



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

**Configuración de la verdad y su
relación con el poder en *Delirio*, de
Laura Restrepo**

라우라 레스트레포의 『광기』 속
진리의 형성과 권력의 관계

2017년 02월

서울대학교 대학원
서어서문학과 중남미문학전공
Nelson Felipe Castañeda Rojas

Resumen

Nelson Felipe Castañeda Rojas
Maestría en Lengua y Literatura Hispánicas
Universidad Nacional de Seúl

Laura Restrepo, escritora colombiana (1950), está catalogada por la crítica como una de las más importantes figuras en la literatura latinoamericana contemporánea. Su narrativa ha abierto espacios de reflexión sobre las condiciones económicas, políticas y sociales a nivel nacional, continental y mundial, al problematizar el tema de la verdad en relación con el discurso histórico. Esta preocupación converge con una actitud militante de izquierda que la escritora, llevándola a acercarse al relato de ficción en el cual le ha permitido explorar una forma de comprender un hecho desde diferentes ángulos. Este compromiso político la llevó a participar en procesos de resistencia frente a gobiernos totalitarios, como en España durante la transición hacia la democracia y en Argentina bajo la dictadura militar de Videla, en su juventud. En Colombia, su activismo político se vio reflejado en su trabajo periodístico para la revista *Semana* y en su participación en los primeros intentos de negociación de paz con los grupos alzados en armas, durante el gobierno de Belisario Betancur, en 1983. Sin embargo, tras el final

de las negociaciones y la desmovilización de los guerrilleros del M-19, políticos, militares y dirigentes involucrados en el proceso de paz comenzaron a ser asesinados, teniendo como consecuencia el exilio de la autora a la Ciudad de México.

En el exilio, Restrepo publica su primera novela, *La isla de la pasión* (1989), un texto híbrido donde la historia y el periodismo se combinan con la ficción. Con esta novela, la escritora declara su independencia frente a la división de los géneros literarios y desdibuja los límites entre la realidad y la ficción, proponiendo una escritura disidente. Restrepo inscribe el proceso creativo de su obra literaria bajo esa consigna, al buscar correlaciones entre el universo posible de sus novelas y la realidad, permitiéndose contar lo que el discurso histórico no puede o no se atreve a enunciar. A *La isla de la pasión*, le siguen *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1996), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001), *Delirio* (2004), *Demasiados héroes* (2009), *Hot sur* (2013) y *Pecado* (2016); novelas donde se configura una cosmovisión social y política afin a un contexto histórico determinado. El objetivo de su narrativa apunta a la importancia de exponer ese otro punto de vista de los hechos que aún no han sido contados, ofreciendo otro nivel de interpretación de lo histórico.

Con base en el contexto anterior, en esta tesis se analizará el manejo del tema de la verdad histórica en la novela *Delirio*, Premio Alfaguara 2004, en relación con los discursos de poder que siguen vigentes en la sociedad colombiana. La novela se desarrolla en el clima de violencia agudizado a finales de los ochenta y principios de los noventa en Colombia, con el auge del narcotráfico y la influencia de su política de ilegalidad en la sociedad. Restrepo propone, a diferencia de muchas novelas de escritores colombianos que narran dicha violencia, la exploración del origen del cambio social que determinó este fenómeno en la sociedad.

El objetivo de esta investigación será mostrar que la novela *Delirio* pretende hacer visible el influjo que estas economías clandestinas de la ilegalidad tuvieron sobre la sociedad y el país. Para ello, se estudian las formas de producción y de establecimiento de la verdad en función del poder, en el discurso fragmentado de *Delirio*. Se tratará de demostrar que dichas formas obedecen a una relación entre un poder y un saber autócratas que se enlazan, a su vez, con ciertas prácticas de ocultamiento del saber que posee cada personaje, lo cual les permite el ejercicio de un poder tirano según su grado de conocimiento de los hechos.

Para el análisis del conocimiento en relación con el poder y la verdad, se considerará la propuesta teórica que Michel Foucault propone sobre el saber

en *Edipo rey*. Se establecerán convergencias entre el análisis de la obra de Sófocles y la tragedia de los Londoño que presenta Restrepo. Con ello, se tratará de demostrar que la condición edípica recreada en *Delirio* responde a una estructura de reconocimiento y revelación de la verdad evidente que se mantiene silenciada a conveniencia de las relaciones de poder que dependen de su ocultamiento. La coincidencia entre el poder tirano y de ciertas formas de saber que se dan en el texto funcionan como sinécdoque del modelo que ha servido al país para instaurar verdades históricas responsables del complejo colombiano que involucra al Estado, a las guerrillas y a la población civil.

