



**EL LOCO Y SU LOCURA EN *DULCE COMPAÑÍA Y DELIRIO*
DE LAURA RESTREPO**

NELLY VARGAS CAMARGO

**Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar al título de
Magistra en Literatura**

**Director:
Juan Alberto Blanco Puentes**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
ABRIL de 2013**

Yo, Nelly Vargas Camargo, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Magistra en Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Firma

Nelly Vargas Camargo

Agosto de 2012

Contenido

| | |
|--|-----|
| Introducción..... | 4 |
| Pertinencia y manejo del aparato teórico..... | 6 |
| 1. La locura y el loco en la literatura | 11 |
| 1.1. El loco y su locura a través de la historia: ubicación espacio-temporal | 13 |
| 1.2. La locura, el loco y la literatura: posibles relaciones | 33 |
| 1.3. Antecedentes en la literatura colombiana de fines del siglo XX..... | 34 |
| 1.3.1. <i>Perder es cuestión de método</i> : Santiago Gamboa | 35 |
| 1.3.2. <i>Scorpio City</i> y <i>Relato de un asesino</i> : Mario Mendoza..... | 37 |
| 1.3.3. <i>De la locura y otros crímenes</i> : Yezid Arteta..... | 48 |
| 1.4. El estado del arte sobre la obra de Laura Restrepo..... | 51 |
| 1.4.1. Entreabriendo la puerta | 51 |
| 1.4.2. Otras voces tras la puerta..... | 62 |
| 2. Entre poríferos y estatismos..... | 71 |
| 2.1. La tensión | 79 |
| 2.2. Una dirección del viaje: la ascensión | 86 |
| 2.3. La otra dirección del viaje: inmersión | 97 |
| 2.3.1. <i>El acontecer interiorizado</i> | 100 |
| 2.3.2. <i>El decir de la locura desde quien ama</i> | 103 |
| 2.3.3. <i>El decir de la locura desde la truculencia económica</i> | 108 |
| 2.3.4. <i>El decir de la locura desde la herencia</i> | 113 |
| 2.4. La palabra como viaje: Memoria, olvido y locura..... | 116 |
| Conclusiones..... | 127 |
| Bibliografía..... | 134 |

Introducción

El presente trabajo tiene por finalidad rastrear la presentación del fenómeno de la locura y sus conexiones con la memoria y el olvido, en dos novelas de Laura Restrepo: *Dulce compañía* y *Delirio*.

Desde hace varios años ha sido una constante de diferentes autores del pensamiento occidental ofrecer explicaciones dualistas a diferentes fenómenos. Tal forma de proceder ofrece principios o realidades antagónicas, entidades separables: bien y mal para el caso de la moral; mundo físico y mundo humano para el caso de la realidad; mundo inteligible (razón) y mundo de la sensación para el caso del conocimiento; paz y conflicto para el caso político; cuerpo y alma, o mente y cuerpo, para el caso de la constitución humana; locura y cordura para estados internos del ser humano; memoria y olvido para el caso de acciones en el tiempo.

Sin embargo, desde finales del siglo XIX esta doctrina se revisa críticamente. En el caso de Marx, la dialéctica es propia del mundo concreto e histórico de los individuos; desde Nietzsche el tiempo no es unívoco, ni unidireccional; con Freud se hace referencia a la innegable realidad del inconsciente y la locura como compañeros inseparables de la conciencia y de la razón. Al mismo tiempo, desde ciertas disciplinas sociales se supera la idea de un sujeto abstracto y se trata de “introducir la razón en el mundo” (Escuela de Frankfurt); autores franceses como Foucault y Derrida, enuncian la genealogía contradictoria de los conceptos y de la realidad social, y autores como Carr y Ricoeur anuncian la imposibilidad de la objetividad histórica.

Así las cosas, el presente trabajo investigativo se ubica en esta segunda perspectiva. Es su objeto hacer evidente, desde una lectura de las novelas *Dulce compañía* (1995) y *Delirio* (2004), cómo entre cordura y locura, entre memoria y olvido existen fronteras borrosas. Si bien la idea parece obvia, si se atiende a los documentos producidos por autores como los ya citados, sin embargo, no se trata de una reivindicación de ese carácter borroso desde la ciencia, la sociología, el psicoanálisis o la filosofía, entre otras razones porque estas perspectivas

pretenden ser explicativas o demostrativas. Se trata de un intento por hacer manifiesto cómo el lenguaje de la narración, el lenguaje de la novela hace visible, pero sobre todo, vivenciable el carácter borroso, el no dualismo, entre los conceptos enunciados.

Antes de expresar con claridad la pregunta central del proceso investigativo se hace pertinente reconocer algunas particularidades de las narrativas latinoamericanas del presente, y que no escapan a las obras en cuestión. Esto en razón a que ninguna pregunta surge desde el vacío.

Múltiples cuentos, poemas y novelas de nuestra región se construyen desde características como: el predominio del mundo citadino y el abandono del escenario rural; el carácter solitario, oprimido y enajenado del hombre y de la mujer en grandes urbes; los conflictos entre los individuos y las clases sociales; los conflictos entre las marginalidades o las periferias y el centro; la afectación emocional de hombres y mujeres derivada de las injusticias sociales y de las violencias políticas. Todos esos aspectos se convierten en escenarios particulares en y desde los cuales se apropia la literatura y se adelantan sus creaciones. En estas creaciones no hay narradores externos y no hay un único narrador (acaso por la evidencia de nuestro carácter intersubjetivo), no hay un único espacio, sino múltiples espacios donde se cuecen las aventuras y realidades de los personajes (acaso por nuestra condición de tránsito), no hay un único enunciado, ni una forma determinada de decir las cosas, sino cruces lingüísticos entre lo real y lo fantástico, entre lo racional y lo mitológico (acaso por la imposibilidad de hacer un discurso unívoco), hay entrecruzamientos entre la crudeza de un hecho social y expresiones irónicas (acaso por nuestra capacidad humorística).

Así las cosas, subyace a la presente investigación, que es una aproximación hermenéutica a dos obras de Laura Restrepo, acercarse al carácter borroso entre cordura y locura, entre memoria y olvido. ¿Cómo se hacen visibles, mediante el uso literario del lenguaje, las fisuras entre uno y otro?, ¿cómo el decir de los diferentes personajes hace evidente el carácter borroso entre la sensatez y la demencia, y entre lo traído al presente y lo olvidado del pasado? Con estas inquietudes no se trata de adelantar una problematización. Se pretende hacer visible cómo se refiere la locura, cómo se predica que hay cordura, cómo se enuncia la memoria, cómo se hace patente el olvido. Es un intento de desentrañamiento desde el decir novelado.

Cierto sí es que subyace a tal pretensión una hipótesis: las dos novelas de Laura Restrepo hacen vivenciable que ningún ser humano es cuerdo en su total sentido, ni loco en su extraña presencia. Probablemente no tenemos memoria sino porque hemos olvidado. El leer las obras es una invitación a vernos en ellas.

La atención, entonces, está centrada en la narración novelada ¿quién narra en *Dulce compañía* y en *Delirio*? La hermenéutica pondrá en evidencia que quien lo hace no es un sujeto a-temporal o a-espacial. Son los múltiples personajes que viven, padecen, sienten el propio acontecer de la memoria, del olvido, de la locura y de la cordura. ¿Por qué se hace relevante esa forma de enunciar? La respuesta es presentada por la misma autora de las novelas en cuestión: el tema de la locura, es una metáfora de Latinoamérica:

Me interesaba el tema de la tenue línea que separa la cordura de la locura, de ese abismo de soledad, esa lengua extranjera que no acabamos de descifrar, pero me inquietaba también esa tenue línea que separa la locura exterior de la tuya propia, esa cosa tan loca que estamos viviendo nosotros mismos en Latinoamérica (Restrepo, 2004).

Pertinencia y manejo del aparato teórico

Se propone la idea de tensión y la metáfora de viaje, de exilio, del carácter esponjoso en la naturaleza humana. No se trata de términos excluyentes, pues se cruzan en cada momento en las dos novelas. Es un asunto de énfasis para hacer visible una misma realidad: la movilidad permanente de la razón que deviene en locura y el olvido que viene como compañero inseparable de la memoria.

El mundo “está ahí” como realidad, pero no tiene tanta objetividad como para negar sus conexiones con los individuos que lo habitan. Desde un acercamiento fenomenológico, entre uno y otro se gestan percepciones, apropiaciones, encuentros, desencuentros, razones, explicaciones, distorsiones, disvarianzas, recuerdos y olvidos. Esta gestación es una dinámica permanente, no está establecida previa al encuentro con lo otro y con los otros. Así las cosas, el trabajo investigativo tiene un soporte en la idea de tensión.

Si se aprovecha el inaplazable tema del amor en la literatura, presente también en las dos novelas de Laura Restrepo, la imagen de la tensión se hace palpable desde el Discurso de Diotima, presentado en el Banquete de Platón: Eros nace de Poros y Penía, del tener y del

carecer: Eros es el fluctuar entre la presencia y la ausencia. Esa experiencia humana placentera y trágica al mismo tiempo es una evidencia del oscilar permanente, del no estatismo, de lo no dado sino construido y deconstruido permanentemente, del pretender pero no poseer. Por eso Eros es ambiguo, como lo es la cordura o la memoria: al tiempo que es pobre, duro, seco, descalzo y sin casa, está al acecho de lo bello y de lo bueno, es valiente, audaz, activo y hábil cazador, y urde siempre alguna trama.

Para hacer evidente esa noción, la metáfora se convierte en fuerte aliado. Dado que no se trata de una explicación, de una demostración, de una definición (probablemente todos ajenos a la novela) se propone una analogía, una mostración, un “como sí”. En tal sentido se hace uso de expresiones como viaje y porosidad.

¿Por qué la idea de viaje? Porque como señala Benjamin, en *El Narrador*, es la narración la que hace posible la superación de la explicación, de los datos, de los elementos probatorios, de la información. Se trata de la afectación que deviene por un transitar en las experiencias de los personajes; no es el de la literatura de viajes, sino afectación de los personajes cuando se viaja. Cuando se adelanta un viaje se puede tener una intencionalidad, una finalidad, y la clave está en el recorrido, en el acontecer del tránsito. Esta actividad es al mismo tiempo física y emocional, es presencia de lo otro y afectación sobre sí mismo, es encuentro con el decir del otro y la palabra propia.

En tal sentido, el primer movimiento, el de la ascensión deviene por una intencionalidad que el transitar de “la monita”, desde las vivencias que acontecen en el barrio Galilea, se constituye en un desentrañamiento de la seguridad que brinda una formación académica. La cordura se estremece con la realidad humana del asedio, del misterio, de lo innombrable.

En el extremo del viaje éste se puede hacer exilio. Cuando es forzado, cuando es obligado, cuando es el caso de los desterrados, de los desarraigados, de los expropiados, como es el caso de la locura. A ella se llega desde unas condiciones de realidad y afectación que superan la conciencia, la razón, la cordura, la memoria, el decir y el hacer permitidos. En ella el lenguaje y la imagen transfigurada sitúan a los personajes en otras realidades que, no por ser diferentes, pueden ser negadas. A ella se llega y en ella se vivencian situaciones propias que devienen por

la fuerza de la mentira, de la violencia, de la pérdida. La experiencia del exilio es experiencia colectiva incorporada por un personaje que habla de todos con quienes tiene relación directa o indirecta, la existencia de un pasado común que existió tal como se evoca con la palabra y la noción de que el tiempo transcurre, es y en él se hacen vivenciables la familia, la experiencia, la vivencia, la negación y el olvido.

Finalmente, la idea de un carácter de porosidad hace referencia a una noción de cuerpo que no es sólo materia física, para distinguirlo de los cuerpos inertes. Desde Hegel, el cuerpo es ante todo organismo, en tal sentido como cuerpo no es indiferente. Hay interés o desinterés, hay relación, hay dinámica, hay afectación y afecta. Parafraseando al mismo autor, el cuerpo, el “animal vivo” niega por sí mismo estar ligado a un lugar determinado, y es la liberación continua del sensible ser-uno con la tal determinabilidad (Enciclopedia de la Ciencias Filosóficas). Para los individuos, concebidos como organismo, la atadura se convierte en afrenta, en molestia. Salir de sí, salir de lo dado es propio y en tal sentido se hace patente la correlación permanente entre estar en sí y estar fuera de sí, estar cuerdo en compañía de la locura, recordar gracias al olvido. La narración de los personajes hace evidente la manera como se recibe afecto, emoción, información. Y al tiempo, se produce un movimiento en sentido contrario, la expulsión desde el lenguaje y las acciones de los modos como nos ha afectado la mentira, el saber, el otro. Un reto permanente es, así, hacer evidente que las dos obras de Laura Restrepo operan como una puerta de vaivén. La vida humana transita en movimiento (aun cuando suene a reiteración, pero esa es la idea a resaltar).

Hegel enuncia la porosidad en un breve fragmento de la Fenomenología del espíritu: “Pero el que lo universal forme en él mismo una unidad inseparable con esta multiplicidad significa que estas materias son cada una de ellas donde la otra es; se penetran mutuamente, pero sin tocarse, ya que, a la inversa, la multiplicidad diferenciada es igualmente independiente. Con lo cual se establece también su pura porosidad o su ser superadas” (1966:84). La idea de porosidad hegeliana implica varias cosas: en primer lugar, la contradicción de la cosa en sí misma: la unidad y la multiplicidad se hacen presentes en la porosidad; en segundo lugar, la porosidad implica la existencia de un vacío al interior que es llenado y a la vez vaciado, es decir, entrada y salida; y en tercer lugar, la porosidad es un encuentro de fuerzas.

Para hacer la presentación de los diferentes aspectos enunciados, se organiza el documento en dos sentidos: la ascensión y la inmersión. La ascensión, en el sentido de desentrañar el fenómeno del misterio, de lo inaccesible, como puede ser el acercamiento, contacto y relación con el “ángel” y que es derivado de un acto de conciencia, en este caso surgido del cumplimiento de una función laboral. En palabras de la protagonista-narradora de *Dulce compañía*:

Me sentí bendita como Jacob ascendiendo al cielo por la escala de ángeles. Esas criaturas sonrientes que se afanaban bajo el aguacero para que yo pasara con comodidad despertaron en mí un palpito que habría de sobrevenirme, muy nítido a veces, durante los días que permanecí en Galilea: la intuición de que había entrado a un reino que no era de este mundo (*Dulce compañía*, 33).

Por su parte, la inmersión en el mundo individual (que también es relacional), en el propio mundo de los personajes centrales de *Delirio*, pero que supera la conciencia y se hace permanente el extrañamiento: no se pertenece a sí misma, ni a otro. En su interioridad se rastrea una propia manera de asimilar, pero siempre se hace evidente una relación de extrañeza, de exilio, de un fuera de sí.

[...] creo que también hablabas del dominio, decías algo así como que no podías escapar del legado, o que estabas viviendo bajo el dominio del legado, no sé, Agustina chiquita, de verdad que no te lo puedo precisar porque eso no tiene precisión posible, cuando te sueltas a delirar te dejas llevar por una jergonza 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 [...] (*Delirio*, 275).

Será, entonces, motivo de este escrito, mostrar ese doble movimiento desde las dos novelas. Organizativamente, el documento presenta, en su primera parte, una ubicación del tema de la locura y del loco en la literatura; en un segundo momento, se adelanta una presentación del carácter porífero de la existencia, el cual sirve de introducción a la idea de rastrear sobre el permanente viaje, fluctuar y transitar. En tercera instancia, se hace visible el viaje desde *Dulce compañía*: la ascensión. En el cuarto momento, se evidencia el exilio, desde *Delirio*: la inmersión. Se concluye finalmente con la idea integrada de cómo Laura Restrepo hace vivenciable (para no decir inteligible) que no hay viaje sin retorno pero el lugar ya es distinto, no hay viaje con llegada definitiva, no hay paraíso, sino historia humana, transitoriamente humana; y en el entendido que tampoco hay historia definitiva.

Para abordar el tema de la locura, bien pueden hacerse generalizaciones apresuradas o simples señalamientos de su presencia, manifestaciones o síntomas. Sin embargo, lejos se está de una presentación sistemática a modo de tratado. Se sigue, entonces, una apropiación en el presente

documento de un carácter propio de nuestro tiempo, denominado, desde los planteamientos de Marx, Nietzsche y Freud (señalados como maestros de la sospecha) la irrupción del pensamiento fragmentario lo que no significa sin rigor. Así, se sigue la sentencia foucaultiana:

La experiencia trágica y cósmica de la locura se ha encontrado disfrazada por los privilegios exclusivos de una conciencia crítica. Por ello la experiencia clásica, y a través de ella la experiencia moderna de la locura, no puede ser considerada como una figura total, que así llegaría finalmente a su verdad positiva; es una figura *fragmentaria* la que falazmente se presenta como exhaustiva; es un conjunto desequilibrado por todo lo que le falta, es decir, por todo lo que oculta. Bajo la conciencia crítica de la locura y sus formas filosóficas o científicas, morales o médicas, no ha dejado de velar por una conciencia trágica (1981: 51).

Un carácter positivo que se hace apenas nombrable por el privilegio de la razón. Una instancia hipostasiada, sublimada y opuesta rotundamente a la denominada locura. Le pesa al ser humano recoger la presencia permanente de la sinrazón; refuerza siempre la memoria y desconoce el olvido. En este sentido, las novelas de Laura Restrepo hacen visible un acontecimiento individualizado, que no exento de intersubjetividad, desde donde se pueden rastrear las diferentes maneras de visibilizar las borrosas barreras entre esos diferentes conceptos.

Ahora bien, desde algunas aproximaciones a las obras de Laura Restrepo y desde algunos soportes literarios, filosóficos e históricos la reflexión que se presenta tiene un presupuesto de partida: ni sobre la locura, ni sobre el amor, ni sobre la verdad, el olvido o la memoria se pueden establecer doctrinas definitorias de su sentido. Esto obedece, en particular, a una manera precisa de concebir los fenómenos. No hay blancos y negros sino multitud de grises en la naturaleza humana. En este sentido, la sospecha inicial es que ningún ser humano es cuerdo en su total sentido, ni loco en su extraña presencia, así como no hay verdad definitiva, ni mentira total, ni olvido definitivo, ni memoria exhaustiva. Y si se quiere, desde el campo educativo, ni se sabe en totalidad, ni se ignora hasta el absurdo.

1. La locura y el loco en la literatura

A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece.
Ruth Padel, 2005

La Historia se puede contar a partir de la vida de los hombres ilustres: sus hazañas, pensamientos, actuaciones; y también, desde la vida de los ignorados, los seres anónimos, desarraigados, excluidos: sin grandes proezas, pero tangibles, reales y cercanos a los que se conocen. Es más, se puede afirmar que la Historia oficial –aceptada y validada por la razón que imponía e instauraba la modernidad europea– ha sido contada y construida desde la primera opción. Se sabe quiénes fueron y qué hicieron los grandes líderes políticos, militares y espirituales de la humanidad; por las páginas de los libros oficiales desfilan Alejandro Magno (Pella, 356 a. C. – Babilonia, 323 a. C.); Cristóbal Colón (Génova, 1451 – Valladolid, 1506); Simón Bolívar (Caracas, 1783 – Santa Marta, 1830); Policarpa Salavarrieta (Guaduas, 1795 – Bogotá, 1817); Mahatma Gandhi (India, 1869 – 1948); Adolf Hitler (Austria, 1889 – Berlín, 1945); Jorge Eliécer Gaitán (Cucunubá, 1903 – Bogotá, 1948); Eva Perón (Junín-Buenos Aires, 1919 – Buenos Aires, 1952), entre otros; sus contextos espacio-temporales y lo que ellos hicieron han formado la Historia. El orden de la realidad era su forma de verla y organizarla, y en éste, no tenían cabida los marginados. Porque, ¿quién recuerda, por ejemplo, al segundo a bordo, a la tercera princesa en un reinado, al maestro de literatura o la ama de casa?

Sin embargo, ¿qué pasa si se rehace la historia¹ desde la vida de los raros, los parias, los locos:

¹ La idea de historia como reconstrucción se remonta a la *Escuela de los Annales*, cuando Marc Bloch y Lucien Febvre presentan una ruptura con la perspectiva positivista de la historia y ofrecen una orientación de la historia con función social. En la tradición historiográfica se presuponía la existencia de unos hechos históricos (unos determinados), cuya existencia objetiva merecía un estudio metódico al estilo de las ciencias positivas. Como lo proclamó Leopold von Ranke (1795-1886), al historiador le competía tan sólo “mostrar lo que realmente aconteció”. De allí se pregonó desde la educación oficial que la historia es narración objetiva de acontecimientos del pasado. Pero en consonancia con la *Escuela de los Annales*, E. H. Carr enuncia, en el texto *¿Qué es la*

anónimos, extraños, solitarios y excluidos?, ¿tendría validez?, ¿sería aceptada o rechazada?, ¿por quién?, ¿por qué? Atreverse a tal proeza permitiría descubrir otras verdades e incluso construir otras versiones de la Historia oficial desde ángulos insospechados. La cotidianidad, la visión propia de cuantos sujetos históricos hay son formas con sentido, con engrandecimiento de la mirada compleja de los fenómenos. Porque, no hay una sola Historia, ni una sola Verdad; hay muchas historias e igual número de verdades en boca de aquellos que viven en las ciudades, los campos y los poblados.

Esta tendencia se inscribe en el plan de la postmodernidad, en la cual los grandes relatos, como la Historia, pierden su validez, su condición de verdad absoluta y se crea un nuevo concepto en el que, la historia no es única, sino múltiple. La literatura no ha sido ajena a esta situación y por eso de forma arriesgada y optimista ha contado otras historias. En sus páginas encontramos multitud de parias, de locos, de anónimos, por amor y/o por odio; por causas justas y también injustas; por la esperanza y por desesperanza; por leer mucho y por no leer nunca; por venganza y/o por redención... De esta forma, la literatura adquiere un nivel equiparable al de la historia: comparte el mismo material –hechos, acontecimientos, situaciones específicas–, pero tiene una forma particular de presentarlo –desde la narratividad–. Con esta, instauro un campo de acción diferente –porque se cuenta desde adentro, desde la minucia; es testigo presencial–: es otra memoria histórica, una memoria que bien podría ser “oficial”, y no por ello historiografía o, lo que es lo mismo, historia hegemónica en términos políticos e historia de los textos previamente avalados y estipulados como contendores de la verdad a conservar y retransmitir.

historia?: “1. Los hechos de la historia nunca nos llegan en estado ‘puro’ [...] 2. La necesidad, por parte del historiador, de una comprensión imaginativa de las mentes de las personas [...] 3. Sólo podemos captar el pasado y lograr comprenderlo a través del cristal presente” (Carr, 1966). En su perspectiva, el historiador no es un individuo abstracto, sino concreto, producto de unas circunstancias históricas y sociales, lo cual equivale a sostener que la historia no está hecha por individuos, sino por la sociedad entera. Este tipo de nuevas orientaciones condujo a un texto maravilloso de Carlo Ginzburg, *El Queso y los Gusanos* (1981). En éste se ofrece una visión del mundo medieval (aparentemente claro para la historia oficial) desde la mirada que tenía un molinero del siglo XVI (Menocchio). El texto es catalogado como microhistoria porque reconstruye la biografía de un hombre de clase popular que pasa al recuerdo en tanto padeció el peso de la Inquisición (por haber negado que Dios había creado el mundo y haber sostenido que el mundo se inició desde un “caos primigenio” del que habrían surgido Dios y los ángeles, como surgen los gusanos del queso) y en ésta quedaron escritos sobre su propia concepción acerca de la religión y el origen del mundo.

En la obra de Laura Restrepo se encuentra una serie de personajes marginales “extraños”: locos, enfermos, desplazados, prostitutas, obreros, soldados, amas de casa, una reportera de frivolidades, un profesor de literatura, un ángel caído; cada uno de ellos, héroe anónimo de un mundo que lo ignora, luchando por sobrevivir y convirtiéndose en el producto de la historia de violencia e injusticia que ha asolado a Colombia. Los textos de Restrepo van paralelos al signo de violencia e injusticia que ha tenido el país, y en general, la historia de los países latinoamericanos. Por ello, reconocer a los personajes, desde adentro de su obra, adquiere una importancia capital, porque desde su ser, pensar y actuar se aprende a leer la otra historia, la que ha tocado vivir. Así lo afirma Paolo Vignolo, en su análisis sobre *La isla de la pasión*:

La vida, con sus vueltas y emociones queda por fuera de esas hojas (refiriéndose a los documentos históricos encontrados por Laura Restrepo en su investigación sobre la historia de Ramón y Alicia Arnaud): ahí no aparecen los sueños románticos de la joven Alicia, ni el orgullo de Ramón, ni las aspiraciones a una existencia mejor de los demás pobladores de la isla. Para reconstruir lo que pasó hay que escuchar los relatos de los protagonistas y de las familias, que acompañan los escasos documentos, y recrearlos. La literatura, parece sugerir Laura Restrepo, nos ofrece las llaves para que la historia pueda ser contada (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 61).

1.1. El loco y su locura a través de la historia: ubicación espacio-temporal

La locura es un tema que ha preocupado al hombre desde hace algunos siglos². Un sinnúmero de preguntas giran a su alrededor: ¿por qué enloquecen los hombres?, ¿qué los obliga a actuar de tal manera?, ¿qué pasa por su mente cuando la locura los posee?, ¿es la locura eterna o un mal temporal?, ¿es externa o interna?, ¿es producto de los dioses o del desequilibrio del yo interno?

Desde la época clásica hasta la actualidad se ha intentado dar respuesta a estos interrogantes: a partir de concepciones religiosas (siglo V a. C. hasta el XVIII), científicas (desde el siglo XIX hasta la actualidad), literarias (desde el siglo V a. C. hasta la actualidad) o simplemente especulativas (alternancia de las explicaciones religiosas y las científicas: se habla de posesiones, embrujos, hechizos, ritos y demás).

Para los griegos del siglo V a. C., por ejemplo, si un dios quería destruir a un hombre, antes lo

² Durante la mayor parte de la historia de la humanidad y en la mayoría de las civilizaciones, a los trastornos psíquicos se les ha considerado una condena; a los enfermos, culpables; y a los encargados de su atención, inquisidores, cuya misión era liberar a la sociedad del mal.

enloquecía, le enviaba *ate*³ lo obligaba a actuar de forma diferente. A esta verdad precisamente se refiere el epígrafe con que inicia el presente capítulo: antes de destruir a un ser humano o a una casa, un dios perturbaba su mente, enturbiaba sus ojos y lo llevaba a la ruina. Los griegos consideraban que la locura era un mal externo, impuesto por una entidad superior a un ser que había perdido sus favores o a quien deseaba castigar por su desdén o soberbia.

Las tragedias griegas ofrecen historias representativas: Áyax, Edipo, Antígona, Hércules, Yocasta, Ío, Orestes, Casandra, la casa de Layo o la de los Átridas... Como ilustración, Áyax⁴ es un héroe aqueo que participó en la guerra de Troya; se caracterizó por su valentía, audacia, fuerza, fiereza en el combate y por su arrogancia –que en últimas sería la causa de su derrota–. La estirpe de Telamón, representada en él, siempre se sintió digna, y por tanto, protegida por los dioses. Sin embargo, luego de la muerte de Aquiles, y de la entrega de sus armas al más valeroso héroe griego –Ulises, según los jueces aqueos–, Áyax enloqueció. Su locura consistió en trabar batalla contra un rebaño de carneros pensando que lo hacía contra los Átridas –Agamenón y Menelao–, Ulises y los demás héroes griegos. Durante la noche, la ira y el rencor lo cegaron y, armado con su espada, salió a matarlos y borrar así la afrenta sufrida; no

³ El concepto de *ate* está relacionado con el comportamiento del ser humano y la influencia de los dioses en sus vidas: “Según la religiosidad griega arcaica existe un abismo entre hombre y dios. Cuando un hombre, con un acto cualquiera de soberbia, quiere romper ese abismo –cuando se acerca demasiado a los dioses–, entonces la divinidad le envía *ate*, ceguera, que es causa de su ruina, yugo ineludible al que está uncido” (Sófocles, 1969: 26).

En las obras de Laura Restrepo, si bien la influencia o “castigo” celestial no se presenta directamente si puede establecerse la analogía con la negación de la vista y la razón, por ejemplo: en *La isla de la pasión*, Ramón Arnaud se obstina en ver un barco que no existe, ilusión que lo lleva a la muerte; o Sayonara, en *La novia oscura*, quien se queda frente al río Magdalena esperando al Payanés: una ilusión que nunca regresará y tras la cual ella partirá y se perderá –igual que su mente–; o Todos los Santos, madrina de Sayonara, quien queda ciega en su vejez y vive de los recuerdos y las imágenes del pasado. En *Dulce compañía*, el ángel más que un ser humano enfermo, parece un ángel condenado por Dios para purgar una pena en la tierra –es el concepto más cercano al *ate* griego–; y en *Delirio*, Agustina es una visionaria que se pierde en sus propias visiones, no como castigo divino sino como condena histórica: está condenada a repetir la historia de su familia y por ende la del país.

⁴ En *Las metamorfosis* Ovidio presenta la disertación realizada por Áyax y Ulises ante los héroes griegos sobre quién merecería las armas del divino Aquiles. En la voz de Áyax se escucha: “¡Oh gran Júpiter! ¿Se atreve Ulises a competir conmigo? ¿No le quemó sus naves el fuego de Héctor y fue mi esfuerzo quien, por fin, pudo salvarlas? ¿Ha de valer más su diplomacia que mi valor? ¿Qué sabemos de sus hazañas realizadas de noche y sin testigos? ¡Lo que él ha querido contarnos! ¿Y soportaré un parangón entre nosotros? Ni siquiera lo admitiría por su linaje” (1969: 280). Sus argumentos fuertemente sustentados por hechos –linaje, valentía, arrojo, actos heroicos– son rebatidos uno a uno por Ulises quien finalmente obtiene las armas. Al final, Áyax terriblemente dolorido toma su espada y se expresa de esta forma: “Esta espada... es mi espada. ¿Puede también arrebátarmela Ulises? Aun tiene manchas de sangre fría. Dentro de poco las tendrá de su señor. ¡Áyax no puede ser vencido sino por Áyax mismo!” (1969: 284).

obstante, antes de que esto sucediera, Atenea intervino en la historia. Y así describe Sófocles la situación utilizando la voz de Ulises:

De un lado a otro me lleva la perplejidad; de modo que, por propia voluntad, me he uncido a esta misión; el caso es que ahora mismo hemos hallado todo nuestro botín destruido, las reses todas degolladas y a los guardianes con ellas juntamente. Todo el mundo le echa a él la culpa de esto; a mí me ha avisado un espía que le ha visto a él solo recorriendo la llanura y en su mano la espada recién ensangrentada... (Sófocles, 1969: 22).

Ulises está desconcertado, en cualquier otra circunstancia se enfrentaría sin temor a Áyax e intentaría dominarlo y controlarlo; pero al héroe enloquecido, no; siente compasión por él, se duele de su estado y el haber caído en desgracia ante los ojos de Atenea. No entiende las razones que lo llevaron a tal crimen. Pero una vez más, Sófocles en la voz de la diosa, da la respuesta:

Yo fui, yo le aparté de una alegría que ya no tenía remedio, yo que sumí en el desconcierto sus ojos y le volví contra el rebaño, las bestias del botín que todavía no se habían repartido y que vuestros boyeros guardaban mezcladas. Entre ellos se precipita, plaga mortífera para los cornudos animales cuyos espinazos, girando sobre sí mismo sin parar, va quebrando, y hora le parece que a ambos Átridas de su propia mano está matando, hora cree atacar a algún otro caudillo. Yo apremio los ataques de su delirante locura, le empujo a un cerco cerrado de males. Y luego, cuando cesa por fin en su matanza, ata con cuerdas a los bueyes y a los demás animales del rebaño que quedan con vida y se los lleva a su tienda, creyendo haber cazado, no bueyes, sino hombres. Aquí los tiene ahora, atados en su tienda torturándolos.

Quiero mostrarte esta su evidentísima locura para que, en habiéndola visto, la propagues entre los argivos (Sófocles, 1969: 23).

No hay poder humano contra los dioses: “Ten presente que sólo un día abate, o encumbra las fortunas humanas. Y aman los dioses a los prudentes, pero odian a los malvados” (Sófocles, 1969: 27). Atenea, inicialmente aliada de Áyax, es responsable de su locura: lo castiga por desdeñar su apoyo en la batalla, por no invocar el nombre de los dioses al enfrentar a los enemigos; en sus palabras se observa su intención: Ulises debe propagar el mal de Áyax, su locura, así lo determina Atenea, ¿para qué?, para generar la burla en sus guerreros, en sus supuestos enemigos, y el reconocimiento de su poder sobre los mortales, de su influencia en los actos cotidianos, pero principalmente, en los actos heroicos. Áyax ha caído en desgracia ante los ojos de la diosa, y solamente cuando ella lo decida, recuperará su dignidad –hecho que no ocurre en la tragedia, ya que antes de que lo encuentre Teucro, su medio hermano, Áyax se suicida–. Bien lo dice el Coro: “No, hijo de Telamón, nunca tuvo tu corazón tan mala suerte que hasta caer en mitad de un rebaño te llevará. Aquí debe de haber sobrevenido alguna divina

enfermedad: mal que ojalá aparte Zeus, rumor que aleje Apolo, el dios de los aqueos” (Sófocles, 1969: 28).

Para los griegos la locura era temporal⁵; cuando se estaba loco se realizaban actos contra natura sólo una vez: Heracles puede matar a sus hijos, Agamenón, a su hija; Licurgo a su hijo (por voluntad de Dioniso); Edipo, cegarse, etc. Así, luego del acto cometido, Áyax recupera la razón, y por las palabras de Tecmesa –su concubina–, de los signos evidentes a su alrededor –los cuerpos de los carneros y la sangre que lleva en sus manos, rostro y ropas– se entera de lo sucedido. Entra en un estado de desasosiego que lo lleva al suicidio; teme el desprecio de sus padres, la vergüenza ante su ejército, la mirada de odio en los aqueos, la burla de todos. Sólo desde la razón, Áyax entiende lo que hizo: matar a unos carneros. Sin embargo, no se arrepiente de su deseo de asesinar a los jefes aqueos; sólo siente vergüenza ante los demás por la equivocación. Desde la locura estas ideas no tienen validez; desde la razón, adquieren gran importancia.

Ni Edipo, Yocasta, o Antígona, ni ningún otro mortal podían escapar de los designios de los dioses. Situación confirmada por Padel: “la idea de que los dioses gobiernan todos los asuntos humanos, no necesariamente de forma bondadosa o para nuestro bien, es básicamente griega” (2005: 27). Este pensamiento tuvo gran acogida en la tragedia, y con especial frecuencia en relación con la locura; generalmente, la locura provenía del dios, él la enviaba, y si lo deseaba, la erradicaba. Esta idea pasó intacta al siglo XVIII, “constantemente atraída por el misterio de la fuente de la locura, la cultura occidental la atribuye una y otra vez a la tragedia o al verso trágico” (2005: 28).

Ahora bien, si se ha de hablar de la importancia que tenían los dioses en la vida de los seres

⁵ Aunque existe también el concepto de locura permanente, ésta no es tan común. Los tres personajes representativos de la locura permanente son: *Ío*, agujoneada por una mosca (oistros), *Cassandra*, enloquecía durante sus trances adivinatorios (pitonisa del templo de Apolo) y *Orestes*, acosado por las Erinias, y vuelto a la razón por Atenea.

Sobre este mismo tema, Ruth Padel afirma en su obra *A quien los dioses destruyen: elementos de la locura griega y trágica* que la locura como hecho temporal tiene mayor arraigo en los griegos debido a dos cuestiones fundamentales: la medicina y la narrativa. Con respecto a la primera, afirma que para los griegos las enfermedades eran principalmente agudas y no crónicas, no consideraban a la locura como una enfermedad sino como un acto, una conducta, es decir, no tenía un carácter crónico; con respecto a la segunda, explica que era más práctico para la tragedia que la locura fuese finita porque este era el hecho que se representa en cada historia (2005: 76 - 79).

humanos, bueno es mencionar a aquellos que mayor relación tenían con la locura. Cada dios podía infligir la locura a quien deseará y por el tiempo que considerase oportuno (ejemplo de ello es la locura que Hera impone a Ío –duradera– y a Heracles –temporal–⁶, o la que inflige Apolo a Casandra, esclava de Agamenón: su locura es profética, en ella ve verdades sobre la casa del Átrida, que otras personas no pueden ver; pero cuando termina la visión y la locura, ella muere; o la impuesta por Poseidón a Parsifae, la esposa de Minos: enamorarse del toro blanco y engendrar al Minotauro, –ser con cabeza de hombre y cola de toro–; sin embargo, las figuras de la locura griega por excelencia son Dioniso y las Erinias. ¿Qué hacían estos dioses en la vida de los seres humanos?, ¿qué representaban?, ¿qué poder tenían sobre su mente y su destino? Dioniso es mainómenos “enloquecido”, es el dios del verbo de la locura; pero a la vez es bakkhóa, bakkheúo “entro en furia, me enloquezco” (Padel, 2005: 56). Generalmente se asocia con la vendimia, la danza, el desenfreno, la embriaguez. En la tragedia, Dioniso se ha conectado con el daño interior y el exterior: daño a la mente y a la fortuna.

Por su parte, las Erinias⁷, con sus figuras negras, son presagio de desgracias; su presencia es signo de tristeza, ruina, aunque paradójicamente también son invitación a la danza. En la *Orestíada* de Esquilo, Orestes ve a las Erinias antes de matar a su madre, y se encuentra nuevamente con ellas cuando recobra la razón, pero éstas ya no son negras, sino blancas y se denominan Euménides –Las Bondadosas–, las que alejan la pasión destructiva de los atenienses. Si ver a las Erinias era signo de locura, encontrarse con las Euménides era símbolo de hallar la razón.

Tanto Dioniso como las Erinias se relacionan con el desenfreno en el baile y con la conciencia absoluta de estar loco. Si un personaje de las tragedias los veía, indudablemente estaba loco, no porque no existieran, sino porque existían y eran la representación de la locura⁸. (Contrario

⁶ Mientras que a la primera le envía el *oistros* que la perseguirá en el extranjero y en su propia tierra (hasta que Zeus decide poner fin a su mal); al segundo, lo enloquece para que asesine a su familia (así castiga al héroe por rechazar su parte divina); luego, su locura finaliza.

⁷ Conocidas como Furias se definen como: “corporizaciones de locura asesina que surgían de las relaciones entre personas vinculadas por promesas, contratos y parentesco. Son convocadas por la sangre derramada en la tierra. Son la criminalidad que las personas “ven” cuando las relaciones no andan bien. Causan y castigan la locura y el derramamiento de sangre. Son las espías de la mente...Como Dioniso, son agentes de locura, percibidos como tales por la sociedad, verdaderamente vivos y actuantes en el mundo, en las relaciones y en la mente” (Padel, 2005: 31).

⁸ La película *Orfeo* dirigida por Carlos Diegues (1999) recrea muy bien la función de Dioniso y las Bacantes. En

a la concepción moderna que considera que si una persona ve a un dios, un ángel o un ser que no tenga representación corpórea, está loco, no porque lo vea, sino porque ve cosas que no existen)⁹.

Ahora bien, el legado de la cultura griega al tema de la locura se extiende también a las imágenes que ésta instaure: la dualidad oscuridad / visión, la imagen del vagabundeo y la risa.

En primer lugar, se encuentra la dualidad oscuridad / visión: la locura es negra, la mente está en tinieblas, un sol oscuro gira sobre los locos y la locura es una perturbación de la mente, y el loco es oscuro en su interior. La negrura es característica de la locura porque un dios así lo desea (como se ha venido explicando) o porque ésta se relaciona directamente con la bilis y con lo que produce: líquidos negros y fétidos¹⁰; pero también puede ser luminosidad, visionaria: el loco es el elegido, el exaltado. Es el que ve más de lo que los demás pueden ver; la divinidad se manifiesta a través de él. Desde Platón, existía la idea de que la locura podía estar relacionada con la genialidad: esto queda explícito en el *Fedro* y en el diálogo menor de

un contexto espacio temporal como las favelas del Brasil del siglo XX, Orfeo se enamora de Eurídice (tal como en el mito griego: mismos nombres, misma relación –enamorados que son separados por la muerte–); las bailarinas de la favela, (las bacantes en el mito griego) en un ataque de celos, pasión, licor, danza y desenfreno asesinan a Orfeo quien llevaba el cuerpo sin vida de su amada. Uno yace junto al otro; en el mito, Dioniso cambia la vida de Orfeo; en la película, las bacantes son las encargadas; en los dos textos se entrecruzan los poderes de la danza, el vino y la muerte.

Para revisar el mito griego puede verse la obra de Ovidio: *Las metamorfosis*, libro undécimo capítulo I en el que se narra la muerte de Orfeo a manos de las Bacantes y el castigo impuesto por el dios: “Baco, afligido por la muerte de un hombre que presidía sus misterios, castigó el crimen de las mujeres de la Tracia cambiándolas a todas en árboles” (1969: 250).

Penteo, otro héroe griego, también fue destrozado por las Bacantes, en su caso concreto por desafiar a Baco y a sus seguidores, a quienes endilgó el título de “hombres afeminados”. Las Bacantes, incluida su propia madre y tías, le destrozaron, poseídas del furor báquico (1969: 118).

⁹ Algunos ejemplos que confirman que en la actualidad “ver fantasmas, ángeles o visiones” es signo de locura se pueden encontrar en el cine –Sexto sentido (1999) film protagonizado por Bruce Willis y el niño Haley Joel Osment y dirigida por M. Night Shyamalan, Gothika (2003), película dirigida por Mathieu Kassovitz y protagonizada por Halle Berry–; y en la literatura –Dulce compañía escrita por Laura Restrepo, Cuentos de amor, locura y muerte (1999) de Horacio Quiroga, entre otros–.

¹⁰ Para los griegos la conciencia se situaba en las entrañas, no en la cabeza. Consecuente con ello, los hipocráticos, influenciados por Empédocles consideraban que la locura tenía una fuente orgánica: la bilis negra que tratándola adecuadamente podían eliminar la locura. El eléboro fue utilizado para tal fin; aunque era un veneno, administrado en la dosis justa provocaba vómitos y diarrea en el enfermo. En pocas palabras, antes de matar al paciente, afortunadamente el veneno era expulsado. El enfermo no se curaba, pero quedaba tan débil, que no tenía fuerzas para seguir con sus locuras y todos consideraban que ésta había desaparecido. Se puede recordar que Hipócrates, Grecia, 460 – 377 a. C., señaló por primera vez un posible origen natural de los trastornos mentales basándose en la idea de que toda enfermedad tiene su origen en el desequilibrio entre los cuatro humores corporales: sangre, bilis negra, bilis amarilla y flema. Además, Hipócrates fue el primero que presentó una clasificación psicológica de los temperamentos (colérico, sanguíneo, melancólico o flemático) e incluso llegó a diferenciar tres categorías de trastorno mental: manía, melancolía y frenitis).

