto plazo, la consecución del dinero fácil y de formas prácticas; estudiar artes o filosofía no ofrecía una pronta solución a los muchos problemas y carencias, los negocios y trabajos manuales con remuneración inmediata eran los únicos aceptados como útiles. Para las mujeres menos afortunadas, que normalmente habitaban en los márgenes tanto simbólicos como físicos, todavía quedaba un largo camino por recorrer, especialmente porque tenían una visibilización prácticamente nula en la sociedad y no contaban con recursos ni aliados poderosos que las ayudaran a salir de las sombras de la vulnerabilidad.

Entre las carreras profesionales ofrecidas en las facultades femeninas se hallaban filosofía y letras, dando paso así a más mujeres que se atrevían a escribir y aunque, como ya se ha dicho, el acto de escribir no era algo nuevo en ellas, sí se comenzó a hacer más visible pues ya tenían respaldo académico para atreverse a expresarse a través de los textos.

Ya en el siglo XIX muchas mujeres escribían, Soledad Acosta de Samper, fue una de las representantes más importantes de las mujeres escritoras de dicha época, propició el inicio del ejercicio de escribir en público, fue pionera y abrió espacios tanto para lo que se podría llamar *literatura dirigida a mujeres* -espacios

exclusivos para lectoras que a su vez las impelían a escribir- como para que fueran ellas mismas quienes alzaran su voz a través de sus textos. Acosta de Samper supuso un salto grande en el camino hacia el reconocimiento de la individualidad, a través de los espacios para la escritura femenina se logró un acercamiento hacia la visibilización de su expresión para crear e interpretar realidades. Sin embargo, hay que recordar que, en el siglo XX, tal y como ya se expuso, la brecha y la desigualdad seguían siendo gigantes a pesar de los esfuerzos realizados por mujeres como Soledad Acosta.

El discurso literario en América Latina, tendiente a la construcción de la nueva identidad, se vio atravesado por intereses políticos. Estos intereses debían estar en consonancia con quienes ostentaban el poder en el momento desde su posición de privilegio. Así, ni las márgenes ni las minorías eran suficientemente tenidas en cuenta.

De esa manera, la construcción del canon literario latinoamericano no fue un proceso de inclusión y reconocimiento, sino más bien una dinámica donde solo se tuvo en cuenta lo que iba en línea con la corriente política dominante y que perteneciera a un autor que no hiciera parte de ningún colectivo subalterno. En efecto, Avelar hace referencia a la construcción del canon literario cuando sugiere que, en lugar de estar contra las prácticas violentas propias de la época de la colonia, esta emergente literatura se constituyó en cómplice, al suprimir las expresiones culturales de los negros e indígenas y privilegiar una agenda hegemónica de poder (Avelar, 1993: 201). Como es evidente, la voz femenina

hace parte de las voces subalternas en Colombia, incluso si se trataba de una mujer de la clase privilegiada, sus obras no cumplían con las características necesarias para ser catalogadas como canónicas. Sin embargo, el solo hecho de acceder a oportunidades educativas significaba cruzar la línea entre estar completamente subordinadas y empezar el camino de la emancipación del yugo patriarcal. Esta educación debía cumplir con unas características diferenciadoras a la educación tradicional, pues su fin era incluir aspectos que prepararan a las mujeres para los ámbitos públicos, era necesario que se adaptara a las nuevas necesidades y ambiciones femeninas para facilitar su consecución. De esto ser posible, cabía la posibilidad de empezar un camino de reasignación de roles y apertura de posibilidades distintas al matrimonio y la vida doméstica perteneciente al ámbito privado.

Antes de que cualquier producción literaria femenina pudiera incluso salir a la luz, el ejercicio de escribir era un medio usado por las mujeres por motivos netamente personales, que nada tenían que ver con miradas externas. Podía tratarse de un esfuerzo por fugarse momentáneamente de la realidad propia y lo convencional, para acercarse a lo no convencional de las realidades alternas. Así como las clases altas y los hombres de todas las épocas tendían a crear espacios de entretenimiento basados en exotismos del momento -arte, arquitectura, etc.-, las mujeres, siendo el otro y estando confinadas a un espacio limitado y de pocas opciones, buscaban a través de la escritura un medio de evasión y de incursión en lo desconocido, en el mundo exterior que no tenían permitido explorar libremente. La escritura también ha sido utilizada como un acto de insubordinación, un intento por

trasgredir las normas de la sociedad, por expresar su crítica e inconformidad con lo que las rodea. La idea de la mujer que debe permanecer en silencio, prudente y virtuosa, se ve violada cuando esta se atreve a traducir sus pensamientos con letras.

En Colombia, las mujeres de letras empezaron a hacerse notar a través de la prensa nacional con la ayuda de promotoras como la ya mencionada Acosta de Samper. Sus textos no solo pasaban por el filtro de subvertir el orden establecido de su domesticidad, sino que también se enfrentaban con el dilema de ser tomadas como inverosímiles al contar los hechos desde una perspectiva nunca antes presentada, la femenina. A través de sus producciones, ellas contribuyeron a la evolución periodística e informativa en Colombia, se convirtieron en historiadoras y periodistas que opinaban desde temas domésticos y reconocidos como femeninos, hasta temas políticos, económicos y de historia nacional.

No fue un camino sencillo el de las mujeres de élite escritoras, mientras que sus semejantes europeas llevaban más de un siglo siendo leídas por el público. Excluidas del orden masculino y del orden eurocéntrico, las escritoras latinoamericanas apenas daban sus primeros pasos en una narrativa incipiente en los espacios públicos. Es por esta razón que, incluso algunas cuyos textos ya gozaban de cierto reconocimiento y respeto, usaban seudónimos para no revelar sus verdaderas identidades, escribían caracterizando personajes masculinos y en ocasiones validaban y reproducían discursos de dominio patriarcal; de este modo buscaban evitar ser discriminadas en el ámbito literario.

Nuevamente, nos sirve como ejemplo de esto la misma Soledad Acosta, quien además de haber firmado sus primeras creaciones bajo seudónimos, le concede la palabra en sus novelas a personajes de las élites y de segmentos privilegiados de la población, excluyendo a las voces pertenecientes a la subalternidad (Serrano, 2007: 9). Así, la literatura escrita por mujeres tuvo diferentes naturalezas y experimentó transformaciones conforme se fue escribiendo más y de acuerdo con las intenciones de las autoras.

Con referencia a las formas en que las mujeres escriben, Elaine Showalter (1999) distingue tres etapas de la literatura hecha por mujeres como modelo de estudio de la misma. La primera es la *literatura femenina*, que está enmarcada en el sistema patriarcal y no subvierte el orden establecido, trata temas de interés masculino, reproduce estructuras de dominación patriarcal; es la que menos incomoda a la sociedad. La segunda es la *literatura de mujer*, cuya finalidad es explorar el universo femenino, visibilizar luchas ocultas, darles voz a problemáticas que solo ellas conocían, es un camino al auto y codescubrimiento pues exterioriza lo que normalmente estaba en silencio. Por último, está la *literatura feminista* que, a diferencia de las anteriores, está cargada de intencionalidad antisistema patriarcal, es transparente en su lucha contra el orden masculino, es subversiva y ataca de forma directa todo lo que oprime implícita o explícitamente al universo femenino. Esta última etapa literaria vio la luz en Colombia a partir del siglo XX, pues antes solo se lograban producciones que representaban los dos tipos iniciales, teniendo en cuenta que aún las mujeres no se atrevían a transgredir directamente el orden social impuesto.

Ahondando un poco en las temáticas recurrentes en la literatura colombiana en general, la violencia ha sido el eje histórico que marca todas las épocas. A este respecto, Augusto Escobar aduce que, en un lapso de aproximadamente veinte años, entre la época del magnicidio de Jorge Eliecer Gaitán y hasta que fue publicado *Cien años de soledad*, en un país con una tradición narrativa todavía en construcción, se publicaron tantas novelas cuyo tema central era la violencia y desde unos estilos tan heterogéneos, que se convirtió en un tema fundacional que marcó la identidad de la literatura colombiana, particularidad que sigue estando vigente en la época presente (Escobar, 1997: 324).

Ciertamente, sin importar la raza, el sexo, la procedencia, el nivel educativo o la religión, entre otras particularidades; todo colombiano se ha visto perjudicado directa o indirectamente por las problemáticas sociales. Incluso la sola estigmatización de la que es víctima el país toca a todo sujeto que sustente la nacionalidad colombiana, aun si no habita en el mismo. Dado lo anterior, la literatura colombiana suele conjugar los estilos particulares y diversos temas abordados por cada autor, con la realidad nacional.

En términos generales, se ha tratado de un discurso hegemónico androcentrista; son los hombres los que van a la guerra, son ellos los que dominan el ámbito público, quienes tienen en sus manos la potestad de decidir sobre la suerte de la nación y las medidas para contener las consecuencias de una deteriorada y aporreada democracia. Según el grueso de la literatura y las crónicas de renombre, el papel femenino en el conflicto ha sido

prácticamente pasivo, teniendo en cuenta que, a lo sumo, se las cuenta como cifras en los reportes de los daños colaterales provocados por la violencia y no como víctimas directas y activas de la misma.

A su vez, el testimonio femenino no se consideraba como verosímil o confiable, de hecho, se ha relacionado a las versiones de los hechos dadas por mujeres, con el chisme y el cotilleo, desde la ventana, entre los pasillos que comunicaban unas casas con otras, en su camino a hacer la compra o en medio de sus labores hogareñas, que además descuidaban por andarse metiendo en lo que aparentemente no les correspondía. Por eso, su versión de la historia, como mucho, se extendía por medio del *voz a voz* y con la premisa de tratarse de simples rumores sin fundamento. Las versiones subalternas de las mujeres, si se plasmaban en un papel, no servían como fuente para documentarse, en tanto solo se usaban para enterar a otras mujeres que, a su vez, necesitaban buscar fuentes más confiables, las masculinas.

Sin embargo, las mujeres sí que eran protagonistas en el conflicto, y no solo como observadoras, también como parte activa del mismo. En el ejercicio de analizar las consecuencias brutales y profundas con las que la dialéctica patriarcal de la violencia atraviesa a miles de mujeres, se halla que la forma en que estas han sido impactadas está marcadamente diferenciada, siendo víctimas de los razonamientos patriarcales que engendran, racionalizan y convierten en legítima su situación subordinada. En este orden de ideas, las mujeres pueden ser víctimas directas, indirectas o ambas; ya sea por su rol como ciudadanas, por su situación de

vulnerabilidad por el simple hecho de ser mujeres o debido a las situaciones de sometimiento con respecto a los actores de su entorno cercano.

Una clara definición de lo que son estos dos tipos de afectación se extrae de la afirmación de que las víctimas directas son las que quedan en los registros y las estadísticas pues experimentan las vejaciones en carne propia y en ocasiones no logran sobrevivir, mientras que las víctimas indirectas son quienes hacen parte del núcleo familiar o del círculo más cercano de quienes son sometidos a la violencia directa y, en consecuencia, reciben los daños colaterales asociados (Cadavid, 2014: 304). Por lo tanto, en un contexto de guerra el patriarcado yace en su estado más violento aprovechándose de la situación como un caldo de cultivo para perpetrar las acciones más brutales. A través de las instituciones militares se ejerce un recrudecido control simbólico y físico sobre vidas y cuerpos de mujeres vulnerables que no necesariamente están directamente relacionadas con los escenarios bélicos, sino con cualquier espacio que las ocupe como su vivienda, sus empleos, lugares de estudio, lugares de paso, lugares por donde se movilicen, entre otros (Miller, 2013: 30).

En efecto, las historias de violencia no solo se libraban en el ámbito público, el ámbito privado está plagado de conflicto, desde la violencia doméstica, hasta la reclusión de mujeres para la guerra, lo que las saca de su rol hogareño y las convierte en víctimas y victimarias en los espacios públicos. Torres menciona otro tipo de víctimas indirectas: “las mujeres en los hogares respaldaban, amaban, alimentaban y perdían, casi siempre, a sus

hijos, esposos, hermanos y padres” (Torres, 2010: 54). Así, se agrega a la lista a la mujer que se tenía que hacer cargo del hogar, los hijos y la economía por la ausencia de un esposo o de otros integrantes masculinos de su familia. También está la que era víctima de su propia pareja, la niña abusada, la anciana abandonada por la familia y por el estado luchando por sobrevivir, la mujer de la guerra, la madre que perdió a sus hijos y busca justicia de parte de un estado que decide ignorarla; son muchas las caras de las protagonistas de las historias vistas desde el lente femenino, mucho más allá que como unas simples observadoras desde la inactividad.

Desde el enfoque de que las versiones masculinas del conflicto son las oficiales, pues son dadas por quienes poseen el poder; las versiones femeninas se ubican en las márgenes de lo no oficial. Estas intentan, intencionalmente o no, defender o visibilizar intereses y causas particulares que, generalmente, no son del interés de los propietarios de la versión oficial. Este fenómeno se constituye en una jerarquización del discurso que totaliza las experiencias como si se vieran desde un mismo lente, sin distinción, desconociendo la alteridad y las interpretaciones variopintas resultantes de las vivencias individuales.

Bajo esta lógica, aun cuando se pretende hacer ver que los protagonistas de las guerras son masculinos, las expresiones de violencia en el mundo han estado siempre atravesadas por el género, el papel que las mujeres desempeñan como víctimas es fundamental y para nada hace parte, tan solo de los daños colaterales. La participación de estas en las dinámicas violentas

tiene diferentes niveles y matices, no se limita al rol de acompañantes u observadoras pasivas, va mucho más allá. Las mujeres, niñas y adultas, aportan mayor cantidad de víctimas sobrevivientes de las guerras, no porque los hombres sean más violentados, sino porque ellas habitan el ámbito privado, así que los hombres constituyen el grueso de víctimas documentadas y visibles. Los hombres son quienes han llevado a cabo las guerras, por tradición, por su mayor participación en lo público, han sido ellos los que han sido mayoritariamente víctimas de asesinatos, secuestros, desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales. Los datos oficiales invisibilizan y restan relevancia a las víctimas femeninas, no solo por el bajo porcentaje que representan en los reportes, sino porque no se las reconoce realmente como víctimas si no están en las estadísticas de quienes pierden la vida y no existe un seguimiento a las violencias a las son sometidas en las márgenes de los conflictos, a saber, las afectaciones y secuelas resultantes de las violencias mencionadas. Esto sin contemplar el desequilibrio existente entre las percepciones de los géneros, que resulta en la llamada Violencia por prejuicio, la que se ejerce contra los individuos en virtud de su sexo u orientación sexual (Comisión de la verdad, 2019a: 25).

VIOLENCIA SEXUAL

Entre las prácticas violentas más conocidas que se ejercen contra el cuerpo femenino en cualquier contexto, se encuentran el abuso sexual y la violación, juntas hacen parte de lo que denominaremos violencia sexual. En los conflictos armados se practica la hostilidad

entre bandos y uno de los puntos clave es mostrar dominación unos sobre otros de todas las formas posibles. Si se tiene como premisa la humillación del enemigo, la denigración de su honor; atacar directamente el cuerpo de las mujeres ha sido una práctica común como arma de guerra, que demuestra que no se tiene el suficiente poder como para protegerlas. Siendo las mujeres concebidas como propiedades de los hombres, el ataque a sus cuerpos implica que se despoja de algo al contrincante, algo que después del ataque pierde valor.

Es la destrucción del enemigo en el cuerpo de la mujer, y el cuerpo femenino o feminizado es [...] el propio campo de batalla en el que se clavan las insignias de la victoria y se significa en él, se inscribe en él la devastación física y moral del pueblo, tribu, comunidad, vecindario, localidad, familia, barriada o pandilla que ese cuerpo femenino, por un proceso de significación propio de un imaginario ancestral, encarna. (Segato, 2014: 361)

En ocasiones, de este tipo de violencia quedan secuelas, como por ejemplo los embarazos no deseados, que agregan un hijo concebido por un miembro del bando enemigo, el cual se recibe con vergüenza y rechazo, cuando logran llegar a término. En otros casos, el cuerpo de la mujer es víctima de más vejámenes cuando es sometida a interrupciones obligadas e inseguras del embarazo, que suelen ser crueles y sin su consentimiento. Otra consecuencia de este tipo de actos son las afectaciones a la salud como las enfermedades de transmisión sexual, depresión, miedo crónico,

traumas imborrables e incluso el suicidio. En cualquier caso, la opinión de la mujer no tiene ninguna relevancia porque ella misma no toma las decisiones concernientes a su vida sexual, reproductiva y emocional, siempre son otros, propios y ajenos, quienes toman las riendas de su suerte en el ámbito de la guerra.

Del terror generalizado resultante de este tipo de violencia, germina otro panorama en el que las mujeres, nuevamente, son protagonistas, el desplazamiento forzado. Ya sea porque los bandos opuestos asesinan a sus hijos, padres y esposos, o porque temen represalias como las antes mencionadas, familias completas o fragmentadas se ven obligadas a abandonar sus tierras, donde lo tienen todo -sus hogares, sus medios de subsistencia, animales, parientes, comunidad, amigos- para partir a un destino incierto y en la mayoría de los casos sin poderse llevar nada. Miles de mujeres se ven obligadas a empezar una nueva vida, pasando a ser las absolutas responsables del sustento del hogar y la crianza de los hijos. La mesa nacional de incidencia por el derecho a la verdad, 2007 (Cadavid, 2014) amplía el rol que debe asumir la mujer víctima sobreviviente del conflicto cuando explica que, sin darse lugar a sentir dolor, debe ocupar el lugar de la figura masculina que antes proveía sustento y protección y, consecuentemente, tiene a su cargo la reconstrucción del tejido social (Cadavid, 2014: 306). Entonces, estas mujeres en estado de casi absoluta vulnerabilidad, sintiéndose abandonadas por la familia y por el Estado, en este punto en que deben asumir la jefatura del hogar, recurren a realizar trabajos de toda índole para sostener a quienes quedan a su cuidado.

Hay un grupo de mujeres que, incluso siendo victimarias, hacen parte del grupo de víctimas del conflicto, estas son las mujeres de la guerra, las que han sido reclutadas para hacer parte de las filas de los grupos armados al margen de la ley. Muchas de ellas han optado por este camino por decisión propia, no porque realmente implique un futuro promisorio para ellas y los suyos, sino porque en medio de condiciones de abandono y vulnerabilidad absolutas, es lo único que se les ofrece como una opción en el panorama para pertenecer a algo, para ser tenidas en cuenta, para tener con qué llevar un sustento a sus hogares. Otras ni siquiera tienen la posibilidad de decidir, simplemente son reclutadas en contra de su voluntad siendo aún niñas y entrenadas desde tierna edad para ser máquinas de guerra. Unas u otras, ambas se ven expuestas a las mismas prácticas de violencia sexual ya presentadas, pues son obligadas sistemáticamente a sostener relaciones sexuales con sus compañeros de filas, sufren embarazos no deseados, se les fuerza a abortar, son amenazadas incluso con perder su vida si osan llevar la contraria y tomar decisiones sobre su vida reproductiva que vayan en contra de los preceptos de las organizaciones a las que pertenecen, entre muchos otros vejámenes.

Son los testimonios recopilados los que dan cuenta de lo previamente expuesto. Un ejemplo de esto es la excombatiente Dora Margarita, quien militó en dos grupos al margen de la ley y desde muy temprana edad experimentó los crudos embates de la violencia en carne propia, decide abortar después de enterarse de que está embarazada pues sabe que su estado no es compatible con las ideologías y exigencias de la organización a la que pertenece

(Capote, 2012: 15). Otro testimonio que provee más detalles al respecto es el de otra mujer que narra que dentro de las guerrillas se volvió una actividad cotidiana el inducir a las mujeres a abortos forzados, si no cooperaban, incluso se les suministraban abortivos en el agua, las que intentaban ocultar su estado eran castigadas severamente, muchas sucumbieron ante la presión y terminaron quitándose la vida como único medio de escape (Aponte, 2009: 374). Todas ellas también hacen parte de las víctimas llamadas indirectas debido a que sus historias no son suficientemente documentadas u oficializadas, pero como mujeres, independientemente de la clasificación que de ellas se haga, finalmente cargan con las consecuencias a largo plazo de los conflictos armados como colectivo.

VIOLENCIA DOMÉSTICA O EN EL HOGAR

No obstante, no hace falta que una mujer haga parte de una sociedad en guerra para que sea víctima de violencia, de hecho, los límites entre violencia y paz no son claros, se desdibujan a los ojos de una mujer, pues la paz no garantiza el bienestar en los ámbitos privados y con los seres en quienes deposita su confianza, la violencia atraviesa todos los ámbitos de la vida femenina, incluyendo los familiares, laborales e institucionales. Miles de mujeres han sido víctimas de violencia en el seno del hogar, perpetrada por sus parientes más cercanos y amigos de la familia. Como muestra, solo en Colombia en el año 2022 hubo un registro oficial de 47.771 casos de violencia intrafamiliar, esto sin considerar los casos que se quedan sin reportar y de los otros

delitos tipificados contra las mujeres (Procuraduría General de la Nación, 2023). Las mujeres adultas también son víctimas de sus propias parejas, violencia que en muchos casos se traslada también a los hijos; todo esto en el lugar que debería ser más seguro para ellas, el núcleo familiar. En esta violencia intrafamiliar se pone de manifiesto la violencia de género que evidencia actitudes discriminatorias hacia las mujeres desde la niñez y como resultado de construcciones sociales fuertemente arraigadas que otorgan roles desiguales a uno u otro género. Esto se recrudece si tiene lugar en medio de una sociedad en conflicto, que hace aun más tensas las estructuras familiares tradicionales. Aquí, las mujeres, son las víctimas invisibles, en el escalafón más bajo y desprotegido, donde difícilmente pueden hacerse notar por individuos o entidades que tengan el poder y el interés de actuar en pro de su bienestar.

La literatura colombiana está plagada de relatos violentos, tanto en primera persona (testimonios fehacientes de experiencias desgarradoras) como en tercera persona, en forma de relatos hechos por observadores externos que deciden narrar lo que otros vivieron o adaptar situaciones de la vida real a la ficción. Entre las obras icónicas que retratan la violencia se encuentra *Viento Seco* de Daniel Caicedo, publicada en 1953, esta novela narra la masacre ocurrida en la época de la violencia bipartidista en la que los conservadores iniciaron una campaña para perseguir y asesinar a los liberales. Después de los relatos de la guerra de partidos, llegaron los relatos inspirados en el narcotráfico, el desplazamiento forzado y los asentamientos de campesinos en las urbes, conformando los cinturones de miseria. Entre estos escritos se

cuentan *La virgen de los sicarios* publicada en 1994 por Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* escrita por Jorge Franco en 1999; ambas novelas centradas en las problemáticas de los barrios de la periferia de Medellín, el foco de la violencia sicarial de los años ochenta.

Por otra parte, la narración del conflicto armado desde una perspectiva femenina ha sido mucho más reducida que la que se ha hecho a partir de las experiencias masculinas. Las relatorías femeninas de la violencia no tienen el alcance mediático que gozan las de los hombres porque ellas parecen no protagonizar los hechos ante la mirada pública, más bien aparecen como extras que alimentan las historias y que acompañan a los dueños de estas en su desarrollo. Sin embargo, estos relatos existen y se han ido popularizando poco a poco a ritmos menos considerables y gracias a la promoción de la escritura femenina a manos de periodistas y escritoras que, en muchos casos, valiéndose de sus condiciones privilegiadas, han dado luz y cierto reconocimiento a lo que no se tenía suficientemente en cuenta.

Partiendo del hecho de que estas experiencias suelen vivirlas personas en condiciones de vulnerabilidad y falta de oportunidades extremas, el papel de quienes traducen sus relatos al lenguaje escrito es como lo describe Virginia Capote Díaz:

consiste en el hecho de actuar de mediadoras letradas con sus testimoniantes, las cuales, a pesar de constituir en sí mismas historias individuales, hacen referencia con su experiencia a toda una colectividad, lo que les

permite constituir un símbolo y ejemplo de un determinado grupo social. (Capote Díaz, 2012: 13)

No obstante, como consecuencia de la escasa propagación de sus producciones narrativas, las mujeres también se han servido de otras herramientas, además de la escritura tradicional, para compartir y visibilizar sus experiencias.

En una sociedad como la colombiana, la conservación de la memoria como patrimonio histórico y herramienta de auto significación ha sido una práctica común entre los intelectuales. La memoria histórica logra inscribirse en los cánones literarios a pesar de no hacer parte de la versión oficial entregada en los textos de historia, especialmente porque se narra desde el punto de vista masculino y del poder. Los relatos de memoria enlazados a la ficción hacen germinar realidades alternativas entre las que se haya el realismo mágico como uno de los estilos más representativos. Sin embargo, el acto de escribir en un espacio que se traslapa con las creaciones de autores con un reconocimiento tal como el de García Márquez resulta en un inevitable eclipsamiento, especialmente si el narrador no pertenece al género masculino. Si la historia y la memoria ya de por sí pugnan mutuamente, con más razón lo hacen las esferas literarias canónicas y las de los márgenes, donde yacen las escritoras, quienes también tienen algo que decir sobre los acontecimientos y que también se quieren narrar a sí mismas superando la marginalidad a la que han sido confinadas sus voces para hacer parte de la memoria histórica colectiva de un país.

En este proceso de construcción de la memoria, los sujetos subalternos, particularmente las mujeres, se han servido de diversas formas de expresión para recorrer el camino entre la no-oficialidad -representada por discursos considerados blandos, como los pertenecientes a las esferas artísticas, habladas, tradición oral, teatro, música, entre otros- y la oficialidad, o las versiones estatalizadas que entregan sucesos fácticos y totalizantes narrados desde una perspectiva patriarcal hegemonzadora.

En efecto, para posibilitar esa construcción mancomunada de la memoria histórica, no es válida la existencia de una memoria monofónica. A este respecto, las experiencias provenientes de varias épocas en el tiempo aunadas con las perspectivas de un futuro las que, en su encuentro, dan a luz una nueva versión de lo que fue el pasado. Así, la historia oficial que se formaliza a través de una sola fuente acarrea consecuencias que afectan la construcción de realidad. Por lo tanto, la construcción de memoria está inherentemente unida a la poli interpretación y reinterpretación continuadas que dialogan y conciertan mutuamente (Blair, 2002: 24).

Por ende, las escritoras han estado librando una batalla que también implica una negociación con la institucionalización hegemónica con el fin de llegar a un consenso de una realidad histórica para ser narrada. En el libro *Guerra y Paz en Colombia: las mujeres escriben* (2005), se mencionan las alternativas para narrar la historia de que se han servido las mujeres como sigue:

Para llevar a cabo esta resignificación de la historia, las mujeres se han visto obligadas a crear sus propios cauces de acción, ya que era ineficaz utilizar aquellos que la impronta masculina había construido para llevar a cabo su labor. (Navia, 2005: 14)

Efectivamente, la carencia de acceso o pertenencia a ciertos espacios de poder ha propulsado la tendencia femenina a vehicular sus narraciones a través de herramientas no convencionales entre lo que se considera el discurso oficial, que ponen de relieve la alteridad de su experiencia y la subversión de sus métodos.

Así, los trabajos periodísticos han cumplido un papel fundamental en el camino femenino hacia ser escuchadas y reconocidas por una sociedad patriarcal. En ocasiones tales trabajos no se llevan a cabo precisamente por mujeres, no obstante, en tanto se recopilan sus vivencias en sus propias palabras, se convierten en una alternativa a la creación literaria femenina; cuando menos, una forma de reconocimiento de alteridades a pesar de carecer de la institucionalidad otorgada a los discursos patriarcales.

Las mujeres han dado a conocer sus historias en una línea paralela a los relatos canónicos, en su condición de sujetos marginados encuentran recursos para visibilizar asuntos que se obvian o incluso se ocultan en los discursos oficiales, para dar a conocer la otra cara de la moneda. Por lo tanto, “el testimonio es un indicio de transformación en el espacio de producción literaria y de significativos cambios socioculturales que inician la deconstrucción de discursos nacionales auto centrados, limitados y

excluyentes” (Figuroa, 2004: 104). En efecto, los relatos testimoniales actúan como medios para subvertir lo que se presenta como fáctico y único, arrebatando el privilegio de la palabra que tienen instituciones estatales o canónicas y entregando distintas verdades para ser consideradas.

Entre las mujeres protagonistas de estos testimonios, están quienes han estado inscritas en las dinámicas guerreras como victimarias, lo cual no las exime de ser a su vez víctimas. Estas mujeres han sido participantes activas de grupos subversivos armados revolucionarios, quienes, desde una doble opresión, social y de género, ofrecen una nueva visión de sus historias. A su vez, se encuentran recopilados los testimonios de las mujeres que sin hacer parte de los grupos armados se han visto afectadas por el conflicto, ya sea desde su posición como familiares de víctimas mortales o porque la guerra ha violentado sus propios cuerpos.

Desde el periodismo también se ha dicho mucho, gracias al acceso a los espacios y a la información, se ha logrado la apropiación del discurso y la creación de memorias femeninas. Estos informes cuentan las tragedias vividas por familias colombianas, específicamente por sus mujeres. Suelen mostrarse representaciones desde la imagen y los estudios visuales con el ánimo de causar un impacto más profundo y valerse de lo observable a simple vista para alcanzar públicos más extensos y de todas las procedencias. La fotografía artística también cumple un papel fundamental en la propagación de información, con simbolismos denuncia dinámicas y relatos que, aunque conocidos, han sido ampliamente ignorados o minimizados.

