

# La locura, ¿una respuesta literaria a la violencia en Colombia? En torno a *Delirio*, de Laura Restrepo

Natalia Castillo Gálvez

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA · nacasgal@uv.es

Graduada en Estudios Hispánicos por la Universitat de València, donde es actualmente becaria de colaboración en el Departamento de Filología Española, se halla actualmente cursando el Máster en Estudios Hispánicos Avanzados. Su principal interés es el análisis crítico, literario y cultural.

RECIBIDO: 9 DE ENERO DE 2014

ACEPTADO: 12 DE MARZO DE 2014

**Resumen:** *Delirio*, la novela más internacional de la colombiana Laura Restrepo, nos acerca, desde un ángulo particular, a la realidad vivida en el país durante la década de los noventa. En ella somos testigos de cómo la violencia moldea a su antojo las vivencias de tres generaciones de personajes cuyo entramado de voces nos llegan bien en forma de susurros, bien vociferando sus consecuencias delirantes. Es por ello que nos disponemos a examinar en este trabajo, en qué medida aparece la locura como respuesta a los males de la nación, atendiendo especialmente al modo en que esto contribuye a la construcción de la memoria del yo.

**Palabras Clave:** Colombia, Restrepo, ficción, violencia, locura, perspectiva, memoria.

**Abstract:** *Delirio*, the most international novel of Colombian writer Laura Restrepo, means an approach to the reality lived in her country during 90<sup>th</sup> decade. Inside, we are witness about the way that violence moulds the experience of three generations of characters whose voice structure appears whispering, but shouting their delirious consequences as well. In this paper, we will examine how well madness materializes as an answer to national harms, analyzing especially how that contributes to the self-memory construction.

**Key Words:** Colombia, Restrepo, fiction, violence, madness, perspective, memory.

DOI: 10.7203/KAM.3.3752

## 1. Laura Restrepo: testimonio, desplazamiento y consagración

### 1.1. De la crónica periodística a la crónica literaria

Toda novela es un testimonio cifrado; constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha añadido alguna cosa: su resentimiento, su nostalgia, su crítica.

MARIO VARGAS LLOSA

La periodista y galardonada novelista colombiana Laura Restrepo perteneció a una generación comprometida y luchadora, partidaria de la regeneración sociopolítica de la nación. Pues como ha confesado en más de una entrevista, lo que la llevó a afiliarse con apenas 20 años al partido trotskista fueron las ansias de cambiar el mundo. En este sentido, tenemos que tener muy presentes tanto su temprana vinculación a la política, como la importante labor periodística que desempeñó para rastrear sus influencias en la creación literaria que desarrolló posteriormente<sup>1</sup>.

Se dedicó al ejercicio periodístico en revistas nacionales como *Semana* –de la que incluso fue editora–, o *Alternativa*. En él se enraízan su afán por pasar revista a los fenómenos sociales y la fluidez narrativa que la caracterizan. En estrecha relación con el periodismo, conocemos algunas experiencias límites de su vida, como su actividad clandestina en la Argentina dictatorial de Videla, su estadía profesional de tres años en tierras españolas o la experiencia de su exilio en México. Y es que, como figura relevante y comprometida con la realidad colombiana, fue integrante de la fallida comisión negociadora en el Proceso de Paz que el presidente Belisario Betancur intentó llevar a cabo en 1984 con el grupo guerrillero M-19<sup>2</sup>; y que terminó por abocarla al exilio. Tras esta experiencia comenzó la redacción de su primer relato testimonial: *Historia de un entusiasmo* (1986), que facilitó la entrada a un tipo de creación literaria fundamentada en la metodología periodística; y es que, como comentará ella misma más tarde: “No puedo escribir sin investigar, porque me queda ese rezago del periodismo” (*cit.* por Valbuena Bedoya, 1999: 210).

---

<sup>1</sup> Son varios los trabajos que estudian este maridaje entre periodismo y literatura en la obra de Restrepo; consúltense al respecto, así como para la ampliación bibliográfica, Nelly Valbuena Bedoya (1999), Carmiña Navia Velasco(2006), Elvira Sánchez-Blake (2007) o Ida Valencia Ortiz (2007).

<sup>2</sup> Nos referimos a los denominados Acuerdos de Corinto, en los que se pretendía que el Movimiento 19 de Abril (así como otros grupos tales como el Ejército Popular de Liberación) y el gobierno de Betancur cesaran el enfrentamiento armado y le buscaran conjuntamente un cierre. No obstante, antes de que Iván Merino Ospina y Carlos Pizarro –líderes del movimiento M-19– tuvieran ocasión de firmar el pacto, fueron emboscados y la paz fue negada.

Por lo tanto, Restrepo inició sus pasos en el mundo de la noticia, con los pies bien pegados a la realidad, y como tantos escritores contemporáneos, decidió ser la cronista de su tiempo. Sin embargo, no tardó en comprender que los límites del suceso eran muy estrechos, que sus reducidos márgenes se le quedaban pequeños. En ese punto, consideró “la ficción como una manera de complementar la realidad”<sup>3</sup>. Quizá es por “toda la alquimia que tiene la literatura que muchas veces, con los periodistas, te cuesta comunicar. Dicen: ¿Pero esto pasó o no pasó?” (Restrepo en Castillo Granada, 2009: 75), el novelista va más allá del hecho puro.

En su encuentro con Álvaro Castillo Granada –del que acabamos de aportar unas palabras–, este comenta que el periodismo y la militancia aportaron a Restrepo la capacidad de detenerse y observar “las historias de la gente pequeña”; y más adelante, ella deja ver que tras veinte años de gestación de periódicos colectivos desde el anonimato, “empiezas a pensar que de pronto hay que buscar por otro lado, que los hechos no te dan todo” (2009: 78). Esta entrevista nos resulta especialmente interesante en tanto que es la propia autora la que revela su propia concepción sobre el proceso de creación que utiliza. En este sentido, afirma que “lo único que hace la literatura es buscar”, e incluso refuerza su afirmación en estas palabras: “yo creo que la literatura es eso: una herramienta de búsqueda. A lo mejor eso mismo es lo que siempre hace que me esté planteando cómo contar” (2009: 74). Del mismo modo, da cuenta de la progresiva disolución de fronteras entre historia y ficción que su obra plantea; y en este sentido el entrevistador hace notar cómo literatura y periodismo “siempre han estado unidos de una manera extraña, ambigua y complicada” (2009: 76).

En cualquier caso, el desplazamiento de la escritura crítica testimonial a la escritura ficcional, aunque también crítica a su manera, fue progresivo. Esto se encuentra ejemplarmente rastreado en el trabajo de Nelly Valbuena Bedoya (1999) *Laura Restrepo: del periodismo a la ficción*. En él encontramos, asimismo, la declaración de la autora, en la que se sintetiza con gran lucidez el planteamiento que tenemos entre manos: “Yo tengo que ir, mirar y escuchar, pues (el periodismo) también son los oídos; pero en la ficción hay una capacidad de interpretación que va un poco más allá. Entonces la mezcla de los dos arroja elementos muy interesantes para conocer e interpretar el mundo” (1999: 205). Valbuena comenta que el tránsito a la narración literaria tiene lugar “durante su estadía en México, cuando comienza a hacer el trabajo de investigación para su primera novela *La isla de la pasión*” (1999: 210); pues si bien está basada en hechos reales, Restrepo imagina las descripciones de personajes y lugares, así como los diálogos: aparece un intenso ahínco por ficcionalizar la historia anecdótica de la que se parte y es ahí, confiesa la escritora, donde “se entreveró el periodismo, la investigación histórica y la novela” (1999: 212). A esta novela le siguieron un cuento infantil y varios ensayos de marcado carácter comprometido –*En qué momento se jodió Medellín* (1991) y *Otros niños* (1993); además, en este mismo año tiene

---

<sup>3</sup> Tomamos estas palabras de una **entrevista** que Juan Fernando Moreno realizó a la autora en 2003.

lugar la publicación de su novela *Leopardo al sol* (1993). No obstante, el salto decisivo a la ficción, sostiene Valbuena, se produjo en *Dulce compañía* (1995), que le valió tres premios<sup>4</sup> y el reconocimiento internacional; pero en la que “los nexos entre el relato periodístico y la ficción siguen siendo muy cercanos” (1999: 212). A este éxito le siguieron *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001) y *Olor a rosas invisibles* (2002); hasta que en 2004 vio la luz la novela de la que parte nuestro trabajo: *Delirio* –Premio Alfaguara de Novela en 2004<sup>5</sup> y Premio Grinzane Cavour 2006–, afirmación de su entrada en el campo literario de su país, y en los campos literarios que se extienden de fronteras para afuera. Posteriormente, se publicaron *Demasiados héroes* (2009) y la más reciente de sus novelas: *Hot Sur* (2012); en las que podemos aventurar que el desplazamiento del periodismo a la ficción está absolutamente completado.

## 1.2. *Delirio*, consagración de su quehacer literario

Como planteábamos, *Delirio* marcó un antes y un después en la trayectoria literaria de su autora, y puesto que nuestro trabajo la toma como base, creemos conveniente presentar un sucinto análisis global en relación a su forma y contenido. Macroestructuralmente, a diferencia de la tradicional disposición en capítulos, distinguimos en *Delirio* cuatro secuencias diferenciadas y presentadas alternativamente, que dan cuenta de la polifonía de voces que presenta el texto; veamos cómo se articulan.

En primer lugar, y abriendo la novela, hallamos la que nos presenta la voz de Aguilar en estilo directo libre; se trata de la secuencia que nos da los puntos de referencia primaria – Aguilar, en Santa Fe de Bogotá, en algún momento de la década de los 90–. La entendemos como una secuencia ‘de búsqueda’, en la que el protagonista, pareja de Agustina, personaje con un alto grado de formación, tiene visos del detective cuyo objetivo es la resolución de un caso. Si bien alejado del detective modélico, clásico, que percibido como ente excepcional, representaba a la sociedad ideal, con sus valores sociales, morales y jurídicos.

---

<sup>4</sup> Fue galardonada con el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (1997), con el Prix France Culture a la mejor novela extranjera publicada en Francia en 1998; y con el Premio Arzobispo Juan de Sanclemente de los alumnos de bachillerato de Santiago de Compostela a la mejor novela en lengua española (2002).

<sup>5</sup> Como aparece indicado al final de la novela: “El 23 de febrero de 2004 en Madrid, un jurado presidido por José Saramago, e integrado por Josefina Aldecoa (Secretaria), Javier Cercas, Juan Cueto, Paz Alicia Garcíadiego, Juan González y Daniel Samper Pizano (...) después de una deliberación en la que tuvo que pronunciarse sobre cinco novelas seleccionadas entre las seiscientas treinta y cinco presentadas, decidió otorgar por unanimidad el VII Premio Alfaguara de Novela 2004 (...) a la novela titulada *Mira mi alma desnuda*, presentada bajo el seudónimo María, cuyo título y autor, una vez abierta la plica, resultaron ser *Delirio*, de Laura Restrepo. El Jurado ha considerado que se trata de una obra completa, en la que caben la tragedia y el humor, las pasiones más bajas y los sentimientos más altruistas, la crueldad y la solidaridad. Un caleidoscopio de la sociedad moderna, centrado en la realidad compleja y exasperada de Colombia” (208-209).