*Ión*¹¹.

En segundo lugar, la imagen del vagabundeo. El personaje se desplaza (cuerpo y mente) y lo hace en solitario, por tanto, la soledad es también signo que se une a la locura. Ío y Orestes efectúan prolongados vagabundeos; los hace también Ulises al regresar a Ítaca, pero la diferencia entre ellos es que el itacense no está loco, siempre está lúcido, incluso cuando podría estarlo: al escuchar el canto de las sirenas, al ver a sus amigos convertidos en cerdos, al estar atrapado en la isla de Circe, o por los continuos contratiempos que Poseidón o Eólo le ponen enfrente. Los locos se desplazan, pero de forma caótica, van de un lado a otro, deambulan sin rumbo fijo de tal forma que pueden retornar a su lugar de origen y no se dan cuenta. Pero para los griegos volver a casa muchas veces se relacionaba con volver al sano juicio. Este vagabundeo hace que los locos se sientan absolutamente solos, y que los demás no puedan compartir lo que ellos ven y sienten.

De otro lado, esta soledad también es alimentada por los cuerdos, quienes establecen una distancia con el loco, un muro que lo aísla, los separa para que cada uno esté seguro a su lado. Los cuerdos establecen una brutal distancia física y emocional con los locos. Esta idea será muy importante en el imaginario del Medioevo y de los siglos siguientes para la creación y el mantenimiento de los manicomios o lugares de reclusión: estos son el *topos* ideal para excluir, encerrar y establecer una barrera de piedra entre el mundo normal y el de los enfermos.

En tercer lugar, se encuentra la risa, elemento presente en el imaginario de la locura: sin motivo aparente, el loco ríe y su risa incomoda porque no tiene sentido. Entonces, es nuevamente el cuerdo quien se asusta y busca la causa de esta risa. Y, en consecuencia, la de su locura. Un caso histórico: Hipócrates es comisionado para curar al famoso filósofo Demócrito quien tiene los siguientes síntomas: “ideas extrañas, insomnio y conducta solitaria, y risa” (Padel, 2005: 144). Sus conciudadanos se quejan: el filósofo ríe por todo: serio o cómico, grande o pequeño, bueno o malo; y esto, los tiene incómodos. Sin embargo, el diagnóstico del médico es que Demócrito es el hombre más sabio y feliz que conoce, y su deseo es quedarse junto a él para conocerlo más, aprender y ser feliz. Luego del dictamen del

¹¹ Sin embargo, aunque tiene su germen en la Grecia del siglo V a. C., la idea de que la grandeza surge de la misma fuente que la locura es un aporte del Renacimiento.

médico, los griegos y la posteridad deben acostumbrarse al filósofo que ríe; imagen que transgrede la figura histórica del filósofo –ser alejado, serio y ensimismado en problemas trascendentales¹²– pero, que sin duda, lo hace más humano, más cercano al hombre cotidiano.

A la risa se unen la danza irrefrenable y la contaminación (en la piel y en la mente) para hacer del loco y su mundo un lugar sin armonía, sin orden y sin control. ¿Qué otro signo podía ser más evidente para determinar qué se estaba loco? Para los griegos lo interior y lo exterior se unen y en esa unión se retuercen desencadenando un efecto violento: danza irregular, ojos extraviados, negrura de la expresión, risa sin control y acciones sin sentido; para finalizar con una mente negra, vagabunda, extraviada, unas veces luminosa, pero otras, loca.

Otro de los aportes griegos al tema de la locura se evidencia en el vocabulario utilizado: sustantivos, adjetivos y verbos¹³. Sin embargo, las palabras que mejor definen la relación de los griegos con la locura son: *Oistros*, *Lyssa*, *Manía*, *Bakkháō* y *Melankholáa*. Y principalmente *mainómenos*: *estoy enloquecido*, *estoy furiosamente enloquecido* (Padel, 2005: 13) como se enunció en líneas anteriores. Primero, *Oistros* es la mosca que pica a las vacas y también es la ardiente picazón; se relaciona con los ataques repetidos de locura punzante. La diosa Hera la envía a Ío cuando se entera del deseo que tiene Zeus por ella; de esta forma la aleja y la obliga a vagabundear de un lado a otro sin que el dios la pueda encontrar (sin embargo, Zeus engendra en ella al héroe que finalizará el suplicio de Prometeo y el de la joven a la vez). *Oistros* es condena, y a la vez salvación. Segundo está *Lyssa*: hija de la noche e inicialmente relacionada con las Erinias (con el significado de perras furiosas, que destrazan a

¹² En su obra *Los latidos de la ciudad* (2004), el filósofo José Luis Villacañas realiza un análisis sobre la filosofía actual y la importancia de la ciudad en ésta. En el primer capítulo presenta una sinopsis sobre los orígenes de la filosofía y sus primeros exponentes confirmando la idea de que el filósofo y su ciencia siempre estuvo alejado de los hombres (y aún lo está). Por ejemplo, reseña la vida de Sócrates, Platón y Aristóteles y su visión de la filosofía y su relación con los hombres. Con respecto al primero afirma que tras varios traspies en su práctica filosófica –afianzando la idea que se expone en el párrafo– se transforma y se acerca al hombre cotidiano, lo cuestiona, lo lleva al límite, razón que los demás creen suficiente para matarlo; de otro lado, Platón al ver la muerte del filósofo, se aleja, se aísla en su academia y establece una distancia con los seres humanos –con él, se define la idea del filósofo en su torre de marfil–; y aunque Aristóteles busca un punto de equilibrio entre las dos posiciones –la de Sócrates y la de Platón– dista mucho de conseguirla. Sus vidas reafirman la idea: el hombre común y corriente se siente incómodo ante la presencia del filósofo y ante la actitud que éste tenga con respecto al otro y a la vida, por ello, lo ve como un ser extraño y a quien se debe temer.

¹³ Como ejemplos están: *Ánoia* es ausencia de nous (mente, sentido, intelecto); *paranoia* es “desvío del nous”, un estado en el cual el nous está “a un lado”, “desviado”. *Aphrososyne* es pérdida, ausencia, de *phrén*: mente, órgano del pensamiento y del sentimiento, “ingenio”; de este sustantivo proviene “esquizofrenia” (Padel, 2005: 37).

su presa); entra en los ojos, la mente y el corazón de Heracles y lo impulsa a matar; pero también es cierto que *Lyssa* es locura momentánea, y genera en el loco (como en ella misma; *Lyssa* no actúa por propia voluntad, es enviada) el arrepentimiento. Después de asesinar a su familia mortal, el héroe recobra la razón y Hera le otorga la posibilidad de redimirse. La diosa impone doce trabajos a Heracles quien luego de cumplirlos, podrá ir al Hades y compartir con su familia. *Lyssa* es castigo, pero también perdón. Tercero, *Manía* es fuerza y ataque de locura; es violencia torrencial enviada por las Erinias o pánico arrojado por Dioniso; la *Manía* es la locura en sí misma. Después se encuentra *Bakkháos*: furioso, enloquecido, poseído por Baco. Finalmente, *Melankholáa*: única palabra de la locura que surge desde la comedia y está relacionado con la bilis: estar lleno de bilis significaba estar loco¹⁴. No son diferentes locuras, sino muchas palabras para referirse a ella: “Todo esto refleja tres cosas. El constante dolor por la cuestión de cuál es la fuente de la autodestrucción humana; la impresión de que esa cuestión era preocupación de los trágicos griegos, y la idea de que la locura era fundamental en la manera como la explotaron” (Padel, 2005: 8).

La preocupación por la locura no es un tema nuevo, ya se encuentra en los griegos. Pero existe una diferencia radical entre la que tenían ellos y la que se tiene en occidente actualmente. En palabras de Padel, para los griegos:

la locura se correspondía con una visión de la relación de las emociones (vienen de fuera, no pertenecen a los individuos) con el yo, de la experiencia emocional; para occidente, la locura se entiende en relación con la estructura y la dinámica de la personalidad, además de la noción decimonónica de que la locura tiene una presencia secreta, latente e individual en el “yo” Aunque las diferencias son más, la concepción de la locura en la actualidad se basa en las griegas¹⁵ (2005: 14).

Con el paso al cristianismo el cambio no fue radical: de un panteón de dioses se pasó a un sólo Dios: *Porque de Él, y por Él, y para Él son todas las cosas*. Y de la locura divina, enviada por

¹⁴ Para ampliar la información sobre este ítem ver nota al pie 5 del presente estudio monográfico.

¹⁵ El mayor aporte de la cultura clásica lo realiza Galeno (Roma, 131 d. C. – 200 d. C.) quien sintetiza los conocimientos de sus antecesores (griegos y romanos: Hipócrates, Asclepiades) y realiza una nueva clasificación de los trastornos de la psique. Según su opinión, las causas de la locura podían ser orgánicas (lesiones, exceso de alcohol, cambios menstruales, etc.) o mentales (miedos, desengaños, angustias, etc.). Además, sostiene que la salud anímica depende del equilibrio entre las partes racional y sensual del alma. Fue el último en intentar comprender racionalmente la locura y su tratamiento, antes de que en el mundo occidental se diera paso a la larga etapa de oscurantismo e ignorancia que se extendió hasta la Edad Media. (Diferente a su concepción y tratamiento en Oriente: en Bagdad se construyó en el año 792 el primer hospital psiquiátrico de la historia. A los enfermos mentales se les cuidaba en sanatorios donde el ejercicio, las fiestas, la relajación, la hidroterapia, los paseos y la música formaban parte del tratamiento).

un dios se pasó al pensamiento cristiano que se resume en la frase “no me dejes caer en tentación, líbranos de todo mal”, de cualquier mal, principalmente del mal de la locura, porque ésta enturbia la mente, oscurece el corazón, aleja del camino de Dios y lleva por caminos desconocidos. En resumen: problema, conflicto y conclusión en un solo Dios. Con el cristianismo el mal no desapareció, sólo cambió de perspectiva, de presencia evidente a presencia latente.

El cristianismo ofrece una mirada alterna sobre la locura: la ubica en una especie de limbo, no habla de ella, no se sirve tampoco de ella para sus fines filantrópicos; la religión envía a la locura al desván, minimiza su trascendencia. No se vuelve a tener mucha información de la locura ni del loco y son otras enfermedades las que hacen su entrada en el mundo occidental: la peste (hasta el siglo XIV) la lepra (hasta el siglo XVI), y la sífilis (hasta el primer tercio del siglo XVII) asedian a Europa. Las dos primeras se instauraron como consecuencia de Las Cruzadas y el comercio con Oriente desde el siglo XII hasta el XV y en algunos lugares hasta el XVI y XVII (pocos casos)¹⁶; y la última, por los niveles de insalubridad, promiscuidad y burdeles que proliferaban en las cortes desde el siglo XV, aproximadamente.

La lepra permitió la proliferación de los leprosarios¹⁷ –dos mil sólo en Francia hacia 1266– (Foucault, 1981: 13) y la segregación de los enfermos. Desde los inicios de la enfermedad se generó un comportamiento social que perduraría hasta varios siglos después “el sentido de su exclusión, la importancia en el grupo social de esta figura insistente y temible, a la cual no se puede apartar sin haber trazado antes alrededor de ella un círculo sagrado” (Foucault, 1981: 17). El leproso fue excluido, alejado del mundo sano tras una muralla de piedra tal como en el siglo V fue apartado el loco de la ciudad: fuera de ella, tras los muros; no verlo, significaba que no existía. A fines del siglo XV la lepra cede su lugar de privilegio a las enfermedades venéreas; los enfermos poco a poco invaden el espacio en hospitales y leprosarios; ésta se

¹⁶ Las razones reales de la desaparición de la lepra se resumen en la segregación, el fin de las Cruzadas, la ruptura de los lazos con Oriente, que era donde se hallaban los focos de infección (Foucault, 1981: 16).

¹⁷ La lepra es una enfermedad milenaria cuyo origen puede rastrearse en Asia o en África. Dicha enfermedad es mencionada incluso en la Biblia –en ésta se afirma que Jesús curó a 10 leprosos–, y sus portadores eran discriminados y excluidos de la comunidad: incluso, debían colgarse una campanilla al cuello para anunciar su presencia. A partir del Concilio de Lyon en el año 583, se crearon albergues para los enfermos y la iglesia les dotaba de ropa y alimentos. Los primeros leprosarios o leprocomios se fundaron en Nottingham, Inglaterra, entre los años 625 y 638. Durante los siglos XI al XIV la enfermedad se propagó rápidamente coincidiendo, y quizás como consecuencia, de las Cruzadas.

convierte en un tema médico, pero lejos de ser una nueva plaga pronto pierde fuerza y se convierte en una enfermedad con más importancia para la medicina. De esta forma la enfermedad y la muerte hacen parte del imaginario de la Edad Media.

El Anatomista (1997), de Federico Andahazi, es un texto que presenta la enfermedad venérea (sífilis) en toda su dimensión durante el Renacimiento. En la obra se evidencian las condiciones propias de la época en lo relacionado a la sed de conocimiento y búsqueda del mismo (en el caso concreto de la novela, el conocimiento del cuerpo femenino y la inscripción de la mujer como ser en el mundo: sale de los muros de la casa y del convento para ingresar a otros espacios sociales, uno muy importante de la época: el burdel), pero también presenta en forma descarnada las condiciones precarias de vida de la Europa de fines del Medioevo y comienzos del Renacimiento, dentro de los cuales están el rapto y venta de niñas para la prostitución, pederastia (religiosos, comerciantes, hombres de poder), burdeles en las más importantes ciudades de Europa: “Al otro lado del Monte Veldo, en el callejón de Bocciari, cerca de la Santa Trinidad, estaba el bordello del Fauno Rosso, la casa de putas más cara de Venecia, cuyo esplendor no tenía competencia en todo Occidente” (Andahazi, 1997: 17).

Y como una consecuencia fatal de este mundo: la sífilis.

Lo que vio Mateo Colón cuando traspuso la alcoba de Mona Sofía le congeló la sangre. Sintió terror. Experimentó una conmoción apocalíptica. Era, exactamente, el fin del mundo.

La alcoba tenía un hedor irrespirable. En mitad de la cama había un despojo sufriendo y mutilado, un esqueleto con unos pocos pliegues de piel corrompida, gris verdosa, salpicada de tumores purpúreos. Mateo Colón se acercó sosteniéndose de las paredes. Sólo pudo reconocer que aquel despojo viviente era Mona Sofía en sus retinas verdes como esmeraldas, que ahora sobresalían de la cara confiriéndole una expresión de locura.

Nunca, jamás en su vida de médico había visto un grado semejante de sífilis (275).

Aunque la sífilis permitió el ingreso de los enfermos a los hospitales y a los leprosarios y cobró muchas vidas, fue la locura la que se erigió como soberana durante el mundo Medieval. No sólo en la imaginación, sino también en las pinturas, en la cotidianidad y en las costumbres, pues éstos son los lugares en los que la locura se siente mejor. Un ejemplo claro lo constituye la *Fiesta de Locos* que floreció en Europa durante la Edad Media:

En aquella ocasión, llena de colorido, que normalmente se celebraba alrededor de primeros de año, incluso los sacerdotes normalmente piadosos y la gente seria se colocaban máscaras obscenas, cantaban cancioncillas desvergonzadas y, en pocas palabras, mantenían despierto a todo el mundo en medio de la jarana y las imitaciones grotescas... Durante las Fiestas de Locos no quedaba libre

del ridículo ninguna costumbre o convención y los más importantes personajes del reino podían esperar verse en coplas” (Cox, 2004: 17).

La fiesta y el loco presentaban un mundo al revés: el religioso era mendigo, el rey, bufón, el pobre, poderoso, el anciano, niño, y el cuerdo, loco. Se oficiaban misas, se leían edictos, pero principalmente, se decía la verdad desde la parodia: todos temían la palabra y la acción; con esta fiesta la fantasía instauraba un mundo absolutamente distinto¹⁸.

Otro ejemplo concreto de la importancia del pensamiento sobre la locura hacia finales del Medioevo se encuentra en los bestiarios. Muchos de los temores del hombre medieval frente a la locura, el loco y sus repercusiones fueron exorcizados en las imágenes de los bestiarios. *Bestiario* era el nombre que se le daba a los libros medievales en los que se recogían descripciones tanto literarias como gráficas de animales de tierra, aire y agua que actualmente parecen fantásticos. Su procedencia la encontramos principalmente en el mundo grecorromano. Durante estos siglos los animales fueron portadores de virtudes o perversiones; su uso se asoció con la enseñanza y advertencia (alejarse al hombre del pecado: idea que nuevamente tendrá gran acogida durante la época clásica). Por los bestiarios desfilaban animales con sentido positivo, como las aves, la cigüeña, el águila; con sentido negativo como el mono, la serpiente, la liebre; y animales fantásticos (con sentido positivo: grifos; y sentido negativo: dragones, anfibena, arpía, sirenas, basiliscos, centauros, etc.). Un ejemplo claro de la función de los bestiarios, es por ejemplo, el papel de los basiliscos en el imaginario de la época: seres encargados de transportar las almas de los difuntos al infierno; simbolizan la muerte y al propio diablo. Su aspecto no puede generar más temor: animal con un tamaño similar al de un humano, cuerpo de gallo, cola de dragón y escamas en vez de plumas. Su cola es de colores muy vivos, larga gruesa y finaliza en una punta de lanza.

Los animales fantásticos son inherentes a la mentalidad de la época; se insertan en las ilustraciones de los libros, en la escultura y la pintura y su fin era principalmente moralizar.

¹⁸ Los elementos más importantes de estas fiestas eran el festival en sí mismo –alejarse de las actividades laborales como obligatorias e ingresar a un espacio de relajación, importante por sí mismo– y la fantasía y la crítica social. Por supuesto, la fiesta nunca fue popular en las altas esferas. Fue condenada y criticada; sobrevivió hasta el siglo XVI. Las Fiestas de Locos, con sus excesos y situaciones caóticas, demostraron que la cultura podía permitirse el ridiculizar periódicamente sus prácticas religiosas y políticas, además de gozar y ver el mundo de una forma diferente. Situación última que pervive en las celebraciones y fiestas de grupos sociales actuales: El Carnaval de Barranquilla o la Fiesta de Blancos y Negros en Colombia; El Carnaval de Río en Brasil o El Carnaval Internacional de Mazatlán en México, entre otros.

Esta idea, la de moralizar, será retomada por la época clásica para justificar la reclusión, castigo y supuesta redención de pobres, enfermos, homosexuales, hechiceros, magos y locos. Ya en los albores del Renacimiento¹⁹ la pintura juega un papel importante en la percepción que se tiene de la locura. Tal es el caso de *La extracción de la piedra de la locura* (1475 – 1480) [Fig. 1] y *La Nave de los locos* (1503 – 1504) [Fig. 2] de Jerónimo Bosco: dichas obras reflejan cómo se percibió y se expresó la locura durante estos siglos. La primera de estas obras muestra a un “médico” realizando una trepanación a un enfermo (con el fin de extirpar la piedra que producía la necedad), sobre su cabeza aparece un embudo –tal vez alegoría de la locura–; a su lado se encuentran un clérigo y una monja con un libro cerrado sobre su cabeza –otra posible alegoría de la superstición y la ignorancia con que se asociaba al clero–. Sobre el cuadro en letras góticas está el mensaje: “*Maestro, quíteme la piedra, me llamo Lubbert Das*” (personaje de la cultura neerlandesa para designar el culmen de la estupidez humana). De la cabeza del enfermo sale una flor similar a la que se encuentra sobre la mesa del médico. Tras observar la pintura, surgen algunas preguntas: ¿Quién está más loco: el enfermo o el médico?, ¿el cuadro es acaso un reflejo del mundo? o ¿una burla de la estupidez humana que quiere alejarse de la locura pero cada vez se acerca más a ella?

¹⁹ Si durante la Edad Media imperó el manejo de la locura desde la superstición y la posesión demoníaca, y los tratamientos habituales fueron los exorcismos, las torturas y los encierros en calabozos; durante el Renacimiento, se negará el origen sobrenatural del mal psíquico (José Luis Vives, España, 1492 – 1540) y se establecerá una relación entre el cuerpo y la mente (Frenel y Paracelso). Aunque estas voces no serán escuchadas y la concepción de la locura seguirá contemplándose desde lo sobrenatural.



Fig. 1
Extracción de la piedra de la locura
 El Bosco, ca. 1475 – 1480
 Óleo sobre tabla
 48 x 35 cm
 Museo del Prado, Madrid
 Fuente: www.wga.hu



Fig. 2
La Nave de los locos
 El Bosco, ca. 1503 – 1504
 Óleo sobre tabla
 58 x 33 cm
 Museo de Louvre, París
 Fuente: www.wga.hu

“La diferencia que existe entre las pinturas de este hombre y las de otros consiste en que los demás tratan más a menudo de pintar al hombre tal como se muestra al exterior, pero sólo éste ha tenido la audacia de pintarlos tal como fueron en el interior” (Foucault, 1981: 48). Se hace referencia al valor de la pintura, pero es igualmente cercana a la experiencia literaria que presenta Laura Restrepo, por dar la interioridad de los personajes, que es la interioridad de múltiples seres humanos, de múltiples locuras.

La segunda de las obras, plantea dos posibles interpretaciones –según los elementos que se quieran resaltar–: el pecado de la gula o el de la lujuria. Es una nave sin proa ni popa, lo que indica que no tiene dirección; además, dentro de ésta se encuentran clérigos y monjas, y a su alrededor nadan hombres desnudos pidiendo algo de beber. En el centro se observa un árbol (que alude al árbol del conocimiento del paraíso) del cual pende un ave y una especie de pan.

Un hombre trepa por él intentando coger el ave. Todos cantan y beben: pareciera que Dioniso se encuentra como inspirador de la situación. Aunque la obra presenta otros elementos alegóricos es importante resaltar su valor simbólico: es una de las muchas naves que surcaron los ríos durante el Renacimiento llevando a los locos en busca de razón (idea generalizada durante la época). De esta forma, la locura se inscribe en el mundo de las imágenes de los siglos XV y XVI.

Durante el Renacimiento, las naves de locos existieron en realidad y fueron pequeñas embarcaciones que navegaron por los ríos de Europa transportando a los locos de un lugar a otro. No se tiene la certeza de su función real, ya que la mayoría de locos de cada ciudad eran recluidos en los hospitales o leprosarios de las mismas (algunas veces hasta “eran curados”); sin embargo, parece que el viaje tenía de un lado un carácter fáctico: mantener al loco encerrado en su misma locura (el barco se convertía en prisión; el navegar, en un viaje eterno; y el loco, en eterno viajero que nunca puede anclar); y de otro, un carácter simbólico: “Es posible que las naves de locos que enardecieron tanto la imaginación del primer Renacimiento, hayan sido navíos de peregrinación, navíos altamente simbólicos, que conducían locos en busca de razón” (Foucault, 1981: 23). Dos hechos importantes sobresalen de esta caracterización: el rito del exilio y la creación o consolidación de los lugares de peregrinación: lugares que hasta la actualidad se mantienen; los locos son enviados a un lugar fuera de la ciudad, y allí van los “cuerdos” a observar sus comportamientos (actitud que continúa practicándose hasta la actualidad: durante el siglo XX era plan de fin de semana ir a los manicomios a observar a los locos, ver su comportamiento y asumir una actitud de burla, desprecio o de contravención).

Si durante la Edad Media la enfermedad, las guerras y la muerte son vistos como síntomas del fin de los tiempos, y son temidos y asumidos con gran respeto, durante los últimos años del siglo XV la visión cambia: burlarse de la locura en lugar de ocuparse de la muerte; desacralizar lo sagrado, poner al bufón y al loco como paradigmas de verdad, instaurar la risa como método para exorcizar el miedo. En su texto *Elogio de la locura* (1509) Erasmo de Róterdam escribe, en tono burlesco, sobre la insensatez (necedad, estulticia) de su tiempo. Según Pedro Domínguez Santidrián, el libro, dividido en capítulos, se estructura en tres

grandes secciones: del capítulo 1 al 18 la locura expone sus títulos y cualidades desde un discurso satírico; del capítulo 30 al 37 se da especial relevancia al instinto, a la pasión y al humor en la vida humana; y del capítulo 38 al 67 se afirma que nadie escapa a la locura, y que la vida merece vivirse solo por ella. En el texto, Róterdam presenta en los primeros capítulos a la necesidad:

Nace en las islas Afortunadas, inicia su vida con una sonrisa a su madre; dos ninfas le dieron de mamar: La Embriaguez, hija de Baco, e Imperia, hija de Pan. Su cortejo está formado por Filautia – amor propio–, Colacia –adulación–, Leteo –Olvido–, Misoponia –Pereza–, Hedoné – Voluptuosidad–, Anoiá –Demencia–, Trife –Molicie–, y por los dioses Komos –genio de los banquetes– y Morfeo –genio del sueño–. Con estos servidores, todas las cosas están bajo su mando y ejerce imperio sobre los mismos emperadores (1995: 17-20).

Con Erasmo de Róterdam se modifica la perspectiva que sobre la locura existía hasta el siglo XV, ahora se le enaltece como habitante de un mundo extraño al real, pero que permite al hombre reconocer los límites de la razón; la locura queda encerrada en el mundo del discurso.

Ahora bien, la literatura no fue ajena al tema. Con Cervantes y Shakespeare la locura adquiere un matiz trágico. En *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* el protagonista es el loco lúcido y melancólico que en la locura halla la verdad y en la lucidez, la muerte²⁰; en *Hamlet*, el príncipe finge su locura para hallar la verdad y Ofelia, su enamorada, llega a la locura a través del dolor y del desamor; con *El rey Lear*, la locura trasciende los límites de lo individual para trastornar el orden social: Lear, rey de Bretaña, viejo y cansado, y en contra de cualquier acto racional entrega su reino a sus hijas mayores –Goneril y Regan– (quienes sólo desean la tierra y el poder) desheredando a la menor –Cordelia– (quien le ama y honra) para darse cuenta, al final, que su decisión estuvo mediada por la sinrazón y lo llevó, junto con su familia, a un trágico final.

El Renacimiento ubica en un lugar de privilegio al loco: en repetidas ocasiones es el ser inspirado por Dios para decir la verdad, y en otras, lo representa a él directamente; quien rechaza al loco, al mendigo, al vagabundo, quien no le ofrece su caridad, rechaza al mismo Dios. Si durante el Medioevo el loco ha sido tolerado, y durante el Renacimiento excluido,

²⁰ Diferentes episodios evidencian la locura de don Quijote: la confusión entre molinos de viento y gigantes, su comportamiento ante las figuras del retablo de Maese Pedro y la escena de la cueva de Montesinos. Otro personaje loco, protagonista de Las Novelas ejemplares, es El Licenciado Vidriera, quien creía que su cuerpo estaba hecho de cristales que se romperían si alguien lo tocaba.

esta posición cambiará radicalmente durante la época clásica: el loco será recluso, ignorado y confundido (con otros personajes alienados de la época, por ejemplo, homosexuales y libertinos).

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII la razón se instaaura en el mundo occidental y se acondicionan hospitales, monasterios, conventos, casas de trabajo –*Hospital general, Workhouses* y *Zuchthäusern*– como lugares de reclusión²¹. Si durante los siglos precedentes la Iglesia y sus representantes tuvieron como máxima el cuidado de las personas necesitadas (locos, enfermos, vagabundos) y de instaurar la caridad como valor espiritual que elevaba el alma y conducía al paraíso, desde el siglo XVI serán las ciudades y los estados quienes asuman este rol. A partir de esta decisión se afirma que la miseria no constituye un valor, por tanto no se debe exaltar; ahora, debe suprimirse con el fin de eliminar lo que ella instaaura: el desorden (máximo ideal del estado burgués: crear y mantener un mundo ordenado en el que las normas y reglas gobiernen la vida social y privada de las personas).

Dos consecuencias son fácilmente identificables: primero, la pobreza, y por ende la locura, pierde el sentido místico que tuvo en siglos anteriores y se trasforma en generador del caos – por ejemplo, si durante el Medioevo y el Renacimiento quien asistiera al pobre obtenía indulgencias, ahora, en la época clásica, quien socorra al miserable va en contra de la ley de Dios: la pobreza designa un castigo, y como tal, el pobre debe sufrirlo–; y segundo, la Iglesia pierde su papel protagónico en relación con la caridad, y es el estado monárquico y burgués quien asume, como una de sus funciones, el cuidado de los necesitados.

Razones económicas, morales y éticas llevan a los gobiernos a encerrar a los pobres, vagabundos, desocupados, y posteriormente a los locos, en los *hospitales* –espacios que a pesar de su nombre, no son establecimientos médicos, sino estructuras semijurídicas de carácter policivo y represivo que crecen rápidamente con el apoyo de los soberanos–. Dentro de las razones económicas se encuentran: el creciente desempleo, la crisis española que afecta a los diferentes territorios europeos, el aumento de la mano de obra –la cual no se puede

²¹ A partir de mediados del siglo XVII es notable el incremento de los hospitales, hospicios y casas de internación en las ciudades europeas. Por ejemplo el Hospital General de París se funda en 1656, el Hospital de Armentières en 1712, Maréville en 1714; en Inglaterra, los orígenes de las *Workhouses* data de 1575 y los *Zuchthäusern* en Alemania desde 1620.

emplear en su totalidad– y la creciente industria manufacturera que se ve afectada por el exceso de producción y el aumento regular de impuestos –hecho que vuelve a generar más desempleo: círculo que se intenta romper con el internamiento y la obligatoriedad en las actividades productivas de los internos–. Encerrar o confinar tiene un doble sentido: mantener ocupado al personaje y hacerlo productivo.

Sin embargo, son las razones morales y éticas las que tienen mayor importancia durante la época clásica. A lo largo de estos siglos se decide encerrar y castigar al pobre y al vagabundo con el fin de erradicar la pobreza²²: suprimir la mendicidad y la ociosidad garantizará el orden. En síntesis el mal del siglo era la ociosidad, y el trabajo, su única cura.

Por ejemplo, la Reforma a la cabeza de Lutero y Calvino ofrece una mirada diferente a la percibida los siglos anteriores con respecto a la pobreza, los bienes de la Iglesia y las obras de caridad. Estos elementos se entrelazan y le dicen al hombre: las obras no son necesarias, la salvación no depende de ellas; la pobreza es desorden que debe suprimirse. Los bienes de la Iglesia se transforman en obras profanas; los monasterios y conventos pasan a ser hospitales; se exige la contribución de donaciones para asistir a los pobres; la Iglesia es sustituida por el Estado en su labor de caridad. Así, de la exaltación de la pobreza y los pobres se pasa a la condena moral. Igual ocurre con la locura: ya no posee un carácter divino por tanto no es bien recibida en las ciudades, sino recluida en los hospitales; y unido a lo anterior, la sensibilidad religiosa que la cobijaba cambia a una de carácter social.

Hasta estos siglos el diagnóstico de la locura se presentó desde tres ámbitos: el médico –el que empieza a imperar desde el siglo XIX–, el legal (que se viene manejando desde los siglos anteriores) y el social (de gran trascendencia a la hora del dictamen y encerramiento). Desde el primero, el concepto del médico es fundamental y sus signos serán reconocidos por él:

En la esfera de las pasiones, una tristeza continua e inmotivada denuncia la melancolía; en el dominio del cuerpo, la temperatura permite distinguir el frenesí de todas las formas apiréticas del furor; la vida del sujeto, su pasado, los juicios que han podido hacerse de él desde la infancia, todo ello cuidadosamente pesado puede autorizar al médico a ofrecer un juicio, y a decretar si hay enfermedad o no (Foucault, 1981: 197).

²² Durante la época Clásica se clasifica a los pobres en buenos y malos. Mientras que con los primeros se realizan obras de beneficencia, con los segundos, obras de represión. De esta forma se identifican claramente las funciones principales de los lugares de reclusión: salvar y sanar y castigar y reprimir. Es así como se puede deducir que todo interno mucho antes de ser objeto de conocimiento es tratado como sujeto moral.

Desde el segundo, el dictamen del juez es válido (aún a partir del siglo XVII), ya sea por solicitud de la familia del sujeto, ya sea que, por sí mismo lo considera necesario para el buen funcionamiento de su distrito; y desde el tercero, el social, la práctica casi policíaca, utiliza las formas de internamiento (utilizadas para la represión) olvidando su papel en el arbitrio entre el diagnóstico médico y la ejecución judicial.

Consecuencia de lo anterior es que, aunque en el reclusorio el loco se confunde con los insensatos, los blasfemos, los corruptos, los enfermos venéreos y vagabundos, es innegable que empieza a percibirse una diferencia entre él y los demás: la locura es una enfermedad que no puede negarse ni asociarse con otro mal. Su diagnóstico es de carácter médico y su tratamiento aunque en contravía, se limita a prevenir ciertos efectos –contagios– no constituye ni su sentido ni su proyecto. Aun con estas condiciones, serán precisamente los reclusorios los que le darán al loco, en el siglo XIX, el estatuto que actualmente le conocemos.

Durante el siglo XIX se dan los primeros pasos para considerar al loco y a su enfermedad como tal²³, y no como una condena del alma o una piedra en la cabeza. Con Philippe Pinel (Francia, 1745 – 1826), Emil Kraepelin (Alemania, 1856 – 1926), Sigmund Freud (Imperio austro-húngaro, 1856 – 1939) y Kart Jaspers (Alemania, 1883 – 1969) el concepto de loco cambia, el origen de la enfermedad y la forma de tratarlo; ellos establecen las bases del abordaje de la enfermedad mental, en sus distintos enfoques²⁴.

Philippe Pinel es nombrado en 1793 por la Comuna de París director del Hospital de *La Bicêtre* (para enfermos) y luego de *La Salpêtrière* (para enfermas). Pinel será el primero que realizará un contacto personal con el enfermo e iniciará lo que se conoce como *tratamiento moral*²⁵ y a través del cual todos los esfuerzos terapéuticos van encaminados a que el enfermo mental

²³ Contrario a los siglos anteriores en los que la locura fue considerada: una piedra en la cabeza, una condena del alma, una posesión diabólica, un encantamiento, un delito, una conducta antisocial, un vicio, entre otras definiciones, de las cuales, aún algunas se conservan en la actualidad.

²⁴ En el presente trabajo de grado la locura no se asumirá desde el punto de vista clínico sino desde su representación simbólica; es por ello, que la sintomatología clínica no es el aspecto a resaltar en éste. Por ello, los conceptos de los estudiosos de la psiquiatría son apenas mencionados.

²⁵ En su estudio sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: Género y enfermedad mental, María Asunción Doménech comenta: “La Casa de Orates de Zaragoza fue considerada uno de los primeros lugares donde se estableció por primera vez un tratamiento moral de los dementes basado en la laborterapia y del cual parece que Pinel tuvo información y alimentó su práctica psiquiátrica” (2000: 39).

recupere el control racional de su conducta²⁶. Pinel elimina el término de *loco* e implementa el de *alienado* y aplica el método de observación empírica (*método anátomo-clínico*) de los fenómenos, lo cual lo lleva a dos hechos concretos e importantes: identificar las causas de la enfermedad (físicas, en primer lugar; hereditarias, en segundo lugar; y morales –las pasiones intensas y fuertemente contrariadas o prolongadas, y los excesos de todo tipo, las irregularidades de las costumbres y del modo de vida, la educación excesiva, ya sea por blandura o por dureza excesiva–); y a clasificar la enfermedad en cuatro grandes clases: *manía* (propriadamente dicha, en la cual el delirio es general), *melancolía* (el delirio es parcial, está limitado a un objeto o grupo de objetos. Existe en el melancólico una tristeza profunda, falta de deseos de vivir); *demencia* (actualmente se conoce como esquizofrenia) e *idiocia* o idiotismo (consiste en la obstrucción de las funciones intelectuales. El individuo queda reducido a una existencia vegetativa, con restos esporádicos de actividad psíquica. Su origen puede ser orgánico o adquirido, y entonces a menudo transitoria).

Tras varios años de estudios, Pinel rechaza las teorías que dan cuenta de la locura como un daño material en el cerebro (las autopsias que realizó no le mostraban nada constante ni específico, y si existían lesiones, ellas podían deberse a la enfermedad que causó la muerte y no tener ninguna relación con la locura) y concluye que es probable que en la inmensa mayoría de los casos (exceptuando gran parte de idiotismos congénitos), la locura está exenta de daño material del cerebro. Es así como inicia toda una revolución en el tratamiento del enfermo: si el cerebro está bien, es la mente la que se encuentra alterada en su funcionamiento, por tanto se puede implementar un tratamiento (moral) que lleve a la cura de la enfermedad (principalmente de la manía y la melancolía no complicada) en una proporción elevada.

²⁶ La principal acción utilizada por Pinel consistía en retirar al enfermo de su ambiente para curarlo y poder controlar las condiciones de vida con una disciplina severa y paterna regulada por la ley médica. (Con este, se rompe la idea de la incurabilidad del loco –aunque muchos de los resultados pondrán en duda el tratamiento–). Además, sugirió la creación de cuerpos médicos especializados e instituciones exclusivas para el cuidado y curación de los enfermos psíquicos –antecesores de los hospitales psiquiátricos actuales–. Como punto de comparación y contraste puede revisarse Género y enfermedad mental análisis realizado por Doménech sobre Pardo Bazán y de quien afirma que en sus obras presentó los casos de trastornos psíquicos descritos desde el entorno cotidiano de los personajes: familiares, amigos y vecinos conviven con ellos y con sus crisis que, sólo en ocasiones muy agudas, merecen asistencia específica, en general por el médico de cabecera y en el propio domicilio, sin que sea precisa la intervención de psiquiatras o alienistas en el internamiento en un manicomio (Doménech, 2000: 34–35). (Muy similar al tratamiento que presentaba E. Zola en sus obras, y desde el cual, no sólo se podían identificar las causas y describir los síntomas del enfermo sino también observar la repercusión del entorno y la condición mental de los parientes. Todo ello desde los postulados del Naturalismo y el Realismo que imperó desde fines del siglo XIX y comienzos del XX).

Los aportes realizados por otros estudiosos como E. Kraepelin –acometió una cartografía sistemática de la psicopatología partiendo del concepto de que las enfermedades psiquiátricas eran causadas principalmente por desórdenes biológicos y genéticos en oposición a la concepción freudiana que las consideraba causadas por factores psicológicos–; S. Freud – creador de la teoría del psicoanálisis y fundador de terapias–, que parten del inconsciente para tratar las enfermedades mentales, y que aún hoy se implementan. Su teoría se centra en la sexualidad y su relación con los problemas del individuo: por ejemplo, durante sus años de estudio con J. M. Charcot –especialista de enfermedades nerviosas del hospital parisino *La Salpêtrière*– estableció la relación de la sexualidad con las histerias–; y K. Jaspers –fundador de la psicopatología moderna, para quien el ser debe analizarse desde todas sus dimensiones. Aunque se dedicó pocos años a la psiquiatría –1909 – 1913– su aporte fue valioso: su método consistía en analizar al hombre desde los fenómenos mentales, las relaciones comprensibles – elaboración de lo mental desde un plano más allá de lo biológico–, lo causal, lo explicativo –lo que puede ser medible a través de la ciencia experimental–, las relaciones histórico-sociales para finalizar con el todo del ser humano –desde donde se obtendrá la verdadera comprensión del conjunto de la vida psíquica tomando al hombre como una totalidad indivisible– permiten entender la enfermedad desde el punto de vista de las ciencias positivas y de la razón; sin embargo, aun con sus aportes, la comprensión de la locura todavía está lejos de ser completa y los tratamientos distan mucho de ser asertivos.

1.2. La locura, el loco y la literatura: posibles relaciones

A pesar de las diferentes acepciones y posturas a lo largo de la historia, y de acuerdo con Foucault, la locura tiene algo que ver con los extraños caminos del saber (con la verdad y con el mundo, y con la verdad de sí mismo), y el loco, su protagonista, con el sujeto que devela o es el responsable de mentar esa “verdad”, ese “saber” (recuérdese que el loco tiene, por decirlo de alguna manera, la libertad y la ingenuidad del niño a quien no se le puede censurar, acusar, ni castigar, por decir lo que dice).

Por ello, no es extraño que escritores de diferentes latitudes y épocas decidan escoger a la locura y al loco como protagonistas de sus obras: William Shakespeare, (*Hamlet* –1600 – 1602–; *El rey Lear* –1605–); Miguel de Cervantes Saavedra (*El ingenioso hidalgo Don*

Quijote de la Mancha –1604–); Fedor Dostoievski (*Crimen y castigo* –1866– y *El idiota* –1868–); Antón Chejov (*El pabellón No. 6* –1892–); Kahlil Gibrán (*El loco* –1918–) y José Saramago (*Memorial del convento* –1982–), entre otros.

En Latinoamérica, aunque no ha sido un tema tan prolífico, se encuentran escritores reconocidos que han creado en sus obras un espacio-tiempo particular que se configura o crea desde la locura o que tiene como protagonista al loco a quien le dan voz y acción para descifrar, presentar, juzgar o reconstruir –desde su particular visión– el mundo que les rodea. Es importante mencionar que muchas de estas obras se han visto como serios análisis de la sociedad actual y críticas frenteras a las formas de asumir, vivir, gobernar, sentir y actuar en el mundo contemporáneo. Tenemos, por ejemplo, a Horacio Quiroga (*Cuentos de locura, amor y muerte*, 1918), Miguel Otero Silva (*Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*, 1979), Ricardo Piglia (*Respiración artificial*, 1980), Fernando del Paso (*Noticias del imperio*, 1987), Virgilio Piñera (*Cuentos de la risa y del horror*, 1995). En *Locos, excéntricos y marginales en la literatura Latinoamericana* (1999), Joaquín Manzi recoge varios artículos y ensayos publicados acerca de textos latinoamericanos que tienen como eje el tema en cuestión; por ejemplo; “Locos que dicen la verdad en Respiración artificial” de Nuria Girone Fibla; “Diógenes también. La locura como manifestación de lo fantástico en Augusto Monterroso” de Yolanda Vidal; “El loco Aguirre a través de los siglos” de Ingrid Galoter, etc.

1.3. Antecedentes en la literatura colombiana de fines del siglo XX

En el caso particular de Colombia²⁷ podemos afirmar que son pocos los escritores que han decidido dar la palabra al loco, quizás temiendo lo dicho por Henry James “*al no ser el loco moralmente responsable, no habría verdadera historia que contar*”²⁸. Sin embargo, se puede mencionar de forma particular a Santiago Gamboa con *Perder es cuestión de método* (1997); Mario Mendoza con *Scorpio City* (1998) y *Relato de un asesino* (2001); Yezid Arteta con *De la locura y otros crímenes* (2006); y Laura Restrepo con *La isla de la pasión* (1989), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999) y *Delirio* (2004).

²⁷ Se puede ver Cuentos y relatos de la literatura colombiana (Giraldo, 2005). También la novela *Del amor y otros demonios* (1994) y el relato “Sólo vine a hablar por teléfono” de la serie *Doce cuentos peregrinos*, obras de Gabriel García Márquez (1991).

