

III

ESCRITURAS AFECTIVAS

“Los monicongos son mil,
y el más chiquitico
se parece a ti”: la estética
de la incomodidad
en *Los Divinos* de Laura
Restrepo¹

SOFÍA FORCHIERI
Radboud Universiteit Nijmegen

En *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Elizabeth Bronfen se pregunta si, al fin y al cabo, toda representación artística de la muerte de una mujer no termina siendo violenta, en tanto implica la posición segura y estable del espectador-*voyeur* y una cierta fetichización del cuerpo femenino sufriente (1992: 44). Más

¹ Agradezco a Reindert Dhondt, Susanne Knittel y Marloes Mekenkamp sus comentarios, sugerencias y apoyo en la redacción de este artículo.

recientemente, pero en términos similares, críticos como Glen Close (2018) y Alice Driver (2015) han señalado la facilidad con que intentos de transfigurar la violencia de género en arte derivan en representaciones sensacionalistas, que teatralizan el sufrimiento de las víctimas. ¿Cómo, se preguntan, articular artísticamente la violencia que se inflige en el cuerpo femenino sin incurrir en complicidad con esa misma violencia? ¿Cómo dar testimonio del feminicidio sin que el ejercicio se transforme en lo que Rita Segato llama “una pedagogía de la crueldad” (2018: 13): una práctica que meramente replica la violencia, produciendo un efecto de normalización en los espectadores?

Estos son los desafíos —éticos y estéticos— a los que se enfrenta Laura Restrepo en su última novela, *Los Divinos*, publicada en 2018. La obra surge en respuesta a un crimen que sacudió a la sociedad colombiana en 2016, cuando un hombre perteneciente a la élite bogotana secuestró, torturó, violó y asesinó a una niña de siete años, hija de una familia indígena desplazada por la violencia del conflicto interno. Este acto de violencia, desproporcionado desde todo punto vista y atravesado por jerarquías de género, raza, clase y edad, posee todos los elementos para despertar nuestra fascinación —tan agudamente diagnosticada por Susan Sontag— por escenas de destrucción y sufrimiento (2004: 113). Es tal vez por eso que en su novela Restrepo decide enfocarse, como ella misma lo expresa en una entrevista, en “la violencia *detrás* de la violencia” (“Laura Restrepo, *Los Divinos* en FIL Guadalajara”). *Los Divinos*, en este sentido, no se vuelca a representar el crimen en sí mismo. No se centra en la escena de violencia unilateral entre el victimario y su víctima, quien, en su carácter de niña, constituye el caso paradigmático de la vulnerabilidad y la indefensión. En cambio, la novela toma el crimen como punto de partida para una investigación del espacio que lo precede y rodea: examinando las prácticas de complicidad en las violencias diarias, sutiles y normalizadas que hacen la violencia desmedida del crimen posible.

El impulso crítico que caracteriza a la novela y la temática que esta aborda no son únicos. En las últimas dos décadas, ha surgido en el contexto latinoamericano una serie de obras literarias que pretenden dar cuenta de las condiciones de posibilidad de la violencia de género y específicamente del fenómeno del feminicidio: el asesinato de mu-

jeros, niñas y otros cuerpos feminizados basado en una estructura de poder genérica (Fregoso y Bejarano 2010: 5, Valencia 2018: 33)². Estas obras surgen e intervienen en un contexto de creciente sensibilidad social hacia este tema³, y se valen de las herramientas de la escritura no para reproducir la violencia miméticamente, sino para darle sentido. Estos textos, en otras palabras, buscan proponer paradigmas explicativos que permitan visiones críticas del feminicidio, yendo más allá de “los modelos del melodrama sensacionalista” (Genschow y Gómez 2020: 492) que suele adoptar la representación mediática de estos crímenes y de la mera “contabilización necropolítica” (Gago 2020: 14) de las muertes en el discurso público.

Lo que distingue la exploración del feminicidio que emprende Restrepo en *Los Divinos* es su carácter inquietantemente íntimo. La autora, más concretamente, construye un lugar de enunciación desde el cual se vuelve posible observar la violencia desde dentro, anclando la narración y focalización del relato en un amigo cercano —y cómplice— del victimario. Apodado “Hobbit”, este personaje ambiguo es el mediador exclusivo entre los lectores y el crimen que articula la novela⁴. En consecuencia, el acto de lectura se transforma potencialmente en un ejercicio incómodo, ya que la novela impide a los lectores ocupar una posición segura o reconfortante desde la cual aproximarse al sufrimiento de la víctima y los empuja, en cambio, a asumir una posición de complicidad en la violencia.

Hasta el momento, *Los Divinos* no ha recibido mucha atención por parte de la crítica —algo que probablemente está vinculado a su

2 Basta con pensar en la obra de escritoras y escritores como Roberto Bolaño, Sergio González Rodríguez, Cristina Rivera Garza, Selva Almada, Diego Zúñiga, Fernanda Melchor, Lydiette Carrión, Gabriela Cabezón Cámara, Melba Escobar, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin y Dolores Reyes, entre otros y otras.

