



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

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.

Escrita por Laura Romero Quintana

Profesores:

Alicia Noemí Salomone

Darcie Doll Castillo

Santiago, Chile, 2010.

Agradecimientos

A mis padres, Juan Carlos Romero y Mónica Quintana, por el don de la lectura.

A mis hermanos, Rocío, Benjamín y Amelia, por el cariño incondicional.

A mis amigas y hermanas, Macarena Alfaro y Camila Valdés, por el enorme apoyo a lo largo de estos cuatro años universitarios, sus maravillas y pesares incluidos. A Rocío Rosales y Tania Avilés, por las palabras de aliento y el sabio consejo.

A Macarena Nieto, por la mirada caleidoscópica.

También agradezco profundamente a las profesoras Alicia Salomone y Darcie Doll, cuya paciencia, guía y correcciones hicieron posible este trabajo.

Tabla de contenidos

Introducción	4
I Capítulo: realismo mágico y narco-narrativa	7
Retratar: reflexiones en torno al realismo	8
El realismo mágico: sus definiciones	11
¿Realismo mágico o lo real maravilloso?:.....	14
discusión sobre sus características.	
Lo mágico en Delirio: aplicación a la novela	15
Delirio: aspectos formales de la novela	18
Narco-narrativa: contexto, definición	23
y aplicación en la novela.	
Capítulo II: Escritura de mujer. Un mundo aparte.	
Escribir y ser mujer: enfoque teórico	28
La locura: rasgo femenino en la tradición literaria	33
La misteriosa: éxtasis, religión y erotismo en Agustina	35
Conclusiones	43
Bibliografía	47

Introducción

Esta investigación aborda la novela colombiana *Delirio* (Alfaguara, Buenos Aires, 2004) escrita por Laura Restrepo Casabianca.

Laura Restrepo es autora de numerosas obras entre las que se cuentan novelas y una amplia producción ensayística: *Historia de un entusiasmo* (1986), *La isla de la pasión* (1989), *En qué momento se jodió Medellín* (1991, ensayo), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001), *Olor a rosas invisibles* (2002), *Delirio* (2004) y *Demasiados héroes* (2009), son algunos de los títulos. Restrepo obtuvo su título en Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes, con un postgrado en Ciencias Políticas en la misma casa de estudios. Además de ser profesora de literatura, ha ejercido como periodista y política, siendo nombrada en 1983 como miembro de la comisión negociadora por la paz entre el gobierno de Betancourt y el grupo guerrillero M-19. Ha recibido numerosos galardones por su obra, entre los que se encuentran el Premio Sor Juana Inés de la Cruz en 1997, el Prix France Culture en 1988, el Premio Arzobispo Juan Sanclemente en el 2003 y en el 2004 el Premio Alfaguara de Novela por *Delirio*.

La literatura latinoamericana desde sus comienzos ha demostrado ser el vehículo para la historia de un continente marcado por controversias sociales y políticas. Instrumento para un ideario de nación, para construcciones de un discurso político institucional, también ha probado ser plural y heterogénea como vertiente de múltiples expresiones y voces.

En esta investigación propongo que la novela *Delirio*, de Laura Restrepo, no se limita a una corriente determinada. Si bien comparte rasgos con la narco-narrativa no pertenece por completo a ella; también posee características del realismo mágico pero las utiliza precisamente para desmantelarlo y librarse de aquella marca “macondista” en un juego que a su vez incorpora al *delirio*. En conjunto con lo anterior, permea el texto una escritura de mujer que a su vez presenta una polifonía en la narración: la voz del narrador es tomada por un personaje y otro, en distintos momentos de la diégesis, interrumpiéndose.

El propósito es poner en diálogo la novela con dos corrientes, la primera corresponde

a la narco-narrativa, una de las tendencias literarias más fuertes en relación con las problemáticas sociales mencionadas; siendo la segunda el realismo mágico, igualmente significativo en la literatura colombiana. De este modo, pretendo demostrar que la obra, al incorporar elementos propios de corrientes ya formadas, las acoge para resignificarlas en una búsqueda de categorías propias alternativas a las ya existentes.

Delirio es una novela que conjuga cuatro historias nucleares (las de Agustina, Aguilar, “el Midas McAlister” y Portulinus), entre las cuales se entretuje una oscura trama familiar, perteneciente a la infancia de Agustina y al clan de los Londoño, quienes han generado su fortuna en base al lavado de dinero realizado por “el Midas McAlister”, hombre que trabaja para el polémico Pablo Escobar. Entretajido a esta historia, aunque acontecido en un tiempo anterior al presente de los sucesos, está Portulinus, el abuelo de Agustina quien cae en un estado delirante a medida que va envejeciendo, locura que supuestamente lleva como un germen tras el suicidio de su hermana Ilse y que luego será traspasada bajo forma de “poderes” a Agustina.

El componente asociado al realismo mágico que posee la novela se relaciona con el espacio mítico, pasado y delirante que se plasma en la narración, encarnado en las figuras de Portulinus y Agustina, mientras que las historias del Midas y de la familia Londoño presentan aspectos propios de la narco-narrativa, situados en un tiempo actual. Todo esto se plantea desde la escritura de mujer, reconocible en la obra gracias a las figuras femeninas y a la visión que emerge a partir de la plasmación de esa esfera privada. Por otro lado, la polifonía está presente en la narración al intercalarse las historias contadas por un narrador incógnito que constantemente le da la voz a los personajes.

La conjunción de rasgos pertenecientes al realismo mágico y a la narco-narrativa, además de la escritura de mujer, serán el centro de esta investigación, ya que a partir de ellos y de su utilización en la obra es que se genera el desmantelamiento de las categorías establecidas para posteriormente resignificarlas y generar categorías propias. Además, todos estos ejes conforman una suerte de novela *dialógica* que incorpora distintas líneas discursivas para resignificarlas y así proponer una apertura frente al discurso institucional.

Siguiendo esta línea, el capítulo I trata el realismo en la tradición literaria, estableciendo a grandes rasgos sus principios, para posteriormente instalar las nociones de realismo mágico –en diálogo con lo real maravilloso– y luego de narco-narrativa. Ambos apartados se complementan con su pertinente aplicación en la novela. Por otro lado, el capítulo II reflexiona en torno a la escritura de mujer desde un primer enfoque teórico, para luego centrarse en las figuras de la loca y la misteriosa, también aplicadas a la novela.

La importancia de mi trabajo reside en la novedad que implica tratar a esta autora, ya que en nuestro país es poco conocida en el ámbito de la crítica literaria e intelectual, y si bien su producción en nuestro territorio no aparece en abundancia, algunas de sus obras han sido traducidas en múltiples idiomas y leídas en numerosos países tanto latinoamericanos como europeos. Al colocar mi atención en esta novela no pude dejar de notar la falta de bibliografía crítica en Chile y observar que los análisis que de *Delirio* se han hecho son igualmente escasos o están fuera de nuestro alcance¹. Es por esto que también abordo aspectos puntuales dentro de la obra al revisar que efectivamente el desarrollo de ideas que versan sobre la producción de la autora se enfocan más en perspectivas del contenido social, político y mediático de sus obras y no en la propuesta estética que estas encierran.

¹ Me refiero, por ejemplo, a la dificultad de adquirir libros tales como *El universo literario de Laura Restrepo* en Chile.

(...) aquí estás otra vez, demencia, vieja conocida, zorra jodida, reconozco tus métodos camaleónicos, te alimentas de la normalidad y la utilizas para tus propios fines, o te le asemejas tanto que la suplantas.

(...) y me sentía incómodo con lo que dio en llamarse el realismo mágico, por entonces tan en boga, porque me consideraba al margen de la superchería y de la mentalidad milagrera de nuestro medio, y de las cuales Agustina parecía como exponente de lujo.

Aguilar

Delirio

I Capítulo: realismo mágico y narco-narrativa

La novela *Delirio* (2004) pertenece a las últimas creaciones de la autora que abarca una copiosa producción desde mediados de la década de los 80 en adelante. Uno de los artículos que tratan a *Delirio* fue escrito por un crítico literario del periódico peruano *La República*, Javier Ágreda, quien publicó vía web una reseña del libro en la cual destaca que es “demasiado evidente la huella de otros autores”², refiriéndose principalmente a las influencias que la autora recogería de José Saramago. Ágreda reconoce también que en la obra se ven mezcladas las corrientes del realismo maravilloso (aunque más adelante utilizará el término “mágico”) en conjunción con la novela sicarésca, dando como resultado una “saga familiar” pero también un “amplio retrato de la sociedad colombiana de los años 80”. Finalmente, le critica a la autora su intento de presentar en la obra aquella reunión de técnicas narrativo-estéticas bajo la forma de un *best-seller* masivo; esta crítica es a su vez impulsada por el hecho de que la novela está asociada al fenómeno editorial y publicitario de Alfaguara, quienes le concedieron a *Delirio* el premio Alfaguara de Novela 2004.

Si bien creo que la reflexión no es errada, por cuanto evidencia dos elementos centrales que efectivamente conforman la novela, Ágreda está escribiendo un artículo de

2 El sitio web está disponible en la bibliografía.

difusión que no profundiza más allá en la novela, puesto que su fin primero es comentarla y calificarla. Menciono su reseña precisamente porque creo que esta es una forma simple en la que *Delirio* puede ser leída; mi objetivo es pues, ahondar en los puntos que Ágreda menciona, a pesar de que él los observa desde una perspectiva que involucra un supuesto “plagio” estilístico y una consecuente falta de originalidad, provocados por el marketing y el lucro del mundo de los *best-seller*. Sin lugar a dudas, en *Delirio* hay una conjugación de elementos que preceden a la obra en la tradición literaria, pero no es simplemente meterlos “en la juguera” y esperar a que los lectores se dejen llevar de la mano por García Márquez, Fernando Vallejo y Charlotte Brontë.

Retratar: reflexiones en torno al realismo.

Para comenzar, quiero tratar algunos antecedentes sobre la temática de esta primera sección, –es decir, aquello relativo al realismo mágico y su presencia/ausencia dentro de la novela– partiendo por algunos elementos sobre el tema del *realismo*, útiles para nuestra reflexión, que el teórico Georg Luckács saca a luz en su *Teoría de la novela* (1920).

La primera reflexión enuncia que la novela de esta tendencia “refleja”, por vez primera, un mundo “dislocado” (20). Desde la perspectiva de Lukács las realidades orgánicas, circulares y acabadas –como el mito griego– han de verse interrumpidas por el surgimiento de la novela como género que presenta la temática de un sujeto escindido, problematizándolo inserto en una existencia cotidiana capitalista y burguesa. Esta realidad fragmentaria se vuelve más difícil de asir en los textos literarios, los cuales presentan nuevos desafíos tanto a sus productores como a los lectores. En una segunda reflexión, el crítico coloca a la *disonancia* como base de la estructura novelesca, “(...) un mundo donde el sin sentido está situado en su verdadero lugar (...) la desaparición de todo fin evidente, la desorientación decisiva de la vida entera se vuelve necesariamente, para todos los personajes y para todos los acontecimientos, el fundamento de todo el edificio, el modelo constitutivo.” (65) Ya veremos como esto hace eco posteriormente en *Delirio*.

Siguiendo esta línea, toda organicidad –constituida en los relatos en base a elementos heterogéneos– es puesta en tela de juicio en la novela, la cual mediante recursos formales

logra aunar dichos elementos constitutivos dispares. *Delirio* está construida en base a dos fuertes tendencias: el realismo mágico y la narco-narrativa, dos modos estéticos que poco comparten entre sí en la teoría, pero que, sorpresivamente, parecen ir de la mano en esta praxis literaria.