Aguilar no es un héroe ni un portento de la diligencia, es un personaje desesperado que nos presenta a cuentagotas el hilo conductor de *Delirio*: el trastorno de Agustina desde que la encuentra sola y atemorizada en una lujosa habitación de hotel. De modo que el móvil de su búsqueda será conocer las causas que la llevaron hasta ese lugar. En este sentido, la búsqueda comienza en sí mismo, motivo por el que temporalmente se recurre a la analepsis, presentando continuos *flashbacks* que ayudan al lector a conocer su historia con Agustina: la visión que tiene de la familia de esta (por la que es rechazado) y en la que destacamos la integración del relato de ‘la tía Sofi’ –elemento importante en el desarrollo de la trama pero cuyas palabras fluyen, solamente, a través de Aguilar-. Y es que, es el discurso de este último a través del que mejor accedemos a Agustina, personaje casi mudo cuya voz apenas nos alcanza. Toda ella se vehicula a partir de la voz del hombre, que la construye desde los dos puntos de vista antagónicos que presenta un personaje fronterizo: en la cuerda floja, entre el lado accesible del aquí; y el vedado para Aguilar, el lado de allá. Además, también nos son útiles los ojos de Aguilar para observar, aunque de manera parcial y resignada, la realidad social en que se contextualiza la novela y en la que nos detendremos más adelante. Por su parte, queremos destacar que esta secuencia es también la que cierra la novela, y se convierte así en abrazadera del contenido, surtiendo un efecto circular y consolidado después de que el protagonista haya resuelto el enigma y recorrido casi todos los espacios secuenciales de la obra, cosa que explicita la porosidad de estos espacios, siempre radicalmente separados por un blanco tipográfico que no es óbice para que sus personajes salten de uno a otro y los atraviesen a su antojo.

En segundo lugar –respetando el orden de aparición en el texto–, encontramos esa secuencia que a menudo se abre con un “El Midas McAlister le cuenta a Agustina que”. Se trata de una secuencia puramente monológica que si al principio puede hacernos intuir la presencia dialógica de un interlocutor (Agustina) pronto se desdice, pues su intervención, sus respuestas, nunca se producen. Este monólogo, presentado en estilo directo libre, adquiere, poco a poco, tintes de confesión, y casi podemos imaginarnos al Midas arrodillado y esperando la absolución, en un intento desesperado de justificar, mediante la palabra, sus actos torcidos. El Midas es un personaje de origen humilde que representa muy acertadamente el proceso de medro que lo hace, en cierto modo, heredero del Lazarillo de Tormes. Joven provinciano afincado en un barrio de clase media de la ciudad, comienza sus estudios en un liceo masculino en el que empieza su “carrera del vivir” y determina “arrimarse a buenos” forjando amistad con personajes como Joaco, el adinerado e insolente hermano mayor de Agustina. Con el objetivo de ascender en la escala social y dejar atrás su pasado, pronto comienza a escudarse en las apariencias y a formar parte de negocios turbios que le llevarán a afiliarse con el dirigente de uno de los cárteles de narcotráfico más influyentes del momento, el cartel de Medellín –hecho que propicia la aparición ficcionalizada de Pablo Escobar y la omnipresencia de la violencia a lo largo de sus secuencias–. Nuevamente haciendo uso de la analepsis, llegamos a conocer todos los pasajes

imprescindibles de la vida de este personaje, y su relación con una Agustina primero idealizada, después abandonada, a la que se dirige en un tono casi rayano en lo paternal, mostrando estar jerárquicamente por encima. Es de mano de este personaje y los sucesos escabrosos que le envuelven, que el lector se convierte en testigo cercano de cómo Restrepo dibuja las altas esferas del narcotráfico colombiano y sus implicaciones y consecuencias, pues a fin de cuentas, la historia del Midas es la de una ascensión y un descenso, es la historia de la ambición, del riesgo y de la caída en desgracia. Midas, como amigo de la familia Londoño desde hace años, aporta datos tanto de la infancia de Agustina, como de su adolescencia. Además es un personaje céntrico en tanto parece conocer bien a cada uno de los personajes de la trama, incluso a Aguilar, para quien él es un completo desconocido. En este sentido, vemos a Midas como un personaje que tiene todo bajo control, que domina la situación y que puede moverse en todos los ambientes de la protagonista, incluso los que le son vedados al compañero sentimental; del mismo modo que ella es la única a la que autoriza a penetrar en su humilde mundo, en su residencia materna, en los orígenes que le avergüenzan. Es, como venimos diciendo, un personaje complejo, y esto es algo que se transparenta en su discurso, un discurso cuidado, que muestra que del mismo modo en que puede moverse en todos los estratos sociales, domina todos los registros de la lengua. Es por ello que lo vemos virar de un registro coloquial cruzado de dialectalismos y regionalismos, hacia el más cuidado registro formal; del mismo modo que la elección de sus palabras no parece aleatoria, y va de las más manoseadas proformas, al artificioso lenguaje propio de un académico –hecho que puede equiparlo con los matones incultos de la Araña Salazar o con el mismo Aguilar, profesor universitario de literatura–. Esta versatilidad es uno de los puntos que hacen de él un personaje interesantísimo, y explica por qué es una pieza fundamental para la resolución de la intriga que sostiene la novela.

En tercer lugar, queremos comentar esa secuencia recurrente que hace referencia a “la niña Agustina”. En ella accedemos a una selección de acontecimientos que marcan la infancia de la protagonista y que van siempre ligados a sus primeros encuentros con la violencia, como se estudiará en el segundo apartado de nuestro trabajo, y que si bien podía haberla hecho tomar la vía del embrutecimiento, parece haberla vuelto loca –como estudiaremos en el tercer apartado–. Además, queremos destacar la presencia en esta secuencia de lo que Ángel Rama llamó ‘transculturación narrativa’, aludimos a todo aquello relacionado con los supuestos poderes de Agustina, que se presentan, quizás, como un escudo de protección contra la violencia que la rodea. Por último, nos quedaría hacer un rápido apunte sobre el narrador omnisciente –que vehicula la narración durante toda la novela a través del estilo indirecto libre–, porque si antes identificábamos a las claras las voces conscientes de un Aguilar y de un Midas que querían contar su historia, o al menos dejar fluir sus pensamientos, ahora es nuevamente la voz de Aguilar la que saca a colación la memoria de una silenciada Agustina.

Finalmente, hablaremos de la secuencia que nos presenta la historia de la rama materna de Agustina remontándose dos generaciones, hasta la vida –y muerte– de sus abuelos Blanca y Nicolás Portulinus. Su relato transgrede por completo las referencias primarias de las que hablábamos al principio del análisis, centrandolo a sus personajes (ahora distintos), en el pretérito espacio de Sasaima. Hacia el ocaso de la novela se nos describe cómo Aguilar, junto a Agustina y Sofi, se desplaza personalmente hasta Sasaima para hacerse con todos los documentos que permanecen allí guardados sobre el pasado familiar de su mujer, y es por ello que la voz que hay detrás de estas secuencias es precisamente la de Aguilar, que nos presenta retazos de las cartas y de los valiosísimos diarios de los Portulinus; de manera que la analepsis se da gracias al soporte del papel escrito que conserva la memoria ancestral de Agustina. Esta secuencia es trascendental, sobre todo, porque en ella se nos presenta la primera manifestación de locura que se da en la familia, concretamente en el personaje de Nicolás Portulinus (y también en lo que este refiere de su fallecida hermana Ilse). Con ello pretende vehicularse, tal vez, la idea de que el delirio es congénito, y de este modo se quita peso a la influencia del contexto en la enajenación de Agustina. Sin embargo, puede ser también una forma de intensificarlo, ya que Portulinus es una construcción especial: un alemán llegado a la tierra colombiana, ardiente, de Sasaima; el desarraigado y eterno extranjero en una tierra que lo aniquila. Esta historia aparece a menudo glosada por el mismo Aguilar, que ha pasado de personaje a lector, en esta “mise en abyme” que la novela nos propone de tanto en tanto. A través de estos viejos diarios Aguilar quiere “leer” el delirio de Agustina, y aunque sea una inclinación insuficiente a las claras, lo cierto es que en alternancia con las otras tres secuencias, logra darle al relato la trabazón precisa siguiendo siempre el motivo de la fuga, de la huida hacia el pasado para encontrarle sentido al presente.

En resumen, las anteriores líneas han tratado de capturar lo esencial de cada una de las secuencias en torno a las que Restrepo construye su novela más afamada. Tras esta rápida visión de conjunto, que recoge temáticas, personajes, perspectivas y técnicas, estamos en posición de acotar y restringir nuestro campo de estudio, que comenzará deteniéndose sobre las múltiples formas de la violencia que propone el texto.

## 1. La violencia en *Delirio*

### 1.1. Colombia: la violencia y su impronta literaria

La violencia produce crisis en  
todos los órdenes, también en  
el del discurso.

SUSANA ROTKER

Colombia es uno de los países más violentos del mundo, y la violencia la principal causa de muerte en un proceso que ha ido creciendo exponencialmente a partir de los años

cincuenta del pasado siglo. Sin olvidar que este estado “sin nación”, como lo denominara Currea-Lugo (1999), contempló 70 guerras civiles en el siglo XIX; mientras que el siglo XX le dejó ‘efemérides’ como los 300.000 muertos del enfrentamiento bipartidista de los años 50<sup>6</sup>, el surgimiento de las guerrillas, o la emergencia y fortalecimiento del discurso paramilitar. Es asimismo relevante la pujanza de un narcotráfico de dimensiones impensables gracias al poder proveniente –nos dice Currea-Lugo–, de “su mercado ilícito, del manejo clientelar y corrupto de las relaciones Estado-personas, o de las alianzas hechas en varias regiones con poderes locales (guerrillas, paramilitares, autoridades civiles), y a la impunidad reinante”. Todo ello bien le ha valido a este estado la denominación categórica de “narcodemocracia”. En definitiva, se advierte que en el país andino –especialmente destacado es el brote en sus fronteras de una nueva línea de pensadores, ‘los violentólogos’–, la violencia política es un arma empuñada tanto por la izquierda guerrillera como por el Estado, llevando a cabo un movimiento de (auto) legitimación que valida tanto la violencia propia como la del contrario, y alcanzando lo que la crítica en general ha visto como un nivel de violencia aceptable.

Nos parece ahora comprensible que la violencia sea la materia más novelada en Colombia desde hace más de un siglo<sup>7</sup>, acogiéndonos a la cita de Rotker con la que abrimos el apartado. Del mismo modo, no resulta baladí entender esta vertiente de la narrativa como cohesionadora de una sociedad que se ha visto casi empujada a imponer estos paradigmas literarios como resultado de un posicionamiento del escritor frente a la oscura realidad que lo circunda. En palabras de Carolina Castillo, los escritores “se valen de la realidad como materia narrativa, para abordar –a partir de la puesta en escritura de historias públicas y privadas, reales o ficticias–, el entramado de un país dominado por la inseguridad civil, (por) la falta de conducción política” (2004: s/p). Un país cuya literatura, según los planteamientos de García Dussán (2005), se ha construido sobre un ‘relato nacional’ no fundamentado en el tradicional *Eros Polis*, sino sobre la figura inversa del *Thánatos Polis*, resultando, en cualquier caso, la consolidación de la idea de nación; aunque una idea nacional descentrada y violenta, más inclinada a la muerte que a la vida, en la mencionada pulsión clásica.

En este sentido, no debe extrañarnos que los escritores, ya desde la década de los sesenta, con una prolongación hasta el grupo en el que incluimos a Restrepo, se hayan dedicado a reflexionar estéticamente sobre el impacto de los conflictos violentos en Colombia, consiguiendo en muchos casos la construcción de una crítica comprometida. Se trata de una denuncia perfilada en un vasto *corpus* de varios centenares de novelas que

---

<sup>6</sup> Nos estamos refiriendo a la época denominada de La Violencia, que queda magistralmente expuesta en el trabajo de François Chevalier *América Latina de la independencia a nuestros días* (1999), concretamente de la página 583 a la 591.