²⁸ Del epígrafe de *Delirio*.

1.3.1. *Perder es cuestión de método*²⁹: Santiago Gamboa³⁰

Santiago Gamboa es un escritor que se destaca por innovar en la narración y hacer de sus libros una clara vivencia de la realidad colombiana tratada desde otras visiones, una tal vez más específica, Bogotá como centro y todo lo que gira alrededor de ella.

Perder es cuestión de método trabaja el tema de la locura desde dos perspectivas que parecen no cruzarse: la colectiva y la individual. La primera está estrechamente relacionada con Bogotá y la dinámica que crea: ciudad que ha crecido a pasos agigantados, pero de forma desorganizada y que reúne en su interior seres provenientes de numerosas regiones del país y de niveles sociales, culturales, intelectuales y económicos diferentes³¹. Esta amalgama crea unas condiciones particulares que hacen de la ciudad un lugar caótico, sin forma concreta, en el que se pierde fácilmente quien allí vive o llega de otro lugar. Transitar por ésta y sus historias es como vagar por un laberinto: caminos que se cruzan, se confunden y no llevan a ninguna parte, o a muchas partes; ciudad del caos –idea que se potencia aún más en *Scorpio City* (1998) de Mario Mendoza– que necesita ser organizada, reconstruida y pensada desde otra dimensión.

La obra, que inicia con la noticia del empalado en la orilla del Sisga, transita por las calles de la ciudad, por sus bares, avenidas y recovecos. A partir de dicha noticia, Víctor Silanpa teje y

²⁹ *Perder es cuestión de método* se divide en dos partes, cada una con 24 secciones, y un epílogo. En la primera se presenta el caso y los personajes, las tensiones y conflictos; y en la segunda, se despliega y comienzan los enfrentamientos que ya se habían planteado. La trama gira en torno al conflicto de intereses entre un oscuro grupo de inversionistas que buscan hacerse a unos terrenos cerca de la represa del Sisga para construir allí una urbanización, y los miembros del club nudista El Paraíso terrenal que los ocupan. A partir de ésta, se entrelazan las historias de: Víctor Silanpa, periodista –su investigación y su fracasada relación amorosa–, Emir Estupiñán –hermano de un taxista desaparecido y colaborador de Silanpa–, el obeso capitán Aristófanes Moya –quien narra su vida paralelamente al desarrollo de la investigación–, Marco Tulio Esquilache –político corrupto–, el abogado Emilio Barragán –protegido de Esquilache–, un grupo de naturalistas –encabezados por Susan Caviedes–, el doctor Ángel Vargas Vicuña –“prestigioso” constructor del país– y Tifflis –esmeraldero, bandido y asesino–.

³⁰ Santiago Gamboa es un bogotano que nació en 1963; realizó estudios de literatura en la Universidad Javeriana y en la Universidad Complutense de Madrid, y allí obtuvo el título de licenciado en Filología Hispánica. Trabajó en Radio Francia Internacional y fue corresponsal del periódico *El Tiempo*. Ha publicado: *Páginas de vuelta* (1995); *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000), cuyo escenario es Madrid, donde vivió durante cinco años; *Octubre en Pekín* (2001); *Los impostores* (2002); *El cerco de Bogotá* (2003), *El síndrome de Ulises* (2005); *Hotel Pekín* (2008), *Necrópolis* (2009) y *Plegarias nocturnas* (2012).

³¹ Se puede encontrar un análisis detallado de los personajes de la novela en la ponencia “Una cohorte de perdidos. Los personajes en *Perder es cuestión de método*” de Catalina Quesada Gómez, en *El Personaje en la narrativa actual. Actas del XI Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2004.

desteje una madeja de mentiras, traiciones, asesinatos, corrupción e intereses económicos que sólo benefician a las grandes mafias de la construcción. La ciudad se crea desde cada paso dado por Silanpa y su acompañante Emir Estupiñán: el bar Lolita con su ambiente oscuro, decadente y habitado por personas igual de oscuras; el barrio Kennedy (prototipo de muchos barrios de Bogotá) y su pobreza, olor a orines, paredes sucias y rayadas; las calles de la ciudad: la circunvalar, la séptima, la calle 127, y como emblema del caos el centro de la ciudad representado en el Hotel Esmeralda y sus calles. Quien camina por ella, la recorre y/o vive allí, queda atrapado en sus delirios, en sus manifestaciones de locura; termina devorado por ella.

En lo concerniente a la locura individual (con visos de luminosidad) un personaje es emblemático: Fernando Guzmán. Compañero de estudio de Silanpa, finalizan la carrera de periodismo en la Javeriana, y luego, ingresan al periódico *El Observador*: “Guzmán directamente a judiciales, pues tuvo la mejor prueba de ingreso y le pidieron elegir, mientras que Silanpa debió hacer un período de aprendizaje en la sección domingo”. (*Perder es cuestión de método*, 1997: 27). Rápidamente asciende y pasa a ser el editor jefe de la sección de judiciales. Sus características lo definen y lo condenan: hombre culto, el más lucido de su generación, obsesivo, con intuición. Discutía con gran propiedad ante los más experimentados del periódico, y por lo general, sus opiniones y comentarios, eran los de mayor agudeza y certeza: “se emocionaba con la realidad y la perseguía como a una presa” (*Perder es cuestión de método*, 27).

Casi sin darse cuenta, su ritmo acelerado de trabajo, su obsesión por la realidad, el sinnúmero de Pielrojas que fumaba y el alcohol, lo llevan a la locura. Santiago Gamboa describe con minucia su rápido ascenso y su vertiginosa caída en la locura: “los psiquiatras dijeron que tenía el cerebro destrozado por el estrés, las drogas, el alcohol y el trabajo... Que debían internarlo, alejarlo de la redacción” (*Perder es cuestión de método*, 29).

Sin embargo, lo que podría marcar el final de Guzmán, realmente es su renacer. En la casa de reposo, es donde desarrolla su potencial, y el primer paso a su libertad, como él lo define, es convencer a los doctores de que le permitan leer los periódicos de años anteriores para así poder enterarse de la realidad (su principal obsesión). Un hecho tan sencillo, que

aparentemente no representa gran peligro ni repercusión, es un gran paso para el editor: él no sólo está leyendo noticias, está reconstruyendo la historia (la de su país, y la propia). De esta forma, se entera de los acontecimientos que han ocurrido en el país desde el año que ingresó al sanatorio, por pequeñas dosis, pero se entera. El segundo paso a su libertad (mental, no física), se presenta con su intervención en el caso del empalado del Sisga. Con los pocos datos que va agregando Silanpa a su investigación, es Guzmán quien los une, los analiza y lo guía, es él quien le indica los pasos que debe dar: “Hay que ver si ya se ha hecho algo parecido –analizó Guzmán–. Mirar en los archivos de la policía si alguien ya ha sido empalado, o crucificado, o ahorcado y dejado al aire libre. Hay que buscar apoyo en algo, la única pista no puede ser la identificación del cadáver” (*Perder es cuestión de método*, 30). Cada visita de Silanpa al sanatorio, es un avance en la investigación y un paso en la salud mental de Guzmán, bueno, o por lo menos en la lucidez de su locura.

Guzmán puede definirse como un visionario, un iluminado. Sus gráficos y la organización que hace de los datos lo confirman: mientras Silanpa ve un asesinato y un cuerpo empalado, Guzmán identifica un rito, un símbolo y una amenaza; si Silanpa desea conocer la identidad del cuerpo empalado, Guzmán descubre la humillación, el desprecio y la bajeza que el acto implica; Silanpa no sabe tras de qué o quién va, Guzmán tiene claro que son los constructores los primeros interesados en el terreno, ya que éste constituye el negocio del siglo en el país; Silanpa encuentra culpables, Guzmán los móviles de sus acciones; así se podrían seguir dando ejemplos, pero estos son suficientes para evidenciar la locura lúcida de Guzmán.

1.3.2. *Scorpio City y Relato de un asesino: Mario Mendoza*³²

Mario Mendoza evidencia en sus novelas una sociedad violenta y enloquecida, pero no aquella que los medios de comunicación acostumbra presentar morbosamente: la de los grupos al margen de la ley, la de los conflictos internos y externos de un estado o de un país sin gobierno; no, la suya es una violencia más cotidiana: posiblemente la que nace en el individuo (y germina en él), quien la cultiva día a día y con ella ejerce una gran poder en la sociedad, la

³² Mario Mendoza nació en 1964 en Bogotá. Estudió literatura en la Universidad Javeriana y ha sido docente universitario. Ha publicado artículos en diversos diarios y revistas. Sus obras son: *La ciudad de los umbrales* (1992), *La travesía del vidente* (1995), *Scorpio City* (1998), *Relato de un asesino* (2001), *Satanás* (2002), *Una escalera al cielo* (2004), *Cobro de sangre* (2004), *Los hombres invisibles* (2007) y *Apocalipsis* (2011).

vuelve irreflexiva, maniática y loca; o quizás, desde otra óptica, se afirme que esta locura surge de la naturaleza violenta que en un momento dado puede mostrar el individuo ya sea por influencia del contexto o “por generación espontánea”. Sus obras obligan al lector a enfrentarse a sí mismo, a su realidad, al entorno y lo que esto genera en su interior: explosión, caos, miedo.

*Scorpio City*³³ (1998) y *Relato de un asesino*³⁴ (2001) presentan coincidencias y diferencias que las acercan y alejan simultáneamente. En cuanto a las coincidencias, ambas tienen como telón de fondo la ciudad de Bogotá y el mundo marginal que la habita –personajes, calles, situaciones, caos, corrupción, fanatismo, crueldad, grupos de limpieza–; algunos de sus personajes son locos o bordean las fronteras de la locura; sus protagonistas se inscriben en el ámbito de la tragedia³⁵ y tienen como final la cárcel, el descenso a las alcantarillas (que es un

³³ *Scorpio City* ha sido clasificada como una obra de corte urbano por tener como protagonista a Bogotá. Estructuralmente está dividida en cinco capítulos. Su protagonista, Leonardo Sinisterra, es un inspector que investiga los asesinatos de cinco prostitutas en el centro de la ciudad. Su investigación lo lleva a recorrer la ciudad y a reconocerla desde los sentidos: sus olores, texturas, sabores, imágenes y sonidos. (Se le puede catalogar como una novela sensorial, que sigue el corte o la influencia que en Mario Mendoza se tiene desde 4 años a bordo de mí mismo de Eduardo Zalamea Borda). Poco a poco se ve envuelto en una red de mentiras, suplantaciones y manipulación que lo llevara al manicomio, a la locura y finalmente a la muerte. Otros personajes que transitan por la obra y adquieren gran importancia son: El Apóstol –otro loco lúcido, profético– quien guía a Sinisterra en la búsqueda del asesino de mujeres y González, el cual es primero ayudante y luego adversario de Sinisterra. La obra finaliza con la muerte del protagonista y la recopilación de datos por parte de Simón Tebcheranny, quien escribe, como recopilador, la historia del inspector y su trágico final.

³⁴ *Relato de un asesino* es la confesión, por escrito, del asesinato cometido por Tafur. La obra cuenta su vida, sus temores, sus motivaciones y finalmente las razones por las cuales cometió un crimen. Inscrita también dentro de la categoría de novela urbana, el protagonista viaja por la ciudad, sus barrios, sus calles y a partir de estos escribe su vida y la de Bogotá. Su historia es la misma de la ciudad enloquecida que día a día mata a sus habitantes, pero que también los exorciza de sus miedos, sus crímenes.

³⁵ Al estilo griego, en el que una fuerza superior maneja la vida y el destino de los seres humanos; aunque en este caso no son los dioses sino los políticos, los empresarios y/o líderes religiosos quienes adquieren el rol y el poder para dirigir no solo el destino de un hombre sino de organizaciones gubernamentales y hasta del país. Recordemos que la modernidad le ofrece al ser humano nuevos dioses, de ahí que se hable de los nuevos héroes que a manera de posibilidad encierran la capacidad del hombre para aceptar los nuevos tiempos. Ya no son dioses que protegen y cuidan, sino que le permiten al ser humano reconocerse dependientes a partir de lo que comparte con sus semejantes. Es una especie de manifestación de lo colectivo aceptado y permitido por las sociedades tribales de la urbe moderna: como ejemplos concretos se pueden mencionar la trascendencia de los *mass media* en la vida de los hombres: ellos guían, aconsejan y presentan el camino a seguir; o el poder de la Internet: –*blogs, Facebook, twitter*– quien no acceda a la información que allí se presenta, está desactualizado o sencillamente no existe –un caso concreto lo encontramos en la convocatoria realizada desde *Facebook* para marchar contra las FARC y el secuestro el 4 de febrero de 2008: no sólo las principales ciudades de Colombia congregaron miles de marchantes, sino que las ciudades del mundo entero se unieron a ésta –lo cual confirma el poder que tiene este medio y de quienes están tras él–. Sin embargo, el enlace se da a partir de la tragedia, en ese sentido, lo trágico se convierte ya no en destino final del ser humano, sino en elemento de admiración y espectáculo por parte del sujeto que recorre con su mirada “la ciudad apocalíptica”, que bien pudiera ser entendida como otra manifestación de la tragedia como espectáculo que en ocasiones surge a partir de un estado

descenso al inframundo) es decir, casi a la muerte. Con respecto a las diferencias, la primera es una especie de crónica periodística –amarillista si se quiere (muy al estilo de los periódicos capitalinos que explotan el sensacionalismo y el morbo de la gente)– contada desde diferentes voces (primera y tercera); y la segunda, es el diario escrito por un asesino desde la cárcel; para finalizar con esta lista, diremos que mientras la primera es una obra contada desde el afuera –la mirada del otro–, la segunda está contada desde el adentro –la mirada de sí mismo–. Este juego –interno/externo– y quien lo potencia –testigo en un caso y protagonista en otro– posibilita entender la voz del autor, quien asume un papel activo y comprometido en sus obras. Tanto en *Scorpio City* como en *Relato de un asesino* Mario Mendoza hace explícita su conciencia frente a la escritura y al compromiso del escritor; sin embargo, si en la primera delega la voz en el “recopilador de la historia” –Simón Tebcheranny– y es a través de él que se identifican sus temores, sus propósitos y la forma de lograrlos: “Estoy convencido de que es preciso pensar o producir desde el borde, desde los resquicios, desde los rincones, nunca desde el centro. En el centro, en la oficialidad, nada sucede” (*Scorpio City*, 1998: 157), en la segunda, asume la voz y su compromiso es más fuerte, reflexiona en torno a la escritura: génesis, motivaciones, forma de explorarla; habla desde el adentro de la obra generando un discurso marcado por el oficio del escritor (idea que se desarrolla en páginas siguientes de este trabajo):

...Pues ya despojado de ilusiones y de sueños de grandeza, puedo enfrentar con sinceridad, por primera vez, el conmovedor equilibrio espiritual que causa la escritura. En esta oportunidad no escribo creyendo que estoy haciendo una gran obra, convencido de que soy un escritor con obligaciones literarias y artísticas. Ya despojado de la imagen de Narciso, del intelectual enamorado de su propia imagen, me dispongo a un ajuste de cuentas conmigo mismo, a un cara a cara que me permita ahondar en los motivos que me fueron convirtiendo poco a poco en un animal salvaje y solitario que terminó asesinando sin ningún asomo de misericordia. Este individuo que ahora desliza el lápiz sobre el papel sabe que es un recluso miserable y sólo desea confesar su historia buscando en ese gesto un poco de paz, de sosiego y de tranquilidad interior (*Relato de un asesino*, 1998: 12).

En las novelas se observa una evolución en el tratamiento del tema de la locura: si en *Scorpio City* es presentado y abordado de forma indirecta o tangencial, en *Relato de un asesino* es un tema capital: su protagonista narra en primera persona su vida y la locura que lo llevó a cometer un asesinato. Si en *Scorpio City* dos personajes se relacionan con la locura: El Apóstol y Leonardo Sinisterra, en *Relato de un asesino*, Tafur es el personaje central: narrador

de trance natural (locura) o inducido (drogas).

y protagonista de la locura que es su vida.

En este caso, El Apóstol³⁶ es pieza clave en la investigación de los asesinatos de prostitutas en el centro de la ciudad. El sentido sagrado que tiene la palabra parece evidenciarse en lo que cree y hace el personaje: escucha voces de seres no presentes, su voz gutural (como salida de ultratumba) parece venir no sólo de lejos en el tiempo sino también en el espacio –sus viajes astrales así lo confirmarían: “Me elevé sobre los hombres y escuché los alaridos de los astros, que con desesperación profunda preguntaban desde el cielo la causa de una inminente destrucción” (*Scorpio City*, 2001: 39); o “Mi nombre es Berossus de Babilonia. Soy el encargado de limpiar esta sala del templo donde está la imagen sagrada de Baal” (*Scorpio City*, 2001: 39), y su lectura de la realidad le confiere un tono profético: ve símbolos donde otros ven hechos, interpreta y resuelve el caso mientras el inspector sólo estudia un crimen. Su extraña forma de ver, sentir y actuar se hace explícita en sus comentarios y los datos que consigna en su diario. Sinisterra lo busca porque piensa que está implicado en los asesinatos; sin embargo, El Apóstol, como un visionario, le da pistas que lo conducirán tanto al asesino material como a los asesinos intelectuales:

–Usted estuvo en la escena del crimen. ¿Quién fue? ¿Quién mató a María Ortega?

La respuesta lo dejó atónito:

–María Ortega es un símbolo.

La voz de El Apóstol parecía venir de un más allá líquido, acuoso. Sinisterra se levantó del asiento y caminó hacia la ventana.

–No entiendo lo que me dice (*Scorpio City*, 24. Subrayado nuestro).

Y más adelante, corroborará su lucidez:

–Usted no escucha. María no es una persona, es un símbolo, un objeto de sacrificio.

–Explíquese.

–¿No ha revisado los datos de las muchachas asesinadas?

–No encuentro nada.

–Porque no sabe ver. Revise las fechas de nacimiento. Inés nació en enero, Rosario en febrero, Carmen a comienzos de marzo, Alba a finales del mismo mes y María a comienzos de mayo. ¿No lo ve?

Sinisterra no salía de su asombro. El Apóstol no sólo era capaz de razonar de una forma implacable bajo el efecto de tantos cigarrillos de marihuana, sino que además hacía alarde de una memoria milimétrica con respecto al caso. Conocía las carpetas mejor que él (*Scorpio City*, 25).

³⁶ *Apóstol* es una palabra que proviene del griego ἀπόστολος y significa enviado. Los apóstoles fueron escogidos por Jesús para su compañía y para propagar su doctrina. Tres características debían cumplir para esta dignidad: haber visto a Jesús personalmente; haber sido escogidos y enviados por Jesús y haber sido testigos de Jesucristo resucitado. Sólo después de cumplir estos requisitos se consideraban apóstoles.

El Apóstol identifica y asesina al autor material de los crímenes: El Astrólogo³⁷ se autotitula el enviado de Dios: “Dios me ha elegido para impedir que el mal se propague por la tierra. ¿No aniquiló Dios a los hombres de Sodoma y Gomorra? ¿No envió plagas sobre Egipto? ¿No asesinó Dios a la humanidad, excepto a Noé y a su familia?” (*Scorpio City*, 33). El Apóstol –elegido– triunfa sobre el Astrólogo –auto elegido–: su lectura de los signos es más acertada, tanto que el segundo personaje no puede identificar su propia muerte, o quizás pensó que así estaba escrito en los astros (y nada podía hacer ante el destino).

El elegido o Nuevo Apóstol de Dios es el protagonista de la segunda parte del primer capítulo: “Viajes de un elegido”. En esta sección el personaje despliega todo su potencial imaginativo: su diario es el de un alucinado, se presenta con distintos nombres, en diferentes épocas y con tareas asignadas por dioses: “Fui un apóstol urbano que no anhelaba sino la redención de sus hermanos. Y lentamente terminé convirtiéndome también en guerrero apocalíptico, en un ángel exterminador” (*Scorpio City*, 36). Y para él, Bogotá³⁸ es la ciudad que espera su destrucción, seguramente a través de su mano, para que nazca la Nueva Jerusalén: *Y vi un cielo nuevo, y una tierra nueva: porque el primer cielo y la primera tierra se fueron, y el mar ya no es*³⁹.

El Apóstol ingresa a la cárcel y cumple una misión evangelizadora, y aunque cree haber

³⁷ Tanto el Apóstol como el Astrólogo se vinculan en la obra por su relación con lo sagrado, con la revelación y la profecía; ambos leen signos –ocultos a los demás seres humanos– que les permite interpretar la realidad, guiar y tomar decisiones; así uno y otro evidencian su conocimiento. No obstante, mientras el primero es un elegido y su fin es servir (por Jesús –tal como lo piensa el personaje de la novela–), el segundo se autotitula y toma la ley en sus manos (tal como sucede en la novela: tras la lectura de los signos el Astrólogo decide llevar a cabo su plan: asesinar para ejemplificar).

³⁸ Recordemos la imagen que presenta Charles Baudelaire en su poema *Una carroña* y que bien puede describir la imagen de la ciudad caída que necesita redención: *Las patas en alto, como una hembra lúbrica/ destilando un ardiente veneno./ se abría de forma indolente y cínica/ su vientre repleto de miasmas./ Danzaban las moscas sobre el vientre pútrido./ de donde a millares surgían/ larvas que avanzaban, cual líquido espeso./ por esos vivientes despojos./ Todo aquello bajaba, subía como una ola/ o se desgajaba crujiente;/ diríase que el cuerpo, de un soplo animado./ se multiplicase y estuviera vivo* (2009: 37-38).

³⁹ Como más adelante se lee en Apocalipsis 21:2-7: “Y yo Juan vi la santa ciudad, Jerusalén nueva, que descendía del cielo, de Dios, dispuesta como una esposa ataviada para su marido. Y oí una gran voz del cielo que decía: He aquí el tabernáculo de Dios con los hombres, y morará con ellos; y ellos serán su pueblo, y el mismo Dios será su Dios con ellos. Y limpiará Dios toda lágrima de los ojos de ellos; y la muerte no será más; y no habrá más llanto, ni clamor, ni dolor: porque las primeras cosas son pasadas. Y el que estaba sentado en el trono dijo: He aquí, yo hago nuevas todas las cosas. Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas. Y díjome: Hecho es. Yo soy Alpha y Omega, el principio y el fin. Al que tuviere sed, yo le daré de la fuente del agua de vida gratuitamente. El que venciere, poseerá todas las cosas; y yo seré su Dios, y él será mi hijo”. El Apóstol considera que su misión es que la Nueva Jerusalén surja en su ciudad para la venida del Dios cristiano (Anon, 2000).

detenido los crímenes, se equivoca: los autores intelectuales (La secta: Cristianos de Final de Milenio) son más poderosos y ordenan su asesinato. Su misión y apostolado terminan en una celda con su cuerpo en una guerra sagrada cuyo referente bíblico es el bien vs. el mal.

En cuanto al segundo personaje, Leonardo Sinisterra⁴⁰, su historia es muy diferente. Luego de ser excluido del caso de los asesinatos y obligado a retirarse del grupo de investigación es golpeado, amordazado y recluido en un manicomio (una variación del inframundo). Allí permanece durante un tiempo indeterminado sometido a electrochoques, hambre e inyecciones de sustancias desconocidas (lo que lo lleva a la locura). Hasta que finalmente pierde la memoria, la conciencia de sí y del resto del mundo. El poder de la Secta es grande y Sinisterra lo vive en carne y mente propia: su locura es inducida y no le será fácil salir de ella. Su aspecto exterior es deplorable: desaliñado, flaco, mirada perdida y desorientado; y su interior no podía ser peor: viaja a su pasado, recrea escenas de gran importancia para él: sus primeros amores, sus amigos, Isabel; sin embargo, poco a poco se pierde en los recuerdos –los cuales paradójicamente son su tabla de salvación para no hundirse en la locura, pues recordar implica entrar en la razón, en un mundo que perteneció a la realidad...pero también implica ingresar al mundo de la sin razón, a lo etéreo, a lo vago, a lo que no se puede asir, a lo fragmentario que se une para formar una realidad de retazos– queda atrapado en ellos y cuando ya no representa un peligro para La Secta es abandonado en una calle del centro de la ciudad. En este lugar el investigador ingresa al submundo de Bogotá, se vuelve aliado y parte de grupos marginales.

⁴⁰ En entrevista con Álvaro Antonio Bernal, dice Mario Mendoza sobre Sinisterra: “Hacia 1993 y 1994 miré algunos informes de organizaciones no gubernamentales que hablaban de 185 asesinatos en La Calle del Cartucho, es decir 185 crímenes en cien metros, en apenas media cuadra. Eso es un récord como todos los nuestros, un récord de sangre, un récord digamos de crimen y de injusticia y me parecía increíble que nadie hubiera escrito al respecto. Me parecía increíble que eso no había sucedido ni en la guerra de Irak, la primera la del año 91, la de Bush padre. Esto no había sucedido en la guerra de los Balcanes, y no había sucedido en la guerra de los chechenios tampoco, es decir en ninguno de estos conflictos habían matado 185 personas en sólo cien metros... (En) una conversación en un burdel con el personaje de Celia...me entero de un policía que ha intentado denunciar a grupos de limpieza social y que lo han eliminado de mala manera. Me parece que eso es un argumento precioso y era lo que yo venía esperando y arranco a escribir la novela a la mañana siguiente”. En Mario Mendoza: *La esencia de la violencia*, disponible en <http://vagabundosvip.blogspot.com/2007/06/27/12/2007>).

Leonardo Sinisterra es también el protagonista del relato del mismo nombre publicado en *Una escalera al cielo* (2004). En dicho texto, más narración de un hecho real que ficcional, Mendoza presenta el origen del personaje. Su narración se centra en el diálogo sostenido con el verdadero Leonardo Sinisterra quien le solicita que le autentique y firme un documento en el que conste que lo tomó como referente para su personaje; Mendoza así lo hace, para concluir que no es el arte el que toma aspectos de la vida para su creación, sino es la vida la que se nutre del arte para existir: “Otra vez la vida imitando al arte” (168).

Sin darse cuenta está en La Zona (espacio físico e inmaterial que define la exclusión, la frontera, lo que no se conoce porque no se quiere, lo marginal) y es uno más de la tribu: “La Zona es poderosa e intensa. Irresistible e impredecible. Lo peor es que uno entra sin darse cuenta, al voltear una esquina o al mirarse en el espejo en la mañana. La Zona está en cualquier parte, ronda la ciudad sin que lo sepamos. Si ya hemos entrado en ella, estamos perdidos...No somos dueños de nosotros mismos” (*Scorpio City*, 2001: 122). Aún sin recuperar la memoria el antiguo inspector tiene destellos de un pasado, quizás glorioso, en el que un hecho importante dividió su vida (muy al estilo griego en el que un ser divide su vida luego de sufrir una transformación)⁴¹.

La estadía de Sinisterra en el manicomio y luego en La Zona marcan dos momentos importantes en la historia: pérdida de la memoria e ingreso a la locura, y recuperación de la memoria e ingreso a un mundo peor que el de la locura: el de una realidad alucinada, falsa y asesina. En ésta descubre a los criminales y su poder; y es en ésta precisamente, en donde después de llegar a la lucidez, al conocimiento, muere. Perseguido por sombras, huye por los rincones de la ciudad, desciende a las alcantarillas y en un intento inútil por salvarse, muere allí: las ratas dan cuenta de su cuerpo (alegoría muy bien lograda por el autor: descenso al Hades, al infierno de la ciudad –quizás también al propio– y las ratas como símbolo de todos sus fantasmas y sus perseguidores)⁴².

Y con Tafur, tercer personaje y protagonista de *Relato de un asesino*, Mario Mendoza aborda un tema con tres recorridos importantes: el viaje⁴³ por la ciudad, por la escritura y por el

⁴¹ Basta recordar los múltiples casos de metamorfosis de humanos, héroes o semidioses narradas por Ovidio y en los cuales se evidencia la escisión de cada vida: en algunos, como el caso de Dafne, para escapar de un destino aciago y convertirse en la hoja de laurel que coronará a los vencedores; en otros, como el de Ío para escapar de la ira de Juno, aunque para su desgracia, también para ser ignorada por los suyos –ni aún su padre pudo reconocerla en su estado animal–, o el de Calisto (transformada, en primer lugar, en osa por la ira de Juno) y su hijo Arcas, quienes son metamorfoseados por Júpiter en las constelaciones la Osa Mayor y la Osa Menor. Cada uno de estos ejemplos nos muestra lo dramático de la situación: antes, quizá una vida tranquila pero sin gloria, después una vida de sinsabores pero marcada por la gloria.

⁴² Otros personajes clave en la historia son: González, quien conforma un escuadrón de limpieza social, se encuentra con Sinisterra en La Zona, permite que él recupere la memoria y se desencadene la tragedia final; Zelia, la ex prostituta que ayuda al inspector y se encarga de contar su historia, y Simón Tebcheranny, el recopilador de la información y autor final de la obra del inspector. En el epílogo, Tebcheranny, versa sobre tres cuestiones fundamentales: la ciudad, la escritura y el oficio de escritor. Sin embargo, aun lo interesante que resultan estos temas no son objeto de esta investigación y pueden ser tratados en estudios posteriores.

⁴³ En los griegos, la idea del vagabundeo –muy cercana a la del viaje– se relacionaba con la locura; por tanto Tafur, desde esta concepción se encuentra muy cercano a la locura. Para ampliar la información ver página 14 de

interior de loco⁴⁴. Los tres se entrelazan y forman una triada que permite tanto el desarrollo de la historia como el paso que da el autor al tratamiento de la locura de una obra a la otra. La historia se cuenta en primera persona y en dos momentos diferentes: una introducción que realiza Tafur al inicio de cada capítulo y en la cual analiza su presente en la cárcel y los personajes con los cuales se relaciona –el Agente Wendy, el psiquiatra –quien ostenta el poder del conocimiento (si no sagrado como El Apóstol o El Astrólogo si desde la racionalidad), su abogado– y el pasado; y el capítulo, que narra su vida desde sus primeros años hasta el momento del asesinato.

Como en *Scorpio City* la ciudad tiene un papel protagónico: su niñez transcurre en la parte nororiental de Bogotá; su juventud, en el centro y el sur; y su madurez, nuevamente en el centro –en el barrio Teusaquillo donde vive su etapa final y comete el asesinato–. El estar en un lugar y su posterior desplazamiento físico tiene repercusiones en su cuerpo⁴⁵ y en su mente: en el barrio de su niñez, Tafur es inicialmente un niño enfermo, débil, manipulado, que sin embargo un día decide cambiar, vivir y no pertenecer al grupo de los ineptos, tímidos y cobardes. En el centro y sur de la ciudad adquiere fortaleza, su cuerpo cambia al igual que su relación con las personas y la ciudad: se siente parte del grupo de los marginados y es con ellos con quienes aprende el sentido de la amistad y de paso ingresa al mundo de la marginalidad y al de la videncia. Otro desplazamiento, de gran importancia, es el que realiza Tafur fuera del país: en su viaje por el extranjero, va en la búsqueda del lugar que le permitirá fortalecer su cuerpo, su mente y convertirse en un gran escritor: un vidente⁴⁶. Así se lo expresa Ismael en su carta:

este escrito.

⁴⁴ Comenta Mario Mendoza sobre esta obra: “*Relato de un asesino* es una novela autobiográfica en un ochenta y cinco por ciento y se trata del desplazamiento de un joven que ha nacido en el norte de la ciudad, que lo ha tenido todo y que poco a poco, muy lentamente, empieza un desplazamiento hacia el sur de la ciudad. En ese desplazamiento norte sur estaría también el conocimiento de todo un país”. En Mario Mendoza: *La esencia de la violencia*, disponible en: <http://vagabundosvip.blogspot.com/2007/06/> (27/12/2007). (A manera de su neónomada vectorial que estudia en *4 años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea Borda y que termina siendo su tesis de grado en la Maestría en Literatura de la PUJ. Para ampliar la información sobre esta tópicos puede verse la conferencia dictada por M. Mendoza el 23 de noviembre de 2002 en la Feria Internacional del Libro de Miami en la cual hace explícita su admiración por Zalamea y la influencia de la novela *4 años a bordo de mi mismo*).

⁴⁵ El cuerpo es muy importante en la obra de Mendoza: debilidad y enfermedad son rechazadas ya que indican inferioridad y menosprecio; la fortaleza es aceptada puesto que representa el poder, el paso a otros mundos: tiempos y espacios diferentes.

⁴⁶ Ismael, un personaje de la novela es pieza clave en este proceso: se conocen en las escalinatas del Planetario, y desde ese momento inician una gran amistad y un proceso de formación. Ismael, anciano, indigente, pero hombre

Como te he dicho en varias oportunidades, el artista es ante todo un vidente. No quiere decir esto que vea con los dos ojos una realidad privilegiada que para los demás permanece oculta. La palabra vidente, como bien lo sabes, significa una percepción fuera de sí, más allá de los límites físicos permitidos y aceptados, un ojo energético que deja salir la conciencia a recorrer un mundo desconocido e inédito... Te imagino como un ángel, como un mensajero entre dos mundos (*Relato de un asesino*, 2001, 169-170).

Tras dos años de viajes, regresa a Bogotá. Cree que ya está preparado para su misión y se instala en el centro de la ciudad. Sin embargo, la urbe ha cambiado y él se encuentra solo: no se reconoce ni reconoce su alrededor. Le cuesta escribir, siente que no ha vivido lo suficiente; aun así lo intenta y termina dos de sus libros –un relato de cuentos que inició antes de su viaje al extranjero y que termina luego de su regreso a la ciudad; y una novela a la que le dedica varios años (*Relato de un asesino*, 218).

Ahora bien, el segundo tipo de viaje que presenta la obra –por la escritura– inicia en su época escolar. Animado por sus profesores de literatura, ingresa al mundo de la literatura, primero como lector, y luego, como escritor. Mientras su etapa como lector es absorbente y clarividente (lee con pasión e intenta entenderse a través de sus lecturas: tras los primeros síntomas de la locura –punzadas en la cabeza, visiones fantasmagóricas, ataques de ira descontrolada, pérdida en otros mundos–, busca en los libros la respuesta a su problema –lee a Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Robert Louis Stevenson (*Relato de un asesino*, 46)– y presenta un ensayo sobre los problemas de doble personalidad –en el que sin duda, se identifica como protagonista–, su etapa como escritor se mueve como un péndulo: en su juventud escribe y es leído por sus profesores quienes lo animan a seguir por ese camino; durante su estadía en el centro, sur de la ciudad y su viaje por el Medio Oriente, su escritura se bloquea: no produce nada valioso, aunque sus amigos de momento lo creen un gran escritor, y finalmente, a su regreso a la ciudad, termina algunas obras (con gran esfuerzo) que inicialmente son rechazadas por las editoriales, pero que tras su estadía en la cárcel son publicadas con éxito. En la cárcel, escribe sus memorias como una forma de descubrir las razones que lo llevaron al asesinato. Sin embargo, más que un documento sobre las motivaciones, su diario se convierte en una gran reflexión sobre la escritura –la cual puede ser

de gran cultura, lo inicia en los viajes astrales como una preparación para ser vidente. Tras su muerte, le deja un testamento: un mapa y una carta que lo invita a iniciar su periplo por Medio Oriente –Israel, Egipto, Jerusalén–, llegar al Monasterio Al - Muharegh y allí consolidar su formación.

entendida como la manifestación de la locura –de quien escribe– o como causa y origen de la locura y de los personajes que la sufren–, el compromiso del escritor, sus fantasmas, sus motivaciones estilísticas y finalmente el desvelo del alma del autor⁴⁷.

Finalmente, el viaje por su vida –contado en el diario–, permite descubrir su ingreso y estadía en el mundo de la locura. Durante su infancia, Tafur fue un niño débil y enfermo, pero con el paso de los años y su voluntad de aferrarse a la vida la situación cambia. No obstante, ese cambio en apariencia positivo entraña un elemento oscuro para Tafur: comienzan los *ataques* que lo llevan a otra realidad y lo enfrentan a visiones de seres extraños, marginados, en otros espacios y tiempos. Como lo explica el personaje en el análisis que hace de sí mismo:

Sin embargo, algo vino a ensombrecer ese cambio en apariencia tan positivo y saludable: la visita de una presencia fantasmal que hizo pedazos mi cerebro y lo hundió en un terror psicológico que era mucho peor que la enfermedad física que ya había logrado superar. Se trató de una niebla que fue apoderándose de mi mente en silencio y que me llevó hasta el extremo de sentir pánico de mí mismo. No sé si fue una consecuencia tardía de los meses que estuve al borde de la muerte, o de una predisposición genética a la psicosis⁴⁸ (existían antecedentes en mi familia), lo cierto es que nunca hasta entonces había conocido yo el más siniestro de los sufrimientos: el de verse poseído por fuerzas extrañas que desvanecen la identidad (*Relato de un asesino*, 36-37).

Durante estos lapsos en que pierde el control, en que una doble personalidad (Doctor Jekyll y Míster Hyde⁴⁹) aparece y toma posesión del Tafur cotidiano se percibe como un loco poseso (al estilo de algunos héroes griegos: Aquiles, Áyax y Hércules, Tafur también es víctima del *ate* griego y sus actuaciones no son controladas por él). Así se presenta en repetidas ocasiones: cuando juega fútbol con sus amigos, cuando descubren el abuso cometido por el padre Alberto, cuando sus libros son rechazados por las editoriales, cuando descubre el engaño de Fernanda, entre otros momentos. Por ejemplo:

⁴⁷ La reflexión sobre la escritura es un tema capital en la obra. El autor evidencia una posición sobre la escritura como arte, el papel del escritor como un compromiso consigo mismo, y la formación y motivaciones del escritor. Es un tema muy interesante que puede ser abordado en futuras investigaciones, pero que aquí solamente se menciona por su relación con el tópico de la locura.

⁴⁸ Psicosis, por extensión toda enfermedad mental y que en el caso particular del personaje sería psicosis manícodepresiva en el que su estado de ánimo se ve continuamente alterado de acuerdo con las situaciones que le rodean y que se presentan en su cabeza. De otro lado es importante identificar el carácter hereditario de su locura lo que lo hace doblemente susceptible de desarrollarla.

⁴⁹ El primer capítulo de la novela se titula precisamente así: *Doctor Jekyll y Míster Hyde*, y varios de los personajes, incluyendo al protagonista, están relacionados con esta obra de R. Stevenson: Mariana, profesora de literatura, Alberto, sacerdote católico y luego pastor de una iglesia cristiana, Lulú, un travesti con quien convive en el barrio Las Cruces, y Tafur, escritor y luego asesino. Existen eco y resonancia del texto de Stevenson en otras obras de M. Mendoza: *Satanás* (2002) y *Una escalera al cielo* (2004) –Ésta es tu noche, La prueba, El enigma, El asesino–.

Fue entonces, lo recuerdo bien, que sentí de nuevo el ataque, la niebla que ingresaba en mi cerebro y oscurecía el mundo a mi alrededor. Sentí un miedo tremendo de que los demás fueran testigos de la extraña transformación de la que era víctima, que me vieran enajenado, frenético, viendo alucinaciones, irreconocible. Fue tanto el miedo que decidí actuar para esconder lo que en realidad me estaba ocurriendo: me le fui encima al Simio y le metí un cabezazo en plena nariz...le metí un rodillazo en el estómago y lo rematé con un puñetazo en el mentón (*Relato de un asesino*, 41).

Y el ataque final, en el que asesina a Fernanda, la mujer con la que convivió, a la que amó y no se resignó a perder aún a pesar del engaño (en un ataque en el que otras voces, escuchadas quizá ya desde la locura o en trance profético, lo llevan a cometer el crimen):

Pero la tormenta era inminente y el naufragio era sólo cuestión de tiempo. De manera inconsciente, y sin saber cómo ni por qué, los ataques cerebrales de mi adolescencia volvieron a presentarse, esos desdoblamientos misteriosos después de los cuales yo terminaba arrojado entre los escombros de callejuelas oscuras y siniestras. Míster Hyde no me había olvidado. Fue atroz experimentar de nuevo aquellos macabros trances que se tomaban mi mente en cuestión de segundos y que me sacaban fuera de mí, que me expulsaban de mi identidad sin que yo pudiera defenderme (*Relato de un asesino*, 280).

Los ataques de locura que sufre Tafur se presentan en diferentes momentos de su vida y bajo circunstancias disímiles; sin embargo, disminuyen casi hasta desaparecer tras dos experiencias significativas en su vida: la escritura y el viaje por la ciudad –guía de lectura de toda la obra de M. Mendoza–. En él la escritura tiene su propia función, salvar al autor, en algunos casos, y salvar al personaje, en otros, por ejemplo, “El asesino”, en *Una escalera al cielo*. El primero de ellos, es un escudo que lo protege de la locura: “la única tranquilidad que calma esta angustia y esta ansiedad que mortifican mis nervios, es la de la escritura, la de ir renglón a renglón abriendo el corazón y vaciando el cerebro. No dudo ni por un segundo de que sin esta magnífica posibilidad de escribir, mi espíritu no soportaría la presión y sería presa fácil de las fuerzas avasalladoras de la locura. Las palabras son como escudos que me protegen de la demencia” (*Relato de un asesino*, 69).

Así mismo, el segundo elemento, el viaje (en el cual se transforma, sufre una metamorfosis tanto física como mental) por la ciudad le permite ingresar al mundo marginal que Ismael le muestra y en donde siente que está en el lugar y con las personas correctas: las que ve en sus visiones, en sus desdoblamientos, en sus pesadillas: “No. Yo había vivido hasta ese instante en la sección negra, la que estaba atiborrada de máscaras y disfraces, la de la falsedad y la cobardía, y había llegado la hora de aventurarme en la sección blanca, la del heroísmo de los

desposeídos, la región de los indigentes y menesterosos que soportaban el peso de su desdicha con un coraje que había pasado ya por todas las pruebas posibles” (*Relato de un asesino*, 125). En este mundo marginal, en donde aparentemente se salva de la locura, ingresa a lugares oscuros: el cementerio, las alcantarillas, el país residual, la ciudadela de cartón, el campo de refugiados y la cárcel. Así que más que escapar de la locura, entra de lleno en ella y es allí donde se conoce en toda su dimensión.

Se podría pensar que a través del diario Tafur ha hecho una catarsis –y alcanza el nivel celestial de la santidad– y ha limpiado su crimen; sin embargo, lo que ha sucedido en realidad es que el viaje por los tres mundos: ciudad, escritura y su interior le han permitido encontrar las razones por las cuales asesinó y le han mostrado sus caminos principalmente, la locura que asola su mente y es a la vez sanación: “Yo era un artista, un vidente, y no podía descansar ni sería libre hasta no cumplir con mi misión: construir una obra que fuera un testimonio inteligente de mi tiempo” (*Relato de un asesino*, 281).