La novela aparece así como el género polémico que propone el discontinuo, la disonancia, la escisión del sujeto; la obra es un constructo, un cosido de distintos retazos que son las historias que la componen y que aparentan una organicidad. En *Delirio* esto se aplica, por ejemplo –y como destaco más adelante– en la multiplicidad de voces que construyen el relato.

Ahora bien, Vera Lucía Follain de Figueredo en su artículo “Nuevos realismos y el riesgo de la ficción” (2009), menciona que la tradición realista encuentra su base en el romance burgués del siglo XIX cuyos ejes principales eran la objetividad y ese afán de retratar y desentrañar el mundo exterior; si tomamos la primera línea, los sujetos poseerían una situación conflictiva respecto a este mundo, recordemos que la épica organicista ha cesado ya en esta época.

La búsqueda de representar objetivamente –ese espejo realista– mostró luego sus contradicciones, puesto que las narraciones contenían una determinada visión de los acontecimientos que presentaba, obviamente, elementos permeados por la visión del productor discursivo, como por ejemplo, episodios moralizantes que ensalzaban a un individuo (normalmente al protagonista) y menoscababan a otros. La materia igualmente se veía transformada en su re-presentación, no se le presentaba al lector como el hecho mismo, sino como su inevitable interpretación. Por su parte, Lukács también es partícipe de esta idea, y menciona que:

(...) el último principio unificante no puede ser sino la ética de la subjetividad creadora, ética que se ha hecho evidente en los propios contenidos. Pero es necesario que esta última sea abolida a fin de que pueda realizar la objetividad normativa del creador épico y ella es, no obstante, incapaz de penetrar enteramente los objetos que debe formar; no puede despojarse enteramente de

su aspecto subjetivo para aparecer como el sentido inmanente al mundo de los objetos. (89)

Esto se intentará “corregir” en el romance moderno donde el narrador busca escapar de la perspectiva. El uso de la tercera persona, conquista del romance realista, le daba la seguridad al lector de que lo que estaba observando era creíble; luego, gracias a la aparición de la “distancia estética” se pudo establecer aquella separación mayor o menor entre lo narrado y la realidad del espectador/lector.

Con la ficción moderna pasamos de la reflexión sobre lo narrado a una auto-reflexión sobre el propio acto de narrar, distanciándonos de un “buen narrar” decimonónico y cuestionándonos también sobre el lenguaje y la relación del signo con el referente que supuestamente designa. Graciela Ricci Della Grisa, al igual que Follain, comprende en su texto *Realismo Mágico y Conciencia Mítica en América Latina* (1983) que el realismo es un nuevo modo de encarar la realidad que abarca entre sus temas la relación con el signo: “(...) confiere una gran importancia a la semántica y al problema de la correspondencia entre las palabras y la realidad; en otras palabras, a la mayor o menor posibilidad de reproducir en lenguaje semiológico (con signos) una realidad inmediata no semiológica.” (17)

El problema surge cuando la misma realidad ya se mostraba como incoherente. El cómo darle coherencia en la literatura parecía traicionarla al no respetar su unicidad propia, en este sentido, Della Grisa es clara al decirnos: “(...) el 'realismo' de la novela se determina no tanto por el tipo de 'realidad' que representa sino por la manera en la cual esa 'realidad' es representada.” (16)

Follain prosigue explicándonos que con la tercera persona se pasa a una multiplicidad en la focalización, y aparecen los relatos en primera persona, tal como veremos en *Delirio*, con la constante presencia de voces que al interrumpirse construyen la diégesis.

La narración en primera persona (lo que Kristeva en su análisis de Bajtín resume en la

coincidencia del sujeto del enunciado con el de la enunciación³) se relaciona con la experiencia directa de los acontecimientos, por lo que se asocia principalmente con el testimonio de un *otro* en posición minoritaria. Una vez más, el énfasis no se coloca en los acontecimientos narrados sino desde qué posición se los narra, y se destaca la figura del intelectual burgués al ser él quien organiza el relato del *otro* como productor discursivo. Es en esa organización donde se ve, precisamente, la óptica ética/ideológica del autor, ya que el *cómo* se organiza un relato también significa algo.

Follain menciona cómo de este modo se pasa de un realismo de representación a un realismo de base documental, que busca borrar aquella pretensión de universalidad y de hablar por el *otro*.

El realismo mágico: sus definiciones.

Ahora bien, dentro de la historia literaria y en particular de la rama del realismo, podemos situar el fenómeno del realismo mágico tal como lo hace Seymour Menton en su *Historia verdadera del realismo mágico* (1998). A pesar de lo potencialmente polémico del título de la obra de Menton (si existe una “historia verdadera” del realismo mágico, ¿cuál es la falsa?) el autor se empeña en dar una descripción acotada del fenómeno estético.

Tras discutir el problema de la definición del término “realismo mágico” en la teoría literaria, Menton coloca su origen en el año 1925 con la publicación, por el crítico de arte alemán Franz Roh, del libro titulado *Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea*. El término inicialmente fue concebido para la pintura, pero Menton considera plausible aplicar sus rasgos a la literatura. Posteriormente, nos da una definición tentativa del fenómeno:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado aturdido o asombrado al observador en el

3 En Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1997). Para más información dirigirse a la bibliografía.

museo o al lector en su butaca. (20)

Esta “objetividad” se expresa de dos modos, ya sea como lo contrario a la subjetividad o como una obsesión por el objeto representado que se puede confundir con la ultraprecisión por el detalle microcósmico que se une a lo macrocósmico.

Más adelante, en el capítulo IV, Menton menciona “(...) el carácter esencial del realismo mágico: las cosas más extrañas, más inesperadas, más asombrosas pueden suceder en la vida real. La imprevisibilidad y la irracionalidad del mundo están íntimamente relacionadas (...)” (110)

Así, la realidad se desdibuja (*es desdibujada*, esa es su “esencia) y presenta un nivel de flexibilidad ilimitado en el modo de plasmarla. Ya no es el fiel reflejo “objetivo”, sino una perspectiva, un lente distinto que intenta mostrarnos una imagen determinada del mundo, en este sentido *Delirio* presenta características –que veremos más adelante– propias de esta corriente.

Conviene añadir a la perspectiva de Menton la visión de Graciela Ricci Della Grisa en el texto anteriormente citado, donde la autora refleja un modo de ver esta corriente literaria similar a la postura de Carpentier, es decir, pensando a América Latina como aquel nido que resiste a la racionalidad europea desde esa veta mítica-religiosa indígena donde tenemos una realidad mágico-maravillosa (8). Coloca al realismo mágico como un momento que:

(...) surge en la historia de la literatura latinoamericana con la intención de señalar por un lado, la crisis de realismo que la nueva orientación narrativa manifestaba y, por el otro, con el intento de marcar las nuevas complejidades temáticas y formales determinadas por los cambios profundos que una renovada visión (“mágica”) de la realidad obligaba a adoptar. (...) con el intento de simbolizar el choque de dos tiempos literarios sustancialmente opuestos: pasado y futuro. (13)

En el realismo mágico convive la esfera de lo racional, objetivo, mensurable, con el

mundo de lo irracional, fantástico e incomprensible: es una coexistencia de dos perspectivas estéticas. Se aprehende el mundo de un modo determinado y se lo representa de una manera que resulta peculiar puesto que implica una serie de elaboraciones internas de lo aprehendido sensorialmente, es decir, el cómo se plasma la realidad cobra una significación nueva, puesto que abre nuevos modos de “decir”.

Al intentar dar una definición de la corriente, Della Grisa lo propone como un tipo de realismo:

(...) que percibe lo fenoménico desde una conciencia emplazada en los estratos fundantes de la psique y que, por eso mismo, integra la realidad empírica con los aspectos intangibles del mundo circundante, con experiencias perceptivas extraordinarias o suprarreales que sólo pueden encarnarse en la realidad a través de imágenes y, más específicamente, del símbolo. (19)

Ahora bien, si esta definición resulta tentadora creo que es pertinente tomar sólo estas ideas para el análisis, puesto que la autora insiste en que somos poseedores de esta corriente gracias a la existencia de la veta mítica-religiosa-indígena en nuestro continente, en otras palabras, una “genética simbólica” (19) estaría en lo más intrínseco del ser (identidad) latinoamericano y se vería reflejada en este tipo de representaciones artísticas, cuestión discutible por rozar con un cierto esencialismo.

Lo que hace para la autora que este realismo sea de carácter mágico es:

la relación que posee el término con el concepto de 'magia' en su acepción corriente. (...) 'magia' es el arte o saber que, mediante símbolos y ritos y poniendo en funcionamiento leyes de causalidad desconocidas para la ciencia, ejerce su influencia y poder sobre los seres humanos y sobre las fuerzas ocultas de la naturaleza. (55)

Como veremos en el siguiente apartado, el realismo maravilloso se enfoca en una perspectiva latinoamericanista mientras que la magia, al parecer, es internacional.

¿Realismo mágico o lo real maravilloso?: discusión sobre sus características.

Ahora bien, para evitar caer en la confusión del realismo mágico con lo real maravilloso, Menton marca con énfasis el aspecto americanista del segundo, mientras que el primero poseería un carácter mas bien “internacional”. David Viñas (1984) reconoce – mencionando al pilar del realismo mágico que es García Márquez– esta misma veta:

(...) García Márquez que, presumiblemente, habrá reflexionado – por un lado – que el “realismo mágico”, para la mirada metropolitana, no era más que un antifaz recauchutado del arcaico “exotismo”) y algunos otros emergentes de la nueva narrativa de América Latina han ido advirtiendo que ese *latinoamericanismo* de que hablábamos (...) sólo era una mediación más entre el nivel de lo ideológico y de lo poético. Poesía que necesitaba, categóricamente, no desdeñar la especificidad nacional o peculiar de cada arranque, sino saber cada vez mejor que, amén de los pasos intermedios, existía como línea de fuerza más decisiva lo universal. Y sus correlatos de posible y deseable internacionalismo. (46)

Para la aplicación posterior de esto a la novela es pertinente decir que lo que hace que en *Delirio* se presenten rasgos del realismo mágico y no lo real maravilloso reside en dos ejes: primero, los hechos no ocurren en un espacio netamente asociado a la naturaleza, aunque en un segmento de la historia el ambiente sí parece ser un soporte (mas no esencial), y segundo, no existe el componente de sustratos indígenas ni de etnia alguna. Por lo tanto, esa veta mística que veremos en el análisis está siendo redirigida hacia la temática de la *locura*, utilizada para otros propósitos distintos a los de reafirmar la imagen de una Latinoamérica exótica, de un paraíso terrenal, postura que Della Grisa presenta y con la cual no estoy de acuerdo, precisamente porque la “magia” aparece en *Delirio* como un rasgo universal que está lejos de limitarse a temas exóticos de venta turística o genética indígena.

Por otro lado, tampoco es que estos dos fenómenos –lo real maravilloso y el realismo

mágico – sean completamente diferentes el uno del otro. De hecho, en mis lecturas he encontrado tanto puntos que los unen como rasgos que los separan, depende mucho de a quién se esté leyendo y a qué autor se refiera el crítico.