<sup>7</sup> Especial atención ha recibido por autores como Jonathan Tittler (1989), Carolina Castillo (2004) o María Helena Rueda (2011).

vivió diversas fases de recepción, con un viraje despectivo cuyo fundamento trataremos más tarde, –y que se opone principalmente a la literatura que retrata la violencia sin ambages, haciendo de figuras como el sicario, piedra angular de la narración–. Ello propiciará la floración de una nueva forma de novelar la violencia, un modo si se quiere más oblicuo, que la toma como ineludible telón de fondo. O que puede, como sostiene Camila Segura (2007), tomar como ruta narrativa la melodramática<sup>8</sup>: porque si atendiendo a las palabras de Carpentier (1981, 26-27 *cit.* por Segura): “América Latina –y en este caso Colombia– está llena de trágicos melodramas cotidianos”, puede resultar pertinente darle sentido a la violencia social y política que allí tiene lugar, por medio de un modelo que en su contexto histórico clásico comparte con el colombiano “un sentimiento generalizado de inestabilidad, inseguridad y ambigüedades morales”. El uso melodramático se hace explícito, incluso metadiscursivo, en el siguiente fragmento de nuestra obra:

Yo no sé, dice Aguilar, esta tragedia empieza a tomar visos de melodrama. Hasta la tía Sofí, tan aplomada, a veces había como en telenovela y suelta frases de Doctora Corazón. Y qué decir de Agustina, que parece sacada de las páginas de Jane Eyre, y qué decir de mí, sobre todo de mí, que vivo con esta angustia y esta lloradera y esta manera de no entender nada (70).

Una forma de novelar la violencia que puede, también, –como observamos abiertamente en el caso de *Delirio*–, aventurar una suerte de unión y entrelazamiento de los sucesos públicos y los sucesos privados, llevando a cabo un cruce de conflictos en el que no sabemos a ciencia cierta cuál es causa y cuál consecuencia; aunque es fácil intuir la problemática personal como metáfora de la gubernamental, y viceversa. Pues como bien hace notar Currea-Lugo, “el problema de la violencia en Colombia es que no está reducida a los actores de la guerra sino que trasciende a toda la población como mecanismo de resolución de conflictos y de interacción social” (1999: 24). Es esta la tesis que, en las páginas sucesivas, nos planteamos cotejar con la novela de Restrepo.

## 1.2. La violencia en *Delirio*

### 1.2.1. El poder simbólico: violencia intrafamiliar y de género

Queremos comenzar por detenernos en la noción de violencia simbólica, pues creemos que es aquella que en mayor medida explica las relaciones violentas y de dominación que se establecen, globalmente, a lo largo de la novela.

---

<sup>8</sup> Este planteamiento nos recuerda mucho al que desarrolló Jesús Martín-Barbero en otro plano, el televisivo. Pues como bien apunta en *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia* (1992) y puede ser extrapolable a la novela.

Como expusiera Pierre Bourdieu, principal autoridad en el campo, “la violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas expectativas colectivas, en unas creencias socialmente inculcadas” (Bourdieu, 1999: 173). Y como argumenta Cáceres Aguilar, “la escritora registra a los hombres atrapados en el universo patriarcal, replicadores de una violencia simbólica y fáctica construida por este orden falocrático e inscrita en sus mismas estructuras mentales y físicas” (2010: 45); cosa que resulta evidente desde el momento en que en una novela que retrata la historia de una mujer, la voz de esta apenas tiene cabida en una narración eminentemente masculina.

Si fijamos nuestra atención en el conflicto familiar, advertimos, en primer lugar, cómo se trabaja la ‘biologización’ de lo social, pues como subraya Cáceres Aguilar, “la masculinidad funciona como una categoría de diferenciación que rechaza lo femenino o la feminización de lo masculino”, puesto que el género “encierra no solamente una diferencia, sino también una noción de poder y jerarquías” (Chouciño, Kimmel y de Lauretis, *cít.* por Cáceres 2010:48). En este sentido la problematización padre-hijo (Bichi) que se verifica en la novela es, en esencia, una cuestión de género que ‘amenaza el orden patriarcal’. Es así como se justifica la reacción violenta del padre ante los atributos femeninos manifestados en el cuerpo del hijo andrógino, y que son sistemáticamente rechazados en su labor del ‘enderezamiento’ de un cuerpo y mente ‘desviados’ que entiende bajo su obligado cuidado; por ello “al Bichi siempre se la monta el padre, se la tiene jurada pese a que es el menor”. El Bichi, el “Ángel Face”, el “Mujeco” de masculinidad dudosa que irrita el genio del padre es el objeto continuo de sus descargas violentas, de “la Mano [furiosa] del Padre”. Precisamente el muchacho pusilánime, incapaz para la violencia, es el que la recibe letalmente, como castigo por no poder perpetrarla.

En cambio Joaco, el mayor de los hermanos, es el único que “no sufre de terrores, porque (...) todos [los] rasgos de mi padre son exactamente iguales a los suyos, por eso padre e hijo sonríen sin que se note (...) porque saben que en el fondo los dos son idénticos, una generación después de la otra”: es así como Restrepo representa metafóricamente la continuidad generacional de la violencia nacional a través del traspase del padre al hijo. No en balde, cuando años después el Bichi se propone regresar, es Joaco –ahora ascendido a figura tutelar–, quien “le advertía a su madre que si el Bichi llega a Bogotá con ese novio que tiene en México, ni el Bichi ni su puto novio van a pisar esta casa; ni ésta ni la de La Cabrera ni la de tierra caliente. Porque si se acercan los saco a patadas” (161). Mientras que nos parece notable cómo la madre contribuye a reforzar el yugo patriarcal que oprime las manifestaciones homosexuales del Bichi, pues a este parlamento de Joaco, Eugenia “repite una y otra vez la misma frase, Cállate, Joaco, no digas esas cosas horribles, siendo para ella lo indecible y lo horrible que el Bichi tenga un novio, y no que Joaco saque al Bichi y a su novio a patadas” (161).

Antes fue el “Padre” el agresor continuo del menor de sus hijos, de “la víctima sagrada”, “del chivo expiatorio”, “del Agnus Dei”, “del Cordero”; ante la total impotencia de la niña Agustina, que intenta prevenir e impedir las palizas, cuando no curar y proteger al hermano atemorizado y malherido: “¿te duele mucho el bracito?, ven acá que no es nada, si paras de llorar tu hermana Agustina te va a convocar a la gran ceremonia de sus poderes” (5). Estas palizas se prolongan durante la infancia y la primera adolescencia del Bichi, hasta el día clave que significó la total desmembración de la integridad familiar y que Sofi recuerda “grabado con cincel en su memoria” y describe a Aguilar como “nuestra bomba atómica familiar”. Se trata de la escena más brutal, en la que el Bichi, enternecido en presencia de un bebé, adopta una conducta similar a la de la madre y la hermana, que hacen carantoñas a la criatura; esta actitud activa la violencia del padre:

Se levantó sorpresivamente del sillón con los ojos inyectados en furia y le dio al Bichi un patadón violentísimo por la espalda a la altura de los riñones, un golpe tan repentino y tan feroz que mandó al muchacho al suelo haciendo que se golpeará antes contra el televisor, (...) ¡Hable como un hombre, carajo maricón! (147).

Y si todos los golpes que había recibido anteriormente habían sido como un aviso, como una antesala, la paliza propinada por el padre en esta ocasión se nos presenta como el empujón que necesita el muchacho para abrir la ‘caja de Pandora’, para destapar los secretos familiares y revelarse como un hombre, en esta transformación de larva a mariposa, de dominado a dominante, de pasivo a activo:

Carlos Vicente lo va a rematar, pensó la tía Sofi, (...) pero el niño estaba sacando la cara por sí mismo, bien parado sobre sus piernas poderosas, y preparado para lo que fuera, nunca antes lo vimos tan alto, adulto por fin, mirando de una manera retadora bajo los rizos revueltos que le velaban los ojos (...) esta vez la respuesta del cachorro iba a ser inclemente y a muerte. Así que el padre se contuvo ante la recién adquirida fiera del hijo (194).

Si siguiendo a Bourdieu, aceptamos que en las luchas simbólicas el dominante persigue la legitimación de su poder, cuando vemos al ‘cachorro’ enardecido y dispuesto a defenderse del padre, observamos cómo la balanza se inclina hacia el dominado en esta necesaria relación de competencia: va a verse libre del yugo.

Detengámonos, en segundo lugar, en otra de las vertientes de la violencia simbólica representada en *Delirio*: la que sitúa a la mujer como objeto de dominación. Atendiendo a la división de género socialmente construida y naturalizada –entendida en la línea de Hélène Cixous, Pierre Bourdieu, Teresa de Lauretis o Judith Butler– las mujeres de la obra no son capaces de percibir su situación de dominadas con respecto al orden falocéntrico, simbólicamente impuesto para garantizar inmutabilidad de esa jerarquía que permite la imposición violenta masculina y la continuidad de su autoridad. Por ejemplo, observamos la completa sumisión de Agustina al padre/Padre, en tanto salvaguarda de “los valores

morales”, siempre con la utilización subyacente del hipotexto religioso y sus implicaciones. Y es que el texto se detiene en la descripción de “la percepción femenina de lo masculino como una autoridad que deviene de un imaginario religioso” (Cáceres Aguilar, 2010: 53). De manera que la figura paterna, masculina, es vista como la fuerza “autoritativa aglutinadora y cohesiva que produce el equilibrio familiar” (Cáceres Aguilar, 2010: 54). Por ello, la niña Agustina desarrolla un pánico palpable ante la posibilidad de que su padre, figura que sustenta el ‘orden natural’, abandone el hogar.

Además, la de ‘hombre’ y la de ‘mujer’ son “nociones que confieren determinados derechos a unos y a otras para el ejercicio del poder” y no dejamos de advertir “las consecuencias violentas que dicho ejercicio implica” (Pineda y Otero, 2004: 20). Es por ello que queremos destacar a dos de las parejas que se perfilan como más conflictivas en el transcurso de la narración: el binomio Agustina-Aguilar, y el tándem Blanca-Portulinus.

En el caso de la primera de las parejas vemos aflorar, en más de una ocasión, reflejos de violencia de género; tanto a nivel físico como a nivel verbal. Por ejemplo, al comienzo de la novela, cuando Aguilar encuentra a su “juguete rabioso” (191) en el hotel, comenta: “No he podido saber qué le sucedió durante mi ausencia porque si se lo pregunto me insulta, hay que ver cuán feroz puede llegar a ser cuando se exalta” (2-3). Y más tarde, en uno de sus cuadros delirantes, la leemos exclamar “quédense allá, carajo, allá es la casa de los hijueputas y aquí es la mía, usted atrás, usted atrás, le grita a Aguilar. Si tratabas de dar un paso hacia cualquier lado te caía como una fiera, Fuera de aquí hijueputa” (118). Sin embargo, “Aguilar nunca ha sentido miedo de que ella le haga daño físico” y sus palabras niegan cualquier intención de ejecutar la violencia física contra ella, aunque se haya tenido en cuenta la posibilidad:

Todo en la actitud de ella manifestaba deseo de agredir, de herir, su manera de agarrar y de esgrimir los objetos denotaba resolución y hasta urgencia de golpear con ellos,(...) Lo último que deseaba en esta vida, dice Aguilar, era trezarme en una pelea a golpes con la mujer que adoro sabiendo que sería yo quien terminaría lastimándola (125-126).

No se resuelve del mismo modo la conflictividad entre los abuelos de Agustina, cuya unión se describe ya en términos violentos:

[El abuelo Portulinus] Terminó casándose con ella pese a que la doblaba en edad, y si lo hizo fue en parte por amor y en parte por compromiso, porque la dejó preñada en un acto irreflexivo y desconsiderado que se consumó a escondidas de los padres de ella y probablemente en contra de la voluntad de ella misma, comienzo de pésimo augurio para cualquier matrimonio (18).