3 Esta sensibilidad ha sido generada en gran parte a través de la labor de movimientos activistas como “Ni Una Menos”, “Nuestras Hijas de Regreso a Casa”, “Ni Una Más” y “Vivas Nos Queremos” en distintos territorios de América Latina.

4 A lo largo de este ensayo, utilizo la forma masculina para referirme a la instancia lectora para señalar que, como argumentaré más adelante, el lector implícito que construye la novela es ante todo un lector masculino.

publicación reciente—. Las lecturas que se han realizado interpretan la novela a partir del concepto del mal (Navia Velasco 2018) o la categoría de la abyección (Sánchez Blake 2020). Con este ensayo, mi objetivo es contribuir a ampliar el debate en torno a la obra, enfocándome en un aspecto que todavía no se ha tratado en profundidad: el de sus procesos y efectos afectivos. Más precisamente, me propongo examinar cómo la incomodidad que busca suscitar la novela incide y propicia la exploración crítica del feminicidio que se lleva a cabo en sus páginas. En primer lugar discuto la novela más detalladamente, reconstruyendo el modo en que problematiza la visión del victimario como monstruo con el fin de revelar otras formas más indirectas de implicación en la violencia. Posteriormente me centro en la labor afectiva de *Los Divinos*, explorando algunos aspectos de la estética incómoda que moviliza la novela. En diálogo con una serie de teorías recientes que investigan la productividad crítica de los afectos negativos o incómodos, el artículo concluye con una breve reflexión sobre las dimensiones éticas y políticas de la estética de la incomodidad.

Entender la violencia: del monstruo a los monicongos

Hobbit, como adelantamos en la introducción, es el narrador y focalizador de los eventos que narra la novela. Este personaje es, además y por sobre todo, miembro del quinteto Tutti Frutti, un grupo de amigos de la infancia “sagradamente unidos” en una “secta de apoyo mutuo, sean cuales sean las circunstancias” (Restrepo 2018: 58). Los miembros de esta “hermandad” (17), Muñeco —quien acaba convirtiéndose en el asesino de la niña—, Tarabeo, el Duque, el Píldora y Hobbit, son deportistas, ricos, exitosos, guapos, educados para ser “la futura clase dirigente” (37) de Colombia. De los seis capítulos que componen la novela, cinco están dedicados a ellos, los divinos: “los dueños del país, los amos del universo” (37). Estos capítulos trazan sus “minibiografías” en su movimiento gradual “hacia algo oscuro y complicado con resultados no previstos de una crueldad indescriptible” (107): el asesinato de la niña, en el que todos, en mayor o menor medida, acabarán por verse implicados. El capítulo restante está dedi-

cado a la niña y al improbable entrecruzamiento de su existencia con las de los Tutti Frutti.

A través de la figura de Hobbit, Restrepo otorga a sus lectores un punto de acceso privilegiado al círculo íntimo de complicidad en el crimen. Como uno de los Tuttis, este personaje conoce a la perfección la historia y las dinámicas del grupo, así como los códigos y costumbres de sus miembros. Su propia pertenencia al grupo, sin embargo, no es incondicional. Hobbit, como él mismo declara, es un “infiltrado” (44): no solamente por su personalidad solitaria y neurótica, y sus inclinaciones intelectuales, sino también por razones de clase. En la sociedad altamente estratificada de la que es parte, se encuentra levemente por debajo de sus amigos: “[o]ligarquitas ellos. Yo, vil clase media” (57). Estas dos formas de diferencia proporcionan la distancia necesaria para que su relato adquiera una cierta potencia crítica. Hobbit, de este modo, funciona como una especie de bisagra o intérprete entre los lectores y el universo de los Tuttis. No es casual que sea traductor de profesión, ya que es este, precisamente, el rol que desempeña en la trama.

Inicialmente, es difícil determinar el presente de la narración de este personaje. En el comienzo de la novela se intercalan varias analepsis que evocan la juventud y niñez de los Tuttis con otras tantas prolepsis: alusiones a una desgracia por venir (47) o prefiguraciones del horror (46). Es solo hacia el final del primer capítulo que la particular forma de anacronía que estructura el relato se les revela a los lectores. Desde un presente narrativo que es posterior al crimen, el narrador intenta comprender el horror:

Aquí voy como puedo. Toda la confusa serie de episodios agoreros, escasa en certezas y cargada de ansiedad, ¿la sueño o la recuerdo? [...] O más bien recapitulo, tiñendo los hechos sucedidos con los tintes de lo que aún no ha pasado y está por pasar. De un fondo borroso rescato frases sueltas, preguntas sin respuesta, respuestas sin pregunta. Imágenes de un mosaico que por momentos se integra y enseguida se dispersa. Persigo antecedentes como quien pretende atrapar peces con la mano (49).