Otra perspectiva sobre el cuestionamiento entre el realismo mágico y lo real maravilloso es trabajada por Carolina Ceura Vergara (2003), quien propone en su tesis de magíster lo siguiente:

Se insiste: no se puede determinar que al hablar de lo real maravilloso se esté hablando de realismo mágico, ni aun cuando estos dos conceptos hayan quedado inscritos en la historia de la literatura latinoamericana como una manera generalizada de nombrar un continente y definir una identidad en el marco de un acuerdo tácito, (...) según Néstor García Canclini: “(...) me parece que la operación que ha logrado mayor verosimilitud es el fundamentalismo macondista: congela lo 'latinoamericano' como santuario de una naturaleza premoderna y sublima a este continente como el lugar en que la violencia social es hechizada por los afectos.” (18)⁴

De este mismo modo, el realismo mágico está presente a lo largo de la novela, mas sólo como vestigios, rastros y huellas “macondistas” no carentes de cierta ironía, además del juego intertextual con autores que han trabajado el género, y no como la única corriente que conforma la obra, sino más bien como esta marca que intenta reproducir un discurso que muchas veces se asumió como “identitario”, si pensamos como Della Grisa. Esto tiene que ver, obviamente, con el peso de la tradición del realismo mágico de Gabriel García Márquez en la narrativa colombiana.

Lo mágico en Delirio: aplicación a la novela.

En el análisis de *Delirio* sitúo los elementos pertenecientes al realismo mágico en el pasado de la historia. El abuelo de Agustina, Portulinus, es un músico alemán que ha decidido quedarse a vivir en el pueblo colombiano de Sasaima, donde termina conformando una

4 La cita es tomada del libro de Canclini *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (1995)

familia con Blanca, su mujer, y sus dos hijas Eugenia y Sofía. Esta parte de la historia no debería por qué causar ninguna reacción por parte del lector, hasta el momento en que se dice que Portulinus está loco y se esclarece que al parecer su locura es genética, pues éste tenía una hermana que sufría de un trastorno de comezón vaginal constante, lo cual la llevó a suicidarse en un río, al igual como lo haría después Portulinus mismo, confundiendo las aguas de los ríos alemanes Danubio y Rhin en las que veía a su hermana flotando, con las del río Dulce en Colombia generándose así la imagen de Ofelia en su hermana, y posteriormente, en él mismo al suicidarse en las aguas de un río en Sasaima.

“En el río, Nicolás Portulinus veía flotar Ofelias, Ofelias niñas como su hermana Ilse, mayor que él y quien nunca salió de Alemania, o si llegó a salir, fue porque el río la arrastró a otras tierras.” (*Delirio*, 267) Y más adelante: “Ilse estaba condenada a un escozor tan inclemente que la llevó a la perdición, (...) la niña Ilse, también ella de negro y ya casi mujer, y además muy bonita (...) se había metido la mano debajo de las faldas y se frotaba la entrepierna con movimientos espasmódicos y ojos ausentes, como si estuviera sola (...)” (*Delirio*, 269).

Este mismo escozor vaginal que condena a Ilse al suicidio es el que Agustina siente en las “Llamadas” del ritual que invoca en conjunto con el Bichi, su hermano. Este estado en el que entran Ilse, Portulinus y Agustina genera realidades paralelas, desconocidas para aquellos que no manejen el código nuevo que allí se genera (Blanca, esposa de Portulinus, y Aguilar, pareja de Agustina) y donde los hechos cotidianos cobran una nueva significación que a los personajes que vivencian dichos espacios no parecen sorprenderles en lo absoluto. La diferencia entre estos tres delirantes radica en que sólo Agustina posee una capacidad premonitora, mientras que Portulinus delira en términos más místicos e Ilse se nos describe como una muchacha absolutamente retraída de toda realidad.

Agustina, cual Casandra, comienza a predecir una tragedia ante la partida de su marido quien viaja con sus hijos (del primer matrimonio) a un complejo vacacional. Aguilar la ignora por completo suponiendo que su mujer es simplemente una “linda loca”, una excéntrica, celosa, puesto que él no la puede llevar a dicho lugar: cuatro días más tarde

Aguilar retornará a Bogotá para descubrir que su mujer no está en casa pintando las paredes (como él la dejó) sino que está en un hotel, encerrada en la habitación 413 y sin noción de la realidad alguna. Aguilar la describe similar a Jane Eyre.

Es curioso destacar que el músico alemán tenía una capacidad que luego se le traspasa a Agustina: leer los pliegues de las sábanas, lo cual estaba entre sus múltiples dotes entre los que se contaban una predilección por los números, las esferas y cristales, además de la obsesión por los ríos donde podía imaginar a su hermana/Ofelia. El delirio propio de Portulinus es visible cuando descubre en su pupilo de piano de nombre Abelito Caballero a Fárax, una suerte de ángel caído que sangra en sus sueños y que le va abstrayendo cada vez más y más de su relación con Blanca.

(...) Tú sí me entiendes, le susurra a Farax, tú y yo nos entendemos, frase que Blanca interpreta como reproche indirecto por las palabras torpes que unas horas antes ella ha pronunciado sobre el mismo tema y por primera vez experimenta eso que a partir de entonces se volverá una constante, que cualquier cosa dicha por ella le sonará burda a su marido en contraposición a lo angelical y extraordinario que sale de labios de Farax. (223)

Este mismo distanciamiento es el que sufre Aguilar gracias a la locura de su mujer; así, vemos que a través de la historia familiar surgen determinadas repeticiones en aquellos que tienen el don (o el castigo) de poseer una visión⁵ particular del mundo, locura que poco a poco va tejiendo la trama y conecta a los personajes en torno a aquellos secretos que desatan el “episodio oscuro” (así lo llama Aguilar) de Agustina.

La locura, inicialmente *europaea* encuentra más bien un asidero por vía “genética” si se quiere, que por estar en territorio latinoamericano, lo cual rompe con la idea de que estamos ante la presencia del realismo maravilloso. Puede decirse que nos encontramos ante los despojos de una tradición literaria que se dio con mucha fuerza y que son absorbidos por Restrepo y puestos en la novela como uno de los rasgos que identificaron en

5 En múltiples momentos de la novela al describir a aquellos delirantes se hace especial énfasis en la mirada, en los ojos que cambian según el estado en el que estén los sujetos. Así, la mirada de Agustina se vuelve fría e irreconocible para Aguilar cuando ella entra en el “episodio oscuro”.

su momento el “ser” latinoamericano, pero que se ven redefinidos y cuestionados también gracias a la narco-narrativa. Es por esto también que hablo de un juego de presencia/ausencia, precisamente por la mezcla que se genera entre ambas corrientes que nos impide encerrar la novela sólo en lo uno o sólo en lo otro.

Delirio: aspectos formales de la novela.

Dentro de esta línea de lectura que llevo es preciso un desvío: uno de los elementos centrales de la novela, como ya está dicho, es el *delirio*. Esto es 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.

Delirio posee paralelamente cuatro historias: Agustina es una joven vidente que tiene una relación conflictiva con su pasado familiar, el acaudalado clan de los Londoño, quienes han hecho su riqueza en base al narcotráfico dirigido por Pablo Escobar, reconocida figura colombiana. Su marido, Aguilar, es un profesor de literatura retirado que vende alimento para perros a domicilio, oficio que practica principalmente para ocuparse de los delirios de Agustina. Éstos desatan la narración cuando Aguilar retorna de un corto viaje para encontrar que su mujer ha tenido un arranque de locura y ha entrado en un estado delirante permanente. Desesperado, Aguilar intenta rastrear las causas que la llevaron hasta allí.

Aquello que detonó la locura en Agustina se relaciona directamente con la figura del Midas McAlister, un lavador de dinero que a lo largo de la narración cuenta su historia de ascenso social y los líos en los que se ha metido por culpa de sus delitos (los cuales incluyen un asesinato); es por boca de este personaje que además se muestra la cruda realidad colombiana.

Por último, está la historia del alemán Portulinus –abuelo de Agustina– que encuentra en Sasaima un terreno apropiado para dar rienda suelta a su propio delirio, el cual viene desde Europa y se traspa por una especie de “vía genética” a su nieta. Por otra parte, el narrador de la historia es una entidad que permanece incógnita y omnisciente y que da

inicio al relato con la tragedia acaecida a Aguilar.

Para poder apreciar una de las características formales centrales de *Delirio* es necesario que recordemos aquella noción de Lukács que nos proponía a la novela como un todo compuesto por elementos-retazos heterogéneos cuyos hilos de unión-costura eran netamente formales. Relacionado a esto, la primera propuesta de este apartado gira en torno a la idea de que las diversas voces y las historias están entremezcladas en desorden, lo cual demuestra una intención dentro de la novela de una construcción *delirante*.

Siguiendo la propuesta de Gerard Genette en *Figuras III* (1989), he intentado dar orden a las constantes anacronías que presenta el texto al concebirlas como propuestas por el autor, es decir, como desfases entre el orden de la historia y el del relato.

El que *Delirio* presente anacronías puede justificarse de los siguientes modos, todos pertinentes a esta lectura: primero, ellas pueden existir para que Agustina arme su propia historia y así descubramos las causas de su “delirio”, ya que todas las voces aportan elementos claves para descifrar el origen de su locura, aunque se sitúen en distintos tiempos; segundo, están para que funcione el aspecto del realismo mágico como reconstrucción a través de un “lente distinto”, simbolizando el choque de dos tiempos literarios opuestos (el realismo mágico y la narco-narrativa) al intercalar las voces de Agustina y Portulinus con las del Midas y otros; y tercero, tienen el fin de mezclar adecuadamente el realismo mágico con el realismo de la narco-narrativa, nuevamente, con el cruce constante de las voces que llevan desde el delirio hacia la realidad.

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 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 Sofí, etc. Cuando en realidad en la obra tenemos todos estos componentes, y otros que por extensión no colocaré, en una sucesión discontinua. El hecho

de que esté construida la historia así, y no de un modo lineal, refuerza la propuesta de que la misma disposición de los personajes y sus voces pretende ser *delirante*, de que una postura, la del realismo mágico, es la que finalmente se privilegia en la organización del texto, lo cual no implica que las voces “realistas” (Midas, Aguilar y la tía Sofi, principalmente) pierdan su fuerza e importancia dentro de la novela, pasando a un plano secundario. Todos son pieza clave para dilucidar el por qué del episodio de Agustina.

Continuando dentro de las anacronías, el texto está plagado de *analepsis*, es decir, “(...) toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos.” (Genette 95). Como ejemplo, tenemos el delirio en un tiempo “presente” de Agustina y sus constantes rememoraciones al pasado infantil. La mayoría de las *analepsis* son *completivas*, es decir, llenan las múltiples lagunas o elipsis del relato. Una vez más, estas evocaciones existen dentro de la diégesis para apoyar las anacronías y generar un vaivén entre el presente de la narración, donde el misterio está irresoluto, y el pasado, donde yacen las causas y el secreto que desató la locura.

Otra categoría propuesta por el autor y que me es útil es la de *discurso inmediato*. Ya mencioné que el narrador es un ente incógnito y omnisciente, que constantemente le cede la palabra a los personajes, pues bien, Genette postula esta categoría de discurso inmediato como aquel en el cual el narrador se desdibuja y el personaje lo *substituye* (231). Dentro de *Delirio* las marcas que evidencian la presencia de un narrador son alusiones como “dijo Aguilar” y brevísimos momentos descriptivos en los cuales podemos notar una mirada externa que describe las situaciones, es por eso que me parece que la categoría de discurso inmediato es la más apropiada para esta novela donde las voces irrumpen de principio a fin, en desorden, dando la *apariencia* de estar desprovistas de una estructuración lógica, puesto que podemos ver al mismo caos como un tipo de orden.