En general se nos describe como un matrimonio con fuertes altibajos, enormemente influenciado por la aleatoriedad de la enfermedad de él, que le llevaba a blandir una extremada violencia verbal contra su mujer, en fragmentos como el siguiente:

Qué pesada te has vuelto Blanquita, qué gorda y qué amarrada al suelo (...) mirándola de repente con otros ojos, un ojo el de la compasión y el otro el del desprecio. Qué pequeña y gorda te veo allá abajo, mi Pequeña Bola de Manteca, y qué cerrada de entendederas, le decía Portulinus a su mujer, que además de ser delgada por naturaleza, había perdido varios kilos desde que las incursiones cósmicas de él se habían vuelto frecuentes (27).

O como el momento en el que Portulinus se obsesiona con la absurda desaparición de una de sus pantuflas y la acción se desarrolla en los siguientes términos:

Tienes que encontrarla, le ordenó a Blanca en un tono de voz que ella encontró francamente siniestro. Tienes que encontrarla, mujer, porque está al acecho. ¿Quién, Nicolás? ¿Quién está al acecho? Y él exacerbado, estallando en rabia, ¡Pues la jodida pantufla! Jodida mujer! ¡Te ordeno que me encuentres la otra pantufla antes de que sea demasiado tarde! (53).

En este tramo se pone especialmente de manifiesto en qué medida se hallan vinculadas la violencia simbólica y la de género: en el tono imperativo del macho dominante, jerárquicamente por encima; en el modo en que la reduce a su condición genérica con la imprecación “¡Jodida mujer!”, que la iguala al objeto “pantufla”; y en el modo en que ella, el eslabón débil, acepta y justifica la dominación considerando “normal” la descabellada “propensión a la simetría” del marido.

### 1.2.2. Violencia histórica

Si algo nos resulta evidente en la lectura de esta novela –y más tras nuestro reciente análisis sobre la violencia simbólica en el plano familiar y desde el punto de vista de las relaciones de género–, es que su objetivo principal no es hacer que la violencia histórico-política ocupe el primer plano de la narración. Sin embargo, cobra vital importancia como marco en el que situar el resto de acciones violentas. Con todo, una novela contextualizada en la Colombia de los años noventa, “país irónico donde los horrores sonrojan a los números” y que “está siempre a la moda con la muerte” (Gaitán Bayona, 2010: s/p) no puede por menos que dar cuenta de algunas de las realidades del momento. Si nos acercamos al texto, observamos cómo Aguilar, “que fue profesor de Literatura hasta que cerraron la universidad por disturbios” (10), nos habla de unas carreteras –como veremos hacia el final de la novela en su viaje a Sasaima–, “tomadas un día sí y otro también por los militares, los paramilitares o los enguerrillados, que te secuestran, te matan o te agreden con granadas, a patadas, con ráfagas, con explosivos, cazabobos, mina antipersonal o ataque masivo con pipetas de gas” (21). Motivos que llevarán al mismo personaje a esgrimir que “nadie viene a Bogotá porque quiere, aquí sólo llegan los que no tienen más remedio” (42).

Por su parte, el Midas McAlister “el lavador de dólares”, “el que se jugaba el pellejo en tierra de gringos, allá tocándoles los testículos a los bravucones de la DEA”, es otro de los personajes que dan cuenta de la insostenible situación del país, en su caso, con

innumerables referencias al narcotráfico y al “subterráneo tejido que comunica políticos, periodistas, militares, reinas de belleza, abogados, artistas y deportistas, con cárteles de droga”(Currea-Lugo, 1999: 22). Así, en una de las descripciones de su círculo, se nos destaca a la Araña, a Joaco –el hermano de Agustina–, “que como intermediario en la privatización de la Telefónica se acababa de embolsar un dineral” (22); a Jorge Luis Ayerbe, “que tenía encima a la prensa por una masacre de indios en el departamento del Cauca” (22); y a “ese gringo al que llamamos Rony Silver”, el “campeonazo de la doble moral” (22): agente infiltrado de la DEA que se enriquece al mismo ritmo que los demás, con “el dinero sucio (...) previamente lavado, blanqueado y pasado por desinfectante” (40 y 41). Todo ello gracias, por supuesto, a la mediación entre el Midas y el potente narcotraficante Pablo Escobar, ficcionalizado por Restrepo como el controlador de todas estas fichas de ajedrez. De modo que “Rey de la Coca”, el “Padre de la Patria” quizás, como apunta Midas, “cansado del efecto balancín, que consiste en que con una mano recibimos su dinero y con la otra lo tratamos de matar”, reivindica el atentado bomba producido en el restaurante L’Esplanade, espacio reservado a la élite adinerada “en plena zona residencial del norte” de Bogotá.

Asimismo, la novela recoge el ambiente de violencia de los barrios, de las calles de Bogotá, donde es fácil encontrar “historias de gente a la que le venden droga adulterada en algún bar, o le pegan en la cabeza para atracarla, o le hacen tornar burundanga para obligarla a actuar contra su voluntad” (10). Incluso en un momento dado se nos retrata el miedo que le inspira a Aguilar la peligrosidad de la noche bogotana, tras salir de un cine céntrico en “plena happy hour de raponazos y puñaladas” (29). Pero quizá son los fragmentos de la infancia de Agustina los que explicitan con más potencia la violencia urbana con la que entra en contacto la niña, contribuyendo a desarrollar una madurez siempre expuesta al miedo. Así, en las páginas 119-120 observamos un claro episodio de violencia urbana cruzada por la política. Agustina y su hermano menor se mueven por la ciudad en el coche familiar conducido por su madre, “hay mucho tráfico, el trancón de autos no nos deja avanzar y entonces mi madre se vuelve rara, habla mucho y muy rápido”. A partir de entonces vamos a asistir a la magistral narración de la angustia de la niña, a la que le es vedado observar la violencia que la circunda, y que piensa que está conformada por los leprosos que la aterroriza. Los niños, exhortados por la madre, van a ir progresivamente apartándose del peligro, hasta terminar agazapados, “acurrucados contra el piso del carro” donde les es imposible mirar, “pero podemos escuchar los gritos en la calle, los gritos que se acercan, y sabemos aunque no la veamos que hay gente que pasa junto al auto gritando”. Mientras tanto, la madre “acelera y frena, acelera y frena” y Agustina escucha “el latir de su corazón, el tictac de mi propio pavor”. “Más tarde, ya en casa, ya por la noche cuando todo ha pasado”, amparados en el aislamiento de ese útero protector, tanto la niña como el lector se enteran de que “lo de hoy por la calle ha sido una

protesta de los estudiantes contra el gobierno”, estudiantes que “pasaban corriendo y sangrando por entre los automóviles con las cabezas rotas a culatazos”.

Para referir otro de los episodios fuertemente dramáticos de la novela, en el que el miedo aflora en la niña, es preciso que nos detengamos en el tratamiento que se le da a los espacios, el ‘dentro’ de la casa, segura matriz materna, y la calle, con sus “terrores de afuera” –sobre todo en la noche–:

Agustina añora esa casa grande y cálida, bien protegida e iluminada y con todos nosotros resguardados adentro mientras que la calle oscura quedaba afuera, del otro lado, alejada de nosotros como si no existiera ni pudiera hacernos daño con su acechanza; esa calle de la que llegan malas noticias de gente que matan, de pobres sin casa, (...) de ladrones que rondan y sobre todo de esquinas en las que se arrodillan los leprosos a pedir limosna (52).

Es precisamente en el umbral que separa simbólicamente ese adentro y ese afuera, la puerta de la casa, en el que la niña Agustina tiene su primer contacto directo con la muerte, cuando en un momento en que se encuentra a solas con sus hermanos, “timbra” un sediento vigilante que herido de muerte acude en busca de ayuda:

La Sangre se le iba saliendo despacio, abriéndose camino fuera de su cuerpo, y una voz le dijo a Agustina que sólo el agua podría controlar la voluntad de la Sangre que se Derrama (97-100).

La experiencia de la niña es incluso física, cuando comenta: “sus dedos rozaron los míos que todavía guardan el recuerdo de ese roce”. Pero lo que más interesa en la forma en que atraviesa su mente, “aquello que estaba sucediendo y que era la muerte de un hombre, por primera vez en mi vida la muerte de un hombre”, en el que la vista tiene un papel predominante, pues el visionado de la agonía la paraliza:

Empezó a bajar el frío pero yo no lo sentía porque estaba parada a orillas de la sangre de ese hombre, sin poder quitarle los ojos de encima ni moverme, mis ojos muy abiertos y cada vez más penetrantes, como estatua de sal porque la visión de la sangre paraliza mis poderes y me atrapa.

La ‘atrapa’ hasta el punto de llamarlo “mi muerto”, “ese muerto que ya era como mío de tantas horas que me había pasado mirándolo” y cuya sangre “ya era un gran charco oscuro sobre el mármol blanco de la entrada de mi casa”. Al eco de lo que comentábamos antes con respecto a la importancia del espacio interior, comprendemos por qué “mi padre cerró con doble llave la puerta de casa con nosotros adentro y mi muerto quedó afuera”.

En definitiva, hemos atendido a las fluctuaciones que, en relación con la violencia, se dan del ámbito público al privado y viceversa, donde los límites no son en absoluto nítidos, sino que se difuminan y entrelazan fundiéndose hasta llegar al caos total propuesto por Restrepo: lo íntimo y lo público indisolublemente unidos en el desconocido muerto tendido a los pies de Agustina: es este el momento de internarnos en su mente enloquecida.

## 2. Los males de la nación, materia delirante

La verdadera locura quizá no sea otra cosa que la sabiduría misma que, cansada de descubrir las vergüenzas del mundo, ha tomado la inteligente resolución de volverse loca.

HEINRICH HEINE

La locura es, sin duda, el eje central que cruza toda la novela de Restrepo. Ya rastreable en algunas de sus anteriores composiciones, como *La isla de la pasión* o *La novia oscura*, la demencia irrumpe en el contenido y en la forma –pensemos en su construcción estructural y narratológica–, de *Delirio* desde el título, que conciso y certero nos señala la vía del trastorno y la enajenación. La autora pone el acento sobre esta cuestión antes incluso de dejarnos entrar en la lectura de la obra, utilizando ese territorio que le es reservado, el epígrafe inicial, para incidir en las ventajas o inconvenientes de la caracterización delirante del protagonista de cualquier narración:

Sabiamente, Henry James siempre les advertía a los escritores que no debían poner a un loco como personaje central de una narración, sobre la base de que al no ser el loco moralmente responsable, no habría verdadera historia que contar.

En esta cita, que Restrepo toma de Gore Vidal –quien a su vez está acogiendo y transmitiendo las palabras de Henry James–, se cuestiona la conveniencia de situar al loco, al “moralmente irresponsable”, como centro de una “verdadera historia que contar”. Si atendemos a lo que vamos a encontrar después entre las páginas de *Delirio* –al drama de la perturbada Agustina–, es plausible afirmar que el epígrafe nos lanza puentes hacia posibles lecturas. ¿Es Agustina una loca, una loca convencional?, porque lo que parece evidente es que es la protagonista indiscutible, aunque silenciada, de la obra. Si Restrepo hubiera seguido las enseñanzas de James, Agustina podría ser protagonista o loca, pero no ambas cosas. Por otra parte, la que se nos cuenta ¿es una “verdadera historia”? ¿persigue la novelista producir una “verdadera historia”, quizá una historia *razonable*, en un espacio y en un tiempo que han perdido la razón? Al eco de los testimonios expuestos sobre la violencia y a su contextualización tanto espacial como temporal, podemos decir que es una *verosímil* historia<sup>9</sup> que ensartada en la ficción, trabaja coherentemente con una protagonista casi esquizofrénica encajada en la sociedad, asimismo esquizofrénica, que la rodea. Y es que, como la misma Restrepo (cit. por Sánchez-Blake 2009: 17) escribiría más tarde:

---

<sup>9</sup> Nos referimos en este punto a la verosimilitud necesaria que persigue toda novela que desea construirse exitosamente; pero, y sobre todo, a la idea del verosímil histórico, y a su indisoluble relación con la locura de Agustina, como expondremos más adelante.