Muchas de las escritoras colombianas que se han decantado hacia la escritura relacionada con la guerra y los distintos tipos de violencia han hecho uso de la literatura como vehículo discursivo a través del cual directa o indirectamente canalizan y dan a conocer subjetividades subalternas, visibilizan las percepciones de lo que el conflicto implica en la otredad y reclaman de alguna manera un reconocimiento hacia sus versiones: “En el hecho de apropiación de la subjetividad hay un ejercicio por no masificar las experiencias del dolor y el miedo, como si en ellas radicara una petición de verdad frente a la historia del conflicto.” (Mondragón, 2017: 27). En efecto, cada mujer y su versión representa una experiencia que no se puede reducir a colectividades generalizantes, vivencias que constituyen la subjetividad de cada individuo, pero cuya aceptación facilita el encuentro entre unos y otros.

Cuando las mujeres viven en zonas en las que se tiene lugar un conflicto armado, los límites entre la guerra y la paz que ellas mismas establecen no son claros, su forma de percibir la existencia o ausencia de paz difiere completamente a como la percibe la sociedad en la que habitan. Las diferentes violencias a las que son sometidas en todos los ámbitos en que se mueven no son generales a los actores de la sociedad, por eso, mientras oficialmente se pueda alegar estar en tiempos de paz parcial o total, las experiencias femeninas pueden dar cuenta de todo lo contrario. Estas tensiones privadas o públicas se encuentran directamente relacionadas con lo que les sucede de forma particular a las víctimas, son una muestra de una sociedad enferma que afecta hasta los ámbitos menos pensados y de los que no se lleva registro.

No se pueden considerar simplemente como daños colaterales, sino como consecuencias derivadas de una cultura guerrerista y violenta por naturaleza que recrudece inexorablemente las interacciones que resultan en violencias físicas y simbólicas. Partiendo de esta premisa, podría decirse que la violencia ejercida contra las mujeres, sin importar en que espacio tenga lugar, hace parte de los síntomas de una sociedad enferma, en la que acontece un conflicto armado, máxime en una cultura como la colombiana en la que el conflicto ha sido uno de los más duraderos de la historia de la humanidad.

En las zonas de conflicto armado, las violencias basadas en género abundan y escalan desde la esfera privada hasta la esfera pública, movidas por la necesidad de reafirmación de control y poder sobre los cuerpos y sobre el enemigo o los miembros del bando contrario y sus allegados. Así, la violencia sexual se usa como un arma de guerra y de intimidación (Aponte, 2009: 376). La invasión del cuerpo femenino simboliza el despojo de la dignidad tanto de las mujeres víctimas directas como de los hombres cercanos a ellas, pues se tiene como premisa que es su obligación cuidar de los cuerpos de las primeras. Además, la preexistencia de estos conflictos beneficia la ocurrencia de abusos dentro del seno del hogar, ya sea como consecuencia de las afectaciones psicológicas y morales a las que se ven sometidos los sujetos o como forma de aprovecharse de la ausencia de control y de la impunidad imperante.

El concepto de *continuum* de las violencias basadas en género surge del fenómeno cíclico de exposición a la violencia que deben enfrentar mujeres en lugares en conflicto, violencia que va y

viene de diferentes fuentes de forma acumulativa y exacerbada, resultando en nuevas agresiones que le dan continuidad al ciclo y repercuten en el desarrollo social, psicológico, moral y económico de las víctimas (Comisión de la Verdad, 2019b). En efecto, los conflictos armados implican destrucción y violencia en todos los niveles: ruptura del tejido social, rompimiento de los lazos familiares, traumas psicológicos, violencia sexual de diversas fuentes, empobrecimiento, desplazamiento, secuestro, embarazos no deseados, abortos forzados, pérdida de seres queridos e incluso, pérdida de la propia vida (Martínez-Restrepo *et al.*, 2021: 18).

Los estereotipos de género suelen encasillar a las mujeres en roles pasivos, en lo que respecta a su papel en el conflicto armado. Si bien estas etiquetas arbitrarias las homogeneizan como víctimas, se invisibiliza el hecho de que no todas las mujeres experimentan la guerra de la misma forma y se niega su capacidad para ser agentes activos en tanto denunciantes o incluso participantes en comisiones o movimientos de resolución del conflicto.

Una de las propuestas de teorización de la violencia de género es la ofrecida por Lori L. Heise (1998), en la que aduce que esta es un fenómeno multifacético que se basa en la interconexión entre los factores personal, familiar, comunitario y social. Este enfoque multidimensional favorece y está muy en línea con el concepto de *continuum* de violencias, pues relaciona todos los ámbitos en los que una persona actúa como posibles niveles de violencia que se alimentan recíprocamente y facilitan la perpetuidad de esta. Se trata de distintos niveles que determinan si

un individuo es o no víctima de la violencia y en caso afirmativo, en qué medida. Estas situaciones facilitadoras de la violencia y la forma en que se alimentan mutuamente se mueven entre contextos y ámbitos de una cultura; y no es hasta que se hace un reconocimiento bien informado de ellos y se individualizan, que se identifican los puntos débiles y se generan planes de acción que aporten una solución a las violencias en curso y un plan de prevención para las potenciales (Casique y Furegato, 2006: 121).

Primero se mencionan los factores personales, estos incluyen las características biológicas del individuo, como sexo, género, enfermedades o condiciones físicas, entre otros. También en esta categoría están situaciones personales como nivel socioeconómico, escolaridad, etc. Luego viene el segundo nivel, los factores familiares y la forma en la que la persona se relaciona con sus seres queridos más cercanos, su núcleo familiar y sus personas de mayor confianza. En tercer lugar, están los factores comunitarios que tienen que ver con los espacios fuera del hogar donde la persona interactúa con otros, tales como el lugar de empleo, el lugar de estudio y el barrio, y cómo las dinámicas dentro de estos espacios (drogas, pobreza, densidad poblacional, etc.) influyen la vida del individuo. Finalmente, se menciona el nivel social, en el que el gobierno, la legislación, las normas culturales y las políticas estatales en general, auspician o impiden las situaciones de desigualdad e impunidad presentes en los espacios en conflicto.

Con relación a los niveles del modelo ecológico propuesto por Heise, Carmen Vives los denomina: historia personal,

microsistema, exosistema y macrosistema. Además, agrega que el Patriarcado concebido como un sistema de valores o como un código comportamental, intensifica las dinámicas de desigualdad en la sociedad y lo hace de una forma heterogénea y con distintas intensidades. Entonces, es correcto afirmar que la desigualdad de género está presente en todos los contextos, toca tanto al individuo como al cúmulo social, afectando así el bienestar social (Vives, 2011: 293).

Esto reafirma que, al fin de cuentas, es el sistema patriarcal que rige las sociedades el que, de forma tanto explícita como implícita, con su ausencia y su presencia, patrocina las situaciones de desigualdad y abuso a las que se enfrentan las mujeres en todo ámbito.

3.1 La violencia y las mujeres desde la pluma de Laura Restrepo y Albalucía Ángel

3.1.1 Laura Restrepo

A través de su novelística, Laura Restrepo ha realizado un viaje que parte desde las particularidades y los localismos de Colombia y Latinoamérica y se mueve hasta situaciones más globales que se podrían enmarcar en cualquier latitud. Desde el punto de vista de la narración de la violencia, la autora sugiere sus etapas a través de la ficción de situaciones familiares, mostrando en escala denuncias de realidades de mayor envergadura. Una característica importante de su estilo literario es la hibridez de sus textos, que combinan el

estilo periodístico, testimonial, autobiográfico, ficcional, entre otros, y que representan, en conjunto, corpus textuales sobre la violencia.

Sobre estos estilos híbridos muy comunes en los contextos de violencia, Rafael Figueroa habla acerca la novelización de las experiencias de las víctimas de diversas violencias o de las turbias dinámicas políticas entre los actores del conflicto. La mixtura de narraciones, algunas desde la ficción, la crónica roja, documentos oficiales, documentos testimoniales, entre otros, busca en la subsecuente interacción con los lectores una oportunidad para valerse del filtro individual de las experiencias propias para que cada uno reinterprete y conceda una nueva estructuración de la realidad basada en la riqueza narrativa a la que ha sido expuesto y en sus propias experiencias (Figueroa, 2004:105).

Otra de las razones por la cuales la escritora combina estos estilos literarios es la libertad de hacer denuncias públicas contra instituciones patriarcales bien establecidas que de otra forma serían intocables, asegurando así sacar a la luz experiencias y opiniones muy claras sin la necesidad de expresarlas a título personal y con el escudo de la ficción como estrategia de protección, sin perder por completo el carácter de historia real que aportan el estilo periodístico y testimonial. Con tal fin, la autora se vale de su capacidad para desdibujar las líneas entre estilos; así, a través de lo testimonial y periodístico se cuentan relatos y se expresan opiniones ajenas, pero gracias a la ficción se hace uso de la auto-representación, en la cual la autora de forma implícita se acerca tanto a quien narra como si fuera ella misma, desde el papel de

periodista que cuenta historias, permitiéndose reescribir la historia en constante interacción con sus vivencias del contexto real. Restrepo usa la narrativa para hablar de ciertos temas a los que no podría acceder desde el periodismo sin consecuencias (Capote, 2016: 169). En efecto, establece su posición ideológica, que aboga por los sectores menos favorecidos de la sociedad a través de sus textos, en los que se evidencia su posición política anti-regímenes represivos de las libertades individuales y de las minorías, así como de sujetos vulnerables, ya de por sí golpeados por la historia.

Valencia ilustra esta tendencia escritural en las obras de Restrepo cuando expone que se dan a conocer realidades alternas a través de los sesgos de personajes cuyos preceptos y características son de cualquier naturaleza menos axiomáticos. Estas nuevas perspectivas desestabilizan lo que se ha asumido siempre como inalterable y plantean cuestionamientos cargados de denuncia (Valencia, 2011: 13).

Son estos sectores generalmente olvidados y que en los contextos oficiales carecen de voz, los que cobran protagonismo cuando desde la pluma de intelectuales como Restrepo se transforma la realidad conocida y aceptada, renovándose a través de otros filtros, de miradas alternativas. Este proceso de resemantización se constituye en una transgresión de la versión oficial de la historia que busca explorar espacios desatendidos u olvidados. A este respecto se acota que en Restrepo confluyen su experiencia como periodista investigadora y su habilidad narrativa, para dejar en manos de una multitud de narradoras femeninas la tarea de compilar los hechos y volverlos a contar en un ejercicio de

“cristalización de la memoria”, que ahora se presenta haciendo una clara distinción entre lo que se ha contado y se ha visibilizado y lo que se ha callado y silenciado, dando paso a una renovada construcción de la realidad desde una perspectiva femenina que se yuxtapone a la hegemonía masculina (Melis y Restrepo, 2005: 116).

Otro de los elementos transversales presentes en las obras de la autora es el papel que desempeñan las mujeres en las mismas. Suele ser común que lo que inicialmente parece como una historia en la que el protagonismo le pertenece al universo masculino y en la que las mujeres solo son personajes secundarios, se vaya transformando hacia una historia pensada para ellas y en la que son el epicentro. Hay una cierta transgresión de los roles de género que en ocasiones parecería una perpetuación de estos, en un ir y venir confuso en el que las mujeres se mueven entre la pasividad de los personajes que sufren y se muestran sumisos y dependientes, y la actividad de quienes propician las coyunturas principales que definen las historias.

Restrepo reivindica la presencia femenina en sus relatos, de una forma que sugiere la lucha de las mujeres por alcanzar visibilidad en la sociedad, lo hace poco a poco, partiendo de pequeños logros que se van haciendo más evidentes a medida que la historia cobra forma, llegando al final de esta con los personajes femeninos como los encargados de llevar a cabo los hitos que moldean e influyen el devenir de los personajes masculinos y de la dinámica narrativa en general.

Retomando la forma en la que Restrepo transpola los ámbitos públicos a lo privado, vemos como retrata la realidad violenta colombiana desde los acontecimientos que tienen lugar en el seno de la familia e incluso dentro de los individuos. Por ejemplo, son recurrentes los enfrentamientos entre la clase burguesa y quienes tienen escasos recursos. Por poner un caso, narra la desigualdad económica y las violencias resultantes de la misma no solo desde lo monetario, si no desde las concepciones y creencias.

En su novela *Dulce compañía* la narradora se enfrenta a una dicotomía entre el mundo racional de las altas estirpes y lo mágico a lo que se aferran los marginales de los barrios menos favorecidos. A ella que, siendo una mujer rubia y blanca que simboliza lo foráneo y la burguesía, se le asigna llevar a cabo un reportaje de un supuesto ángel que habita en los barrios más pobres. El ángel en realidad se trata de un personaje marginado que, nacido en el seno de una familia adinerada, fue rechazado y desarraigado. Después de terminar viviendo en medio de la miseria y de perder todo proceso de socialización con los suyos, termina convirtiéndose en una víctima leída desde todos los códigos posibles, pero que, a su vez, es vista a través del lente de las clases bajas como parte de lo mágico y puro, como una representación de los ángeles, imagen que la autora retrata muy bien con sus juegos con el color y la luz como símbolos de pureza. También se evidencia el clasismo y elitismo de los pertenecientes a las clases altas y su desprecio hacia la clase trabajadora e incluso la clase media. Usando estrategias como el cuidado de las apariencias, estas clases altas pretenden conservarse dignas ante la lupa de hegemonía social por medio de

prácticas aberrantes de abandono y ocultamiento (Camero, 2001: 86). Efectivamente, en este relato, los personajes encarnan a la perfección las conductas recíprocas de rechazo a inmischirse en los asuntos de unos u otros y los esfuerzos por no mezclarse entre sí.

Las brechas entre clases sociales son evidentes y se agudizan con la llegada y la entrada en auge del narcotráfico, punto angular de la clase alta para mantener el estatus y estilo de vida deseados. Dentro de las familias extendidas también se retratan divisiones que se equiparan a las provocadas por los dos partidos políticos de izquierda y derecha, liberales y conservadores, que se sumieron en una sangrienta contienda por décadas, hasta que desembocaron en un conflicto de mayor envergadura, la violencia causada por el narcotráfico. Así, las familias son presentadas como segregadas en bandos que ejecuta venganzas unos contra otros en un círculo vicioso de enemistad y muerte y luego se corrompen aun más con negocios ilícitos que hacen más enconado el conflicto. Lo anterior sugiere las distintas etapas de la violencia colombiana excusada en la ficción de sucesos de familia.

Las denuncias en la novelística de Restrepo no van solo dirigidas hacia las clases sociales privilegiadas, también enfrenta las creencias populares contra los dogmas canónicos eclesiásticos, los cuales constituyen otro de los pilares del poder de la cultura colombiana. Es claro un intento de reivindicación de los sectores marginados a través de la literatura. Los testimonios e historias de habitantes de barrios marginales, mujeres del común, prostitutas, entre otros, ponen en tela de juicio las concepciones tradicionales y raramente cuestionadas de la iglesia.

En efecto, Restrepo promueve un discurso variopinto, plural, que reconstruye una versión de la historia narrada desde la otredad y que se alimenta de subjetividades que pugnan con el punto de vista oficial y hegemónico. En ocasiones aborda las historias desde el punto de vista de las víctimas innegables, como es el caso de *La multitud errante*, pero no por esto obvia la lupa de los victimarios, como en *Leopardo al sol*, donde además resignifica el papel de victimarios que a su vez son víctimas de maquinarias de orden superior. La forma en que se promueve la multiplicidad de discursos y pluralidades que, mancomunadamente, reconstruyen una versión de la historia basada en relatos testimoniales variados. Este renovado discurso histórico que tiene origen en fuentes polifónicas entra a resistir a la historia hegemónica (Capote, 2016: 166).

Otra cuestión que se aborda en los textos de Restrepo es el cuerpo femenino comparado con la sociedad, en relación con las dinámicas familiares y desde su individualidad. Para empezar, hay una negación constante de la sexualidad del cuerpo femenino, el cual debe ser casto e intachable hasta ser entregado a un custodio masculino. En el caso masculino, por el contrario, se tiene la libertad de tener un cuerpo sexuado, pues se aduce que la exploración sexual hace parte de la naturaleza del hombre. Por poner un caso, el cuerpo de la protagonista de *Delirio*, Agustina, parece no pertenecerle en lo absoluto. Los preceptos que se le imponen desde el hogar limitan el uso que hace del mismo y los espacios en los que tiene o no permitidas ciertas conductas, es su padre quien controla y toma las decisiones sobre ella, a través de prohibiciones tanto en lo íntimo como en sociedad. En el momento

en el que la protagonista transgrede lo que se le ha tratado de imponer, debe asumir consecuencias que atraviesan todos los espacios en que interactúa, pues es severamente castigada.

El cuerpo femenino que excede los límites impuestos por el orden patriarcal, es un cuerpo que es desterrado, convirtiéndose en abyecto: tras quedar en embarazo del narcotraficante, Midas, debe irse de su casa. La protagonista de *Delirio* es expulsada de su clase social por no dejar que en su cuerpo se inscriban las señas de la dominación. (Silva, 2007: 69)

Pero, como si el exilio no fuera suficiente, como un desenlace flaubertiano, Agustina sigue siendo víctima de consecuencias después de iniciar su vida sexual, pues al escarnio público y el rechazo familiar, se suma que su embarazo no llega a feliz término, que pierde su estatus de mujer decente y, finalmente, cae en un estado de delirio o enajenamiento mental, algo que perdurará durante toda la historia. Silva describe el momento álgido que desemboca en la pérdida de la cordura de la protagonista con una analogía entre cuerpo y nación que colapsan simultáneamente resultando en un delirio socialmente heredado (Silva, 2007: 70).

Aquí se menciona un elemento nuevo con relación al cuerpo, la nación, la cual se puede incluir en la ecuación desde dos perspectivas. Primero, son las estructuras patriarcales que rigen al interior de las culturas las que mueven los hilos de los preceptos

que se imponen sobre los cuerpos, especialmente los femeninos. Así, las licencias o prohibiciones sobre el cuerpo vienen estipuladas desde las políticas estatales, que influyen y deciden con más fuerza que el propio individuo. Por otro lado, el cuerpo de Agustina es una alegoría de la nación, una radiografía de una sociedad enferma. Cuando el cuerpo se corrompe, al igual que la nación, la consecuencia inevitable es la pérdida de la cordura; se instaura la demencia, que trae consigo miedo, carencia, violencia, entre otros.

En sus obras más recientes se nota un cambio en las temáticas abordadas, pues, aunque conserva su estilo narrativo, cambia las historias basadas en los localismos y se mueve hacia lo global. En su novela *Hot sur*, empieza a narrar situaciones que podrían acaecerle a una persona de cualquier lugar del mundo. Pasa del desplazamiento violento vivido en Colombia a la migración a otros países, que es un fenómeno deslocalizado y vivido por individuos de cualquier latitud. Expone las visiones opuestas entre los viajeros que sufren el desarraigo y los residentes que, sintiéndose invadidos, se atrincheran a defender su espacio de los intrusos (Ardila-Jaramillo, 2016: 460). También aborda la pérdida de identidad que viene como consecuencia de la inmersión en otras culturas y culmina con la adopción de nuevos rasgos individuales y comunitarios. Esta evolución temática puede dar cuenta de la misma transformación experimentada por la autora en su vida privada. En efecto, Restrepo ha vivido en carne propia los efectos del exilio y el desarraigo, situaciones que traduce en sus textos nuevamente como reflejo de su voz propia enmascarada tras la ficción.

3.1.2 Albalucía Ángel

Albalucía Ángel es una autora colombiana perteneciente a una familia de clase social media/alta y que durante gran parte de su vida vivió en Europa, lo que facilitó su acceso a la educación, a experiencias cosmopolitas y a la posibilidad de abordar desde el intelecto situaciones silenciadas típicas en las dinámicas de vida de las mujeres de su país de origen. Su estilo literario es considerado posmoderno, debido a que no sigue estructuras lineales en sus historias, de hecho, se la ha encasillado como autora experimental por no seguir construcciones textuales tradicionales (Pinzón, 2020) Al igual que Restrepo, se vale de estrategias narrativas como el uso de diversas voces que cuentan sus versiones, resultando en un estilo narrativo polifónico y nutrido de subjetividades, particularmente de las femeninas.

Además de la inclusión de varias voces que cuentan en conjunto sus vivencias, Ángel incorpora su propia voz disfrazada de relatos ficcionales, una práctica muy característica de la escritura femenina. En particular, las escritoras provenientes de contextos de una naturaleza estructuralmente violenta suelen levantar la voz de protesta a través de sus líneas ficcionales, usando así la literatura como plataforma de transgresión contra el sistema patriarcal. Lo previamente expuesto hace que la novelística de la autora sea una mezcla entre las problemáticas sociales de la vida pública y los espacios privados, en los que se evidencia la individualidad de quien narra desde una realidad singularizada.

La novela que le confirió mayor reconocimiento y que se caracteriza por abordar abiertamente el tema de la violencia es

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón. En esta obra se representan los efectos que tiene la violencia cuando se experimenta desde la niñez y cómo es imposible volver a ser igual después de estar expuestos a ella, que no se puede desandar el camino de la violencia. La protagonista de la historia, Ana, va y viene entre el presente y los *flashbacks* de su pasado, desde su perspectiva como individuo y como parte de una sociedad machista y normativa, en medio de todo esto Ana tiene que llevar a cabo la labor de autoconocimiento y significación. El eje nuclear de la historia es “la construcción de una identidad femenina en un relato histórico que ha sido elaborado por hombres” (Silva, 2007: 65). Entretanto, la autora une las partes de la narración con gran pericia, usando la historia del país que habita la protagonista como conector que va dando cohesión a los acontecimientos de la vida personal de Ana. Osorio hace referencia a esta interconexión cuando aduce:

La historia personal de Ana y la historia de la Violencia en Colombia se cruzan, se entretajan, construyen múltiples puntos de contacto que generan la apariencia de una disolución de los límites entre una y otra. Interdependencia exacerbada que está al servicio de mostrar cómo las expresiones de la Violencia modalizan un imaginario social que define la ideología de los sujetos, su construcción de mundo. (Osorio, 2006: 5)

Así, en el momento en que Ana cruza el umbral entre la niñez y la “adultez” a través del ritual de iniciación tradicional en la fiesta de cumpleaños número quince, también tienen lugar en el país acontecimientos históricos de gran relevancia que, en efecto, ocurrieron en la realidad, dotando de verosimilitud a las situaciones privadas narradas. Esta capacidad de unir ambos acontecimientos se ilustra como sigue:

La historia entra atropelladamente a la novela para hacer parte de la vida cotidiana e íntima de los personajes; de esta forma, vida privada y acontecer público se combinan hábilmente en un tejido que reconstruye la experiencia de vivir, de ser mujer, en un país sacudido por una oleada de violencia. (Osorio, 1995: 374)

Además, los hitos en la vida de Ana le arrebatan la inocencia desde muy temprana edad, viéndose obligada a construir de forma precoz una conciencia de sí misma en tanto mujer, con desventaja en una sociedad perteneciente a los actores masculinos, que es vista y tratada como un objeto sexual que se expone a la mirada de los hombres y debe servir a la misma no solo a través de sus acciones sino incluso con su apariencia, que está encaminada a la complacencia patriarcal.

El paso hacia un autoconocimiento en una sociedad silenciadora y desigual ocurre con el abuso sexual del que es víctima y tras el cual entiende que es mejor que permanezca oculto

por temor a ser revictimizada con el ostracismo que trae consigo la pérdida de la pureza y la iniciación a la sexualidad, sin importar si fue consensuada y cuál fue su naturaleza. Esta castración de su cuerpo se repite a lo largo de su vida y trasciende lo netamente físico hasta llegar también a lo simbólico, la tradición de los reinados de belleza pone de nuevo su corporalidad en el lente masculino para ser observado y juzgado bajo criterios excluyentes que responden a necesidades ajenas al cuerpo femenino.

En lo expuesto anteriormente se exponen dos usos del cuerpo femenino que evidencian el cinismo extremo de la sociedad colombiana. A saber, la costumbre de desestimar tajantemente el cuerpo sexuado de la mujer en la privacidad, especialmente si ello implica su disfrute; pero la promoción contradictoria de la exposición de sus atributos en público y los juicios de valor superficiales para alimentar sus propios deseos. A este respecto, Osorio prosigue: “Esta concepción hace que la mujer se vea a sí misma a través de los deseos e imaginaciones que le atribuyen los hombres, [...] Ese imaginario, donde la identidad femenina depende de los deseos masculinos” (Osorio, 1995: 381), estando así la construcción propia de la identidad condicionada a opiniones externas y nunca a sus propias lecturas.

Con respecto a la estructura particular de la obra, presente en los textos de la autora, Cristo Rafael Figueroa expone que se trata de un texto con un diseño doble, primero es circular porque las dinámicas de violencia se repiten continuamente; luego es espiral cuando Ana hace consciente y enuncia las consecuencias de su historia y su pasado, para finalmente dejar un final en el que se

sugiere la necesidad de acciones concretas para hacer frente al drama de la existencia misma en medio de una sociedad patriarcal y opresora del más mínimo atisbo de subversión (Figuroa, 2004: 101).

De la aseveración previamente expuesta se desprenden dos aspectos importantes a ser considerados. El primero es la mención de distintas manifestaciones de la violencia que la protagonista debe afrontar a lo largo de su vida y en diversos ámbitos, lo que está en consonancia con las teorías del *continuum* de violencia y el modelo ecológico que interconectan todo lo que rodea al individuo como causas y efectos de la violencia de forma cíclica e inagotable. Así, Albalucía Ángel, al igual que Laura Restrepo, tiene la virtud de “relatar esta maldición cíclica, constante y metamorfoseante que acecha a las familias colombianas como una maldición” (Capote, 2016: 145), todo atravesado por la ficción. El segundo es la alusión al estilo narrativo no lineal que caracteriza a la autora. Su forma de escribir no solo es un sello que le da particularidad en comparación con escritores contemporáneos, también le costó mucho silenciamiento, por mucho tiempo su obra no obtuvo mayor reconocimiento, los críticos la encasillaron como una escritora cuyas obras carecían de sentido e incluso la llegaron a tildar como alguien que ha perdido la razón por sus producciones aparentemente incomprensibles. A este respecto se menciona:

Además de la discriminación ya señalada, la complejidad estructural de la novela ha dificultado su recepción. La presentación de *La pájara pinta* en

el Semanario Cultural de El Pueblo con el espantoso titular “Pereirana desvirolada gana el Premio Vivencias” inaugura una serie de lecturas que van desde la inicial discriminación hasta notables esfuerzos de comprensión e interpretación. (Osorio, 2005a: 2)

En efecto, la dificultad que su estilo creativo supuso para la comprensión de sus textos, la forma en que transgrede la forma de escribir tradicional, le costó lecturas peyorativas de parte de la crítica y dificultó la debida difusión de sus obras, especialmente en su tierra natal. No obstante, la aparente falta de coherencia en el estilo narrativo de Ángel ha sido abordada desde otro punto de vista por los críticos, siendo percibida como un reflejo de la dificultad que ha supuesto para las mujeres contar la historia desde una posición que sea percibida como objetiva, y que deben valerse de técnicas alternativas para salir del silenciamiento.

Con el objetivo de tratar de explicar lo recientemente expuesto, se ha acotado el concepto de la *inefabilidad* de las experiencias vitales. Sobre esto, Consuelo Pardo hace mención del ejercicio de contar lo que está en la memoria cuando advierte que el lenguaje mismo se queda corto a la hora de nombrar las experiencias vividas, pues algunas vienen cargadas de una sensación de éxtasis que casi bordea los límites del misticismo en su momento cúspide, y es algo imposible de nombrar incluso en los pensamientos (Pardo, 2014: 396).

Aquí se recalca la naturaleza trascendental del uso del lenguaje, la cual podría incluso escapar de lo terrenal, figura que expresa con asertividad el estilo en apariencia insondable de Ángel. Por otra parte, al hacer una conexión entre las vivencias dolorosas con el acto de narrar, se vuelve a mencionar el concepto de inefabilidad del lenguaje, cuya capacidad de evidenciar lo que se ha vivido es muy limitada y no da cuenta de la experiencia de dolor con todos sus matices y profundidad, habiendo una brecha entre lo vivido y lo contado. Considerando este aspecto, Myriam Jimeno enuncia “la tensión que se instala en el lenguaje y en el cuerpo mismo de quien ha sufrido la experiencia de violencia”, a su vez, asegura que “la ficción permite evidenciar el papel del silencio femenino en esa experiencia y recupera las contradicciones sociales que lo inducen” (Jimeno, 2007: 171), proponiendo el ejercicio narrativo de parte de las mujeres como un acto catártico; ya que pone de manifiesto lo que han sentido y almacenado en la memoria por mucho tiempo, y, a su vez, funciona como reivindicación porque deja al descubierto y enfatiza lo que está mal en la estructura de la comunidad donde tienen lugar los hechos.

El siguiente aspecto que resalta en la forma de narrar de la autora es la equiparación que hace del cuerpo femenino con el país. Este es un motivo recurrente en la literatura hecha por mujeres, y Ángel lo representa de forma magistral, creando sucesos que se superponen y enlazan a la protagonista con la sociedad en que se desarrolla su vida. El cuerpo de Ana, por ejemplo, sufre transformaciones importantes en sincronía con eventos públicos violentos, eventos como la caída de un diente, la fiesta de

cumpleaños más importante en su cultura (los quince años), el abuso sexual, la pérdida de la dignidad y la inocencia, entre otros.