La segunda propuesta gira en torno a la idea de que si, efectivamente, el narrador se desdibuja y los personajes lo substituyen, no existiría un centro organizador del relato y esto nos serviría para notar la partícula delirante. No obstante, no es así: en *Delirio* hay una organización cuyo orden es caótico.

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.

El relato primero comienza con la historia de Aguilar que se corta con la aparición del discurso del Midas McAlister que, a su vez, se vuelve a ver interrumpido por los recuerdos de Agustina cuando era pequeña. Así, es notorio que toda la narración está controlada por una subjetividad invisible que maneja los discursos a su antojo, cortando, interrumpiendo e intercalando las voces y el tiempo de los hechos.

En *Delirio* la narración es construida desde la *multifocalización*, utilizando además un recurso que Julia Kristeva⁶ reconoce como el de *estilización*. Las voces que construyen el relato son reproducciones con un apego a la oralidad dada no sólo por la aparente falta de organización en la sintaxis y la ortografía, sino también por la intención de representar la jerga colombiana, no obstante, esto no es imitación-calco sino una apropiación del discurso del *otro*, donde “(...) el autor explota el habla de otro, sin chocar con el pensamiento de éste, para sus propios fines; sigue su dirección, al mismo tiempo que lo vuelve relativo.” (9) Kristeva recoge estos postulados desde la teoría de Mijaíl M. Bajtín, quien en *Problemas literarios y estéticos* (1924) menciona que el lenguaje de la novela no puede ser estudiado como el de los demás géneros, puesto que la palabra misma está plasmada de “(...) los acentos paródico-irónicos del autor” (472), de este modo, el mismo objeto de la representación es *paródico-estilizado*, en el sentido de que el discurso que está siendo plasmado por el autor en la obra posee un *estilo ajeno* y está tomado “(...) *entre comillas entonacionales*, específicamente, paródico-irónicas.” (473)

Una tercera propuesta se refiere al hecho de que en *Delirio* se representa el discurso de un *otro* como objeto de representación en sí, que a su vez alude a un sector social colombiano determinado. La función de la estilización dentro de la novela se justifica puesto que puede representar al otro “adecuadamente”, aludiendo al realismo de la narco-

6 En su análisis de la obra de Bajtín, ver bibliografía.

narrativa (es un rasgo de esta corriente representar este tipo de voces, como la del sicario). También puede estar presente como apoyo a la polifonía. En este segundo punto debo destacar que mencioné que el estilo del realismo mágico es el que ordena la construcción formal del relato, por medio del delirio, pero es la ideología perteneciente a la narcónarrativa la que organiza la temática. La estilización, ligada a la parodia y a la ironía, permite que se presente una “verdad” desarmada en la obra: por medio de la voz del Midas es que se muestra tanto una representación “seria” de este sector social, como un desarme crítico del mismo, evidenciando de paso una imagen social macro colombiana que incluye tanto al sector al que pertenece el Midas como el de Agustina (por oposición). La estilización, en un tercer alcance, está para mostrar la perspectiva del “otro”, en este caso, generando la oposición principal Midas/Londoño.

Mediante estas “comillas entonacionales” se plasma, desde las formas paródico-irónicas, la voz de algunos de los personajes. Para la autora hay lugar para la parodia y la ironía pues, como señala Bajtín: “(...) el autor dista mucho de ser neutral (...) él en gran medida polemiza con este lenguaje, lo refuta, en algo concuerda con reservas con él, lo interroga y le presta oído, pero junto con esto lo ridiculiza, lo exagera paródicamente, etcétera.” (475)

Estas imágenes-lenguaje son, por lo tanto, representadas como representadoras de un mundo e ideología particular. Por su parte, el autor “(...) participa en la novela (es omnipresente en ella) casi sin un lenguaje directo propio. La lengua de la novela es un sistema de lenguajes que se interinterpretan dialogalmente. No se puede describir y analizar como una lengua única.” (Bajtín, 476)

No hay en la novela ni *un* solo lenguaje ni *un* solo estilo, aquellas formas lingüísticas y estilísticas son organizadas por el autor que se sitúa en un centro organizativo, y que genera el constante cruce de las formas. No es sólo el discurso de una clase social el que se representa con el habla del Midas, por ejemplo, sino también una parodia, lo cual para Bajtín implica “una imagen” de aquel tipo de habla que se profundiza o se ridiculiza, dependiendo de la ocasión. En este caso, creo que existe una parodia que tiende tanto a lo

jocoso como a lo serio:

(...) fue en el Renault 9 cero kilómetros con tremendo equipo de sonido cuando apenas éramos unos críos de cuarto de bachillerato, fue en el Renault 9 de Joaco donde los oídos del Midas McAlister se abrieron al milagro del misis braun yugota loblidota de los German Germins, y a Joaco cómo lo admirábamos porque era el único que podía pronunciar Herman's Hermits (...) (*Delirio*,201)

Y más adelante:

(...) y mientras tanto cantaban el Yésterdei de los Bicles y también los Sauns of Sailens de Sáimonan Garfúnquel, siempre maldiciendo a Sáimonan por haberle robado esa canción a los indios latinoamericanos, para terminar con la explosión sideral y absoluta, el orgasmo cósmico que era el Satisfacchon de los Rolin ¡AICANGUET-NO! ¡SATISFAC-CHON! (...) Dale, Joaco dime qué quiere decir Anaitrari (...) Dale, flaco, no seas rata, dime qué significa Anaitrai, dime qué es Aicanguet-no o te rompo la jeta (...) (*Delirio*,202)

Narco-narrativa: contexto, definición y aplicación en la novela.

Colombia posee diversas lecturas históricas que lo muestran como un país, similar a muchos otros latinoamericanos, cuyo desarrollo es problemático y violento. Como reconoce Amparo Murillo Posada (2006), desde mediados del siglo XX en adelante comienza lo que se conoce en Colombia como la época de la Violencia, cuando en 1946 comienzan las pugnas entre el partido liberal y el conservador. Dicha época se extenderá hasta 1957, dejando igualmente fuertes secuelas sociales con las que los gobiernos posteriores tuvieron que lidiar.

Asimismo, Ricardo Arias Trujillo (2006) afirma que el panorama sociopolítico se fue tornando cada vez más complejo ya que a la violencia y a la desigualdad social se le sumaron otros problemas tales como el narcotráfico y el paramilitarismo (guerrilla), factores que ahondaron aún más la crisis del país:

La crisis nacional tuvo que ver con otros factores. En primer lugar, con la

agudización de la violencia, relacionada con el fortalecimiento de las guerrillas, en especial de las FARC, y con el auge y consolidación de los paramilitares. (...) La guerra sucia, las escandalosas desigualdades sociales, la violación sistemática de los derechos humanos, la alarmante impunidad, los altos índices de corrupción, el narcotráfico, fueron factores que afectaron gravemente a la democracia colombiana. (335)

Laura Restrepo, al haber negociado con la guerrilla por pedido del entonces presidente Belisario Betancur, es consciente de dicha crisis y no la deja fuera de *Delirio*. Cabe destacar el manejo del tema del narcotráfico realizado por la autora, al situar la marginalidad no en los sectores de clase baja y media sino en los más acomodados, donde Héctor Abad Faciolince (2008) localiza el desarrollo de una estética de narcotráfico asociada a la promulgación de los valores consumistas propios de la cultura norteamericana más pudiente y ostentosa. Claro reflejo de esto son las descripciones que se hacen del Midas McAlister y toda la fortuna que logró amasar gracias al lavado de dinero: “Los mafiosos realizan el sueño secreto de casi todo comerciante: poder ostentar. En el hecho de que tienen lo que otros secretamente desean radica la clave de su éxito.” (514).

A partir de la década de los noventa se comenzó a observar una creciente producción de narco-novelas, que acompañaban al cada vez más creciente fenómeno social del narcotráfico y el sicariato. Alberto Fonseca (2009), quien realizó su tesis doctoral sobre este tema, nos dice:

Productos de un fenómeno global como es el tráfico de drogas, las narco-narrativas hacen manifiestas las divergencias y fracturas del neo-liberalismo, la globalización y las políticas de represión en la lucha contra las drogas. Las narco-narrativas dialogan con los discursos oficiales y crean nuevas ideologías que subyacen al tráfico y también a la “guerra contra las drogas” en los países productores. (7)

Además, Fonseca destaca los fenómenos sociales que trajo consigo el narcotráfico y que se ven representados en esta corriente literaria: “En el caso colombiano, el deseo de

ingresar al mercado del consumo de bienes de lujo llevó a muchos jóvenes a entrar en el narcotráfico como sicarios, paleros, transportadores y guardaespaldas.” (7) En la misma novela hay un apartado donde Midas, quien responde bien a este modelo, se dirige a Agustina recordándole que provienen de esferas sociales absolutamente distintas a pesar de ser igualmente ricos, puesto que él no pertenece al clan de los de “ropón almidonado” (*Delirio*, 155), es decir, no posee el linaje necesario que lo coloque en la alta esfera de la cual proviene todo su círculo y respecto a la cual él siempre será un marginado.

En el personaje del Midas este *deseo* (inclusive desde la infancia) de ingresar a un estatus social superior es el motor que lo impulsa a formar parte del lavado de dinero. En su discurso la comparación entre la esfera social de los Londoño y la propia es constante; se presentan las dos caras de la moneda: ninguna sociedad es mejor que la otra, son simplemente sostén y soporte entre sí.

Para Fonseca, la narco-narrativa se aglutina gracias a un eje temático más que estilístico: aunque las obras comparten características que sobresalen en conjunto como la evaluación de la influencia del narcotráfico en la sociedad colombiana y mexicana, no constituyen un género literario en particular. Desde el punto de vista formal, las narco-novelas son variadas y utilizan un gran número de estrategias narrativas que impiden su definición a partir de reglas de género. (9)

Por lo tanto, entendemos la narco-narrativa como una respuesta al fenómeno social del narcotráfico y los carteles poderosos surgidos en México y Colombia principalmente, siendo en el caso de *Delirio* una respuesta a la agitada situación que se vivía en el Bogotá de los noventa.

Felipe Oliver en su artículo “Después de García Márquez: tres aproximaciones a la novela urbana colombiana” (2007), nota que en esta corriente dentro de la cual se puede colocar a la narco-narrativa:

(...) los nuevos narradores han decidido explorar esa otra Colombia que al premio Nobel [García Márquez] nunca le interesó. En el país cafetalero no todo

es espacio “mítico” en el que aún sobreviven los prodigios desterrados por la razón occidental. Colombia también es Bogotá y Medellín, y las características inherentes de cualquier metrópoli: el crimen, la contaminación, la corrupción, la drogadicción, la segregación y todas las demás “ión”. Y lamentablemente también habrá que añadir que Colombia son los sicarios (sobretudo en Medellín), la guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico.” (47)

El realismo mágico que en García Márquez permitía revelar una situación social y política degradada en Colombia (todo el período de la Violencia), pasó a ser trabajado en Restrepo como un discurso igualmente revelador pero ya no de los problemas públicos y políticos, puesto que de esto se encarga la narco-narrativa, sino de un tipo de escisión de los sujetos que es universal e interna. De esta manera, *Delirio* no es sólo narco-narrativa ni sólo realismo mágico, sino una conjugación de ambos elementos que permite dibujar una imagen de la realidad en particular.