¿Por qué el hombre moderno habría de reconocer su propia voz justamente en la palabra del loco? Seguramente porque en el momento en que por vez primera se capta el gran quiebre, la locura es el único nombre concebible para ese ejercicio de hacer trizas los viejos moldes, de transgredir los límites de lo conocido y aceptado, de avanzar más allá de lo que la racionalidad vigente podía codificar. Y más allá de la razón, se extienden los dominios de la locura (Restrepo, 2008: 11).

Si es esto lo que hallamos como respuesta en el sujeto moderno, el “poseedor de los grandes destinos”, qué decir del sujeto débil y dependiente, “contradictorio y frágil”, de la posmodernidad (Donoso Herrera 2012: 71)<sup>10</sup>.

De este modo, *Delirio* se suma al extenso paradigma de productos literarios que han situado en el punto de mira el descalabro psíquico. Agustina puede verse, en este sentido, como el correlato de la Casandra visionaria, del Edipo que se arranca los ojos para no ver más, de Orlando furioso, del Segismundo anclado en un mundo de mentira y apariencia, del ineludible Quijote o del loco de Machado. Al tiempo que observamos a Restrepo siguiendo la estela marcada por una tradición que la emparenta con Cervantes, Shakespeare, Erasmo de Rotterdam, Valle-Inclán u Horacio Quiroga, cada uno desde su óptica particular<sup>11</sup>.

En este sentido, la historia de la locura es vista –ya desde la Edad Media, con su teoría de los cuatro humores–, como la historia de la exclusión, del silencio; idea que entronca con la novela que tenemos entre manos, pues en la línea estudiada sobre el poder y la violencia simbólicos, ¿qué significa que nuestro ‘loco’, nuestro ‘otro’, sea una mujer? Como hemos anunciado, su discurso no nos toca. Podría pensarse que se debe al rechazo frente a la locura o la enfermedad, pero se deja entrever un velado sistema de marginación

---

<sup>10</sup> Para asistir al desarrollo de la crisis del sujeto posmoderno y a su repercusión en personajes como los que encontramos en *Delirio*, recomendamos la lectura de la tesis de Donoso Herrera «Posmodernidad, hibridación y cultura popular en tres narradoras colombianas...» publicada en 2012, que explicitamos en la bibliografía.

<sup>11</sup> Existen múltiples formas de pensar la relación entre locura y literatura. Esta ligazón ha sido estudiada por Roy Porter (2003) en su *Breve historia de la locura*, en la que se nos propone un recorrido por las diferentes interpretaciones y lecturas que ha recibido la locura a lo largo de los tiempos, y atendiendo a distintos espacios y civilizaciones, nos lleva de la Antigua Grecia al territorio del psicoanálisis freudiano. Sin embargo, el trabajo que marcó un antes y un después, la piedra angular de las investigaciones sobre la demencia, es, sin duda, la *Historia de la locura en la época clásica* de Foucault. Y es que, como comenta Ferrando, “Su trabajo de *arqueólogo* era poco menos que titánico: había que leerlo todo, absolutamente todo, acerca de la locura... Y a partir de esos documentos desenmascarar los trazos de esa expulsión de la locura al exterior de nuestras ciudades y de nuestras conciencias” (Ferrando 2004: 1). Pueden consultarse para estos conceptos y para una recopilación bibliográfica más amplia, tanto los trabajos de Porter o Foucault (1961, 1973), como los artículos de Frédéric Gros (1994), Sánchez-Blake (2009) o Joaquín Ferrando (2004).

que va más allá. La novela silencia antes a la mujer que a la loca, ¿cómo, si no, explicamos que nos llegue tan nítida la voz del loco Portolinus, encerrado en los cuadernos de un armario desvencijado? Es esto lo que nos hace advertir de qué manera se sitúa Restrepo en la tradición que estamos manejando: llevándola a un estadio más avanzado, buscando sus claves más allá de la simple patología que comienza en el individuo. Así, sigue la línea foucaultiana que cuestiona las bases de la razón dominadora huyendo de “las identidades impuestas, de las uniformidades, de los roles dibujados por el discurso homogeneizante del poder” (Ferrando 2004: 3).

En Agustina, la de la “cabecita loca” (56), la muchacha “tan linda pero tan loca” (84), la “loca por dentro” (84) –como diagnosticara el hijo de Aguilar–, encontramos, efectivamente, al sujeto múltiple del que hablaba Ferrando (2004: 2), aquel que es sensible a los diferentes fragmentos de la realidad, que accede a lo que puede ser captado por el sujeto razonable; pero que es asimismo capaz de asomarse al otro lado para acercarse al saber prohibido. Nuestra Agustina Londoño, “la famosa y reconocida vidente” (169), se verifica a lo largo de la novela como poseedora de un saber, de una verdad “visionaria, cósmica, reveladora, fascinante” (2004:2). Y sin lugar a dudas, está más allá de los saberes oficiales. Quizá es esa capacidad suya la que nos hace verla como un personaje fronterizo, siempre en la intersección que cruza verdad, mentira y apariencia en un entorno familiar y social que termina por volverla loca. Esa es al menos la imagen que de ella nos trasladan los narradores, incluso desde que la ven por vez primera. Sea en el caso de Aguilar: “Así que bastó con eso, y con su asombrosa belleza, para que yo pensara de Agustina qué loca tan linda y me enamorara de ella perdidamente y hasta el día de hoy” (85); o del Midas:

Por eso prefiero recordarte tal como te vi las primeras veces que tu hermano Joaco me invitó después del colegio a su casa y allá aparecías tú y era como si el aire se quedara quieto, eras una muñeca como yo jamás había visto otra, eras un juguete de lujo en la tienda más costosa, la suntuosa hermana de mi amigo rico, a lo mejor por eso desde entonces te ha dado por hacerte la loca, para obligarnos a reconocer que eres de carne y hueso y a aceptarte con todas tus consecuencias (119).

Pero en este punto nos resulta reveladora la cita de Dostoievski que utilizara Foucault en uno de los prólogos de la ya citada *Historia de la locura...*: “Solo enfermando al vecino, es como uno se convence de su propia salud”; y que da cuenta de “esa presión que la razón ejerce sobre la sinrazón para arrancarle su verdad de locura” (Foucault 1961: 2). Porque, ¿cómo se construye la relación entre la loca y los que con ella conviven, cómo el intercambio entre razón y sinrazón? ¿Cuál es la fluctuación? Porque, ¿cómo encasillar como cuerda a una familia como la de Agustina, atendiendo a su caracterización del

apartado anterior? ¿Cómo a un grupo de amigos que se divierten con espectáculos sadomasoquistas para dar salida a la llamada Operación Lázaro<sup>12</sup>?

Aguilar se nos presenta desde el comienzo como el doctor que asume, en forma de obsesivo reto, la sanación de la enferma Agustina, pues como afirma en un momento: “intento meter el brazo entre el lodazal de la locura para rescatar a Agustina del fondo, porque sólo mi mano puede jalarla hacia afuera e impedir que se ahogue” (61). O “pretendo librarla de su tormento interior al precio que sea, negándome a aceptar la posibilidad de que en este momento para ella sea mejor su adentro que su afuera; que tras los muros de su delirio” (62). Incluso Midas, en su monólogo con Agustina, describe “al bueno del Aguilar” como quien “lo ha dejado todo, incluyendo su carrera, por andar lidiándote la chifladura” (92). Sin embargo, se trata de un doctor singular, docto en literatura pero extremadamente ajeno a los problemas con que su mujer cargaba ya antes de conocerlo, pues “antes del delirio... no se preocupaba por preguntarle sobre su pasado, su familia, sus recuerdos buenos o malos, en parte porque su oficio de profesor lo mantenía asfixiado de trabajo y en parte, valga la verdad, porque no le interesaba gran cosa” (15).

En este sentido, y atendiendo al planteamiento que nos presenta Foucault<sup>13</sup> de la disimetría de poder entre pacientes y médicos, –por la cual, la voluntad de estos últimos siempre se impone, triunfante, a la de los primeros–; *Delirio* y su situación descontrolada presentan una transgresión de dicho parámetro: el ignorante doctor Aguilar será incapaz de capear la debacle interior –y exterior– de una Agustina que va a imponer su voluntad en todos los casos: decidiendo cuándo ingerir alimento y cuándo no; guardando un inexpugnable silencio, –silencio que le recordará a Aguilar “la bella indiferencia de las histéricas”, pues como comenta, “Agustina está callada e indiferente, como casi siempre en estos días en que se ha ido deshaciendo del lenguaje como quien se quita un adorno superfluo” (62) –. Asimismo, impondrá su voluntad acarreando vasijas y boles de agua ‘purificadora’ por toda la casa y que llevan a Aguilar a construir una bella metáfora: “el río de su locura va dejando su rastro hasta en los estantes de los libros y en los armarios, por donde pasa se van abriendo estos quietos ojos de agua que miran a la nada o al misterio” (7). O bien tomará el control dando rienda suelta a su furia violenta (recordemos el episodio ya referido anteriormente en el que Agustina reduce y aísla a sus ‘enfermeros’ a antojo: “quédense allá, carajo, allá es la casa de los hijueputas y aquí es la mía, usted atrás, usted atrás” (118)).

---

<sup>12</sup> Recuérdese que en la ficción que manejamos, la Operación Lázaro es por la que los amigos de la Araña Salazar se proponen ‘resucitar’ su miembro viril, irrecuperablemente dañado tras una caída letal.

<sup>13</sup> Es interesante para ahondar en el tratamiento que da Foucault a la profesionalización médica y al centro psiquiátrico como aparato represor de la locura, acudir a su obra *El poder psiquiátrico*, que especificamos en la bibliografía.

A propósito de la casa, podemos ver en ella el trasunto del asilo, pues funciona como el espacio cerrado, el espacio de vigilancia en el que se desarrolla la batalla razón-sinrazón, el combate continuo y reversible entre la loca, y los enfermeros. Veamos cómo se subraya la quietud, el hermetismo, la ruptura total con el exterior, en la siguiente cita:

Aguilar llega al apartamento y lo encuentra tan *silencioso* que hasta los pensamientos se oyen volar. *Sentada* frente a la ventana, Agustina *mira hacia afuera* con un *aire* tan *perdido* que parece existir *allá*, en ese punto de fuga hacia donde dirige la mirada, y *no entre esas cuatro paredes que los encierran* (62, cursiva mía).

Especialmente revelador será el momento en que Agustina abandone la casa para ir a buscar a Aguilar a su antiguo hogar, hacia el ocaso de la novela, pues ahí encontraremos ya una loca diferente, quizá una loca fingida de la que hablaremos más tarde. La casa es, en definitiva, el lugar-sanatorio en el que los mencionados curanderos pretenden llevar a cabo su objetivo de dominar, desarmar y arrinconar la locura de Agustina, reduciéndola, agazapándola en el espacio del apartamento compartido. Además, la escisión de la figura del enfermero –que en teoría se sitúa jerárquicamente por encima–, en dos sujetos, permite que uno, Aguilar, posea la mirada armada (siempre desde la percepción de Agustina que se nos facilita); y otro la mirada no armada, la tía Sofi –pensemos en la confianza que inspira a Agustina, quien solo accede a alimentarse tras la llegada de la tía a la casa/asilo–. No obstante, no olvidemos que es ella la que parece realmente una profesional, la que mejor conoce al adversario y cómo combatirlo. Observemos sus palabras:

Lo que pasa es que la locura es contagiosa, como la gripa, y cuando en una familia le da a alguno, todos van cayendo por turnos, se produce una reacción en cadena de la que no se salvan sino los que están vacunados y yo soy uno de esos, yo soy inmune, Aguilar, ésa es la gracia mía y Agustina lo sabe y confía en ello, mientras que tú tienes que aprender a neutralizar la descarga (25).