Entonces, ocurren de forma paralela con eventos históricos nacionales los relatos e hitos personales de las novelas, creando así una especie de reduccionismo de la identidad de nación en comparación con el individuo que la simboliza y que, de forma compartida, se definen recíprocamente. De hecho, la vida de la protagonista se asemeja muchísimo, guardando las proporciones, con las dinámicas sociales colombianas, cargadas de temores y dramas interminables que se heredan de las generaciones previas, definen el presente y se perpetúan para el futuro.

Otro de los aspectos que tienen mucha relevancia en la novelística de Ángel es el rol que tienen las mujeres en las historias que se cuentan. En ellas se ve la tendencia constante hacia la búsqueda de la construcción identitaria femenina. Cabe resaltar que, siendo una autora cuyas producciones se traslaparon con las de Gabriel García Márquez, no se dejó contaminar por la onda del realismo mágico como el estilo de escritura colombiana canónico, aceptado y popularizado por el *boom*; por el contrario, Ángel adoptó su propia firma, una que difícilmente coincidiría con la de ningún escritor por su desafiliación de las normas de redacción y gramática.

Un ejemplo de protagonismo femenino transgresor es el poema *Las andariegas*, en el que se toman figuras femeninas míticas famosas y se reescribe su historia, se resignifica su papel y su suerte. De hecho, hay una suerte de rebelión de parte de las protagonistas en la que son ellas quienes crean su destino y no se

limitan a la predestinación de que las dota su sexo de nacimiento. En este poema Ángel juega con los nombres, los cuales también retratan personalidades y formas de proceder; así, encontramos nombres como Medea, Pandora y Safo como símbolos de rebelión. Sin embargo, el camino de resignificación de estas mujeres no es fácil, pues en el proceso de crear un itinerario para sus vidas, se ven enfrentadas a renunciaciones y sufrimientos. A esto se hace referencia cuando se anuncia que “todas las escenas están permeadas por una belleza llena de dolor. En todas ellas, la mujer entrega su cuerpo para ser desgarrado y encuentra en ese acto de sacrificio el sentido mismo de su vida” (Osorio, 1995: 392). Pese a lo cual, dentro del mismo poema hallamos una resistencia de parte de las generaciones de mujeres más jóvenes, quienes rechazan el camino de sufrimiento hacia la meta de la auto-significación pues aducen que los sacrificios no deberían ser naturalizados como parte del destino femenino.

En términos de estructura, *Las andariegas* subvierte de manera extrema los modelos de escritura canónica, ignorando el uso de mayúsculas, las reglas de la sintaxis, entre otros. Este fenómeno se ha equiparado con la imagen del cuerpo femenino y sus formas circulares (Osorio, 1995), además que confiere a la obra una distribución flexible, que no es estática y reafirma los modos alternativos de que se valen las mujeres para escribir. Una explicación muy acertada para entender las particularidades narrativas de algunas autoras es la que propone Figueroa cuando hace referencia a las nuevas formas gramaticales que se adoptan cuando se vive en contextos violentos, a saber, un nuevo género que está influenciado por distintos focos y fusiones entre la

literatura y la tradición oral, la autobiografía y la demografía, los relatos polifónicos y los homofónicos, canónicos y subalternos, producto de la imaginación o de la realidad, producto de la autonomía o de la heteronomía (Figuroa, 2004: 104).

Expuesto esto, la transgresión que se hace del lenguaje no es producto de un simple acto de rebeldía, tiene unas implicaciones mucho más profundas, de fondo, que persiguen un objetivo reivindicativo de envergadura histórica.

4. Análisis del corpus

4.1 La polifonía discursiva en *Misiá señora*

En el análisis de las peculiaridades de las obras creadas por mujeres, se hayan características que, siendo muy variadas, entrañan una lucha feroz contra el silenciamiento sistemático experimentado de forma histórica por las voces femeninas. Particularmente, examinar un relato de la complejidad de *Misiá señora* es un desafío, al tratarse de una novela plagada de intersticios y caminos enmarañados que se traspasan entre sí y rompen la lógica del espacio/tiempo y de las mismas reglas del discurso, como en un intento de entregar un relato en clave cuya intención no cualquiera logra dilucidar y que subvierte los cánones de la narrativa clásica. Pero no es esta la única obra de Albalucía Ángel que pone a sus lectores ante tal reto; con relación a la complejidad de su narrativa, Osorio hace referencia a una de sus obras más conocidas como procede:

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón presenta una narración móvil, escurridiza, en constante mudanza, fragmentada, protéica, un flasheo esquizoide de palabras sin aparente columna vertebral, citas explícitas e implícitas de voces y discursos, mudanza de focalizaciones, desplazamientos acrobáticos por el tiempo y el espacio, por el sueño y la conciencia, hay, entonces, que encontrar el principio estructural de la novela para dar cuenta de manera plena de ella, para gozarla y entenderla con mayor intensidad: basta encontrar su principio estructural para que la aberración del enunciado se alumbre de una extraordinaria simplicidad. (Osorio, 2005b: 24)

En efecto, en esta descripción se menciona, entre muchas otras, uno de los instrumentos narrativos más recurrentes en el corpus de obras de Ángel: los relatos polifónicos. Si bien las narrativas canónicas también las ha empleado, la escritura desde la marginalidad encuentra en la polifonía narrativa una de sus herramientas de visibilización comunes. Se entiende como polifonía narrativa “la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y voces sociales e históricas en un mismo discurso e, incluso, en un mismo enunciado” (Puig, 2004: 380). A su vez, Bajtín describe este fenómeno como una conciencia individual del autor que concede un sitio a las conciencias de otros narradores, válidas e inconclusas en la misma medida y no constituyentes de verdades absolutas, sino que se construyen mutuamente (Pacheco, 1984).

De este modo, a través de la pluralidad de voces, los sujetos marginados subvierten el código lingüístico predominante y monológico y lo presentan desde diversos vértices resultantes en una heteroglosia que admite voces variopintas que anulan el discurso totalizante y lo transforman en dinámico y maleable. Jiménez lo expresa así: “El dialogismo, manifestado en la interacción de distintas voces, conciencias, ideologías y discursos, implica una ruptura y subversión de las jerarquías lingüísticas, literarias, socioculturales y políticas” (Jiménez, 2020: 365).

Efectivamente, Ángel se enfrenta hábilmente a las tramas arquetípicamente cronológicas con una columna vertebral clara, y presenta un relato que carece de tales características y explora una

técnica narrativa oscilante y dinámica que denota un profundo nivel de erudición.

Al tener la palabra distintas voces, hay una apertura al diálogo y hacia las conciencias ajenas. En contravía con la estética del arte tradicional, cuya premisa es la armonía y homogeneidad entre los elementos que la componen, la novela polifónica logra armonizar a los opuestos, ya que persigue el resultado de la colisión entre ellos (Pacheco, 1984: 52).

Por lo tanto, la otredad es percibida como dotada de validez, aunque venga en forma de contradicciones y discrepancias que, pese a sus diferencias, dialogan y se complementan unas con otras. A este respecto, Gómez aborda este mecanismo narrativo cuando hace referencia a las voces marginales expresadas a través de textos heteroglósicos en textos latinoamericanos que denuncian la época de las dictaduras y cuyas voces son generalmente femeninas:

El [...] discurso polifónico, representado por las voces de las narradoras, las que se dialogizan, generando un nuevo discurso, de carácter heteroglósico, metadiscurso que contiene diversas perspectivas respecto del contexto social, histórico e ideológico, el que subyace cada una de las versiones de los acontecimientos, cuya(s) lectura (s) genera(n) diversas interpretaciones del texto. (Gómez, 2016: 27)

En esta cita, específicamente, el autor hace referencia al cuento *Cuarta versión* de la escritora argentina Luisa Valenzuela (1999), en el que se presenta la historia de la dictadura de dicho país desde los ángulos de tres narradoras distintas. El texto propone que en el encuentro entre las tres versiones y la versión hegemónica histórica oficial que trae consigo el lector, se da lugar a una cuarta versión. Sin embargo, teniendo en cuenta que cada individuo procesa la versión oficial y la filtra para sí, la confluencia de las tres versiones, más la oficial, más la de cada lector, daría lugar a una multiplicidad de versiones que crearían una nueva versión colectiva más abierta y variopinta. Esto no solo aplica al texto de Valenzuela, sino que podría atribuirse a cualquier texto polifónico escrito desde una posición de marginalidad.

Precisamente se ha acotado al respecto de las obras de la autora objeto de este análisis que sus relatos polifónicos actúan como una ventana entre personajes, lo que resulta en flujos de conciencia, reconocimiento de la otredad, colectividad, que a su vez reflejan una colaboración entre voces femeninas y voces del pueblo que exponen sus puntos de vista y sus ideales, especialmente los relacionados con una feminidad poderosa (Medina, 2019: 24).

Por lo tanto, se ha ilustrado que en el discurso polifónico no hay cabida a objetividades individuales absolutas, por el contrario, se conforma una unidad compuesta por distintas conciencias que resultan en una conciencia colectiva. Una de las características del relato de *Misiá señora* es precisamente el juego enmarañador del discurso heteroglósico.

En efecto, a medida que se navega a través de sus páginas, el lector se enfrenta al dilema de comprender a quién pertenece la voz que narra, pues los relatos tienen lugar en un medio en el que las narradoras cambian sin previo aviso y en ocasiones se evidencia una escisión del narrador con respecto a sí mismo. Este estilo de narrativa es descrito por Sañudo como sigue:

El desdoblamiento, la refracción dada en una historia de corte generacional, el fluir de conciencia, la polifonía y su yuxtaposición de las voces de diversas mujeres como estrategias enunciativas que llevan a la idea que persiguen los tres personajes femeninos de esta historia: ¿es posible escapar del espejo construido por el patriarcado, de sus imágenes y construir una identidad femenina diferente a la ya creada? (Sañudo, 2017: 94)

Al adentrarnos en la historia presentada nos enfrentamos a tres generaciones de Marianas que se entretajan unas con otras, dialogan en vida y aparentemente incluso después de la muerte, se acompañan, se dan fuerzas y se instan a liberarse de las cadenas avasallantes del sistema que las oprime. A continuación, se ilustra un episodio donde tiene lugar uno de estos diálogos entre generaciones:

Mariana, le ruegas en silencio: despójate del miedo y entrégate, sacúdete, reúne el goce en tus sentidos y

lánzalos al viento, desperdígales, siente cómo tu piel va desprendiéndose hasta llegar al fondo y encuéntrate las manos [...] y comienza a buscar, a desprenderse, a deshacer el cinturón, que en roca y en acero le tienen destinado, ¡lánzate ya, derrámate en mil pétalos...! (Ángel, 1982: 302)

En este fragmento de la obra se le otorga vida a una voz silenciada, pues hay lugar a un diálogo entre personajes que no necesariamente se encuentran en el mismo plano existencial y que sugieren un proceso de concienciación generacional. Las historias se repiten y parecen eternizarse en un mismo nombre, Mariana, que sirve como apelativo para todas y enmaraña sus identidades convirtiendo varias generaciones en una misma. *Misiá señora* se caracteriza por su complejidad y su naturaleza experimental, siendo una obra en la que el personaje principal se desdibuja en medio de los dialogismos entre su voz propia y las voces y representaciones de sus ancestros en quienes se ve precedida y reflejada (Navia, 2006: 2).

En este punto conviene considerar la elección del nombre de las tres protagonistas de la historia en cuestión, el nombre de todas las generaciones que se presentan sugiere la concepción mariana otorgada a ellas desde el momento de su nacimiento como si de una especie de predestinación se tratara en cuanto a lo que serán y representarán durante su vida, a saber, el arquetipo femenino asociado a un “símbolo del misterio, de la pureza, de la maternidad, de la fuerza telúrica” (Guerra-Cunningham, 1986: 45), la castidad, humildad, sacrificio, tacto, feminidad, figura de ángel del hogar, mujer piadosa, religiosa, abnegada y sumisa asociados a

la devoción a la virgen María como modelo de las suposiciones que hacen los hombres sobre lo que debería ser una mujer.

En efecto, las Marianas pertenecen a una sociedad que les ha negado una identidad propia y en esa búsqueda de su *yo* se entrelazan trastocando sus historias, las de las mujeres a su alrededor y las del país, creando a su vez una conciencia colectiva con más peso que si se tratara de una sola narradora contando su versión. De esta forma, a través de sus páginas se descubre la herencia de opresión que se pasa de madre a hija y a nieta, para terminar en una Mariana que se ve a sí misma a través de sus ancestas y que, aun anhelante de libertad, se sabe atrapada por un destino de nunca acabar en el que, incluso estando presa, contradice tal estado con arranques de subversión y críticas frontales hacia la realidad capitalista y patriarcal que la rodea.

Esta dicotomía entre el destino impuesto y la libertad sigue hasta el final de la novela imposibilitando la búsqueda de identidad de la protagonista que, a pesar de sus espejos y de las voces de múltiples mujeres que la impulsan hacia la emancipación, fosiliza los episodios de maltrato, abuso, opresión, castración, etc., de que fueron víctimas las mujeres que la antecedieron y aún intentan resguardarla. Parece que son infructíferos todos los actos de sublevación realizados por las tres generaciones, pues al final, el destino es el mismo, la invisibilización y la subsecuente derrota sellada con la muerte y la contemplación y reconocimiento de sí misma en el espejo, derrotada y aprisionada por la sociedad y por el tiempo que se agota inevitablemente.

Entonces, en el capítulo “Tengo una muñeca vestida de azul”, se presenta como foco central a una Mariana en su niñez (Mariana-nieta), con más experiencias como observadora que como participante.

Mariana es una suma de espacios cerrados a los que ella accede a medias, en calidad de *voyeur* (el coito de sus padres; el coito de su hermano/de su padre con la criada; la escena de celos de la madre que amenaza suicidarse; los hombres sujetándola, amarrándola, quitándole el aliento). (Corbatta, 1997: 39)

Una imagen infantil que va siempre acompañada por su muñeca Lilita como símbolo de su inocencia y vulnerabilidad, un juguete recurrente en las escenas del libro y que hace las veces de una figura que no opina y es utilizada sin protagonizar ni quejarse ante nada. Perfecta representación de la niña llevada de allá a acá por diferentes figuras de tutores, que incluyen a los adultos de su familia y a la servidumbre, pero también a sus contemporáneos masculinos. No obstante, Lilita también podría sugerir una referencia a Lilith de las mitologías mesopotámica y judía, una mujer que simboliza la rebeldía y la búsqueda de la libertad, en este caso atrapada en una muñeca inerte en manos de una niña.

A continuación, en “Antígona sin sombra”, se presenta la segunda imagen del relato en la que una Mariana adolescente y luego adulta (Mariana-madre), experimenta con su cuerpo, se casa, disfruta de su sexualidad de forma tardía, se cuestiona a sí misma y

a cuánto la rodea; para, a la postre, caer en los mismos juegos patriarcales y verse derrotada vez tras vez.

Finalmente, en “Los dueños del silencio”, hay una regresión del tiempo hasta la vida de la Mariana abuela que, siendo el origen del drama generacional narrado, se envuelve en un dialogismo constante con sus sucesoras y las intenta resguardar aun después de la muerte. Esta última imagen es la que da la puntada final que posibilita la apertura del lector hacia la historia presentada y da luces de lo que se expone en las dos primeras imágenes, sin esta última parte de la historia (que en realidad es el origen) no sería posible dilucidar medianamente todo el panorama presentado.

La novela objeto de este análisis ha sido considerada como un ejemplo de *Bildungsroman*, o novela de aprendizaje, por ser una historia de concienciación en la que tienen lugar procesos introspectivos y retrospectivos, que se desarrollan con el fin de comprender un devenir generacional. Así, Mariana abuela es quien entrelaza la narración de su vida propia, la de su hija y la de su nieta en una historia fragmentada. Esto a su vez es propio de la novela de concienciación ya que la abuela busca entender los sucesos que han dado como resultado lo que son las tres mujeres, en una conexión entre el presente en el que la protagonista es Mariana nieta y la racionalización de su historia generacional (Sañudo, 2017: 94).

Pero, en su cierre, la historia no termina cumpliendo con lo que se espera de este tipo de relatos pues no hay una verdadera solución del conflicto ni una conciencia renovada que desemboque en un final feliz, ya que los fenómenos de silenciamientos y

violencias se reproducen e incluso recrudecen cuando Mariana-hija/nieta, como último eslabón de la historia, termina inmersa en el mismo orden simbólico patriarcal y es víctima de atropellos y prisiones semejantes a los experimentados por sus antecesoras.

No obstante, cabe resaltar que, si bien *Misiá señora* no se ajusta al canon de la novela *Bildungsroman* en toda su extensión, hay una especie de victoria vista desde un punto de vista transgresor, pues “la destrucción del mito es la manera más efectiva que encuentra Ángel para comunicar la resolución trágica del conflicto” (Ugalde, 1984: 1100). Este punto de inflexión que no es exclusivo de *Misiá señora*, es expuesto por Guerra cuando afirma que la entrada de la protagonista al matrimonio con la concepción de que encontrará la felicidad colisiona con la inconsecuente realidad en la que lo que se anhela dista mucho de lo que el orden simbólico establece como institucional (Guerra, 1986: 52).

Vemos aquí varios los mitos que inicialmente se presentan con naturalidad, pero terminan magistralmente desvirtuados, a saber: el matrimonio, la maternidad, la castidad, la vida piadosa, la religión, la sumisión, el hogar, y la vida tradicional elegida para las mujeres por el orden social/patriarcal.

A continuación, es imprescindible analizar en detalle qué aportan a la ecuación las voces de cada una de las Marianas para desenmarañar el mensaje presentado de forma caleidoscópica a través del lente de las tres mujeres.

4.1.1 Las tres Marianas

Por su parte, la abuela, Mariana de Ontaneda y Álvarez de Pino, una hacendada viuda que fracasa en sus luchas cuando sufre vejaciones por medio de la privación del placer sexual, la pérdida de sus hijos, la soledad y el silencio. Sin embargo, luego de que su esposo asesinara a sus dos hijos en un ataque de celos para, a continuación, suicidarse, y siendo dueña de sus propios predios en Quimbaya, se ancla a sus tierras y decide no volverse a casar a pesar de lo que esto implica en su época. Subvierte el arquetipo de mujer débil y se hace a sí misma como una muralla inexpugnable.

Termino de vivir la vida impuesta, enajenada, imbécil, de una mujer que se creyó valiente y pendenciera [...] no logré entender cómo era el truco de soportar calladas, de bajar la cerviz, paloma boba a tus quehaceres de paloma blandita. (Ángel, 1982: 286)

Si partimos del razonamiento axiomático patriarcal de que las mujeres están predestinadas por su genética a expresar su feminidad a través la realización de labores relacionadas con el matrimonio y la maternidad, la circunscripción a la vida hogareña, funciones de cuidadora y no a las labores productivas; después de la muerte de su familia, Mariana abuela se queda sin las características que la mantenían anclada a su feminidad y se ve movida a transgredir su lugar en el mundo, yendo en contra de lo que sería natural para ella y desempeñando labores que originalmente no le correspondían.

De este modo, se dedica a su hacienda y a realizar labores de hombres sin la tutoría de un marido. Es su voz una de las más recurrentes y poderosas a lo largo del relato, pues es la que finalmente desentraña todo el sentido de las historias y aporta claridad a los sucesos.

Por otro lado, está Mariana-hija/madre que está atravesada por las voces transversales de su madre y su grupo de amigas, señoras casadas y adscritas al orden social/patriarcal. A medida que crece es moldeada por las mujeres que la rodean, escucha de parte de estas polifonías cuál es su lugar en el mundo, lo que le espera con el matrimonio y la maternidad, su destino prescrito inamovible.

No se te ocurra preguntarle ni a dónde va ni si le queda plata para comprarte tú una agüita de Colonia, no se te pase por la mente decir que son buenmosos otros hombres, ni los de las películas, quédate muda cuando él comience a amenazar que si quieres empaco, mañana mismo yo me largo, y si él te dice que eres bruta, igualita a tu madre, bruta animal, así son las mujeres, mejor cuenta hasta diez, ofrécelo a la Virgen. (Ángel, 1982: 124-125)

De este modo y en un listado casi interminable se le resume a Mariana-hija/madre cuál debe ser el comportamiento en su vida para tener éxito en la sociedad y pasar desapercibida, se le hace un acondicionamiento para ser la esposa y mujer adscrita a la ideología masculina predominante. No puede incurrir en acciones

que se vayan a los extremos de lo que es considerado bueno o malo, ni mojigata ni conocedora, nada es suficiente; un destino de silenciamiento e invisibilización.

Estas enseñanzas procedentes tanto de la madre como de otras mujeres maduras no son herramientas que puedan ser usadas como salvavidas del círculo vicioso de subalternidad al que están circunscritas Mariana y sus ancestras. Son en su lugar mecanismos de supervivencia que transmiten no solo la perpetuación de una pasividad generalizada, sino también la herencia de un sentimiento de frustración y resignación ante las prisiones femeninas que solo se limita a deseos de libertad, pero no pasa a la resolución a través de la acción. De hecho, lo que se transfiere de madres a hijas es la necesidad de ajustarse a los límites y de no transgredir el orden patriarcal (Basaglia, 1987: 46).

Sin embargo, y pese a todas las advertencias que se le hacen, Mariana incurre en subversiones como la infidelidad y el placer sexual desinhibido, lo que la lleva a una subsecuente pérdida temporal de la cordura. Los caminos que la llevan a tal desenlace comienzan cuando termina la tarea de criar a sus hijos y estando sumida en un matrimonio con un esposo negligente que se enfoca en asuntos políticos, conoce a un hombre, Blackie, mientras está de viaje con su marido en la zona costera de Colombia y termina protagonizando una aventura que le abre las puertas al goce sexual.

Él dándose, voraz, y ella en ardor, violenta, como una catarata, desligada del tiempo, poblada y esparcida. [...] y galopó, amazona, llevándolo a su

gruta, y así, húmedos, violentos, [...] se perdieron.
(Ángel, 1982: 197,199)

Por primera vez la protagonista siente y disfruta del acto sexual en igualdad de condiciones que su compañero y se abren sus ojos hacia un panorama distinto a su oráculo de mujer casada y sumisa. Su esposo también guarda un secreto relacionado con su orientación sexual y una relación extramarital, lo cual lo mueve a ausentarse aun más de su hogar y descuidar a su familia. Pero, finalmente, quien asume alguna consecuencia por sus acciones es ella.

Cuando se despertó aquella mañana con el dolor trozándole los brazos pues la tenían atada [...] como una mariposa clavada en aquel catre no puede ser que a mí me esté pasando lo que sucede en las películas se le ocurrió de pronto pues alcanzó a entender que andaba encarcelada y drogada y sometida solo porque no hacía los gestos de los otros que resolvieron mejor tu código. (Ángel, 1982: 212)

Como se ilustra, Mariana carga con la culpa impuesta por la moralidad traducida en la locura de la que se vuelve presa mental y físicamente pues es recluida en un manicomio cual escena flaubertiana, solo por no adaptarse al molde femenino. Mariana aduce: “No pasó nada, pues fui la adúltera, la insana, la madre sin

entrañas que se ausentó de pronto de los deberes” (Ángel, 1982: 222).

En este punto de la historia se evidencia un episodio de un monólogo interno o fluir de conciencia en el que Mariana se autoevalúa y cuestiona a la sociedad que la castra y la castiga por experimentar su individualidad y salirse del molde. Este probablemente sea el momento supremo de subversión de Mariana-hija/madre pues como se enuncia: “el monólogo interior o fluir de conciencia [...] presenta el máximo grado de autonomía o emancipación de la voz del personaje” (Jiménez, 2020: 370). Y, paradójicamente, a continuación de este diálogo interno llega a la conclusión de que lo más sensato es sucumbir ante los silenciamientos y ajustarse a lo que trataron de hacer de ella su madre y sus amigas cuando la instruían sobre el comportamiento esperado de su parte. Cuando adquiere consciencia de la forma de comportarse que se espera de ella para no ser catalogada como loca, subversiva e irracional; sale del asilo mental, con la nueva mentalidad de que sus cavilaciones son personales y no debe compartirlas con otros (Cubillos, 2014: 10).

En efecto, después del instante de lucidez en el que dilucida toda la estructura del orden simbólico patriarcal, se rinde y abandona cualquier intento de subvertirlo para así cerrar con broche de oro su historia de encadenamientos simbólicos y literales en una escena más de fracaso ante el sistema en la que el silenciamiento es la única salida posible.

Finalmente, y aunque se presenta como la primera imagen dentro del libro, está Mariana-hija/nieta, que se constituye en el

personaje con más voces disruptivas presentes. Este último nivel generacional carga consigo las intervenciones de quienes la precedieron. Al respecto, Cubillos continúa acotando que la imagen femenina que construye Mariana está determinada por fuentes divergentes provenientes de distintos círculos, a saber: el familiar, sus amigas, el ámbito religioso y el suyo propio, que desembocan en variopintas concepciones de lo que es ser mujer en una sociedad patriarcal (Cubillos, 2014: 20).

Sin embargo, y a pesar de cargar con la presencia de sus antecesoras que la guían e interpelan constantemente, no logra romper el yugo proyectado en el espejo propio, de su madre y de su abuela. La voz le dice: “Marianita, no mires hacia atrás, entierra los cadáveres que yacen frente a los espejos, porque ya no eres tú, Mariana, resucita, resucita” (Ángel, 1982: 58). En efecto, Mariana no logra dejar atrás el lastre de sus espejos, sigue atrapada en el círculo vicioso de su destino femenino. Navia Velasco hace referencia a esto cuando afirma que la suerte de Mariana está atravesada por el reflejo del destino de sus antecesoras, el cual ella hereda y es en ese encuentro con lo que parece que las predestina que eclosionan las incoherencias, “La vida de Marianita, como la de su madre y abuela están signadas por una serie de datos marcados, que como en el juego producen unos resultados previsibles.” (Velasco, 2022: 6).

Por consiguiente, este último eslabón de la historia es víctima al igual que sus ancestas de varios tipos de violencia y silenciamientos. Infortunadamente, destaca la violación a manos de un mozo empleado de su familia, Atalvas, y la subsecuente

impunidad de este crimen por la incapacidad de Mariana de confesarse víctima y llevarlo a la luz pública.

Ni aunque pasen cien años, ni que la torturaran como a los mártires cristianos, no lo va a confesar. Nadie le va a creer que ella quería decir que yo no quiero y que al final no se aguantó las ganas de ver si era verdad pues aquí tengo un pajarito, en el bolsillo del saco, dijo Atalvas. (Ángel, 1982: 54)

La lógica de Mariana-hija/nieta para callar el abuso al que se ve expuesta es que es su palabra contra la de un hombre, que de entrada se sabe que no van a creer su versión y que por el contrario será culpada por los hechos y convertida en víctima una vez más.

Las tres imágenes presentadas en forma de capítulos no tienen lugar de manera independiente ni lineal, el relato goza de una amplia naturaleza anacrónica pues las protagonistas irrumpen en las épocas de cada una tanto en forma física como en la psiquis de unas y otras a través de discursos transgresores y de emancipación. Todas, desde diferentes épocas de la vida, pero con muchas similitudes, ven pasar ante sus ojos maquinarias patriarcales, matrimonios, abusos, tutores, autoridades, silenciamientos, despojos de identidad, entre otras dinámicas sociales, en un fenómeno circular aparentemente sin principio ni fin.

Como ejemplo del fenómeno expuesto, luego de la muerte de Mariana-abuela se repite una escena experimentada por

Mariana-hija/madre en la que se mira en el espejo y se percibe envejecida, mientras la observa Mariana-abuela que también se reconoce a sí misma muerta y le habla a su hija; pero la primera no la escucha pues esta absorta en su propia imagen reflejada. Sin embargo, se da lugar a un diálogo inconsciente entre madre e hija como sigue: “Te miras al espejo y es de sangre, que corre, cárdena, y te oculta. ¡Mariana, tú estás muerta...! ¡Y tú loca perdida!” (Ángel, 1982: 300), escena que desemboca en la llamada que anuncia la muerte de la abuela en simultáneo con la mirada en el espejo.

4.1.2 Crítica social

Las escenas de espejos y reflejos, diálogos polifónicos e identidades fragmentadas y desdoblamientos se repiten de principio a fin en el relato. El espejo como símbolo no solo hace referencia a la herencia generacional, el contraste entre las tres imágenes presentadas en la novela y a la autopercepción de las protagonistas. Así, Mariana dialoga con la imagen reflejada en el espejo, ese otro yo que intenta excarcelarla del sistema patriarcal al que está subyugada pero que en su lugar consigue llevarla a perder la razón. Esa misma figura confinada a un espejo es la alegoría a las generaciones de Marianas que en su momento anhelaron la libertad necesaria para escribir, hacer música, acceder a la educación superior y ser plenas dueñas de sus cuerpos (Aristizábal, 2005: 102).

Al mismo tiempo, el espejo también da cuenta de los aprisionamientos en varias esferas a los que están sujetas las protagonistas por parte de la sociedad y de la mirada masculina que

las define. El símbolo del espejo como *leitmotiv* es la representación tanto de las imposiciones físicas que se le hacen a la mujer para conseguir un buen marido gracias a su apariencia adscrita a un canon, como del modelo de moralidad en el que se debe enmarcar para ser considerada virtuosa e inocente (Guerra, 1986: 50)

Asimismo, son frecuentes los saltos analépticos que enlazan unos sucesos con otros, arrojando luces sobre fragmentos que pueden ser percibidos como velados y reforzando la sensación de circularidad en la historia. De igual manera, esta presentación cíclica de nombres, lugares y vivencias comunes da cuenta de la imposibilidad de los tres eslabones de encontrarse y definirse a sí mismas y de estructurar su identidad femenina.