La narco-narrativa es visible en la novela gracias a la historia del Midas McAlister, uno de los personajes de la obra, quien encarna la figura de un niño colombiano que encontró en su juventud el secreto de la gloria y la riqueza: el narcotráfico y lavado de dinero de Pablo Escobar. Mediante éstas y otras transacciones truculentas con la familia de la protagonista es que el Midas se mete en los aprietos que desencadenan el episodio de locura.

El lavado de dinero es visible dentro de la obra en fragmentos como el que sigue:

La Araña, el Silver, Joaco y otros tantos le daban al Midas, en un cheque de viles pesos colombianos, cada uno una suma equis que él le hacía llegar a Escobar, y cuando Escobar coronaba su embarque de coca en los USA, les devolvía su inversión de nuevo a través del Midas, pero ¡oh magia, magia!, esta vez venía en dólares y con una ganancia espectacular, del tres por uno, del cuatro por uno y hasta del cinco por uno, según el santo capricho de san Escobar. (*Delirio*,73)

Uno de los *old moneys* del grupo, el Araña Salazar, ha quedado paralítico de la cintura

hacia abajo en una carrera a caballo que no sólo implicó la matanza del pobre animal sino además la impotencia para el obeso jinete. El Midas ha decidido apostar con los otros adinerados del grupo por la “resurrección” de la Araña; en el grupo se encuentran el hermano de Agustina, Joaco, un gringo de la DEA (*Drug Enforcement Administration*) llamado Ronny Silverstein y Jorge Luis, otro adinerado:

Ya está, saltaron largo los tres, apuesta casada, todos contra Midas, si las flaquitas ésas se la alegran al Araña, todos le pagamos a Midas, sino, el paganini es él. ¿Y la Araña? En este trance la Araña no apuesta, ni pierde ni gana, la Araña sólo pone el pipí y la buena voluntad. Silver, Joaco y Jorge Luis apostaron de a diez millones por testuz, todos contra Midas y Midas contra todos, si a la Araña se le paraba yo me echaba al colete los treinta paquetes, pero si perdía... y yo sabía que iba a perder. (*Delirio*,57)

Dentro de los tres intentos concedidos para lograr el cometido, el Araña le exige al Midas una sadomasoquista, la cual termina siendo brutalmente asesinada en las máquinas del gimnasio del Midas, lugar que servía de fachada para justificar los ingresos del narcotráfico y el lavado de dinero. El Midas contaba con que nadie extrañase a la desafortunada víctima, no obstante, el crimen no pasa desapercibido y la vida de McAlister comienza a ir en declive hasta llegar a pique. Es, en parte, gracias al relato del asesinato de la sadomasoquista que logramos entender las causas del episodio delirante de Agustina. Además, este relato se ve permeado de los contenidos de carácter social que caracterizan a la narco-novela como tendencia literaria.

*(...) percibí en sus ojos un desafío que amedrentaba, un algo perturbador, de
excesiva vibración, que hizo que mi mente evocara la palabra delirio,
Agustina estaba poseída por algún delirio que le hervía por dentro
con reverberación difícil, adversa.*

Y qué decir de Agustina, que parece sacada de Jane Eyre (...)

Aguilar

Delirio

Capítulo II: Escritura de mujer. Un mundo aparte.

Escribir y ser mujer: enfoque teórico.

Múltiples estudios han tratado la situación de las mujeres alrededor de la problemática de la escritura. Teóricas europeas y latinoamericanas feministas han dedicado numerosos artículos y obras a la discusión de si existe propiamente una escritura *de mujer*, además de reflexionar en torno a cuestiones como qué lugar ocupamos dentro de la tradición literaria, ya sea como autoras o como estereotipos en personajes, qué es lo que hace que una escritura de mujer exista y se diferencie de una “de hombre”, entre otras.

En el capítulo anterior hemos revisado dos corrientes literarias que han sido históricamente propiedad de autores masculinos. Por algún motivo u otro, parece ser que la voz femenina de las autoras ha sido siempre la sombra de las obras masculinas en la escritura, desde comienzos del siglo XX en Latinoamérica. Discípulas, copistas, escritoras de discursos sentimentales e irracionales, místico-religiosos, las mujeres rara vez han tenido el mismo status dentro de la teoría y crítica literaria que tienen los autores del sexo opuesto, apareciendo supeditadas a las creaciones de éstos o como nota al pie de página o apartado último en las revisiones históricas de literatura. Un mundo aparte o submundo que nunca es incorporado como protagonista, sino más bien como excepción a la regla.

Creo que no existen autoras consagradas a la escritura de la narco-narrativa, aunque sí existan escritoras que abarquen esta temática, como es el caso de Laura Restrepo; no obstante, las escritoras no se apropian del género siendo íconos de él, como lo puede ser Fernando Vallejo con *La Virgen de los Sicarios* (1994). La figura de la mujer, como objeto de representación, puede aparecer en la narco-novela inserta en diálogo con el espacio de la marginalidad, como en *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos, donde la protagonista es una hermosa sicaria y prostituta que ha adoptado su sobrenombre tras castrar con unas tijeras a un hombre que la había violado. Enmarcado en el mundo violento de Medellín, ambas novelas son plasmadas desde una óptica masculinizante, ya sea desde la explícita aversión por de algunos rasgos de las mujeres en Vallejo⁷, ya desde la postura del narrador de *Rosario Tijeras*, Antonio, quien está enamorado de Rosario. De este modo, el mundo violento aparece como un espacio masculino, fálico, del cual las escritoras latinoamericanas no se han apropiado aún. La figura que actualiza rasgos de esta corriente en *Delirio* es el Midas, pero aún así su discurso es menos violento que el de los sicarios de Vallejo y Franco; creo que la razón de esto es que al estar unido con el delirio la imagen de una sociedad violenta y corrupta se “diluye”, no hasta desaparecer, pero sí perdiendo una dimensión más cruda.

Por otro lado, desde el realismo mágico la apertura del mundo literario parece más benevolente con las escritoras, ya sea porque aún pervive en los inconscientes aquella idea de la mujer asociada a la magia –que trabajaré a continuación– ya sea por que subsiste aquella otra idea que postula que a las mujeres se nos permite acceder a estados de irrealidad con mayor facilidad al ser entidades menos lógicas. De un modo u otro considero pertinente incluir aquí esta veta, por ser novedoso el hecho de que una mujer se atreva a plasmar, aunque no en su totalidad, parte de la Violencia mayúscula que aqueja a Colombia.

Si bien no es mi intención hacer aquí una reflexión sobre el amplio campo de la teoría feminista literaria, quiero reflexionar sobre el siguiente punto que Patricia Aristizábal Montes bien menciona en el libro *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX* (2005) haciendo alusión a un grupo de autoras entre las que se encuentra Restrepo:

7 Quien, no obstante, posee una visión particular sobre la homosexualidad en su obra reivindicándola en el espacio de la masculinidad. Digo algunos rasgos, porque al referirse a la Virgen su postura es distinta.

“No se puede decir que sean *in stricto sensu* escritoras femeninas, pero sí encontramos en su obra 'escritura femenina' desde la que abordan temáticas en las que la mujer es la protagonista.” (83)

Hélène Cixous (1995) reflexiona sobre la situación “escritural” de las mujeres y observa que este espacio aparece como uno libre de las ataduras contextuales económicas y políticas gracias al proceso creativo⁸. La escritura para Cixous es un espacio de libertad (en especial para la mujer) gracias a la posibilidad de generar “nuevos mundos” (26) que ésta otorga. No obstante, no olvida que por muchos siglos la escritura ha pertenecido al dominio masculino, porque de *ellos* era la letra, la cultura y a grandes rasgos todo lo relativo a dichas esferas de poder, quedando siempre la mujer al margen o subsumida en un orden en el cual ella no tenía incidencia. Sin embargo para Cixous no todo está perdido, la autora reconoce un giro en la sociedad que gradualmente ha ido permitiendo que las mujeres se abran paso en estas esferas que antes les eran vedadas, hasta el punto de afirmar: “Diré: hoy la escritura es de las mujeres.” (46) Esto también lo vincula con la capacidad femenina de poder incorporar las *otredades* al discurso.

De este modo, *Delirio* es un espacio de libertad donde Restrepo se apropia de las dos corrientes literarias y las interrumpe, parodia y rompe constantemente. Rompe también con la concepción clásica masculina de la locura en la mujer, al situar a Portulinus dentro del repertorio delirante.

Para explicar el punto anterior es necesario que nos remontemos a una de las primera teóricas consolidadas de mediados del siglo XX, Simone de Beauvoir. En ella podemos reconocer –especialmente en textos como *El segundo sexo* (1949)– corrientes de pensamiento que comenzaban a hacer patente el malestar de la mujer en una sociedad que era (y sigue siendo) fundamentalmente patriarcal y machista. Beauvoir evidencia que los estatutos sociales-genéricos que se han implantado como piedra basal desde tiempos inmemoriales son en realidad constructos que luego la misma masculinidad se ha encargado

8 Si bien comparto esta postura lo hago sólo parcialmente puesto que la obra de Laura Restrepo sirve como ejemplo de la incorporación de todo un *background* sociocultural, como observamos en *Delirio* al referirnos a la narco-narrativa, por ejemplo.

de reafirmar y re-instalar a medida que pasa el tiempo, por medio de todo tipo de prácticas socioculturales, políticas, económicas, religiosas, etc. Incluso el mismo Freud –que logró demostrar que el plano psicológico tenía influencia en la conformación de los sujetos como entes sexuados– cae en esta tendencia de colocar al sujeto femenino en una posición minoritaria, respondiendo a su misma formación cultural.

La mujer, dice Beauvoir, no nace como tal sino que *se hace*. Esto rompe aquel concepto de que nuestro sexo biológico es lo que nos define como mujeres, y por lo tanto, como seres inferiores dentro de la sociedad, y evidencia el hecho de que nos *hacen* en la medida en la que participamos de ciertas prácticas privadas y públicas que están ya reglamentadas y que funcionan a modo de pauta social, la cual contendría las prohibiciones y permisiones a las cuales tanto hombres como mujeres deben ceñirse en el cumplimiento de sus roles⁹.

Dentro de esta construcción del individuo, la mujer se constituye –según Beauvoir– como el *otro* por esencia. En *Delirio* veremos cómo esta misma idea es aplicable en prácticamente todas las figuras femeninas que allí aparecen, con especial hincapié en Agustina y en el Bichi, que es visto como femenino por su homosexualidad.

Al ser el *otro* por excelencia, la escritura de las mujeres podría generar un discurso *otro*, que lo diferencie de el imperante masculino. En el caso de Laura Restrepo, su escritura sí remite al discurso feminista aunque no milita completamente en él, es decir, en este caso se utiliza la ironía y la parodia para generar una crítica respecto al rol de la mujer en la literatura¹⁰. Restrepo está al tanto del cambio en la teoría literaria feminista y utiliza el escepticismo para presentar un discurso nuevo cuya potencia reside en una crítica a las construcciones feministas de décadas anteriores; como ejemplo, remito una vez más a la construcción de *los locos* y no de *la loca* solamente.

9 Para ver la teoría del género como *performance*, que se relaciona con el cumplimiento de tales roles, recomiendo recurrir a Judith Butler en su artículo “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” (1990).

10 Un simbólico ejemplo de esto es la ayuda que Agustina le pide a Aguilar para escribir su autobiografía. La mujer no posee el *logos* suficiente para entrar en el orden de la escritura y por eso acude al profesor de literatura.