El relato de Hobbit, en efecto y tal como indica esta cita, no es tanto la historia de un crimen como la historia de sus antecedentes:

de las dinámicas que lo preceden y lo hacen posible. Es un ejercicio crítico, que busca ensamblar los fragmentos del pasado anterior al asesinato de la niña con el fin de darle sentido a un acto que desafía toda comprensión.

La decisión de Restrepo de establecer a Hobbit como centro y origen del relato es altamente generativa. En cuanto constructo textual, este personaje le permite a la autora aproximarse a la violencia feminicida de modo oblicuo, a través de un análisis crítico de la compleja red de relaciones, microagresiones y complicidades que la subyace y posibilita. Este análisis implica, en primer lugar, deconstruir o dislocar la figura del victimario como monstruo para iluminar otros modos de participación indirecta en la violencia. Así lo anuncia ya el epígrafe de la novela, tomado de la novela *El rey de los alisos* (1970) del escritor francés Michel Tournier: “Para empezar, ¿qué es un monstruo? Ya la etimología nos reserva una sorpresa un tanto pavorosa: *monstruo* viene de *mostrar*”.

El monstruo que se desmonta en *Los Divinos* es el Muñeco —“alias Kent, Mi-lindo, Dolly-boy, Chucky” (Restrepo 2018: 12)—. En su intento de reconstruir “[e]l rompecabezas del horror” (162), Hobbit inicialmente se enfoca en él, rememorando la vida de su amigo, “casi hermano” (15) con el objetivo de identificar el momento preciso en que “se convierte en monstruo” (159). El primer capítulo está enteramente dedicado a esta tarea. En él, el narrador revisa las características de la personalidad del Muñeco, buscando, “bajo la maldad tolerada”, signos latentes de “una maldad intolerable” (47). Se detiene en su inmadurez y narcicismo, pero admite que estos rasgos eran comunes a los cinco Tutti Frutti (20). Considera sus vicios, drogas y alcohol, pero se apresura a agregar que, “aunque lo de Muñeco fuera más radical” (23), tampoco había en esto algo excepcional. Menciona, asimismo, su falta de autocontrol y sus excesos, pero reconoce que “en Muñeco el desmadre [era] carisma” (23) que los demás envidiaban. En breve, Hobbit no logra identificar un solo signo contundente de la monstruosidad del Muñeco o un rasgo patológico que lo distinga sustancialmente del resto de los Tuttis. El estudio retrospectivo del narrador culmina así en una revelación perturbadora:

Me asalta la sospecha de que en el fondo el Muñeco solo sea la suma potenciada de todos nosotros. Los monicongos son dos, y el más chiquitico se parece a vos. Se parece a ti, y a ti, y a ti, y en el fondo es idéntico a mí. En Muñeco podríamos mirarnos como en un espejo, uno de esos de feria, que te distorsionan hasta la monstruosidad, sin que dejes de ser tú el mismo el que se asoma (48).

Esta conclusión no es otra cosa que un reconocimiento de lo que Simona Forti (en diálogo estrecho con Hannah Arendt) llama “la normalidad del mal”: un concepto que busca poner de relieve el hecho inquietante de que “los aspectos más elementales o moleculares del mal” están “difundidos en la contemporaneidad” (2014: 303). Un enfoque unilateral en la figura del victimario como monstruo “ávido de destrucción” (20), por tanto, no es suficiente para entender el “porqué” de la violencia. Esta, argumenta Forti, constituye un sistema mucho más complejo, “un cruce de subjetividades, una red de relaciones” (24). Si un acto violento se lleva a cabo exitosamente, en este sentido, es porque es tolerado o indirectamente apoyado por un gran número de espectadores “aquiescentes, no solo indiferentes” (24).

Es hacia estas figuras ordinarias, “mediocres” como las califica Forti (2014: 23), que se vuelve el resto de la novela: figuras que facilitan la violencia sin perpetrarla directamente. Utilizando el concepto acuñado recientemente por Michael Rothberg, podemos entender este giro como un viraje hacia el ámbito de la “implicación”: es decir, hacia formas de participación indirecta en estructuras o historias de violencia y opresión (2019: 13). El hecho de que *Los Divinos* expanda la lente analítica para captar roles más ambiguos en el entramado de la violencia, no obstante, no significa que niegue o justifique la culpabilidad del victimario. Por el contrario, la novela persiste en el intento de localizar el instante en que Muñeco “pasó de la frivolidad a lo abiertamente atroz” (159), pero complementa esta interrogación con una reflexión sobre el “mal en su normalidad, y no apenas en su aspecto abismal” (Forti 2014: 307).