No obstante, estos saltos en el tiempo y entrelazamientos de historias a distintos niveles dotan la narración de verosimilitud al combinar sucesos ficcionales con sucesos reales. Concretamente, cuando Mariana abuela muere, se mezcla el relato de su deceso con el de su amiga Idania, quien murió muchos años atrás. Hay un salto entre Mariana abuela como el foco del momento e Idania, su amiga de infancia, y parece que se encuentran después del umbral de la vida y dialogan sobre ese lugar común que es la muerte que ahora las cobija a ambas. Pero en este punto, ambas muertes no dejan de ser simple ficción hasta que se revela que el mismo día de la muerte de Idania, una mujer sola, que nunca se casó y que aparentemente nadie recordaría, fue el día del magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán, el caudillo icónico liberal del pueblo colombiano.

¡Mataron a Gaitán...!, [...] y fue la tarde de tu muerte tarde de aguacero; y una noche infinita en que el país se volvió sangre por las calles y un odio alucinado y ganas de matar. [...] Nueve de abril de una memoria en piedra y sangre. (Ángel, 1982: 287)

De manera que, de forma recurrente, se hacen menciones a los sucesos nacionales históricos de tinte político que tienen lugar simultáneamente con las experiencias privadas de las protagonistas y se acaparan en igual magnitud o relevancia. Vemos reflejada aquí otra táctica de la que se sirven las voces subalternas para así, desde las aparentes desestimables particularidades, ganar significación y hacerse eco a nivel de colectividad. Nos referimos a la extrapolación de las experiencias privadas con los sucesos de orden nacional e incluso histórico. Este símil entre las muertes de Idania y Gaitán tiene otro sentido, además del de significar las vivencias de las mujeres, hay una alusión a la pérdida a la que se da lugar con ambas muertes. Por un lado, Mariana pierde una amistad de mucha importancia en su vida y desarrollo personal; por otro lado, la sociedad pierde a un líder que significaba la esperanza de cambios sociales conducentes a la destrucción de las brechas de orden patriarcal (Sañudo, 2017:96). Así, la muerte de Idania se dignifica y se hace más comprensible su relevancia y el duelo vivenciado por Mariana.

Otro ejemplo de esto es la analogía que se hace entre la experiencia sexual y un ataque violento. En la siguiente imagen, Mariana hija/madre se ve enfrentada a la experiencia sexual, un tema exclusivo de la esfera privada, del que poco se entendería, si

no fuera porque se compara con una experiencia de violencia pública como sigue:

Un sentir nuevo, desgarrante, como cuando en la carne te entran los balazos y tú ves el impacto y ese color bermejo que ya es tan conocido pues has visto la sangre desde siempre, y esto me va a doler, lo sabes de memoria, y ella fluyendo a chorros, tibia, corriente mansa y dulce entre tus ingles, muerte y vida a la vez. (Ángel, 1982: 121)

Entonces, se pone de manifiesto una vivencia privada brutal y se traduce a un lenguaje común y conocido por cualquier individuo que ha hecho parte directa o indirectamente del conflicto armado, para denunciar una escena de violencia sexual intrafamiliar que, de otro modo, quedaría invisibilizada.

Además, también se relatan escenas de violencia que se dan en los espacios públicos, en las que los hombres inscritos en dinámicas guerreristas disponen de los cuerpos femeninos a su antojo, como se ilustra en el siguiente diálogo:

¡Qué horror...muchachas...!, ¿vieron cómo les abren el vientre a las mujeres y les sacan los fetos, y a las niñas la violan, y a las viejitas tampoco las respetan...? ¿Por qué será tanta sevicia de los hombres? ¿Qué hemos hecho? (Ángel, 1982: 162)

En este punto hallamos un ejercicio de interpelación en el que la protagonista cuestiona las razones que mueven a los hombres a ejercer tal violencia contra el cuerpo femenino, especialmente cuando los hechos se desarrollan en un contexto de guerra. A este respecto, no hay quién se libre de cargar culpas en las violencias practicadas, porque, incluso los pertenecientes a las disidencias, se convierten a su vez en victimarios:

¿Y cuándo se ha visto que un hombre porque sea revolucionario quiera ser menos que las mujeres? [...]Le pegó dos balazos a la pobre Elvirita, porque un desconocido le sonrió en misa y ella también le coqueteaba, según él. ¡Y más comunista que ese...!
(Ángel, 1982: 159)

Esto pone de manifiesto la subalternidad femenina, que incluso es víctima de colectivos y particulares que luchan contra las mismas estructuras de poder que las avasallan a ellas como mujeres.

De esta forma, la palabra en las protagonistas de *Misía señora* no se agota en temas propios de mujeres desde un punto de vista que denuncia al orden patriarcal, tales como las cosas inherentes a la esfera privada y a las emociones, sino que escala y enuncia de forma directa su inconformidad con la estructura social y moral en que se encuentran adscritas las mujeres de la historia y sus ideologías con respecto al papel que juegan y el que creen que deberían jugar en la sociedad.

El mundo está mal mandado, mal dirigido. Mal repartido. [...] La guerra es aberrante, como matar a los propios hijos. Y eso jamás se le ha ocurrido a ningún hombre... Porque ellos no los paren. Es que ellos necesitan el poder. (Ángel, 1982: 164)

En efecto, hay una visión inquisitiva hacia la propia existencia, pero también hacia lo que la rodea, en todos los niveles, llegando hasta la figura estatal. Hay una crítica directa constante contra el estado que se erige sobre las bases de la violencia para conservar las riendas del poder.

Además, a través de estos relatos testimoniales de violencia en todos los niveles sociales, las narradoras logran sublimar y visibilizar las experiencias femeninas en medio de los contextos violentos a un nivel que pasa de lo no oficial a incluso sobrepasar en importancia a lo oficial: “¿Sabías que a los hombres también les pasan cosas como a nosotras, las mujeres? [...] Pero sin sangre” (Ángel, 1982: 184). Este pasaje valoriza nuevamente a las mujeres en su condición de víctimas que merecen ser contadas entre las estadísticas.

En efecto, todos estos testimonios propios y ajenos aunados les otorgan a las experiencias femeninas en contextos violentos toda la relevancia que históricamente les fue arrebatada con absoluta intransigencia.

4.1.3 Otras feminidades

Adicional a las voces de las tres Marianas, encontramos en *Misiá señora* opciones alternas de feminidades que contrastan con la historia conservadora del entorno de las protagonistas y son versiones posibles de lo que ellas podrían ser. A saber, Yasmina, la amiga adolescente de Mariana-hija/nieta, sirve como la antípoda de la feminidad que han ido cultivando en ella; consciente de su sexualidad, libre de prejuicios, educada en un colegio laico, emprendiendo una carrera como médica. La lectura que Mariana hace de ella es ambigua pues representa todo por lo que se siente atraída y a su vez sobrecogida:

Yasmina se desviste y ella le ve los pechos duros, puro color canela. Le admira esa manera de quitarse la ropa, como si fuera muy normal, delante de otras niñas, pero es que ella estudia en un colegio americano, sin monjas repitiendo que hay que tener pudor ni echando cantaleta porque en el baño hay que ponerse siempre alguna cosa. (Ángel, 1982: 27)

Mariana se siente seducida por las formas de Yasmina, la sigue, la escucha, se divierte con sus ocurrencias pues ella “utiliza [...] siempre unas expresiones estrambóticas” (Ángel, 1982: 31). Su amiga no solo es sensual en sí misma, sino que está cargada con testimonios de escenas sexuales ajenas y las cuenta con lujo de detalle y naturalidad, escandalizando a su interlocutora. De hecho, en contraste con la admiración que le provoca, Yasmina se

convierte en una especie de atracción fatal a los ojos de Mariana, el siguiente pasaje lo ilustra así:

Esa Yasmina es un peligro... fuera de serie, sin miedo a desvestirse ni a cantarle la tabla a los hablantinosos, Glenises y Alciguel se ponen verdes, curtidos de los celos, badulaques. Ella en la vida ha sido voltearepas. [...] Nació sin pelos en la lengua. (Ángel, 1982: 267)

En efecto, en el texto se evidencia el arquetipo de *femme fatale* de Yasmina, que sin temor arremete contra los hombres y provoca reacciones adversas en ellos, de hecho, llegan a calificarla como lesbiana (voltearepas) pues se toma atribuciones exclusivamente masculinas como el uso desinhibido de la palabra, especialmente al dirigirse a los hombres.

Uno de los aspectos que más fascina de Yasmina es que se ha liberado a sí misma del yugo religioso y del miedo que este trae consigo. En una sociedad como la colombiana donde el catolicismo acérrimo rige todos los aspectos de la vida de las personas y donde la única elección decente posible es la vida piadosa y el temor divino; y especialmente en la región del Eje Cafetero, donde las tradiciones religiosas están tan fuertemente arraigadas. Yasmina le confiesa a Mariana que le ha vendido su alma al Diablo y que ya no le teme, que ahora son amigos “íntimos”. Además, se vincula a los rituales religiosos tradicionales sin dotarlos de ninguna trascendencia, manipulando de alguna manera las exigencias

culturales regionales, pero a su vez desacralizando tales prácticas al convertirlas en simples maniobras utilitarias al servicio de sus intereses. Así, Yasmina asiste a los rituales religiosos simplemente por cumplir con las demandas de su entorno, pero lo hace sin ninguna convicción y mofándose del trasfondo de estos al recalcar que su compromiso real es con el diablo. De esta forma, Yasmina fabrica su credo particular, en el que confluyen los actos piadosos del catolicismo que realiza a la vista de sus observadores para ganar su aprobación y sus propios tratos con el Diablo a quien le pide favores y en quien confía realmente como su amigo y protector.

La figura de Yasmina rompe con los preceptos de la época y por esta razón no es bien recibida por los tutores de Mariana, que desaprueban su cercanía con la adolescente:

De tigo y migo con esa muchachita, a mí esas intimidades no me gustan, es una nuquitiesa, además, si a esa edad es tan mírame y no me toques, tan pizpireta, coqueteando, a los veintiuno no va a encontrar ni quién le lleve un cirio, maduró biche, pobrecita. (Ángel, 1982: 42)

Aquí queda en evidencia la creencia de que si una mujer no se ajusta a los cánones morales religiosos/patriarcales no va a lograr atraer a ningún hombre y va a pasar a engrosar la lista de mujeres denominadas como solteras y vistas como las que fracasaron en su proyecto de vida; por esta razón Yasmina no se ajusta al tipo de

amistades que la familia de Mariana desearía para ella, pues pone en riesgo su reputación y su futuro como esposa y madre. En *Misiá señora* se hace especial énfasis en la familia como vehículo de los preceptos del orden que impone el conjunto social. La construcción de identidad de Mariana tiene lugar en este entorno que le sirve al sistema que coerza su individualidad y la imposibilita en el marco de imposiciones masculinas (Navia, 2006: 8). En efecto, la familia tradicional colombiana del siglo XX descrita en el libro reproduce los patrones proscriptores recalcitrantes dictados por el orden simbólico patriarcal.

Por su parte, y como ejemplo de otra voz contrastante, también está Anaís, la amiga de Mariana-hija/madre que se ha dedicado a viajar por el mundo y tiene una visión amplia y cosmopolita de los temas álgidos en la sociedad. Anaís es la amiga que habla abiertamente de temas que estaban reservados a los hombres y asombra por sus experiencias prohibidas.

En realidad me abrió los ojos. Siempre que llega de sus viajes me deja turulata, como si me licuaran, [...] ¿No sabes qué es orgasmo?, [...] y quedé grogui. Como si de pronto despertara. Fue una impresión de estar debajo del agua, [...] investigando el fondo sin angustias. (Ángel, 1982: 168)

De esta forma, en el fragmento previo se describe cómo las estructuras mentales de Mariana-hija/madre se deconstruyen al escuchar a su amiga. Anaís impulsa a Mariana y hace el intento de

facultarla para irrumpir en espacios antes vedados sin sentir culpa por ello, tarea que no le resulta fácil, como la protagonista lo expresa interpelando a su amiga:

¿Cuándo empezaste a ver que tenías alas...? Porque yo, qué carajo, traté siempre y no pude: como salir de arenas movedizas, embarracada, ¿ves? Que sí, envalentonada, se me ocurría de pronto, y arrancaba, y en esas las pancartas, el chismorreo, las normas, ¡y no me abras lo ojos...!, decía mi madre, recia, pues se ponía delante como un muro, dígale a su papá, consúltele a su hermano, porque sin ellos no había caso, no se podía decir yo puedo, aunque quisieras. (Ángel, 1982: 169).

En estas líneas Mariana-hija/madre ilustra magistralmente lo que significan las prisiones femeninas y las figuras tutoriales que limitan su existencia en todas las etapas de sus vidas. Pero en esta ambivalencia mental y muy a pesar de su pugna contra las imposiciones patriarcales, Mariana termina cejando porque “el oráculo es otro.” (Ángel, 1982: 183), no hay escenario que se incline a su favor, pues la suerte está echada. En efecto, a pesar de sus intentos de libertad que viajan a través de generaciones, las protagonistas de la historia fracasan en el acto de liberación, naufragando vez tras vez en el mar de castraciones machistas.

A su vez, entran como voces que irrumpen a través de todo el relato las mujeres grises, personajes misteriosos que operan

como fantasmas, silenciosas, porque el silencio también se presenta como una voz y una versión de los hechos. Las mujeres grises son espectros que se le presentan a las tres Marianas en momentos de mucha intensidad y que las sobrecogen constantemente. Una de tales apariciones se describe así: “Algo la cercó como una reja de trazo y solo veía las manos con las vendas y detrás suyo el cuerpo de alguien con olor fétido cubriéndola y no podía ni resollar pues el temblor la había galvanizado” (Ángel, 1982: 220). Aquí es a Mariana-hija/madre a quién se le presenta una de estas figuras difícil de definir y provocando con su presencia gran terror en quien las percibe. Estas figuras son mencionadas por Corbatta cuando acota: “Mariana, por su parte, vive asfixiada en la circularidad de sus recuerdos y en la pesadilla de mujeres grises que intentan apresarla” (Corbatta, 1997: 39). Según esta afirmación, el papel de las mujeres grises en la historia no es otro que perpetuar los preceptos masculinos opresivos internalizados en el subconsciente femenino que termina reproduciéndolos en su propio imaginario como una voz adicional que dialoga en silencio. De manera semejante, Helena Araújo explica este fenómeno como sigue:

La escritora tiende a proyectar su rebeldía en elementos simbólicos representativos del yo, los cuales traducen a su vez su rechazo y su aceptación con respecto a las tradiciones patriarcales. [...] Al proyectar sus propios fantasmas se puede conjurar el sentimiento de fragmentación, la dicotomía entre lo que se es y lo que se debería ser. (Araújo, 1989: 45)

En efecto, en las escenas en que están presentes, Mariana está en pleno intento de iniciar algo, de abandonar una situación, de actuar; y allí están ellas observadoras y sobrecogedoras, evitando todo propósito. Una interpretación similar que se hace de las mujeres grises es la que propone Patricia Aristizábal cuando menciona a una mujer retratada en medio de sufrimientos causados por el orden simbólico patriarcal, que se enfrenta ante la dicotomía de mostrar su verdadero yo, desear, rechazar ideologías morales, sentirse como alguien valioso para su entorno; o por el contrario, ser víctima del silenciamiento como una mujer gris que no hace uso de sus facultades intelectuales ni accede a la educación o a su propia sexualidad (Aristizábal, 2007: 102). Aquí, las mujeres grises son en sí mismas una referencia a las Marianas fragmentadas, escindidas, la versión de la Mariana que, vencida, se sume en el acatamiento al orden patriarcal y se encarcela a sí misma.

A modo de conclusión sobre este tópico, las polifonías que tienen lugar en *Misiá señora* están dotadas todas y de forma individual de un punto de vista singularizado del mundo, son ideologemas que filtran y transforman la información hegemónica que reciben y que, al entrelazarse y gracias a sus múltiples y divergentes perspectivas, hacen germinar una resignificación social compuesta de la amalgama de miradas y el conglomerado de voces que la engendran.

4.2 La polifonía discursiva en *Los divinos*

Como ya ha sido mencionado en capítulos previos, Laura Restrepo tiene la particularidad de concebir historias en las que aparentemente tienen protagonismo los personajes masculinos, y de una forma magistral, va dando fuerza a los personajes femeninos hasta que se apoderan de las historias y se imponen sus voces. En la novela *Los divinos*, el narrador interviene en la historia pues es uno de los amigos que protagonizan los sucesos desarrollados. Es él quien narra los hechos de principio a fin en primera persona, pero a través de su narración y de los diálogos que tienen lugar en cada uno de los capítulos, salen a la luz las voces tanto de sus amigos y cómplices como de algunas de las mujeres involucradas, especialmente la de la niña asesinada.

Para comenzar, *Los divinos* es una narración brutal basada en una historia real de un feminicidio ocurrido el 4 de diciembre de 2016 y perpetuado por un hombre de una familia adinerada, con poder e influencias, contra una niña pequeña, de ascendencia indígena, perteneciente a la clase socioeconómica más humilde y habitante de un barrio marginal de Bogotá. A lo largo de la novela se van desvelando capítulo a capítulo los protagonistas de la macabra historia. A medida que avanza, estos personajes van mostrando su lado más oscuro, el que, a su vez, es la muestra de lo enferma y perturbada que se encuentra la sociedad colombiana, incluso en sus esferas más prestantes. Cada capítulo se centra en uno de los personajes envueltos en la historia, y cómo va gravitando alrededor de la trama principal.

Por lo tanto, la novela se entrega en seis capítulos, cinco de ellos dedicados a cada uno de los miembros del grupo de amigos, incluido el asesino, y uno para la niña víctima de la historia.

Entonces, nos encontramos con los siguientes bloques a medida que navegamos a través de las páginas: la historia parte desde el feminicida también conocido como El Muñeco, pasando por dos hombres pertenecientes a su grupo de amigos de clase alta; El Duque y Tarabeo, llegando a la niña víctima y, finalmente, los dos amigos restantes, El Píldora y Hobbit; siendo la víctima la protagonista del cuarto capítulo y quedando casi en medio de los demás implicados, incluso desde el orden en que se presenta la narración. Restrepo confirma la intencionalidad detrás de esa elección de la ubicación del capítulo de la niña: “El hecho de que el relato de la niña esté en el centro, que sea digamos el cráter de la novela, cuando sale todo el horror” (Pérez, 2019).

A través de la narración, Restrepo va desenmascarando las depravaciones y desenfrenos del grupo de cinco amigos, sus orígenes, sus principios y el contexto en común que da paso al desenlace de la historia. El punto álgido del relato, en el que se revela ampliamente la intención de la previa contextualización, tiene lugar en el cuarto capítulo con la entrada en escena de la niña, una figura con tintes místicos y que de forma deliberada se presenta opaca, indeterminada o determinada a través de la lectura de una mirada masculina y de suposiciones e hipótesis hechas por un narrador que nunca la llega a conocer más que por archivos encontrados en el ordenador del asesino.

El clan de amigos en cuestión se apoda los Tutti Frutti, y cada uno, a su manera, muestra un rasgo distinto que se extrapola a las deficiencias y vicios de la sociedad actual. Esta novela es un relato que, de lo micro a lo macro, va escarbando los recovecos y

secretos más profundos dentro de los participantes de la historia en una analogía de la forma en que actúa un país a cuyos ojos la violencia hace parte del paisaje cotidiano. De esta forma, en las primeras páginas se entrega una descripción de los personajes del clan de los Tutti Frutti y, a medida que se adentra en la historia, se van revelando más detalles y se les comienza a dar cabida a sus voces.

Todo el relato es contado desde la perspectiva de un narrador testigo, que en este caso es el Hobbit, el último amigo en tener un capítulo para sí. Sin embargo, en su papel como narrador se encarga de llenar el relato con las voces de todos los protagonistas, las cuales se van haciendo visibles a medida que las describe o en tanto interactúan con él. Esta pluralidad de perspectivas en *Los Divinos* se presenta también en forma de flujos de consciencia, en los que el narrador fabrica los discursos de los protagonistas y a través de sus lecturas de ellos ofrece un amplio panorama de la trama que se desarrolla.

En esta novela es bastante claro quién tiene la palabra; las voces claramente diferenciadas, son: la voz principal que es la del Hobbit, las voces de los otros cuatro amigos, algunas voces femeninas secundarias como la de la novia del Duque (Alicia, apodada Malicia) y la de la hermana del Hobbit (Eugenia) y, finalmente, la voz que realmente nunca se escucha, pero se interpreta a través de un filtro masculino, que es la de la víctima del feminicidio. También surgen voces subalternas que intentan denunciar y ser escuchadas, los niños testigos del rapto de la víctima, los vecinos, la familia, pero tienen que hacer grandes esfuerzos para ser escuchados:

Han bajado en patota a la ciudad, denunciando el rapto a gritos. Gritan tanto que los medios se interesan y empiezan a difundir la noticia. [...] Cientos de niñas desaparecen cada semana de los barrios populares sin que nadie tome nota ni se inmute, y sin embargo esta vez todo es excepcional y distinto. (Restrepo, 2018: 142)

Efectivamente, deben gritar y salir en grupos grandes pues solo las voces unidas hacen eco suficiente para que las autoridades fijen su mirada en el asunto.

En el primer capítulo, El Muñeco, el feminicida de la historia, se presenta como un personaje simpático, bonachón, cariñoso, que suele ser el alma de la fiesta y la cara jovial del grupo. Le gusta vivir al límite y por eso siempre está buscando nuevas aventuras, probando distintas cosas, emociones extremas, abusando de sustancias y perdiéndose en sus vicios durante varios días. También tiene la tendencia a consumir contenidos pornográficos y acude con cierta frecuencia a los servicios de trabajadoras sexuales. Físicamente es descrito como un hombre de contextura maciza y fuerte que está dividido entre dos personalidades, el que maltrata y el que demuestra su cariño no solo con su amabilidad sino también con demostraciones físicas. Estas dos personalidades hacen que quienes lo rodean permanezcan en una especie de suspenso o calma que antecede a sucesos negativos: “Mi rey el Muñeco con su doble cara: por un lado, es Kent con todos sus encantos, y por el otro, Chucky el tenebroso” (Restrepo, 2018: 19). Se le describe entonces como un monstruo

que se presenta con una cara amable, algo así como un Jekyll y un Mister Hyde: doble vida, doble personalidad.

El Duque, por su parte, es el amigo millonario que todo lo que tiene lo ha heredado de su familia prestante. Es el típico hombre adinerado desde la cuna con una desconexión total de las realidades alternas, que tiene variedad de lujos como propiedades, de las cuales puede disponer a su elección, de acuerdo con su estado de ánimo o el tipo de ambiente en el que le apetezca pasar un fin de semana, a esto se debe su apodo del Duque, pues ostenta una vida como la de la nobleza. Es una especie de obsesivo compulsivo que no permite que nada esté fuera de lugar, todo debe estar bajo un estricto orden y control, está obsesionado con la limpieza y la pulcritud al grado supremo. Esta tendencia también se nota en su apariencia y en lo que refleja ante sus observadores, pues ataviado en sus trajes de lino, pretende tener una vida sin falla alguna, tan perfecta que siempre pareciera a punto de colapsar.

La compulsiva perfección del Duque y su vocación de orden y limpieza no dejan lugar para pelos de perro, babas de gato, cacareo de gallina o boñiga de vaca. Ni que decir de niños que griten o lloren. [...] Nada que desafine, ni debilidades que demeriten un universo a tono con su regia persona. (Restrepo, 2018: 54)

El Duque es a su vez el novio de Alicia o como la apoda el Hobbit, Malicia, la mujer de la que está enamorado el narrador, y quien, a pesar de su posición privilegiada en comparación con otras figuras

femeninas de la historia, también hace las veces de víctima de los particulares abusos de su pareja y de los demás integrantes del clan.

También está Tarabeo, un hombre de un temperamento fuerte. Está casado, pero tiene fama de ser mujeriego, se mete en líos de faldas constantemente, tiene un piso alterno para citarse con sus variadas compañeras sexuales y es un maestro del engaño. Aparte de su vida privada, es un hombre bastante exitoso, con suerte en los negocios y bastante rico. Pero todo lo que ha conseguido en todas las esferas de su vida, se le atribuye a su falta de ética y gran capacidad de manipulación para conseguir lo que desee de parte de quien desee.

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. (Restrepo, 2018: 80)

En esta descripción se resume magistralmente su carácter dominante y encantador que lo hace acreedor de triunfos y le facilita ejercer manipulación sobre sus allegados.

El Píldora, en contraposición, es un hombre complaciente, siempre parece querer agradar o granjearse el favor de los demás sin importar el precio. También se trata de un hombre prestante, pero en su caso no hace parte del mismo estatus social por pertenecer a una familia adinerada, tuvo que ganarse su lugar en la sociedad en la que se mueve, así como en el grupo de amigos, esto último a través de actos de servicio por los demás. En su

descripción preliminar se anota: “El Pildora 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: 83). Además, a través de la historia, el Pildora es presentado por el narrador principal como el integrante de los Tutti Frutti que se acerca más a ser una persona normal y es quien disfruta de hacer cosas que beneficien a otros, aunque lo haga para estar en una posición favorable a sus ojos.

Finalmente, el Hobbit parece ser uno de los personajes más inocentes, uno de los que carga menos culpa de los Tutti Frutti. Una de las razones para establecer una diferencia de este personaje con los demás, es que, incluso siendo parte del clan de amigos, dista mucho de ser parte real de ese estatus que los une, siendo hijo de una madre con apellidos que la acreditan como parte de la alta sociedad, pero en realidad tratándose de un asalariado más que no logra estar a la altura del estilo de vida de los otros cuatro. En cuanto a su carácter, el Hobbit es un hombre introvertido que, a diferencia del Muñeco, no soporta el contacto físico:

Ni siquiera me gustaba que me besara mi propia mamá, o tal vez era ella la que no quería besarme. [...] Sigo teniéndole no sé qué fobia al contacto. Todo es mejor de lejitos, tú allá y yo acá, y aire de por medio. Casi autista por ese lado, lo admito. (Restrepo, 2018: 28)

Este es un tema muy recurrente a medida que se avanza en la historia y que se traslapan los polos opuestos, el personaje que necesita del contacto y el que no puede admitirlo.

Alicia, la novia del Duque no tiene un capítulo propio, es un personaje secundario que va y viene de acuerdo con sus interacciones con los cinco amigos del clan. Inicialmente se la presenta como la única mujer que puede tener acceso al clan y que tiene permitido participar de sus encuentros. Es amiga íntima y confidente del Hobbit, el narrador, y este a su vez está enamorado de ella, pero siempre tiene entre ceja y ceja la relación que esta sostiene con su amigo.

Cualquier cruce o empalme con su Malicia me queda más que prohibido, pecado mortal y supervedado, no se traiciona a un amigo, no le morboseas a la novia ni te acuestas con ella a sus espaldas. [...] Malicia es bien ajeno. (Restrepo, 2018: 19)

Por consiguiente, nunca le confiesa sus verdaderos sentimientos porque como se ilustra, la considera propiedad de su amigo, es intocable, prohibida.

Otro personaje secundario que tiene lugar en la novela es Eugenia, la hermana del Hobbit, quien aparece cuando ya se ha perpetuado el asesinato y empuja a su hermano a desenmascarar todo lo que sabe sobre el Muñeco y a no ser cómplice de su crimen.

Por último, es necesario mencionar a las voces subalternas que ocupan un lugar eventualmente en el relato, estas siempre se presentan en forma de colectivo; los vecinos del barrio, la familia, la colectividad indignada, etc. La comparecencia de estas multitudes pidiendo justicia frente a los estamentos gubernamentales se describe así:

Yo olfateo un exceso de presencia humana. Empiezo a oír las voces que gritan consignas, la multitud está cerca. [...] Todavía vociferan, incluso más fuerte que antes. [...] Ahora desbordan la plaza; muchos se les han sumado, incluso un par de periodistas con cámaras de TV. (Restrepo, 2018: 147)

Aquí hay una denuncia de las estrategias que deben usar las subalternidades para conseguir una plataforma para su discurso, estas personas solo son escuchadas cuando se reúnen y levantan la voz, cuando incomodan el silencio cómplice del orden patriarcal.

Después de tener un panorama más claro de los personajes y sus particularidades, es momento de adentrarse en lo que estos evidencian a través de sus diálogos. Para comenzar, una característica de la novela es que, si bien se desarrolla en seis capítulos, cada uno con el nombre de los personajes más relevantes, la división de estos no es lineal ni tienen lugar de manera independiente. Por el contrario, cada capítulo va dotando de nuevos detalles el relato. Además, la obra está plagada de saltos analépticos que a medida que se entrelazan, van contextualizando, alimentando y racionalizando las situaciones narradas.

Es interesante resaltar que Restrepo es una autora que suele contar sus relatos desde voces femeninas, pero en este caso lo hizo privilegiando la versión de los victimarios y no la de las víctimas. Ella misma explica en una entrevista con la BBC la razón de ser de tal elección:

Y fíjate que una mujer tampoco lo hubiera narrado.
Una mujer habría hablado desde el repudio absoluto,

que es lo que te nace automáticamente frente a una cosa así. Y eso no hubiera permitido la exploración en el interior de los personajes, porque si tienes una posición crítica y condenatoria desde el principio, no te permite una cierta 'simpatía' con el marasmo que hay ahí. (Pérez, 2019)

Con esta afirmación de la autora, sabemos que el texto está escrito desde la perspectiva masculina no con la intención de validar sus versiones, pero con la misión de desenmascarar dinámicas sociales de violencia patriarcal generalizada, de lo micro a lo macro.