1.3.3. De la locura y otros crímenes⁵⁰: Yezid Arteta⁵¹

La novela aborda el tema de la locura desde sus personajes, sus actuaciones y la realidad que habita la ciudad, el entorno. Por eso para hablar de la locura en esta novela partiremos de los personajes para llegar a las relaciones que establecen entre ellos y su realidad.

No existe un personaje loco, sino una realidad loca construida desde las actuaciones de varios de ellos. La novela inicia con la presentación de Lotario Valladares, pseudoescritor de la

⁵⁰ La obra se divide en 20 capítulos y un epílogo. Los capítulos iniciales presentan a los personajes: Lotario Valladares –mediocre escritor capitalino, pero con gran influencia en el mundo de la literatura en donde se le considera un baluarte de la nación–, Salvador Duncan –joven estudiante, escritor no reconocido y actor principal de la novela–, Víctor Casabianca –coronel corrupto quien sólo desea exterminar a quienes se alejan del sistema– y Gina Rivera –periodista comprometida con hallar la verdad de los hechos y ayudar a los que la buscan–. La novela presenta una trama sencilla: Salvador Duncan roba unas armas antiguas del Museo de Historia Nacional con el propósito de amenazar a Lotario Valladares para que éste lea su obra; durante esta travesía, Duncan es asesinado por Casabianca, quien después es apresado y acusado de homicidio y desaparición forzosa. Por su parte, Gina Rivera, es una periodista que sostiene una relación amorosa con Casabianca, investiga crímenes políticos, y es secuestrada y violada por grupos que se sienten amenazados por sus crónicas periodísticas.

⁵¹ Yezid Arteta nació en Barranquilla en 1959. Por sus ideas políticas estuvo en prisión por más de diez años durante los cuales escribió: *Trocha de ébano y otros relatos* (2002), *La Tramacua* (2002) y *Crónicas de convictos y rebeldes* (2004). Su última novela es *De la locura y otros crímenes* (2006).

capital de la República quien vive del prestigio ganado por su abuelo y padre en épocas pasadas, él mismo lo reconoce:

A sus sesenta y tres años Lotario Valladares parecía haberlo logrado todo: fama, distinciones, viajes, reconocimiento social, dinero. Empero, un hombre anodino habría de entrometerse en su vida de manera asombrosa para recordarle por medio de un acto absurdo, el corolario que él siempre había guardado en lo más remoto de su conciencia: era un escritor mediocre (*De la locura y otros crímenes*, 2006: 11).

Tanto el uno como el otro fueron escribientes, el primero amanuense de Rafael Núñez, el segundo, notario y su descendiente, Lotario, no se conforma con estos roles y decide dar un paso más: ser escritor. Sin embargo, y a pesar de la crítica, que lo considera un baluarte de la nación, él sabe que no pasa de ser un escritor mediocre que no ha tenido ninguna experiencia significativa para darle vida a sus escritos. El segundo personaje es Salvador Duncan: un joven estudiante, escritor, pobre y anónimo –rasgo de la modernidad que alimenta el desconocimiento del otro–. Su gran acto de valor y locura consiste en robar unas armas de la época de la Independencia del Museo de Historia Nacional y en un acto de locura premeditada, ingresar a la casa de Lotario Valladares con el fin de que él lea su obra. El tercer personaje es Víctor Casabianca, coronel encargado de la investigación del robo de armas y quien en un acto final de poca cordura, asesina a Salvador Duncan cuando se encuentra en la casa de Lotario. Además de este hecho, es un policía que utiliza técnicas poco ortodoxas para conseguir información de sus reos o eliminar a personas que no le convienen al sistema judicial del país. Finalmente, se encuentra Gina Rivera, joven periodista comprometida con la verdad que se ve envuelta en un romance con Casabianca y es víctima de un hecho delictivo: es secuestrada, drogada y violada por secuaces de un grupo al que políticamente ella atacó desde su columna periodística.

De la locura y otros crímenes ofrece así unos personajes y un panorama cotidiano y normal para un país como el nuestro; ninguno de ellos escapa de ser una copia de la realidad y de representar una realidad alucinada, un tanto delirante. Ahora bien, ¿cómo se entrelazan sus vidas? ¿Qué tipo de mundo crean cuando se acercan unos a otros? La obra presenta a los personajes uno a uno y sin aparente relación entre ellos; sin embargo, ellos van tejiendo los hechos que en un momento determinado de la historia los unirá: Salvador Duncan roba unas armas antiguas y que no le servirían para su propósito: un signo evidente de su locura:

“Observando las armas, Valladares comprendió que su interlocutor no parecía encontrarse en sus cabales. “¿Qué clase de tipo es éste? ¿Qué quiere?”, se interrogaba” (*De la locura y otros crímenes*, 2006: 186), o: “Valladares notó la irregularidad en el comportamiento del asaltante. Por momentos sus razonamientos eran coherentes, en contraste, sus salidas explosivas eran el colmo del disparate” (*De la locura y otros crímenes*, 190); en su huída del Museo pierde dos páginas de uno de sus escritos –que servirán a Casabianca para reconstruir el delito y lanzarse a la caza de los supuestos delincuentes –las comunidades negras de la ciudad– (*De la locura y otros crímenes*, 124); en su habitación observa con atención y alejado de cualquier realidad una imagen de su abuelo con el fin de reconstruir su historia y de paso entender la propia <descubriendo los pasos de su abuelo encontrará los suyos y su destino –lo que está escrito y se debe cumplir para no alterar la causa primera de la existencia– destino: esa es en síntesis la obra que escribe y que entrega a Valladares para que lea>: “Siempre quiso Duncan escribir la historia de su antepasado. Para ello, había recopilado buena parte de cartas, retratos, recortes de periódicos del siglo pasado” (*De la locura y otros crímenes*, 99); vigila a Lotario Valladares: su casa, los lugares a donde va, su rutina hasta que una noche puede ingresar a su casa y se desencadena la tragedia que lo llevara a su muerte.

De otra parte, Lotario Valladares escribe todas las mañanas una columna para el periódico; inicia un ensayo sobre la ciudad titulado *Bogotá: ¿Ciudad perversa?* en el que pretende desenmascarar a la ciudad y mostrar la ruindad que la ha caracterizado a lo largo de la historia (por ejemplo, el trato que tuvo con Simón Bolívar); asiste a reuniones sociales para presentar obras de diferentes personalidades; se encuentra en su casa con amigos con los cuales discute sobre el país y la escritura; pero lo más importante es que es consciente de su pasado y de su falta de espíritu para la escritura; en el acto final de la obra escucha a Duncan cuando éste ingresa a su casa, lee su obra y se siente acongojado y triste por su muerte, pero principalmente porque esa obra está llena de vida, de experiencias, del significado que él jamás podría darle a las suyas: “ –Mataron al hombre que hizo la novela que jamás pude escribir –agregó consternado Valladares” (*De la locura y otros crímenes*, 196).

Luego encontramos a Casabianca. Un hombre en apariencia normal: casado, con hijos, su esposa es una mujer joven que después de los embarazos ha perdido su figura y ahora resulta

poco atractiva para él, un hogar rutinario, un trabajo estable; sostiene un romance con la periodista Gina Rivera, a quien sí ama; policía corrupto que utiliza el secuestro, la tortura y el asesinato con tal de conseguir lo que desea –doble personalidad al estilo de los personajes de *Relato de un asesino*–; en un ataque sorpresa intenta rescatar a Lotario Valladares y asesina a Salvador Duncan; en el epílogo se conoce el desenlace de su vida: encarcelado y enjuiciado por sus tácticas policivas.

Y finalmente, Gina Rivera quien a costa aun de su propia seguridad, tiene contactos con presos políticos, escribe columnas periodísticas contra líderes políticos, se entera de otra realidad, es decir, de aquella que se vive en las calles, en las universidades, en los grupos al margen de la ley; sostiene un romance con Casabianca a quien abandona cuando descubre el lado oscuro de su vida; y posteriormente, es víctima de un hecho delictivo que la aleja por un largo tiempo del periodismo, la obliga a asistir a terapias psicológicas y a encontrarse consigo misma; ella camina por planos alternos de la conciencia: la suya y la de los otros.

Las vidas de estos personajes, sin aparente relación, se enlazan para presentar una imagen de la realidad colombiana que no escapa a la locura: seres solitarios, anónimos, atrapados en rutinas asfixiantes, que buscan desesperadamente algo que les permita vivir y dar sentido a su existencia.

1.4. El estado del arte sobre la obra de Laura Restrepo

1.4.1. Entreabriendo la puerta

En la narrativa de esta escritora se evidencia un alto compromiso político y social con Colombia: novelas, ensayos, artículos y reportajes que dibujan un país aterrado, oprimido y gris, pero siempre con ganas de vivir. Dice Gabriel García Márquez acerca de Laura Restrepo:

da vida a una singular amalgama entre investigación periodística y creación literaria. Así, la miseria y la violencia que anidan en el corazón de la sociedad colombiana están siempre presentes, pero también lo están en su fascinación por la cultura popular y en el juego impecable de su humorismo, de una ironía a la vez ácida y tierna que salva a sus novelas de toda tentación de patetismo o melodrama, convirtiéndola en una lectura irrefutablemente placentera (García Márquez, 2005, presentación).

A Restrepo⁵² se le acusa de hacer periodismo fantástico, frente a lo cual ella afirma (específicamente acerca de su novela *Delirio*): “La primera fase fue la de la investigación y ya sobre ella monté la ficción, que es como una maña mía... los hechos los tergiverso, los cambio, los aumento hasta volverlos literatura y ese es un vicio que me apareció desde que trabajaba de periodista” (Ureña, 2005). Entonces, más que periodismo fantástico estamos frente a una obra literaria de gran calidad que se nutre de la realidad y de la cotidianidad colombiana.

Varias de sus obras⁵³ son fruto de una ardua labor investigativa que poco a poco se va confundiendo con la ficción, hasta el grado que el producto final es una obra totalmente nueva y si cabe el término meta ficcional acerca de un país que se construye y se reconstruye cada día, país gótico en el que sus novelas se desarrollan y adquieren forma: difusa, borrosa, pero que a través del ejercicio de la escritura se llena de memoria y se escribe e inscribe en la literatura y en la historia de un país.

Como se mencionó en párrafos anteriores, Restrepo es una escritora comprometida con un país enfermo de mentiras, de verdades a medias (que es lo mismo que una mentira), de salidas fáciles (el narcotráfico –tema tratado en dos momentos de la obra de Restrepo *Leopardo al sol* y *Delirio*–, el lavado de dólares, el robo, etc.), y al que busca, en cierta forma, sanar a través de la palabra, del lenguaje y con sus novelas. Por ello, consideramos que uno de los temas centrales, si no el más importante, en las novelas de Restrepo es la enfermedad. La autora enferma a sus personajes en lo físico y en lo mental; los lleva al extremo, a los límites, a la postración, pero no a la muerte. Por ejemplo, en *La isla de la pasión*, Ramón Arnaud, al igual

⁵² Laura Restrepo ha alcanzado reconocimiento internacional. Se graduó en Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes y posteriormente hizo un postgrado en Ciencias Políticas. Fue profesora de Literatura en las universidades Nacional y del Rosario. Ha trabajado en la Revista *Cromos* y ha sido editora, entre otras publicaciones de la revista *Semana*; actividades que alternó con las de la escritura literaria. Dirigió el Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá durante una breve temporada, que se interrumpió, por los compromisos surgidos tras la obtención del Premio Alfaguara de Novela (2004) por su obra *Delirio*. En el país, se ha dedicado a la política, al periodismo y a la creación literaria

⁵³ En 1986 publicó su primer libro, *Historia de una traición*, reportaje fruto de su experiencia en el proceso de paz con el grupo guerrillero M-19 durante el gobierno de Belisario Betancur. Dicha actividad le llevó al compromiso con las ideas políticas del grupo y a exiliarse del país durante varios años. A este libro le siguieron *La isla de la pasión* (1989) –escrito durante su exilio en México–, *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001) y *Olor a rosas invisibles* (2002). Es coautora de *Once ensayos sobre la violencia* (1985), *Operación Príncipe* (1988) –periodismo–, *En qué momento se jodió Medellín* (1991) y *Del amor y del fuego* (1991) –ensayo–, así como del libro para niños *Las vacas comen espaguetis* (1989) premio *Grinzane Cavour* en Italia (2006). Su más reciente obra es *Demasiados héroes* (2009).

que otros habitantes de la isla, sufre de escorbuto, el negro Victoriano se deforma tras sufrir escorbuto, reumatismo y raquitismo; otros se acercan a la tenue línea de la locura: cuando Ramón Arnaud busca el tesoro del pirata Clipperton o cuando cree divisar un barco en el mar y va tras él, el alemán Schultz, quien tras perder su empleo, enloquece y destruye todo lo que encuentra a su paso; en *La novia oscura*, Sacramento, eterno enamorado de Sayonara, sufre de malaria; Todos los Santos, vieja matrona del barrio de tolerancia de Tora envejece en la oscuridad, sus ojos están enfermos; Sayonara, es una prostituta desnutrida que continuamente intenta suicidarse; y el payanés, su amor, un loco enamorado de “la Emilia”; en *Dulce compañía*, el ángel sufre de una especie de autismo, epilepsia y esquizofrenia; y en *Delirio*, Agustina, Eugenia y Portulinus, transitan libremente por el mundo de la locura: entran y salen sin problema, aunque a veces se quedan allí por un tiempo prolongado (lo cual hace temer por su historia personal, y por supuesto, la del país en el que viven; esto como consecuencia de una doble situación: negación de la realidad y afirmación de la posibilidad que la locura permite –vivir en un mundo alterno, en el cual la realidad y quienes allí habitan son excluidos–).

Laura Restrepo retrata a la sociedad colombiana en su enfermedad, pero principalmente en su delirio, en su locura de poder, de grandeza y de fracaso, por ello el loco es eje central de algunas de sus novelas: “Laura Restrepo le da cuerpo a los personajes, los pule, les arranca las verdades y mentiras, como el escultor decanta el mármol y lo moldea. Personajes difíciles, torturados, aberrados, inmersos en sus propias faenas de supervivencia (Ureña, 2005).

La isla de la pasión inicia con un epígrafe de don Quijote de La Mancha –el loco más cuerdo de la literatura o la lucidez de la locura–: “...y luego con algunas ridículas ceremonias le entregaron las llaves del pueblo y le admitieron como perpetuo gobernador de la ínsula de Barataria” (*La isla de la pasión*, 1989: 7) hecho que lleva a pensar que la obra trabajará la locura como un elemento importante en su construcción y desarrollo; y no es descabellado pensarlo, puesto que Ramón –protagonista–, al igual que Sancho Panza, recibe una isla y es nombrado gobernador de la misma. Sin embargo, Laura Restrepo da un paso más: si Sancho Panza, después de probar los sinsabores del poder, renuncia a su cargo y vuelve a sus andadas y aventuras con don Quijote, en *La isla de la pasión* los personajes están condenados: son

abandonados en la isla, a su suerte y al azar –ninguno puede escapar; y cuando tienen la oportunidad de hacerlo deciden quedarse en la isla, así fue la respuesta de Ramón ante el ofrecimiento del capitán Williams de llevarlos a tierra firme: “–Le agradezco enormemente – dijo Arnaud– pero no he recibido órdenes de mis superiores de abandonar mi puesto” (*La isla de la pasión*, 218). Hecho quijotesco, heroico y desquiciado presenta L. Restrepo (quien tras varios años de investigación sobre la Isla de Clipperton y sus habitantes, escribe la obra combinando la realidad –datos, documentos, testimonios– con la ficción –vivencias de los personajes, avatares de su estadía en la isla, pensamientos, temores, deseos y frustraciones–): un hombre, su esposa y algunos guardias deben defender la soberanía de México en una isla perdida en el océano; se sabe también que queda en el Océano Pacífico a 10 grados, 13 minutos latitud norte y 105 grados, 26 minutos longitud oeste, y que el lugar más cercano a ella es el puerto mexicano de Acapulco, a una distancia de 511 millas náuticas, o sea 945 kilómetros (*La isla de la pasión*, 14).

Isla minúscula, desierta y abandonada que a nadie interesa y que se convierte para México y sus habitantes en un no lugar: allí cada uno se pierde, crea su propio mundo y se encierra en su locura cotidiana la cual hace que la realidad sea una versión de la locura –para el cuerdo la locura es ajena, y para el loco, la cordura es la alteración de la locura, por ello uno y otro son extraños y ajenos para sus respectivos mundos–.

Dos manifestaciones de la locura son evidentes en la obra: la individual y la colectiva. Con respecto a la primera, varios personajes son sus portadores: desde el gobernador, Ramón⁵⁴ – quien aun conociendo lo que implicaba irse para la isla decide hacerlo: hecho estúpido, heroico o loco–, hasta sus compañeros: Teniente Secundino Ángel Cardona, quien acompaña a Ramón tanto en la búsqueda del famoso tesoro del pirata Clipperton como en la búsqueda del barco que aparece en el horizonte –lo secunda en su alucinación y termina convencido de la realidad del mismo–; Gustavo Schultz, –alemán representante de una compañía inglesa de

⁵⁴ Según los documentos históricos consultados por Laura Restrepo se afirma que Ramón enloqueció. En la bitácora del capitán norteamericano H.P. Perril, del cañonero *U.S.S. Yorktown* fechada el miércoles 17 de julio de 1917 se escribe: “La mente del capitán Arnaud se desequilibró de tanto elucubrar sobre la situación desesperada de todos ellos, pues se consideraba el responsable de que las cosas estuvieran así. Un día, imaginando que veía un barco a corta distancia de la orilla, obligó a sus hombres a abordar una lancha con el propósito de que remaran y lo llevaran hasta él, para pedir ayuda. Los hombres se negaban a ceder ante el capricho del capitán, sabiendo bien que el barco existía sólo en su imaginación” (*La isla de la pasión*: 276).

guano— quien se refugia en la locura para no morir de tedio ni desesperación tras la cancelación de la empresa que dirige (es importante aclarar que Schultz recupera la cordura con el amor —fórmula de sanación— de Altagracia y tras ser expulsado de la isla y regresar al continente); la vieja Juana: quien vive aislada del grupo y tras la epidemia de escorbuto reaparece para dividir a los habitantes en dos bandos: el de Ramón y el suyo, el primero utiliza la ciencia para sanarlos y ella la superchería y las creencias supersticiosas de los enfermos⁵⁵. Sus prácticas y consejos llevan a la muerte a todos sus seguidores, incluso a ella misma. También encontramos a Altagracia, quien luego de recibir golpes y maltratos del negro Victoriano Álvarez, y regresar al continente, muere *loquita, pero contenta* (*La isla de la pasión*, 315), según palabras de su prima Guillermina. Para finalizar está el último hombre en la isla: el negro Victoriano Álvarez, quien luego de una larga enfermedad y abandono por los habitantes de la isla se toma el poder y se nombra Gobernador y dueño de todas las cosas y personas de la isla. Su actuar es irracional: toma a las mujeres que desea, se las lleva a su cueva, las golpea, maltrata y abusa. Incluso amenaza a Alicia y Tirsa con poseerlas apenas finalicen sus embarazos, lo cual lleva a Alicia inicialmente a un intento de suicidio y luego a asesinarlo y dar por terminada la situación, y por supuesto con la locura.

En relación con la locura colectiva dos ejemplos concretos pueden ilustrarla: en primer lugar la búsqueda del tesoro emprendida por Ramón y los hombres de la isla. Tras conocer la historia de la isla, su primer nombre —Isla de la pasión, dado por Magallanes— y la importancia que tuvo en la vida del pirata Clipperton, los hombres se dan a la tarea de encontrar el famoso tesoro —su búsqueda presenta varias caras, por un lado es la manera de vencer el tedio de la vida en la isla, de otro, es la causa, en un momento dado, de la locura, pero es también la manera de escapar de la isla como prisión—; para ello, escrutan cada rincón de la isla, mueven cuanta piedra pueden y al final, perdida la fiebre del oro y de la locura, vuelven a la rutina:

⁵⁵ Una situación similar se desarrolla en *Del amor y otros demonios* (1994) de Gabriel García Márquez: Sierva María de Todos los Ángeles —o María Mandinga, su nombre africano—, hija única del marqués de Casaldueiro es mordida por un perro con rabia, tras algunas semanas de incubar la enfermedad se intenta su curación: “El marqués no se confió a Dios, sino a todo el que le diera alguna esperanza. En la ciudad había tres médicos graduados, seis boticarios, once barberos sangradores y un número incontable de curanderos y dónines en menesteres de hechicería...” (69); incluso Sagunta, su nodriza —esclava africana quien la había criado y formado en sus creencias— luego de ver su sufrimiento, se desnuda y restriega su cuerpo —cubierto de unturas de indios— en un último intento por sanarla y salvarla de la muerte. Ni los médicos, ni los ritos paganos, ni encerrarla en el convento de Santa Clara —decisión última que toma su padre— fueron remedio contra el mal.

Pero todos los esfuerzos por encontrar las míticas riquezas del pirata Clipperton habían sido estériles. Después del chasco que se llevaron buscando en la laguna, fallaron también en la gran roca del sur. La recorrieron centímetro a centímetro, por dentro y por fuera, y al cabo de dos semanas, sólo habían encontrado fósiles y líquenes, caracoles antiguos, hongos gigantes, piedras de lava. Los hombres maldijeron, se hicieron un amuleto con algún fósil, con alguna concha de nácar y fueron abandonando el propósito uno a uno (*La isla de la pasión*, 119).

En segundo lugar: tras la muerte de Ramón y Secundino en el mar –los demás hombres habían muerto ya por el escorbuto–, mujeres y niños quedan solos en la isla. Ellas deben hacerse cargo de todo: comida, vivienda y la seguridad de los habitantes. En medio de la tristeza y el abandono son conscientes de sus limitaciones y de la dependencia que tenían de los hombres, y tras varios días de sufrimiento logran una especie de “normalidad” en sus vidas. Normalidad y locura –planos de la razón humana– se fusionan y se apoderan de ellas: los muertos empiezan a habitar el espacio de los vivos, les hablan, los acompañan y hasta les imponen pruebas. Son tan persistentes en su tarea, que los vivos se confunden cada noche con estos: salen a vagar, a lamentarse y flagelarse. Sólo Alicia y Tirsa, esposas de Ramón y Secundino respectivamente, se percatan de la situación y deciden ponerle fin escribiendo un pentálogo⁵⁶:

Primero: Queda terminantemente prohibido rezar, levantar altares y hacer sacrificios.

Segundo: Sólo existen las cosas que vemos y las personas que podemos tocar. Las demás serán desterradas de Clipperton para siempre. Queda prohibido el trato con los muertos.

Tercero: Nadie sale de la casa por la noche, a menos que sea para una tarea corta y tenga permiso. Las horas de la noche son para descansar y para acompañar y proteger a los niños.

Cuarto: Nadie puede asustar a un niño, ni meterle en la cabeza cosas que no son.

Quinto: La que viole cualquiera de estas leyes, de palabra o de obra, será expulsada de la casa, separada de sus hijos y condenada a vivir en el aislamiento (*La isla de la pasión*, 270-271).

Como única solución para no sucumbir ante la falta de razón que se había apoderado de las mujeres de la isla. Afortunadamente o ¿infortunadamente?, son rescatados y llevados al continente, en donde se establecen dos condiciones positivas para su recuperación: lugar físico del encuentro –con sus familiares y con ellas mismas– y lugar virtual para hallar la razón que en la isla habían perdido⁵⁷.

⁵⁶ La Biblia de los católicos presenta un decálogo o lista de los Diez mandamientos (Éxodo 20:1-17) en el cual su Dios expresa las normas o preceptos que debían cumplir en su vida para ser su pueblo elegido. Según la historia, Moisés subió al Monte Sinaí y allí permaneció cuarenta días y cuarenta noches tras los cuales bajó con dos tablas escritas con estos preceptos. En *La isla de la pasión*, Laura Restrepo persigue un fin similar: llamar al orden y encauzar los comportamientos por la periferia (en su obra, signo evidente de locura).

⁵⁷ Similar a la idea griega que se presentó en páginas anteriores: estar en el interior de la ciudad significa estar sano, lucido; estar fuera, en otro lugar, indica locura, desviación.

De otro lado *Dulce compañía*⁵⁸ es la narración de una periodista que, en el curso de un reportaje banal sobre la aparición de un ángel en el barrio Galilea de los cerros orientales de Bogotá, se enfrenta violentamente a los acontecimientos sobrenaturales que conmocionan al barrio. Sus protagonistas, la periodista y el ángel, se debaten entre un amor que compendia dos mundos: el humano y el divino, el racional y el irracional. Sin embargo, la novela va más allá de la anécdota, es la entrada de lleno por parte de Restrepo, al tema de la locura (que en *La isla de la pasión* ya se había evidenciado y que en *La novia oscura* se presentará de forma tangencial); el ángel, según el diagnóstico médico: “anda perdido en alguna parte entre el retraso mental, el autismo y la esquizofrenia” (*Dulce compañía*, 1995: 164), pero según la multitud (sus seguidores) anda con nostalgia del paraíso (la pérdida de la causa primera); paraíso que cree encontrar en el amor de la mujer (La Monita) pero que se constituye sólo en una ilusión. Por su parte, La Monita, la periodista que intenta sanarlo, traerlo a este mundo real, normal, siente miedo de entrar en el mundo de la demencia, porque puede ser contagiosa, o quizás porque, como todos los colombianos, ronda por su umbral:

No es sino caminar unas cuadras más, golpear a su puerta y entrar de lleno en ella para no volver a salir, tal como hicieron mi abuela y mis tías maternas, y al final de sus días, por fatalidad hereditaria, también mi madre, víctima de una arteriosclerosis delirante que llenó su cama y su imaginación de enanitos verdes, saltarines y entrometidos como una legión de ranas (*Dulce compañía*, 127).

Con esta novela, Restrepo presenta a los lectores y estudiosos de su narrativa, una visión de mundo que cuestiona los patrones establecidos sobre lo que es el delirio en una sociedad como la colombiana, en la que la frontera entre lo normal y lo enfermo se diluyen, o mejor, se mezclan y crean una realidad diferente, alucinada. Colombia es un país de contrastes, en el que la realidad tiene muchos matices y la locura múltiples manifestaciones.

En *La novia oscura* la locura es un tema trabajado tangencialmente: en apariencia ninguno de sus personajes es un loco –como se presenta en las obras mencionadas–, y son otros temas los que acaparan la atención: la prostitución –como oficio y construcción de una identidad–, la historia de un pueblo y un país desde la reconstrucción de la vida de sus mujeres y amores:

⁵⁸ Con *Dulce compañía* Restrepo resultó ganadora del Premio Sor Juana Inés de la Cruz 1997 de novela escrita por mujeres, que otorga la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Ha sido merecedora además del *Prinx France Cultura*, premio de la crítica francesa a la mejor novela extranjera publicada en Francia en 1998, y del Premio Arzobispo Juan de Sanclemente 2003, otorgado por los alumnos del Liceo de Santiago de Compostela a la mejor novela en lengua española.

Todos los Santos, la Olguita, Sayonara; la situación de pobreza, hambre, maltrato, colonialismo a que ha sido sometido todo un pueblo y la bonanza y miseria que trajo el petróleo a nuestra nación.

Y aunque en apariencia la locura no es un tema central, Laura Restrepo lo vuelve a presentar relacionado con el amor y todo lo racional e irracional que se puede hacer en su nombre: en primer lugar encontramos a Sacramento, huérfano de padre, abandonado por su madre y criado por las prostitutas del pueblo y por los padres franciscanos de Tora –hecho que sin duda pone sus pensamientos y acciones en constante duda y contradicción, ya que de un lado, se encuentra la represión, el sentimiento de culpa y pecado, y por otro, la placidez del deseo, la libertad de la carne y la búsqueda del amor–. De pequeño, Sacramento quiere ser santo para expiar las culpas de la madre que lo abandonó recién nacido; de joven cree que debe alejar de la prostitución a la niña (Sayonara) ya que fue él quien la llevó a la zona de tolerancia del pueblo; y en su juventud y en medio de las fiebres de la muerte <espacio de locura metaforizado a partir de la elevación de la temperatura corporal como alteración de lo físico y que genera el delirio, pues la fiebre –desde los griegos y aún en Cervantes– era síntoma que antecedía la lucidez de la muerte>, desea casarse con Sayonara (a quien no conoce, o cree no conocer) para sacarla de la vida que lleva. Carga culpas ajenas, su mente divaga en tormentos y penitencias, su locura es consecuencia de los siglos de culpa que la religión ha impuesto sobre la humanidad:

De pequeño, Sacramento quería ser santo. Nadie sospecha lo largas y oscuras que pueden ser las noches de un niño insomne y solitario bajo la resonancia de altos techos de un internado, cuando su corazón se anuda y se estruja rogando el perdón a un Dios Padre que todo lo ve porque es un gran ojo hinchado, un ojo voyerista y furibundo y triangular que sólo habrá de parpadear con benevolencia ante quienes logren ser modelo de castidad, de humildad y sacrificio. Nadie puede medir la hondura de la soledad de un niño que quiere ser santo.

Sobre todo si el indulto que persigue ese niño es no sólo para sus pecados sino también para los pecados del mundo, y ante todo para la ignominia de su madre, cuyo fruto es el propio niño, por ella en pecado concebido (*La novia oscura*, 1999: 181).

Sacramento, a punto de morir por la malaria, sobrevive por la locura del amor: está enamorado de la niña y su recuerdo lo aferra a la vida, y aunque desahuciado por los médicos, decide vivir para cumplir un propósito en la vida: salvar a Sayonara y de paso al mundo: “– Hermano, me estoy quemando vivo –se quejaba Sacramento ante su amigo el Payanés, que

venía a hacerle visita cada vez que podía—. Ardo en fiebres y en amores y me estoy calcinando a fuego lento. ¿No me ves negro?” (*La novia oscura*, 147).

Enfermedad física y de amores se confunden y son una sola, y curarse de una debería ser signo para curarse de la otra: Sacramento logra sobrevivir a la malaria, pero su amor por Sayonara perdurará por siempre sin ser correspondido (condenado a vivir en el infierno de la culpa y sin posibilidad de redención).

Otro personaje enfermo de amor es el Payanés. Ama su trabajo, vive para él, va de pueblo en pueblo adquiriendo fuerza física y moral para ser el mejor en éste, tanto así que se manda tatuar en su pecho a la *Emilia* (torre de perforación petrolera en el campo 26)

—Qué Emilia esta; nunca había visto una bestia tan formidable —dijo conmovido el Payanés, contemplándola con estupor y recelo como si fuera un templo pagano, acariciando con delicadeza la contundencia de sus fierros y haciéndole sin saberlo un juramento de fidelidad que habría de cumplir sin fisuras desde ese primer encuentro hasta el propio día de la muerte (*La novia oscura*, 143).

Del amor al trabajo y a Emilia pasa al de Sayonara: llevando un mensaje de amor de Sacramento se encuentra con la joven prostituta y se enamora de ella, le pide fidelidad para el último viernes de cada mes, y le promete que volverá por ella. Su relación parecía ser la realización perfecta del amor entre la prostituta y el petrolero del que tanto se habló en la región; sin embargo, nunca regresa y diferentes versiones apuntan a tejer un manto de incertidumbre sobre su vida: ¿murió en la huelga de arroz?, ¿regresó con una esposa y unos hijos que lo esperaban en Popayán?, ¿se encontró con Sayonara a orillas del río Magdalena? o ¿simplemente fue una ilusión en la vida de la joven, una manifestación fantástica de la locura?

Por último se encuentra Sayonara: dos personas distintas en un solo cuerpo —niña y prostituta, amada y odiada—. Difícil de definir, de conocer y de interpretar. Es poco lo que se conoce de su vida: nació en Ambalema —Tolima—, tiene cuatro hermanas, su madre se inmoló frente a un cuartel militar, su hermano se suicidó, su padre las abandonó tras la muerte de la madre, y por si fuera poco, lleva sobre sus hombros la tarea de recuperar a sus hermanas. Con esta carga histórica y familiar Sayonara decide ser prostituta en Tora y lo logra: es la más deseada, pero también la más inasible, los hombres pueden acceder a su cuerpo, pero jamás a su corazón (siguiendo el precepto sagrado de la profesión: No te enamores. Como negación del amor y en

consecuencia, el amor pierde su poder de sanación, hecho fuertemente marcado en las obras de Restrepo). Sólo el Payanés logra romper el cerco creado por Sayonara, y ella se enamora. Evidencia clara de contradicción (por su trabajo), su amor desenfrenado es la manifestación de la locura, es un amor irracional, casi instintivo o primitivo: le jura fidelidad, lo espera, y cuando él no regresa, ella avanza por el río Magdalena con el deseo de encontrarlo. Así como llegó, se fue: sola, ensimismada, con una ilusión –al inicio, de buscar trabajo, y al final, de encontrar el amor–, pérdida en su mundo interior –del que pocas veces salió–. ¿Qué fue de ella? No hay certezas, sólo se sabe que se perdió en el río Magdalena buscando el amor <el río que lleva a alguna parte o a ninguna –como en *El amor en los tiempos del cólera*–, un viaje como comienzo y no como final, como búsqueda de libertad y de purificación, como baño que limpia del pecado y del pasado, un río que fluye y que permite viajar en él y a través de él>.

El tema de la locura, sin duda, adquirirá mayores repercusiones y se desarrollará con mayor profundidad en *Delirio*, que como bien dice Laura Restrepo es una metáfora de Latinoamérica:

Me interesaba el tema de la tenue línea que separa la cordura de la locura, de ese abismo de soledad, esa lengua extranjera que no acabamos de descifrar, pero me inquietaba también esa tenue línea que separa la locura exterior de la tuya propia, esa cosa tan loca que estamos viviendo nosotros mismos en Latinoamérica (Lavín, 2004).

La protagonista de la novela, Agustina, (“la loca”) pierde la razón de un día para otro, aparentemente sin un motivo real. Su locura tiene raíz en el pasado, en los acontecimientos familiares, y por ello, sólo yendo a su pasado (el eterno retorno a la causa primera como posibilidad de reconocer el origen del mal), escribiendo su autobiografía, volverá a la razón, a la realidad (tarea que ella nunca emprende). Sin embargo, no es la única “loca” de la novela, están también Aguilar (su esposo, quien como un Quijote busca rescatar a su dama de las garras de la locura, y quien a la postre, será designado por ella para escribir su “autobiografía”), el Midas McAlister (como causante de la narración de Agustina), Pablo Escobar (quien más que un personaje es la sombra que se pasea por la novela, su voz viene de un lado de la “realidad” de Agustina), Eugenia, Portulinus y un conjunto de personajes que dibujan un mundo delirante como el nuestro. En esta novela, el delirio es como un escándalo de la razón, pero también un escándalo del orden social porque además de presentarnos el problema de los personajes, Restrepo intenta presentar la realidad de los colombianos. En ella, poco a poco nos percatamos de lo qué es la locura, y de sus garras, y por supuesto de que no es

glamourosa ni poética (como dice Aguilar); sino aterrante, diabólica, fea, dañina y maligna.

Tanto en *Dulce compañía* como en *Delirio*, Restrepo no desea realizar una descripción médica de la enfermedad, (aunque se describen algunos síntomas y ésta se evidencia en los comportamientos de los protagonistas); por el contrario, se vale de la sintomatología para presentarla de forma simbólica como la búsqueda tanto individual –de sus personajes– como colectiva –de un país particular– de su historia; en sus novelas, los personajes buscan su pasado para construir su identidad y entender su presente; ellos se convierten en los arquetipos de la sociedad colombiana –quien también desea hallar su pasado para “ser” y reconocerse como nación–, porque Colombia, como sus habitantes, también ha sentido el roce de la locura en su rostro: desde la conquista española hasta la actualidad: masacre de las bananeras, asesinato de líderes políticos y personas del pueblo, bombas del terrorismo durante la lucha contra el narcotráfico, masacres cometidas por grupos al margen de la ley –o con la ley a su favor–, desapariciones forzadas, secuestros, y un sinnúmero de hechos más que nos obligan a preguntarnos: ¿de qué lado estamos: de una razón sin razón o definitivamente de la locura?

De forma individual pero también en conjunto estas novelas ofrecen un panorama interesante: la **locura** como trasfondo del mundo novelesco –espacio / tiempo creado –el mundo de la locura, el mundo actual, la locura como estado– y el **loco** –el inspirado (Emmanuel: el ángel), el exiliado dentro de sí mismo (Agustina), el encarcelado (Aguilar, Agustina, Midas McAlister, etc.) –que vive, huye, ama, se esconde tras ella. Las obras proponen una paradoja interesante: vivimos en un mundo alterado, estamos inmersos en la locura, todos poseemos un grado de locura; sin embargo, buscamos la forma de salir de ella, mirarla desde la barrera pero sin perderla de vista, y sin que ella, por supuesto, nos pierda a nosotros.

Padel afirma que “La locura es algo que la modernidad considera como uno de los grandes flagelos que el pensamiento racional debe combatir” (Padel, 2005: 56); sin embargo, esto puede estar bastante alejado de la realidad. Las sociedades modernas conviven con la locura, porque más que una enfermedad, es una de las formas en que los seres humanos se relacionan consigo mismos y con los otros. Más que un estado permanente es una vivencia que delata la presencia de entidades que rigen nuestras vidas. Por eso, ¿para qué combatirla?, ¿para qué luchar contra ella?; es mejor sumergirse en la locura, conocerla a fondo y volverla nuestra

aliada para no enloquecer completamente y para conocernos y construirnos como seres de un espacio tiempo que requiere coordenadas nuevas y una manera diferente de enfrentar el futuro para cambiarlo, para hacerlo habitable⁵⁹.

1.4.2. Otras voces tras la puerta

Si se sigue a Valke, la metáfora que se trabajará en el presente escrito se hace relevante: “La metáfora al interior del relato respecto de Dolores también nos habla de la escritora, nos cuenta de las muchas voces que la habitan, de su necesidad de expresarse. Es relevante que los pájaros enmudezcan cuando ella escribe, cuando expresa su voz, no la que canta confundida con el trinar de las aves, sino la interna, la que tiene algo que decir de las profundidades de su ser, la dueña del misterio” (Valke, 2005: 68). Es la voz interna, la voz de la locura la que resuena desde los personajes de las novelas en cuestión. El juego de voces, de voces que vivencian la locura, es la posibilidad de largo silencio y extremas diatribas como se verá adelante. Antes la autora del artículo propone una cercanía que no puede desatenderse.

Por su parte, y en complemento de lo anterior, un aporte inicial se encuentra en Romero pues permite una mayor profundidad: la denominada por ella “narco-narrativa” se hace “visible tanto en la historia misma como en el modo en que esta está armada, es decir, existe una construcción que quiere representar al delirio” (Romero, 2010: 18). Se dice aporte inicial porque hay coincidencia en el que aparece representado el delirio en la historia y en la palabra que lo expresa. Pero no resulta del todo convincente una especie de reclamo, o mejor, de exigencia planteada a Restrepo:

De tener que seguir un orden lineal se debería colocar primero todo lo acontecido a Portulinus en Alemania, luego situar los discursos de Portulinus, Blanca y sus hijas en Sasaima (acciones relativas

⁵⁹ Dado que un libro no tiene una única lectura, como dice la misma autora de las novelas en cuestión, no puede dejar de nombrarse una interpretación sobre la locura. La locura para el decir de Ballesteros, corresponde a la cruda presentación literaria donde se cruza la historia de Colombia con la generación de soledad y la desesperanza de sus habitantes, presentada en sus personajes: “En la novela se alude de manera recurrente a los vínculos del gobierno con el narcotráfico y de la DEA con la mafia, lazos cuya revelación forma parte del proceso de sanación de Agustina, centrado en el conocimiento y la aceptación de su pasado. Su mejoría es consecuencia de la aceptación paulatina de su condición, el conocimiento de la verdad de lo ocurrido en la familia. Entonces, los síntomas de su mejoría le confieren a la obra una clara proyección de optimismo para la nación” (Ballesteros, 2012: 33). Se trata de una lectura sociológica optimista como el presentado cuando adelanta la idea de que una cercanía a la mejoría surge del reconocimiento de la realidad, o menos críticamente, salvo por la ironía que contiene, son novelas que corresponden a la Crítica de la Razón Extraviada, como lo enuncia Dixon, en clara referencia al filósofo de Köenigsberg, I. Kant.

a la demencia de Portulinus y a la aparición de Abelito Caballero o Fárax), los recuerdos de Agustina cuando era pequeña, los recuerdos de infancia del Midas McAlister, los acontecimientos con el Bichi que lo llevaron a escapar de casa en compañía de la tía Sofi, etc. (Romero, 2010: 19).

Pero, ¿quién reclama orden para el decir de la locura, si precisamente su expresión es no lineal? ¿Acaso es posible reclamarle un silogismo o una demostración a una narración que no está presa del proceder metódico?

Desde este mismo marco de sospechas, no es afortunado un segundo reclamo: “*Delirio* es una novela que contiene una diégesis con un flujo discursivo similar al oral: no se respetan las normas ortográficas ni de puntuación, lo que ayuda a darle al relato dicha fachada caótica, y por qué no, al igual que la realidad colombiana, este es también un modo de representarla por medio del signo en desorden” (21).

No se trata tan sólo de una traslación de una realidad social al mundo de la literatura, es la representación de la realidad desde y su efecto en la locura. Tal puntuación (o la ausencia de la misma), más que corresponder al lenguaje oral, corresponde a la voz del delirio, es la expresión de la locura sin un lenguaje que no es de ella misma, por ello en esta investigación, no se comparte la idea de “fachada caótica”. No es una apariencia, no es un juego, es el decir de una realidad enloquecida que se hace palabra, de unos personajes enloquecidos cuyo decir corresponde al estado mismo de la existencia.

Desde el trabajo de Navia Velasco, en una corta alusión, que establece dos elementos centrales en *Dulce compañía* desde lo que denomina la confusión entre “fantasía y realidad... donde todo cabe” (Navia, 2005: 9): se elabora con claridad el destino de abandono y orfandad de las mujeres y los niños en esta sociedad tanto patriarcal como impune y hace énfasis en el valor de la descripción de la situación colombiana: la manipulación. Si bien, no hay un desarrollo de tal idea, ésta no está ausente: la monita debe cumplir con una exigencia editorial que cargue consigo la efectividad de la Revista –al menos como pretensión inicial.

Con respecto a *Delirio* señala, en primera instancia, que “uno de los aspectos [a su juicio] más significativos de la obra es que todo este mundo, todas estas reflexiones/vivencias, toda esta totalización, nos llega a través de voces, evaluación y sensibilidades femeninas” (Navia, 2005: 10). Sin embargo, y sin que ello corresponda a un desconocimiento de la llamada

literatura de género, importa destacar, por el interés de las ideas que se desarrollarán en adelante, que se trata de “un universo ficcional en el que colombianas y colombianas nos⁶⁰ podemos mirar, descubrir y entender” (Navia, 2005: 11).