Marta Traba, en su artículo “Hipótesis sobre una escritura diferente” (1984), reconoce en la escritura de mujer un lugar *otro*: “(...) situar esta pequeña hipótesis en algún lugar, y ese lugar no está *contra* la literatura masculina, primera cosa, ni está por encima de la literatura masculina, ni está por debajo de la literatura masculina. Es una literatura diferente, es decir que su territorio ocupa un espacio diferente.” (21, 22)

Además, Traba sugiere que debemos comenzar a desinstalar este tipo de creaciones de los lugares donde la tradición los ha colocado, relacionándolas siempre a una naturaleza, sensibilidad, sistema glandular y experiencia de vida (22), en otras palabras, a pensar que si escribimos sobre el amor es porque somos mujeres, seres puramente emocionales e instintivos.

Dentro del mismo grupo al que pertenece Traba, Sara Catro-Klarén (1984) indaga con mayor profundidad en los aspectos subyacentes a este fenómeno presente con respecto a la escritura de mujer:

(...) el lugar de la escritura en términos de un espacio dominado por el padre creador, es decir, el poseedor del falo capaz de *engendrar* y *crear* un texto *penetrador* de la naturaleza y por lo tanto *generador* de la civilización. En este espacio no hay lugar, no hay *situs* para la mujer, ya que ella es por definición sexual ausencia o carencia. La mujer no tiene órgano que le permita, engendrar, penetrar o crear, por lo tanto, no puede localizar su deseo en lugar alguno del espacio literario masculino. (40)

Si volvemos a la propuesta de Cixous vemos que a pesar de todas estas oposiciones, la escritura de mujer logra romper el binarismo y la verticalidad impuesta en la literatura y ocupa un espacio, reconocido como emergente pero no por eso menor, donde escritoras como Laura Restrepo pueden producir.

Nelly Richard (1987), propone a la literatura femenina como aquella “(...) cuyo sujeto-autor pertenece a la comunidad sexual de las mujeres y comparte con su grupo determinantes biológicas, psicosociales o culturales, que la obra traducirá a imágenes y

representaciones ligadas a determinados prototipos de identidad.” (25) Creo que Restrepo sí encaja en este tipo de obras, pero no llega hasta el extremo que Richard menciona en su artículo al hablar de la corriente deconstruccionista o postestructuralista, en el sentido de que si bien abre el texto a corrientes literarias dispares, y permite el flujo de voces en su interior mezclando registros constantemente, no llega a un punto en que el orden se invierta o se desjerarquicen por completo las estructuras planteadas en el texto. Existe la apertura, pero esto no implica que *Delirio* sea una obra rupturista en cuanto a otorgarle autonomía a sus personajes femeninos. La visión masculinizante se repite en *Delirio*, pero, si recordamos a Bajtín, existe una ironía y una apropiación del discurso femenino que hacen que no sea la que predomina en el discurso, sino más bien la que se desarma. Hay parodia en el discurso de los dementes, sobre todo en el de Agustina, que juega con las voces femeninas y estereotipadas de la tradición para finalmente dejar al lector con dudas acerca de la seriedad de su locura. Es pues, un *juego*, una estrategia discursiva que no logra otorgarle autonomía total a la figura de la mujer, pero que sí logra captar bien la problemática que la envuelve en la sociedad moderna, el lugar que ocupa en lo privado, en los espacios patriarcales, logocéntricos, incluyendo el cómo son leídas desde la teoría feminista.

A diferencia de lo que plantea Ida Valencia Ortiz en su artículo “*Delirio*, una opción para la autonomía” (2007), no hay en *Delirio* una representación que le permita a la mujer la libertad que anhela. En lugar de esta idea, y siguiendo los principios de Bajtín, existe lo representado (la mujer) que a su vez representa (la situación de las mujeres de clase alta colombianas), y como tal, también existe una distancia que debemos respetar respecto a lo leído, viendo aquellas *comillas entonacionales* presentes sobre todo en el discurso de Agustina.

La locura: rasgo femenino en la tradición literaria.

Al hablar de realismo mágico lo situé principalmente en las figuras de Portulinus y Agustina, gracias a que su delirio nos permite ver los rasgos de esta realidad que aparece transfigurada y que oscila entre distintos tiempos y espacios que pueden o no ser ficticios,

donde Abelito Caballero es Fárax y el Bichi es visto como un ángel tras una recibir una golpiza.

La locura es un rasgo frecuentemente asociado a las mujeres. Agustina encaja en este esquema desde, por ejemplo, las figuras de Santa Teresa en Éxtasis (al recibir las Llamadas) o inclusive la misma Casandra (vidente, psíquica) al revelarle a Aguilar que una tragedia sucedería si éste se iba de casa y al ser igualmente ignorada por el hombre.

Como es sabido, el discurso del loco suele cargar con un componente místico y mágico, pero sobre todo, son reconocidos como figuras portadoras de una cierta libertad al hablar con una verdad de la cual carece el resto. Michel Foucault se ocupa de esto en las primeras páginas de *El orden del discurso* (1970), en donde trabaja la noción misma de discurso como una producción que carece de toda ingenuidad, es decir, como una construcción cuidadosa donde se invocan “los poderes y los peligros” (11) en base a los cuales un determinado modo de pensar y concebir el mundo se construye. Es por esto que en el discurso no sólo está *lo dicho* sino también *lo excluido*. Dentro de estas construcciones que propone el autor está el par razón/locura. El discurso del loco es aquel que:

(...) no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia, no pudiendo testimoniar ante la justicia, (...) en cambio suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra, extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir. (13)

Esto se vincula con el hecho de que *Delirio* comienza con un epígrafe perteneciente al escritor estadounidense Gore Vidal, el cual está puesto no sin un dejo de profunda ironía: “*Sabiamente, Henry James siempre les advertía a los escritores que no debían poner a un loco como personaje central de una narración, sobre la base de que al no ser el loco moralmente responsable, no habría verdadera historia que contar.*”

Sin lugar a dudas Agustina es fuente suficiente como para convertirla en el eje central de la novela en torno a la cual todas las otras voces van surgiendo y contando su propia historia, en una contaminación incesante que poco a poco las va entrelazando hasta que finalmente nos es permitido ver el tejido completo. Si antes el loco era figura al margen, voz premonitora que cae al vacío del olvido y queda como una constante perteneciente siempre a un orden *otro*, en esta novela, el discurso de Agustina (doblemente *otro* al ser mujer-loca) cumple el rol central.

Creo también que Restrepo tuvo cuidado en no colocar sólo a una mujer dentro del espacio del delirio, si hubiese sido así, podríamos hablar del estereotipo; no obstante, la locura de Portulinus hace que se equilibre la balanza, puesto que también él oscila entre los dos mundos.

Esto también puede ligarse, una vez más, con los postulados de Bajtín al existir la parodia de esta idea subyacente en la literatura de que las mujeres son las poseedoras del lenguaje *otro-místico* que abre las puertas a lo desconocido. Si bien el discurso de la loca en Agustina es visto desde la infancia, posee los tintes proféticos que finalmente no son otra cosa sino una interpretación de la realidad familiar que la circunda, reemplazando al padre por el Padre, al hermano por el Cordero, etc. De este modo, la autora se apropia de elementos pertenecientes a la tradición literaria y los utiliza irónicamente, para generar la sensación de inestabilidad en la lectura.

La misteriosa: éxtasis, religión y erotismo en Agustina.

Luce Irigaray propone en su libro *Espéculo de la otra mujer* (1974) la categoría de la “misteriosa”, cuyo discurso se caracteriza por ser impuesto desde un “fuera de escena” que resulta críptico. En este espacio la mujer deja de ser un ente pasivo y pasa a tener voz, presencia pública, guiando a los hombres a que las sigan hacia lugares nuevos en los cuales corren el riesgo de perderse, como Aguilar, quien representa el ente letrado y logocéntrico de la novela que presta oídos sordos a las quejas de su mujer, a pesar de que se desvive en cuidarla; inclusive la ve como a su hija en ciertos momentos, desvalida y perdida en su

locura.

La figura de la misteriosa, al igual que la loca, tiene su anclaje en la tradición, para Irigaray “(...) los más pobres en ciencia, los más ignorantes, fueron los más elocuentes, los más ricos de/en revelaciones. Históricamente, pues, las mujeres. O al menos lo 'femenino'.” (176) No obstante, estas revelaciones están plasmadas en un lenguaje críptico, que en *Delirio* busca ser irónico: como un primer ejemplo, la locura de Portulinus respecto a la pantufla perdida parece más bien episodio jocoso que serio anuncio de un devenir suicida: “Cierta día, al levantarse, Portulinus encontró una sola pantufla al lado de la cama y experimentó un estremecimiento de terror ante las tretas que contra él podía estar preparando, desde su escondite, la pantufla prófuga.” (*Delirio*, 93)

Esa misma locura es procesada por Blanca e incorporada dentro de lo que en la novela aparece como “realismo doméstico”. Tras pasar por todo un procesamiento que le otorgue coherencia lógica a las demandas de su marido, Blanca se resigna a encontrar la pantufla, como si su marido realmente no temiera por su vida sino que se sintiera importunado por ir descalzo.

El discurso de la misteriosa se presenta como un *vagabundeo*, sin tiempo, lugar ni dirección alguna, sin guías ni métodos, un canto apenas. Aunque dentro de la obra Agustina y Portulinus logran expresarse con dificultad, las cosas que dicen dentro de los episodios delirantes no pertenecen al mundo de lo inefable, sino más bien a un tiempo pasado u onírico. Sólo Ilse carece de lenguaje y parece estar sumida en el vacío. Los discursos de los otros dos parecen traducciones de la realidad, intentos de expresión que buscan vías alternativas y que se han encarnado, por ejemplo, en la niña Agustina para que por medio de sus “Llamadas” puede hablar sobre el legado familiar y el dominio patriarcal imperante.

En uno de los numerosos recuerdos de la infancia, Agustina recuerda el episodio con un leproso que ha escapado de “Agua de Dios”, un leprosario ubicado en las afueras de Bogotá. Conecta esta imagen con la Biblia y dice: “Pero es que yo le temo a la Biblia, me parece un libro pavoroso; mi madre, que es piadosa, ha puesto una en cada dormitorio pero yo por las noches saco la mía y la dejo encerrada en el garaje, porque sus páginas están llenas de leprosos.” (*Delirio*, 136)

Frente a la amenaza leprosa está la protección paterna: “No te preocupes, mami, yo se que a nuestra casa no van a poder entrar, ése es el mensaje que me transmite la mano idolatrada de mi padre. ¿Y si mi padre se larga? Cuando se largue va a empezar el gran pánico.” (*Delirio*,137)

La mistérica tiene una función dentro del discurso religioso, su relación con la divinidad y con lo *otro* la sumerge en el éxtasis y la pérdida de la identidad; es la conexión con Dios por medio del “Llamado” que se traduce en *Delirio* en una conexión con el padre (escrito como Padre en partes de la novela).

Colombia es un país sumamente religioso. Como ejemplo de esto en la literatura, *La Virgen de los Sicarios* evidencia el culto que profesan los colombianos por esta imagen, la cantidad de iglesias, de ritos y celebraciones que resulta numerosa. Los países latinoamericanos tienen un fuerte culto mariano, y en el caso de Colombia se da un catolicismo fuertemente conservador. De este discurso se apropia la autora al rescatar numerosos elementos de la simbología católica: la misa, reconocida como el rito de unión con Dios, es presentada en *Delirio* como el momento ritual entre Agustina y el Bichi, del mismo modo que un sacerdote oficiaría la misa en determinados segmentos, ambos niños distribuyen el ritual según pasos que finalmente llevan a las “Llamadas”; el Cordero, que representa a Cristo en la tradición cristiana, es el Bichi al ser él el cuerpo del sacrificio, puesto que, como hijo del Padre, padece los tormentos en la tierra. Otro elemento es el éxtasis, que aquí aparece bajo las figuras del “Llamado” y la “Visión”.