4.2.1 Muñeco (alias Kent, Kento, Mi-lindo, Dolly-boy, Chucky)

En principio, empezaremos con la voz del Muñeco, cuyo apodo ya de por sí viene cargado de simbolismos. La primera línea de la novela ya da luces de qué significa este personaje, qué implicaciones tiene: “Los monicongos son dos y el más chiquitito se parece a vos” (Restrepo, 2018: 13). Así se abre la historia, con una llamada en medio de la madrugada hecha por él a su amigo el Hobbit en la que le recita estas palabras y cuelga sin más; su receptor queda perplejo, intentando dilucidar a qué se refiere con este acertijo. En el lenguaje coloquial colombiano, los monicongos o monigotes son muñecos de trapo o de madera que sirven como amuletos y también son usados en rituales de brujería y vudú para controlar o causar daño a otras personas. Consecuentemente, a través del libro se repite esta referencia una y otra vez con variaciones del número de monicongos y de la frase que los acompaña. Una recopilación de estas referencias que se convierten en *leitmotiv* por toda la extensión de la historia es la siguiente:

Los monicongos son dos, y el más chiquitico se parece a vos.

Los monicongos son cinco, y el más chiquitico se mata de un brinco.

Los monicongos son cuatro, y si no te quitas te mato.

Los monicongos son cinco, y al más chiquitico lo atrapo y lo trinco.

Los monicongos son seis, y al más chiquitico lo ensarto al revés.

Los monicongos son siete, y al más chiquitico el grande se la mete.

Los monicongos son ocho, y el más chiquitico tiene pinga y tiene chocho.

Los monicongos son cuatro, y al más chiquitico lo entierro y lo tapo.

Los monicongos son mil, y el más chiquitico se parece a ti.

Los monicongos son mil, y el más chiquitico es igual a mí. (Ugarte, 2018)

De este modo, estas alusiones a los monicongos irrumpen vez tras vez en el relato, como si de una rima infantil se tratase. La novela se abre y se cierra con esta alusión, lo que le otorga una estructura cíclica, pues la premisa inicial vuelve sobre sí (García, 2019: 50). Estos monicongos tantos y tan variados, no son más que los diversos monstruos que habitan nuestra sociedad abyecta y crean el entramado de violencias con sus distintos grados de participación en las mismas. En esta rima se van desenmarañando las conductas abyectas del clan de protagonistas masculinos representados por

monicongos que tienen conductas violentas, que dañan, de los que se hacen alusiones sexuales en contextos abusivos y que, finalmente, son cómplices que ocultan y silencian sus pecados mutuos, para terminar siendo espejos los unos de los otros; todos tienen la misma naturaleza.

Bajo esta lógica, a diferencia de las muñecas tiernas con las que juegan las niñas, que no tienen vida propia y se dejan llevar con docilidad por sus propietarias, el Muñeco de la historia es un personaje que maneja las vidas de otros a su antojo (cual monicongo de vudú) desde su posición privilegiada y valiéndose también de su carisma innato. Este aspecto positivo de su personalidad se ve opacado cuando se ve enfrentado de cara con seres que, a su juicio, son de una categoría inferior, pues es especialmente en estos casos que muestra la parte más oscura de su personalidad.

En este orden de ideas, el Muñeco decide asentarse a vivir en los límites entre la Bogotá rica y la Bogotá más vulnerable de todas, en toda la frontera donde se encuentran el poder y el cordón de miseria de la ciudad. Su familia reside en un barrio de tradición de familias adineradas, pero él es uno de los promotores de recuperar los espacios de la periferia invadidos por los más pobres. “Los del estrato seis, que todo lo poseen, anhelan para sí ese único tesoro de los pobres. Quieren echarle mano a la vista panorámica, y poco a poco la van conquistando.” (Restrepo, 2018: 109).

Allí en este lugar elegido se encuentra con esos seres que categoriza como inferiores y a quienes tiene pleno acceso, no solo puede observarlos desde su propio apartamento, sino que puede franquear las fronteras para llegar a ellos en unos cuantos minutos.

Ya con un historial a cuestas de ser un hombre que se mezcla con las clases pobres cuando quiere hacer sus fechorías o cuando desea adentrarse en la ilegalidad, no es de extrañar que decida vivir en un espacio como el descrito donde tenga a la mano a este tipo de comunidades.

En las primeras etapas de la novela se comienza a develar en las reflexiones que tienen lugar antes del crimen, cuál es la narrativa general que tienen tanto el Muñeco como sus amigos con respecto a las mujeres, a quienes categorizan en diferenciados arquetipos.

Desde niños aprendimos que había mujeres decentes, las hermanas de los demás, por ejemplo, las de tu propia familia, las niñas que conocías en fiestas, bazares y *proms*. A esas las tratabas de una manera, o como se decía: con respeto. Y había otras mujeres que eran para irrespetar. Unas que podías comprar y manosear sin consecuencias. [...] Ni siquiera les preguntabas el nombre, y si te lo decían, enseguida lo olvidabas. (Restrepo, 2018: 24)

De esta cita se desprenden varias consideraciones que marcan el inicio de lo que termina en una tragedia. En primer lugar, se subdividen las mujeres en categorías, si sintetizamos al máximo esto, quedamos con dos que las abarcan a todas desde una perspectiva arbitraria y totalizante: las que merecen respeto y las que no. En segundo lugar, estas categorías generalmente están definidas por la pertenencia o no de estas mujeres a ciertos círculos. Por ejemplo, si están estrechamente relacionadas con ellos

o con sus amigos, si la interacción con ellas tiene lugar en un lugar donde haya amistades en común, conocidos, o en un lugar donde se reúnan personas de un estatus similar. En tercer lugar, en el grupo de mujeres que quedan relegadas al grupo de las que no merecen respeto, hay una característica interesante, y es que no están asociadas a una figura masculina identificable a los ojos de quienes las encasillan (opuesto a las del primer grupo que son *la prima de, la hermana de*) y esto hace que ni siquiera su nombre sea de relevancia alguna.

En las apreciaciones previamente expuestas salta a la vista la indeterminación femenina y el valor que reciben estas en tanto estén o no asociadas a un hombre. Betty Friedan hizo referencia a este fenómeno en su análisis de las esposas de los suburbios en los Estados Unidos a mediados del siglo XX y lo conceptualizó llamándolo “La mística de la feminidad”. En sus reflexiones, la autora hace énfasis en una sociedad en la que las mujeres que se consideran realizadas y que pueden gozar de cierto respeto en el tejido social, son las que prueban su feminidad a través del matrimonio y la maternidad como sus principales e incluso únicos proyectos de vida (Friedan, 1963: 18). Así, son individuos cuya determinación en la sociedad está directamente ligada a cómo se relacionan con las figuras masculinas circundantes y al cumplimiento de un rol preestablecido en función de su sexo al nacer.

Consecuentemente, queda expuesta brutalmente otra premisa orientadora de la historia: el grupo de mujeres que no tienen una determinación a los ojos de los protagonistas masculinos

de la novela, el cual está además conformado por ciudadanas de menor categoría, puede ser víctima de cualquier perjuicio, sin importar su gravedad, sin que ello implique consecuencias; cualquier acción en su contra es válida y quedará impune.

El análisis previo solo es el abrebocas de las reflexiones que sirvieron como caldo de cultivo inicial del desenlace de la historia. En etapas posteriores, veremos a través de las voces de su clan de amigos, las reacciones que suscitan las fases incipientes del crimen, cuando aún no se saben los detalles escabrosos ni se conoce la identidad de la víctima.

Más adelante en la historia, cuando ya sus amigos empiezan a descubrir lo que hizo, se hacen nuevas lecturas de lo que significa para el Muñeco su víctima, desde la voz del narrador, pero apropiándose de los razonamientos que tuvieron lugar en la mente del asesino, se hace una descripción muy detallada del porqué del crimen, de cómo llegó él hasta ella,

La escoge a ella, a la Niña-niña, precisamente por ser la criatura más indefensa del universo. La más vulnerable. Precisamente por eso.

Él es hombre, ella, mujer.

Él, adulto, ella, una niña.

Él, blanco, ella, de piel oscura.

Él es rico, ella, paupérrima.

Él es el más fuerte, ella, la más débil.

Él, amo y señor. Ella, criatura del extrarradio.

En contraposición a ella, el venido a menos Muñeco, últimamente desmejorado y tirando a perdedor, vuelve a ser un gigante. [...] En contraposición a ella, él vuelve a ser Dios. (Restrepo, 2018: 50)

Este extracto ilustra el razonamiento del Muñeco para fijarse en la niña porque teniendo acceso a un individuo de unas características diametralmente opuestas a las suyas propias, en el otro extremo de la otredad, con quien existe una relación de poder vertical y que está desprotegida por la sociedad pues se halla en el nivel más bajo de jerarquización social; encuentra lugar otra vez para engrandecerse y recuperar un ego probablemente mancillado. El Muñeco se alimenta del cuerpo femenino violentado para recuperar su virilidad y poder. La vida de la niña es un vicio más, un producto al que tiene acceso el macho poderoso. La niña es la víctima, desde su estado absoluto de indefensión.

En este punto podría aplicarse el concepto de lo abyecto propuesto por Julia Kristeva, en el que el observador mira con desprecio a su contraposición, no porque sea despreciable *per se*, sino porque representa todo lo opuesto. En ese sentido, apunta que lo abyecto es “como un bumerang indomable, un polo de atracción y de repulsión” (Kristeva, 2020: 7). Con esa premisa, y estando lo opuesto caracterizado por ser débil e incapaz, el Muñeco mira desde su posición elevada, simbólica y literalmente, a esta criatura que no se le asemeja en nada, que podría representar sus peores miedos y a quien no desea parecerse y, no solo la desprecia y la categoriza en el grupo de las mujeres que no se respetan, sino que también la convierte en su objeto más poderoso de atracción.

Observa a la otredad y experimenta sobrecogimiento, pero curiosidad, ella es su otro, que a sus ojos no es digna de él, es inferior, y aun así decide tenerla para sí. “Sus dos ojos la miran, uno con soberbia y desdén, el otro encendido en fiebre y deseo” (Restrepo, 2018: 139). Hay una dicotomía entre la fascinación y el desprecio por el no-yo, el otro. Seguramente hay un largo proceso de observación y cavilaciones antes de decidir franquear los límites hasta ella, esa pugna con los deseos de poseerla, porque también está el temor hacia lo que representa. Se trata de un temor originado en el reconocimiento de la alteridad del cuerpo del otro como todo lo opuesto al cuerpo normalizado y que a su vez refleja el potencial estado de vulnerabilidad al que se podría llegar (Balza, 2011: 70). Así, estando la niña subalternizada por todo lo que los diferencia, se desdibujan para él los límites entre lo humano-no humano, con lo que intenta justificar esa desvalorización absoluta que hace de ella.

Otro lapso temporal en el que se hace transparente la voz del feminicida es cuando finalmente sale a la luz pública su crimen, el Muñeco deja ver su lado más perverso, no muestra ningún remordimiento por lo que ha hecho, deshumaniza a su víctima, minimiza un feminicidio edulcorando sus expresiones, hablando de simples perjuicios causados a una ciudadana de inferior categoría que nadie va a extrañar, cuya presencia no es relevante.

yo no hice nada, o al menos no tanto. [...] No era nadie, alguien invisible, casi inexistente. [...] A qué tanto escándalo, qué importancia tiene, dónde estuvo el error, si una niña no es nada y menos si es pobre,

una niña pobre no es nadie, no existe. Cuántas como ella no se esfuman a diario por esos arrabales del buen Dios, sin que la ciudad entre en histerias, ni se conmueva, ni siquiera se entere. Cuántas. Esa niña: una más. (Restrepo, 2018: 174)

Con estas afirmaciones se evidencia que el Muñeco percibe a la niña como una ciudadana de segunda categoría en todo el sentido de la palabra y pretende que su vida continúe inalterable como su actitud ante lo que está sucediendo.

Subsiguientemente a la avalancha de sucesos que llevan a que sea atrapado por las autoridades y de ser condenado a una vida entera en prisión, al asesino se le asigna un confinamiento especial en el que tampoco tiene mayor interacción con los demás condenados, aquí, vive en carne propia la prisión doble a la que se enfrentan muchas mujeres, confinado a estar consigo mismo sin posibilidades de hacer parte de los ámbitos públicos. No obstante, aun estando en este confinamiento doble, se le vuelve a dar relevancia a su voz cuando se le permite escribir una carta de supuesto perdón que además los medios se encargan de difundir ampliamente. La misiva se presenta así:

Les pido perdón por el 5 de octubre. Le pide perdón a su propia gente, pero no a la familia de la niña. Y no pide perdón por el crimen, sino por la fecha en que fue cometido [...]. De un solo plumazo le quita a la niña la carne y la sangre y la deja reducida a la fecha de su muerte. La vuelve a matar con el mismo

desparpajo de antes; esta carta es apenas la prolongación de un desprecio. 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. (Restrepo, 2018: 236)

En efecto, con este gesto el asesino, aparte de hacer una confesión descarada, nuevamente ostenta el poder de la palabra, una vez más se convierte en verdugo de su víctima, el foco vuelve a estar sobre él y la víctima cae una vez más en el silenciamiento. Pero también salta a la vista la denuncia de la autora que resalta la intención de desligarse de toda responsabilidad y de priorizar detalles irrelevantes, en este caso una fecha, por encima de la víctima. Esta narrativa evidencia a su vez la carencia de escrúpulos y de cualquier asomo de remordimiento ante el crimen cometido, el cual no reconoce como tal, sino que lo cataloga como *los hechos*, como si de sucesos cotidianos se tratara y no de una tragedia brutalmente violenta.

Es interesante también resaltar el hecho de que el nombre de la víctima se presente casi como un tabú a lo largo de toda la novela, y que sea reemplazado por apelativos como: La niña, la perjudicada, la ninfa, Ofelia, etc. No obstante, en la carta enviada por su verdugo y publicada en periódicos, en algún momento el asesino menciona su nombre por primera vez y lo hace usando mayúscula inicial, detalle que es atípico en él que no suele ser bueno con la escritura. Aquí el narrador aduce que al fin de cuentas

la niña sí tuvo importancia en la vida del Muñeco, pero no por su valor inherente sino por lo que podía obtener de ella para su propio beneficio. “Se fijó en ella, se obsesionó con ella y la prefirió, pero solamente para destrozarla. ¿Solo matando pudo registrar la existencia ajena? ¿Causar en el otro un dolor insoportable como única forma de conocimiento?” (Restrepo, 2018: 245). En efecto, se evidencia una vez más que el Muñeco necesitó ejercer control, apropiarse del cuerpo ajeno y causarle un daño fatal, para ser consciente de esa existencia así como para lograr la autoafirmación.

4.2.2 El Duque (alias Nobleza, Dux, Kilbeggan)

Ya se ha dicho que el Duque es uno de los personajes que más culpa carga en la cadena de sucesos por su grado de participación en el encubrimiento y por su actitud ante el crimen. Es entonces uno de los integrantes más fríos ante lo que se les revela. Pero antes de llegar al punto álgido de la novela, ya el Duque ha mostrado con sus actos el tipo de ser humano que es.

Antes de toda la tragedia, una de las casas de su familia es elegida para servir como portada a una revista sobre propiedades. En esta ocasión atrae a su novia con promesas de compartir tiempo solos simplemente para que sirva como un elemento decorativo más de los que serán fotografiados. Incluso le da indicaciones sobre cómo debe aparecer en tales fotografías: “Que mejor sin aretes para que quede más limpio, que tal vez no te recuestes porque se te ve un tris de panza” (Restrepo, 2018: 71). En medio de su compulsión de que todo sea perfecto, hace que Alicia pose y salga impecable en las tomas que se le hacen, sugiriendo así que es

ella una más de sus posesiones. Basaglia sugiere que la razón de este comportamiento es una ideología ampliamente estructurada en la que durante siglos el cuerpo de la mujer ha sido propiedad del hombre, como resultado de su estado de subordinación, especialmente en términos económicos producto de su confinamiento a las labores del hogar. El hombre, por su parte, al ser considerado quien desempeña oficios productivos, ofrece soporte económico y protección a cambio de ese cuerpo que posee (Basaglia, 1987: 37). De esta forma, el cuerpo de Alicia es objeto de comentarios y críticas que también se atribuyen los encargados del reportaje licenciados por el propio Duque.

Más adelante en la historia, en el momento en que se da cuenta de que la víctima del Muñeco es tan solo una niña, no muestra mayor preocupación, salvo desagrado e incredulidad por intuir que quien ha sido violentada no es una mujer de las que suelen categorizar negativamente en su clan. No obstante, no hay una intención real de averiguar la verdad y actuar en consonancia, todo se queda en el aire

¿Qué le hizo usted a esa chiquita, Muñeco? Esa pregunta nadie la hizo. Ni el Pildo ni el Duque se atrevieron. No se la hicieron entre ellos mismos, y menos al responsable. No dijeron nada y siguieron camino mientras el zapato se perdía en el fondo, olvidado. (Restrepo, 2018: 195)

En consecuencia, los integrantes del clan prefieren caer en un silencio cómplice ante las piezas del rompecabezas que se van

aclarando antes sus ojos y le niegan a la víctima la posibilidad de hablar una vez más.

Por otro lado, el Duque también se hace cargo de arreglar los preparativos para ayudar al feminicida a escapar del país y así huir de las consecuencias legales. Además, solo basta un poco de insistencia de parte del Muñeco para que acceda a prestar su finca como lugar para desaparecer todo rastro del cuerpo de la niña. Escasamente se niega a encargarse de los detalles, pero deja la propiedad disponible para tal fin y, de hecho, se asegura de que la servidumbre se retire y actúe con prudencia. Teniendo en cuenta que se caracteriza por tener más amor por sí mismo que por cualquier otra persona y que es común que priorice sus propias necesidades por encima de las de las personas que le rodean, aquí es importante resaltar cuáles son los detalles que lo inquietan en lo que respecta a deshacerse del cadáver,

Se encabrita y se pone ecológico, ¿contaminar el río con pentametileno diamina? ¿Acaso el Chucky no entiende que en esa agua nos bañamos, con eso regamos las verduras que nos comemos? [...] si de todos modos hay que hacer la cosa, entonces habrá que hacerla bien. Bien hecha o nada. (Restrepo, 2018: 191)

En este orden de ideas, para este personaje es más relevante mantener el control sobre el funcionamiento perfecto de su propiedad, que lo que se está planeando hacer en la misma y que lo

que se va a encubrir con su ayuda. La niña, a sus ojos, solo es un deshecho más que podría alterar la perfección de su vida.

Ulteriormente, cuando se llega la hora de ayudar al Muñeco a abordar un avión y las cosas no salen como se planearon, el Duque, en una decisión impulsiva cuando menos, decide escapar del país y desligarse de toda la situación, dejando a un Muñeco ofendido por sentirse traicionado en su peor momento. Aquí, una vez más, el Duque pone en primer lugar su comodidad propia por encima de cualquier razón.

4.2.3 Tarabeo (alias Tárax, Taras Bulba, Dino-Rex, Rexona)

El Tarabeo vive una doble vida pues tiene varias relaciones simultáneas con mujeres y a su vez tiene un matrimonio estable. Para sostener su vida amorosa desenfrenada debe pagar apartamentos extra donde verse con sus amigas, a quienes compra su silencio con regalos costosos, remodelaciones en sus propias casas o por lo menos promesas de estas. Tiene como regla principal no enamorarse de ninguna, pero es hábil engañándolas a todas para que crean en su amor incondicional. Es un tipo sin escrúpulos y con comportamientos claramente misóginos,

—Se enredó con esta Mónica y no sabe cómo zafarse. Yo creo que la odia.

—El Tárax las odia a todas.

—A esta Mónica peor.

—Se llama Angélica.

—Se llama Mónica, y el Tárax la ahorcaría si pudiera. La haría picadillo y la echaría al inodoro.
(Restrepo, 2018: 99)

En consonancia, cuando se le vuelve inmanejable la situación con sus múltiples amantes, se deshace de ellas a través de amigos que funcionan como mensajeros o simplemente desapareciendo sin dejar rastro. Las mujeres en su vida solo son usadas para su entretenimiento y luego desechadas. Esto sin pasar por alto la referencia que hace el texto a la latente posibilidad de que el Tarabeo también se puede convertir fácilmente en un feminicida si le es preciso para su propia comodidad.

La lectura que hace de las mujeres también está categorizada; por una parte, está su mujer María Inés, quien lo ha cuidado y lo ha salvado de sus peores momentos, por eso es la oficial y la que lo acompaña de forma permanente. De ella se dice que es la que lo saca de una crisis de salud en la que cayó por sus comportamientos desenfrenados con fiestas y mujeres: “Ella como Florence Nightingale, revoloteando como un ángel para salvar a su marido enfermo por tanto desmadre” (Restrepo, 2018: 103). Aquí su esposa se encuadra en el arquetipo femenino del ángel del hogar propuesto por Fray de León, entre cuyas funciones está la de enfermera y cuidadora. Indudablemente, María Inés ostenta la conducta de la mujer que acepta que su lugar en el mundo es el del ámbito doméstico y se dedica a conservar el equilibrio familiar y social desde las sombras de la privacidad del núcleo familiar. Ciertamente, se trata de una mujer que se siente feliz cuidando de su esposo y de su hogar, es obediente y soporta silente todos los

ostracismos provocados por Tarabeo, es “la mujer buena, pasiva, sumisa y silenciosa, encerrada tras los muros del hogar, que ofrece al bandido la posibilidad de redimirse y volver al buen camino” (Cruzado, 2009: 197). Es evidente que esta mujer cumple con creces con el postulado de idoneidad femenina aquí expuesto, pues a través de la historia soporta sin cesar que su marido sea un mujeriego desenfrenado y le permite volver a ella sin que sus acciones tengan consecuencias y sin afrontar ningún inconveniente a su regreso. Así, Tarabeo convive con una compañera sin licencia para exteriorizar ningún agobio que se abstiene de cualquier reclamo y, con su silencio, contribuye a la vida en apariencia perfecta de su marido.

Por otra parte, están las demás mujeres, a estas las escoge de características muy variadas, pues le gustan sobresalientes por su belleza, pero también si resaltan por su inteligencia. Estas le sirven de forma ocasional para momentos de diversión y luego dejan de ser útiles: “Las nenorras estaban bien para las horas gozosas, pero a María Inés la necesitaba para las dolorosas” (Restrepo, 2018, 104). Estas mujeres que se turnan en la vida de Tarabeo, no se ajustan al arquetipo del ángel del hogar, pues resultan cuando menos una molestia en su vida. Atravesadas por su filtro, son mujeres que ponen en jaque la estabilidad de su vida, armonizan con la naturaleza seductora e irreflexiva del arquetipo femenino del relato hesiódico de Pandora; a saber, dominadas por pasiones y sentimentalismos, sin autocontrol, ambiciosas e inútiles (Pozo, 2021: 49). Todo este coctel de peculiaridades amenaza con destruir tanto el matrimonio como el patrimonio del Tarabeo y es por esto por lo que se asegura de deshacerse de ellas tan pronto le

hacen exigencias económicas o románticas y de no dejar rastros que lo incriminen ante su esposa.

La actitud del Tarabeo ante el crimen de la historia es consecuente con su historial de misoginia, siendo quien, después del feminicida, está más cerca de la verdad de los hechos y quien más gestiones realiza para propiciar el encubrimiento.

Su rol en este punto de la historia es el de quien lidera y delega las funciones a cada uno de los amigos, es la mente maestra posterior al crimen. En efecto, Tarabeo es quien orquesta el papel de cada amigo del clan en el encubrimiento del asesinato. Para empezar, es el único que sabe desde el primer momento los detalles escabrosos del crimen. El Muñeco “llamó a Tarabeo pidiendo auxilio. Fue la única llamada que hizo cuando se sintió acorralado” (Restrepo, 2018: 185), sabe que se trata de una niña y, sin ningún miramiento, se encarga de hacer llegar la información a los demás en la medida de lo que puedan soportar, según sus personalidades y su presencia o ausencia de escrúpulos, “evidentemente Tarabeo había dosificado la información según cada quien” (Restrepo, 2018: 193), la filtra para conseguir que cada uno aporte al plan de forma incondicional.

Adicionalmente, se hace cargo de contactar a todos para actualizarlos sobre lo que está sucediendo y lo hace magistralmente, pues se asegura de tener reuniones clasificadas con algunos de ellos, para que así no llegue la misma cantidad de información a todos. Cumpliendo con su papel de líder natural dentro del grupo, define las funciones que cada uno debe cumplir para que todo salga bien. Al Duque lo encarga de ayudar a escapar al Muñeco y de facilitar el espacio para deshacerse de la víctima, al

Píldora de hacerse cargo de la maleta que contiene el cadáver, pero cuidándose de no revelar tal función hasta el final y hacerlo participe sin darle mayores detalles; y luego de personalmente limpiar la escena del crimen, pone a cargo al Hobbit de borrar todo rastro incriminatorio dentro del ordenador del asesino. Todo este plan macabro parece tener éxito en primera instancia por las artimañas de ocultamiento del Tarabeo:

El Tárax ya está perfectamente al tanto, pero se hace el que no sabe demasiado. Embolata a los demás con versiones aproximativas, contradictorias, [...] una mujer atropellada por la camioneta de un Muñeco que escapa a toda carrera; o una menor de edad que pasma por sobredosis; o una prostituta que se echa a perder durante una orgía. (Restrepo, 2018: 186)

Además, cuando al narrador le llega la versión sin filtros sobre los hechos, expresa: “¿niñita de barrio pobre infamemente raptada por nuestro Muñeco? ¿Fue eso lo que quiso ocultarme Tarabeo, tras la cortina de humo de la putica muerta en una fiesta por sobredosis?” (Restrepo, 2018: 128).

Acercándose el final de todo, cuando el plan inicial fracasa y el Muñeco tiene que quedarse en Colombia, es Tarabeo quien lo esconde en uno de sus apartamentos. Sin embargo, aquí vuelve a mostrar su habilidad para mover los hilos a su favor, pues el apartamento donde lo guarece está a nombre del Píldora, “Tarabeo había hecho que fuera el Píldora quien firmara el contrato de alquiler, para que María Inés, su mujer, no lo descubriera. O sea que el

Pildo, y no el Tárax, iba a ser acusado de encubrimiento” (Restrepo, 2018: 224), jugada maestra que inicialmente lo escudaba de ser descubierto en sus andanzas con sus amantes por su mujer, y que en este caso es perfecta pues lo excluye de dejar su nombre incriminado sacrificando a otro de sus amigos en el camino.

Cuando todo concluye y cada amigo recibe o no lo que le corresponde, es este personaje el que, aun estando profundamente involucrado, parece quedar inexpugnable ante cualquier posible consecuencia.

4.2.4 La Niña

Como ya se ha expuesto, la niña no tiene por sí misma una voz en la historia y de hecho nunca participa en ningún diálogo que no sea imaginario. Se llega a saber de su existencia cuando ya ha muerto víctima del Muñeco, entonces nunca se le da el chance real de hablar. El capítulo que lleva su nombre está ubicado en el medio entre los tres miembros más malignos del clan y los dos últimos que desarrollan algún tipo de empatía hacia ella, sentimiento que no basta para ponerse completamente de su lado y defender lo poco que queda de ella.

En este capítulo se desarrollan los momentos más álgidos de la historia. La primera imagen de la niña aparece en el computador que recibe el Hobbit y que debe limpiar de todo rastro de conductas comprometedoras. Aquí, el narrador empieza a darle características a la niña, empieza a notar similitudes entre ella y sus sobrinas, su pureza e inocencia. A su vez, sus fotos sugieren su estilo de vida, la vida en la periferia, los olores, la pobreza, las

actividades de las clases bajas. no tiene ni siquiera un nombre claro, es descifrada a partir de su apariencia física, su vestimenta y desde una mirada masculina. Su observador aduce entonces: “Dirán que no sé nada de la pequeña del monte y que aun así voy de araña desquiciada, tejiendo mi red de especulaciones en torno a ella” (Restrepo, 2018: 134). De esta manera, el narrador, que es un hombre privilegiado alejado de la realidad de la víctima, descifra su olor, su esencia, sus dinámicas familiares, hasta intenta ponerle un nombre; basado en lo poco que ve de ella en unas imágenes tomadas furtivamente por su amigo.

Esta nena huele a recuerdo, y también a pobreza y a humo: en su casa deben cocinar con leña. Imagino a su madre y a sus tías, borrosas mujeres de la montaña que lavan la ropa en palanganas de peltre.
(Restrepo, 2018: 132)

Solo a través de las fotos que de ella encuentra en el ordenador la dota de humanidad. Resulta que después de todo la víctima tiene una realidad, una vida, una familia, unas mujeres que la rodean, por más indeterminadas y subalternizadas que estas sean; una existencia que ha sido mancillada.

El narrador también se encarga hábilmente de sugerir las virtudes de la niña y el potencial futuro que le habría deparado. A saber, la compara con la también pobre y pequeña Monelle de Marcel Schwob, aduciendo que debe ser una niña básica que se contenta con las cosas simples y vanas de la vida, pero también la dota de un carácter sagrado cuando la asemeja a una ninfa que

sobresale entre todo el río de perversiones pornográficas. A su vez, la dota de virtudes como trabajadora, responsable, avispada, etc. También especula con la idea de que sería en sus manos que la familia dejaría la miseria y pasaría a engrosar las filas de la clase media-baja como consecuencia del tesón de una niña que se esforzaría por educarse y trabajar por sus seres más allegados. Luego, parece que, a pesar de enterarse del verdadero nombre de la niña, decide no nombrarla, y la llama como La niña-niña. Parecería una estrategia para enfatizar lo pequeña que es la víctima y lo retorcido del crimen cometido contra su humanidad, doblemente niña, doblemente vulnerable, doblemente grave el agravio contra su humanidad.