Para indagar “la normalidad del mal”, la obra se enfoca en los Tuttis, sujetos comunes y corrientes, situados en “*el grado cero de monstruosidad*” (Restrepo 2018: 167, énfasis en el original), pero in-

dispensables para rearmar el “rompecabezas del horror”. Así lo sugiere, sin ir más lejos, la propia estructura de la novela, en la que cada capítulo (exceptuando el cuarto) adopta el nombre de un Tutti, reforzando la impresión de que cada uno de los miembros de este grupo es un vector que, al entrecruzarse con los otros, contribuye a crear las condiciones de posibilidad del crimen. A medida que el narrador va hilando las “mini-biografías” de sus amigos, el texto se puebla de escenas de violencia diaria, normalizada, por momentos casi imperceptible: tratos con prostitutas que ni “eran gente” ni “merecían consideración” (24), maltratos a empleadas domésticas (24), agresiones a novias y esposas (25, 102), comentarios denigrantes hacia mujeres (72) y exhibiciones espectaculares de masculinidad (33, 93). Estos actos y actitudes no son espectacularmente violentos. “Van tirando”, como describe el narrador, “por el lado de lo suave y la orilla de lo muelle” (107): permanecen dentro de los parámetros de “lo tolerable”, son elementos constitutivos de “la normalidad”. Sin embargo, nutren y sedimentan las desigualdades de género, clase y raza que hacen posible que el Muñeco vea a la niña como dispensable —“alguien invisible, casi inexistente” (174).

Al trasladar esta “normalidad” violenta —así como los sujetos que la reproducen y perpetúan— al centro de la novela, Restrepo plantea una suerte de responsabilidad colectiva por el feminicidio en la novela. Impulsa a sus lectores a ir más allá de la figura hipervisible del victimario para discernir el contexto cultural que oblicuamente legitima su actuar y, como explica la autora en una entrevista, “le sirve de caldo de cultivo” (Basciani 2018). Aquí es importante destacar que la tarea de trazar las líneas que conectan las infraviolencias de los Tuttis y la violencia desmedida del Muñeco no queda librada enteramente a las capacidades del lector. *Los Divinos*, en otras palabras, no le exige a sus lectores convertirse en coautores de la crítica de la violencia que propone la novela. En gran parte, esta crítica se lleva a cabo intraficcionalmente, a través de la figura del Hobbit y su búsqueda de sentido, y se les ofrece a los lectores “premontada”. El impulso didáctico de la novela se manifiesta de manera particularmente clara en el segmento final, que responde explícitamente al problema planteado al comienzo a través del epígrafe:

Monstruo viene de mostrar: bien que lo sabe Tournier. Monstruo es quien se muestra, lo que se muestra. ¿La parte que se muestra? Si el Muñeco es la cara visible del monstruo, la cara oculta somos nosotros. Lo dice la experta Arbus: si quieres ver un monstruo, desvístete y mírate al espejo.

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

Los monicongos son mil, y el más chiquitico es igual a mí (248).

Como si quisiera asegurarse de que su teorización de la violencia llegue a cualquier lector, con el único requisito de que esté dispuesto a leer la novela de principio a fin, Restrepo provee aquí una importante clave interpretativa para comprender *Los Divinos*. El monstruo y los monicongos son dos figuras que atraviesan la novela, dándole unidad. Si el monstruo hace su aparición en el epígrafe, los monicongos le siguen poco después, en la primera oración de la novela: “Los monicongos son dos y el más chiquitico se parece a vos” (13)⁵. Esta frase crítica, que remite a rimas infantiles, retorna a lo largo de la novela. Cada vez que regresa, los monicongos van creciendo en número: “Los monicongos son cuatro, si no te quitas te mato” (95), “Los monicongos son cinco, y el más chiquitico se mata de un brinco” (216).

Aunque el narrador describe a los monicongos como “monachos escurridizos y amorfos, que se dejan sentir, pero se ocultan a la vista” (15), no termina de quedar claro qué son exactamente. Es solo en el pasaje citado arriba, correspondiente a las últimas líneas de la novela, que se aclara la relación íntima entre estas figuras misteriosas y el monstruo. El monstruo, explica el narrador, es una manifestación visible, espectacular, única. Los monicongos son la parte que no se muestra, eclipsada por la figura del monstruo pero estrechamente ligados a ella: son su “cara oculta”, y “son mil”. Usando el vocabulario de

5 La palabra “monicongo” tiene dos acepciones que son relevantes para los temas que aquí nos conciernen. El primer significado es más bien peyorativo: “mamaracho, figura humana hecha sin arte o de manera esquemática” (*Diccionario de Americanismos*). El segundo significado, por su parte, refiere a un “[m]uñeco pequeño, tallado en madera, que se lleva como amuleto para protegerse de la mala suerte” (*Diccionario de Americanismos*, 2010).

Rothberg, podemos entender los monicongos como una articulación simbólica de la figura del sujeto implicado: aquel cuyas (in)acciones “help produce and reproduce the positions of victims and perpetrators” (2019: 19). Los monicongos, dicho de otro modo, aluden metafóricamente a las subjetividades ordinarias y “mediocres” de Forti, aquellas que nutren, de forma más o menos consciente, la violencia “desde abajo”. Al interpelar a sus lectores directamente (“somos nosotros”, “desvístete y mírate”, “se parece a ti”), Restrepo los alinea con estas subjetividades, situándolos en la posición del sujeto implicado y responsabilizándolos por contribuir a crear una cultura que permite y fomenta la violencia de género.