Los distintos individuos ocupan, pues, un sitio determinado y específico en esta pantomima del sistema de poder. En la línea de lo expuesto por Foucault en la última obra mencionada, es precisamente esa disposición táctica la que permite subyugar y domesticar al alienado. Sin embargo, hemos visto cómo en *Delirio* asistimos a un constante intercambio de roles por el que Aguilar llega a preguntarse “¿Será por culpa mía que se está enloqueciendo? ¿O será su locura la que me contagia?” (50) E incluso la tía Sofi vehicula esta idea en la página 25: “Ahora eres tú el que delira, Aguilar, precisamente a eso me refiero cuando te digo que tu problema es que dejas que la locura te contagie.” Y para terminar de darle la vuelta al esquema de Foucault que estamos comentando, somos testigos de la continua victoria de la enferma, de una Agustina que desencadena una fuerza indomeñable; y es que, como sostiene su pareja, “quien no haya convivido con un delirante no sospecha siquiera la desaforada cantidad de energía que puede llegar a desplegar” (118).

Son varios los trabajos que estudian este personaje y su caracterizador delirio<sup>14</sup>, por el que la pobre Agustina, de ser analizada por un medieval entendido, se hallaría entre el exceso de bilis negra y el desbordamiento de bilis amarilla; mientras que de ella podría decir Freud que es un sujeto que no ha resuelto bien su Edipo. Sin embargo, la mayoría de autores trabajan al calor de la frase del escritor británico Keith Chesterton, por la que “el loco no es el que ha perdido la razón, sino el que lo ha perdido todo, todo, menos la razón”. Y en este sentido, muchos estudiosos se inclinan a explicar la locura de Agustina como una respuesta a la vorágine de violencia a la que está continuamente expuesta y que hemos descrito en el epígrafe anterior. Una operación parecida se efectúa en el propio Aguilar, que deshinchado, no se explica “la posibilidad de que lo único que haya aquí sea el alma desnuda de mi mujer y que la locura salga directamente de ella, sin la mediación de elementos ajenos. Sin atenuantes” (11). Una vez más, se apela a los factores externos que hacen que la locura no emane del individuo, sino que se produce en un movimiento que va de afuera hacia dentro. Es más, hacia el final de la obra sabremos por boca del Midas en qué contexto se da el estallido interno en Agustina, cómo se origina su peligroso desquiciamiento y, dicho sea de paso, en qué condiciones se efectúa:

Cuando te sueltas a delirar te dejas llevar por una *jeringonza muy ansiosa y complicada, te pones sumamente brava, pronuncias máximas y sentencias que para ti parecen ser de vida o muerte pero que para los demás no quieren decir nada (...) todo lo que haces tira sospechosamente hacia lo religioso*, no sé si me entiendes, empiezas a *pronunciar palabras grandilocuentes y a predecir cosas como si fueras profeta*, pero un profeta petulante y antipático, ¿cachas la onda, mi pobrecita linda?, un *profeta insensato y putamente loco*, (...) aún en este momento temo pronunciar delante de ti *palabras* como legado, o llamada, o don de los ojos, porque sé por experiencia *que funcionan en tu mente como una clave que dispara la chilladura y abre las puertas del acabose*. Por eso allá en el comedor de la casa de tierra fría, en *medio de la planificación por parte de Eugenia y de Joaco de las ferias y fiestas de bienvenida para el Bichi*, cuando Agustina empezó a *hablar en tono metálico*, el Midas McAlister se preparó mentalmente para actuar tan pronto fuera necesario (166, cursiva mía).

Según Ronald Bermúdez en sus «Posiciones filosóficas», lo que realmente configura Restrepo es una crisis existencialista, un “ensimismamiento adoptado como alternativa de salida”, de manera que en su recreación, “el delirio más que patología de orden psicológico corresponde a una actitud reflexiva facilitadora de la asimilación de realidades deshumanizadas” (2007: 77). En la visión del ensayista, la razón de la protagonista desarrolla su impulso de supervivencia en los siguientes términos:

Delirar, según lo expuesto en la novela, puede ser un ejercicio nocivo que trunque el desarrollo cabal de las relaciones sociales pero es a su vez el recurso

---

<sup>14</sup> Véanse a este respecto Navia Velasco (2006), Bermúdez (2007), Jaramillo Morales (2007), Valencia Ortiz (2007) o Donoso Herrera (2012).

reflexivo que permite sobrevivir en la sociedad actual. Se instaura de este modo la locura como recurso de accesibilidad a la comprensión de toda sociedad incomprensible (Bermúdez 2007: 78).

Lo que estamos comenzando a ver es un desplazamiento de la concepción del término *locura*, que en su primera acepción de la RAE es definida como «Privación del juicio o del uso de la razón»; y que en la lectura que la investigadora Ida Valencia Ortiz realiza de *Delirio* podría pasar a ser «Rechazo del juicio o del uso de la razón». Pues si bien reconoce en la demencia de Agustina “una respuesta ante el mundo que la oprime, que escinde su yo”, da un paso más allá, e interpreta cierta intencionalidad en unos episodios delirantes que logran “controlar su alrededor, manipular en cierta medida a los seres que la acompañan” (2007: 4), por los que la protagonista estaría inmersa en una pugna “por salirse de los cautiverios impuestos por la tradición de su familia” (2007: 5).

En varios puntos de la novela los narradores incurren en esta dinámica de la duda, siguiendo la línea de Valencia Ortiz. Pensemos en los momentos en los que el Midas alude a esa Agustina que “se hace la loca”; O en el momento en que Aguilar se pregunta “si Agustina estaba *delirando o sólo fingiendo* para atormentar a Marta Elena” (190, cursiva mía). La tesis de Valencia por la que el delirio sería una reacción consciente para volverle la espalda a un mundo que Agustina rechaza y por el que se siente inferiorizada –recordemos la descripción inicial del Midas en la que aporta una posible interpretación a la locura de Agustina: “eras un juguete de lujo...a lo mejor por eso desde entonces te ha dado por hacerte la loca, para obligarnos a reconocer que eres de carne y hueso y a aceptarte con todas tus consecuencias” (119) –, es bastante admisible si no dejamos de lado las características que han ido adscribiéndose a una mujer “muy particular, hábil, suspicaz, fuerte, rebelde, intuitiva”, que termina por salvarse conservando su autonomía en el rechazo del “dictador muerto” y la aceptación del hermano homosexual (2007: 8 y 9).

Hasta aquí nos hemos dedicado a rastrear los puntos de intersección entre literatura y locura, centrándonos en cómo se verifica en el caso específico de la novela colombiana que estudiamos. Nos hemos detenido especialmente en la caracterización de Agustina, en el espacio de vigilancia en el que la autora la enmarca, y atendiendo al contexto histórico, hemos contemplado su locura como una estrategia de resistencia que la hace situarse en el centro de una lógica disidente, una lógica “otra” en el que la fuerza de la locura se convierte en reducto de poder. Esto último nos hace pensar en nuevas interpretaciones al delirio que nos ofrece Restrepo, y que pasaremos a explicitar a continuación.

Bajo nuestro punto de vista, *Delirio* se deslinda, a cada paso, de lo que podríamos denominar “novela de la locura”; y va aproximándose a una novela que persigue el objetivo de hablarnos del miedo. No al miedo en abstracto, sino a los miedos en los términos de Rossana Reguillo, que son “individualmente experimentados, socialmente contruidos y

culturalmente compartidos”<sup>15</sup> (2006: 32); entendemos fácilmente esta idea si la cotejamos con el anterior análisis propuesto sobre el poder simbólico y las múltiples formas de violencia que desencadena entorno al personaje de Restrepo. Reguillo nos dice lo siguiente acerca de los miedos:

Estamos frente a una definición que apela a emociones que pertenecen a un mismo tipo de experiencias perturbadoras; por ejemplo, por perturbación se expresa la siguiente explicación: alteración del orden y del juicio de las personas, lo que significaría que el miedo es una emoción que altera no solo la percepción, sino, además, el proceso de razonamiento frente a un evento o situación particular (2006: 26).

Y continúa atendiendo al término ‘angustia’, que “remite a congoja o aflicción” mientras que esta última “remite a pena o congoja” (26). Fijémonos ahora en la onomástica y observemos la falta de aleatoriedad del nombre que Restrepo otorga a su protagonista: ‘Agustina’ una protagonista perturbada por el miedo, por una angustia a la que llegamos con el simple desplazamiento de una consonante. De este modo, la escritora recoge, a su manera, el lazo lanzado por Susana Rotker en su “Ciudades escritas por la violencia”<sup>16</sup>, cuando se pregunta cómo contar el miedo en las grandes ciudades de América Latina, donde “es una experiencia cotidiana” (2000: 7); aunque más que para pensarlo o narrarlo, sea, como dirá más adelante, para saber “cómo vencerlo: de cuerpo a cuerpo o de cuerpo *con* cuerpo y no *contra* cuerpo” (Rotker 2000: 22).

“Pero más que todo lo anterior, la locura de Portulinus (y, por supuesto, también la de Agustina) es dolor. *Es el inmenso dolor que en él habita*” (38, cursiva mía). Queremos introducir, de este modo, la última clave de nuestra interpretación en torno a la enajenación de Agustina. Y es que, como se destila de los sucesivos traumas que va experimentando, la impronta verdaderamente candente, que estigmatiza la blanca tez de la protagonista: “tan transparente, con [sus] ojos negros absolutamente inmensos y [su] pelo negro *locamente* largo” (122); es la impronta del dolor. Por ello, creemos oportuno apoyarnos en esta ocasión en el trabajo de Jaramillo Morales «Nación y Melancolía: literaturas de la violencia en Colombia...». En él, se pregunta qué tipo de elaboración del dolor se lleva a cabo por medio de los criterios del ‘mercado’, según los parámetros impuestos por la masificación cultural (2007: 320); y en este sentido “*Delirio* se presenta como uno de los textos más comprometidos con la elaboración del dolor producido por las múltiples formas de violencia que toman lugar en el país” (2007: 327). Además, se propone emparentarla directamente con ciertas tendencias melancólicas en su relación con la estudiada violencia,

---

<sup>15</sup> La doctora colombiana realizó esta formulación, por vez primera, en “Los laberintos del miedo: un recorrido para fin de siglo”, publicado en el año 2000. Sin embargo, recomendamos aquí la lectura de su artículo de 2006 “Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros.”

<sup>16</sup> Se trata de una introducción a la obra titulada *Ciudadanías del miedo*, un compendio de ensayos del que ella misma fue editora.

tendencias que “generan lecturas de la identidad nacional, de una nación melancólica” (2007: 325). Por su parte, se apoya en la definición de melancolía apuntalada por Freud y que contempla “una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar,...una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en (auto) reproches y (auto) denigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo” (Jaramillo Morales 2007: 321). Y junto con la tendencia a denigrar el mundo o la forma comunicativa maniaca, ¿no son estos, acaso, los síntomas que encontramos en la atormentada Agustina? La crítica colombiana nos dirá, en resumidas cuentas, que nuestra obra, en su totalidad, “encarna un ejercicio juicioso de reparación del dolor social y personal en cuanto que del delirio pasamos a entender que la novela misma es un acto de recomposición de la vida, tanto de su protagonista, como de su familia y su entorno social” (2007: 326). Y esta recomposición, este remiendo, esta reparación, va a llevarse a cabo –como pondremos de manifiesto en el siguiente epígrafe–, a través de la construcción de la memoria de un *yo* que terminará por ser un *nosotros*.

#### 4. La memoria: redención del *yo* doliente

Se creen que porque estoy loco soy boludo, yo.

Lo que no saben es que no escribo para matar el tiempo, sino para revivirlo. Yo hago la memoria, la construyo escribiendo porque olvidar es matar.

Si te obligan al olvido, devolvéles la memoria. No van a saber qué hacer.