El “Llamado” que Irigaray propone es similar al que aparece en *Delirio*: “Y cuando comienza a acontecer tiene lugar en un escondite tan profundo, un secreto tan inaccesible, que ninguna inteligencia, ni sentido común, pueden tener del mismo un conocimiento preciso.” (177-178). La “Llamada” de Agustina consta de varias partes que se experimentan todas en el plano corporal: temblores, picazón vaginal, una fuerte sensación de que le jalan el cabello hacia atrás (imagen de exorcista) y otros rasgos que le abren los ojos (le otorgan el poder de la “Visión”) ante el mensaje superior que le informa que aquel día el Bichi será golpeado por su padre. Es, no obstante, una experiencia compartida con el hermano siendo niños ambos, tras generar todo un rito que visto desde otra perspectiva pertenece al espacio

del *juego*:

En cambio cuando van a llegar se anuncian con un temblor en los párpados que lleva por nombre Primera Llamada, porque los poderes de Agustina eran, son, capacidad de los ojos de ver más allá hacia lo que ha de pasar y todavía no ha pasado. La Segunda Llamada es la libre voluntad con la que la cabeza se le va hacia atrás como bajando una escalera, como si la nuca tironeara y la hiciera estremecerse y agitar el pelo como la Llorona Loca cuando vaga por el monte (...) (*Delirio*,16)

Destaco también los elementos eróticos relacionados al éxtasis en el que entran Agustina e Ilse. La niña alemana sufría de severos ataques de picazón vaginal, los cuales se calmaban sólo mediante la acción de la mano en dicha área, simulando la masturbación. Agustina siente también esta misma comezón, que liga sus “Llamadas” a una especie de orgasmo. El hecho de que se aluda en numerosas ocasiones a “La Mano” (primero del Padre, luego de Aguilar) se vincula en definitiva con una noción de protección y castigo, pero también con un aspecto onanista. Cabe también señalar que las fotos que oficiaban el ritual fueron tomadas por el padre a la tía Sofi desnuda, en poses eróticas que simulaban las de las revistas para adultos:

(...) pero no hay ninguna foto como esas fotos, siendo lo más increíble que la mujer que aparece es igual a la tía Sofi, es la propia tía Sofi, (...) porque cualquiera que las mire se da cuenta enseguida, como también se dio cuenta el Bichi cuando se las mostré por primera vez, Es ella, dijo el Bichi, es la tía Sofi pero sin ropa, increíble, qué par de tetas gigantes tiene la tía Sofi. (*Delirio*, 47)

Agustina vive en una esfera mística, en lo que Aguilar denomina un laberinto dentro de su cabeza, invocando a su propio dios y atrayendo a “la Mano” y las “Llamadas”, escritas con mayúscula inicial para poder destacar su carácter sacro. No obstante, el ritual no es sino parodia de aquel religioso, al ser las imágenes centrales en torno a las cuales se genera la liturgia las fotos de la tía Sofi desnuda, prueba de la infidelidad del padre. Estas fotos, imágenes totalmente desacralizadas, representan el poder de desestabilizar, por medio de lo erótico, el universo privado de Agustina al poder provocar la ruptura entre sus padres

y la consiguiente desintegración de la familia. Es posible que al tratarse de las memorias de Agustina pequeña, el ritual-juego fuese el modo de apropiación de una situación problemática adulta como lo es la infidelidad del padre.

En la última parte del relato delirante de Agustina se presenta la imagen de una situación social frecuente, la violencia intrafamiliar: el Padre golpea al Cordero para de algún modo purgarlo de su incipiente homosexualidad. A veces Agustina logra prevenir esta situación al funcionar como figura maternal protectora (conexión con el hijo-Cordero-Cristo), sin embargo, un día el episodio se vuelve más violento y en un arranque de ira por parte del padre el hijo menor es golpeado. Éste en respuesta al ataque muestra las fotos que usaban con su hermana como centro del ritual de invocación de los poderes. Los resultados fueron la total indiferencia por parte de la madre y que el Bichi y su tía escaparan de casa y partieran a México:

(...) por eso ahora la madre abrazaría al hijo lastimado, al Cordero, lo acogería entre sus brazos amorosos, víctima el hijo, víctima la madre, por fin se haría justicia y el Padre traidor sería expulsado del reino, el hijo menor, el Cordero, clavó sus ojos inmensos en los de la madre esperando la acogida pero yo supe que no sería así, yo lo sabía, Aguilar, yo sabía que la madre no podía esperarse respaldo porque mis poderes, pese a estar ausentes, con sus voces menores me lo susurraron al oído, me dijeron que no sería así, que nunca se sellaría la alianza de la madre con el menor de sus hijos, que nunca se sellaría la alianza de la madre con la hija (...) (255,256)

Agustina resulta ser parodia de la figura de la *mistérica*, al no poseer más que secretos familiares y un pasado oscuro que tergiversar bajo las formas de la locura. Sus rituales-juegos no desestructuran realmente el orden patriarcal familiar sino que se generan precisamente para que éste no se rompa. Agustina, desde un complejo de Electra, siente devoción por la figura del padre inclusive tras su muerte. Ha buscado la atención paterna desde que era niña, y la protección que él le otorgaba era aquel manto invisible que, para ella-niña, mantenía unida a la familia Londoño a pesar de que ya estaba desintegrada desde sus comienzos. Esa misma presencia patriarcal es la que luego divide el espacio del hogar

de Agustina en diversas secciones, dejando en un lado a la protagonista y reclusos en otro a Aguilar y la tía Sofi.

He visto como el papá de Maricrís Cortés la sienta sobre sus rodillas y me arrimo al mío esperando que haga lo mismo pero no lo hace, tal vez si se lo pido pero no me atrevo porque no es muy el estilo de mi padre eso de andar sentándose a los hijos en las rodillas o andar repartiendo besos y abrazos (...) y yo lo idolatro aunque a mí mucha atención no me presta porque sus favoritos son Joaco, para mimarlo, y el Bichi para atormentarlo (...) (*Delirio*, 89)

Y más adelante, cuando Agustina rememora sus episodios de citas con chicos al ser adolescente, reconoce en aquella actitud rebelde y con tintes sexuales la captación de la codiciada atención del padre:

Cuando me volvieron a invitar al cine yo dije que sí porque supe que eso inquietaría y develaría al padre, (...) desafiaría su ira pero sólo un poco, no tanto como para que la golpeará, sólo un poco para comprobar que era cierto lo que creyó percibir esa primera vez, que si ella salía de noche con un muchacho el padre no podría ignorarla, por fin Agustina había aprendido a hacer algo que acaparaba la atención de su padre (...) (214)

De este modo, *Delirio* actualiza mediante numerosos episodios las oposiciones binarias más antiguas del pensamiento occidental tradicional. La mujer y lo femenino se sitúan en el espacio de lo ilógico, de la locura, de lo *no dicho*, de la pasividad¹¹, de la maternidad, como entes *otros* y como objetos del deseo. El hombre se sitúa así en el otro extremo, como el logos, el poder, la violencia, el orden, lo activo, la palabra inteligible y el que posee.

Si los personajes se nos presentan distribuidos entre ambos espacios, ¿se puede hablar, como lo hace Ida Valencia Ortiz, de una autonomía? Agustina y Portulinus son parodias de figuras de locura, que permiten abrir la noción de la locura tradicional y

¹¹ Recuerdo aquí el episodio donde Aguilar narra la terapia de Agustina que la inducía al sueño, donde parecía una *Bella Durmiente*. También el Bichi puede considerarse como ente pasivo al ser hombre que no se defiende físicamente ante la golpiza del padre.

estereotipada presente en el discurso literario tradicional (incluyendo al realismo mágico). No obstante, a nivel de los personajes no se produce la ruptura: es en un nivel macro, es decir, de la novela como conjunto, donde se da la irrupción. La lectura de Ortiz coloca la autonomía a nivel de personaje, como si el delirio de Agustina la transformara en un ser totalmente independiente que inclusive subordina a Aguilar.

Desde el *boom* que provocó el desvarío del Quijote hasta obras como *Delirio*, las figuras poseen pequeñas variaciones pero intentan todas cumplir la misma función, y en el caso de la mujer, inclusive responde a una actividad ya pensada para ella, que no se vuelve fija en la novela gracias a la contraparte masculina encarnada por el abuelo Portulinus.

Siguiendo en el orden de los personajes, Agustina logra romper al final el patriarcado fantasma (su padre está muerto pero ella igualmente lo reconoce como autoridad) al traer al Bichi a su hogar. Esto no cambia el panorama mayor de la historia en cuanto a las mujeres restantes: su madre, su tía y su abuela siguen funcionando en las mismas dinámicas genéricas subordinadas e inclusive ella misma se integrará en este juego con un cierre poco conflictivo en torno a la cuestión de su locura y su relación con Aguilar.

El dilema de la locura se desenvolverá tras un viaje al hogar de Portulinus donde encontrarán los diarios de los abuelos y Aguilar podrá completar la compleja historia familiar. Al volver a casa tras dejar a Anita, pieza clave para averiguar qué había ocurrido en el hotel donde encontraron a Agustina, Aguilar retorna a casa y se cierra el ciclo de la locura: “Al llegar al apartamento (...) me acogió un olor que me arrancó lágrimas, asegura Aguilar, y no estoy diciendo ninguna metáfora porque es cierto que me hizo llorar ese olor que no sé si pueda describir, un olor a casa, qué más puedo decir, un olor a todos los días, a gente que duerme por la noche y se despierta por la mañana, a vida real (...)” (*Delirio*, 341)

Y más adelante: “Cuando Aguilar bajó, Agustina pasó varias veces frente a él sin decirle nada, ni buenos días siquiera, Simulaba no verme, dice Aguilar, (...) como si se estuviera haciendo la loca, Agustina y la tía Sofi dejaban listo el almuerzo con el que le daríamos la bienvenida al Bichi después de traerlo del aeropuerto (...)” (342)

Tras la reafirmación del orden en el nivel de los personajes, donde Aguilar vuelve a estar entre mujeres cuerdas que preparan desayunos y almuerzos, que dejan notas pidiendo cariño, es que finalmente y sin mayores conflictos, la normalidad vuelve a imponerse como un manto invisible, como si nada hubiese sucedido. Agustina no delata el crimen del Midas, que averiguó gracias a su episodio visionario, y su locura tampoco irrumpió en el espacio organizado y jerárquico de su familia en la visita que les hizo con el Midas el día en que se enteró del asesinato, siendo el más afectado Aguilar, quien estaba acostumbrado a los episodios de su mujer, pero a quien éste en particular le resultaba de proporciones cercanas a las catastróficas.

Aquel orden que a Aguilar le parece tan frágil, pero que le acomoda tanto puesto que implica no tener que lidiar con una mujer incomprensible, que llega a parecer monstruosa en su delirio de autista, se vuelve a integrar en el final de la novela, haciendo que el delirio de la protagonista aparezca más como justificación para mostrar otras cosas además de las historias de amor e infidelidades que cruzan la obra, tales como la situación social colombiana tanto en el espacio público como en el privado. No obstante, también se menciona que el delirio de Agustina puede volver a aparecer en cualquier minuto, dejando la posibilidad constante de nuevos episodios.