Incomodidad: de la estética a la ética

Este modo de interpelación directa que quiebra el marco intradiegetico desplaza al lector de la posición cómoda del espectador-*voyeur* y lo instiga a ocupar la posición del sujeto implicado, es uno de los elementos centrales de la estética de la incomodidad que pone en juego *Los divinos*. En cuanto recurso estilístico con implicaciones afectivas, funciona como un ejemplo de lo que Ernst van Alphen llama “affective operations”: estrategias textuales y narrativas con la potencia de transmitir afectos al lector (2008: 72). En lo que sigue, quisiera detenerme en algunas otras operaciones estético-afectivas de la novela que, actuando como “point[s] of contact between the text and the body, between language and affect” (Pierce 2020: 190), buscan generar un estado o sensación de incomodidad en el lector.

Tal vez la más evidente entre ellas es la focalización del relato, que permanece anclada en *Hobbit* de principio a fin. Situado simultáneamente dentro y fuera del círculo de los Tuttis, este personaje es profundamente ambiguo. Por un lado, como vimos en la sección anterior, es capaz de proveer, de forma retrospectiva y con cierto grado de distancia, una visión crítica sobre el crimen del Muñeco. Por otro, sin embargo, esta visión no desemboca en una oposición activa a o un verdadero rechazo de la violencia. Si bien es cierto que *Hobbit* es el único de los Tuttis que no colabora con el Muñeco activamente

—a diferencia de los otros, no se involucra en los esfuerzos de sacar al Muñeco del país o de hacer desaparecer el cuerpo de la víctima—, sí “honra”, a su modo, el pacto de solidaridad hacia sus amigos y se niega a entregar a Muñeco. Permanece, de este modo, en una posición de complicidad en el feminicidio de la niña; posición que el lector se ve forzado a habitar en el acto de lectura. La condición que le impone Restrepo a todo aquel que busca aproximarse al horror del crimen a través de la novela es consentir y tomar parte en lo que Hobbit piensa, sabe, siente, ve y percibe. Esta práctica escritural construye lo que Murray Smith llama “a structure of alignment” (1995: 144): una articulación cognitiva, perceptiva y emocional entre el lector y Hobbit que no admite excepciones. Es decir, el lector no tiene acceso directo a los pensamientos o emociones de otros personajes, sino que depende en todo momento de las interpretaciones o especulaciones del narrador.

Esto conlleva dos consecuencias esenciales. En primer lugar, la posición de la víctima se convierte en zona vedada. La presencia de Hobbit, en efecto, funciona como una especie de barrera que frustra cualquier intento de identificación con la niña. Aun en los momentos en que el texto pareciera querer aproximarse a la atrocidad, las constantes interrupciones de este personaje redirigen la atención del lector al agente narrativo: “no hallo más que decir” (Restrepo 2018: 247), “[n]i siquiera sé por dónde empezar” (162), “[q]uién soy yo para mencionar esto, con qué atrevimiento, con cuáles palabras. Yo, Hobbo el cobarde, Hobbit el ausente” (165). Estas intervenciones metanarrativas subrayan las instancias de mediación que separan a los lectores del sufrimiento de la víctima, obstruyendo así formas de empatía sentimentalista que suelen ser reconfortantes, cómodas en tanto “proclaman nuestra inocencia” (Sontag 2004: 118).

En segundo lugar, la “estructura de alineación” con Hobbit que impone la novela al lector implica que este se ve forzosamente involucrado en las estrategias de autojustificación del narrador, así como en sus evaluaciones poco fiables de los eventos y su rol en ellos. Hobbit insiste, por ejemplo, en definir su rol en el crimen como el “del que presencia sin participar, el testigo” (Restrepo 2018: 228), a pesar de

que los hechos presentados en el mundo ficcional se apartan claramente de esta interpretación. Al continuar leyendo la novela, el lector accede a prolongar un vínculo de intimidad con el personaje y afirma su discurso apologético. En *Los Divinos*, de este modo, y usando las palabras de Adam Kelly y Will Norman sobre otro grupo de obras literarias: “states of complicity are not simply represented, they are also enacted in the process of being formed and dissolved through collaboration” (2019: 682). El acto de lectura mismo, en otras palabras, deviene en un acto de colaboración o complicidad.