MEMPO GIARDINELLI

La memoria como acción social ha sido exponencialmente incorporada a la creación literaria, con especial énfasis a partir de la segunda mitad del siglo XX. Esta memoria, que parte de la experiencia individual o colectiva, y se integra en los estudios sobre la Historia, – disciplina deconstruida y repensada en el último siglo por autores como Jacques Le Goff, Walter Benjamin o Michel de Certeau– ha experimentado un ensanchamiento; pues evidenciada la parcialidad del tradicional discurso histórico, este se ha ido completando con una proliferación de aportaciones que vienen a situarse, legítimamente, al lado de las líneas discursivas hegemónicas. De este modo, se nos ofrecen interpretaciones no siempre emparentadas con la versión que de la realidad y sus acontecimientos ha dado la historiografía oficial: bien por adoptar enfoques nuevos, bien por formularse preguntas distintas, o bien por detenerse en aspectos que no han interesado a esta última. En este sentido, la literatura en uno de los ámbitos que asumen la función de escritura de

resistencia: dispuesta a abrir otras lecturas que enriquezcan nuestro acercamiento al acontecimiento, al dato histórico.

Mucho se ha escrito con respecto a ese estrecho límite que separa Historia e historia (*history – story*), ese límite que enfrenta Historia y ficción<sup>17</sup>; mucho sobre ese cruce que puede tomar como objeto de estudio la *novela histórica* o la *Historia novelada*, dependiendo del prisma adoptado. Eso sí, sobre ambas, planeando siempre, encontramos la noción de *verdad*, clásica ‘quintaesencia’ del discurso histórico, que ahora parece cambiar de ámbito de actuación. Fijémonos en observaciones como la de Joaquín Esteban Ortega: “Las verdades, todas las verdades, son ficciones, narraciones, metáforas. Todas las ficciones son interpretaciones y todas las interpretaciones son perspectivas (...) La verdad tendría, de esta manera, estructura de ficción, y sería efecto del lenguaje” (2011: 15-16). En una línea similar comenta José Luis Sanpedro<sup>18</sup> que para vivir esas ‘verdades’, esas verdades históricas, tendremos que subjetivarlas, hacerlas propias, es ahí donde reside su importancia. De ser así, quedaría patente que en la verdad el componente personal añadido es vital, la subjetividad necesaria. Es ahí donde encontramos el nexo de unión con la memoria, en ese compendio de experiencias subjetivadas, pasadas por el yo. No olvidemos el sentido etimológico por el que *recordar* –proveniente de *re-cordis*– significaría ‘volver a pasar por el corazón’, esto es, por lo más íntimo; y aún así estaríamos ante una verdad: la verdad del yo.

Quizá por ello insistía Agustina en escribir su autobiografía ayudada por Aguilar, porque en la memoria reside una parte esencial de lo que somos, de lo que significamos: una clave para descifrnarnos al tiempo que se nos hace inteligible la realidad que nos rodea. “Usted preguntará si me ha sucedido algo memorable o importante, algo que merezca ser contado y la respuesta es no, pero de todos modos es una obsesión que tengo” (135) nos dice Agustina; “ahora estoy convencido de que realmente me estaba suplicando auxilio, que necesitaba repasar con alguien los acontecimientos de su vida para encontrarles sentido, y poner en su justo lugar a su padre y a su madre sacándoselos de adentro” (126), atestigua Aguilar. En esta línea, Carlos Castillo del Pino cuenta cómo, ingenuamente, creyó que podría liquidar su pasado tras escribir su propia biografía, “que desaparecería la tensión que precedió a su redacción” (2002: 93), aunque esto no llegara a suceder.

---

<sup>17</sup> Puede consultarse para estos conceptos y para una recopilación bibliográfica más amplia la obra de Nuria Girona Fibla (1995).

<sup>18</sup> Nos estamos refiriendo a las palabras de Sanpedro en el Congreso celebrado en 2002 con el título: *Literatura y memoria: Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo* (pp. 19-21). A partir de este momento, y a menos que se indique lo contrario, cualquier cita que tomemos de este autor, así como de José Saramago, Eduardo Haro Tecglen o Carlos Castillo del Pino procederán de las actas transcritas de dicho congreso, acompañadas siempre del año y del correspondiente número de página.

Lo que parece claro es que en nuestro imaginario, el trabajo de la memoria implica cierto exorcismo de la experiencia, sobre todo cuando la que manejamos es una memoria traumática en la línea expuesta por Raquel Meciucci, referida al “proceso de recuperación y elaboración de los pasados traumáticos con profundas repercusiones en todos los ámbitos de la vida social y cultural”, dando cuenta de una “voluntad de preservar del olvido determinados hechos dolorosos y cruentos (...) en los países que vivieron situaciones de violencia generalizada” (2010: 17).

El caso colombiano respondería fácilmente a esta premisa, y por ello el arte allí producido tiene un compromiso con la memoria: su literatura está obligada a dar testimonio de la realidad violenta y delirante desde el punto de vista de la historia anti-hegemónica. Meciucci nos dice que, a través de la novela, “más allá de la verdad factual, que no debe faltar, la memoria puede, deformada y alterada por el olvido, alcanzar un sentido del acontecimiento que se sitúa más allá de los hechos” (2002: 20-21); y es así como creemos que lo entiende Restrepo, cuya novela “logra traer del silencio las memorias más ocultas y más necesarias para poder sobrevivir a la locura” (Jaramillo Morales, 2007: 327). Leemos esta intención a través del corriente de conciencia de Aguilar:

Tratando de que suelte prenda saco el álbum con las fotografías que conserva de cuando era niña (...). Lo que yo buscaba al sacar el álbum, dice Aguilar, era captar su atención, devolverla a un pasado que la estremeciera y la hiciera romper el aislamiento; quería arrancarle una pista, o al menos un comentario, algo que me indicara un punto de partida (47-48).

Y sin embargo, advertimos la derrota cuando Aguilar abandona el álbum y “piensa que lo único que ha logrado comprobar con su triste test de laboratorio es que el delirio carece de memoria, que se reproduce por partenogénesis, se entorcha en sí mismo y prescinde del afecto, pero sobre todo que carece de memoria” (48).

Este fragmento nos hace reparar, además, en que tan importante es aquello que se recuerda, como lo que se olvida o decide olvidar, pues como argumentara Eduardo Devés Valdés, un “olvido consensuado (...) supuestamente implica un relato o una memoria también consensuada o negociada de la nación” (2004: 36). Así, los Londoño –la madre, los hijos– parecen haber olvidado, en su construcción negociada del microcosmos familiar, el drama que marcó a todos sus integrantes; y, sin embargo, la tía Sofí sí recuerda “cada gesto, cada palabra, (...) como las sombras grabadas en los muros de Hiroshima, y estoy segura de que Agustina también lo recuerda paso a paso, cosa por cosa, Agustina y todos los que estábamos allí tenemos esa marca palpitante en el corazón y en la memoria” (149).

Del mismo modo que el drama nacional –los atentados, los ‘raponeros’, las cabezas ‘rotas a culatazos’ de los estudiantes, la omnipotencia del narcotráfico– es imborrable, aunque en la novela parezca anestesiado de tanto en tanto. Precisamente, el mismo Devés Valdés nos habla de la relación entre terror y memoria –trascendental en la obra de Restrepo– y hace referencia al “conflicto entre la memoria colectiva y las políticas del

olvido” (2010: 35). Incluso citando al psiquiatra Marcelo Viñar alude a las “fracturas de la memoria” ya que “esta fragmentación de la memoria (...) inaugura –por vía del horror y la violencia– un mecanismo disociativo que corroe y corrompe el lazo social”. Quizá es lo que quiere hacernos entender Restrepo en su modo de fragmentar la acción, vehiculada a través de un caos, de un delirio de voces que nos llegan como un rompecabezas.

¿Pero es el recuerdo, verdaderamente, lo que está en juego? Eduardo Haro Tecglen alude a la importancia de un personaje como Freud en relación con la memoria y nuestra forma de entenderla. Sin embargo, nota que el psicoanalista cometía “un error fundamental”:

Él creía que estaba analizando al paciente a partir de esos recuerdos que tenía, o de unos sueños que le contaba. Pero no. Estaba trabajando sobre otra cosa; *estaba trabajando sobre el relato* de esos sueños y recuerdos. El recuerdo nunca es puro, siempre es inventado, amanerado, disfrazado; viene como quiere, se va cuando quiere. A Freud no le cuentan recuerdos, sino otra cosa, y sobre esa cosa trabaja (2002: 50, cursiva mía).

En este sentido, si esa “otra cosa” a partir de la que trabajamos la memoria, es el relato, no es de extrañar que la literatura vaya de mano de la memoria. Y es que la memoria resulta indisociable del relato en *Delirio*, donde, especialmente Aguilar, construye el relato memorístico de la “desmemoriada” Agustina, así como el proceso de acopio de datos que realiza a lo largo de su búsqueda. Aguilar llega incluso a arrepentirse por no haber atendido a las “historias” de su mujer, a sus relatos familiares:

Cuando sería decisivo reconstruir el rompecabezas de su memoria, Aguilar llora sobre las preguntas que no le hizo, extraña esos interminables relatos suyos, que encontraron en él oídos sordos, acerca de peleas con los padres o con pasados amores, Me arrepiento y me culpo por todo aquello que no quise ver cuando ella intentó mostrármelo porque preferí seguir leyendo, porque no tenía tiempo, porque no le concedí importancia o por la flojera que me daba escuchar historias ajenas (15).

Este rompecabezas que Aguilar –y también el lector–, deben reconstruir, y que la protagonista es incapaz de narrar, llevaría al dibujo de la identidad de Agustina –“la memoria es un elemento esencial de lo que hoy se estila llamar la identidad” dirá Le Goff (1991: 182) –, y nos abre un camino para “recordar aquello que *se borra* del pasado o bien se confina en él (...) por sus incómodas resonancias con el presente” (Pilar Calveiro, 2008: 377, cursiva de la autora). Y es que, lo que tenemos entre manos es un “archivo del trauma” en el sentido utilizado por Nuria Girona:

El inconsciente resulta el archivo censurado de la memoria, con la particularidad de concebir un archivo como molde y marca a la vez de experiencias olvidadas y suprimidas, que no se registra en el discurso pero que se revela como insistente repetición *otra* que inscribe en lo simbólico y en lo imaginario los accidentes de un recuerdo en sí mismo impensable e inasimilable (2002: 9, cursiva de la autora).