La obra, vista en un nivel macro, desencaja los discursos que presentaban estereotipos femeninos, mediante la parodia de las figuras tradicionales de la loca y la misteriosa, mostrándolas en diálogo con las figuras masculinas, patriarcales y logocéntricas de la narración. En un nivel micro, de los acontecimientos y los personajes, el orden es reestablecido, aunque siempre con la posibilidad de volver a sufrir un desequilibrio.

Conclusiones

En el primer capítulo postulé que *Delirio* está en diálogo con dos corrientes literarias que se han dado con fuerza en el territorio latinoamericano: el realismo mágico y la narco-narrativa. Comencé dando bases teóricas que sustentaran la noción de realismo puesto que considero que desde allí se puede comprender el despliegue de ambas tendencias. El realismo mágico surge en Latinoamérica como una respuesta creativa ante un conflictivo momento social (la época de la Violencia colombiana), del mismo modo que la narco-narrativa asume en sus rasgos principales no un movimiento, como sí lo fue el realismo mágico, pero sí una tendencia a denunciar las lacras sociales que imperan en los espacios del narcotráfico, mostrando una sociedad corrupta política y culturalmente, seccionada en clases sociales e igualmente caótica en el caso colombiano.

El realismo mágico y la narco-narrativa son incorporados como tintes de la novela que al fusionarse le otorgan una pluralidad y color propio. La novedad reside en cómo son plasmados estos discursos mediante una serie de voces dialógicas que forman un tejido que va creciendo en la medida en la que las narraciones se van sucediendo en el relato. Ninguna voz se privilegia por sobre la otra, ninguna de ellas es prescindible, aunque elementos que se presentan en las historias puedan parecerlo.

Estas dos corrientes literarias han sido asumidas en la teoría y crítica latinoamericana como discursos que de un modo u otro identifican a la escritura del continente sudamericano, es decir, como marcas que responden al contexto sociopolítico y cultural del continente, que surgen como respuesta ante los fenómenos sociales y que, por lo tanto, son apropiados por una comunidad específica y no otra. En el análisis hecho queda demostrado, sobre todo respecto al realismo mágico, que Restrepo no concibe lo mágico como aquella marca “macondista” que nos designa y en cierto modo limita. El personaje de Portulinus puede funcionar, simbólicamente, como referente a la cultura europea que también tiene permitido el delirio, y por tanto, que también puede tener dentro de sí las esferas de lo ilógico y exótico que se nos han atribuido a lo largo de los siglos desde la llegada de los españoles al continente.

No hay, pues, una mirada que postule lo exótico como “esencia” latinoamericana, tampoco se vale del realismo mágico para hacer crítica social, pues para esto utiliza los espacios de la narco-narrativa, mediante el habla del Midas McAlister, quien está inserto en el corrupto espacio de la clase alta terrateniente bogotana y puede evidenciar las construcciones sociales que allí residen y su decadencia. Desde la controversial figura de Pablo Escobar hasta los bombazos de Bogotá, de alguna manera u otra se filtra el elemento político en la boca del Midas, hombre de negocios que ha sido consumido por esta mafia de ricos y poderosos. No obstante, la violencia y la desigualdad social no son sólo propias de Latinoamérica exclusivamente, verlo así sería reducir la mirada desde un punto de vista igualmente “exótico” y negativo. La imagen del latinoamericano como marginal respecto a la metrópolis europea nos hace olvidar que en ésta también existe la decadencia; de nuevo, Portulinus aparece como aquel músico delirante que nos muestra que en Europa las posibilidades sociales macro son las mismas a pesar de la diferencia de su praxis según continentes.

En la primera parte de esta investigación está presente la propuesta de que el residuo de realismo mágico que persiste en la novela se encarna en el espacio del pasado, en la infancia, en sitios que por lo general son lugares familiares¹², donde las voces delirantes de Agustina y de Portulinus son las principales encargadas de dibujar tales momentos. Por otro lado, el “presente”, o tiempo actual, es abordado por Aguilar y McAlister, el primero refiriéndose a su historia con Agustina e intentando develar el misterio de su locura, y el segundo siendo el referente externo, el lazo que une la novela con la historia de Colombia, su contexto sociopolítico actual, evidenciando la decadencia de la alta clase terrateniente que resulta ser la misma en cuyas manos está el destino de grandes sectores del país. Entre los recuerdos anhelantes del Midas que nos muestran cómo se convirtió en este *self made man*, aunque negativo por su oficio, se dibujan los momentos de la narco-narrativa donde se logra entrever la violencia de una sociedad fuertemente estratificada. Si bien el Midas no es el único en mencionar episodios histórico-contextuales, ya que Agustina rememora altercados estudiantiles y un asesinato frente a su casa, es éste quien logra evidenciar una imagen más cohesionada del fenómeno del narco y el lavado de dinero.

12 Sasaima, las dos casas de Agustina en “tierra fría” y “tierra caliente”, la casa que Aguilar y Agustina comparten, etc. Espacios no situados en la naturaleza.

En el segundo capítulo incluyo el aspecto de la escritura de mujer como elemento sustancial en la construcción de la novela, no sólo porque el relato gira en torno al delirio de Agustina, sino porque Laura Restrepo es una autora que recién está siendo incorporada a un nivel macro latinoamericano dentro de los estudios literarios, y me temo que mucha de las lecturas que puedan realizarse de sus obras van a dejar de lado este aspecto al ser la tradición literaria misma una entidad mayormente masculina.

Di inicio al segundo capítulo conectándolo con el primero, recalcando la falta de autoras en la narco-narrativa y el hecho de que muchas de aquellas que incursionaron en el realismo mágico quedaron a la sombra de García Márquez y otros autores de su mismo ámbito, siendo escritoras secundarias recopiladas al final de los tratados literarios. La visión masculinizante que existe en la literatura es un hecho que no es novedoso, no obstante, los estudiosos siguen generando lecturas bajo esta óptica a pesar de estar conscientes de que están reproduciendo un orden canónico que no permite la apertura a lecturas diferentes respecto a las obras tanto de escritores como de escritoras.

Laura Restrepo logra plasmar en *Delirio* imágenes de lo que la teoría de crítica feminista recoge en sus estudios, por ejemplo, la construcción de determinados personajes femeninos que pueden o no reproducir estereotipos. En el caso de esta novela, las voces femeninas predominan en menor grado, siendo Blanca representada por las anotaciones en su diario, la tía Sofi enmarcada dentro del discurso de Aguilar y Agustina hablando desde el delirio, la rememoración de un pasado y la infancia. Todas estas son posiciones subalternas respecto al discurso masculino que encarnaría Aguilar, el ente letrado a quien Agustina acude para escribir su biografía, o el Midas, quien representa el lado violento de la sociedad colombiana. Estas imágenes son evidenciadas a nivel macro con elementos paródicos y así generan una irrupción que provoca en el receptor una lectura crítica respecto a los personajes. Es por esto que incluye también elementos pertenecientes a la esfera de la religión, ámbito masculino por excelencia.

Colocar a las figuras femeninas en estas posiciones responde a un orden determinado que se está parodiando-reproduciendo dentro de la obra, a una visión de la realidad –tanto literaria como empírica– donde las mujeres efectivamente ocupan estos espacios, de los

cuales poco a poco han ido liberándose mediante lecturas como ésta, cuyo propósito nuclear es evidenciar las construcciones subyacentes y mostrar precisamente su carácter de constructo cultural, no de realidad obvia y unívoca.

Finalmente, compruebo que estos tres elementos le otorgan a *Delirio* un carácter abierto, plural, que no la convierte en una simple obra compuesta por una mezcla superficial de otros registros que le anteceden o le son contemporáneos, sin ninguna apropiación aparente (como puede ser leída), sino precisamente lo contrario: *Delirio* es el producto de una reapropiación de discursos diversos, de voces heterogéneas, y no una mera copia de ellos. Está armada de modo tal que se asimila a un tejido, es conflictiva, pero no evidentemente polémica, revela sucesos reales de Colombia al mismo tiempo que se mancha con tiempos, recuerdos y registros variados. Es, finalmente, una parodia –en el sentido bajtiniano– tanto del realismo mágico como de la narco-narrativa, poseyendo además la característica de ser escrita por una mujer¹³, evidenciando los modos en que estas dos corrientes han construido al *otro* femenino. En *Delirio* esta construcción se realiza de un modo dialógico y en constante apertura.

Se libera de este modo de toda categoría que no sea la de “novela”, demuestra que existe aún aquel genio creador que es capaz de manipular discursos a su antojo para así, entre una voz y otra, convertirse en una suerte de *hibrido* que no resulta ser ni lo uno ni lo otro y que finalmente plantea más preguntas sobre el texto que respuestas, siendo una obra que demuestra en qué estado se encuentra la narrativa latinoamericana actual, en un constante desarme y rearticulación creadora.

13 Siendo también la protagonista una mujer que desea escribir.

Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. "Estética y narcotráfico". *Revista de Estudios Hispánicos* Vol. 42/Nº3 (2008): 513-518.
- Ágreda, Javier. "Laura Restrepo y su Delirio". *Agreda.blogspot.com*. Septiembre 2004. <http://agreda.blogspot.com/2004/09/laura-restrepo-y-su-delirio.html>
- Arias Trujillo, Ricardo. "Capítulo VII. Del Frente Nacional a nuestros días." *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*. Colombia: Taurus, 2006. 312-347.
- Aristizábal Montes, Patricia. *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*. Colombia: Universidad del Valle, 2005.
- Bajtín, Mijaíl. "De la prehistoria de la palabra de la novela." *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986. 469-512.
- Castro-Klarén, Sara. "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina." *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. de Patricia Elena González y Eliana Ortega. Puerto Rico: Ed. Huracán, 1984. 27-44.
- Ceura Vergara, Carolina. "Alejo Carpentier y *lo real maravilloso americano*: propuesta de una categoría estética." Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Universidad de Chile, 2003.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Follain de Figuereido, Vera Lucía. "Nuevos realismos y el riesgo de la ficción." *Comunicação, Mídia e Consumo* Vol.6/Nº16 (2009): 29-43.
- Fonseca, Alberto. "Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México." Tesis Doctoral de la Universidad de Kansas, Estados Unidos, 2009.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Irigaray, Luce. "La misteriosa." *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Ediciones AKAL, 2007. 175-184.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela." *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, 1997. 1-24.

- Lukacs, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: Ediciones Siglo Veinte, 1971.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Murillo Posada, Amparo. “Capítulo VI. La modernización y las violencias (1930-1957)” *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*. Colombia: Taurus, 2006. 266-278.
- Oliver, Felipe. “Después de García Márquez: tres aproximaciones a la novela urbana colombiana.” *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* Número 023 (2007): 41-56.
- Restrepo, Laura. *Delirio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- Ricci Della Grisa, Graciela. *Realismo Mágico y Conciencia Mítica en América Latina*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1985.
- Richard, Nelly. “De la literatura de mujeres a la textualidad femenina.” *Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana – 1987*. Santiago: Cuarto Propio, 1994. 25-32.
- Traba, Marta. “Hipótesis sobre una escritura diferente.” *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. de Patricia Elena González y Eliana Ortega. Puerto Rico: Ed. Huracán, 1984. 21-26.
- Viñas, David. “Pareceres y disgresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana.” *Más allá del Boom: Literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. Argentina: Folios Ediciones, 1984. 13-50.
- Valencia Ortiz, Ida. “*Delirio*, una opción para la autonomía.” *Poligramas* N°27 (2007): 1-15.