Otra importante estrategia estético-afectiva que potencia la complicidad entre narrador y lector es el particular despliegue y estilo de la voz narrativa. El discurso del *Hobbit*, en términos más específicos, no se dirige a un lector implícito neutral o genérico sino que conversa con —y en el proceso construye— un lector implícito particular: lo que Joseph Slaughter denomina un lector implicado (*implicated reader*) (2003: 55). Este lector se puede caracterizar “by the kinds of knowledge to which the narrator appeals” (2003: 58), es decir, a través de las presuposiciones del narrador con respecto a lo que su narratario sabe y los códigos que maneja. *Los Divinos*, como bien apunta Navia-Velasco, conceptualiza un lector familiarizado con el código lingüístico de *Hobbit*, el cual “nos pone en contacto con prácticas expresivas y cuasi-dialectales de los jóvenes de las últimas generaciones. Jergas que se hacen identidades, señas de reconocimiento, juegos de palabras convertidas en diccionarios propios” (2018: 169). En la novela, las expresiones de moda, el lenguaje coloquial y el uso del *spanglish* funcionan como “carta[s] de ciudadanía” (2018: 169), señalizando que el narrador y su lector implícito pertenecen a un contexto social y generacional similar. Incluso podrían indicar que *Hobbit* se dirige a un lector específicamente *masculino*, a un miembro de lo que Segato llama “la hermandad viril” (2016: 40). Una función parecida cumple la multitud de referencias culturales esparcidas en la novela: a series, películas, música, mitología griega, pero también a pensadores como Georges Didi-Huberman (Restrepo 2018: 130) o Giorgio Agamben (132), y autores como Marcel Schwob (133), Ramón Andrés (138), Michel Tournier (245), William Shakespeare (172), William Blake (171), Roberto Fernández Retamar (207),

Vladimir Nabokov (219), o José Asunción (172) entre otros⁶. Estos indicios textuales revelan que el lector implícito que la novela construye es alguien capaz de reconocer y decodificar estas referencias. En otras palabras, el narrador se dirige a un sujeto socioculturalmente semejante a él mismo, fortaleciendo, al aludir a un contexto cultural y gustos presuntamente compartidos, su cercanía y afinidad con el lector. A través del registro de la narración y las evocaciones culturales que la saturan, entonces, *Los Divinos* estrecha de manera perturbadora la cercanía entre Hobbit y el lector, atribuyéndole a este último las características culturales e ideológicas del narrador, su estatus social e incluso su identidad de género. El narrador de la novela, en breve, interpela al lector “de igual a igual” y solicita así, de manera sutil, su complicidad, reclutándolo, en palabras de Slaughter, como “conspirador” (61).

Lo que los distintos aspectos de la estética de la incomodidad discutidos hasta ahora tienen en común es que todos convergen en un mismo objetivo: buscan enlazar al lector con *figuras de complicidad*, como los monicongos, y con *figuras en complicidad*, como el Hobbit. Emergen así como un aspecto clave de la exploración crítica del feminicidio que lleva a cabo la novela. Si al nivel de la representación, tal como se planteó en la primera sección, *Los Divinos* mapea las formas de implicación que (re)producen la violencia de género, invitando a sus lectores a aprehenderlas cognitivamente, las operaciones estético-

6 Las referencias literarias que se filtran en el discurso del Hobbit cumplen otra función esencial. En conjunto, hacen referencia a una tradición literaria occidental —predominantemente masculina y examinada en profundidad por Elizabeth Bronfen en *Over Her Dead Body* (1992)— que se vuelca insistentemente al ejercicio de representar el cuerpo femenino sufriente, vulnerado o agonizante. Figuras que hacen su aparición en *Los Divinos*, como la Ofelia de Shakespeare, las ninfas de Ramón Andrés, la Lolita de Nabokov, la Monelle de Schwob o “*la dulce niña pálida*” de José Asunción (172), dan cuenta de intentos de romantizar, erotizar o estetizar el sufrimiento del cuerpo femenino y las distintas formas de violencia que sobre él se infligen. Se puede argumentar entonces que, al incluir esta genealogía en la novela, Restrepo busca dirigir la atención de sus lectores hacia la implicación —más o menos sutil— de la producción cultural misma en la violencia de género.

afectivas de la novela potencian esta labor al empujar al lector a experimentar la implicación *afectivamente*.

A modo de conclusión, cabe preguntarse qué puede la estética de la incomodidad que toma forma en *Los Divinos* frente a las redes de implicación que nutren y hacen posibles las escenas de violencia contemporáneas. ¿Es posible hablar de una dimensión ética o política en relación con afectos negativos, perturbadores o incómodos? En *Ugly Feelings*, Sianne Ngai ofrece una respuesta afirmativa a esta pregunta, argumentando que los afectos negativos poseen una productividad política que se desprende del hecho de que son “no catárticos”, es decir, que no ofrecen ningún tipo de purificación o redención emocional (2005: 6). Por el contrario, Ngai plantea que los “ugly feelings”, como ella los llama, son persistentes, duraderos y no se dejan traducir inmediatamente en acción (2005: 22). Estas características, sin embargo, les confieren un potencial crítico “to diagnose situations and situations marked by blocked or thwarted action in particular” (2005: 27).