De este “archivo del trauma” encontramos incontables muestras a lo largo de la novela, así como de un *relatar traumático* del que dan cuenta, por ejemplo, los episodios en los que el tinte rojizo de la sangre actúa como protagonista: “Algunas cosas escapan al control de mi Visión, dice Agustina, porque son más fuertes que mi don de los ojos (...) y de todas esas cosas la sangre es la que más me inquieta” (95). Pensemos, por ejemplo, en la escena en la que la niña Agustina corta las uñas de su hermano pequeño, causándole una herida en el dedo corazón:

*Y según creo recordar lloré toda esa noche y unas manchas de color marrón que quedaron en la colcha fueron testimonio del mal que le hice (...) cada vez que pienso en eso lloro, empiezo a llorar y no puedo parar de sólo pensar que de cualquiera hubieras esperado un daño pero no de mí, dondequiera que estés, Bichi, hermanito, qué no daría yo porque no te doliera esa herida que te hice (97, cursiva mía).*

Otro ejemplo, que ha quedado ya comentado, es el del hombre que muere desangrado en el umbral de su casa; y otro episodio señero es el que da testimonio de la primera menstruación de la protagonista o lo que ella denomina “la Tercera Llamada de la Sangre”:

*La Sangre Derramada salía de mí, corría entre mis piernas y manchaba mi traje de baño, y mi madre con su gran belleza y su cara de espanto, tan delgada y pálida en su vestido blanco de verano, me tomó por el brazo y me dijo Tienes que salirte ya de la piscina (...) y zafé mi brazo de la mano de mi madre y me tiré al agua y ahí fue cuando la vi, saliendo de mi misma sin permiso de nadie y tiñendo de aguasangre la piscina, Ésta es la Tercera Llamada, pensé (...) Ponte esto en los pantis, me dijo la tía Sofi dándome el Kotex, Ven, te enseño cómo, pero Agustina lloraba y no quería hacerlo, le parecía horrible que la sangre se le saliera por ese lado y le manchara la ropa y que su madre la mirara con cara de reproche, como se mira a quien hace algo sucio, a quien Ensucia-con-su-sangre (100).*

Esta experiencia se vehicula como especialmente traumática en la medida en que pone de relieve la censura, la reprobación de una madre normada y normativa, que inserta duramente a Agustina en el orden de lo simbólico:

*Como afuera mis primos y mis hermanos gritaban llamándome para que regresara al juego de ladrones y policías, yo me sequé las lágrimas y le dije a mi madre Voy a contarles a ellos lo que me pasó y Ya vuelvo, y centellearon los ojos de mi madre y de su boca salió la Prohibición: No, Agustina, esas cosas no se cuentan. ¿Qué cosas no se cuentan, madre? Esas cosas, entiéndelo, las cosas íntimas, y entonces fue ella quien se asomó por la ventana y les dijo a mis primos y a mis hermanos Agustina no va a salir ahora porque prefiere quedarse aquí con nosotras jugando una partida de naipes, Qué partida de naipes, madre, aquí nadie está jugando naipes y a mí no me gustan los naipes, (...) Ahí fue cuando entendí por tercera vez que mi don de los ojos es débil frente a la potencia de la Sangre, y que La Hemorragia es incontenible y es inconfesable (101).*

De este modo, en la conciencia de la protagonista aparecen unidos sangre, madurez y mentira, que irán de la mano en una trayectoria vital fácilmente enlazable con el devenir del pueblo colombiano; situándonos en la intersección que cruza memoria e historia, memoria y vida, memoria y locura, memoria y resistencia. Y así como Aguilar se convierte en la figura encargada de desentrañar los significados del pasado de Agustina, a la luz de un presente delirante, con la memoria como bisagra entre un tiempo y otro; del mismo modo aparece Restrepo para destapar ‘el alma desnuda’<sup>19</sup> de una nación también doliente, de un estado de cosas que necesita ser narrado de modo contestatario, a contrapelo de aquellas líneas dominantes dispuestas a enmascarar, a omitir, a olvidar.

## 5. Conclusión final

A modo de recapitulación diremos que *Delirio*, la novela más reconocida de la escritora Laura Restrepo, nos ha servido como trampolín para introducirnos de manera crítica en la realidad colombiana de finales del siglo XX.

A lo largo de nuestro trabajo hemos intentado dibujar un panorama de la amplia gama de manifestaciones violentas que encontramos retratadas en la obra, así como algunos de los caminos insospechados que relacionan el poder y el narcotráfico, descubriendo parte de la “sangrienta parodia nacional”, de su corrupción e ilegalidad. Del mismo modo, hemos tenido en cuenta cómo la violencia traspasa el umbral privado de los hogares, manifestándose de igual manera a nivel familiar: entre padres e hijos, y entre hombres y mujeres. Por supuesto, la novela de Restrepo se integra en un inventario sin fin de historias colombianas que nos relatan la violencia, pero esta se presenta a partir de unas bases narrativas diferenciadas: *Delirio* pertenece a una serie nueva que ha atravesado las fronteras formando parte de la circulación transnacional, y siguiendo planteamientos como los de María Helena Rueda, podríamos habernos preguntado “de qué manera la literatura dialoga (...) con las nuevas dinámicas de circulación de las violencias en los medios globales” (2011: 162). Sin embargo, es esta una lanzadera cuyos interrogantes deben quedar fuera de los estrechos límites de esta investigación, abiertos a futuros trabajos. En cualquier caso, nuestra exposición sobre la violencia ha querido arrojar datos suficientes para que la pregunta de la que parte nuestro trabajo, “La locura, ¿una respuesta literaria a la violencia en Colombia?”, se resuelva de forma afirmativa.

Consecuentemente, hemos incidido en el análisis de la locura de Agustina, un personaje encerrado en un ‘adentro’ que considera mejor ‘que su afuera’. Y es que, entre las múltiples vías interpretativas centradas en este aspecto, cobran especial relevancia los factores externos que sugieren que el delirio no emana del individuo, sino que se produce

---

<sup>19</sup> Como ya se ha apuntado, *Mira mi alma desnuda* es el título que le dio Laura Restrepo a su novela *Delirio*, cuando la presentó al VII Premio Alfaguara de Novela de 2004.

en una dirección que va de afuera hacia dentro. En este sentido, hemos hablado de una desviación del concepto ‘locura’ por el que de una ‘privación’ del juicio o de la razón, pasamos a un ‘rechazo’ del mismo, esto es, a un movimiento electo y consciente por el que las víctimas de una nación delirante reaccionan rechazando ese mundo que les maltrata. Así, podemos contemplar el estado psíquico de la protagonista como una estrategia de resistencia que la hace situarse en el centro de una lógica disidente; y en esa lógica es la locura el arma que la hace, en cierto modo, poderosa. No obstante, hemos visto cómo una novela que se presentaba como un relato de la locura, puede leerse acertadamente como relato del miedo, y más aún como relato del dolor. Y es que la obra puede ser entendida, globalmente, como una acción dirigida a remendar los daños y tormentos vividos por la protagonista, por los personajes que pueblan su contexto, y por qué no, por los lectores que comparten el espacio de la autora.

En ese espacio, parece gritarnos la novela, nada habría más doloroso que el olvido, y es por ello que la única maniobra posible para contrarrestar los males a los que están sometidos personajes –y personas– es el ejercicio crítico de la memoria. Una memoria redentora que se sitúa más allá de los hechos, que mira la realidad de frente y debe esforzarse por aprehender del pasado lo que no puede mantenerse en el futuro; en el futuro de un territorio cuyos lazos sociales, reforzados, deben encaminarse a la construcción de una nación mejor. El mensaje último de *Delirio* es optimista:

Al llegar al apartamento, hacia las dos de la mañana, me acogió *un olor* que me arrancó lágrimas, asegura Aguilar, y no estoy diciendo ninguna metáfora porque es cierto que me hizo llorar ese olor que no sé si pueda describir, un olor a casa, qué más puedo decir, un olor a todos los días, a gente que duerme por la noche y se despierta por la mañana, a vida real, *a aquí ha vuelto a ser posible la vida* (207).

Y puede que sea ese también el mensaje último que quiere trasladarnos Restrepo, pues con la génesis de esta novela, parece estar contribuyendo a edificar un lugar en el que vuelva “a ser posible la vida”.

**Bibliografía citada:**

- Bermúdez, Ronald. “Posiciones filosóficas en la literatura colombiana contemporánea”. *Revista Logos* 11 (2007): 75-80.
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Cáceres Aguilar, Dagoberto (2010). “Imágenes masculinas y violencia simbólica en *Delirio de Laura Restrepo*”. *Kipus. Revista andina de letras* 27. Quito: UASB.
- Calveiro, Pilar (2006). “Los usos políticos de la memoria”. *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: Ed. CLACSO: 359-382.
- Castillo, Carolina (2004). “Colombia: violencia y narración”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Castillo Granada, Álvaro (2009). “Encuentro con Laura Restrepo”. *Revista Universidad de Antioquia* 296. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Devés Valdés, Eduardo (2004). “Las discusiones y las figuras del fin de siglo. Los años 90”. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad* III. Buenos Aires: Biblos.
- De Currea-Lugo, Víctor (1999). “Un intento por explicar la violencia en Colombia: ¿Y si no somos nación?” *América Latina Hoy: Revista de Ciencias Sociales* 23. Ediciones Universidad de Salamanca: 17-27.
- Donoso Herrera, Lizeth (2012). “Posmodernidad, hibridación y cultura popular en tres narradoras colombianas: Marvel Moreno, Fanny Buitrago y Laura Restrepo”. Director: Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz. Tesis Doctoral. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura.
- Ferrando, Joaquín (2004). “Otra forma de pensar es posible”. Web Página Digital.
- Foucault, Michel (1961). *Historia de la locura en época clásica I*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (1961). “Locura y Sinrazón. Historia de la Locura en la época clásica”. *Revista poética Almacén*.
- Foucault, Michel (2007). “La fuerza del loco”. *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gaitán Bayona, Jorge Ladino (2010). “El arte de la desaparición forzada en dos novelas colombianas”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- García Dussán, Pablo (2005). "La narrativa colombiana: una literatura "thanática". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Girona Fibla, Nuria (1995). *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*. Valencia: Cuadernos de Filología. Anejo 17.
- Girona Fibla, Nuria (2002). "Mal de historias". Bernal, Assumpta; Coperías, María José; Girona, Nuria (edas.) *Narrativa i història*. València: Quaderns de filologia 7: 1-12.
- Gros, Frédéric (1994). "Literatura y locura". Dávila, Jorge (trad.) *Magazine Littéraire* 325: 46-48.
- Jaramillo Morales, Alejandra. "Nación y Melancolía: literaturas de la violencia en Colombia, 1995-2005". *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 183 (2007): 319- 330.
- Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Mecciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (2010). *Entre la memoria PROPIA y la AJENA. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá. Colección Ámbar.
- Navia Velasco, Carmiña (2006). "Laura Restrepo, la creación de un mundo novelístico". *Revista La manzana de la discordia* 1: 7-17.
- Ortega, Joaquín Esteban (ed.) (2011). *Palabra y ficción. Literatura y pensamiento en tiempo de crisis cultural*. Colección Seminarium 8. Valladolid: Universidad Europea Miguel de Cervantes.
- Pineda Duque, Javier y Otero Peña, Luisa (2004). "Género, violencia intrafamiliar e intervención pública en Colombia". *Revista de Estudios Sociales* 17: 19-31.
- Reguillo, Rossana (2008). "Las múltiples fronteras de la violencia: jóvenes latinoamericanos entre la precarización y el desencanto". *Revista Pensamiento latinoamericano* 3. Guadalajara, México: ITESO: 205-225
- Reguillo, Rossana (2006). "Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros". Pereira, José Miguel y Villadiego Prins, Mirla (eds.) *Entre miedos y goces: comunicación, vida pública y ciudadanía*. Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana: 25-55.
- Restrepo, Laura (2004). *Delirio*. España: Alfaguara [edición digital].
- Porter, Roy (2003). *Breve historia de la locura*. Rodríguez, Juan Carlos (trad.). Madrid: Turner. Colección Noema.

- Rotker, Susana (2000). “**Ciudades escritas por la violencia (A modo de introducción)**”. *Ciudadanías del miedo*. Venezuela: Nueva Sociedad.
- Rueda, María Helena (2011). *La violencia y sus huellas: Una mirada desde la narrativa colombiana*. Madrid: Iberoamericana. Colección Nexos y Diferencias.
- Sánchez-Blake, Elvira (2007). “**El universo literario de Laura Restrepo**”. Bogotá: Taurus.
- Sánchez-Blake, Elvira (2009). “**Locura y literatura: la otra mirada**”. *Revista La manzana de la discordia* 2, 8: 15-23.
- Segura, Camila (2007). “**Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea**”. *América Latina Hoy: Revista de Ciencias Sociales*, 47. Ediciones Universidad de Salamanca: 55-76.
- Tittler, Jonathan (coord.) (1989). *Violencia y literatura en Colombia*. Madrid: Orígenes. Colección Tratados de crítica literaria.
- Valbuena Bedoya, Nelly (1999). “**Los procesos de creación. Laura Restrepo: Del periodismo a la ficción**”. *Nómadas* 11. Colombia: Universidad Central: 203-217.
- Valencia Ortiz, Ida (2007). “**Delirio, una opción para la autonomía**”. *Revista Poligramas*. 27.