Por sobre la idea de género subrayada, surge para el interés de esta investigación la idea del volverse sobre sí mismo. Con la referencia al pronombre de la primera persona del plural la novela permite enfrentamientos con nosotros mismos. El personaje conlleva su propio lenguaje y acción, pero al tiempo son el lenguaje y las acciones de hombres y mujeres en una cultura particular. La literatura, como se sostendrá, es la oportunidad desde la emoción, el detalle, el sentimiento, de hacer vivibles el acontecer de los personajes. Con ello, se habla desde y para los seres humanos y sus acontecimiento sociales, políticos, económicos, todos desquiciantes.

Ahora bien, desde una reflexión sobre la posmodernidad, Donoso señala una idea que para el trabajo investigativo que se presenta, resuena muy adecuado. Parafraseando a la autora, desde la crítica literaria, para que podamos considerar una obra como posmoderna basta con darnos cuenta “de que se trata de una obra del momento que estamos viviendo” (Donoso, 2012: 18), lo que hace referencia a la idea que la literatura no se adelanta a expensas del presente en que es elaborada, y lo que para el espíritu de esta investigación tendrá relevancia en tanto la relación con el pasado, con la memoria, con el olvido, se hace siempre desde una resignificación del presente. Y es la complejidad de un presente particular, el de lo social, lo económico, lo político, pero sobretudo lo que ocurre en el presente de la narración de los personajes, lo que nos permitirá dar cuenta de la expresión de la locura y de sus conexiones con la memoria y el olvido.

En esa apropiación del presente particular de la creación, hay un hecho signficante: como se verá en adelante sobre lo modelos hegemónicos de historia frente a otras historias, también “la literatura de hoy se encuentra en diálogo constante con lo popular” (Donoso, 2012: 35). Se trata de una apertura a involucrar lo separado, lo excluido, lo ajeno. Que según la autora la literatura de este presente acepta que no se trata de culturas excluyentes [la alta cultura y la cultura popular], la “ciudad letrada y la ciudad real” como se las denomina en el texto sobre

⁶⁰ El subrayado corresponde a la autora del presente trabajo de investigación.

posmodernidad. Estas ciudades, desde las cuales es narrada la novela *Delirio* se centra en Bogotá: “ciudad caótica [que] perfila un individuo igualmente caótico, preocupado, estresado, que no sabe cuándo le puede suceder algo” (Donoso, 2012: 43).

No obstante lo anterior, llama la atención que los párrafos dedicados a esta obra, centrados en una síntesis desde una lucha de clases, terminan con una aparente contradicción con la no exclusión señalada en líneas anteriores: “En esta obra de Restrepo puede verse la dualidad entre la ciudad letrada y la ciudad real, dualidad que deviene mezcla a través de ciertos personajes y situaciones —como el narcotráfico— en las cuales las dos ciudades inevitablemente coexisten e interactúan” (Donoso, 2012: 44). Si se trata de dualidad, ¿cómo es que al mismo tiempo coexisten?

Igualmente, desde una perspectiva de género se adelanta el trabajo de Valencia (2010)⁶¹, quien soporta una interpretación de la obra *Delirio* a partir de las ideas que se enfrentan contra lo que denomina “democracia masculina” (Valencia, 2010: 12) y ello desde la reivindicación de dinámicas cotidianas. Sin embargo, más cerca de los intereses de esta investigación se encuentra una afirmación altamente relevante por su pertinencia para la construcción de la propia interpretación que se adelanta en este trabajo:

La caída de la Historia oficial como principio de verdad, y de la legitimidad o creencia colectiva de dinámicas únicas de poder —que redundan en la competencia y la lucha armada— es posible hablar y escribir, instaurando una posición que avala la resolución armónica de los conflictos, no armada, conciliadora (mas no permisiva, tolerante, tonta) donde tiene relevancia la subjetividad, por lo tanto la memoria individual como gen de una memoria colectiva, múltiple, que no implica una difusión mediática para demostrar su existencia y su importancia en el proceso de construcción de un país físico e imaginario (Valencia, 2010: 13).

Esta aproximación interpretativa resuena muy pertinente para el trabajo, pero no deja de inquietar el ánimo conciliatorio como condición de posibilidad para una resolución armónica que, por demás, no es evidente en la novela *Delirio* y, más bien, riñe conceptualmente con la propuesta de una “democracia femenina” tal como la enuncia la autora. Se trata de un nuevo dualismo que se pretenderá superar desde una nueva interpretación de la obra de Restrepo.

⁶¹ El documento de Valencia aporta información relevante sobre otros acercamientos a la obra de Laura Restrepo. En relación con las dos novelas abordadas, en este trabajo se referencian: Pineda, Botero Álvaro. *Estudios críticos sobre la novela colombiana. 1990 – 2004*. Medellín: Eait. Medellín: 2005. Pinzón Varilla, Luisa. “Imaginarios simbólicos femeninos en *Dulce compañía* de Laura Restrepo”, en: *El imaginario simbólico femenino en las literaturas cubana y colombiana contemporáneas*. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 2001.

Precisamente la lucha del citado documento contra la hegemonía surge preocupante por mantener la idea de la separación, del dualismo que se quiere enfrentar.

Una nota final de esta autora se hace relevante por el tema de la presente investigación: “A lo largo de la novela se nos revelan los sujetos hacedores de la historia, evidenciando desde su particular punto de vista, el ahogo de los lazos familiares en una sociedad colombiana de fin del siglo XX: sumida en el exceso de demanda, de oferta, de apariencias...” (Valencia, 2010: 180).

Ahora bien, un documento de consulta para el presente trabajo es *El Universo Literario de Laura Restrepo*, obra que presenta un grupo de ensayos en torno a la obra de la escritora bogotana, en consonancia con el intercambio cultural. Hacer esta publicación entre Colombia y Estados Unidos significa una confluencia de lecturas y de apreciaciones en una novelista que propone múltiples entradas a su universo literario y en cada una de ellas permite entretejer una nueva versión de las situaciones referidas. Se diría en jerga: hay para todos los gustos, sin que esto melle la calidad literaria y la propuesta estética de las novelas. Resalta la labor de la Universidad del Valle como pionera en los estudios literarios nacionales. Así:

Monserrat Ordoñez, en “Laura Restrepo, ángeles y prostitutas: dos novelas”⁶² en *De voces y de amores: ensayos sobre literatura latinoamericana y otras narraciones*, presenta un ensayo que interpreta las novelas *Dulce compañía* y *La novia oscura* como relatos que configuran con sus personajes protagónicos: El ángel y Sayonara sendas metáforas del país Colombia. El primero referido a la ciudad desquiciada, desbaratada, autista y la segunda a la nación: oscura, desconocida, amada, indefinida, hecha de versiones contradictorias. Ordoñez considera que la escritura de Laura Restrepo es nueva, crítica, versátil. En relación con el tema de esta investigación no deja de ser persuasiva la siguiente idea: “Bogotá es como el ángel autista, y amar a Bogotá es tan loco como amar a un ángel caído” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 188).

Si se sigue el decir de Cruz Calvo, desde *La construcción del personaje femenino en Dulce compañía*, en la puesta en escena literaria los usos del lenguaje transitan varias

⁶² Artículo que hace parte de conjunto de escritos sobre Laura Restrepo, presentado en el Universo literario de Laura Restrepo de Sánchez-Blake & Lirot.

alternativas; pero si se ubica el decir en la historia construida, prima un lenguaje particular: el de lo diferente, lo aislado, lo desconocido – la locura: “no faltan en estos acercamientos discursivos la ironización y el humor, que tratan de destruir la posibilidad de un lenguaje diferente, porque explica una realidad que no se encasilla en la que conoce la periodista, pero que sí experimenta esa otra parte de la ciudad que está marginada y por eso su lenguaje es marginal” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 139). No obstante lo anterior, concluye esta interpretación con un énfasis en el hecho que la obra de Restrepo hace patente una “ruptura con el poder patriarcal” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 146).

En un ángulo complementario, Jaramillo⁶³ sintetiza el valor de la misma novela en el hecho que se logra centrar “la segmentación de nuestra sociedad” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 149). En orden a ello, se subraya un elemento central: el enfrentamiento entre lógicas diferentes: “la lógica racional, moderna, cartesiana” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 150) y su transgresión desde los “irracional”, lo inverosímil, lo prodigioso. Lo fundamental radica en su última expresión: “la realidad que enfrentamos tiene aristas que no siempre aprehendemos con los dispositivos usuales de organización de nuestras percepciones” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 156).

En relación con *Deliro*, Montes⁶⁴ adelanta una lectura de la novela desde los elementos suministrados por Deleuze y Guatari, con los cuales se “permite demostrar cómo en la novela de Laura Restrepo los personajes fluctúan entre los dos extremos del delirio (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 260). Por su parte *La mimesis trágica: acercamiento a la fragmentación social*, de Ávila señala que “los personajes son un reflejo de la sociedad, son puntos esquemáticos que configuran un comportamiento específico. *Delirio* ofrece un replanteamiento de los principales problemas colombianos por el proceder de dichos personajes. Ellos conforman las diferentes fragmentaciones sociales y políticas que son el reflejo de la actualidad” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 271).

En otra mirada, aún cuando con interpretación desde el análisis propio de un indagación

⁶³ En Segmentación social e imaginación.

⁶⁴ En Deseo social e individual.

detectivesca, Barraza⁶⁵ centra la atención en cómo la novela enfatiza en una reconstrucción de la memoria, en una recuperación del pasado. Su idea guarda correspondencia con una idea que se trabaja en la investigación que se presenta: “Esta contradicción entre enunciado y enunciación de un discurso que se desdice a sí mismo ciertamente confunde y asfixia. Es decir, la yuxtaposición entre verdad y apariencia es lo que en gran parte enferma a Agustina” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 277). El valor de tal idea está en la reivindicación de la contradicción como elemento inherente a los seres humanos y a sus actividades. Por esto, hay una cierta coincidencia entre la investigación y Barraza, cuando afirma: “En *Delirio* se rota el eje de la percepción al jugar con el concepto de dominar el espacio versus dominarse dentro del espacio” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 286).

Avila⁶⁶, adelanta una interpretación de la novela desde el concepto estético de mimesis: “Delirio ofrece un replanteamiento de los principales problemas colombianos por el proceder de dichos personajes [Agustina, Mida McAlister, Pablo Escobar, Aguilar]. Ellos conforman las diferentes fragmentaciones sociales y políticas que son el reflejo [mimesis] de la realidad” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 271).

De esta colección de artículos, finalmente, hay una expresión que se subraya desde el decir de Blanco: “Laura Restrepo forma parte de un grupo de escritores que se han encargado ‘tácitamente’ de impedirnos que la memoria naufrague en el olvido” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 294). Tal reivindicación es lo que permite a la autora señalar que “La falta de razón, que aqueja a Agustina como un aparente olvido, es el símbolo de una sociedad que pretende, a toda costa, mantener su statu quo” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 298). Se trata de una valoración de la memoria, y con ella de la demencia devenida por la violencia familiar, social, política, sexual, que bien complementa García⁶⁷ cuando enuncia que “como sabemos por estudios sobre la violencia doméstica, los perjudicados no son sólo los que reciben los golpes, sino también los que están presentes” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 314).

⁶⁵ En La reestructuración y el desplazamiento social en el espacio urbano.

⁶⁶ En La mimesis trágica: acercamiento a la fragmentación social.

⁶⁷ La cita corresponde al artículo denominado Los escenarios de la violencia: el hogar y la nación, publicado en el conjunto de trabajos denominado El universo literario de Laura Restrepo.

Finalmente, Sánchez-Blake en *La frontera invisible: razón y sinrazón*, adelanta una apreciación, al tiempo que persuasiva, discutible, y sobre la cual el trabajo de investigación ofrece suficientes elementos de juicio. Dice la autora: “La locura se convierte en una forma de razón, de alguna manera adquiere un sentido dentro del campo de la razón, por eso no se reconoce... los acontecimientos recientes del mundo demuestran que los lados del espejo se confunden entre el delirio de la razón y la sinrazón” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 334), tema crucial de la investigación que se presenta.

Carminia Navia Velasco, en *Laura Restrepo, La creación de un mundo novelístico* presenta a la autora bogotana y ocho de sus novelas, como una escritora multifacética que junto a su trabajo periodístico e investigativo “recoge lo mejor de la tradición novelística, tanto femenina como masculina, en el país” (Navia, 2005: 7). En el caso particular de *Dulce compañía* se adelanta una interpretación moralista y se enfatiza un juego de opuestos inevitable cuando se ponen en juego la vida de una reportera, las características de un barrio popular de Bogotá y el mundo de los ángeles que se trabajan desde las situaciones y el decir de los personajes, así: “El lector / la lectora son llevados, a través de una trama más o menos alucinada y extraordinaria, a las reflexiones sobre el bien y el mal, que llegan en los cuadernos escritos o dictados por el ángel o por Manuel” (Navia, 2005: 9).

Por su parte, y en relación con la novela *Delirio*, “se teje y desteje la historia central [...] la historia de un país que se destruye y se enloquece a sí mismo” (Navia, 2005: 11). Tal apreciación cobra importancia para este trabajo por cuanto insinúa el carácter móvil, transmutante de los acontecimientos humanos, sociales, políticos. Aún cuando, de nuevo subraya un carácter moralista en la novela, “el eje central de la obra presenta, a través de los corredores de la locura, la vida de una familia colombiana de clase media alta, y a través de esta familia, la vida misma del país que nos enloqueció entre las manos, sin que logremos resolver los hilos que condujeron a esa realidad” (Navia, 2005: 11). Finalmente, resaltamos un expresión significativa para la interpretación que se ofrece en este trabajo, así: “Laura Restrepo ha logrado con esta novela, no sólo una magnífica literatura en la cual el placer de leer se intensifica, sino una parábola que nos ayuda a comprendernos, atrapados y atrapadas

como estamos en tantas redes invisibles que no permiten nuestro acceso a una palabra reveladora de sentidos y horizontes” (Navia, 2005: 14-15).

En la gran mayoría de los estudios sobre las obras, además de hacerse permanentes elogios, hay un elemento constante referido a la dimensión socio-política como elemento central para explicar los acontecimientos de las narraciones noveladas. En general, no se encuentran artículos dedicados a hacer manifiesta la locura, aun cuando muchos de ellos enuncien que es un tema presentado. Para esta investigación, se pretende dejar hablar a la locura, no se pretende juzgar la misma. Escasamente el juicio radica, precisamente, en que no se ha escuchado la voz de la sinrazón y es ello, esa es la tesis, algo que se supera desde *Dulce compañía* y *Delirio*. En estas novelas se ofrece una forma de dejar decir, de vivenciar la locura como compañera de la cordura, de la memoria y del olvido. Las dos novelas hacen posible que las separaciones que expresa el dualismo se derrumben y ello gracias al decir novelado.

2. Entre poríferos y estatismos

Aguas distintas fluyen sobre los que entran en los mismos ríos.
Heráclito (540 a. C.- 470 a. C.)

De manera similar a lo que ocurre con las denominadas esponjas, la existencia humana transcurre entre la recepción de información y la expulsión de la afectación⁶⁸ que ella produce, entre la incorporación de experiencias y el alejamiento de ellas; la existencia humana es un ir y venir permanente, un conocer y un desconocer, un construir y un deconstruir; un transitar permanente entre un estado psicológico y otro, entre una alteración y una vivencia sosegada, entre un discurrir lógico objetivo y un decir desde la emoción y la afectación. Los seres humanos no vivencian escenarios definitivos para todo tiempo y lugar. Como ocurre con los “ostiolos”, los seres humanos nos situamos en la porosidad permanente de la llegada de información, de anécdotas, de emociones y de saberes; y de todo ello a través de múltiples representaciones, expresiones y acciones (que en ellos corresponden biológicamente a los “ósculos”) se expulsan los procesamientos que interiormente se construyen. Se ofrecen respuestas a preguntas sobre múltiples fenómenos, se construyen imaginarios que envuelven significativamente lo recibido y se ofrecen repulsas, a lo establecido. La esponja, así como el corazón lo es por su incesante movimiento.

En términos de usos del lenguaje, el recurso ejemplificante que brindan los mitos no ha desaparecido de nuestras culturas, por fuertes que hayan sido las pretensiones desde posturas academicistas, o desde juzgamientos ligeros sobre su banalidad, o de estrategias no siempre sensatas sobre su anulación. Ante la realidad de una fuerza marítima, con la forma de tsunami, la furia de Poseidón fue su inicial explicación; frente a la razón de ser de la luz y del pecado,

⁶⁸ Afectación no tiene una connotación negativa. Hace referencia al hecho que desde las palabras de los otros, desde las acciones acometidas, desde los sucesos acaecidos lo sujetos se ven conmovidos, sobresaltados, inquietados. Los hechos se hacen acontecimiento, no suceden sin que los sujetos vivencien y experimenten significados, repugnancias, molestias, placeres, engrandecimientos, en una palabra, sin que sobre ellos se produzcan huellas.

la palabra divina, manifiesta en el Génesis, dio fuerza al poder creador del Dios único y al establecimiento de quien arruinó la vida de los hombres: la mujer; los muiscas se vieron en la necesidad de acudir a Bochica, tras cumplir ayunos, ofrendas y sacrificios porque Chibchacún resolvió atraer las fuerzas de los ríos Funza, Sopó y Tibitó hacia la sabana, inundando el altiplano y arrasando los cultivos y las viviendas; Idun es la diosa que permite entender prácticas cotidianas, incluso de nuestros días, cuando hay ensañamiento por la eterna juventud, y se acude a “la caja de las manzanas de oro que conceden vida y juventud eternas”. La fertilidad y la agricultura se deben a Marte, que también es un origen divino de nuestro día martes y ello es señal positiva de productividad, pero su casco igualmente se relaciona con el origen de la guerra, y ello ilustra la otra cara de la moneda, la negativa, la relacionada con la guerra en el acontecer político.

Ciertamente, no se trata de remembranzas mitológicas, sino del hecho de cómo los seres humanos enfrentamos realidades, sentimientos, esperanzas y saberes desde narraciones que quieren dar sentido a nuestras propias experiencias y hasta ofrecer razones de experiencias ajenas. Estos relatos míticos manifiestan maneras de asumir la existencia, modos de dar cuenta de las vivencias. Esos mitos, que no son ajenos a las vidas concretas de regiones particulares del planeta, se han acompañado de estrategias mágicas, de acciones que devienen en supersticiones o en acciones que establecen prácticas ritualizadas que se convierten en los modos de vida propios de los individuos.

En este orden de ideas, es importante para este trabajo, ofrecer una aproximación al concepto de tensión como esa fuerza no concluyente parecida al movimiento del corazón, a la vida de la esponja o la situación del borde de un abismo. Se trata de una noción que quiere ser rastreada en las novelas *Dulce compañía* y *Delirio*.

El concepto de tensión es una noción que supera las barreras rígidas entre realidades, entre experiencias y vivencias humanas, acaso de las cuales, esa es la sospecha, ninguno podemos escapar. Ahora bien, y esa es una segunda sospecha, la manera como ello se presenta no es tan sólo un recurso literario, sino el devenir narrativo que caracteriza a la novela para evidenciar ese permanente fluctuar del ser humano. Más que la quietud pretendida, o la nostalgia paradisíaca de un lugar de perfección, la vida humana parece transcurrir en contantes

movimientos. Probablemente sólo ha sido la pretensión de algunos discursos el negar el movimiento pendular incesante en el cual se juega la vida humana; contrariamente, es desde ese movimiento interno, propio, social, público y/o privado que transcurre la conquista del sentido, la proliferación de verdades, la reivindicación de la libertad; pero, también la evidencia del no lugar, la incertidumbre que a nadie le es ajena, la duda que genera la propia condición histórica de los sujetos.

Desde la narración novelada, desde el acontecer de las palabras literarias hay formas particulares de hacer visible el encuentro y desencuentro entre mitos y explicaciones no mitológicas (por evitar llamarlas científicas o racionales). El narrar en prosa es un crisol que hace visible y vivencial el mundo de las interiorizaciones que son al mismo tiempo exteriorizaciones cargadas de una realidad estética que no siempre nos es visible con otros lenguajes. El decir de una autora y el decir de un personaje se funden, se motivan, se entremezclan; es como si la distancia entre el propio decir y el decir de un personaje de la novela no se pudiera establecer. Entre el lector de las novelas y lo dicho en ellas se tejen hilos de cercanía:

¿A quién corresponde, con todo lo que ello implica, una expresión como la siguiente?: “Ya tengo suficiente con haber vivido sin compañía” (*Dulce compañía*, 1995: 25).

¿A quién convoca una exclamación como la expresada por La Mona?: “¿Qué está pasando? ¡Lenta de mí! ¡Cuánto me cuesta entender los motivos de la gente!” (131).

¿De quién es juzgable o a quién es atribuible la experiencia denominada locura? si:

Una extraña comedia, o tragedia a tres voces, Agustina con sus abluciones, la tía Sofí que le sigue el juego y yo, Aguilar, observador que se pregunta a qué horas se perdió el sentido, eso que llamamos sentido y que es invisible pero que cuando falta, la vida ya no es vida y lo humano deja de serlo (*Delirio*, 2004: 6).

¿Es sólo propio de Aguilar el sentido de una expresión como la siguiente?: “Es cosa más que sabida que entre esa gente y la mía se levanta una muralla de desprecio” (10).

¿Es sólo del mundo de los celos de Aguilar? una sentencia como:

Ya no más. Aguilar no aguanta más. No logra contenerse, sabe que es la mayor estupidez que puede cometer y sin embargo va derecho y la comete: al llegar a casa le pregunta a Agustina quién es el hombre que estaba con ella en el cuarto del hotel (31).

La narración novelada sirve para mostrar antes que para explicar; es como la puesta en escena que exige el recuerdo de lo que acontecía en la representación de la tragedia griega: el espíritu

de Dionisio domina el valor de la embriaguez que es ese punto medio, esa tensión, esas diástole y sístole que produce la representación de algo que no es ajeno a quien asiste al escenario de la representación. En ella se combina la evidencia de algo propiamente humano, el aparente decir neutro del Corifeo, la mostración de un suceso profundamente humano y la poca distancia que un público toma pues se ve lo que se quiere ocultar de sí mismo.

Ahora bien, si en esas narraciones siempre se hacen visibles los sentimientos nada más apropiado que traer a esas líneas, otras líneas:

Cuentan que un día se reunieron en un lugar de la Tierra todos los sentimientos y cualidades de los hombres. Fue entonces cuando el Aburrimiento bostezó por tercera vez, y la Locura, tan loca como siempre, les propuso: ‘¿Jugamos a las escondidas?’ La Intriga levantó una ceja completamente intrigada y la Curiosidad sin poder aguantar preguntó: ‘¿A las escondidas?, ¿Cómo es?’. ‘Es un juego’, explicó la Locura, yo me tapo la cara y cuento hasta un millón, mientras ustedes se esconden y cuando termine, el primero que encuentre ocupará mi lugar para seguir el juego’.

El Entusiasmo bailó con la Euforia. La Alegría saltó tanto que logró convencer a la Duda, y hasta a la Apatía, a quienes nunca les interesaba nada. Sin embargo, no todos quisieron jugar: la Verdad prefirió no esconderse, ¿para qué? si siempre la encontraban. La Soberbia opinó que era un juego muy tonto y la Cobardía optó por no arriesgarse.

‘Uno, dos, tres...’ comenzó a contar la Locura. La primera en esconderse fue la Pereza que se tiró tras la primera piedra que vio. La Fe subió al cielo y la Envidia se ocultó tras la sombra de Triunfo que con su propio esfuerzo logró subir la copa del árbol más alto. La Generosidad casi no alcanza a esconderse porque cada sitio le resultaba maravilloso para sus amigos: ¿un lago? ideal para la Belleza. ¿La hendidia de un árbol? perfecta para la Timidez, ¿una ráfaga de viento? genial para la Libertad. Finalmente, terminó en un rayo de sol. El Egoísmo encontró un sitio solo para él, la Pasión y el Deseo en el centro de un volcán y el Olvido... no lo recuerdo.

Cuando la Locura contaba, el Amor no encontraba sitio para esconderse porque todo estaba ocupado. Entonces vio un rosal y enternecido decidió esconderse en él.

‘¡Un millón!’ contó la Locura y comenzó la búsqueda. La primera en salir fue, claro, la Pereza. Luego vio a la Pasión y al Deseo vibrando en el volcán. Descubrió a la Envidia, y por consecuencia al Triunfo. De tanto caminar, sintió sed y buscó donde refrescarse: el lago donde vio a la Belleza y a la Duda sentada cerca, sin saber dónde meterse.

Así fue con todos, salvo con el Amor, al que no lograba encontrar.

La Locura buscó y buscó, y cuando estaba por rendirse vio un rosal, tomó una horquilla y movió las ramas, cuando de pronto escuchó un grito lleno de dolor: una espina había pinchado los ojos del Amor. La Locura entonces, sin saber qué hacer, se disculpó, lloró, imploró y prometió ser su lazarillo. Desde entonces, desde la primera vez que se jugó a las escondidas en la Tierra...

El Amor es ciego y la Locura siempre lo acompaña⁶⁹.

Esta puesta en escena permite recordar la oposición que expresa Foucault (1981: 64) a propósito de la obra de Hugues de Saint-Víctor, quien presenta el árbol genealógico de los vicios en antítesis del ‘viejo Adán’ quien tenía como raíz del tal árbol al orgullo, mientras éste presenta a la locura como el “alegre coro de las debilidades humanas”. No es lo mismo poner de base, a todo un conjunto de valores, un valor que es una debilidad. El primero puede ser la instanciación deseable de la luz, la victoria, el dominio; el segundo, la conciencia propia del carácter humano, frágil, pendular, no siempre diáfano (ni en el saber, ni en el ser), históricamente humano.

En esa construcción lúdica, al estilo de un juego imaginario, se cruzan realidad y ficción, interpretación y descripción, creación y evidencia. Estas actividades humanas tejen entre sí hilos de nostalgias (al estilo de Penélope) y osadas alternativas de saber de nosotros mismos (desde los recorridos internos y externos de la periodista de *Dulce Compañía* o el devenir en el *Delirio* de los variados personajes que constituyen esta novela).

De la leyenda, un acento particular por la intención de este trabajo: la locura –que asume el acto de contar y dejar transcurrir un tiempo ante el desaparecimiento de los otros, su carácter de acompañante del amor y el insaciable carácter de la búsqueda.

¿Y qué hace manifiesto ese sentimiento del amor –el amor de Aguilar esposo, el amor de McAlister, amigo y eterno enamorado?

Las reflexiones de Platón, lo conducen por momentos a contar desde una narración (como ocurre en algunos pasajes de las novelas estudiadas de Laura Restrepo). Un doble juego de memoria e intencionalidad explicativa frente a los diferentes problemas que aborda en sus obras. Como pensador desde la filosofía, se sitúa en el siglo V y ello significa que ya han sido recorridos varios momentos mediante los cuales se pretendió superar el mito como fuente de explicación a los fenómenos, pero él lo convierte en instrumento o medio para hacer visible una idea. Es como si al acto racional de la explicación le faltara siempre algo que sólo hace visible el mundo del lenguaje de los sentimientos.

⁶⁹Disponible en: www.poemas-de-amor.es/cuentos-leyendas/el-amor-y-la-locura.php (06/06/12).

Desde el decir de Diotima (Platón, 1995) se excusa para abordar el problema del amor. ¿En qué consiste ese sentimiento, experiencia o realidad? La pregunta platónica indaga por la naturaleza de un acontecer humano que bien puede conducir, y de hecho ha sido así, a la tendencia permanente para definir conceptos o sentimientos desde discursos definitorios que se oponen al sentido del epígrafe del presente capítulo. Una definición ha sido la tentativa enciclopédica que no permite generar la duda sobre el significado y ha pretendido ser el punto de partida en prácticas educativas para la memorización.

Pero, ¿qué es lo que expresa Amor –desde el recuerdo que guarda Platón? Expresa un acontecimiento de origen: Eros es fruto de la relación entre Poros (el Recurso) y Penía (la Pobreza) (Platón, 1992: 203a-203d). El primero, es personificación de camino, senda, oportunidad, presencia; la segunda, personificación de la pobreza, la carencia, la necesidad. Eros, por tanto, se encuentra entre uno y otra; es un sentimiento que transita laberínticamente entre la realidad y la “divinidad”, entre lo efímero, pasajero, elemental, y lo sublime, lo ejemplar y lo modelante. Lo central de la narración radica en la presencia del movimiento, el fluir, el ir y venir, es el movimiento como constituyente del amor. Para estas líneas no se trata de verdad o falsedad en una definición, sino de un acoger para rechazar, de un enloquecer para hacer viable la cordura, de un olvidar para hacer visible los límites de la memoria. El amor no es; es un siendo entre una presencia y una ausencia.

¿Pueden, las anteriores líneas, ser trasladadas a otras esferas de la realidad y de la imaginación? ¿Es sólo propio de la experiencia del amor ese movimiento de interioridad exteriorizada y exterioridad internalizada que no es de manera definitiva, ni se hace visible en una sola de sus manifestaciones? La sospecha inicial es que la narración novelada, en particular, a partir de las dos novelas de Laura Restrepo, hace visible la ruptura con el clásico planteamiento de dualismos.

Se ha hecho constante en Occidente un tipo de pensamiento que separa tajantemente las dicotomías fluctuantes, entre las realidades, que vivimos los seres humanos: vida-muerte, sabiduría-ignorancia, cuerpo-mente, amor-odio, cordura-locura, sanidad-enfermedad, dominante-dominado, libre-presos, correcto-incorrecto, bueno-malo, profano-sagrado, belleza-fealdad, justo-injusto, memoria-olvido. ¿Existe una división tajante entre uno y otro?, o con

más precisión: ¿cuánto de muerte hay en la vida y cuánto de vida se hace patente según se conciba de una u otra manera la muerte?, ¿es lo corporal distante de lo mental y es mental cuanto atribuimos al cuerpo?, ¿qué tanto se ignora y al tiempo se sabe y cómo tanta sabiduría es reflejo de mucha ignorancia?, ¿qué acompaña al amor como inseparable amigo en la vivencia del odio?, ¿quién juzga lo que es sano y lo que es ser enfermo?, ¿puede dominarse sin, al mismo tiempo, reconocer la condición de un dominado?, ¿qué tan distante se encuentra la locura de la cordura?, ¿qué de hermoso puede rastrearse en la fealdad y por qué lo concebido como bello es susceptible de ser interiorizado como feo?, ¿a quién le corresponde el adjetivo de justo o injusto con propiedad?, ¿qué es lo recordado, qué lo olvidado y por qué vías se hace posible o imposible cada uno de ellos?⁷⁰

Ciertamente, es imposible pretender abordar cada uno de estos interrogantes, sobre todo si se tiene a la mano la experiencia lectora de las novelas citadas. Al restringir el espectro de producción, la hipótesis se plantea en los siguientes términos: las dos novelas en cuestión hacen visible la afectación de los sujetos desde un pensamiento que no tiene asidero definitivo para todo tiempo y lugar. El vaivén existencial, desde y hacia la interioridad, rastreable a partir de los diálogos, muestra el fluctuar entre y locura-cordura y sus conexiones con memoria-olvido.

El recuerdo de un decir objetivo, exigido para una descripción periodística, se ve inmerso en una realidad de ensoñación supersticiosa, que obliga el abordaje de realidades perceptibles de un barrio bogotano, así como el recuerdo añorado de un estado de cordura ve impelido un estado ahora juzgado como de delirio. Se sigue en estas líneas a Ricoeur: “las deficiencias propias del olvido [...] no deben tratarse de entrada como formas patológicas, como

⁷⁰ El mismo Foucault escribe en 1976, *Yo, Pierre Rivière* y lo que allí se presenta es la posibilidad de hacer visible una locura del parricida, juzgada por la incoherencia de las palabras que hace más o menos visible el acto del triple asesinato (el del padre, el de su hermana y el de su hermano). La descripción de los detalles, la ambivalencia de los significados y la ausencia de una narración lineal no permite descubrir la verdad que la razón jurídica exige. Hecho-texto y memoria se confunden causando estupor en los jueces y la audiencia en general. El asesinato no es un acto animal. Es un acto cultural y, con ello, es historia, memoria, recuento. Pierre, como sujeto individual no importa, lo que está en juego es una maquinaria procesal y desde ella toda palabra tiene la significancia del poder que juzga y condena. Todas sus palabras son interpretadas a la luz del andamiaje jurídico. Pierre Rivière enfrenta el juicio desde sus recuerdos y sus propias palabras. Se es asesino o se hace asesino, es una problemática jurídico-social existencial, eso lo define una gramática particular devenida por informes, acatamientos, requerimientos, constataciones, órdenes, capturas y condenas. Pierre Rivière manifiesta signos de alienación desde su infancia, pero igualmente es ejecutado por vía monárquica en el siglo XIX.

disfunciones, sino como el reverso de sombra de la región ilustrada de la memoria, que nos une a lo que ocurrió antes de que hiciéramos memoria de ello” (2000: 40). No por haber recuerdo hay una especie de enfermedad. Acontece con la memoria y el olvido, lo que se presenta con la sombra de un objeto: es compañera incesante que se pretende atrapar, no es posible, pero siempre está allí presente. El esfuerzo de la rememoración es la lucha que entabla la memoria con su compañero el olvido.

Ahora bien, el valor de las novelas deviene por su tono narrativo que supera la frialdad del concepto y hace manifiesta su corporización en los personajes, que son prolongación de la propia naturaleza humana. En una expresión foucaultiana como “largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros” (1966: 53) se hace visible El Quijote, como cuando Magritte [Fig.3] y Velásquez [Fig.4⁷¹] internalizan la obra en lo pintado y lo pintado es la realidad misma.



Fig.3
René Magritte
La condición humana, 1934
Óleo sobre Lienzo. 100 x 82 cm
The National Gallery of Art. Washington.
Fuente: Ciudad de la Pintura. Disponible en
<http://pintura.aut.org/>

Lo pintado no es externo porque es eso mismo pintado. Como si lo recordado surgiera por la pugna con el olvido, y el olvido fuera viabilizado por fuerzas que niegan el valor de la memoria. El paisaje, como la existencia del misterio es externo e interno. Se involucran mutuamente.

Lo por venir se centrará en una presentación acuciosa de cómo ese concepto porífero se hace visible en las dos novelas. En ambas, un contexto interno que revela una primera tensión; luego un juego de esa tensión en sentido bidireccional entre memoria y olvido, y cordura y locura. En cada caso se presentan las dos caras de Jano, que son evidencia de la ambivalencia que no es ambigüedad, pero sí superación de la dualidad.

⁷¹ La imagen se encuentra en la página 71 de este escrito.

2.1. La tensión

En el ir y venir, en la tensión de la realidad humana, *Dulce compañía* se inscribe en mundos urbanos que permiten rastrear la ciudad y la periferia; así como *Delirio* hace visible la realidad social en la cual conviven una economía ‘normal’ y una economía de dineros sucios del narcotráfico, y la corrupción política de los años 80 en Colombia. Se trata de términos que corresponden a la denominada *teoría de la dependencia*⁷². Es otra expresión similar a la de los dualismos señalados anteriormente y como tal establece una separación radical entre desarrollo y subdesarrollo, racionalidad e irracionalidad, opulencia y miseria. El pensamiento *cepalino*, hizo expresa una condición de la realidad social latinoamericana y a ella no escapa la presentación contextual de la novelas en cuestión.

Desde “novelas urbanas”, por caracterizar modos de decir, actuar y expresar particulares formas como los protagonistas asumen, se refieren y enfrentan realidades e imaginaciones de y en la urbe, surge la presentación de mundos antagónicos, de experiencias desemejantes a lo cual se refiere Samuel Jaramillo en los siguientes términos: “[...] estas ciudades paralelas, la que lleva consigo la protagonista y la ciudad de los pobres en la que se aventura [en referencia a *Dulce compañía*], tienen, cada una, una interpretación del mundo radicalmente diversa, en algunos aspectos incompatible. Los mismos hechos se codifican en registros sustancialmente diferentes” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 152).

No es posible hacer semejanzas entre el tránsito por el lugar central de Bogotá, donde las posibilidades aparentemente se hacen visibles y el escenario donde la pobreza domina y sólo queda el resguardo en el milagro, o la habitación para un encuentro consigo mismo los días domingo, o el uso del gimnasio para prácticas centradas en lo efímero. Así, pregunta Midas: “¿O acaso no cachas que en las muchísimas hectáreas que heredó Joaco hoy sólo florecen los caballos de polo, las villas de recreo y los atardeceres con arreboles, porque el dinero contante y sonante llega, dulcemente y por debajito, de los chanchullos con el gobierno y de las lavanderías de Pablo?” (*Delirio*, 80).

⁷² La teoría de la dependencia fue planteada entre los años 50 y 70 por pensadores latinoamericanos (Theotonio Dos Santos, Andre Gunder Frank, Ruy Mauro Marini, Celso Furtado, Enzo Faletto y Fernando Henrique Cardoso) para señalar cómo la condición de los países latinoamericanos (periféricos) padecían una realidad de dependencia económica, social y política frente a los países centrales (desarrollados).

En uno y otro escenario transitado por los personajes de *Dulce compañía*, se hace manifiesto que la ocupación del espacio es, para los seres humanos, la incursión en su significación. La ocupación y el tránsito por un determinado territorio es al tiempo generación de visiones de mundo que no son homogéneas: desde el decir de la protagonista de *Dulce compañía* hay una referencia displicente entre el centro y la periferia: “la tal Galilea era una barriada de vértigo” (*Dulce compañía*, 21); una barriada (no un barrio) de periferia al que se accede luego de transitar hora y media por “un mar intoxicado y lento de buses, carros y mendigos” (20); una barriada por el que en cierto momentos, “por la calle no había ni ladrones” (20)⁷³.

En ese encuentro-desencuentro entre un espacio centrado y un espacio en la periferia acontecen particulares situaciones relacionadas con la memoria y el olvido: en tanto escenarios de encuentro-desencuentro la memoria es colectiva (lo que no significa negar la existencia del recuerdo individual) y da identidad a la comunidad: son los habitantes del centro de la ciudad y los habitantes de la periferia quienes, para parafrasear a Halbwach, conjuntamente reinterpretan el pasado vivido y experimentado. Es una reconstrucción que cobra significado para el presente particular e incluso hacia el futuro. Así las cosas, más que exclusivamente individuales, el recordar y el olvidar son actos socialmente construidos y reconstruidos por los personajes de las novelas, según sean las afectaciones.

La romería estaba ya consagrada en el lugar santo, y esperaban la aparición del ángel. Le habían traído sus enfermos para que los curara y sus recién nacidos para que los bautizara. Sus ancianos venían por consuelo, sus niños por noveleros, sus tristes por esperanza, sus sin techo por amparo, sus mujeres por amor, sus desventurados venían por la bendición (*Dulce compañía*, 62).

No es el ángel en sí mismo lo que lleva a recuerdos, prácticas, pasados y futuros: es el significado que para la comunidad el ángel tenía. El recuento de La Mona, deriva de la afectación como expectativa (esperanza de ver y conocer al ángel) y como realidad (el encuentro y sus efectos con el ángel).

⁷³ Esta expresión suscita el reconocimiento de la ausencia: ni una realidad tan evidente en la Bogotá cargada de violencia se hace visible en la barriada. Tan ausente está la barriada que permite recordar una expresión perfectamente dolorosa de Zemelman, él la llama “la población que sobra”. Una nominación que muestra cómo los denominados “estados de excepción” son cargas ideológicas que trascienden el discurso y se corporizan en realidades humanas cuyas repercusiones políticas, económicas, psicológicas y educativas instauran los fenómenos de pobreza o de marginalidad como algo dado, como algo aceptable naturalmente (Zemelman, 2009). Esos aislados, separados, excluidos, se hacen aún más visibles cuando los que ya son excluidos (los ladrones) ni siquiera se hacen presentes.

En *Delirio*, hay un permanente fluctuar entre el significado de una casa añorada en un sector tradicional de Bogotá donde parecía evidente una integralidad familiar, y el desconcierto que ofrece el lugar de Sasaima. Al salir de Sasaima (mundo rural) hacia la ciudad, la locura de Agustina se manifiesta; Sasaima se pierde como posibilidad económica para la familia. Es saliendo de la ciudad y es el espacio en que se pierde la razón: hay un país rural y otro urbano. Un país en que conviven abruptamente un territorio para el desarrollo y un territorio para el abandono de sí mismo por parte del sujeto.

Ella pasa los ojos sobre su propia gente como si no la viera, como si no la conociera, como si le estuvieran mostrando fotos del personal del almacén Sears o de un periódico francés de hace dos años. Por primera vez siento que algo me liga a las gentes de su familia, y es lo insignificantes que somos ante los ojos de ella (*Delirio*, 33).

Habitante de la ciudad, Agustina deja de ser habitante de sí misma. La significancia de sí misma y de los otros no existe. Ningún recurso para el recuerdo es útil cuando el sinsentido domina. Al estar presa del delirio, Agustina carece de memoria. No hay más salida que dejar convivir a la memoria con el olvido.

En *Dulce compañía* el reproche está cargado de una aprehensión de la realidad de la ciudad moderna: en el centro, por complejo que sea, hay posibilidades, no así en la periferia (Galilea). Para el caso de este último, la tienda y la iglesia son dos lugares determinantes: en una se hace acopio de lo posible, pero básico para la sobrevivencia; en otra se encuentra la palabra y el espacio para hacer llevadera la vida. Por sus calles empinadas y empedradas se transita como debe ser: *con un ojo puesto en este mundo y el otro puesto en el misterio*. En ese territorio se construye la vida de quienes la transitan, la vivencian, la enjuician, la valoran y la condenan. En ese escenario se gesta el acontecer de la periodista que irrumpe desde “otra ciudad”, desde un mundo de oportunidades de desarrollo, estudio y trabajo.

Así, también, en *Delirio*, hay una ciudad moderna inscrita en escenarios internacionales donde hay seducción permanente por el ‘país del norte’, donde el transporte aéreo garantiza efectividad para el negocio de la droga, donde los ciudadanos irrumpen o desean irrumpir en el espectáculo de la moda y la figuración, donde el hotel es territorio de paso, de amor o de seguridad, una ciudad donde pulula el maltrato y queda como referente de lamentación el cerro de Monserrate. En ese territorio se construye la vida exterior y la vida interior que es un continuo malestar para los personajes y gesta el pensamiento dual donde lo vivido se ha vuelto

el tormento primordial en esta novela.

Por oposición a la primera, esta “otra ciudad” está cargada de organizaciones que dan salida a la exigencia laboral del mundo moderno (Somos) y a la cual es imposible abandonar; instituciones que hacen posible el conocimiento objetivo y demostrativo establecido (con la racionalidad propia que ofrece la educación formal); escenario donde se hace posible escribir (u obligar a escribir) una historia objetiva con título preciso: ¡En Colombia también hay ángeles, y el subtítulo: Casos verídicos de apariciones! En oposición, en la barriada se combina el trasegar cotidiano, irracional (para la periodista), supersticioso, mágico y misterioso. En las prácticas de sus habitantes aparecen resonancias de control, registro y organización con funciones establecidas e inalterables, hasta el punto de hacer sugestión en la protagonista: “Era inverosímil. En este país militarizado, los cabos, los tenientes, las patrullas exigen documentos cada minuto, pero hasta ahora nunca me había tenido que identificar ante un vendedor de misceláneas” (*Dulce compañía*, 28).