En su ensayo “The Ethics of Discomfort”, Susanne Knittel también parte de la noción de una cierta productividad crítica de los afectos negativos, pero además aboga, como el título del ensayo sugiere, por el potencial ético de la incomodidad. En diálogo con la obra tardía de Michel Foucault, Knittel explora las conexiones entre la incomodidad y la concepción foucaultiana de la crítica como una apertura a cuestionar nuestras presuposiciones y nuestra posición en sistemas injustos o violentos (2019: 379-380). La incomodidad, en tanto pone en jaque certezas familiares y amenaza con desestabilizar posiciones de sujeto seguras o confortantes, tiene el potencial de habilitar espacios de crítica como la entiende Foucault (2019: 380). De este modo, sostiene Knittel, esta estrategia afectiva puede fomentar una reflexión sobre nuestra implicación en estructuras e historias violentas, siempre y cuando aceptemos ser incomodados (2019: 383).

Dominick LaCapra complementa esta visión, aduciendo que los afectos negativos no solo poseen un potencial ético, sino que también pueden tener un impacto “en la esfera social y política” (2005: 214). En *Escribir la historia, escribir el trauma*, conceptualiza lo que él llama “desasosiego empático”: una respuesta afectiva frente a la violencia que contrarresta tanto la identificación con la víctima como la apro-

piación de su experiencia (LaCapra 2005: 40). Este tipo de reacciones emocionales, en su opinión, conllevan el riesgo de crear una identidad falsa entre víctima y lector, “una confusión de yo y otro” (2005: 51), que a su vez puede conducir a una sensación de impotencia y una postura solipsista. En cambio, LaCapra asocia el desasosiego empático a sensaciones de incomodidad o desconcierto que desafían al lector afectivamente, al tiempo que facilitan “una distancia crítica” entre yo y otro, dando lugar a posiciones de sujeto capaces de asumir “responsabilidad ética, social y cívica” (2005: 203).

Siguiendo a Ngai, Knittel y LaCapra, entonces, es posible entender la estética de la incomodidad que activa *Los Divinos* como un proyecto simultáneamente crítico, afectivo, ético y político, dirigido a *movilizar* al lector a aprehender —cognitiva y afectivamente— el entramado de complicidades que facilitan la violencia de género. Frente a la repetición incesante de escenas e imágenes de violencia ejercida sobre los cuerpos feminizados que nos habitúan a “un paisaje de crueldad” (Segato 2018: 13), la incomodidad se perfila como una posible “contra-pedagogía” (2018: 17). Es decir, como un régimen estético-afectivo alternativo, con el potencial de interrumpir las prácticas que naturalizan el feminicidio “como un elemento cotidiano” (Valencia y Sepúlveda 2016: 82) y abrir paso a otros modos de percibir y pensar la violencia de género —así como nuestra posición en la red de complicidades que la posibilitan.

Aquí es relevante notar que la incomodidad no es una estrategia infalible y tampoco ofrece garantías. En este sentido, es insostenible adjudicarle a este afecto —o a cualquier otro— un efecto predecible y estable. Por un lado, la efectividad de la incomodidad emerge en correlación con el campo simbólico en el que interviene. Es solo en tanto propuesta estético-afectiva *divergente* que la incomodidad adquiere la potencialidad de provocar una interferencia o cortocircuito en el modo en el que se percibe la violencia de género. Si las narrativas, las prácticas estéticas y los pactos visuales prevalentes en torno al feminicidio cambiaran, bien podría ser que la incomodidad se vaciara de parte de su potencial. Por otro lado, cualquier potencial inherente a la incomodidad depende, como escribe Roger Simon, “on one’s addressability and response-ability” (2014: 19): es decir, de la capacidad y

voluntad del lector o espectador de darle significado a las “operaciones afectivas” de la obra. Esto implica, en último término, que del mismo modo que la incomodidad puede dar lugar a actos de reflexión críticos sobre cuestiones de implicación en la violencia, puede también resultar en indiferencia, inacción o solipsismo.

La obra artística o literaria, sin embargo, no es un actor pasivo en este proceso, sino uno con agencia propia. Novelas como *Los Divinos* ayudan al lector a navegar la experiencia afectiva de la incomodidad, desplegando una serie de gestos orientadores o “rhetorical signals” (Spivak 2012: 323) que trabajan activamente “in the service of the emergence of the critical” (2012: 333). La novela, de hecho, está poblada de estos gestos o señales: instancias en que el narrador ofrece sus propias interpretaciones de la violencia de manera didáctica al lector; el uso de *leitmotifs*; la propia estructura de la novela, organizada esquemáticamente alrededor de los cinco Tuttis; la yuxtaposición explícita de la violencia extrema del feminicidio con las violencias diarias; las repeticiones, etc. Todas estas estrategias textuales y narrativas contribuyen a encauzar los procesos afectivos de la novela para guiar al lector del afecto a la crítica, y de la crítica a una toma de posición activa frente a la violencia. En efecto, la escritura de Restrepo está propulsada por una motivación política que se insinúa en el espíritu didáctico de la novela y se manifiesta con claridad en su dedicatoria: “*Al día en que todos los hombres, a la par con las mujeres, se manifiesten en la calles contra el feminicidio*” (énfasis en el original). La incomodidad es la herramienta de la que se vale la autora para invitar a sus lectores a confrontar su implicación en la violencia de género y a asumir nuevas formas de responsabilidad frente a la misma.