Con respecto al momento en que el Hobbit tiene que encarar a fondo el contenido de la computadora del Muñeco y que empieza a borrar los rastros de pornografía en ella, se empieza a topar con todas las perversiones de este que parecen ir escalando de menos a más y a medida que las va descubriendo trata de excusarlo diciéndose que, aunque excéntricas o particulares, no son ilegales. Mientras se topa con nuevo material concluye: “Mucha basura, qué bárbaro. Pero qué, [...] nada criminal, al fin y al cabo. Lo que sí me sorprende es la amplitud de su abanico de gustos” (Restrepo, 2018: 122). Así, va desdibujando los límites de lo que está bien y lo que está mal otorgando concesión tras concesión a lo que va saliendo a la luz sobre su amigo, va flexibilizando los estándares y acomodando su moral a las necesidades que vayan surgiendo para definir el umbral entre lo que es aceptable y lo que no lo es.

Que me perdonen Dios y todos sus ángeles y denominaciones, pero no puedo entregar este aparato, la vida de mi cuate el Muñeco va en ello. [...]Es superior a mis fuerzas, aunque quisiera no podría. Fidelidad de amigos de infancia, logia de los Tuttis, viejo pacto. (Restrepo, 2018: 148)

En este pasaje, en una muestra de cómo actúan quienes son partícipes del pacto entre caballeros, el Hobbit pone en una balanza su amistad y lo que es legal o moralmente aceptable, finalmente su pacto de amigos pesa más que cualquier otra cosa.

A continuación, y a medida que avanza y observa más las imágenes de la niña, va reconstruyendo los hechos que precedieron a su feminicidio. Las fotos le indican que la niña fue acechada por un buen tiempo, que se la observaba desde muchos ángulos, en diversas actividades, que los sucesos tuvieron mucho tiempo para planearse, para premeditarse. La niña aquí se retrata como una presa, inocente y pasiva.

Ella entre tanto navega en desprevenición, suspendida, replegada sobre sí misma, ciega a esos ojos que la devoran, ignorante de ese aliento que la alcanza y la ensucia, desentendida de esa presencia que la contamina. (Restrepo, 2018: 139)

Aquí también hay un asomo de deseos de protegerla por parte del Hobbit, quien asqueado por las cantidades de porno que está encontrando en el computador, entre las cuales yace la imagen de

la niña, siente el impulso de salvarla, de sacarla de ese mundo al que no pertenece. “Es brutal el contraste entre ella y el mar de porno. Hay que sacarla ya, ese sitio espanta. Esta niñita llega hasta mí como una aparición, como un soplo de aire puro” (Restrepo, 2018: 131)

Posteriormente, es en este capítulo donde comienzan a surgir las noticias de su desaparición, personas externas al clan irrumpen para tratar de hacer algo al respecto y que no quede impune y el narrador descubre la verdad.

Dicen que el Muñeco secuestró a una niña que no aparece, dicen que fue él, los vecinos de la niña lo vieron, y los familiares. Las cámaras de seguridad lo filmaron, eso están asegurando. Saben que fue el Muñeco. (Restrepo, 2018: 127)

En este pasaje, quien se encarga de informar la todavía incipiente noticia al narrador es su hermana Eugenia. De esta forma, a pesar de que la niña no habla, parece que se encargara de que se sepa todo a través de los demás personajes, especialmente de los secundarios.

El personaje que probablemente más esfuerzos realiza, inicialmente para salvar a la niña, es Eugenia, la hermana del Hobbit. En primera instancia, es quien da el primer aviso de que al Muñeco lo buscan las autoridades. Luego, quita la venda de los ojos del Hobbit y le revela que la desaparecida es una niña pequeña y no lo que se le dijo a él en versiones preliminares.

—Cuál prepagó, Hobbo, vives en las nubes, al Muñeco lo están buscando porque secuestró a una niñita de siete años, ¿entiendes? Hay agite en Bogotá, y tú encerrado en tu cueva mientras la gente grita en la calle, hasta acá me están llegando whatsapps con el escándalo, mira los videos, ¡ahí te los mando! (Restrepo, 2018: 128)

A continuación, insta a su hermano para que sin dilaciones averigüe qué es lo que está sucediendo y haga algo para evitar que a la niña le pase algo grave. Para finalmente exigirle que lleve todo el material incriminatorio que tiene en su poder y lo entregue.

—Díselo enseguida a la Policía —me azuza—. Diles lo que sepas antes de que pase una barbaridad. [...] Quiere saber cómo es posible que yo no haya hecho nada. Su pregunta me sorprende, aunque más debería sorprenderme que me sorprenda tanto. (Restrepo, 2018: 140-141)

Eugenia presiona a su hermano para que siga el conducto legal esperado en un caso como este y no entiende cómo él, teniendo las pruebas que tiene en sus manos, continúa impasible. Él, por su parte, parece no entender las implicaciones que tiene su pasividad ante el asunto.

Acercándose el final del capítulo de la niña, la misma Eugenia es la portadora de la fatal nueva, la niña sí aparece, pero muerta. Le subsiguen a su mensaje los informes oficiales de la Fiscalía que se hacen de dominio público a través de los reportajes

de los medios de comunicación. Estos ilustran de forma detallada los vejámenes a los que se vio expuesta la víctima y exponen los agravantes que implica este crimen en particular:

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: 158)

Este reporte preliminar ilustra perfectamente la relación de poder vertical entre la niña y el Muñeco y cómo esto constituye el crimen en uno de los más dolorosos presenciados por la sociedad colombiana. No obstante, el enfoque particular que tiene el informe se queda corto para dilucidar la experiencia brutal de la víctima. Parece que solo se limitaran a los aspectos legales, pero que carecieran de empatía alguna, reduciendo los sucesos a un crimen más para ser olvidado y archivado.

Aquí queda en entredicho el trabajo de los funcionarios adscritos al poder y detentores de la palabra que, aun estando al servicio de las comunidades y siendo quienes tienen una plataforma para ser escuchados, no cumplen a cabalidad con su rol de representar a las subalternidades en la sociedad. Gayatri Spivak denuncia esta representación que hacen los intelectuales a favor de los oprimidos cuando aduce que los primeros simplemente se informan de la experiencia de los segundos, sin dar lugar a un

análisis exhaustivo de su posición; esto los convierte en cómplices de la continuidad de dinámicas de exclusión y silenciamiento que segregan a las víctimas representadas y las reduce nuevamente a las sombras, quedando inevitablemente carentes de un vehículo discursivo que les propicie ser tenidos en cuenta (Spivak, 2003: 314-315).

Sin embargo, en medio de todos estos informes, surge una voz que, incluso siendo masculina, intenta ponerse realmente en los zapatos de la niña.

Sólo la voz del director de Medicina Legal suena compasiva.

—Pensar en lo vivido por la niña es desgarrador — dice—. La severidad del daño es algo que queda por fuera de lo que el ser humano está dispuesto a percibir. Mucha violencia, mucha, se ejerció sobre su cuerpo..., un cuerpecito que no pesa nada. (Restrepo, 2018: 162)

En este punto es un hombre, el funcionario de Medicina Legal, quien hace el ejercicio de por lo menos intentar imaginar la situación desde la perspectiva de la víctima y su indefensión absoluta ante los hechos, de hecho, reconoce que lo sucedido supera toda lógica humana.

Los medios de comunicación también hacen lo suyo difundiendo la noticia del feminicidio. Sin embargo, se cuidan de no ser demasiado explícitos con la información, editan los vídeos probatorios, edulcoran los detalles y omiten información alegando

respeto por la víctima y la familia. En este punto, el texto presenta una denuncia contra el papel de los medios noticiosos y del público observador:

¿Pero se vale darle vueltas y más vueltas a la historia rodeando de eufemismos y silencios la secuencia de la violación, la tortura y la muerte, por respeto a la menor, por consideración con la sensibilidad de su familia? ¿O por consideración más bien con la sensibilidad del público, o con la propia? ¿Protegernos de lo atroz a expensas de la niña? ¿Que ella sola sepa la minucia del horror, que guarde para sí los secretos de su martirio? No. Ella no va a permitirlo; ha sabido dejar testimonio y denuncia. Su cuerpo está inerte pero no mudo: da cuenta. (Restrepo, 2018: 165)

Este extracto de la novela en el que el narrador se incomoda por la forma de presentarse los hechos ante el público sirve en tanto crítica de la forma en que como sociedad vemos pasar ante nuestros ojos la violencia y la codificamos de tal forma que el único perjudicado sea la propia víctima y que nuestras propias vidas permanezcan inalterables. Pone de manifiesto la preocupación sobre hasta qué punto la tragedia sufrida por una mujer en un espacio privado nos parece relevante o simplemente parte del paisaje. También enfatiza el hecho de que, si bien la niña fue invisible ante una nación hasta el día de su muerte, su mismo cuerpo, lo que queda de ella se encarga de hablar por ella, de dar

testimonio y descubrir las ollas podridas en las que todo un país tiene participación.

Habilidosamente, esta narración logra entregarle la palabra a la víctima a través de las huellas de su cuerpo inerte, mientras la sociedad revolucionada por el crimen banaliza el suceso por medio de términos legales, un cadáver da cuenta de lo que experimentó la niña en carne propia, cuenta su versión, la más relevante, la verdadera. De manera que, a pesar de que en el lenguaje incipiente de la niña no existen los tecnicismos propios de lo que le ha sucedido, no comprende de brechas sociales y seguramente aún no tiene consciencia de su posición de desventaja absoluta, es su cuerpo el que se encarga de gritar lo que no cabe en sus palabras, no necesita de traductores ni abogados para dar testimonio fehaciente de su desgracia.

Con respecto a los arquetipos femeninos a los que se circunscriben a las mujeres, la niña parece que no encaja en ninguno aún, a pesar de que su feminicida la ha ubicado arbitrariamente entre las mujeres a las que no respeta. A su tierna edad es difícil haber definido una personalidad o incluso tener un historial que sirva como excusa para que sea catalogada en uno u otro. Precisamente su indeterminación y absoluta indefensión son lo que determinan la vileza insondable del crimen que del que es víctima. Ubicarla en el grupo de mujeres que para los Tutti Frutti no merecen respeto, sería imposible, pero tampoco pertenece a las mujeres que consideran suyas como sus madres y novias.

Es de hecho esa invisibilidad de la niña, su inexistencia ante la sociedad, lo que la convierte en la víctima perfecta del Muñeco,

lo que hace que la elija a ella por encima de todas las demás, se trata de un crimen premeditado y bien planeado, al menos en cuanto a la caracterización de la víctima ideal. Es el cuerpo de la niña el que la clasifica, su calidad de ser mujer y de no poder desligarse de ello es lo que la condena a su muerte (Basaglia, 1987: 13). Él, un hombre que probablemente se sienta castrado en su masculinidad, alguien a quien, de cuenta de sus adicciones y excesos, sus amigos han ido dejando a un lado, que ha perdido gran parte de su encanto y de la influencia que antaño ejercía sobre sus pares; ahora logra acceder a la niña, la posee, encuentra en ella a ese ser receptor pasivo con quien puede hacer lo que le plazca; situación con la que en su psiquis retorcida vuelve a exaltarse al nivel de un dios.

4.2.5 El Píldora (alias Pildo, Piluli, Pilulo, Dora, Dorila, Gorila)

Cuando ya es noticia a nivel nacional la aparición del cadáver de la niña, aparece el Píldora buscando al Hobbit para verse en horas de la madrugada. Siendo este el integrante del clan que se ha descrito como el más cercano a la “normalidad” o el único que no demuestra conductas de alguna índole de monstruosidad, el Hobbit decide acudir a su llamado. No obstante, en esta cita se confiesa sobre su papel en la tragedia acontecida y resulta estando más involucrado de lo que podría esperarse. Confiesa que después de despedirse del Duque y el Muñeco en el aeropuerto, cuando recién se entera de que lo que lleva en la maleta es un cadáver, comienza a dialogar con esa niña de cuya existencia apenas llega a tener conciencia,

los dos entre ese carro, la niña y yo, yo en mi silla y ella en su maleta, yo más muerto que vivo y ella más viva que muerta. Ahí empecé a hablar con ella, chino Hobbo, ahí empecé y todavía no paro, no he parado de hablarle desde entonces. (Restrepo, 2018: 196)

En este punto de la historia, la víctima ya asesinada empieza a contar su testimonio no solo a través de su cuerpo, sino de los propios involucrados en su muerte y desaparición. Hay una especie de promesa o pacto entre la víctima y el último de los amigos en tener acceso a ella: “Le dijo que no la abandonaría. Permanecería a su lado hasta el final, así fuera la última cosa que hiciera en la vida” (Restrepo, 2018: 201). En este orden de ideas, es el Píldora quien se hace cargo del cuerpo de la niña, pero en lugar de enterrarlo u ocultarlo como se le había ordenado, le prepara un sepelio acuático en la piscina de la finca del Duque, a plena vista, perfecto para ser encontrado. Él mismo aduce: “¿Tirar por ahí a la niña, deshacerme de ella así como así? No, hermano, usted no me conoce. Yo no podía hacer eso; hubiera sido como matarla otra vez” (Restrepo, 2018: 201). En efecto, su rol en todo el proceso de encubrir el crimen intenta, de forma retorcida, reivindicar la humanidad de la niña, devolverle su voz y con más fuerza que nunca. Parece que incluso la percibe como un ser que aún vive, pues trata de curar su cuerpo y su alma de los sufrimientos experimentados. Así, cuando el Hobbit lo interpela para saber las razones por las cuales manipuló su cuerpo de la forma en que lo hizo y sugiere que su objetivo era borrar las evidencias y los rastros del Muñeco, este responde: “No sólo quise borrarle las huellas, también el dolor. Yo hubiera querido que ella pudiera olvidar”

(Restrepo, 2018: 205). Entonces, desde su perspectiva se da lugar a una sacralización de la niña, primero la humaniza y luego la sublima, muy al contrario de sus amigos que solo la ven con fines utilitarios y luego como un inconveniente. En sus manos, la víctima se extrapola a figuras sagradas, seres mitológicos como las ninfas o de la nobleza como la Ofelia de Hamlet; se vuelve musa de expresiones poéticas, la engalana de la relevancia que le fue negada en vida.

Niña-niña sepultada en el agua, ya sin horror ni dolor. Adornada con flores, la niña desflorada. Envuelta en tules de novia, [...]Mínima Ofelia empantanada en el trópico. [...] Su pelo, largo y suelto: un manojito de pólipos y tentáculos. Cuerpo liviano envuelto en membrana de vidrio líquido, ¿placenta, o campana transparente y retráctil? O telas blancas. Apenas unas sábanas, o unos plásticos.
(Restrepo, 2018: 172)

Por tanto, el Píldora se despide de la niña en medio de un ritual elaborado lleno de poesía y referencias que la sacralizan y desde la perspectiva del perpetuador de su sepelio, la dignifican. Aquí el personaje da un giro en su habitual actitud complaciente y actúa en contra de sus propios amigos, “él quiso *mostrarla*, [...] hacerla por fin visible. Quiso al menos honrarla con ese misérrimo homenaje final, ese insuficiente y abatido acto de reparación” (Restrepo, 2018: 177).

Esta ceremonia que le da cierre al feminicidio de la niña también tiene implicaciones personales para Restrepo quien,

conmovida por lo doloroso de la muerte de Yuliana Samboní, la víctima en quien se basa la novela, siente una necesidad de restituirle todo lo que le fue arrebatado, en una entrevista con *The objective*, la autora explicó:

era un compromiso con la propia niña. 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 son las palabras, pensé en cómo podía proteger a esa niña de la impunidad de unos agresores tan prepotentes. (Basciani, 2018)

De esta forma, a través de la novela y especialmente con el homenaje simbólico durante el ritual acuático, Restrepo intentó que esa niña que fue tratada impunemente como si no fuera nadie, se sublimara a un todo, se convirtiera en la representación de la indignación de la subalternidad como colectivo social.

Finalizado el sepelio y contrario a la promesa que hizo, el Píldora no se queda con la niña hasta el final, pues al ser quien tiene un contacto más íntimo con ella después del asesino, a través del diálogo que establece con ella y siendo a su vez el más sensible ante los hechos, esto termina siendo imposible de soportar para él, lo colma la culpa. Además, parece que el testimonio que la niña entrega a través de él lo supera hasta el punto de no ser capaz de continuar viviendo: “El Píldora regresó al colegio cuando yo me alejé, y al amanecer se tiró de cabeza desde el campanario” (Restrepo, 2018: 215). Aquí se ilustra con creces lo brutal de la

experiencia femenina, la que tienen que cargar consigo muchas mujeres desde las sombras, pero cuando un hombre tiene que lidiar de cerca con lo que implica, no puede con tal peso sobre sí.

No obstante, las penurias experimentadas por ellos a causa de la tragedia de la niña no implican que en el relato se desvíe la atención hacia ellos como víctimas, por el contrario, el dolor sigue estando plasmado en la niña:

Nuestro dolor es ajeno: se lo hemos robado a la niña.
Ella absorbe todo el sufrimiento, todos los pesares del mundo están en ella. Esto no se trata de nosotros, no vengamos a hacernos los mártires. (Restrepo, 2018: 178)

El énfasis de esta cita está puesto sobre la forma en que los hombres no solo acallan, sino que también usurpan la experiencia femenina, se apropian de ella. Pero en las subsiguientes líneas del relato se les pone en su lugar cuando ellos mismos llegan a la conclusión: “nosotros somos los asesinos” (Restrepo, 2018: 178).

4.2.6 *Hobbit (alias Hobbo, Bitto, Bobbi, Job)*

Como ya se ha expuesto previamente, además del Píldora, el Hobbit es otro personaje que parece dialogar de alguna manera con la niña. En sus manos, el lector llega a saber de ella, de su apariencia, de su procedencia, incluso de un carácter y unas cualidades imaginarias conferidas por el narrador observador, de hecho, hasta le asigna posibles futuros de haber logrado sobrevivir al ataque de su agresor. Así pues, el Hobbit se sale del molde de su grupo de amigos, tiene una cosmovisión que difiere mucho de la de

sus pares, es un académico que dista en gran manera de lo que representan los demás. No obstante, y pese a las diferencias con su clan de amigos que podrían reivindicar un poco su nombre, este personaje en realidad sigue representando a esa parte de la sociedad que observa impávida como ocurren injusticias ante sus ojos y, desde una posición de comodidad o de miedo a perderla, decide guardar un silencio cómplice contribuyendo así a la reproducción y propagación de las violencias. Él mismo ilustra su rol durante los sucesos: “Qué puedo hacer, qué, yo, Hobbit, Hobbo, la antítesis de la acción. El antihéroe por antonomasia” (Restrepo, 2018: 141).

De hecho, en momentos de la narración, mientras su actitud debería ser la de acción absoluta a favor de la víctima o como mínimo angustia por la latente tragedia, se inmiscuyen en su narrativa razonamientos que banalizan la inmediatez que requiere de su parte lo que está sucediendo:

En todo el día no he comido nada, se me ocurre pensar que podría echarme antes la pasadita por El Corral y zamparme de velocidad una hamburguesota. [...]doble carne, queso cheddar, lechuga crujiente, tomate y bacon, más papas a la francesa, anillos de cebolla y batido de vainilla [...]. En quince minutos despacho el banquete y ya luego voy corriendo y le hago el mandado a Eugenia. [...] si las autoridades van a detenerme, más vale que sea con la panza llena. Aunque claro, Eugenia me recontramata si le confieso mis aviesas intenciones. (Restrepo, 2018: 146)

En este pasaje, además de minimizar la tragedia a punto de ocurrir, también queda en entredicho el valor que el Hobbit le otorga a la vida de la niña. Sus necesidades personales, que podrían dar espera, no solo son priorizadas, sino que se toma el tiempo de exponer con lujo de detalles un simple antojo al que no debería ni dársele lugar en una situación de tal magnitud. Además, se hace visible que, en caso de actuar, lo hace no por una necesidad intrínseca que se impone al testimoniar tal evento, sino porque alguien externo lo está presionando insistentemente a hacerlo. No está en su código moral la obligatoriedad de hacer algo para detener la catástrofe, y por eso percibe su rol como un simple encargo que puede dar espera. De hecho, teme más las condiciones de su propio cuerpo en caso de ser aprehendido por las autoridades, que el eventual hallazgo de una niña asesinada, suceso en el que sería cómplice por omisión e incluso ocultamiento de pruebas.

Tal vez sea esa misma posición de observador/cómplice la que le adjudicó el papel de narrador de la historia, el encargado de darle la palabra a todos los implicados y, a su vez, el menos implicado de su clan. En una entrevista, la autora de la novela expone su elección del narrador como sigue:

Entonces era la teoría de que la realidad no la narras directamente sino a través del espejo. [...] Ese era el Hobbit: el espejo que permitía mirar aquello sin condenarlo tajantemente de entrada, sino de alguna manera condescendiendo con aquello, coqueteándole peligrosamente, untándose de toda esa porquería pero con la suficiente distancia como para poder

juzgarla. Y al final su vida se le destruye. (Pérez, 2019)

En consonancia, el Hobbit se convierte en el punto en el que convergen todas las versiones, víctimas y victimarios, femeninas y masculinas; es el reflejo de lo que sucede y el filtro de lo que llegará al lector. Así, es el encargado de entregar el compendio polifónico de lo que sucede durante toda la novela. Es esa bifurcación entre ser o no cómplice activo y ser o no verdugo del perpetuador la que lo hace catalogarse a sí mismo como un ser supeditado a todos: “soy un robot que obedece órdenes, primero las de Tarabeo, que me ordena ocultar, y ahora las de Eugenia, que me ordena revelar. Soy un robot obediente” (Restrepo, 2018: 146), y, aun así, siendo el subalterno de todos, logra quedarse corto en todas las tareas que se le estipulan.

No solo durante los momentos más críticos del relato, sino también cuando ya todo ha concluido y el asesino está preso, el Hobbit afronta todo aislándose en su apartamento, dejando de responder a mensajes y llamadas, ensimismándose en actividades banales como juegos en su móvil. Se oculta del clan de amigos, de su hermana, de los medios de comunicación y las noticias, incluso de su amiga íntima Alicia. Sin embargo, lo embarga el sentimiento de culpa, “me cae encima la culpa entera. El horror que ha causado el Muñeco es mi propio horror. [...] Estamos hechos de la misma sustancia, esa sustancia podrida, pestilente, ponzoñosa” (Restrepo, 2018: 160). En este punto se hace claro que independientemente de su grado de participación, todos los miembros del clan son igual de

culpables, por más que se hayan matizado sus niveles de monstruosidad, todos son responsables del final de la niña.

En consecuencia, a pesar de que el Hobbit trata de acallar esta culpa silenciando a todas las voces que lo rodean, pero ni esto logra redimirlo de quedar salpicado en esta historia. Cuando ya han pasado algunos meses desde la aprehensión del feminicida, el narrador se muestra afectado, transformado, su vida no ha vuelto a ser la misma, todavía se oculta en su apartamento porque teme, entre otras cosas, seguir siendo alcanzado por la onda imparable de las acciones del Muñeco. Finalmente, el asesino vuelve a alcanzarlo, pues la carta que escribe desde la cárcel llega hasta su apartamento deslizada por debajo de su puerta y pese a intentar destruirla para no sucumbir ante su contenido, termina absorbo en ella, nuevamente bajo el control de su ahora ex-amigo.

En la narrativa de este personaje también hallamos la indignación que no es exclusiva de las víctimas directas e indirectas de la violencia.

Así quería tenerte, hundido y humillado, destilando miedo. Ahora sí, hacete el bravucón. [...] Quiero verte llorar, amigo. Quiero que ardas de vergüenza. Ponete bien colorado, mostraré un tris de remordimiento. Se te acabó el reinado, mi rey. Te cayó por fin la dolorosa. (Restrepo, 2018: 212)

En este pasaje hay un potente deseo por que se haga justicia, pero estas palabras no dejan de quedarse consigo mismo, son

irrelevantes, pues realmente nunca se las expresa a su destinatario de forma directa, simplemente las dice para sí cuando lo ve siendo apresado por las autoridades. Nuevamente, sus reacciones se limitan a su espacio personal y se quedan sin afectar ni modificar el curso de las cosas.

No obstante, en medio de esa indignación hace referencia a la fuerza popular que se levanta como resistencia hacia la violencia ejercida contra la niña, habla de la turba enfurecida que reclama justicia y la compara con los sucesos históricos del 9 de abril de 1948, el día también conocido como el Bogotazo. Esta fecha se presenta entonces como un lugar común en la novela. En ella el pueblo levanta la voz y lucha por destronar del poder a los mismos detentores de siempre.

¡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, 2018: 211)

En esta analogía, las muchedumbres que están en duelo por la muerte de la niña son la representación del pueblo indignado como colectividad y los oligarcas son la representación del Muñeco que, al igual que ellos, se ha acostumbrado a ir por la vida usando y abusando de su posición privilegiada. Y es que al igual que en el contexto del Bogotazo, en el que el gobierno de Rojas Pinilla y la prensa hicieron lo suyo para censurar, desinformar y edulcorar los detalles; en el asesinato de la niña, los medios aportaron su parte

en el silenciamiento y revictimización de la víctima. Pero a pesar de estar luchando contra fuerzas muy superiores, la colectividad, cuando se aúna, adquiere una potencia inimaginable que arrasa hasta con los más poderosos, como se ilustra a continuación:

—Cómo se llamaba ese pisco, el asesino de Gaitán...
¿Roa Bastos? —pregunto.
—Roa Sierra —me corrige Rojitas—. El que mató a Jorge Eliécer Gaitán fue Roa Sierra.
—Roa Sierra, es correcto, el 9 de abril de 1948. La ciudad no perdona, Rojitas, va a despedazar al Muñeco, como hizo con Roa Sierra. Lo va a descuartizar y se lo va a manducar, como a Grenouille, el de El perfume...
(Restrepo, 2018: 210)

Así pues, esa niña venida a poco y esa ciudad de la periferia, representada por unos cuantos, pero suficientes, se tragarían al Muñeco con justa cólera.

Que lo capen, que lo rompan, que lo aplasten con el peso de sus cuerpos y le triturén los huesos, como hizo él con ella. Que le arranquen la boquita a mordiscos, como le hizo él a ella, y lo desgarren por dentro. (Restrepo, 2018: 210)

Porque en contraposición a las entidades estatales viciadas y cómplices, la justicia popular no da espera y está lista para vengar la sangre de la niña en caso de que los organismos encargados decidan no hacerlo.

La conclusión del narrador, habiendo puesto las cartas sobre la mesa, habiendo expuesto todas las posibles voces, incluso la silenciada desde antes de poder expresarse, es: “si el Muñeco es la cara visible del monstruo, la cara oculta somos nosotros” (Restrepo, 2018: 248), llevándonos de nuevo a la idea inicial en la que se sugirió que *Los divinos* es la puesta en escena de la pluralidad de rostros y cómplices que tiene la violencia ejercida contra las mujeres en Colombia.

Además, el cierre de la novela se da con una última alusión a los monicongos que lapida a todo el clan de amigos y a la sociedad colombiana en pleno cuando dice: “Los monicongos son mil, y el más chiquitico es igual a mí” (Restrepo, 2018: 248), aquí queda desenmarañado hábilmente el acertijo de los monicongos, cuando el reflejo que nos devuelve el espejo es el de los monstruos que todos, sin excepción, llevamos dentro (Sánchez-Blake, 2021: 202).

4.2.7 Personajes femeninos “secundarios”

Si bien ya hemos mencionado en varias ocasiones a los personajes femeninos que gravitan alrededor de los Tutti Frutti a través de la novela, ahora vamos a ver en más detalle sus participaciones y lo que sus voces y sus acciones aportan a la cosmovisión del relato de *Los divinos*.

Daremos inicio con Alicia, uno de los personajes femeninos más recurrentes, especialmente porque está relacionada en alguna medida con todos los integrantes del clan de amigos y por eso nos topamos con su presencia en todos los capítulos. Alicia inicia su relato siendo presentada como la novia del Duque y la amiga entrañable del Hobbit de la que, además, como se ha mencionado previamente, está enamorado. Este personaje atraviesa un proceso de transformación a los ojos del narrador a medida que va avanzando la historia y se hacen de ella lecturas que podrían resultar contradictorias.

En las primeras etapas de la historia descubrimos que Alicia es una mujer bastante independiente que se vale por sí misma, educada, culta, conocedora de política, con trabajo, con opiniones propias; de hecho, el narrador la cataloga como una sibila, ya que incluso antes de que acaezcan todos los sucesos trágicos, ella ya había sentenciado que algo andaba mal con el Muñeco: “es la inmovilidad previa a la tormenta —sentencia Malicia” (Restrepo, 2018: 62). Aquí Alicia es dotada con habilidades de bruja, es retratada como una mujer con capacidades que van más allá de lo aparentemente observable para los demás personajes. También se la muestra como una mujer que ejerce plenamente su sexualidad, que abiertamente habla del deseo y de su vida sexual con su pareja, empoderada de su cuerpo en medio del océano machista en el que debe nadar.