Seis o siete mujeres que rezaban de rodillas me clavaron los ojos, como alfileres de vudú en una muñeca de trapo. Después parecieron desentenderse, ocupadas en sus oraciones, pero de tanto en tanto volvía a sentir el chuzón de su mirada averiguadora (*Dulce compañía*, 36).

Ahora bien, ¿qué se trama detrás de la vida concreta de acontecimientos políticos, violentos, prácticas comunes y anécdotas urbanas? La expresión de la protagonista⁷⁴ surge contundente: “Siempre he sentido que la vida vibra más donde es más dura”. Se trata de la dureza de la condición humana ubicada en un espacio particular, el de la pobreza en un barrio de Bogotá: “Estas ciudades paralelas, las que lleva consigo la protagonista de *Dulce compañía* y la ciudad de los pobres en la que se aventura, tienen, cada una, una interpretación del mundo radicalmente diversa, en algunos aspectos incompatible” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 52).

Y se trata, sobre todo, de la dureza de la condición humana en espacios múltiples, el de la mentira permanente, cotidiana, circunstancial, familiar, política, económica. No es la circunstancia de faltar a la verdad o la no verdad, es la mentira rampante:

Todo se había venido abajo por una mentira, la mía, la de mis amores clandestinos con mi cuñado, y ahora mi hermana intentaba reconstruir nuestro mundo con otra mentira y dejarlo todo tal como estaba antes del remezón, su matrimonio, la buena reputación de su casa, incluso la posibilidad de

⁷⁴ En palabras de Samuel Jaramillo González, “desde el punto de vista del análisis narratológico podemos precisar la participación de la protagonista en la historia. Desde este plano encontramos una narradora que está dentro de la historia y además asume el papel de protagonista principal” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 135).

mi permanencia en ella pese a todo, mentira mata mentira, dime si eso no es para volverse loco (*Delirio*, 322).

Sin embargo, y si bien es cierto que el siglo XX instaura la ciudad como lugar de “desarrollo” en flagrante oposición al sector rural, se ve en ello un uso de categorías que muchas veces desconocen la complejidad de los detalles; se cree que lo rural es uno, unívoco; se asume que la ciudad igualmente lo es. Tal vez lo que ocurre es más disímil de lo que se aparenta, y todo ello en un mismo escenario. De hecho, los espacios son tan diferentes en sus igualdades que la imaginación difusa de éstos logra que el sujeto no se desprenda completamente de su lugar.

Al reconocer que “recrear procesos sociales, a partir de la experiencia narrada y comprender cómo han sido vividos, sentidos y pensados por el protagonista de la narración posibilita acercamientos a los procesos culturales” (Jilmar, C y Amado, Juan. 2009: 86)⁷⁵, se entiende la relación incesante que presenta Laura Restrepo entre acontecimientos políticos y económicos y el decir novelado. El proceso cultural en el cual está ubicada la investigación hace referencia a las conexiones entre memoria-olvido, locura-cordura. La narración es experiencia del decir desde la experiencia vivida. Se deja hablar al recuerdo y su efecto en la subjetividad. Con ello se deja hablar a la culpa que refiere a la locura de Agustina.

Ese decir es una construcción cultural en donde las relaciones intersubjetivas devienen en los fenómenos a estudiar. En este juego no hay distancia entre quien narra y la narración. No es un lenguaje separado de quien lo produce porque se dice lo vivenciado:

Era la criatura más inquietante que había visto jamás. Todo era inexplicable en ese muchacho, el misterio que lo rodeaba, su serenidad sobrecogedora... por otro lado todo era atroz en su historia. ¿Qué hacía semejante ser encerrado a oscuras entre una cueva, desnudo en ese frío penetrante, por disposición de una loca como Crucifija?” (*Dulce compañía*, 45).

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 (*Delirio*, 30)... el verano distante que perdura en la dolida memoria de Portulinus (*Delirio*, 34).

¿Cómo es posible orientarnos en el universo cultural y problemático de la locura? Una alternativa consiste en acudir a la memoria y su narración. En ella se retrotrae un pasado que es búsqueda, interpretación, reconstrucción; en ésta el personaje no guarda distancia con su

⁷⁵ SERNA, A. (2009). Memorias en Crisoles. Propuestas teóricas, metodológicas y estratégicas para los estudios de la memoria. Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Universidad Distrital, Ipazud.

lenguaje, al estilo de un lenguaje científico, pues el lenguaje de la narración novelada es también vivencia del sujeto que lo expresa: “La memoria es la materia prima de las narraciones. El tiempo es uno de los ejes de la narración, desde allí se articulan los recuerdos y los olvidos, es la organización que contribuye a organizar los relatos. La memoria no es un depósito” (Serna y Gómez: 88):

¿Y los pasos? –preguntó Ofelia. Si no hay nadie, ¿de quién serían esos pasitos que oímos?
De los recuerdos, que huyeron por la ventana –le contesté, creyendo que en ese preciso momento llegaba a su fin mi breve e intenso pasado con el ángel, y empezaba mi largo y diluido presente sin él (*Dulce compañía*, 184-185).

Hace cuánto murió su padre, Hace más de diez años pero a ella parece que se le olvida, o que nunca ha querido registrar el hecho, no sé si la propia Agustina te lo ha contado (*Delirio*, 40).

No se trata de una “caja de herramientas”, como pude pensarse del uso de un conjunto de cuadernos en el caso de Ara o de un álbum de fotografías en el caso de los rituales de Bichi y Agustina, de la cual se extrae lo que se necesita. No hay principio de oportunidad o una apuesta por la razón pragmática. En la propia intimidad de los personajes y en la misma ciudad hay entrecruzamiento de múltiples significados, de múltiples escenarios de apropiación significativa, por difícil que sea su comprensión. Si se afirma que en una ciudad se entrecruzan un territorio para la opulencia, la oportunidad, la esperanza y otro para el no lugar, el desasosiego, la desesperanza y la derrota por el devenir de los pobres, que han ocupado sitios por destierro, desplazamiento, o simple condición del “sin oportunidades”, también es cierto que en su seno se generan maneras de concebirse a sí mismo y al territorio, maneras de concebir la vida y hacer significativo algo para la vida –¡claro! sin evidencia para quien ha vivido lejos de ella:

Para mí no era fácil entender cómo la aparición de un ángel –un invento traído de los cabellos, genuina cosa de locos– se convertía en algo decisivo para la comunidad. Pero era evidente que para esa gente, un ángel era un poder más concreto, accesible y confiable que un juez, un policía o un senador; ni qué hablar de un presidente de la república (*Dulce compañía*, 63).

En la misma ciudad hay juego de oportunidades para muy pocos y cruda no oportunidad para la mayoría, o es escenario propicio para hacerse partícipe de estrategias para una suntuosa, modelada y aparente superación, como lo relata Midas:

Agustina bonita, ¿tú crees que existe esa maricada que los gringos llaman un winner?, pues si existe, ése soy yo, un ganador nato, un talento natural en el oficio del triunfo, qué mejor testigo de

eso que tú, que has salido perdedora de todas las partidas que hemos jugado el uno contra el otro, y sin embargo mírame aquí, mordiendo el polvo de la derrota (*Delirio*, 145).

En algunos sectores se ofrecen y detentan centros de poder económico, cultural, industrial mayor, lo que no significa su ausencia en otros sectores menores; transitarlos es verse hundido en el “mar de cemento”, donde las organizaciones, las instituciones y los centros de conocimiento son posibles para un determinado grupo de habitantes; pero tal vez, o mejor, aparecen miradas opuestas entre sí, en la convivencia, dentro de espacios físico-humanos disímiles. Se puede juzgar la oposición entre el centro de la ciudad y los barrios de la periferia, pero también al interior de ellos hay tensiones y contradicciones. Su diversidad y jerarquización no están ausentes: “Los del párroco se quedaron abajo, y se fueron dispersando. Pobres como eran, despreciaban a los del Barrio Bajo y demás fanáticos del ángel, por considerarlos aún más pobres” (*Dulce compañía*, 62).

Es como si no hubiera una pobreza. El universo se encuentra cargado de signos y creemos (como la periodista) poder descifrarlos. El ángel vive en Barrio Bajo: “¿Cuál es Barrio Bajo? esta calle. ¿Y por qué se llama así, si está más alta que las demás? Porque ahí viven los más pobres. Bueno, subamos” (*Dulce compañía*, 32).

Entre el centro y la periferia surgen tensiones que hacen evidente la presencia y la posibilidad en contraste con la ausencia y la imposibilidad; el centro es lugar de desarrollo, de la oportunidad económica, de la racionalidad; en la periferia, ranchos de cinco metros cuadrados donde residen ochos niños, hay tres camas, dos mecedoras, un comedor con escaparate y seis sillas. Pero de la “tal Galilea” saben los del centro y a ella acuden, y desde la periferia se sabe del centro, pues ya sus habitantes han recibido variadas visitas y diversas opiniones. Comprender uno u otro escenario es difícil, inaccesible, por eso de nuevo resuena: “¿Qué estaba pensando? ¡Lenta de mí! ¡Cuánto me cuesta entender los motivos de la gente!” (*Dulce compañía*, 131).

En la ciudad de *Delirio*, está el acontecer humano plagado del ejercicio del recuerdo y de la añoranza, entre Bogotá y Sasaima, entre Alemania y Colombia, entre el Meissen y La Cabrera. Es la ciudad donde la vida laboral se reprocha por sus incursiones privadas, como lo hace manifiesto Aguilar: “[...] antes del episodio oscuro lo que hacían en la mañana del domingo

era el amor, y según él lo hacían con un fervor admirable, como si se desquitaran del sexo a la carrera que entre semana le imponían a él los madrugones al empezar el día y el agotamiento al terminarlo” (*Delirio*, 86).

Es la ciudad donde la risa se hace expresión de huída de la realidad alterada o penetración en la misma por irónico que suene: “Ahora tiene un gesto permanente como de pelo en el plato, un rictus que al mismo tiempo de sorpresa y de asco; el reverso de una sonrisa, el aleteo de un desengaño” (*Delirio*, 112).

Ciudad que padeció el acontecimiento del 9 de abril, como si su constante fuera la ciudad sin gente:

Los francotiradores del Nueve de Abril han abierto esos agujeros en los postigos de nuestra casa. ¿Y con qué los abrieron, padre?, Con sus disparos, ¿Dispararon contra nosotros?, No, contra la gente, me dice, pero no añade una palabra más. ¿Contra cuál gente, padre? La gente, la gente, las cosas son como son y no hay para qué estar hablando de ellas (*Delirio*, 135).

Es la ciudad donde la paz es un imposible por la presencia reiterada de la violencia, bien sea por el acontecimiento de Gaitán, bien sea por el vuelo del edificio de la Policía en Paloquemao, bien sea por los descalabros de los estudiantes. Pero es el escenario donde Pablo Escobar reivindica los atentados, los políticos se apropian de esa riqueza sin untarse y la locura se instaura como viaje permanente de los personajes.

2.2. Una dirección del viaje: la ascensión

Si quieres entender algo de esto, tienes que olvidarte de tu lógica, porque no nos sirve.
Laura Restrepo, 1995.

Ya tengo suficiente con haber vivido sin compañía (*Dulce compañía*, 25) es la expresión que manifiesta el cura Benito cuando tiene un primer encuentro con la protagonista de la novela: la periodista, La Mona. Se trata de un personaje-protagonista. Estar “dentro de la historia” es superar un libro de recuerdos, anécdotas y acontecimientos.

En versiones contemporáneas sobre la manera de hacer recuerdo, memoria y olvido, la historia puede minimizar el peso de la historiografía⁷⁶ para dar cabida a la reconstrucción permanente,

⁷⁶ Desde la perspectiva de Paloma Aguilar en *Políticas de la memoria y memorias de la política* (2008), el olvido se da por fuerza de lo vivenciado, por dolor causado, pero sobretodo, porque proliferan políticas que llevan al

desde múltiples presentes. La historia de la cual se trata en la novela no es narración de acontecimientos del pasado, donde el historiador (contrariamente a la pretensión de la exigencia del reportaje exigido a la periodista) se instaura en distancia objetiva para retratar con objetividad –como era su angustia por perder la cámara fotográfica, acaso por ser instrumento que supuestamente hace visible lo real– lo acaecido.

Así las cosas, la narración “se mueve en este campo híbrido entre la historia y la literatura, entre la memoria objetiva y la ficción” (Mèlich, 2001: 31). Narrar desde adentro es hacerse parte de todo aquello que exige variar las lógicas iniciales para poder penetrar en otras lógicas que no son las propias.

Contrario a ello, el pensamiento dualista separa, distancia, aleja, desconoce el fluctuar, el borde del abismo, la tensión y el carácter porífero de la vida misma. Sin embargo, “El pintor está alejado ligeramente del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trate de añadir un último toque, pero también puede ser⁷⁷ que no se haya dado aún la primera pincelada” (Foucault, 1966: 13, subrayados nuestros).

olvido.

⁷⁷ El subrayado es para connotar que el uso de adverbios o perífrasis verbales sugieren la imposibilidad de establecer verdades definitivas. Su uso sugiere la apertura a las posibilidades.



Fig. 4
 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.
 Las Meninas o La familia de Felipe IV, 1656-57.
 Óleo sobre lienzo. 318 x 276 cm.
 Museo del Prado, Madrid.

Fuente: Web Gallery of Art. Disponible en <http://www.wga.hu/index1.html>

¿Pinta Velásquez [Fig. 4] al acto de pintar? ¿A quiénes pinta? ¿A los múltiples contempladores de la obra?: “El contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar” (Foucault, 1966: 13). Así mismo, la periodista narra no solamente lo acaecido sino lo vivenciado. Hay una internalización que transita desde una primera pretensión por describir con objetividad y acuciosa descripción lo visto, hasta lo que empieza a convertirse prontamente en *calamidad para mí*: la aterradora hermosura del ángel y la consecuente perturbación que causa, hasta la *agonía de corazón ardido que desangra de amor*. Desde la pintura de Velásquez [Fig.4] como desde el acontecer de la periodista, el pintor es pintado pintando, como el misterio es asumido al despojarse de la racionalidad. Hay una oscilación entre objetividad y subjetividad.

En un intento por acercarse comprensiblemente al acontecer de las otras lógicas de *Galilea*, un

reclamo, una exigencia, una nostalgia, una expresión de culpa es posible establecer, según se haga el acercamiento a aquello que puede considerarse causa de una de las situaciones sociales más prolíficas en la sociedad: la gestación forzada que se propicia por actos reiterados de agresión a la mujer. Semejante expresión se prolonga en una sociedad aparentemente moderna, pero cargada de ritos, gestos y huellas religiosas que dotan de sentido a muchos sectores de la ciudad bogotana, escenario donde se adelanta el desarrollo de la novela. No se trata de una experiencia privada o meramente particular, pues su traslación se adelanta por la permanencia de un rezo reiterado que acompaña el devenir de múltiples ciudadanos de la capital colombiana: “Ángel de mi guarda, mi dulce compañía, no me desampares ni de noche, ni de día hasta que me ponga en paz y alegría con todos los santos, Jesús, José y María”. En el acto religioso hay una evidencia de presencia y ausencias, de realidades y de fantasías, de evidencias de hecho e idealidades por conseguir.

Un lunes muy terrenal y corriente comienza la historia y una realidad inaplazable: la imposibilidad de dejar el trabajo –según palabras de la protagonista. Se trata de una condición moderna donde lo laboral absorbe las condiciones de la vida humana. Perteneciente a una prestigiosa revista (*Somos*), la protagonista se ve avocada a la demanda de una nota periodística. De entrada la novela insta la presencia de signos, señales o presagios sujetos que se verán solicitados a una interpretación, pero que están antecedidos por signos aparentemente premonitorios de lo por suceder: violación de una loca, lanzamiento de un perro desde un tercer piso, parto de una leprosa; o por signos que luego pondrán a la periodista en el juego inestable de si son ciertos sus propios saberes y predominan los prejuicios y saberes contruidos y aprendidos: “sólo unas flores plásticas entre un frasco, casi tapadas de polvo, podrían indicar la huella ya lejana de una mano femenina, por un instante traté de imaginar cómo me defendería si intentaba tocarme” (*Dulce compañía*, 23), el cepillo de dientes del cura “me conectó sin quererlo a la intimidad desolada de ese hombre arisco que vivía allí” (24).

¿De qué sujeto se trata? Una reportera, La Mona, y sobre todo aquella a quien nunca se le ha atribuido, ni se le atribuye nombre. De sí misma parece saber que “sabía demasiado bien, que contemplaba el mundo desde su cumbre más alta” (62). En su seguridad, contenía un saber

cargado de la objetividad requerida para la literatura periodística, es decir, la derivada de la consecución de una historia para otros, que puede garantizar realismo por estar sujeta a la fotografía (y por lo cual le es calamitoso perder su cámara), y que parece tener la estrategia de valorar a los otros por hacerlos visibles desde las entrevistas. En su conciencia, un saber heredado que le permite enunciar que “la psicología femenina es a veces retorcida: nos han creado la convicción de que todas las cosas malas del mundo se mantienen al acecho, ¡bregando a colársenos entre las piernas!” (24).

Frente a la ausencia de su propio nombre, siempre está asombrada por nombres bíblicos: le son sonoros, misteriosos, cargados de significados, hipnotizadores, sugieren pavor, presagian destrucción, son talismanes. ¿De dónde vienen las apreciaciones reiteradas en la novela sobre el rol del nombre y cómo puede guardar relación con los fenómenos de la cordura y la locura? En una remembranza platónica, parece que se asume que el conocimiento de los nombres no es cosa insignificante⁷⁸. Entre la posibilidad de identificar al ángel y saber su nombre se teje un carácter de necesidad. “¡Que revele el falso ángel su verdadero nombre, para que sepamos a qué atenernos!” (*Dulce compañía*, 60) expresa el cura. Es como si saber del nombre de alguien o de algo fuera la anticipación de lo que con el sujeto o la “cosa” puede suceder; el nombre parece ser la apuesta por un acontecimiento que puede ser fatídico pues “el día que se sepa su nombre, ese día será el fin del mundo” (66).

Semejante expresión resuena para estas líneas como expresión de la apropiación de algo por el nombre y con ella la imposibilidad de que lo nombrado puede seguir existiendo sin ser nombrado. Como si en el nombre se agotara la existencia de lo nombrado, tal como lo señala Borges:

*Si (como el griego afirma en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de rosa está la rosa
y todo el Nilo en la palabra Nilo.*

Y, hecho de consonantes y vocales,

⁷⁸ En el *Cratilo*, Platón adelanta una discusión sobre la conexión entre el nombre y la cosa nombrada. Desde su perspectiva, el nombre no es artificio y más bien es expresión de la “cosa” misma. El nombre refleja lo que la cosa es. Para el contenido de este trabajo, es precisamente este un problema: si la “cosa” tiene identidad y la palabra la expresa, ello es garantía de un buen saber y un buen decir. Pero si la cosa no tiene una identidad del todo definida, si hay un movimiento permanente, un devenir continuo el nombre no expresa con exactitud lo que quiere aprehender.

*habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.*

*Adán y las estrellas lo supieron
en el Jardín. La herrumbre del pecado
(dicen los cabalistas) lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron.*

*Los artificios y el candor del hombre
no tienen fin. Sabemos que hubo un día
en que el pueblo de Dios buscaba el Nombre
en las vigilias de la judería... (Borges, 1974: 885)*

La no identificación del nombre no sólo hace referencia a su simple enunciación⁷⁹, sino a las implicaciones de no haberlo podido asignar. De hecho, Ara –madre del Ángel–, lo expresa con la rabia y la nostalgia que deviene desde la gestación: “Todavía no se llama. Cuando me lo quitaron no me dieron tiempo de ponerle un nombre” (*Dulce compañía*, 69). No había otra referencia que demandarlo como niño o niñoito; ni los abuelos del mismo lo pudieron llamar de alguna manera. Pero con todo y esas implicaciones, una realidad de la existencia del ángel, del misterio, de lo otro, exige a la periodista –como a cualquier sujeto–⁸⁰ lanzarse a la transición, asirse a lógicas no conocidas por ella, adentrarse en el misterio, pararse en el borde del abismo.

El acceso a la lógica de la no verdad definitiva, no dada, no encontrada y permanentemente construida puede ser señalado como locura. Puede ser el efecto de no responder ante la exigencia de *saber cómo me llamo*. Probablemente lo más cercano a lo propiamente humano –aunque expresado por el ángel sin nombre– es que: “Tal vez no tengo nombre, y si lo tengo es múltiple y mutante. Mi nombre, mis nombres: huidizos, equívocos, cargados de resonancias” (*Dulce compañía*, 75).

Si bien su primera experiencia del terror tuvo que ver con el acto de tocar la cabeza de una monja de su colegio, este no era comparable con el acceso que acontece a todo sujeto que está en la dinámica de no estatizarse al irrumpir en lógicas diferentes. Se trata de escenarios que

⁷⁹ Y no se trata de algo exclusivo para los seres humanos. De hecho en los escenarios políticos hay palabras que no sólo nombran, tales como miseria, terror o dominio. Así como en la dimensión de la sexualidad imprecán nombres como violación o manoseo.

⁸⁰ Sujeto que, para estas líneas no es sólo presunción de identidad privada, sino el inevitable acto de estar sujetado a sí mismo que deviene por los otros y por lo otro, que es acceso irrenunciable a la diferencia o la multiplicidad.

disponen al pensamiento y a la vida misma a situaciones paranoicas y de asidua prevención. Sólo una imagen paradisiaca –y por tanto no histórica– haría suponer que el hombre es realmente natural, racional, claro y seguro. Ante el desconcierto de lo novedoso y, parafraseando la obra, se suscita la irracionalidad del tema. Pero por rabioso que sea ese sentir, hace evidente que la tal seguridad racional surgida desde una aparente lógica de verdades, suscita expresiones animistas que permiten atribuir histeria a los vientos o juzgar como irracional el entregar un carné de profesional a los tenderos de Galilea, o asumir la intuición de haber entrado en “un reino que no era de este mundo”, o establecer juicios de valor anticipados como considerar al ángel como un engendro.

Tal vez en el acceso a mundos incomprensibles para la lógica de la seguridad conlleva al retrotraimiento para estar solos y aclarar en la cabeza las cosas. En últimas, se trata de reconocer la perturbación que suscita el encuentro con el ángel, el misterio, la lógica divergente. ¿Un ángel en un sociedad moderna?, ¿cuál modernidad?

La existencia concreta de las personas de una barriada de Bogotá transita entre los elementos de una sociedad devenida por el desarrollo de artefactos y la representación existencial de una esperanza, de un futuro, de un paraíso. La narración y la inmersión en ella por el testimonio, sume a la periodista en el desconcierto y la desconfianza por una real existencia del Ángel. El Ángel es un joven que carga con la herencia del arrebato, de la ausencia, del desamor. El Ángel encarna el abandono, lo perdido, lo deseado, y al tiempo la esperanza para quienes no son como él.

Para los residentes de Galilea en ese juego del presente cuyo sentido surge por lo no presente, pero deslumbrante. Casi podría afirmarse que la razón de ser de los personajes de la barriada está en algo por fuera de esa misma espacio-temporalidad. Es una narración en la cual el mito (y esa tradición oral que se alimenta por el decir de la existencia del ángel y por acompañarla del ritual para su encuentro) es expresión de las necesidades y las esperanzas humanas. La experiencia con el Ángel se convierte en razón de existencia, como si la vida concretamente humana pareciese no bastar, por ser miserable, dura, sin encanto, sin sensación, ni placer. Traídos o llegados por sí mismos hay razones para ese encuentro con el Ángel y los motivos no son otros que la condición de la vida misma. En cada edad, momento, circunstancia había

razón para acceder al rito. Cuando la vida se ensaña contra los sujetos, estos encuentran en lo diferente una alternativa; fruto de su imaginación y de su representación es en realidad una oportunidad:

La Romería estaba ya congregada en el lugar santo, y esperaba la aparición del Ángel. Le habían traído sus enfermos para que los curara y los recién nacidos para que los bautizara. Sus ancianos venían por consuelo, sus niños por noveleros, sus tristes por esperanza, sus sin techo por amparo, sus mujeres por amor, sus desventurados venían por la bendición (*Dulce compañía*, 62).

Para La Mona, el Ángel referido por el testimonio, es la incursión en lo no creíble desde su aparente cuerda formación, pero es al tiempo la fuerza del sentimiento del amor –escenario de renovación, muerte, locura. Su encuentro con el Ángel es desencuentro consigo misma por la fuerza que produce el sentir desde la piel, por la irrupción en el arte de amar, por la incursión en un tiempo que es el tiempo descentrado por el arrojamiento al sentimiento más móvil de la existencia. Podría pensarse que el tiempo para la crónica queda suspendido por el ritmo del amor. Pareciese que, en La Mona, se corporiza la existencia del Eros de Diotima, pues en su presencia quiere la ausencia por el impacto que causa, y en la ausencia reclama su presencia por la esperanza que le suscita. Es la fuerza del amor con quien su incesante compañera camina con él: la locura. Se le hizo vivenciable el amor también por su arrojamiento y la capacidad de descentrarse, “al fin el impulso fue más fuerte hacia adelante que hacia atrás, y pude franquear la puerta” (*Dulce compañía*, 71) para acceder a instancias que sólo la locura hace posibles. En su encuentro, ella entra en el mundo de la locura, ya no sólo desde una narración, poco creíble en un comienzo, sino desde su cuerpo, desde su mismo ser. Supo del amor, no como quien sabe por estudio, la lectura o la información, supo porque su ser se había jugado entero en el otro que es distinto.

Me había enloquecido su excesiva dulzura, su misterio y su silencio me sacaron de mi eje. Se detuvo mi tiempo y empecé a vivir el suyo, que no era el de los relojes. Mi pecho se abrió al soplo de los vientos intensos, venidos de lejos. Esa mañana en la gruta supe que había empezado a sangrar por dentro, manaron de mi corazón las gotas rojas, y brotaron al tiempo la fuente de mi dicha y la de mi calamidad (*Dulce compañía*, 97).

Al mismo tiempo, ese ángel es bello y frágil por las crisis que lo agobian, por los reiterados ataques de epilepsia que lo deterioraban día a día. Contrariamente a como se puede creer, el Ángel no es trascendente, es la representación de las angustias y de las esperanzas humanas, es la expresión concreta del abandono y el desarraigo de un niño, que sólo quien accede a su

presencia puede saber que se trata de cosa de locos. La locura, porque esa fuerza angelical no se hace para la razón, ni para la científicidad sino para la incursión en el misterio, en el laberinto, en lo no evidente, en el amor. La periodista reclamaba la presencia del amor, pero el camino hacia su encuentro no se había transitado para hacerlo suyo; se elimina: con esa posibilidad. En la incursión loca a que conduce el amor es posible que “me hubiera olvidado de ella [de Ara]. De mí misma, de todos los demás. Durante horas no había tenido corazón ni cabeza, sino para él, mi criatura mitológica, mi bello animal de galaxia. Mi arcángel de Galilea” (*Dulce compañía*, 74). El amor generado por el ángel será, para la Monita, amor del misterio: el misterio de la persona humana, vista angelicalmente, pero significada humanamente desde su origen y transitada en la vida. “El amor el loco porque encierra a los amantes en una contradicción insoluble” (Paz: 1994: 130). No se le había visto en su concreción real, el amor parecía acercarla, antes del encuentro, a la educación en la imagen del príncipe azul, aquel espejismo de perfección y cero humanidad, que jamás guarda correspondencia con la instanciación humana:

Ese muchacho, clamor de mi vida, estaba enfermo, una crisis como esa era previsible; y yo tan lejos, sin poder ayudarlo, y sobre todo yo tan cómoda, montada en ese cuento absurdo y tranquilizador del Ángel, mientras lo único real eran sus gritos, sus convulsiones, su cuerpo aporreado por las sacudidas contra la tierra, las células nerviosas de su cerebro excitadas hasta el delirio, las pupilas giradas hacia adentro tratando de encontrar alguna explicación en la maraña interior de la cabeza, buscando el interruptor para apagar el tormento (*Dulce compañía*, 106).

En la incursión en el amor no puede esperarse más que aparezca la locura que produce una excesiva dulzura y el silencio que arranca, a quien ama, de su propio eje. Incluso el tiempo, que no es de los relojes, empieza a ser el tiempo del amado:

Amamos a un ser mortal como si fuese inmortal. Lope lo dijo mejor: a lo que es temporal llamar eterno. Sí, somos mortales, somos hijos del tiempo y nadie se salva de la muerte. No sólo sabemos que vamos a morir sino que la persona que amamos también morirá. Somos los juguetes del tiempo y de sus accidentes: la enfermedad, la vejez, que desfiguran al cuerpo y extravían el alma. Pero el amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte (Paz, 1994: 131).

Para Ara, el Ángel es la presencia de la ausencia en todo momento, es la encarnación del desquiciado proceder humano que viola, roba, vende y abandona. El padre de su hijo fue una sombra y es también la presencia de lo sombrío; esa sombra que la acompaña pero que nunca pudo alcanzar por cercana que estuviera, que camina al tiempo con ella en su recuerdo y que

quisiera deshacer pero es imposible. El reconocerlo le fue un imposible desde el nacimiento, su presencia deviene por el recuerdo; un recuerdo acompañado de algo más inmediato que otro de los sentidos, que es el olor. De sus entrañas procedía un ser angelical, pero de él sólo se tiene vivencia por la fuerza de la memoria que ofrece el cuerpo cuando se reconoce su unidad con la mente:

"El padre de mi hijo fue solo una sombra", me dijo. "Salió una noche de la oscuridad, sin cara ni nombre, me tumbó al suelo y después se volvió humo. Alcancé a saber que tenía una sortija en la mano derecha y que la ropa le olía a alcanfor" [...] Cuando mi niño nació casi no pude verlo, tampoco [...] Enseguida me lo quitaron pero me alcancé a percatar de su demasiada hermosura, del lustre luminoso de su piel [...] mi madre me hizo la confesión [...] dijo que el padre mío se lo había vendido a unos gitanos que pasaron con el circo, y que así empezaron los días de su vida, sin regazo materno, corriendo el mundo y conociendo sus durezas (*Dulce compañía*, 46-47).

En todas sus formas, el Ángel es efecto de la inspiración, de esa esfera humana que sin condicionarse por la búsqueda filosófica o científica, hace fluir imaginarios que dan sentido a la esperanza, al deseo o a la pérdida. Son las representaciones que los personajes hacen y se hacen realidad.

Puede tildarse de locura el aceptar y vivir en relación con un ángel, puede crear sospecha la vida de unos personajes que parecen encontrar la razón de sí por fuera de sí mismos, puede crear, para otros, risa y señalamiento, pero lo que los mismos personajes hacen visible es que "no fue para nada así. Al contrario. Hoy [dice la Mona], tanto tiempo después, tengo la certeza de que fue el acto más cuerdo, el más claro de mi vida" (*Dulce compañía*, 94). Así, lo que para el dualista es imposible, lo que para el dicotómico es absurdo, para quien supera la separación es inevitable que del lado de la razón está también la sinrazón.

¿Se trata de vivir en la locura? El reconocimiento de la existencia del Ángel puede ser "genuina cosa de locos", pero desde otro ángulo es algo decisivo para una comunidad; probablemente "un ángel era un poder más concreto, accesible y confiable que un policía o un senador, ni qué hablar de un presidente de la república" (63).

En ese saberse "humano, demasiado humano" es seguro que no sea posible la quietud definitiva, pero al aceptarlo puede que nos resguardemos en los propios pensamientos, que aunque sean "como dardos, concisos y punzantes" (11), aseguran que "todos los recuerdos propios sean nítidos y toda idea insoportablemente exacta" (111). Sin embargo, en la

inmersión en la barriada de Galilea, que es la capacidad para ver desde otra orilla, probablemente lo que surge como locura es lo que antes se consideraba cordura. ¿Quién lo determina? “Recuerdo, y mi recuerdo es ira. Quien despierte mi memoria, desatará mi venganza” (*Dulce compañía*, 41). Ello, porque lo recordado es no haber tenido ni siquiera oportunidad de tener nombre; tener algo que lo identificara. Pero puede encontrarse un recurso: “Déjame olvidar, que con el olvido vendrá le ceguera, y también el perdón” (*Dulce compañía*, 41). Un vivir por la ascensión y, como se verá adelante –en la inmersión-, un convivir con la terrenalidad del delirio). Lo que vendrá a continuación será un dejar decir al delirio desde adentro de la vivencia con Agustina.

Para acceder a la locura hay que ser osado, es por esto que Laura Restrepo enuncia: “¿Así que usted es la que dice que la realidad hay que mirarla a la cara?” (161). No hay que olvidar que no hay mirada sin lentes. Y estos pueden permitir juzgar que lo llamado locura es cordura, y lo llamado cordura es locura. “El no saber es la única ciencia”, pero eso se comprende cuando el borde del abismo o la puerta entreabierta es la condición normal del ser humano. Puede que ese acceso genere fundamentalmente frío, bien sea por emoción o por miedo. Pero el calor no es siempre agradable.

El nombre tiene la fuerza del dominio, del poder. Con él se supera la incertidumbre, se asegura la precisión, se reconoce una realidad. Pero ningún nombre es definitivo. El Ángel habla, “pero más que todo solo. Lo que pasa es que no le entendemos lo que dice” (*Dulce compañía*, 34). Pero el nombrar, sobre todo, nos involucra con lo nombrado. Al nombrar puedo decir virgen o loca, “pero según se la mirara” (*Dulce compañía*, 92), “... No te alejes. No me toques, no te acerques tanto, pero no te vayas. Ten conmigo infinita paciencia, porque infinito es el número de los días que te esperaré” (76).

Una pequeña nota lastimera. La novela termina con la información propia de la exigencia periodística:

Subo todas las semanas a Galilea... Orlando trabaja de día como gráfico... Sor María Crucifija fue a parar a un pueblo cafetero... De Sweet Baby Killer supimos que perdió una pierna, Marujita de Peláez sigue viviendo en Galilea... El padre Benito murió... el M.A.F.A se desintegró... (270 y ss).

En paráfrasis de Foucault, esta locura de *Dulce compañía*, en esta dirección del viaje, es como el tamaño propio del hombre cuando se lo compara con desmesurada razón del ángel:

“Nada más que esté hundido en la contradicción inmediata, nada que no incite al hombre a adherirse a su propia locura; medido por la verdad de las esencias y de Dios [del Ángel], todo el orden humano no es más que locura” (Foucault, 1984: 55).

2.3. La otra dirección del viaje: inmersión

No pienso en eso ergo no existe, o no se habla de eso luego no ha sucedido.
Laura Restrepo, 2004.⁸¹

Si se ascendió hacia la locura, lo que implicó un audaz movimiento en *Dulce compañía*, se emparenta con el padecimiento del delirio. La lucha interna que sufrirán los personajes amplía el sentido visto de la locura y su expresión se prolonga en el carácter delirante al cual conduce una nueva relación entre memoria y olvido. Para hacerlo visible es importante retomar el valor de la narración literaria.

Si “lo único que hace la literatura es buscar” (Castillo, 2009: 5) es porque se trata del acto más humano posible. La condición de no definición definitiva, la certidumbre del carácter finito y los múltiples recorridos vistos desde una narración literaria sitúan este decir en una especie de uso del lenguaje para y desde los seres humanos. En ellos, sus sentimientos, ilusiones, saberes y realidades se desentrañan y ocultan, se vislumbran y se sospechan, se aclaran y oscurecen, se asumen y se enfrentan.

Hay estrategias permanentes que adelantan los personajes –los seres humanos– como ignorar verdades, ocultar realidades, y dejar de nombrar. Es como si hubiera verdad en la sentencia de Revel (1988), cuando enuncia que la primera condición de ser humano fuera la mentira. El no saber genera una especie de tranquilidad horrorosa que hace de la pasividad un estado de paz que aquieta el espíritu. Por su parte, establecer el velo o dejarse establecer el velo genera la seguridad de saber por ignorar. Finalmente, y casi en el peor de los casos, se establecen estrategias para que el tabú se imponga: desde la política y el discurso oficial, hasta en el decir de sí mismo, es mejor evitar la contundencia de una palabra y la fuerza de un enunciado para serenidad de la propia vida.

⁸¹ Se utilizarán permanentemente expresiones directas de *Delirio* y, por ello están presentadas en cursiva.

Lo mejor podría ser ignorar una realidad, un *modus vivendi* al cual se llega desde adentro y por el afuera. Eso haría de Aguilar un hombre sosegado, libre de la locura –a la cual se le teme por ser contagiosa o por ser heredada–. La otra estrategia podrá consistir en vendarse los ojos, en asumir que nada pasa, y reconocer que *su esposa se divierte a costa de él*. O finalmente, no nombrar una realidad, no hacer referencia a los rituales y asumir que todo es pasajero y corresponde sólo a momentos efímeros o “berrinches telúricos”. Sin embargo, una realidad se impone, una realidad que deviene con la palabra literaria y, con ella, la referencia a los seres humanos, sus interioridades, sus vaivenes, a las realidades interiorizadas.

En todo ese vaivén el concepto de afectación como se presentó anteriormente es fundamental. Pero ahora, por tratarse de un movimiento hacia adentro de los personajes, se amplía desde la noción de huella: No es una huella documental (así devenga por la narración), ni cortical (por presentarse necesariamente en el cerebro): “es la presuposición principal, admito que pertenece originariamente a las afecciones de sobrevivir, persistir, permanecer, durar, conservando la marca de la ausencia y de la distancia” (Ricoeur, 2000: 547).

En tal sentido la memoria en ese viaje en sentido contrario del anterior (pues todo viaje es de ida y vuelta ya que no es exilio) se trata de la huella mnemónica, la depositaria del significado que se ve obstaculizada por la dificultad de la rememoración que tiene como aliado el olvido profundo, es la huella psíquica. Por el dolor, por la mentira que afecta hondamente la existencia, no hay del todo recuerdo y el delirio lo hará evidente. Ese olvido es de un saber exterior y de un saber íntimo al mismo tiempo: Un saber de la familia, del narcotráfico, de la política, de la ciudad, del barrio; y un saber del olvido, de la mentira, de la traición, del dolor, que son la huella.

Cuatro narraciones se conjugan con cuatro puntos cardinales. Uno es el decir de Aguilar, otro el de Midas, uno más el de Portulinus, y uno central: el de Agustina. En todos ellos se hace visible una locura –como causa desde Midas, como punzón con la cordura en Aguilar, como el impacto del fluir acuoso de Portulinus– un delirio, una esquizofrenia, un deambular dentro de sí y con los otros. Todo ese decir múltiple puede ser expresión de un rígido soporte, una ilusión de un referente (deseo o perdido), una postulación de esperanzas o un mentar los múltiples tránsitos de sujetos inmersos en una sociedad convulsionada, en una existencia

devenida en locura. Si se trata de lo primero, se resalta la seguridad, pero también la quietud. Si se trata de lo segundo, hay horizonte y perspectiva pero va en contravía de la inserción. Al presuponer esperanza se entremezclan la nostalgia y el futuro por propiciar. Al enfatizar en el tránsito, los sujetos se forman en el tiempo. Un devenir que surge del encuentro con los otros y con lo otro, que es al mismo tiempo desencuentro con unos y otros. Encuentro y desencuentro consigo mismo, y con la sociedad. “En cada una de las líneas narrativas se articula una historia que se va tejiendo desde tiempos y espacios diferentes para construir una sólida visión integrada que se descubre al final de la obra” (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 326).

Ese tránsito, esa historia es de lanzamiento y de vuelta sobre sí mismo. El acontecer en la ciudad, en sus rasgos políticos, en su realidad económica, en la contundencia socio-política del narcotráfico, suscita acontecimientos de ausencias y presencias, representación explícita o negaciones permanentes. Hay fuerzas eólicas de cada interior humano que guarda relación con su familia, de cada mente singular; hay contundentes circunstancias que no pueden dejarse de ver, hay estados de ánimo que hacen ver de cada ser una naturaleza diversificada, multifacética, no homogénea, es que cada uno está y no está, oculta y desenmascara, “con mi voz interna, la que no se oye pero resuena” (*Delirio*, 254).

En cada narración, en cada personaje, la locura es al tiempo una dimensión del interior de los individuos, su manifestación es propia, su suceso es mental-sentimental-pasional, pero siempre en referencia a..., en conexión (o desconexión) con. Probablemente pueden faltar referentes, soportes e incluso esperanzas, pero en todo sujeto hay un inevitable movimiento hacia sí y desde los otros, y lo otro. Como se había enunciado, la memoria no es un acto de suprema individualidad o pura introspección. Agustina tiene su propio devenir que la sitúa como es y como si dejara de ser ella misma, Aguilar hace una particular referencia a Agustina, así como Midas y Portulinus.

Ahora bien, no hay individuo sin otro. El volverse sobre sí mismo no se da sin mediaciones, no se trata de un soliloquio en pureza incontaminada. Asimismo, el lanzarse a lo que no se es, también está mediada por la sensación, la interpretación, la valoración. Parafraseando a Foucault, sólo existen locuras, formas humanas de locura.

2.3.1. El acontecer interiorizado

En su ser como personaje central de la novela y en su decir sobre sí misma, sobre la ciudad, sobre la familia, sobre su sentir y sobre su acaecer, Agustina está loca:

Pero su poder es más que un efecto mágico o sobrenatural, es la capacidad del personaje de ser la receptora a nivel sensible de todos los procesos de encubrimiento y de falsedad que ocurren a su alrededor [...] En su universo se van tejiendo las claves que desencadenarán la crisis de la edad adulta: el exterior como amenaza (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 27).

Agustina es presentada desde una pérdida y una inocencia: la pérdida de su hermano Bichi – víctima clara del machismo acérrimo del padre; su reclamo a una obediencia del mismo al padre y la confianza en corrección paternal. Ya ella tiene una carencia como es la condición de cualquier ser humano, pues eso es propiamente humano: carecer de algo. Ella tiene una niñez inocente. Ella se reconoce como adivinadora, incluso fuera del ritual con Bichi. Pero, y este es un punto central, de las primeras premoniciones está la de saber “que esa noche el padre le va a pegar al Bichi”. Se dice central porque es “receptora sensible” de una práctica reiterada en la vida familiar. Le duele el dolor de su hermano, del otro cercano. La anticipación no corresponde a una instancia sobrenatural, sino profundamente histórica, habitual, humana y socialmente particularizada en una cultura donde el castigo se valora como fuente de mejoramiento. Pero también tiene, según sus palabras, una idolatría hacia su padre. No respeto, ni amor, ni temor, sino idolatría; Agustina niña se doblega al padre.