Bibliografía

- ALPHEN, Ernst van (2008): “Affective Operations of Art and Literature”, en *Res: Anthropology and Aesthetics*, vol. 53-54, n.º 1, pp. 20-30.
- BASCIANI, Ariana (2018): “Laura Restrepo: dividir entre mujeres buenas y hombres malos es una grandísima torpeza”, en *The Objective*.

- <<https://theobjective.com/further/cultura/2018-05-17/laura-restrepo-los-divinos/>> (17-12-2020).
- BRONFEN, Elisabeth (1992): *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University.
- CLOSE, Glen S. (2018): *Female Corpses in Crime Fiction: A Transatlantic Perspective*. Cham: Palgrave Macmillan.
- DICCIONARIO DE AMERICANISMOS (2010): “Monicongo”. <<http://lema.rae.es/damer/?key=monicongo>> (17-08-2021).
- DRIVER, Alice (2015): *More or Less Dead: Feminicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*. Tucson: University of Arizona.
- FORTI, Simona (2014): *Los nuevos demonios: repensar hoy el mal y el poder*. Trad. Aníbal Díaz Gallinal. Buenos Aires: Edhasa.
- FREGOSO, Rosa Linda y BEJARANO, Cynthia (2010): “Introduction: A Cartography of Feminicide in the Americas”, en Rosa Linda Fregoso y Cynthia Bejarano (eds.), *Terrorizing Women: Feminicide in the Americas*. Durham: Duke University Press, pp. 1-42.
- GAGO, María Verónica (2019): *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- GENSCHOW, Karen y GÓMEZ, Leila (2020): “Feminicidio”, en Roland Spiller Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (eds.), *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlin: De Gruyter, pp. 483-495.
- KELLY, Adam y NORMAN, Will (2019): “Literature and Complicity: Then and Now”, en *Comparative Literature Studies*, vol. 56, n.º 4, pp. 673-692.
- KNITTEL, Susanne C. (2019): “The Ethics of Discomfort: Critical Perpetrator Studies and/as Education after Auschwitz”, en Susanne C. Knittel y Zachary J. Goldberg (eds.), *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*. New York: Routledge, pp. 379-384.
- LACAPRA, Dominick (2005): *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires: Nueva Visión.
- “Laura Restrepo: *Los divinos* en FIL Guadalajara 2018” (2018): *Penguin Libros México. YouTube*. <<https://www.youtube.com/watch?v=YXLiX41fVcQ>> (17-12-2020).

- NAVIA-VELASCO, Carmiña (2018): “Laura Restrepo, indagación en el mal”, en *Poligramas*, vol. 47, pp. 167-173.
- NGAI, Sianne (2005): *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University.
- PIERCE, Lee M. (2020): “Feeling Takes Form: Recent Work in Affective Formalism”, en *Philosophy & Rhetoric*, vol. 53, n.º 2, pp. 181-198.
- RESTREPO, Laura (2018): *Los Divinos*. Barcelona: Alfaguara.
- ROTHBERG, Michael (2019): *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University.
- SÁNCHEZ BLAKE, Elvira (2018): “El feminicidio en la literatura: lo abyecto en *Los Divinos*, de Laura Restrepo”, en *Contiendas de género: discursos teológicos, cotidianos y literarios*. Ponencia.
- SEGATO, Rita Laura (2016): *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- (2018): *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- SIMON, Roger I. (2014): *Pedagogy of Witnessing: Curatorial Practice and the Pursuit of Social Justice*. New York: State University of New York.
- SLAUGHTER, Joseph R. (2003): “One Track Minds: Markets, Madness, Metaphors, and Modernism in Postcolonial Nigerian Fiction”, en Toyin Falola y Barbara Harlow (eds.), *African Writers and Their Readers: Essays in Honor of Bernth Lindfors*. Trenton: Africa World, pp. 55-89.
- SMITH, Murray (1995): *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon.
- SONTAG, Susan (2004): *Ante el dolor de los demás*. Trad. Aurelio Mayor. Ciudad de México: Alfaguara.
- SPIVAK, Gayatri (2012): *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge: Harvard University.
- VALENCIA, Sayak (2018): “El transfeminismo no es un generismo”, en *Pléyade: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, vol. 22, pp. 2743.
- VALENCIA, Sayak y SEPÚLVEDA, Katia (2016): “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: psico/bio/necro/política y mercado gore”, en *Mitologías Hoy*, vol. 14, pp. 75-91.