Sin embargo, esta imagen de mujer empoderada se desvirtúa cuando Alicia está cerca de la órbita del Duque,

se vuelve irreconocible cuando está con el Duque, toda modosita y complaciente. [...] no me la aguanto cuando anda derretida con su novio, me parece que finge, o que se esfuerza demasiado. Me dan ganas de ponerle un espejo delante y señalarla, mírate, Alicia, mira en lo que te transformas. (Restrepo, 2018: 57)

Primero, hay que resaltar que esta es una interpretación que hace de ella un hombre que, además de quererla para sí, la valora en tanto ella actúe de una forma que beneficie su amistad y no la relación de pareja con el Duque, por tanto, es una lectura que de por sí está viciada. Sin embargo, de ella se desprenden varias consideraciones. Para empezar, Alicia está dispuesta a renunciar a su carácter independiente si con esto logra complacer a su prometido. Además, aun siendo una mujer categorizada en el grupo de las que merecen respeto, cae en la misma categoría de las que no cuando licencia a su pareja para que disponga de ella a su antojo. Restrepo hace alusión a este respecto cuando dice:

hay una mujer a la que yo puedo dominar o someter, ya sea para que la fotografien 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. (Basciani, 2018)

Pero el narrador no solo la critica por su disposición para ablandar sus formas cuando está con su pareja, sino que va más allá y hace un símil entre ella y otros personajes femeninos cuando expone:

unge con loción antisolar al Duque, lo acompaña a dormir la siesta, le empareja la barba con unas tijeritas. Y lo peor, lo que más ha llegado a indignarme: una vez la vi sacándole una espinilla de la espalda, solícita como una *geisha*. Un espanto.
(Restrepo, 2018: 59)

En este pasaje la asemeja con María Magdalena, la prostituta del relato bíblico que yace a los pies de Jesucristo y lo unge con los aceites más caros, y con una *geisha*, ambas mujeres dominadas cuya función se limita a satisfacer a las figuras masculinas a su alrededor; en efecto, una imagen contradictoria en comparación con la Alicia que se presenta en un principio.

Casi al final del relato sale a la luz que es Alicia quien revela el paradero del feminicida escondido, pero esta revelación trae consigo también la noticia de que Alicia no solo tenía al Duque como su prometido, sino que simultáneamente era la amante de Tarabeo, el único amigo casado del grupo. Aquí hay una división de su imagen leída desde el narrador, por una parte, continúa siendo la mujer que unía al clan, la piedra angular que mantenía el grupo andando, por otro lado, se le denigra su moralidad por sus elecciones sexuales. Se mueve entre la categoría de mujer de valor y de mujer mala que no merece que se cifre su confianza en ella. El

apodo que tuvo durante todo el relato cobra sentido aquí, Malicia no es tan pura como el narrador suponía:

¡Novia de Tarabeo, el playboy, el seductor de pacotilla, el maniobrero! ¿Se puede caer más bajo, Alicia? [...] El Señor me la dio y el Señor me la quitó, bendito sea el nombre del Señor. [...] Ay, Alicia, mi Malicia, qué buen apodo te puse, te viene como anillo al dedo. (Restrepo, 2018: 227)

Este aparte, aunado con los intertextos que hacen referencias a sibilas, María Magdalena y *geishas*, ponen de manifiesto que, en realidad, Alicia fue cuestionada de principio a fin por el narrador, el hecho de que fuera dueña y consciente de su cuerpo y su sexualidad nunca fue aprobado por el Hobbit, especialmente porque estas características nunca lo beneficiaron directamente sino a otros de sus pares. Así, cuando la mujer vista como objeto de deseo sexual no ejerce tal sexualidad con el hombre que la desea, se vuelve blanco de *slut shaming* y sujeto de moralidad cuestionable.

Además, esta imagen de una mujer influyente y fuerte puso en jaque la dominación masculina durante toda la extensión del relato. A manos de Alicia se hicieron posibles algunos de los hitos más relevantes de la historia. Primero, advirtió la peligrosidad del Muñeco antes que cualquiera pudiera hacerlo. Segundo, dio aviso a la policía del paradero del feminicida e hizo posible su captura. Finalmente, canceló su matrimonio con el Duque, destruyendo así

su fachada de perfección y librándose a sí misma de la dominación de la que fue víctima estando en una relación con él.

Para terminar con este personaje, Alicia, con toda su independencia, con todo y sus dotes de sibila, siendo una mujer aparentemente apreciada entre los miembros del clan, no termina siendo más que otra de las dominadas por los Tutti Frutti. En definitiva, no hay estatus ni carácter suficientes para resguardar a las mujeres de las violencias machistas que las rodean.

Otro personaje femenino recurrente es Eugenia, la ya mencionada hermana del Hobbit, quien también tiene una labor crucial en la historia. Como ya se ha expuesto, funge como la voz de la consciencia del Hobbit, lo informa de lo que está sucediendo de principio a fin, es quien revela ante el narrador la identidad de la víctima, es quien da la noticia de su muerte, es quien lo extrae de su carcaza de ermitaño y lo fuerza a tomar acción incluso en contra de su voluntad.

Eugenia conoce al Muñeco desde que eran niños y sus propias hijas han estado en contacto con él en múltiples ocasiones. Esa cercanía de toda una vida no es razón suficiente para que ella empatice con su situación, pues en los escasos diálogos que se le confieren, es implacable con sus exigencias de justicia. De hecho, al igual que Alicia, reconoce que las acciones del Muñeco no son del todo sorprendentes, “Tanto no me extraña. Siempre hubo algo raro en Chucky, algo cruel, ¿me entiendes? Algo enfermo” (Restrepo, 2018: 141-142).

Vale la pena resaltar que tiene que entrar en escena este personaje, que tiene la particularidad de ser un personaje femenino, para que alguno de los implicados en la desaparición entienda que

lo que están haciendo es ilegal y podría acarrear graves consecuencias. Entre las herramientas de que se sirve Eugenia para dignificar a la víctima está la comparación que hace entre ella y su propia hija; se asemejan por sus edades contemporáneas y por su vulnerabilidad, esto hace que su hermano se sienta tocado de forma más directa con el crimen pues se están mencionando mujeres que son relevantes en vida y a las cuales aprecia y se hace una valoración de la víctima en el mismo nivel de sus sobrinas.

Asimismo, Eugenia se expresa de forma desesperada cada que tiene una conversación con el Hobbit, se indigna e incluso grita; “Ve corriendo, hermanito, hay que dar con la niña, mira que debe tener la misma edad de Lorena, es apenas una nena, no hay derecho, qué atrocidad, carajo, qué infamia, ¡corre, Hobbo! ¡Ya!” (Restrepo, 2018: 142), hace falta mucha insistencia de su parte para lograr sacar a su hermano del sopor que lo paraliza y que no lo deja actuar a favor de la niña.

Puesto que este personaje comprende que a su hermano le costará muchísimo hacerse cargo de la situación y buscar a las autoridades, se ofrece a brindarle acompañamiento constante para garantizar que entregue la computadora con todas las evidencias, se apersona de la tarea, “Para animarme a cumplir con mi cometido, Eugenia me ofrece acompañarme telefónicamente. Dice que me irá monitoreando hasta asegurarse de que estoy a salvo” (Restrepo, 2018: 145-146). Así, está decidida a tomar control a favor de la víctima y también a proteger al Hobbit con su compañía a pesar de que ni siquiera se encuentra en el país en el momento de los hechos. En estos hechos hay una cierta subversión de los roles

masculinos y femeninos dentro de *Los divinos*, la mujer se vuelve líder dominante mientras que el hombre se ve infantilizado y dominado por su hermana.

A continuación, mencionaremos a otro personaje que, sin ser muy mencionado durante la historia, nos ayuda a esclarecer la personalidad y los razonamientos del narrador. Se trata de la madre del Hobbit, una mujer que decide separarse, siendo de una época en la que no es común terminar un matrimonio y, a pesar de tener dos hijos pequeños, se prioriza a sí misma y se dedica a hacer las cosas que le gustan y a disfrutar de su propia vida. Estas acciones hacen que su hijo la culpabilice y la acuse de haberlo abandonado durante toda su vida. De hecho, en repetidas ocasiones hace alusión a los escasos y breves momentos que aún comparte con ella de los que lo rescata es la torta de plátano que le prepara para amenizar sus visitas:

¿Una muestra de su arrepentimiento por el mucho abandono en que nos mantuvo durante tanto tiempo? [...] No descarto que esta mísera torta sea la forma en que mamá me busca y me tiende una mano, un gesto suyo que no sé reconocer, que no sé agradecer como debiera. (Restrepo, 2018: 240)

En este apartado el Hobbit recrimina las elecciones de vida de su progenitora, quien ha subvertido el arquetipo canónico de la maternidad. Cuando el papel de una madre debería ser el de mujer cuidadora y abnegada, ella ha elegido satisfacer sus propias necesidades. El narrador alega que esta relación distante con ella ha dado como resultado su desarraigo, ha derivado en su incapacidad

de establecer contacto físico con sus seres más allegados. Por el contrario, estos reproches no suceden en contra del padre, quien ni siquiera es mencionado en todo el relato. No obstante, y a pesar de su relación fracturada con su madre, el Hobbit se intenta refugiar en detalles que relaciona con ella para intentar encontrar un refugio del horror en los momentos más críticos que trae consigo el crimen del que es partícipe. El regreso a la madre, por antonomasia es la señal de búsqueda de protección. Cuando su vida está al borde del colapso, el narrador evidencia el constante retorno simbólico a la madre previamente anulada.

A manos de la madre del Hobbit también se evidencian actitudes propias del engranaje patriarcal. A saber, nunca menciona el verdadero nombre de la persona que le ha ayudado por años con las labores hogareñas, “siempre la llama así, esa mujer, y no por su nombre, pese a que esa mujer ha trabajado para mi madre tres veces por semana durante los últimos ocho años” (Restrepo, 2018: 239), tal vez esto suceda por el simple hecho de tratarse de una persona de un estatus social humilde o por que en su imaginario se siguen perpetuando las dinámicas de indeterminación femenina que solo dan cabida a identidades relacionadas con figuras masculinas de su propio entorno.

El último personaje femenino secundario que vamos a considerar es la madre del Muñeco, quien se menciona escasamente durante el relato, pero nos ayuda a dilucidar más detalles del asesino y su entramado social más privado. Es con las referencias de esta mujer que entendemos un poco cómo se dio lugar a la construcción del monstruo que terminó por causar la tragedia tema

central de esta novela. La madre del Muñeco entra en escena como una madre convencional que se preocupa por el bienestar de su hijo, se ocupa de sus necesidades y con quien tiene una relación muy cercana, como se muestra en esta escena:

manzana, galleta, sándwich de atún o de jamón y queso, amorosamente colocados por la mamá de Muñeco para el Muñeco en su lonchera de He-Man. Porque la señora se ocupaba de eso personalmente, como también de tenderle la cama y arreglarle el cuarto; no permitía que las sirvientas se metieran con las cosas del cachorro. (Restrepo, 2018: 234)

De este modo, se la retrata además como a una madre sobreprotectora que siempre hizo todo por su hijo y contribuyó a alimentar esa imagen inflada que él se creó sobre sí mismo. Finalmente, a esta mujer se le otorga parcialmente la culpa de los hechos ocurridos a manos de su hijo:

Desde el principio y hasta el final, la vulnerabilidad despótica del hijo sometió a la madre. El hijo la consumía. El hijo crecía en soberbia gracias a que ella se encogía. Ella confundía el egoísmo insaciable del hijo con hambre verdadera, y lo atarugaba de mimos. Ceronetti diría que el desmedido amor de esa mujer por la supuesta debilidad de su hijo le proporcionó a este una fuerza terrible. (Restrepo, 2018: 234)

En efecto, La madre del Muñeco podría ser vista como cómplice de lo sucedido, durante toda su vida alimentó sus caprichos, los cuidó en exceso, lo sobreprotegió, le subsidió sus vicios. Se encargaba de él personalmente hasta crear una especie de dependencia emocional hacia ella de parte de él. Siempre estuvo allí para limpiar sus desastres. El rol de su familia jugó un papel crucial en la historia, pues perpetuaron sus actitudes desde siempre alimentando su ego y su creencia de tener todas las licencias sin ninguna consecuencia, fortaleciendo su percepción de la impunidad.

En consecuencia, en medio de las voces femeninas también nos encaramos con mujeres cómplices del engranaje social machista, mujeres que aportan a la perpetuación de los cánones de comportamiento masculino patriarcal.

la madre de El Muñeco, utiliza su propio poder para tapar todas las debilidades del hijo, que no se noten. [...] 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. (Basciani, 2018)

Así pues, esta excesiva protección maternal y sus concesiones desmesuradas propiciaron el ambiente perfecto para germinar un monstruo terrible.

Como continuación de este apartado, es imprescindible resaltar que estos personajes femeninos secundarios, a pesar de sus diferencias, sí tienen algo en común, y es que todas, en distintas medidas y movidas por motivaciones diversas, terminaron siendo las autoras de los mayores hitos dentro de la narración. Como se ha expuesto sobre Restrepo, generalmente cuenta las historias desde la perspectiva femenina y la fuerza de sus personajes va creciendo hasta dominar los relatos. En este caso, incluso habiendo cambiado su tendencia y habiendo decidido contar todo desde la perspectiva masculina, vuelven las mujeres a tomar las riendas de los momentos clave de la historia; los momentos coyunturales del antes, el durante y el después ocurren gracias a sus gestiones.

Adicionalmente, estas lecturas femeninas presentes en *Los divinos*, en ocasiones contradictorias, ya que a veces refuerzan y otras subvierten el orden tradicional de la ideología patriarcal, fungen como estrategias de enunciación de la diversidad femenina y de la heteroglosia presente en sus discursos, que dista mucho de la visión totalizante masculina. De este modo se entrega por medio de esta novela una narración de la experiencia femenina como una que evoluciona de forma circular y dinámica, de mujeres complejas e indefinidas. A saber, una narrativa polifónica, con la habilidad de apropiarse de varios puntos de vista y perspectivas que impliquen unas particularidades opuestas a la cultura dominante en todas las esferas posibles (Jiménez, 2020: 372).

Para dar cierre a este capítulo, todas las figuras femeninas presentes en *Los divinos*, desde su heterogeneidad, independientemente de sus privilegios o de su carencia de ellos,

terminan siendo alcanzadas en alguna medida por las manifestaciones de violencia patriarcal, sea esta simbólica o literal.

5. Discusión y conclusiones

En este punto, conviene volver sobre los objetivos propuestos al inicio de esta tesis doctoral con aras a hacer una conexión entre estos, los referentes teóricos en los que nos hemos apoyado y las conclusiones que se suscitaron como consecuencia del análisis del derrotero recorrido particularmente por Laura Restrepo y Albalucía Ángel y del corpus de sus obras elegido como objeto de estudio.

Tal y como hemos expuesto a lo largo de esta tesis, las escrituras femeninas en el ámbito colombiano se vieron enfrentadas desde sus inicios de cara a obstáculos variados, que no solo estuvieron relacionados con la construcción de una identidad, primero latinoamericana y luego nacional, sino también con la construcción de una identidad femenina; un proceso que se dificultó por el hecho de tener que encarar los retos propios de la creación literaria femenina, que se ve limitada por el simple hecho de la predisposición de índole patriarcal de los roles de género, y de contar con muchas menos garantías y múltiples cautiverios impuestos por las dinámicas sociales hegemónicas.

En este orden de ideas, debemos resaltar de nuevo la labor fundamental llevada a cabo por mujeres que aportaron su grano de arena para abrir el camino de nuevos procesos creativos escriturales de otras mujeres. No podemos desconocer los aportes realizados por múltiples mujeres que desde la época de la colonia escribían desde las limitadas posibilidades que se les concedían por sus características especiales, como la pertenencia a organizaciones religiosas y la necesidad de una educación religiosa que tenían encomendado impartir. Pero, Soledad Acosta de Samper es probablemente la mujer que marcó un antes y un después en este derrotero de la búsqueda de reconocimiento de las mujeres en el mundo de la literatura nacional, pues fue impulsadora de avances significativos, de los que pudo ser partícipe gracias a su posición privilegiada tanto en el ámbito económico como en el político. En efecto, en sus manos y gracias a sus gestiones, la producción literaria femenina colombiana se hizo más prolífica y encontró tanto motivaciones como plataformas para ser reconocida.

Además, Acosta fue una de las principales impulsoras de la inclusión de las mujeres en la academia y de la igualdad de condiciones para estas a la hora de acceder a la educación superior. También, gracias a sus esfuerzos a favor de la escritura femenina, el país experimentó una época fecunda en producciones hechas a manos de mujeres que, a pesar de no tener la misma difusión y reconocimiento, empezaron a ver la luz luego de décadas de oscuridad e invisibilización, en publicaciones periódicas que las acogían tanto en calidad de autoras como en calidad de consumidoras finales como público objetivo. Adicionalmente, esta autora demostró en carne propia a través de sus propios textos, que

los procesos creativos femeninos no se rigen por un patrón hegemónico arquetípico, pero que abundan en diversidad y estilos.

De esta forma, Acosta fue una precursora de las escrituras femeninas decimonónicas en Colombia y abonó considerablemente el terreno para que las autoras que la sucedieron hallaran espacios que vehicularan sus creaciones. Como ya se ha explicado, Acosta tuvo una transformación en lo que respecta a la forma en que escribía y los pilares sobre los que reposaba sus creaciones. Así, retomando las categorías literarias femeninas propuestas por Elaine Showalter (1999), Acosta se suscribió inicialmente a la literatura femenina, en la que aún no había ninguna transgresión contra el sistema y, por el contrario, se reproducían los idearios patriarcales; esto era evidente cuando escribía bajo seudónimos masculinos, como ejemplo. Más adelante, comenzó a escribir sobre temas de interés femenino, en revistas en las que también escribían otras mujeres, y así dio paso a la literatura de mujer. Finalmente, impulsó fehacientemente la educación femenina, tópico que incluyó en sus publicaciones regulares a las que tenían acceso tanto hombres como mujeres, dando así paso a la literatura feminista en su país.

En este orden de ideas, las dos autoras objeto de nuestro análisis, Laura Restrepo Y Albalucía Ángel, como sus sucesoras y colegas, se beneficiaron de ese camino recorrido y encontraron la manera de visibilizar la voz femenina en medio de la sociedad colombiana. Estas autoras, desde sus estilos particulares, han sido claves en la historia literaria colombiana de los siglos XX y XXI.

Es imprescindible, sin embargo, llamar la atención sobre el hecho de que ambas autoras tienen una característica en común que además comparten con Acosta de Samper, la cual ha sido fundamental para posibilitar su visibilización y reconocimiento; a saber, ambas pertenecen a círculos sociales privilegiados, han sido educadas en prestigiosas escuelas y universidades a nivel nacional e internacional, y se han codeado con figuras relevantes del mundo político y académico.

Primero vimos cómo Ángel, además de su educación cosmopolita se codeó con los más afamados escritores del *boom* en su momento. Luego, analizamos que Restrepo también tuvo la oportunidad de formarse en universidades de gran prestigio y trabajó como periodista en medios de comunicación ampliamente consumidos por el público colombiano. También tuvo contacto con autores del canon latinoamericano y colombiano como García Márquez, quien le corregía personalmente sus textos antes de ser publicados en los medios de comunicación en que trabajaba.

Luego, se desempeñó como activista por los derechos humanos y facilitadora de procesos de paz en algunas de las negociaciones que ha atravesado el país, en su caso fue comisionada de paz en las negociaciones adelantadas con la organización guerrillera urbana, M19. Así que no hablamos de dos autoras que hayan escrito desde la marginalidad absoluta, pues en cierta forma tuvieron acceso a facilidades que la mayoría de sus contemporáneas no pudieron disfrutar; sin embargo, el embate de las luchas femininas también las alcanzó.

Por su parte, Ángel pasó décadas rodeada de prestigiosos escritores, incluso ganadores de premios Nobel, tan solo siendo percibida como una cantante entre reuniones de amigos y bares. La autora era vista por su círculo cercano como una autora sin mayores logros, pues los mismos escritores del *boom* la menospreciaban a pesar de tener ante sus narices a una autora de tal genialidad. Por muchos años tuvo que ejercer otras labores, pues le era imposible vivir de la literatura y en lugar de ser apreciada por sus compatriotas por sus resultados creativos de un estilo tan único, se le dieron apelativos como “desvirolada” o escritora experimental, que no daban cuenta de su carácter transgresor y su evidente nivel de erudición. Una de las razones por las que concluimos que Ángel no ha recibido el reconocimiento del que es merecedora, es la forma en que se ha atrevido a escribir. Es decir, en sus novelas, Ángel subvierte el lenguaje, rompe con las estructuras literarias canónicas. Su obra está llena de misticismo y simbolismos difíciles de interpretar. Transgrede las normas gramaticales y de puntuación, sus relatos no son lineales, están colmados de saltos analépticos, *flashbacks* y *flashforwards* que no son muy claros y demandan un gran esfuerzo para ser dilucidados.

Ángel también hace que se dificulten la comprensión y la clara identificación de los narradores, pues juega con sus multiplicidades y con los flujos de consciencia, mujeres escindidas y fragmentadas que dividen los discursos de forma compleja. Además, se vale de muchísimas expresiones propias del dialecto de su región, palabras usadas por las madres y abuelas, que no son comunes salvo en una época y zonas muy específicas. Así, la

tradicción oral y la identidad regional se ven reflejadas por toda la extensión de sus obras.

Por el contrario, Restrepo está adscrita al lenguaje canónico y no lo subvierte. Tal vez en eso yace su amplia aceptación y reconocimiento entre los círculos principalmente masculinos. Pese a esto, esta autora también ha experimentado en distintas medidas las consecuencias y experiencias de la subalternidad femenina. Primero, a través de sus estudiantes de comunidades vulnerables en la época en que se desempeñó como docente de literatura, a través de quienes conoció situaciones particulares de precariedad e indefensión alternas a la suya propia. Luego, militó en organizaciones de izquierda, en las cuales luchó de primera mano contra la sociedad imperialista hegemónica. Cuando documentó las vivencias durante el proceso de paz con el M19, sufrió las consecuencias del conflicto de primera mano al ser amenazada y desarraigada de su país para salvar su vida, todo con la intención de silenciar sus denuncias en contravía con las agendas ocultas de los detentores del poder.

Es significativo el hecho de que tanto Ángel como Restrepo parecen haber tenido que orbitar alrededor de figuras masculinas referentes de la literatura internacional, antes de lograr brillar con luz propia. También hay que resaltar que Ángel se vale de un lenguaje cifrado que no facilita dilucidar claramente el mensaje de sus textos, lo que de alguna forma la invisibiliza, pero que a su vez la salvaguarda de los ataques directos que lanza el poder contra sus detractores. En cambio, Restrepo hace uso de un lenguaje mucho más transparente, sus relatos son sencillos y claros. Es posible que

en parte sea esta una de las características que la ha catapultado a la fama; pero, a pesar de que la mayoría de sus relatos son una comunión entre la realidad y la ficción, cuando decidió relatar una situación desde una perspectiva netamente periodística, vio su propia vida comprometida por las molestias causadas a quienes sostienen los hilos del poder.

En cuanto al corpus elegido para este análisis, hemos visto cómo la escritura femenina, a pesar de no estar hegemonizada y de tener cada escritora un estilo único, confluye en algunos aspectos que gestan una subversión y una crítica al orden simbólico patriarcal que rige las dinámicas a nivel privado y de sociedad. Ambas autoras emplean en sus obras estrategias para denunciar el orden social de una forma parcialmente velada, ya sea por la subversión del lenguaje, por la inclusión de la ficción como escudo o por la combinación de ambas. Sin embargo, en algunos momentos dentro del corpus de sus obras, estas enunciaciones de su descontento son muy directas, así que podríamos categorizar la escritura de ambas como Literatura feminista. Adicionalmente, ambas autoras usan el recurso de la heteroglosia para entregar relatos verosímiles de vivencias ya no privadas, sino colectivas, Ángel desde la complejidad de sus textos y Restrepo con un lenguaje más liviano para el lector.

A continuación, examinaremos la forma en que se aborda la historia y los acontecimientos de orden nacional en ambas obras, partiendo desde el axioma de que los sucesos históricos se gestan desde la individualidad. A este respecto Le Bretón expone que el cuerpo es la alegoría de lo social y viceversa, lo social es la

alegoría del cuerpo. Lo que sucede en los límites del cuerpo, demarca también lo que hay en las estructuras sociales y culturales (Le Bretón, 2002: 73). Este fenómeno es claramente identificable en las dos obras que conforman nuestro corpus. A saber, en *Misiá señora* las protagonistas acaparan sus vivencias cotidianas con sucesos de país para darles relevancia y visibilizar sus experiencias. Una de las escenas que más se repite en la obra es la de la violencia sexual, sea a manos de familiares, empleados de la familia, personas cercanas, miembros de otro partido político o grupos subversivos. Entonces, Mariana abuela y Mariana madre/hija son violadas por sus esposos, Valerio y Arlén, respectivamente. Por su parte, Mariana nieta es violada por Atalvas, el capataz de la finca familiar. Además, también se dan relatos testimoniales de violaciones brutales que tienen lugar como retaliaciones en el marco del conflicto armado y de las que solo se sabe de oídas, por sobrevivientes que han contado sus experiencias, las cuales se esparcen gracias al voz a vos más que a la intervención de los estamentos legales. De esta forma, en la novela se da lugar a un despertar sexual y a una concienciación frente a la violencia sexual que no tiene lugar individualmente sino de forma colectiva, en la que las mujeres, sean víctimas directas o no, se cuestionan sobre el origen de tal sevicia en contra de sus cuerpos como algo que sucede a escala mundial y no exclusivo de sus vidas privadas.

Además de las experiencias sexuales violentas colectivas, *Misiá señora* avanza hacia la construcción de memoria desde la crónica nacional. Al igual que en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, en esta novela Ángel vuelve sobre el tema del

asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, también conocido como el Bogotazo, y hace un paralelo entre esta fecha crucial para la sociedad colombiana con sucesos de la vida privada de sus protagonistas que también las marcaron profundamente. Este acontecimiento marcó un antes y un después en la historia política de país y, simultáneamente, la vida de Mariana cambiaba drásticamente con la pérdida de su amiga de infancia. El magnicidio del héroe exalta la muerte de la hasta ahora desconocida Idania y la hace real, palpable para el lector y valiosa. Es más, Ángel recalca que, durante esta noche fatal, por las calles hubo revolución desbordada, hasta el clima se alteró y se selló esa fecha como una que sería inolvidable, “memoria en piedra y sangre” (Ángel, 1982: 287), de esta forma Idania se eternizó en la memoria en la misma medida en que lo hizo Gaitán.

En la misma línea, en *Los divinos* el narrador recuerda el Bogotazo, y compara a la turba enardecida de ese entonces con la multitud de personas que ahora van a pedir la cabeza del feminicida, ira que queda evidenciada con las líneas: “somos la bestia que clama venganza” (Restrepo, 2018: 210). En esta escena se sublima la experiencia privada de la niña con el asesinato público del líder social. Más aun, se establece una analogía entre personajes específicos de cada suceso así: la niña se acapara a Gaitán, el héroe; el asesino llamado Roa Sierra, que además fue ajusticiado a manos de la gente, se acapara al Muñeco; y la turba enardecida, que en realidad era el país en pleno, se compara con el grupo de personas, subalternas en su mayoría, indignadas por el crimen de la niña.

Restrepo da un paso más y enlaza todo lo anterior con una referencia literaria ampliamente reconocida, a saber, Grenouille, el asesino del relato suskindiano que termina devorado por la muchedumbre que se cobra la justicia por mano propia. En este juego intertextual se sugiere a través de dos relatos, uno de la vida real y uno ficcional, que el fin del feminicida debe ser el mismo que tuvieron los otros dos asesinos, quienes murieron destruidos por un grupo de personas que de no estar unidas serían, como de costumbre, inofensivas.

También en *Los divinos* se hace más explícita la comparación de las experiencias y violencias sufridas por las mujeres con los sucesos a nivel nacional cuando en las reflexiones finales, el narrador hace la siguiente acotación: “Este crimen se impone como un espejo, y el monstruo que allí se refleja tiene la cara del país entero” (Restrepo, 2018: 246). Con esta potente afirmación, el narrador asemeja el crimen cometido y a todos los involucrados con un espejo que sirve como reflejo de lo que es el país.

En síntesis, ambas autoras coinciden en el principio de que las experiencias femeninas son tan trascendentales como los sucesos históricos, tanto que cuando estas son víctimas de actos injustos o sufren algún daño, el dolor y los sentimientos de indignación son de orden colectivo y se exaltan las masas, en especial, las pertenecientes a la marginalidad. También vemos en el recurso que usan ambas autoras, en el que construyen un paralelismo entre la memoria histórica y la memoria particular, una herramienta que dota de verosimilitud las experiencias femeninas

narradas. Esto es aun más evidente en el caso de Restrepo, a quien no le bastó con hacer uso de una referencia real, sino que además agregó una referencia textual.

De esta forma, partiremos de la afirmación de que “una de las condiciones para que la intertextualidad pueda existir plenamente se produce en el acervo cultural y literario de los receptores; son éstos los que [...] tendrían que identificar las referencias a ciertos textos previos” (Macedo, 2008: 4). Dicho de otro modo, la intertextualidad solo es posible en todo su esplendor en tanto el lector se involucre activamente y reconozca las referencias. En esta línea de pensamiento, Restrepo se aseguró de que esta referencia intertextual fuera comprensible no solo para un lector conocedor del contexto colombiano, sino para cualquiera que reconozca la obra de Süskin y la relacione con el feminicidio de Yuliana Samboní. Con este recurso, la autora hace que la historia que está contando esté equipada de credibilidad y sea comprensible para lectores provenientes de cualquier latitud.