¿Por qué se llega a idolatrar a otro ser humano? Porque no se le reconoce desde su propia humanidad, es ajeno y distante, no presta atención. Pero también porque sus actos son terribles y temibles; suscitan asco y odio. El pequeño instante (a la hora nona) de soledad con el padre es para ella el ritual de la seguridad de la casa –resuena desde temprana edad la idea del “exterior como amenaza”, pero en su niñez es señal de protección.

Para este trabajo, el ritual con Bichi, juega un rol importante. La desnudez de Agustina, que es la propia corporalidad jugada con Bichi, es saber de sí para y saber del otro, es el sentirse y saberse. Es un insumo del cuerpo para engrandecer un juego de la memoria. La intención del ritual y la ritualización de la memoria, sentida, padecida, observada. Si como dice Kundera (1993), la memoria no guarda películas, sino que guarda fotografías porque las imágenes son vivencia en el presente de un pasado acaecido y vivido. Está en escena estática lo que el

pensamiento reconstruye con su dinamicidad y ello dota de sentido y sinsentido la historia familiar. La historia no contada, no expresada, pero conocida por los actos de la intrepidez. El cuidado para el ritual, recuerda que así como hay memorias de la política (en este caso del acontecer sensual-sexual-afectivo de la tía Sofi y del Padre) hay políticas de la memoria⁸², que permiten o no retroceder interpretativamente.

Esa sensibilidad a flor de piel de la niña Agustina es también el impacto que deviene por el uso de la palabra de los adultos en la familia:

¡Señor leprosito, hágase a un ladito para que pase la niña! Grita la tía Sofi, que todavía no vive con nosotros pero que es la única que sabe solucionar las cosas, A un ladito, por favor don Leprosito [...] Suéltame tía Sofi, que me voy para el colegio, pero ella me retiene con su brazo, me tapa la cabeza con su suéter de orlón blanco [...] para que yo no vea [...] (*Delirio*, 132).

Las cerraduras de la puerta –tan apreciadas por Agustina por la cercanía que acarrea con su padre– son también cerraduras para la visión. El exterior no debe ser contemplado, observado, revisado, es un imposible para Agustina saber *a qué huele su olor*. Y en consonancia con ese poder adivinatorio, devenido por su propia realidad, Agustina tiene el poder, tiene el conocimiento, pero aún le falta la palabra. Pero siempre en la vida del personaje lo que hay es un despliegue de los poderes de la locura.

En la vida de Agustina, desde su inicio, hay evidencias de un ir y venir, de la interiorización en la manera de referirse a lo exterior y a los exteriores, de la construcción privada de la ceguera sobre lo diferente pero verdadero, de lo excluido pero real viviente, “de que lo onírico es real” (Foucault, 1981: 9). En su niñez, otros miedos configuran un personaje que devendrá en una locura inevitable: “Hay otros acosos que mi miedo va reconociendo porque no sabe quedarse quieto; mi miedo es un animal en crecimiento que exige alimentación y que se va tragando todo” (135).

No puede haber más que miedo cuando sólo hay negación. ¿Evidencias? No ser referenciado por el padre, saber del castigo como hábito sobre Bichi, la imposibilidad de ver lo diferente por peligroso, el sigilo para no ser descubierto en el ritual de la fotografía.

⁸² Paloma Aguilar escribe el texto *Políticas de la memoria y memorias de la política* (2008) para mostrar como las narraciones de los eventos políticos están condicionadas y, en casos profundos, determinadas por las políticas que determinan qué se debe y qué no recordar. El marco es exclusivamente político, pero para el caso, es también el recurso para visibilizar que se ha silenciado una mentira estructural.

Ya en edad mayor, el carácter de Agustina revive el fluctuar de la niñez. Entre el entrañable sentimiento de acercarse a su padre y lanzarse al descubrimiento de nuevos placeres y desconciertos, ella construye nuevos miedos, inevitables, para una familia que anquilosa, para una sociedad que asesina, para un Estado que vive en guerra permanente.

Sus narraciones devienen de su mente, que también es la mente de los otros, la existencia de los otros.

Es particularmente elocuente y precioso el recuerdo de haber vivido en tal casa de tal ciudad o de haber viajado a tal parte del mundo; teje, a la vez, una memoria íntima y una memoria compartida entre próximos: en esos recuerdos tipo, el espacio corporal está vinculado de modo inmediato al espacio del entorno, fragmento de tierra habitable, con sus caminos más o menos transitables, sus obstáculos superables de diversas maneras; ‘ardua’ habrían dicho los medievales, es nuestra relación con el espacio abierto tanto a la práctica como a la percepción (Ricoeur, 2000: 192).

Lo que se ha denominado el sentir feliz de la memoria, por hacer visible el pasado, se hace posible porque los personajes no están en un espacio, habitan el espacio; no están en un lugar, adelantan recorridos por los lugares; no son pasivos receptores del decir de los otros, sino activadores de sentidos y sinsentidos.

Desde el decir de la interioridad delirante sólo comienza una exigencia absolutamente íntima: *déjame seguir con mi misa*. Una vuelta de tuerca se ha realizado y el ensimismamiento se vuelve construcción incesante, permanente: tiene dentro de sí la claridad de la brutalidad incuestionable del Padre, el padecimiento del Hijo. Ese dolor de Bichi, es también la fuerza de la verdad, una verdad a la cual la misma Agustina le temía:

La hermana que suplicaba en silencio que no ocurriera aquello que enseguida ocurrió y partió en dos nuestra historia, el hermano menor, midiendo tres metros de alto... soltó las fotografías y todos los que estaban allí la vieron, y ardió el aire, se abrió bajo nuestros pies el vacío [...] allí estaban, ante los ojos de la madre, las pruebas del desamor del Padre, del engaño del Padre (*Delirio*, 255).

Las aguas del río infernal que llevan a Agustina a sus rituales, palabras, silencios, y atrevimientos: la mentira, la muerte, la negación, la exclusión, la sangre, la violencia, el poder. Su delirio “no tiene tanto que ver con la verdad y con el mundo, como con el hombre y con la verdad de sí mismo, que él [ella] sabe percibir” (Foucault, 1981: 45). Su locura no es la de

Erasmus de Rotterdam, quien la ve como un espectáculo divino y, por tanto, un espectáculo a distancia. El delirio de Agustina deviene por el encuentro y el desencuentro entre memoria y olvido. “Y la ‘cosa’ reconocida es dos veces distinta: como ausente (distinta de la presencia) y como anterior (distinta de lo presente)” (Ricoeur, 2000: 60); sólo de esta manera podrían entenderse los silencios profundos o el efluvio desgarrador de las palabras de Agustina.

2.3.2. El decir de la locura desde quien ama

Como todo *se deshace en incertidumbre*, Aguilar, preso del amor característico de quien está unido a una mujer, “empieza a describir las pocas cosas que sabe a ciencia cierta”: intuye aquello que no sabe por qué pero está manifiesto, reconoce la ciudad aparentemente moderna a la cual pertenece y registra el implacable carácter climático que la caracteriza: la Bogotá de los años 80. Juzga, también de otros como él, que son privilegiados por considerarse habitantes del territorio de la razón. Al mismo tiempo, sabe de sí porque reconoce su nombre, que fungía de profesor al ser doctor en literatura y que tiene una condición laboral precaria en el presente que le convoca la condición de su mujer. Pero ese saber de sí no se hace desde un privado soliloquio o desde la pretendida individualidad. Su condición de verse siempre con otros genera sospechas, incertidumbres, la duda lo acompaña: lo desesperante es que “me va la vida en encontrarla, pero la cosa es difícil”; “lo intrigante es aceptar cómo la clase social a la cual pertenece Agustina no sólo excluye a las otras clases sino que además se purga a sí misma” (*Deliro*, 33).

Ahora bien, nada es tan importante para él como *la obstinación por recuperar a Agustina*, ¿recuperarla de qué? ¿De su condición de mujer no centrada, de la situación de “desterrada” que ya tenía cuando se metió con él en la cama⁸³ siendo de otra clase social, de los inevitables estados de “límite de ansiedad” en los cuales entraba con asiduidad? ¿Recuperarla en el sentido de una vuelta a la realidad desde una salida de la locura?

De hecho, desde el decir de Aguilar *su mujer está* extraña, él se ha dedicado a ayudarla pero sólo logra desagradarla e importunarla. Pero en sí mismo tiene el cansancio de los rituales y

⁸³ Una cama de cuyas sábanas hablan a Agustina, pero Aguilar nunca pudo comprender cómo ellas podían decir algo, a pesar de que para ella, ellas saben de sus sueños y de sus humores. Por eso se le reclama reiteradamente no atender a lo evidente y nítido, si no a lo encubierto, azaroso y revelador.

uno en particular surge como importante: “todo lo lava y todo lo frota con un empuje desmedido”.

El agua ha sido medio de purificación, escenario para la recuperación de la pureza, excusa metafórica sobre la no permanencia y el continuo devenir. En la forma como narra Aguilar, y en el desespero que le trae, limpiar sin cansancio es presentar la sacudida de una realidad que pesa sobre Agustina, el uso desmedido del agua es una exorcización de la realidad que ella padece:

Ni sabe cómo frenar el furor místico que va invadiendo la casa bajo la forma de hileras de tazas de agua que aparecen alineadas contra los zócalos de los muros o sobre los antepechos de las ventanas. De pronto abro una puerta y sin querer vuelco un platón de agua que Agustina ha escondido detrás, o voy a subir al segundo piso y me lo impiden las ollas llenas de agua (*Delirio*, 18).

También el agua ha sido elemento considerado como fuente de vida, símbolo de fertilidad, símbolo de vida y muerte, símbolo de sabiduría (libre y sin ataduras), rival afortunado de la sangre, tragedia para los arquitectos, y elemento acompañante de la locura así como presenta los primeros versos *El Reloj de Arena* de Borges:

*Está bien que se mida con la dura
sombra que una columna en el estío
arroja o con el agua de aquel río
en que Heráclito vio nuestra locura*

*El tiempo, ya que al tiempo y al destino
se parecen los dos: la imponderable
sombra diurna y el curso irrevocable
del agua que prosigue su camino... (1974: 811).*

La referencia de Aguilar a Agustina, desde su propio tormento, se resume en la expresión *el río de su locura*. Con ello se hace manifiesto que la cordura no es, se manifiesta, transita, se hace recorrido. Comprenderla, será entonces comprender ese acontecer. Este hecho es el sueño de Aguilar: entender la locura de Agustina es entender “qué peces venenosos recorren los canales de su cerebro” [el de Agustina]. Él la ama, pero le desconcierta no verse reconocido. En sus arranques de cordura, del deseo por ofrecer una explicación se pregunta: “¿A qué horas se perdió el sentido, eso que llamamos sentido y que es invisible pero que cuando falta, la vida ya no es vida y lo humano deja de serlo?” (*Delirio*, 18).

Semejante inquietud está cargada de elementos significativos. Pareciese que tendemos a ubicar

en el tiempo una razón de las cosas⁸⁴; se tienen curiosos arranques de cordura al asumir que hay un sentido y un sinsentido, que hay una verdad y una mentira, un decir y un callar. ¿Y qué puede connotar que la vida ya no es vida si nunca lo es de manera definitiva? “Tal vez lo más difícil de todo, dice, sea aceptar la gama de términos medios que hay entre la cordura y la demencia, y aprender a andar con un pie en la una y el otro en la otra” (*Delirio*, 19).

En esta ausencia de punto estático no juega el nivel de conciencia. Cuesta demasiado el carácter porífero de las primeras letras de este escrito. El pensamiento dicotómico garantiza la seguridad de dos realidades distintas, inacercables. Pero para comprender esa locura habría que intentar penetrar lo impenetrable, la mente del otro, de Agustina. Con suspenso expresa: “Si yo pudiera penetrar en su cabeza, que se ha vuelto para mí espacio vedado” (*Delirio*, 83).

El punto de partida se encuentra en el juego de la memoria. En lo ocurrido en ella, y con ella antes del estado no deseable y desquiciante para quien la ama. En el intento por hacer visible aquello anterior al presente, con la confianza que le brinda el amor, se gestan desconciertos: Agustina jamás le había referido la existencia de la tía Sofi (inalcanzable por la locura), no le es claro si ella lo ama o no y recurre a la buena excusa de quien está preso de su propia locura: atribuir a otra cosa la razón de ser de su sentimiento, casi que culpable, de no sentirse amado. Lo que desconcierta es no saber qué es locura, o cómo se gesta ella. Pero lo evidente es su carácter devorador.

Aguilar ama pero al tiempo está preso de culpa⁸⁵: “Y cómo me equivoqué, Dios mío, de qué desastrosa manera me equivoqué esta vez... “¿será por culpa mía que está enloqueciendo? , ¿o será su locura la que me contagia? [...] He amado mucho a Agustina: desde que la conozco la he protegido de su familia, de su pasado, de su propia estructura mental” (*Delirio*, 41 y ss).

No sólo por no acatar las expresiones clarividentes de Agustina en referencia a los peligros de un sociedad cargada de violencia guerrillera o paramilitar, sino también por no escuchar a su

⁸⁴ Tendría así alcance explicativo aceptar que ‘el tiempo lo cura todo’, o ‘habrá que dejar al tiempo para que pase ese momento’ o ‘el tiempo es oro’.

⁸⁵ En el texto *La Conquista de la Felicidad* (1975), B. Russell, señala cómo una de las causas centrales de la desgracia humana guarda directa correspondencia con el sentimiento de culpa devenido por la incorporación del pecado en la sociedad. Del mismo modo, Nietzsche hace explícita la desquiciante condición humana cuando ha fundado la moral desde el dualismo bien/mal que pregona el cristianismo, como aparece con claridad en *La Genealogía de la moral* (1981).

mujer del alma, acerca de... Un pasado que se hace visible, como causa, sólo hasta el final de la narración. Este presente no apreciado estorba, incomoda, duele; y duele también un pasado cargado de los reproches de la familia de ella.

Dos clases sociales tan claramente diferenciadas son una realidad inatrapable para Aguilar. Ha estado siempre negado por la familia de su ser amado, la cual siempre expresaba en su cara su pobreza existencial. Inclusive parece asumir cierta culpa de la locura de Agustina al considerar que deviene por su relación con ella.

¿De qué clase amor se trata? Del particular de una cultura de la propiedad antes que de una cultura del amor. Propio de la tradición de una ciudad cargada de modernidad en los artefactos, pero muy antigua en cuestión de pensamiento, el amor se juega como carga de propiedad, como aseguramiento de “algo” para sí. Por eso le duele tanto a Aguilar la indiferencia de Agustina.

Pero Aguilar es también la expresión de la primera explicación que un hombre ofrece cuando siente desamor, siente ausencia, siente que ella “está en otro mundo”: los celos. “¿Y entonces qué hacía con él, qué pueden hacer un hombre y una mujer en un cuarto de hotel si no es el amor sobre una cama?” (*Delirio*, 48). Este sentimiento produce en los hombres esquizofrenia. Puede producir trastornos y/o alucinaciones afectivas. Puede incluso ser impedimento para leer en los detalles más elementales de la vida una afrenta contra su existencia. Se puede sospechar, en ese delirante sentimiento de los celos, que ni siquiera eran complacientes las explicaciones sobre el valor de un domingo para que ella se encontrara consigo misma.

Aguilar ya tiene su propia locura, su propio tormento: el de quien quiere descubrir otra locura, la de Agustina. “Ya tenía el cerebro reventado cuando la recogí el domingo en el hotel Wellington, así que lo que debo averiguar es qué sucedió durante el viernes y el sábado. No son cuatro días sino solamente dos, cuarenta y ocho horas de vida, lo que se ha borrado de todos los relojes” (*Delirio*, 67).

Para hacerlo recurre a estrategias: un álbum de fotografías de la familia, pero no comprende que “el delirio carece de memoria, que se produce por partenogénesis, se entorcha en sí mismo y prescinde del afecto” (89); recurre a una indagación permanente, pero no capta que el

silencio es barrullo ensordecedor en la otra mente; recurre a hacerse cómplice de la risa, pues está convencido que “en ciertos momentos excepcionales, a veces en medio de las peores crisis, la normalidad parece apiadarse de nosotros y nos hace breves visitas... que no es para nada linda, es pánica y es horrenda” (109 y ss).

Por momentos, también, sus intentos estratégicos se ven agotados pues “[L]a locura es un compendio de cosas desagradables, por ejemplo es pedante, es odiosa, es tortuosa” (121). Y tal vez la imposibilidad de acceso a su comprensión sea explícita desde la sentencia de Derrida:

Lo que ha sido dominado no puede ya serlo, y que el exceso de dominio (bajo la forma de la exclusión, pero también de la objetivación) prima de dominio (bajo la forma de acceso, de conocimiento, de competencia). El concepto de dominio es de manejo imposible, como sabemos: cuanto más hay, menos hay, y a la recíproca (Foucault, 1966: 20).

Por momentos tenía falsas expectativas, pues creía que *Agustina se estaba curando de lo que fuera que le había dado*, pero pronto se hacía evidente que volvía a mirarlo sin verlo. No querer ver y no querer enunciar son astucias humanas ante la contundencia de un fenómeno⁸⁶: “Agustina parecía un autómata, y se aferraba a opiniones ajenas y a señales caprichosas que nos hundían hasta el cuello en un lodazal de indecisiones. Y sin embargo, aquello todavía no era la locura. Y si lo era, se estaba apenas anunciando” (*Delirio*, 161).

Eran muchos los síntomas, las evidencias y las señales reconocidas por Aguilar, pero de ahí a reconocer la presencia de la locura en Agustina había una superficie demasiado extensa. Como en una evidencia clara de la astucia (que no de la inteligencia) humana es mejor: o bien cubrir una realidad, o bien denominarla con un eufemismo, o bien recoger el sentido común de “hemos hecho locuras”. Pero no llamar las cosas por su nombre, por eso mismo del peso del nombre asignado a una realidad vivenciada, en este caso por Agustina.

Pero la crudeza de un estado interno se hace inapelable en una sociedad, cuyo reducido escenario se sintetiza en el hotel, escenario donde todo parece estar reducido a la presencia de sexo, alcohol, droga, golpes o disparos, como si también “la rareza tiene su propia monotonía”. Y para una cierta mirada ingenua, la locura de Agustina se había desenvainado en la habitación 413 del Wellington. En realidad, ya Agustina se contiene dentro de sí misma, pues

⁸⁶ Fenómeno, en sentido etimológico griego de aquello que se hace manifiesto a los sentidos y urge su comprensión.

“la locura se mira el ombligo”. El mundo interior de Aguilar es también el de su amor por Agustina, que como dice la canción enseñada por Portulinus a la familia Uribe Bechara “se desangra gota a gota” y la pérdida está acompañada de añoranza.

Hasta aquí, una mirada ensordecedora, desalentadora de lo que es la locura para otro, para Aguilar. Sólo podría valorarse una menor distancia si es cierta la interpretación de Elvira Sánchez-Blake cuando enuncia que:

En el momento en que Aguilar accede a ponerse la corbata roja que ella le pide usar para la llegada del Bichi, se revela su disposición a ‘mirar el alma desnuda’ de Agustina. Este detalle demuestra su capacidad de ubicarse a su nivel, y no al contrario, para ver el mundo desde su misma óptica e iniciar así el rescate de la cordura de su amada (Sánchez-Blake & Lirot, 2007: 332).

La locura de Aguilar es la locura que deviene con el amor: “el amor es un hechizo y la atracción que une a los amantes es un encantamiento. Lo extraordinario es que esta creencia coexiste con la opuesta: el amor nace de una decisión libre, es la aceptación voluntaria de una fatalidad” (Paz, 1994: 127).

2.3.3. El decir de la locura desde la truculencia económica

El fluctuar de la arrogancia de Midas McAlister, transita por la suntuosidad que brinda el dinero –que sólo revierte en una habitación para el encuentro consigo mismo– y pasa por la melosería de quien pertenece al mundo de la droga. Sus palabras acarameladas son constantes en referencia a Agustina: Muñeca linda, Agustina princesa, bella Agustina, reina mía, muñeca bonita, cosita linda, mi linda Agustina, Agustina chiquita, preciosa, mi linda niña, arañita querida, muñeca reina sin corona, chula... tu servidor. La crudeza de las expresiones se hace en tono desparpajado, insolente, coloquial y rimbombante, pero no por ello menos reales de la sociedad de los años 80 en la cual transcurre la novela.

Esas palabras están enmarcadas en la radiografía de la cultura de una realidad social que adiciona a la presentación desde los individuos, ese mismo carácter porífero de una sociedad imbuida en el narcotráfico, escenario también, además del familiar, de la vida de Agustina. La crudeza de tal radiografía se expresa en la analogía común y corriente de la vida del país, que parece persuadir, pero que en realidad atiende a realidades de poder, en sus diferentes alcances: “Toda historia es como un gran pastel, cada quien da cuenta de la tajada que se come

y el único que da cuenta de todo es el pastelero” (*Delirio*, 12).

En esa historia participó Agustina y desde un comienzo McAlister le demanda que “si emprendiste la fuga fue porque de eso ya habías comido bastante ¿y acaso el sabor se olvida?” (14). Ella supo del baile de los millones, del derroche, de la parafernalia, y del abstruso nivel al cual podía acceder cada quien según su condición y osadía. Esa historia del derroche penetró su historia, la de la familia: al padre de Agustina porque enarboló gustos similares de los traquetos; su hermano Joaco “se embolsicó un dineral con la privatización de la Telefónica”; a toda ella por la multiplicación de los pesos; penetró incluso entidades norteamericanas. Así, Agustina no deviene en locura solamente por una vivencia mentirosa particular de su familia; también a ese estado la lleva una sociedad corrupta. Y ello lo siente el personaje de McAlister.

Si se recoge la presentación que hace Foucault de Brant, para mostrar la lectura moral de la locura, se diría que se trata del “retrato de los pasajeros insensatos de la Nave: son avaros, delatores, borrachos; son aquellos que se entregan a la orgía y al desorden” (Foucault, 1981: 45).

Su decir, es el decir del desprecio padecido y del resentimiento propio de quien sobrelleva una sociedad que premia a los privilegiados:

¿Alcanzas a entender el malestar de tripas y las debilidades de carácter que a un tipo como yo le impone no tener nada de eso, y saber que esa carencia suya no la olvidan nunca aquéllos, los de ropón almidonado por las monjas carmelitas? [...] Así haya ganado el premio Nobel de literatura como García Márquez, o seas el hombre más rico del planeta como Pablo Escobar, o llegues de primero en el rally París-Dakar o seas un tenor de todo el carajo en la ópera de Milán, en este país no eres nadie comparado con los de ropón almidonado (*Delirio*, 155).

Su decir, es el decir de la doble moral de la clase política y una economía corrupta que se concreta en el lavado de dinero:

Total el dinero que me tumbaran se los descontaría del billeteal que a través de mi les enviaba Pablo Escobar y ellos ni cuenta se darían siquiera, qué cuenta se iban a dar, si aplaudían con las orejas por la forma delirante en que se estaban enriqueciendo, al mejor estilo higiénico, sin ensuciarse las manos con negocios turbios ni incurrir en pecado ni mover un solo dedo, porque les bastaba con

sentarse a esperar a que el dinero sucio les cayera del cielo, previamente lavado, blanqueado y pasado por desinfectante (72)⁸⁷.

La Bogotá (y Colombia en general) de los años 80 está imbuida en el narcotráfico y las acciones de éste penetran todas las esferas sociales, las conciencias, las prácticas cotidianas. Se instauró en esta sociedad un modo de vida centrado en la adquisición de dinero y lujos, independientemente de las consecuencias sociales que acarrea convertir la razón de ser en el tener propiedades. En variados escenarios sociales y políticos se enraizó la idea del “cómo arreglamos” y “cuánto vale su silencio y su conciencia”.

¿Qué relación guarda todo esto con la locura de Agustina? Responder la pregunta significa pensar en la inquietud que le plantea McAlister: “¿Entonces de verdad crees [...] que tu noble familia todavía vive de las bondades de la herencia agraria?” (80) ¿Una mentira más, ahora de carácter social y con innegables repercusiones en la interioridad de la propia Agustina?:

Pues bájate de esa novela romántica, muñeca decimonónica, porque las haciendas productivas de tu abuelo Londoño hoy no son más que paisaje, así que aterrizas en este siglo XX y arrodíllate ante su majestad el rey Don Pablo, soberano de las tres Américas y enriquecido hasta el absurdo gracias a la gloriosa War on Drugs (80).

Una cruda, agresiva y absurda realidad vive el país de Agustina. Pero no es un contexto, no es un *adendum*, no es una oportunidad para una novela de esas que llaman realista, no es narcoliteratura cargada del lenguaje propio de un Parlache⁸⁸. Si es cierto que *qué pobres son los ricos de este país*, los efectos en la sensibilidad e interioridad de Agustina se hacen trágicos, desconsoladores, enloquecedores. Las mujeres de las andanadas narcotraficadas son la silueta y que para este mismo personaje *perturba tu cabecita*; a ti que *te tomas las cosas tan en serio*; las descargas de poder se concretan en la reiteración de las bombas ensordecedoras y aniquiladoras, pero sobretodo en la transición de Escobar, de rey de la coca a Padre de la Patria. Y miembros de su familia están allí imbuidos. Una mentira más, una traición a su propio lenguaje, un atentado a lo que predicaba moralmente su propia clase social sobre un

⁸⁷ En este escenario social transcurre un tiempo la vida de Agustina y su interioridad no puede más que ser asimilación dolorosa del malestar que su propia cultura le produce: “Estado de Excepción es un régimen que dicta leyes para justificar la no aplicación de leyes, donde la ilegalidad se legaliza y toma muchas formas, una de ellas, la más conocida de todas es la llamada delegación de jurisdicción o delegación de atribuciones” (Zemelman, 2009: 20).

⁸⁸ Conjunto de modismos y de la jerga que se adelanta por parte de jóvenes de lugares marginados de Medellín y que, en síntesis, los vocablos corresponden a cinco grandes nociones: violencia, armas, sexo, drogas y prostitución.

buen comportamiento cívico.

La narración de McAlister a Agustina está cargada del lenguaje adornado de rudas raíces populares, pero lo importante para él es hacer saber una verdad de la cual Agustina no conocía todos los detalles aunque sí sus efectos. Una verdad de la sucia actividad que envuelve a la familia, pero también una verdad de otro amor que es sólo vivible desde el pensamiento o la añoranza.

Pero también para McAlister, Agustina está presa de la locura:

Tú lo visitaste en tu noche espantosa, después de que armaste el bochinche y que desataste el tierrero que dio al traste con todo, pero estabas tan loquita que no debes ni acordarte, y no creas que te culpo, Agustina mía, esa familia tuya siempre ha sido un manicomio, lo que pasa es que a ti se te nota demasiado mientras que tu madre y tu hermano Joaco lo disimulan divinamente [...] y, en cambio a ti, Agustina chiquita, la locura te lleva de sacudón en sacudón y de porrazo en porrazo, como en rodeo tejano (*Delirio*, 150).

Una locura que bien puede devenir por la concepción de mujer y por la condición de la misma sexualidad. Si *apuesta es apuesta*, nada más cercano a la enajenación como mujer, como hembra, como sujeto. Jóvenes, voluptuosas, o sadomasoquistas todas se hacen ser, para adquirir algún lugar social, un soporte económico o una referencia de utilidad. Pero, además, es una locura por su misma condición de pertenecer al mundo de los privilegiados, tanto que es eso lo que hace que a los ojos de su familia, Aguilar sea invisibilizado, por bueno que sea y el mismo McAlister porque es sólo un comodín para sus intereses económicos: *me la maman pero no me ven*. Esa es una cruda realidad de la verdadera humanidad y como tal no puede sino producir locura, sinsentido. Es como si fuera imposible no enloquecerse con tal sarta de mentiras, vaguedades, oprobios y ejercicios de suntuosidad elemental.

Pero es una locura a los ojos de McAlister por el hecho de saberse tan humana:

Por eso prefiero recordarte tal como te vi la primera vez 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, era una muñeca como yo jamás había visto otra, era 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 (199).

Y esa locura no es exclusiva como atribución a Agustina. McAlister tiene también su propia locura. La de la irrupción en el mundo del narcotráfico, la de los festines sin medida, la de la osadía permanente dentro y fuera del país, la de haber sido siempre todo menos él: “En el

Liceo masculino yo aprendí a caminar como tu hermano, a comer como él, a mirar como él, a decir lo que él decía, a despreciar a los profesores por ser de menor rango social, y en una escala más amplia, a derrochar desprecio como arma suprema de control” (200).

Su ser devenía por lo que no era pero pretendía ser, tanto que la exhibición del cocodrilo de una camisa Lacoste de su padre lo ayudó a confiar en sí mismo. Su ser devino por el don resultado de la necesidad y de la angustia: el de hacer plata. Su ser devenía por el alcance del amor inalcanzable.

En ese también, carácter porífero de McAlister y su lectura de la locura de Agustina era evidente que la aparente distinción entre clases, enunciada en líneas anteriores, era en verdad aparente, pues “la diferencia infranqueable entre tu mundo y el mío estaba sólo en la apariencia y en el brillo externo, eso me dio risa pero también me dio ánimos para emprender la lucha” (206). Una lucha fofa pues alcanzó a tener todo lo deseado y dado en otros, pero sólo se encontraba consigo mismo en su habitación y huía de sí mismo por el juego de video, “y heme aquí pagando con sangre mi equivocación” (207). Una equivocación personal en el marco de la mayor expresión de la historia reciente de nuestro pueblo: “voy a invertir mi fortuna en hacer llorar a este país” (238).

Midas se miente y miente como todo ser humano. Y Agustina infringe los códigos como corresponde a quien ha perdido el sentido, que los otros reclaman pero que es una continúa farsa, o mejor, el ‘Catálogo Londoño de Falsedades Básicas’. “Como si Bichi no tuviera novio en México o no mencionar a ese sujeto fuera condenarlo a la inexistencia [como se recoge en el epígrafe], tu madre y Joaco planifican durante el almuerzo las reformas que harán en Sasaima para la visita del Bichi” (267).

En una última instancia resuena a McAlister esa incomprensible sentencia gritada por Agustina: *que no podías escapar al legado*. Ese legado que a los ojos de Midas significa que *Colombia hace mucho dejó de existir*. Un “dejar de existir” que corresponde en mucho a lo que se ha concebido como historia que, tal como se ha venido diciendo, ha hecho énfasis en una manera determinada de hacer memorable lo que una determinada racionalidad ha establecido, un determinado orden ha determinado, siempre por negación de lo opuesto. Es

como si a la memoria se le hubiese acostumbrado a desatender el olvido y a la razón la locura. Frente a ello, resuena desde la novela el valor de vincular los opuestos como compañeros incuestionables. Cuando se hace posible el decir y el escuchar de diferentes relatos y no de unos exclusivos, es posible oír las voces del delirio y los sentidos del olvido.

2.3.4. El decir de la locura desde la herencia

¿Es la locura un fenómeno orgánico-psicológico cuyas huellas son manifestación de una determinación familiar? La respuesta no se hará desde la teoría, sino que se ofrecerán elementos de reflexión desde lo acaecido en un cuarto discurso, ese otro eje cardinal, que refiere a los abuelos de Agustina.

Portulinus no veía los paisajes presentes a sus ojos, pero los soñaba *porque ya para ese entonces andaba loco*. La narración no va de una infancia a una vejez, se desarrolla a la inversa: es una vuelta de tuerca en el otro sentido. Era la locura del desenfreno. En su naturaleza estaba la propensión a la ensoñación y al desvarío.

Si bien eran registradas ciertas rarezas de su carácter, se la pasaba por alto porque se las atribuían a su condición de forastero. Pero lo cierto es que a ratos, como por rachas, el abuelo Portulinus sufría alteraciones de ánimo más o menos severas y durante meses abandonaba las lecciones (37).

El epígrafe de este capítulo tiene su relevancia. Se establecen argucias para evitar, reconocer y nombrar algo temido como la locura: eso que “bifurca y enmaraña”. Pero quien está preso de la misma no siente sino profunda incomodidad con insinuaciones o consejos que inviten a despreocuparse de los propios pensamientos y fantasías.

Portulinus reconoce su locura, dice de su locura. No se trata, al estilo del siglo XVIII, de una deducción de su existencia, de su enfermedad. El habla de sí mismo, de su vida concreta.

De su locura, una presentación desde el dualismo:

A él, hombre conocedor de la alquimia y aficionado a los acertijos cabalísticos, el número dos le permite defenderse, al menos durante el instante en que Blanca lo pronuncia, de esa insufrible dualidad que se interpone como un hueco entre el cielo y la tierra, el principio y el fin, el macho y la

hembra, el árbol y su sombra, la pasión por su esposa Blanca y la urgencia por escapar de su control (50).

Es más tranquilizante el juego de dos entidades que el flujo, el devenir o la transición. Pero ello se hace evidente para quien desconoce los múltiples grises de la existencia y sólo asume la misma en blanco y negro, con lo cual niega el carácter porífero del ser humano. Y no es una locura atribuida sino reconocida: “y yo, Nicolás Portulinus, náufrago a la deriva en las aguas tormentosas de esta honda desazón” (51).

Pero la resistencia sostiene eso innombrable y en ello se empeña Blanca, a pesar de su sumisión en mundos que no quieren ser sino lo suyos. Un mundo propio que es el mundo del dolor. Desde pequeño fue evidente su fortaleza para el silencio, para “desentenderse de la voz humana”, centrarse en sus pensamientos y huir del acecho.

El hecho es que Portulinus está y no está con su esposa, sus silencios se entreveran con ráfagas de palabras, le inoportuna y le es oportuna, solicita que lo deje pero le expresa que no se aísle. Entonces el dualismo es una atribución, no una realidad: en la locura, “cosas y fantasmas son la misma cosa”. Un dualista no comprende el devenir permanente entre la ascensión y la inmersión; no comprende que el silencio está plagado de ruidos, “el silencio ni es bienhechor ni da reposo”.

Algo de la razón de la locura de Portulinus se acerca al ritual de Agustina y Bichi. Con Ilse, padecía el mismo dolor que después padecería Agustina con Bichi. Su valerosa acción por penetrar en el ámbito del placer fue siempre condenada y castigada. Es una locura porque se ha perdido el placer y se instaura el dolor. Su máxima expresión se evidencia en el lanzamiento de Ilse al río y con ello su pérdida definitiva. Es el río escenario de muerte y tránsito de vida; evidencia de lo ocurrido y continuidad de lo presente.

No se trata, por supuesto, de una línea perfectamente trazada de continuidad predeterminada entre la locura de Portulinus y la locura de Agustina. Es la misma naturaleza humana, la misma condición de hombres y mujeres, y sus semejantes fenómenos estructurales, lo que hace posible la locura. Ilse se hace semejante a Agustina, es una especie de vergüenza familiar, pero no por la impostura de la apariencia sino por la incorporación, en su propio ser,

de esos fenómenos estructurales, castrados desde los discursos y las acciones por una cultura que reverencia la razón. Esos fenómenos estructurales hacen referencia a la muerte, a la sexualidad, al placer, a la imaginación, a la reconstrucción permanente de los actos de memoria y de olvido:

Después de intentar tratamientos variados, los padres se declararon incapaces de controlar a la hija y optaron por encerrarla en la habitación durante horas enteras que poco a poco se fueron transformando en días; en su confinamiento ella se fue sumergiendo en un lento deterioro mental que los médicos de entonces diagnosticaron como quiet madness, o insania que se desenvuelve en silencio, o sea un progresivo volcarse hacia adentro de tal manera que lo que de ella se percibía desde el exterior era una desconcertante y para muchos intolerable combinación de introspección y exhibición, de catatonia y masturbación (269).

Todo aquello que conducía al placer debía ser innombrado por ser asqueroso. Ilse se asemeja a la condición de Bichi y con ello la presencia del desprecio, la exclusión, la moralidad castradora. En apariencia, Portulinus se consideraba como agradable, agraciado. Esto, si se ve que se trata de dos instancias incontaminables, lo que de hecho no ocurre: “a Nicolás le dolían [como a Agustina le dolía el dolor del castigo sobre Bichi] como hierro al rojo esas reprimenda que Ilse soportaba con tanta resignación como obstinación en no corregir ni un ápice su conducta” (270).

Es una transmisión de la locura, no por vía genética, sino por la permanencia de la exclusión social de la diferencia. Un exclusión que lleva al suicidio, tildado de locura ante la cual, “tarde o temprano hasta la música sucumbe”.

Probablemente no hay un tránsito herencial de la locura de Portulinus sobre Agustina, sino una misma realidad de condena, de dolor, de ausencia, de sangre y de castigo. La coincidencia está en haber asumido, corporizado el *sentido de lo trágico* –algo incomprensible para Eugenia la madre de Agustina. Una tragedia que no puede conducir más que al encuentro de Portulinus con Ilse y por ello el suicidio en el río.

Pero, como si fuese la raíz de la mentira familiar, Blanca miente y expresa la ausencia del padre por motivos del regreso a Alemania. “El desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco [...] esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos” (Nietzsche, 1973: 40).

2.4. La palabra como viaje: Memoria, olvido y locura

¿Cuál pudiera ser la matriz de la historia? Probablemente, la memoria y el olvido. La dimensión individual y colectiva, el recuerdo y la imagen. Todos los personajes están situados en espacios y tiempos particulares; sus vivencias son personales pero siempre devienen por los otros y por lo otro (barrio, familia, amigos, mentira, violencia, muerte, sexualidad, violencia). En cada uno se hacen presentes recuerdos, actos de traer al presente vivencias, circunstancias, palabras, dolores, engaños, mentiras.

Ahora bien, ese traer al presente lo hacen sujetos con historia; que no es historiografía. Ya Bloch⁸⁹ y Febvre y más tarde Carr se enfrentarán a Ranke, en el sentido de minimizar la exigencia de mostrar “lo que realmente aconteció”, en tanto: “1. Los hechos de la historia nunca nos llegan en estado ‘puro’ [...] 2. La necesidad, por parte del historiador, de una comprensión imaginativa de las mentes de las personas [...] 3. Sólo podemos captar el pasado y lograr comprenderlo a través del cristal presente” (Carr, 1966: 30-33). En su perspectiva, el historiador no es un individuo abstracto, sino concreto, producto de unas circunstancias históricas y sociales, lo cual equivale a sostener que la historia no está hecha por individuos, sino por la sociedad entera.

En este marco, resuenan las memorias cargadas de afectación, de añoranza y de condena de los personajes. Esas memorias son narradas, es decir, corresponden a la memoria viva, no es esta, entonces, un depósito muerto. La memoria y el olvido no corresponden a recipientes donde se ubican imágenes, datos, acontecimientos, o sus negaciones y ausencias; corresponde

⁸⁹ Leopold Von Ranke (1795-1886) es conocido como el creador de la historia científica. Por esta entendía la capacidad para estudiar los documentos existentes (luego denominadas fuentes históricas) como método para saber con seguridad lo que había ocurrido. Es famosa su expresión “El historiador no tiene boca” y por ello una ciencia histórica está cerca de la filología.

Marc Bloch (1886-1944) es conocido como el creador de la Escuela de los Annales, junto con Febvre (1878-1956) fundaron Los Annales de Historia Económica y Social. La importancia de sus aportes radica en el ofrecimiento de una ruptura con la noción clásica de historia, según la cual esta disciplina consiste en adelantar narraciones de acontecimientos del pasado a partir de documentación que ofrece información veraz. Frente a ello se impone la idea de ofrecer conciencia sobre el rol que juega el poder en esas narraciones y frente a lo cual debe ofrecerse otro tipo de historia, que en particular, para estos autores, será una historia económica y social. Por su parte, Edward Carr (1892-1982) definió la historia desde la interrelación entre el historiador y los hechos, con los cual se establece una ruptura radical frente a las tesis de Ranke. En su propuesta, toda mirada sobre el pasado se adelanta desde presentes particulares que hacen de lente para la interpretación. La propuesta lleva a la postulación del historiador comprometido.

a la acción activa que deriva de la afectación de lo acaecido. No se trata como de el papel en blanco en el cual se inscriben los acontecimientos, sino del espejo que refleja lo dado, que no es exactamente lo dado porque ha sido representado. En su efecto, la locura es una posibilidad que no puede desatenderse.

La palabra escrita juega un rol central, tanto como la palabra enunciada. Desde el carácter amanuense de Ara y la construcción del diario de Blanca, desde la palabra en el presente siempre hay referencia. Esas referencias no son señalamientos, sino interiorizaciones y exteriorizaciones, razonamientos y desvaríos; explicaciones e incertidumbres. Como memoria es reconstrucción, no es presencia sin individuo y su correspondiente afectación de los otros y de lo otro. Así, la atención al detalle, al ritual, a la ascensión o la inmersión son sumersión en la mente, en el río, en la corriente, tal como ocurre con la escritura.

Los cuadernos escritos por Ara, más que cronologías, nombres, datos (que corresponderían a una noción de historia como pretensión objetiva de ofrecer lo que “realmente” sucedió) corresponden a una intencionalidad, estaban para ser leídos: “Ara, la mamá del Ángel, quería mostrarme sus cuadernos” como ocurre con quien escribe, y la explicación de la autoría de la escritura siempre surge como misteriosa, en palabra de la madre del ángel: “–Anoto lo que él me indica –me dijo Ara, pasando con suavidad las páginas del cuaderno. Este es el libro número 53. Ahí guardo los otros cincuenta y dos –me señaló un baúl de lata cerrado con candado” [...] “llevo nueve años anotando. Mi hijo empezó a dictarme desde antes de volver” (*Dulce compañía*, 46). En ausencia de un hijo por 17 años, con la memoria de sus poquísimos encuentros, pero la afectación prolongada de una violación y la imposibilidad de haber asignado un nombre resuenan en Ara la carga del dolor y del amor simultáneamente; se trata de interiorizaciones que se consignan para la perdurabilidad. La madre del ángel se adentra en el viaje de la escritura, que es viaje hacia sí misma y, con ello a todo lo acontecido con una cercanía tal que la palabra nunca le es externa, ni objetiva en su totalidad. “Ella sólo iba contando, con una urgencia dolorosa de repasar la historia por milésima vez, como un perro que se lame la herida que nunca sana” (*Dulce compañía*, 47) Repasar la historia, repasarse en la historia. Exponer su incorporación de lo acontecido es lo propio de Ara. Si con 13 años fue violada, el hijo le fue arrebatado desde el parto y el reconocerlo por el olor era las instancias

acaecidas y los recursos encontrados, su delirio se hace escritura.