Agregado a lo anterior, también es pertinente resaltar la forma en que Laura Restrepo presenta la historia seleccionada para nuestro análisis. Esto es, siendo una mujer, lo hace desde una perspectiva masculina además de muy privilegiada. Sin embargo, esta elección narrativa tiene concordancia con la naturaleza de los crímenes de odio contra las mujeres: los hombres son los que deciden, los que ostentan el poder, la víctima es invisible de principio a fin, adquiere protagonismo cuando ya se ha convertido en víctima, cuando ya no puede defenderse; y no es protagonismo propio o activo, sino filtrado y definido por sus victimarios, por la

sociedad, por lo que se creía que ella era, por especulaciones inexactas sobre su persona. La niña, que nunca es nombrada realmente, queda envuelta en el medio de un mundo masculino, incluso en la ubicación del capítulo dedicado a ella, como atrapada, al igual que lo estaba en el computador, en medio de todo el porno encontrado y como su destino final, silenciada por un grupo de hombres que directa o indirectamente fueron partícipes de su muerte y lo que sucedió después de esta.

Los hombres de este relato también son una muestra de lo que se encuentra en la sociedad impune, adscritos a un pacto entre caballeros aparentemente intangible, pero que adquiere poder a medida que salen a la luz perversiones y pecados cada vez más espeluznantes y que son ignorados, silenciados, excusados, exculpados e incluso ocultados basados en la lealtad de unos para con otros. En medio de una celebración entre amigos se da lugar al siguiente juramento, el cual se sostiene con las acciones que cada uno toma a medida que avanza la historia: “juramos por Dios que estamos dispuestos a hacer cualquier cosa los unos por los otros, uno para Frutti y Frutti per Tutti: sagradamente unidos en nuestra secta de apoyo mutuo, sean cuales sean las circunstancias” (Restrepo, 2018: 58). Claramente, en este punto no hay fuerza de tal magnitud como para que se incline la balanza hacia los derechos de la víctima, ni los lazos familiares, ni los estatutos legales, ni las creencias religiosas, ni ninguna divinidad logran romper ese pacto entre los hombres, no obstante, en *Los divinos*, quedan expuestas al desnudo sus aberrantes consecuencias.

Por consiguiente, el hecho de que *Los divinos* sea narrado por una voz masculina no implica una intención de complicidad o reivindicación de la experiencia masculina por encima de la femenina, por el contrario, el texto está presentado desde la privacidad de los depredadores para hacer denuncias y sacar a la luz sus pecados más aberrantes, para dejar al descubierto lo que pretenden maquillar, excusar u ocultar.

Otra conclusión que nos suscita nuestro corpus es la manifestación más extrema de la violencia que se puede ejercer contra un ser humano, que es el asesinato, pero con el agravante de implicar la tipificación de feminicidio. Según la ONU Mujeres, el feminicidio se tipifica como tal cuando una mujer es asesinada después de haber vivenciado un continuum de violencias que en última instancia conllevan a su muerte (ONU Mujeres, s.f.). Este tipo de crimen no es exclusivo dentro del contexto de una relación de pareja, pues también se da entre otros miembros del hogar o incluso entre extraños. El fin máximo de este tipo de crimen es mantener a raya a la máxima expresión a las mujeres y asegurar su subordinación al orden patriarcal. En este orden de ideas, en ambas novelas nos encontramos con este tipo de crimen. Hay que resaltar que *Misiá señora* y *Los divinos* son relatos anacrónicos, pero presentan un panorama de experiencias femeninas que parece que poco ha cambiado a pesar de las regulaciones y avances en la legislación nacional.

Primero vemos como en *Misiá señora*, Valerio, el esposo de Mariana abuela asesina a sus dos hijos para luego cometer suicidio. En este relato hay que volver sobre las razones del

perpetuador para tal atrocidad, según la novela, Valerio “los mató por venganza. Dicen que sospechaba que a ella la galanteaba un hacendado del Valle, mucho más joven que él” (Ángel, 1982: 292). Este extracto pone de manifiesto que la muerte de sus dos hijos fue con el objetivo de vengarse de su esposa y de causarle sufrimiento por la simple sospecha de una latente infidelidad, consolidando así su noción de propiedad sobre el cuerpo y vida de su esposa y por ende de los de sus hijos.

Luego, nos encontramos con *Los divinos*, cuyo núcleo narrativo principal es precisamente una historia de feminicidio, la cual se construye sobre las bases de una relación vertical de poder y el aprovechamiento de parte del asesino de la condición de marginalidad y vulnerabilidad de la víctima para intentar quedar en la impunidad. También hay que recalcar el hecho de que en ambas historias las víctimas son niñas pequeñas, lo cual implica un recrudecimiento del ya de por sí grave crimen del feminicidio.

Por lo tanto, concluimos que las violencias de las que son víctimas las mujeres en todos los ámbitos y niveles de gravedad no han cambiado o menguado desde el siglo pasado y hasta la época actual. Independientemente de las nuevas legislaciones, de las tipificaciones de nuevos crímenes como el feminicidio, de la visibilización posibilitada por la digitalización de los medios y la proliferación de redes sociales, de la intensificación de las condenas para quienes cometen crímenes de violencia basadas en género, estos panoramas violentos siguen teniendo lugar de forma sistemática, y no solo suceden en contextos de subalternidad, pues alcanzan a individuos de todas las clases sociales y de todos los

niveles académicos. Esto sigue demostrando que las dinámicas de dominación patriarcal aún no son parte del pasado, que siguen permeando las realidades de los sujetos en casi cualquier ámbito en que se desenvuelvan y que todavía queda un largo camino por recorrer en el que probablemente las escritoras seguirán denunciando directa o indirectamente tales abusos a través de sus textos.

Finalmente, en *Misiá señora* y *Los divinos* no hay una homogeneización de las figuras femeninas, por el contrario, se da vía libre a las representaciones de la otredad. Esto funciona como una reivindicación a la heterogeneidad que existe en el mundo femenino que dista mucho de los roles excluyentes y totalizantes que les ha conferido históricamente el sistema patriarcal que limita sus posibilidades y campos de acción a los que funcionan para los propósitos de conservación del poder de unos sobre otros.

Para culminar, tanto Albalucía Ángel como Laura Restrepo son mujeres cuyas vidas, aunque se traslapan en una misma época, son muy distintas. La primera de la zona cafetera colombiana, la segunda de la capital. Sin embargo, estas dos autoras pertenecientes a dos regiones que difieren grandemente una de otra y con una perspectiva única, confluyen en el compromiso con el género femenino. Ambas han levantado la voz a través de sus creaciones literarias a favor de las desfavorecidas, han enunciado y denunciado las dinámicas naturalizadas que continúan subyugando al género femenino, cada una desde su estilo particular. Valdría la pena continuar profundizando las creaciones de otras autoras colombianas que aporten más a la cosmovisión del panorama de la

literatura femenina colombiana, aspecto que podría ser abordado en posteriores análisis.

6. Bibliografía

Abdiu, M. (2022). Los escritores del boom y la revolución marxista. *Araucaria*, 24(50): 407-431.

Alonso Mondragón, I. (2017). *Literatura y memoria - representaciones del conflicto colombiano en palabras de mujer: El caso de "Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón" (1975) de Albalucía Ángel y "La multitud errante" (2001) de Laura Restrepo*. Bogotá: Uniandes.

Alzate, C., Doll, D. (2014). *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina. Homenaje a Monserrat*

- Ordoñez (1941-2011)*. Bogotá/Santiago de Chile: Universidad de los Andes/Universidad de Chile.
- Ángel, A. (1982). *Misiá señora*. Barcelona: Argos Vergara.
- Ángel, A. (1984). *Las andariegas*. Barcelona: Argos Vergara.
- Ángel, A. (1985). Una autobiografía a vuelo de pájara. *Revista Iberoamericana*, 51(132): 453-456.
- Ángel, A. (2019). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Penguin Random House.
- Añón, V., El Jaber, L., Benites, M. J. (2020) *Modernidad, colonialidad y escritura en américa latina Cruces, discursos y relatos*. San Miguel de Tucumán: EDUNT.
- Aponte, A. C. (2009). *Guerra y violencias en Colombia: herramientas e interpretaciones*. Bogotá: Cerac.
- Araújo, H. (1989). *La scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Ardila-Jaramillo, C. (2016). Fronteras en vilo. Un estudio sobre Hot sur de Laura Restrepo. *Anuario de estudios americanos*, 73(2): 457-482.
- Arias, M. (2014). “Mujeres encadenadas por la palabra”, En González de Sande, E., González de Sande, M. *Mujeres en guerra / guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*. Sevilla: Arcibel, pp. 11-28.

- Aristizábal Montes, P. (2005). *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*. Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.
- Aristizábal Montes, P. (2007). *Escritoras colombianas del siglo XIX: identidad y escritura*. Cali: Programa Editorial UNIVALLE.
- Avelar, I. (1993). De Macondo al Huarochiri: el canon literario latinoamericano ante prácticas discursivas emergentes. *Dispositio*, 18(44): 193-214.
- Balza, I. (2011). Crítica feminista de la discapacidad: el monstruo como figura de la vulnerabilidad y exclusión. *Dilemata*, (7): 57-76.
- Basaglia, F. (1987). *Mujer, locura y sociedad*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Basciani, A. (2018, mayo 17). *Laura Restrepo: "Dividir entre mujeres buenas y hombres malos es una grandísima torpeza"*. Recuperado de: <https://theobjective.com/further/cultura/2018-05-17/laura-restrepo-los-divinos/>. [Consultado el 08/04/2023]
- Bensa, T. (2005). Identidad latinoamericana en la literatura del Boom. *Revista de estudios iberoamericanos*, 2: 87-92.
- Berg, M. G. (2005). "La mujer en la sociedad moderna (1895): apogeo y síntesis de la misión moralizadora y educadora de Soledad Acosta de Samper", En Eds. Alzate, C, Ordóñez, M. *Soledad Acosta de Samper: Escritura, género y nación*

en el siglo XIX. Fráncfort/Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, pp. 333-346.

- Butler, J. (2022). *Gender problem*. Londres: Editorial Routledge.
- Cadavid, M. (2014). Mujer: blanco del conflicto armado en Colombia. *Analecta política*, 4(7), 301-318.
- Caicedo, D. (1954). *Viento seco*. Buenos Aires: Editorial Nuestra América.
- Camacho, J. (2008). La narrativa colombiana contemporánea: magia, violencia y narcotráfico. *Historia de la literatura Hispanoamericana*. 3, Siglo XX. En Eds. Aínsa, F, Barrera, T. Madrid: Cátedra, pp. 295-318.
- Camero, C. (2001). Humor, mito y parodia en Dulce compañía de Laura Restrepo. *Cuadernos de Literatura*, 7(13), 90-103.
- Capote Díaz, V. (2012). Historias de mujeres. Testimonios de excombatientes del conflicto armado colombiano. *Tonos Digital: Revista de estudios filológicos*, 22(0):1-23.
- Capote Díaz, V. (2016). *Reescribir la violencia: Narrativas de la memoria en la literatura femenina colombiana contemporánea*. Berna: Peter Lang International Academic Publishers.
- Casique Casique, L., Furegato, A. R. F. (2006). Violencia contra mujeres: reflexiones teóricas. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, 14: 950-956.

Castellanos, G. (2004). *La mujer que escribe y el perro que baila: ensayos sobre género y literatura*. Cali: Universidad del Valle.

Centro Nacional de Memoria Histórica (2015). *15 lecciones del proceso de paz con el M19*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. Recuperado de: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/tag/m19> [Consultado el 01/09/2023]

Comisión de la Verdad (2019a). *Lineamientos Metodológicos. Escuchar, Reconocer y Comprender para Transformar*. Bogotá: Comisión para el establecimiento de la verdad la convivencia y la no repetición. Recuperado de: <https://www.comisiondelaverdad.co/themes/custom/cevtheme/como-lo-hicimos/caja-de-herramientas/Documentos/encuentros-por-la-verdad/escuchar-reconocer-y-comprender-para-transformar.pdf>. [Consultado el 15/07/2022]

Comisión de la verdad (2019b). *Guía Para El Abordaje de Las Violencias Sexuales En La Comisión de La Verdad*. Bogotá: Comisión para el establecimiento de la verdad la convivencia y la no repetición. Recuperado de: https://web.comisiondelaverdad.co/images/7_GUIA_DE_ABORDAJE_DE_VIOLENCIAS_SEXUALES.pdf [Consultado el 15/09/2022]

Corbatta, J. (1997). Algunos aspectos de la teoría feminista. En *Colombia en el contexto Latinoamericano: IX Congreso de la Asociación de Colombianistas (Santafé de Bogotá,*

DC, julio 26 al 29 de 1995). Bogotá: Universidad de Los Andes (ULA), pp. 333-344.

Correa, M. (2003). *Feminización de la educación superior en Colombia*. UNESCO International Institute for Higher Education in Latin America and the Caribbean. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139923>

Cruzado, M. (2009). *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos a las pantallas*. [Tesis de doctorado]. Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado de: Repositorio Universidad de Sevilla, <https://idus.us.es/handle/11441/15120> [Consultado el 04/04/2023]

Cubillos, C.J. (2014). *La configuración del narrador en Misía señora*. [Tesis de grado] Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de: Repositorio Universidad Javeriana, <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/12125> [Consultado el 14/01/2023]

De Juan Romero, I. (2021). *Análisis de la comisión de la verdad colombiana: Una visión desde la antropología de los Derechos Humanos*. [Tesis de máster] Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://aries.aibr.org/articulo/2021/20/3648/analisis-de-la-comision-de-la-verdad-colombiana-una-vision-desde-la-antropologia-de-los-derechos-humanos> [Consultado el 25/12/2022]

- Del Pino, C. M. M. (2015). Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo. *Estudios de Literatura Colombiana*, (37): 157-160.
- Elías-Caro, J.; Macías Ramos, M. (2014). *La Historia en la Literatura y la literatura en la Historia Latinoamericana y Caribeña*. Usiacurí: Fundación Cooperación para el Progreso de Usiacurí.
- Encuentro de Clubes de Lectura de las Bibliotecas Públicas de Asturias (2016). *Encuentro con Laura Restrepo*. Avilés: Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer. Recuperado de: <http://www.biblioasturias.com/wp-content/uploads/2016/04/DOSSIER-Laura-Restrepo.pdf> [Consultado el 16/04/2023]
- Escobar, A. (1997). *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Bogotá: Ediciones Universidad Central.
- Escobar, L. (2017). Más allá del boom. Antecedentes del nuevo entorno de creación literaria en Latinoamérica. *Huellas*, (101): 28-33.
- Escritoras.com. (2004). *Laura Restrepo*. Recuperado de: <http://escritoras.com/escritoras/Laura-Restrepo> [Consultado el 20/02/2023]
- Fernández, T., y Tamaro, E. (2004). *Jorge Eliécer Gaitán*. Recuperado de:

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gaitan.htm>

[Consultado el 01/09/2023]

- Figueroa, C. R. (2004). Gramática-violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX. *Tabula Rasa*, (2):93-110.
- Franco, J. (2007). *Rosario Tijeras*. Barcelona: Mondadori.
- Friedan, B. (1963). *The feminine mystique*. Nueva York: W. W. Norton.
- Garcés, E. (2019). *Las mujeres colombianas. Su lucha por romper el silencio*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- García Márquez, G. (2014). La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982. *Educere*, 18(59), 167-170.
- García, M. (2019). *Desmontando al monstruo. Una interpretación de la novela los divinos, de Laura Restrepo*. [Tesis de máster] Universidad de Sevilla. Recuperado de: <https://idus.us.es/handle/11441/92757> [Consultado el 06/04/2023].
- Gómez, P. (2014). Régimen patrimonial del matrimonio: contexto histórico que rodeó la promulgación de la Ley 28 de 1932. *Estudios Socio-Juridicos*, 17(1): 41-76.
- Gómez Douzet, J. (2016). La polifonía y el silencio como estrategias de denuncia de la dictadura en la narrativa de Luisa Valenzuela. *Alpha (Osorno)*, (42): 25-35.

- Guardia, S. B. (2012). *Escritoras del siglo XIX en América Latina*. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina CEMHAL.
- Guerra-Cunningham, L. (1986). Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana. *Inti*, (24/25): 39-59.
- Guzmán, D. (2013). El canon: construcción y (de) construcción de la memoria. *Estudios de literatura colombiana*, (34): 13-33.
- Guzmán, D. (2015). *Memoria y canon en las historias de la literatura colombiana (1867-1944)*. Medellín: Ediciones USTA, Universidad Santo Tomás.
- Heise, L. L. (1998). Violence against women: An integrated, ecological framework. *Violence against women*, 4(3): 262-290.
- Herra, M. (1990). *El boom de la literatura latinoamericana: causas, contextos y consecuencias*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Jaramillo, M. M. A., Robledo, Á. A., y Rodríguez Arenas, F. M. A. (1991). *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Jiménez, C. (2020). Galdós y su narrativa: la polifonía textual como mecanismo configurador de las voces ajenas. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 99(169): 361-382.

- Jimeno, M. (2007). "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia", *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (5): 169-190.
- Kristeva, J. (2020). *Poderes de la perversión*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Le Bretón, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Ciudad de México: Editorial Universidad Nacional Autónoma de México.
- Macedo, A. (2008). La Intertextualidad: Cruce De Disciplinas Humanísticas. *Xihmai*. 3(5): 1-9.
- Manrique, J., Restrepo, L., y Zatz, A. (2001). Laura Restrepo. *BOMB*. (78): 54-59.
- Martínez Mora, N. (2022). *Las ciencias sociales escolares en Colombia: proceso de disciplinarización entre 1936 y 1984*. [Tesis de doctorado]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de: Repositorio Universidad Distrital Francisco José de Caldas, <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/29361>. [Consultado el 24/03/2023]
- Martínez-Restrepo, S., Ramírez, J., Castillo, A., Castrillón-Guerrero, L., Calero, I., Mejía, J., y Tafur, L. (2021). *El continuum de las violencias basadas en género en el contexto del conflicto armado colombiano y su relación con*

el empoderamiento económico de las sobrevivientes.
Bogotá: IDRC, Fedesarrollo & CoreWoman.

- Medina, S. J. (2019). *Escritura femenina como vagabundeo y cronotopo de la errancia en las andariegas de Albalucía Angel* [Tesis de máster] Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Recuperado de: Repositorio Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, <https://repositorio.uptc.edu.co/handle/001/2822>. [Consultado el 10/08/2022]
- Melis, D., y Restrepo, L. (2005). Una Entrevista con Laura Restrepo. *Chasqui*, 34(1): 114–129.
- Miller Restrepo, A., Corrales Carvajal, S., García, S., Coll, A., Ramírez, O., Arnaiz Pedrosa, C., Grau, E. (2013). *La Verdad de las Mujeres: Víctimas del Conflicto Armado en Colombia*. Bogotá: Ruta Pacífica de las Mujeres.
- Montes, P. A. (2005). *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*. Cali: Universidad del Valle.
- Morant, G. G. F. (2016). Soledad Acosta de Samper y Emilia Pardo Bazán: dos pioneras del feminismo. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38: 127-140.
- Moser, C., Clare, F. (2001). *Victims, Perpetrators or Actors: Gender, Armed Conflict and Political Violence*. Londres: Zed Books.

- Mujica, M. C. (2008). Reinaldo Arenas, el boom latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (40): 3.
- Nagy-Zekmi, S. (1996). *Paralelismos transatlánticos: postcolonialismo y narrativa femenina en América Latina y África del Norte*. Providence: Ediciones Inti.
- Navia Velasco, C. A. (2006). Misiá señora, de Alba Lucía Ángel: La femenina identidad imposible. *Espéculo: Revista de estudios literarios*, (34): 18-29.
- Navia Velasco, C. A. (2019). *La narrativa femenina en Colombia*. Cali: Universidad del Valle.
- Olarte Garavito, V. K., Jiménez Suárez, Y. C., Sánchez Ramos, R., Nieto Caldas, D., Ojeda Pérez, R. M. (2018). Las mujeres colombianas y su acceso a la educación universitaria. *Revista de la Universidad de La Salle*, 2018 (75): 245-260.
- ONU-Mujeres (s.f.). *Feminicidio*. Bogotá: ONU-Mujeres: Entidad de las Naciones Unidas para la Igualdad de Género y el Empoderamiento de las Mujeres. Recuperado de: <https://colombia.unwomen.org/es/como-trabajamos/fin-a-la-violencia-contra-las-mujeres/feminicidio#:~:text=El%20feminicidio%20se%20refiere%20al,brutal%20de%20una%20sociedad%20patriarcal> [Consultado el 19/04/2023]
- Ordóñez, M. (2005). "De Andina a Soledad Acosta de Samper: identidades de una escritora colombiana del siglo XIX", En

- Eds. Alzate, C., Ordóñez, M. *Soledad Acosta de Samper: Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Fráncfort/Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, pp. 381-410.
- Ortiz, F. (1940). Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba. *Revista Bimestre Cubana*, 46(2): 1-6.
- Osorio, B. (1995). *La narrativa de Alba Lucía Ángel, o la creación de una identidad femenina*. Bogotá: Uniandes.
- Osorio, O. (2005a). “Albalucía Ángel y la novela de la Violencia en Colombia”, *Revista Poligramas*, (24): 17-28.
- Osorio, O. (2005b). *Historia de una pájara sin alas*. Cali: Programa Editorial UNIVALLE.
- Ospina, Y., Benavides, M. C. R., Durango, D. M., Hoyos, D. E. U. (2017). *Albalucía ángel: La Cronista censurada de 'la violencia'*. Recuperado de: [elpais.com.co. https://www.elpais.com.co/entretenimiento/albalucia-angel-la-cronista-censurada-de-la-violencia.html](https://www.elpais.com.co/entretenimiento/albalucia-angel-la-cronista-censurada-de-la-violencia.html) [Consultado el 18/07/2022]
- Pacheco, C. (1984). La intertextualidad y el compilador: nuevas claves para una lectura de la polifonía en Yo el Supremo. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 10(19): 47-72.
- Paganelli, P. (2010). La relación intelectual entre Ángel Rama y Antonio Cándido: la constitución de un lenguaje crítico de cuño latinoamericano, *Antíteses*, 3(5): 267-268.

- Pardo, C. (2014). “Ya he dejado de ser un niño; pero sigo viviendo en este cuarto: la metáfora de la infancia en la obra de Fernando Molano Vargas”, En Eds. Elías-Caro, J., Macías Ramos M., *La historia en la literatura y la literatura en la historia latinoamericana y caribeña*. Barranquilla: Fundación Cooperación para el Progreso de Usiacurí, pp. 394-412.
- Parra, L. (2011). La educación femenina en Colombia y el inicio de las facultades femeninas en la Pontificia Universidad Javeriana, 1941-1955. *Revista Historia de la Educación Colombiana*, 14(14): 121-146.
- Paz, J. (2022). Feminización de la pobreza en América Latina. *Notas de población*, 49(114): 11-36.
- Penagos C. (4 de agosto, 2005). *Albalucía Ángel: La búsqueda de una escritura propia*. [Ponencia]. XIV Congreso de la Asociación de Colombianistas: Colombia: Tiempos de imaginación y desafío, Granville, Ohio. Recuperado de: https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/biblioteca%20colombianista/03%20ponencias/14/penagos_ponencia.pdf [Consultado el 20/09/2022]
- Pérez, J. (2019, 3 de febrero) *Laura Restrepo: "En 'Los Divinos' quería mostrar lo que hay detrás del monstruo, la parte que no se ve"*. Recuperado de: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46986259>. [Consultado el 26/03/2023]

- Pinzón, M. A. (2020). *Albalucía ángel, Una Escritora Silenciada - Cerasetenta*. Cerasetenta. Recuperado de: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/albalucia-angel-una-escritora-silenciada/> [Consultado el 20/11/2022]
- Procuraduría General de la Nación (2023). *3 mujeres cada hora, 128 al día y 47 mil en el 2022, fueron víctimas de violencia intrafamiliar: Procuraduría*. Bogotá: Procuraduría General de la Nación. Recuperado de: <https://www.procuraduria.gov.co/Pages/3-mujeres-cada-hora-128-al-dia-y-47-mil-en-2022-fueron-victimas-de-violencia-intrafamiliar-procuraduria.aspx>, [Consultado el 24/03/2023]
- Pozo, V. (2021). Las domesticadas y el primer arquetipo femenino: Pandora. *Asparkia*, (39): 45-64.
- Puig, L. (2004). Polifonía lingüística y polifonía narrativa. *Acta poética*, 25(2): 377-417.
- Rama, Á., Subirats, E., Von der Walde, E. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte.
- Rama, Á. (2005). El boom en perspectiva, *Signos literarios*, 1(1): 161-208.
- Restrepo, L. (2004). *Delirio*. Bogotá. Santillana ediciones generales.
- Restrepo, L. (2014). *Leopardo al sol*. Bogotá: Penguin Random House.
- Restrepo, L. (2015a). *Dulce compañía*. Madrid: Alfaguara.

- Restrepo, L. (2015b). *La multitud errante*. Bogotá: Penguin Random House.
- Restrepo, L. (2015c). *Hot sur*. Bogotá. Planeta.
- Restrepo, L. (2018). *Los divinos*. Bogotá: Alfaguara.
- Rocha, A. (2018). *La corporalidad de las mujeres en el discurso literario de Laura Restrepo, un diálogo entre literatura y teología Feminista Latinoamericana*. [Tesis de doctorado]. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica. Recuperado de: Repositorio Universidad Nacional de Costa Rica, <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/15113> [Consultado el 03/03/2023]
- Rodríguez-Escobar, G., Rodríguez-Escobar, M. V. (2014). Violencia sexual contra las mujeres en el conflicto armado colombiano: un desconocimiento de su dignidad. *Revista colombiana de bioética*, 9(2): 73-84.
- Rodríguez, K. (2016, 21 de abril) “*El periodismo es literatura*”: *Laura Restrepo*. Recuperado de: <https://www.elspectador.com/el-magazin-cultural/el-periodismo-es-literatura-laura-restrepo-article-628416/>. [Consultado el 16/04/2023]
- Rojas, C. (2008). La construcción de la ciudadanía en Colombia durante el gran siglo diecinueve 1810-1929. *Poligramas*, 29: 295-333.

- Rother, H. (1968). El proceso de urbanización en Colombia, *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, (1): 191-223.
- Ruiz Salguero, M., Rubiano, N. L., González, A., Lulle, T., Bodnar, Y. (2007). *Ciudad, espacio y población: el proceso de urbanización en Colombia*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Fondo de Población de Naciones Unidas (UNFPA).
- Salvador, Á. (2008). “Apostillas a «El otro boom de la narrativa hispanoamericana: Los relatos escritos por mujeres desde la década de los ochenta»”, En Eds. Montoya Juárez, J., Esteban, A., *Entre lo local y lo global*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 133–150.
- Sánchez, C. R. F. (2004). Gramática-Violencia: una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX. *Tabula Rasa*, (2): 93-110.
- Sánchez, G. (1990). Guerra y política en la sociedad colombiana. *Análisis político*, (11): 7-27.
- Sánchez-Ángel, R. (2008). Gaitanismo y nueve de abril. *Papel político*, 13(1), 13-52.
- Sánchez-Blake, E. (2021). “El feminicidio en la literatura: lo abyecto en los divinos, de Laura Restrepo”, En Rodríguez, M., Velasco, C., Ronderos, C., Sánchez-Blake, E., y Castellanos, G., *Contiendas de género: discursos teológicos, cotidianos y literarios*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

- Sañudo, J. (2017). Misiá Señora: un drama generacional y una concienciación en retrospectiva. *La Manzana de la discordia*, 12(1): 93-102.
- Segato, R. L. (2014). Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. *Sociedade e Estado*, 29: 341-371.
- Silva, Y. (2007). Narrar la violencia con voz femenina: Elisa Mújica, Albalucía Ángel y Laura Restrepo. *Estudios de Literatura Colombiana*, (21): 57-72.
- Sojo-Mora, B. (2020). El significado de la feminidad: estudio basado en relatos de vida de mujeres. *Revista Espiga*, 19 (39): 46-62.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de antropología*, (39): 297-364.
- Tawse-Smith, D. (2008). Conflicto armado colombiano. *Desafíos*, 19: 269-299.
- Torres, J. (2010). La mujer en la segunda mitad del siglo XIX. Una sombra presente, *Goliardos. Revista estudiantil de Investigaciones Históricas*, (12): 53-62.
- Trujillo, E. B. (2002). Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública. *Estudios políticos*, (21): 9-28.
- Ugalde, S. K. (1984). Misiá Señora de Alba Lucía Ángel. *Revista Iberoamericana*, 50(128): 1099-1101.
- Valencia, I. (2011). *La propuesta política y escritural de Laura Restrepo*. Cali: Programa Editorial UNIVALLE.

- Valenzuela, L. (1999). *Cuentos completos y uno más*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Vallejo, F. (1994). *La virgen de los sicarios*. Madrid: Punto de Lectura.
- Vásquez Zawadzky, M. L. (2006). *III Encuentro de Escritoras Colombianas. Ciudadanías y democracia*. Bogotá: Conserjería presidencial para la equidad de la mujer.
- Velasco, C. N. (2005). *Guerras y paz en Colombia: las mujeres escriben*. Cali: Universidad del Valle.
- Velásquez, M. (2017). Las mujeres y la propiedad. *Banrepcultural*. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-149/las-mujeres-y-la-propiedad> [Consultado el 14/10/2022]
- Vives Cases, C. (2011). Un modelo ecológico integrado para comprender la violencia contra las mujeres. *Feminismos*, (18): 291-299.