En contraste y a pesar de la acotación hecha sobre las nuevas nociones de historia, el acercamiento de La Mona estaba aún preso de la búsqueda de la verdad y de la sospecha maliciosa por una autoría, como corresponde a quien ha recibido una educación formal en el marco de un espíritu oficial y riguroso:

[...] Sólo alcancé a leer completas las páginas de ese día, dictadas una hora antes por un ser celestial que decía llamarse Orifiel, y que se catalogaba a sí mismo como trono, o rueda. La lectura me desconcertó por completo. ¿De dónde saldrían, en realidad de verdad, estos cuadernos increíbles, demasiado simples para ser dictados por un ángel, pero absolutamente improbables para ser escritos por gente pobre de barrio analfabeta? Repasé una y otra vez cada renglón del texto, perpleja, hipnotizada por esa criatura alada que a través de un Norma cuadrulado de cincuenta páginas confesaba cargar ni más ni menos que a Dios sobre su lomo. ¿Quién habría escrito de verdad aquello? Si la autora era Ara, habría que admitir una de tres posibilidades, o recibía la inspiración de otro ser u otro lado, o poseía una personalidad más compleja de la que cabía suponer, o simplemente copiaba la cosa de alguna parte. Aunque por supuesto, la hipótesis más seductora era la planteada por ella misma, según la cual se trataría de la voz secreta de su hijo, el ángel, que ella captaba mediante alguna suerte de telepatía, y transcribía. Era la hipótesis más seductora, pero la menos convincente, si se tiene en cuenta lo delirante que resulta que un muchacho que no habla el español dicte fragmentos que no sería capaz de producir yo, que soy periodista y vivo del oficio (*Dulce compañía*, 57).

No podría ser cierto que una lectura atrapante fuera producida por quien no habría tenido acceso a la formalidad educativa. Las hipótesis de la periodista devienen por una búsqueda de causas en todo menos que en la vivencia de la propia realidad que es la fuerza de la escritura. Desde el analfabetismo formal era bien improbable que hubiera autoría de la escritura; pero ahí estaba la obra escrita: el tránsito de la vivencia a la palabra que la expresa: “Las palabras que mi hijo no decía por su propia boca, la revelaba a través de mi mano. El ángel de mis escritos era él” (*Dulce compañía*, 51).

Casi que con los parámetros de la iluminación y la revelación medievales, se hace presente la palabra de los cuadernos, pero es la historia narrada de Ara; la historia de las significaciones de sus acontecimientos.

Para La Mona, la escritura es misteriosa por no saber qué resuena en su autor; por no comprender el impacto de una vida acaecida desde la violencia y desde la negación. Y probablemente, es abstrusa la idea de una autoría del ángel, pero es que la comprensión de La Mona es la comprensión de quien desconoce la fulminante huella de un pasado enajenante,

enloquecedor.

Ara abre la puerta de su casa, de sus cuadernos y de su corazón a La Mona; con ello le abre la puerta a la locura. Desde un comienzo es claro: la ciudad está desquiciada (*Dulce compañía*, 15), pero ello aún es distante, no hay ascensión a tal estado. Ara, por su parte, tiene la propia locura que deviene con la agresión y el despojo. Pero en La Mona, hay algo tan dinámico como en cualquier ser humano:

Me sentía inquieta así conectada al oscuro mundo de la demencia, como si esta fuera un virus contagioso que pidiera viajar por el cable y penetrar en mi cerebro a través del oído. Tal vez ese miedo irracional que siempre le he tenido a la locura me viene de la certeza de que tarde o temprano me espera a la vuelta de la esquina. No es sino caminar unas cuadras más, golpear a su puerta y entrar de lleno en ella para no volver a salir, tal como hicieron mi abuela y mis tías maternas, y al final de sus días, por fatalidad hereditaria, [...] (*Dulce compañía*, 127).

La locura acecha y el temor a ella no es garantía de su no presencia. No es sino aparente la siempre presencia de la cordura y la razón. Y no por herencia, sino por la presencia de esas mismas circunstancias humanas que llevan a su aparición. “Ni Freud y Jung habían logrado disuadirla de que el azar, lo inexplicable y lo sobrenatural juegan un papel decisivo en la vida de cualquiera” (*Dulce compañía*, 128). Pero, al mismo tiempo, la irrenunciable historicidad se impone y, con ella, la memoria y el olvido, incluso le corresponde al mismo Ángel: “El propio Ángel debía someterse a una terapia que descorriera el velo ante sus ojos. Sólo enfrentando su propio pasado, por inhumano que fuera, recuperaría su presente y su porvenir. Y yo sí iría al frenocomio, sí trataría de seguir averiguando la verdad” (*Dulce compañía*, 159).

Observar sin ver, decir sin hacer claridad, dormir pero estar despierto eran acciones del ángel que perturbaban. Y para La Mona eso significaba ubicarse en el borde de un abismo: “ ‘Tengo que entrar. No es sino un muchacho lo que hay ahí’, pensaba mi mente, pero mi corazón decía otra cosa, y mis pies permanecían clavados al piso. Al fin el impulso fue más fuerte hacia adelante que hacia atrás, y pude franquear la puerta” (*Dulce compañía*, 71). No había vuelta atrás y hay ascensión en lo diferente. Un escenario de lo diferente que no es fantasmagoría sino muy cercano a haber estado en el cubrimiento del conflicto entre los sandinistas y los contras, a haber adoptado un damnificado de la tragedia de Armero sobre el cual varios habitantes del sector habían perdido la memoria, por haber perdido todo, hasta las posibilidades; no tan diferente sólo que mostrado desde el discurrir de la religiosidad de un

barrio de Bogotá: “Una herida viva en el pecho: eso y no menos fue a partir de entonces la historia de mi amor por el Ángel de Galilea. Me había enloquecido su excesiva dulzura, su misterio y su silencio me sacaron de mi eje. Se detuvo mi tiempo y empecé a vivir el suyo, que no era el de los relojes” (*Dulce compañía*, 97).

Así las cosas, el decir de los cuadernos y el ser en la existencia se confunden en una misma realidad, que otra realidad: la de la locura. Memoria de lo acontecido, olvido de lo que no se quiere hacer referencia por el dolor: “Esa mañana en la gruta supe que había empezado a sangrar por dentro, tac, tac, tac, manaron de mi corazón las gotas rojas, y brotaron al tiempo la fuente de mi dicha y la de mi calamidad” (*Dulce compañía*, 97).

La palabra quiere ser fuente de verdad, prefiere el mundo de la razón; la memoria se presenta con la contundencia de la afectación y el olvido la acecha con su hermano incondicional, pero: “Al fin y al cabo, hacía más de setenta y dos horas que yo habitaba de planta en el reino de la insensatez” (*Dulce compañía*, 145).

El tiempo de la locura es el tiempo mental de la afectación y no el de un reloj ajeno, objetivo y extraño. La palabra no es la que presupone la cordura, y el recuerdo es extrañamiento de sí por ser otro:

Recuerdo bien que ese lunes en La Estrella, al día siguiente de la fuga del ángel al cerro, yo había tomado la inquebrantable decisión de partir tras él, de buscarlo donde fuera y seguirlo hasta el fin del mundo. Renunciaría a todo, me arrojaría de cabeza a la nada con tal de no perderlo. Recuerdo que al tomar tal decisión me había movido sobre todo el despecho, palanca más poderosa que el amor, pero también más engañosa (*Dulce compañía*, 194).

Una decisión para no desatender en adelante a la locura, pero siempre con una realidad que quiere impedirla y una palabra que quiere desvirtuar su inevitable presencia por el peso de la mentira, debido a la cual siempre hay que ocultar verdades:

Entonces me senté derrotada sobre la tapa a confesarme la verdad: el baúl había sido saqueado y unas cuadras más abajo el padre Benito estaría quemando los cincuenta y tres cuadernos en una hoguera, o el oficial de bigotico los estaría catalogando y archivando en una estación de policía como material subversivo. Entonces agarré ese látigo de siete colas que es mi sentimiento de culpa y empecé a azotarme: ¿Cómo no me los había llevado antes? Sólo a mí, a mí solamente se me ocurría toparme con un tesoro semejante y descuidarlo de esa manera, desdeñarlo como si me diera encontrarlo en cada esquina (*Dulce compañía*, 185).

Se fue la evidencia, se instauró el recuerdo y sólo quedará la palabra con el ausente.

Para *Delirio*, la palabra está presa del dolor y de la mentira, de pasado inolvidable y de futuro azaroso: “cuando hablo en Lengua, mi pánico se llama La Mano mi Padre, y a medida que voy creciendo me voy dando cuenta de que hay otros acosos” (*Dulce compañía*, 134). Las mayúsculas sólo aparecen cuando se hace visible la fuerza del dolor de un acto, cuando no es el padre sino El Padre, con todo su poder ejecutado. Es un traer permanente al presente cargado del dolor de la acción de castigo físico-moral. Y el crecimiento no es más que acceso permanente a los mismos en diferentes casos: el acoso emocional, la mentira reiterada.

¿Y es vanidad o sólo una manifestación más de la locura de Agustina el escribir la autobiografía?

[...] a Aguilar le dio por recordar esa loca autobiografía que en algún momento ella pretendía que le ayudara a escribir y que no llegó ni a la primera página, 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, donde la atormentaban, para objetivarlos en una cuantas hojas de papel [...] (*Delirio*, 211).

La escritura de la autobiografía es la escritura de su pasado hecho presente en la construcción significativa. A ello no atiende Aguilar, pero está claro su sentido: es imperioso para Agustina aclarar su pasado, dotar de sentido a lo acontecido, poner por fuera de sí lo que se convirtió en causa de dolor y de locura. La escritura es viaje porque se transita desde sí, hacía sí y hacia las derivaciones emocionales y mentales que se recuerdan. El considerar la práctica de la autobiografía como “idea disparatada” era para quien la amaba sólo un escape del presente, una incapacidad para “fijarse por dónde anda”, como si el presente fuera la razón de ser. Se es en el pasado recobrado, se es en la claridad del tormento, se es en la recuperación de la memoria. Pero a ello, tal vez desde el academicismo que caracterizaba a Aguilar, le parecía un permanente sinsentido. La recuperación memorística de su primer encuentro con Agustina fue fugaz para lo que pensaba en su momento:

[...] La cosa sucedió así, cuenta Aguilar, después de que me la presentaron aquella vez en el cineclub, me despedí de ella muy conmovido por su belleza, que a decir verdad me golpeó como de rayo, pero como quien dice un rayo que te deslumbra y luego se desvanece, o sea sin dejar en mí la menor inquietud en el sentido de que pudiera esperar un segundo capítulo para ese primer encuentro, seguro como estaba de que aquella muchacha rara, rica y hermosa era una de esas estrellas fugaces que atraviesan tu camino y siguen de largo [...] (*Delirio*, 212).

Lejos está Aguilar de una tarea como la de *Funes el Memorioso* de Borges, pero lejos también está de comprender lo que significa escribir sobre un pasado resignificado y potencialmente

aclaratorio. Tal vez por eso la imposibilidad para acompañar la producción de una autobiografía. Y la nota recibida sobre la solicitud de la compañía para la escritura de esa autobiografía fue insólita en todas sus dimensiones: primero por contener la solicitud de tal desafuero, segundo porque seguramente invitaba a rastrear algún acontecimiento memorable y, tercero, porque no dejaba de ser más que un lance dejar una dirección en lugar de un número telefónico. Lejos está Aguilar de comprender el sentido vital de la autobiografía de Agustina. La escritura de una autobiografía le exigía a Aguilar ofrecer aclaraciones no demandadas: “[...] explicándole que si se llamaba auto y no biografía a secas se debía precisamente porque era uno mismo, y no otro, quien debía escribirla, y para cerrar me la jugué toda poniéndole una cita para el domingo siguiente [...]” (*Delirio*, 227).

Sólo la fuerza de los efectos habla de la contundencia de las causas. En este sentido, el devenir de la palabra, con su propia historia, la memoria y el olvido trasiegan por el diario. Esta práctica común, es una práctica de acontecer presente que se quiere hacer historia desde lo más efímero hasta lo más profundo:

En un estilo discursivo y ordenado, Blanca relata en su diario el transcurrir de sus horas sin refundir las líneas generales ni omitir detalles, mientras que Nicolás en su propio diario muestra una notoria falta de precisión en los relatos, que a veces quedan truncados por la mitad, otras veces parecen de secuencia lógica, con frecuencia son tan enrevesados que resulta imposible entender de qué se tratan (288).

Semejante contraste se presenta para estas líneas como el fluctuar escritural de la cordura y la locura; de la memoria hasta el ínfimo detalle y el discurrir sin freno de la propia mente; de la acuciosa meticulosidad y el desenfreno del delirio. Entre un diario y otro la escritura viaja desde el “correcto” decir de formalismo acentuado y el “incorrecto” tránsito de palabras que expresan estados alterados. Tan fuerte es el contraste que entre una viajera de la escritura (Blanca) y un jugador viajero de remembranzas significativas (Portulinus) se hace visible la tensión y el carácter porífero de la existencia devenida en palabra. Es tan atrayente el decir delirante que se convierte en escenario de pesquisa para Blanca poder adelantar “pistas sobre el estado de su alma” (288). Esa escritura delirante hace del lector un espectador similar a Blanca: “Soy testigo impotente y angustiado, se lamenta Blanca, de cómo la tenaza de los contrarios lo va llevando inexorablemente a la derrota” (*Delirio*, 291).

El diario, como todo escrito deriva de los movimientos de la conciencia, la inconsciencia, la

cordura, la locura, lo resignificado por ser traído al presente, lo olvidado por intención de no recoger el dolor.

Y ante la incertidumbre de Eugenia, no hay respuesta más literalmente delirante que lo expresado por su padre:

No te preocupes, hija, le dice, lo que pasa es que ellos no tienen el don de lo literario, a ninguno de los dos le ha sido revelado el sentido de lo trágico, se necesita ser fuerte, como tu padre, para no querer resolver el conflicto a favor propio, debemos ser generosos, hija mía, la generosidad es lo que se impone en este caso (*Delirio*, 20).

Esa no comprensión, esa ausencia de otra lógica distinta a la de la cordura se hace evidente en la imposibilidad para comprender lo escrito desde la locura: “En una de las páginas de su diario, la abuela Blanca habría de escribir, ‘como anda cansado y nervioso por el exceso de trabajo, a Nicolás lo tranquiliza ver correr el agua del río, pero si la escena se prolonga demasiado, se empieza a exaltar y debemos alejarnos de allí cuanto antes’ ” (*Delirio*, 129).

La palabra de la locura aterra, acaso por ser verdadera, acaso por hablar de su autor sin mentira, acaso por reflejar la existencia: “Lo que la abuela omite en su diario es que cuando el abuelo repite los nombres de los ríos de su patria, el Aisch, el Aller y el Altmuh, el Warnow, el Warta y el Weser, lo hace en riguroso orden alfabético” (*Delirio*, 130).

Un orden en la enunciación exigido para la cordura y el orden, el mismo, devenido desde la resignificación, porque la memoria es memoria del movimiento, de la purificación, y también del tránsito y de la muerte. De conciencia de la propia historicidad devenida en alteración constante. El diario de Blanca es diario anecdótico de lo acaecido, pero no es el diario de la vivencia de lo ocurrido.

Desde la narración y el uso del decir literario, se hace expreso que si hay descripciones de la locura importa más el decir que viene con ella, antes que indagar por las causas de la misma. Si de ellas se tratara puede aducirse a la historia individual-grupal en la barriada, en la familia, en la economía, en la política. Pero, desde ese decir literario a quien se deja hablar es a la misma locura. Su palabra es evidencia del encuentro y el desencuentro, de la esperanza y la desesperanza al mismo tiempo, de la razón y la sinrazón en nombres que no nombran pero tienen referente. Esa palabra de la locura es como el acceso al propio cuerpo o su negación

permanente; como la presencia de la verdad real o la impostura por la mentira que es apariencia. En síntesis, no hay, *stricto sensu*, una conmemoración o una celebración, que también son presencia del pasado, hay expresión de la afectación que son locura y delirio gracias a la presentación literaria de la propia naturaleza humana.

Cuando se hace posible el nombrar se pretende una especie de propiedad. Pero ésta se difumina porque el nombre designa pero no asigna, expresa pero se hace dueño. La palabra y aquello a lo cual ella hace referencia deviene por resignificaciones constantes que surgen de la propia historia, del propio presente y del extraño recuerdo. La palabra, entonces, es mostrada en su misma transitoriedad; no define, muestra; no explica sino que describe.

Un aporte particular desde las novelas estudiadas. La no verdad no es tanto un problema del conocimiento, del lograr su encuentro, es el dolor intranquilizante de saber que siempre ha habido mentira. La existencia ha estado engañada. El recurso al olvido se entrelaza con la locura devenida por la mentira permanente, en todo escenario, en toda convivencia, en cada comunidad, en todo el país.

“Es que me contaron que un ángel...” (*Dulce compañía*, 23) dice La Monita al cura Benito. Un referir de algo dicho y recordado, se ve imprecado por el interlocutor que quiere, a toda costa negar una existencia: “¡Que no!, ¡Que no! ¡Qué ángel ni qué ángel!” (*Dulce compañía*, 23). ¿Por qué un decir es negado, no recordado? Cualquier excusa es suficiente: “no me haga hablar después del almuerzo, es nocivo para la digestión y no ayuda a que los pensamiento salgan en orden” (*Dulce compañía*, 25).

Sin embargo, la búsqueda incesante, acto arrojado de la mano se verá enfrentado al decir más general de las gentes de Galilea. Claro que existía el ángel, o la representación angelical de un joven producto de la violación, de la fuerza apabullante de la agresión sobre una mujer. Entre el recuerdo silenciado por el dolor y la narración del mismo en diferentes cuadernos, Ara recuerda cada detalle y con ello el juego permanente entre la esperanza y la desesperanza, la cordura y la locura, el decir de una y el callar de otra.

Un efecto de esa locura puede ser el mismo ángel. Es la creación de la pérdida que sólo la locura puede establecer. El recuerdo de la violación, del fugaz apareamiento del padre, de lo

esperado para el hijo que se ve truncado por el abandono y el reencuentro. Por todo ello, todavía no se llama, pero es existente. Como existente, bien no pudo saberse de un primer momento de su existencia, pero sus huellas, sus rastros evidenciaban una vida.

Así las cosas, el caminar en el tiempo hacia atrás y saber de sus afectaciones conlleva, en diferentes presentes, a la locura: “Buscando el pasado de mi ángel, creí encontrar el cielo y fui a parar en el infierno” (*Dulce compañía*, 144). Un infierno para la palabra, para el interior del individuo, para la sociedad. Pero ante su implacable presencia no hay otra alternativa que dejar hablar a la locura, dialogar con ella. Se trata de una locura de Ara, del cura, de la comunidad de Galilea, de La Mona. Ninguno está exento de ella y menos cuando el pasado es doloroso, inquietante, molesto: “Estúpida de mi, que quemaba el mito de un ángel, sabiendo que de sus cenizas sólo surgiría una cruel realidad de hombre” (*Dulce compañía*, 158).

Así mismo, si se trata de una abundancia económica no había mejor sostén que el camuflaje permanente (incluso de la propia locura) en una clase social que demandaba cierto lugar de residencia (La Cabrera, que en el decir del Midas se le presentaba como una mansión de los duques de Windsor) y ciertas prácticas aristocráticas devenidas por el uso de dineros calientes pero adelantados en la oscuridad del día que garantizaba el apellido y el rol social. También si corresponde a los mafiosos que con Pablo Escobar extendieron la falsedad a todos los rincones del territorio nacional y con cuyas acciones se hace evidente que “la codicia se las lleva bien con el alzheimer”; o si se trata un evento político como el del Nueve de abril y hay huellas de balazos en los postigos de la casa de Teusaquillo la estrategia del padre de Agustina consistía en poner en curso la fuerza de la no verdad: son huellas de balazos disparados a la gente que no era la familia de Agustina –por estar por encima de la gente.

Y más en la intimidad de la familia de Agustina, la cercanía entre narración y memoria desentraña el valor del detalle, el decir de la verdad, el desentrañamiento de lo ocultado en el tiempo, y una causa más de la locura de Agustina:

Midiendo dos metros y con una aureola de rizos negros que rozaba el techo, soltó las fotografías y todos los que estaban allí las vieron, y ardió el aire, se abrió bajo nuestros pies el vacío, ¿entiendes, Aguilar?, dice Agustina con otra voz, voz de todos los días, lo que te quiero decir es que a partir de ese momento nuestras vidas ya no volvieron a ser las mismas, Ahora lo entiendo así, pero a veces se me olvida (*Delirio*, 255).

¿Es el triunfo de la verdad y la compañía de la cordura? No, todo lo contrario, es la evidencia

de la mentira y la instauración del delirio. La fuerza de la verdad no crea felicidad, crea el profundo dolor de haber estado siempre engañados. Así, el recuerdo de la verdad es al tiempo la remembranza de la mentira instaurada en el pasado y replicada como si no hubiese existido y convertida en causa la locura.

El engaño, la mentira, la traición emocional reiterada de la misma, establecían el silencio permanente como una caja fuerte; si se trata de una ausencia familiar no había empache para afirmar que el abuelo Portulinus había abandonado a la abuela Blanca y había regresado a Alemania.

Conclusiones

Al ir tras la huella de la presentación de la locura en las novelas *Dulce Compañía* y *Delirio*, se ha transitado el decir y el hacer de los diferentes personajes, en un espacio literario que envuelve realidades, sentimientos, anhelos, molestias y acaso espejos. La presencia de la locura de los personajes no puede definirse como propia y singular: el escenario de realidades fácticas de una barriada bogotana y de Colombia contagia y sugiere que se trata de una representación de un acaecer que trasciende a los personajes y habla de lo seres humanos en general. Casi, puede decirse, que el acaecer de la historia novelada es un pretexto para hablar de la realidad humana. Al sugerirlo así, el texto aquí presentado sugiere la presencia de la locura en todo sujeto. Sin que se afirme con carácter definitivo, transitar la huella de los personajes es tanto como recorrer la inevitable presencia de la locura en todo hombre y mujer. Pero, no es un estudio, no es un ensayo, no es una demostración, es decir, hay referencia a la locura desde su presencia en los personajes.

Y ¿qué es esa locura de los diferentes personajes?

“Tal es esta alucinación, estos discursos; es suma, todo ese conjunto de convicciones y de imágenes que constituyen un delirio” (Foucault, 1981: 64). Así pues la locura: este remordimiento, esta creencia.

El Ángel y Farax se asumen en una misma idea: la del tránsito incesante del fluir permanente, del no estatismo. Pero una es la locura de la ascensión a lo inatrapable por si distante y diferente de sí (el misterio). Agustina y Aguilar, McAlister y Portulinus se asumen en una misma idea: la de tránsito hacia la interioridad, que es otro dinamismo. Pero es una locura corporizada, introspectiva, que los hace salir de sí desde sí mismos.

¿Qué son ascensión e inmersión? Las dos caras de Jano, la cara y el sello de la misma moneda, el ser y el dejar de ser de la existencia, subjetividad y objetividad, razón y sinrazón, cordura y locura, memoria y olvido. De ninguno se sabe sin atender al otro. Las pasiones, las emociones,

los sueños, la literatura hace visible lo que oculta la frialdad de la demostración. La literatura de *Dulce compañía* y de *Delirio* nos exige el salto al río, el salto a saberse sin ser.

La periodista y Agustina, cada una a su manera, se sobreviven a sí mismas por lo extraño y ajeno incorporado a sus existencias. En la primera, la locura es un caso extraño; en la segunda un caso intraño. Pero somos extraños e intraños, extraños por los otros e intraños de nosotros mismos.

¿Las causas? La condición humana que oculta, que no se deja atrapar, pero que en su vital concreción es fluir incesante. El dualismo desconoce la vida; las dicotomías son excluyentes. Se puede caer en la paranoia y, con ella, en la presencia incesante de sensaciones angustiantes, en la persecución por fuerzas incontrolables o en pretensiones de salvar al mundo. También se puede caer en la esquizofrenia y, con ella en trastornos mentales crónicos. Se puede caer en delirios y, con ellos, en alucinaciones, trastornos afectivos y pérdidas de correspondencia entre el proceso de formación de ideas y la expresión de emociones. Pero no hay remedio: caemos en nosotros mismos. El antídoto no es deseable porque sería la pérdida de la diferencia y la pretensión de univocidad, carácter propio de todo aquello que no es humano.

Acordes con la interpretación presentada en este escrito, la locura puede encontrarse en la desmesura, en el exceso promovido por una sociedad cuyos valores son impuestos por el dinero en abundancia y las apariencias sociales. Es así como Midas sigue el juego de una clase social a la que no pertenece. Este tipo de locura, socialmente aceptada por la alta sociedad de la década del 80 admite el dinero de Pablo Escobar sin importar las consecuencias para las demás personas del país. Es una locura tan asimilada que pasa inadvertida, es la locura de la madre de Agustina y de Joaco, su hermano mayor. De igual forma, la locura habita en el descubrimiento de la propia sexualidad. Pareciera paradójico que una sociedad que admite el dinero del narcotráfico sea represiva, en lo moral y sexual. Por esta razón, el descubrimiento de la propia sexualidad de Agustina y de Bichi los lleva a que todos vean su locura, puesto que esa sexualidad es inaceptable para las buenas costumbres de las personas que pertenecen a la alta sociedad.

Por su parte, la locura que se vive en el barrio Galilea no es tan distinta, como puede parecer, a

la de la alta burguesía bogotana, en el sentido de que hay una aceptación colectiva de un hecho. Si bien en el caso de *Delirio* es del dinero del narcotráfico, en *Dulce compañía* es la presencia extraordinaria de un ángel caído. En ambos casos ese agente externo –dinero o ángel– les permiten a las personas sobrevivir. La diferencia radica en que a falta de dinero, en el barrio Galilea, es la religión la que hace invisible la locura generalizada. Dinero, religión y sexualidad, tres poderes que a lo largo de muchos siglos han condicionado el actuar humano y han llevado a determinar las condiciones de salud y enfermedad de las diferentes sociedades.

Parafraseando a *Dulce compañía*, si la expresión de Israfel se hace historia quien despierte su memoria desatará su venganza. La carga del dolor en la historia de un niño abandonado es potenciación de nuevo conflicto. Pero, en la otra cara de la moneda, se puede suscitar el olvido, como se hace cuando no se permite recordar lo verdaderamente sucedido, y en ese tránsito también es posible la ceguera y el perdón. Es tal la fuerza de una historia de dolor que por momentos se entiende la tentación de condenarla al olvido; sin embargo, puede ser tan delicada esa negación, que puede destruir el valor del pasado para el presente. En ese fluctuar del manejo de la memoria y el olvido, se hace presente una experiencia de locura, se hace visible la convivencia entre razón y sinrazón pues no se hace posible la deseada verdad definitiva, ni la correcta sociedad pura y limpia.

En los tratamientos sobre el pasado se hace apuesta por rememorar una cosa, otra y otra, pero no su ambivalencia vivida. Eso acaecido está en el presente con toda la fuerza de representación y si se hace patente haber vivido el amor, también es innegable que se acompañó de dolor; si se trae al ahora un saber consolidado, también es cierto que ahora tiene algo de sinrazón; cuando se ha creído ver el nítido blanco, se sospecha la ausencia de grises pues no se esperan; cuando se ha coronado las mieles de la dicha, viene acompañándola la fuerza del fastidio. Todo se bifurca y todo se enmaraña, en cada personaje, en cada ser humano, en cada acontecer de la historia.

Ya en la introducción se señalaba el deseo por rastrear cómo se hace visible el carácter inacabado del ser humano y, con él, el mismo carácter de los conceptos. Las dos novelas, en escenarios diferentes pero no antagónicos, hacen visible la experiencia del inacabamiento: la aparente seguridad de una formación académica se ve transformada por la irrupción en el

mundo de la denominada sabiduría popular, que es sabia por ser significativa para quienes la vivencian. Así las cosas, la ascensión a la vivencia con el ángel es tanto como el abandono de la seguridad supuesta y ello exige descentración, que es tanto como dejar de ser permanentemente. Así mismo, la seguridad familiar, que es en realidad una contundente mentira, conduce a la inmersión en la significatividad de la profunda soledad mental y en la necesidad de hacerse su valor de manera continua.

Lo mismo se hace visible en las dos novelas respecto de los conceptos. No hay tratamiento lógico o analítico porque no corresponde a la novela, pero la presencia móvil de las locuras, los recuerdos, los olvidos, sugieren la inacababilidad de un significado. No se puede definir la locura de manera definitiva, pero se puede hacer visible su propia naturaleza: esa posibilidad se encuentra en la narración novelada, en la puesta en marcha de la palabra que contrarresta el correcto decir, que hace accesible la risa, que hace espejo de lo inevitable, que dice y deja de decir, que recuerda y olvida.

De manera complementaria, también la introducción irrumpe con la idea del viaje. Una idea que en las dos novelas es dirigirse a lo otro, a lo diferente, a lo extraño, a sí mismo que parece ser una identidad en movimiento permanente, que parece mostrar que lo único claro es que no hay claridad. El único equipaje es la propia existencia, los temores, las ilusiones, los rituales. El vehículo para el viaje es la palabra dicha desde sí y dicha desde otros. El objetivo del viaje: la comprensión de una realidad humana como la locura. ¡Claro! En las novelas, los personajes quieren comprender (se), quieren saber (se), quieren decir (se). Un viaje que es hacia lo otro es siempre desde y hacia sí mismo. En la novelas se hace manifiesto que subjetividad y objetividad se entremezclan permanentemente.

Como contexto para la irrupción en las dos novelas se hizo un recuento histórico, cuya pretensión no ha sido otra que mostrar cómo la locura se ha situado y ha dejado de estar situada. Todo parece provenir de posturas de pensamiento y de poder: o bien, la locura ha irrumpido en los seres humanos como una fuerza sobrenatural, o ha correspondido a la irrupción del mal, o es opositora de la cordura como su más fiera enemiga. Las dos novelas no tiene porque hacer una apuesta desde lo que se debe decir, simplemente se dice, entre otras razones porque las novelas evidencian casi una intimidad entre palabra y ser: los personajes

son creados desde la palabra, conforman su propia autonomía que también es palabra y, en ambos casos, hacen vivenciable lo que por muchos momentos no se quiere hacer decir: la presencia inevitable de la locura.

Ahora bien, antecede a la lectura de las dos novelas, y a su estudio, una molestia, una inconformidad, una intranquilidad (sentimientos todos propios de un trabajo investigativo): ¿Por qué se tiende a pensar dicotómicamente? Esta pregunta condujo a una presentación del concepto de tensión, de movilidad, de cero quietudes. Al plantear esta idea era posible hacer un estudio teórico del problema, pero en ello pueden encontrarse razones sin vivencias, explicaciones sin sentimiento, demostraciones sin vida. Por el contrario, las dos novelas de Laura Restrepo permiten corporizar la ambivalencia humana. Corporizar ha significado en estas líneas, hacerlo propio: en la mente, en el corazón, en la piel, en la palabra que describe, connota, sugiere, que lleva a la imaginación –que es construcción y reconstrucción. Allí, se considera, radica la fuerza de las novelas. No se trata de presentar la locura, en la novelas se hace vivible la locura que, por demás, es de los personajes, tanto como de los sujetos.

Finalmente, las dos novelas estudiadas exigían hacer una presentación desde el decir al ser. No porque antes del ser haya la palabra, sino porque la creación de los personajes y sus sucesos es un acto de la palabra y, desde ella, de sus realidades. El ser de los personajes es el ser desde la palabra que se hace vida y habla de la vida. La creación literaria es un acto de reinención y de traslación de la propia experiencia para hacerla visible. Los mundos creados son más bien recreados por la fuerza de una palabra puesta en circulación para el trato entre los personajes, para el trato entre ellos y el lector.

Desde el tratamiento de las dos novelas puede señalarse que la historia humana es historia artificiosa en el sentido de haber acogido la necesidad de reinventar permanentemente la cultura. En esta no hay un camino, una verdad, una cordura, una razón. Estas se acompañan de sus opuestos y no son sin ellos. Imaginación y memoria, recuerdo e imagen son condición humana y desde ella razón y sinrazón, cordura y locura acompañan al ser humano. Para quien reconoce este vaivén de la existencia no son imposibles las siguientes dos sentencias foucaultianas:

La locura se convierte en una forma relativa de la razón, o antes bien locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria. Cada una es medida de la otra (1981:53).

La locura se convierte en una de las formas mismas de razón [...] la locura no conserva sentido y valor más que en el campo mismo de la razón [...] Tal es la peor locura del hombre: no reconocer la miseria en que está encerrado, la flaqueza que le impide acceder a la verdad y al bien; no saber qué parte de la locura es la suya (58).

Al presentar las dos novelas desde la idea de tensión, de movilidad permanente, se quiere sugerir que la complejidad de las ideas, de las realidades, de los seres humanos, de la misma literatura, no permite conservar la obsesión por verdades definitivas. Se trata de una insinuación para entender el encanto del viaje sin llegada definitiva, en tránsito sin meta final, de la literatura como escenario por excelencia de la ambigüedad humana, del carácter histórico de los sujetos.

El encuentro entre memoria-olvido y locura-cordura surgen de la narración. Es una creación, pero no por ello una ficción, una irrealidad. La particular manera como Laura Restrepo presenta estas dos obras hace manifiesto que el recordar/olvidar es hacer visible la afectación de los acontecimientos, de las palabras, de las conductas. No se llega a la locura o se está en el delirio por un contagio, una genética particular sino por el tipo de sociedad en la cual están inmersos los personajes. Si además de una memoria individual hay una memoria colectiva, como se presentó en líneas atrás, también al olvido lo caracteriza un negarse o posibilitarse social y políticamente. Por lo mismo, y sin que se conciba como extrapolación, según lo presentado en este documento, hay una sociedad delirante, una sociedad de la locura.

Lo señalado en este trabajo investigativo guarda coherencia con algunas de las expresiones de la autora en la entrevista⁹⁰ seguida a la entrega del premio Alfaguara, así:

La tardanza en la escritura era como un aplazamiento de lo realmente deseado. Pero al final “se pone la cara a la escritura” tal como lo enuncia en una de la novelas “se pone la cara a la realidad”. El Delirio, en el decir de la autora, se impuso, y no pudo dejar de mirarse, al contrario de lo ocurre con otras tantas temáticas literarias.

¿Dónde radica el valor de la temática y de las mismas novelas?

⁹⁰ <http://ejerciciodelainteligencia.blogspot.com/2012/06/laura-restrepo-delirio.html>

Una experiencia directa, una acontecer del ser amado como lo es su hijo, la puso en contacto con la locura: “Ahí vi la locura”. Estaba el hecho, estaba la realidad. El valor está en la narración que hace decir a la locura lo que ella es y no lo que se le ha llevado a decir, o se le ha imposibilitado expresar. Para fortuna personal, la memoria de un pasado fugaz; para la literatura, la experiencia hecha texto narrativo. La experiencia de la locura de su hijo por tres meses es “suficiente para que te marque”, para lo que hemos llamado la afectación, la huella. Para la madre, Laura Restrepo, no había otra alternativa: “yo me dedico a atender a ese muchacho”, para la escritora no había más que un reto: atender a la expresión comprensiva de la locura.

El punto de partida: la locura que está en la vida misma, que no es extraña, que es más cercana que lejana. En esta última idea se encuentra la razón del argumento de la investigación: la locura acompaña a los seres humanos, a las sociedades, está cerca, es la sombra. Hablar de ella, desde cada personaje, es hablar de su “fuerza demoledora” y, para hacerlo vivible por el lector nada peor que usar “eufemismo” había que hablar en el lenguaje de la locura: “en la locura había revelación de un mundo no aceptado”.

“La locura es una cierta desinhibición para hablar de lo que nadie habla”.

Bibliografía

- Aguilar, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza, 2008.
- Andahazi, Federico. *El anatomista*. Bogotá: Planeta, 1997.
- Arteta, Yezid. *De la locura y otros crímenes*. Bogotá : Magenta Litografía, 2006.
- Avila, Gricel. *La mimesis trágica: acercamiento a la fragmentación social*. en Sánchez-Blake, Elvira, y Lirot, Julie. *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Ballesteros, Luisa. *Colombia delirante de Laura Restrepo*. Les Ateliersdu SAL. 2012.
- Barrasa, Vania. *La reestructuración y el desplazamiento social en el espacio urbano*, en Sánchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie. *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Bogotá: Panamericana, 2009.
- Bernal, Álvaro A. *La hojarasca, alianza de escritores y periodistas: Entrevista con Mario Mendoza: El mundo marginal de Bogotá en los últimos veinte años en la obra de Mario Mendoza*. Disponible en: <http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO24/alvaro.htm> (27/12/2007).
- Biblia, Palabra de Dios*. Bogotá: Sociedades Bíblicas Unidas, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Aguilar, 1974.
- Cáceres Aguilar Dagoberto. *Imágenes masculinas y Violencia simbólica en Delirio de Laura Restrepo*. Universidad de Perpignan Via-Domitia, Francia. Kipus revista andina de letras. N. 43. 2010. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2279/1/04-ES-Caceres.pdf>
- Carr, E. H. *¿Qué es la Historia?*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- Castillo Granada, Á. *Encuentro con Laura Restrepo*. Número 296, Issue 61. Revista de la Universidad de Antioquia, 2009.
- Cruz Calvo, desde *La construcción del personaje femenino en Dulce compañía*, en Sánchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie. *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Cox. *Las fiestas de locos: ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*. Madrid: Taurus, 2004.
- Doménech, M. A. *Género y enfermedad mental: trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2000.
- Donoso H. Lizeth. *Posmodernidad, hibridación y cultura popular en tres narradoras colombianas: Marvel Moreno, Fanny Buitrago y Laura Restrepo*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura. Bogotá: Colombia, 2012.
- El Bosco, ca. *Extracción de la piedra de la locura*. 1475 – 1480. Óleo sobre tabla. Museo del Prado, Madrid.
- _____. *La Nave de los locos*. 1503 – 1504. Óleo sobre tabla. Museo de Louvre, París.

- Foucault, Michel. *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Paidós, 1984.
- _____. *Historia de la locura en la Época Clásica*. México: FCE, 1981.
- _____. *Yo, Pierre Rivère*. Barcelona: Tusquets, 1976.
- _____. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1966.
- Gamboa, Santiago. *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Seix Barral, 1997.
- García Márquez, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. Barcelona: Mondadori, 1994.
- _____. *Doce cuentos peregrinos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2007.
- _____. *La novia oscura*. Colombia: Alfaguara, 2005. Disponible en:
<http://www.alfaguara.com/co/libro/la-novia-oscura-3/> (13/09/2010).
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores, 1981.
- Giraldo, Luz Mary. *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. Bogotá: FCE, 2005.
- Jaramillo, Samuel. *Segmentación social e imaginación*. En Sánchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie. *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Halbwach. *Memoria colectiva y memoria histórica*. Paris: PUF, 1968.
- Kundera, Milan. *La inmortalidad*. Barcelona: RBA, 1993.
- Lavín, Vivian. *Vuelan las Plumas: Laura Restrepo: Estamos junto al abismo de la locura (2004)*. Disponible en: www.letras.s5.com/vlp200504.htm (28/01/2008).
- Magritte, René. *La condición humana*. 1934. Óleo sobre Lienzo. The National Gallery of Art. Washington.
- Mèlich, Joan-Carles. *La ausencia de testimonio: Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos, 2001.
- Mendoza, Mario. *Scorpio City*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 1998.
- _____. *Relato de un asesino*. Bogotá: Planeta, 2001.
- _____. *Una escalera al cielo*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2004.
- Montserrat, Ordoñez, *Laura Restrepo, Ángeles y prostitutas: dos novelas*, en: *De voces y de amores: ensayos sobre literatura latinoamericana y otras narraciones*. Bogotá: Norma, 2005.
- Montes, Elizabeth. *Deseo social e individual* en Sánchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie. *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Navia V, Carmaña. *La creación de un mundo novelístico*. Escuela de Literatura. Grupo Género Literatura y Discurso Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad. Universidad del Valle. (Artículo resultado de investigación, revisado por pares académicos, abril 2005, disponible en: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/2629/1/pag%207-6%20Laura.pdf>).
- _____. *Laura Restrepo, la creación de un mundo novelístico*. Material fotocopiado para el curso Novela y género III, coordinado por la autora, 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1973.
- _____. *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 1981.
- Ovidio. *Las Metamorfosis*. Barcelona: Bruguera, 1969.
- Padel, Ruth. *A quienes los dioses destruyen: elementos de la locura griega y trágica*. México: FCE, 2005.
- Paz, Octavio. *La Llama Doble. Amor y Erotismo*. Bogotá: Seix Barral, 1994.
- Platón. *Cratilo*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 1997.
- _____. *El Banquete*. Barcelona: Planeta DeAgostini, 1995.
- _____. *El Banquete o Del Amor*. Madrid: Aguilar, 1992.

- Quiroga, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. Buenos Aires: Losada S.A., 1954.
- Restrepo, Laura. *Delirio*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- _____. *Dulce compañía*. Bogotá: Norma, 1995.
- _____. *La isla de la pasión*. Bogotá: Norma, 1989.
- _____. *La novia oscura*. Bogotá: Norma, 1999.
- Revel, Jean Francois. *El conocimiento inútil*. Córcega: Planeta, 1998.
- Ricoeur, P. *La Memoria, la Historia y el Olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Romero, Laura. *Vestigios de realismo mágico, narco-narrativa y escritura de mujer en Delirio de Laura Restrepo*. Informe final de Seminario de Grado, para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Santiago, Chile, 2010. Disponible en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/fi-romero_1/pdfAmont/fi-romero_1.pdf
- Róterdam, Erasmo de. *Elogio de la locura*. Bogotá: Panamericana, 1995.
- Russell, Bertrand. *La conquista de la Felicidad*, Barcelona: Random House Mondadori S.A. 1975.
- Sánchez-Blake, Elvira y Lirot, Julie. *El universo literario de Laura Restrepo*. Bogotá: Taurus, 2007.
- Serna, A. *Memorias en Crisoles. Propuestas teóricas, metodológicas y estratégicas para los estudios de la memoria*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Universidad Distrital, Ipazud, 2009.
- Sófocles. *Áyax, Antígona y Edipo Rey*. España: Salvat, 1969.
- Ureña Rib, Fernando. *La sociedad colombiana y sus delirios en Laura Restrepo(2010)*. Disponible en: http://www.latinartmuseum.com/laura_restrepo.htm (15/11/2010).
- Valcke, E, Cristina. *Dolores, una metáfora de la escritora en el siglo XIX*, Poligramas No. 22, Universidad del Valle: Cali- Valle, 2005.
- Valbuena Bedoya, Nelly. “Laura Restrepo: del periodismo a la ficción”, en Revista Nómadas. 1999-2000. pp. 203-216.
- Valencia, O. Ida, V. *La propuesta política y escritural de Laura Restrepo*. Universidad del Valle. Maestría en Literaturas Colombiana y Latinoamericana. Facultad de Humanidades. Escuela de Estudios Literarios. Cali, 2010. (Publicación). Disponible en: <http://estudiosliterarios.univalle.edu.co/imagenes/pdf%20tejedora%20modificados/ida%20vivan%20valencia.pdf>
- Velázquez, Diego Rodríguez de Silva. *Las Meninas o La familia de Felipe IV*. 1656-57. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.
- Villacañas, J. L. *Los latidos de la ciudad*. Barcelona: Ariel, 2004.
- Zemelman, H. *Perspectivas del Pensamiento Social Latinoamericano*. Bogotá: UNAD-Cátedra Latinoamericana Orlando Fals Borda, 2009.