Para cumplir con los objetivos propuestos, en el capítulo primero se reflexionará acerca del tipo de estrategias discursivas que se utilizan en la novela, para representar sucesos históricos a partir de la realidad de los personajes. Se analizará la red de secretos de la familia Londoño así como el pacto de silencio al que se someten deliberadamente sus miembros y allegados, como prácticas asociadas al ejercicio del poder. En el segundo capítulo, se interpretará la simbólica de reclusión de la verdad de los personajes, en donde un saber en el secreto les permite construir una realidad alterna a sus condiciones de existencia. En el tercer capítulo, se presentará la propuesta de Foucault sobre la tragedia de *Edipo rey*, desde la cual se

analizará el problema de la verdad y sus mecanismos de indagación y establecimiento. Finalmente, en el capítulo cuarto, se argumentará cómo la novela cuestiona las contradicciones de la narración historiográfica que ha contado el fenómeno de la violencia en el país a partir de una perspectiva panfletaria y maniqueista. De esta forma, se podrá concluir que las relaciones de saber-poder en *Delirio* son el reflejo de una condición edípica del pueblo colombiano, gobernado por políticas sociales y económicas tiranas y clandestinas. En esta tesis, se mostrará la manera en que la novela problematiza la verdad histórica, a través de la ficción, mediante la experiencia corporal y psicológica de la violencia.

El drama ético-social de los personajes se presenta como un modelo de la ignominia que permea la sociedad colombiana, desde hace ya más de medio siglo. De este modo, Laura Restrepo muestra el rostro oculto de Colombia, recreando un modo de vida que transcurre en la ilegalidad, en donde las mentiras suplantán las crudas realidades, para luego establecerse como verdades mediante el autoengaño y la abulia.

Palabras claves: poder, saber, verdad, Laura Restrepo, Michel Foucault

Registro de estudiante: 2015-22201

Índice

Introducción.....	1
La obra de Laura Restrepo, periodismo, política y escritura.....	1
Referentes históricos en la narrativa de Laura Restrepo.....	8
Delirio frente a la crítica.....	13
Convergencias del poder y del saber en el discurso fragmentado.....	19
Capítulo 1: La verdad y el problema del poder en Delirio....	25
1.1. Lo verdadero como un producto del binomio saber-poder.....	26
1.2. El secreto y el silencio como formas de producción de la verdad.....	33
1.2.1. El secreto de la corrupción de Midas McAlister.....	36
1.2.2. La ambivalencia de la autoridad y el secreto de Agustina.....	38
1.2.3. La hipocresía en el secreto de Portulinus.....	42
Capítulo 2: Simbólica de reclusión de la verdad.....	49
2.1. Entre la habitación oscura y el castillo fortificado.....	49
2.2. La casa, la ciudad y el afuera.....	56
2.3. La fachada, el alias y la ceguera social voluntaria.....	73
2.4. Estrategias discursivas y el problema de la verdad.....	78

Capítulo 3: El saber edípico.....82

3.1. *Edipo rey* desde la perspectiva de Foucault.....84

3.2. El problema del saber en *Delirio*.....95

3.2.1. Mecanismos de indagación y establecimiento de la verdad en

Delirio.....97

3.2.1.1. Portulinus y Farax: nivel profético.....97

3.2.1.2. McAlister y Agustina: nivel de los reyes.....105

3.2.1.3. Aguilar y la tía Sofi: nivel de los esclavos.....119

Capítulo 4: La condición edípica colombiana.....124

4.1. El acto fundacional.....126

4.2. Los estragos de la violencia.....131

4.3. El testimonio del desastre.....142

Conclusiones.....147

Bibliografía.....157

Resumen en coreano.....166

Introducción

La obra de Laura Restrepo, periodismo, política y escritura

Catalogada por la crítica como una de las autoras latinoamericanas más importantes de la literatura actual, Laura Restrepo (Bogotá, 1950) ha abierto con su producción narrativa espacios de reflexión sobre las condiciones económicas, políticas y sociales tanto a escala nacional como continental y mundial. Su preocupación por reflexionar en torno a las problemáticas y contradicciones presentes en las realidades históricas converge con una actitud militante de izquierda que ha cultivado desde su juventud. A partir de su afiliación en los años setenta al grupo radical trotskista “Bloque Socialista”, Restrepo se vio involucrada en procesos políticos de resistencia ante discursos totalitarios que pretendían imponer una verdad manifiesta.¹

Luego de haber militado en España durante la transición hacia la democracia y en Argentina bajo la dictadura militar de Videla en los setenta,² la escritora regresa a Colombia para trabajar como periodista en la revista *Semana*. En 1983, participa en los diálogos de paz con el M-19, durante el

¹ Cf. Antonio Caballero, “Una vida de novela”, *Semana*, 29 de febrero, 2004, <http://www.semana.com/portada/articulo/una-vida-novela/63860-3> [consulta: 10 agosto 2016].

² En su novela autobiográfica *Demasiados héroes* (2009), la escritora narra sus años de militancia clandestina en Argentina como miembro del Partido Socialista de los Trabajadores (PST).

gobierno de Belisario Betancur.³ Mientras se llevaba a cabo el proceso de negociación, fueron asesinados varios políticos, militantes y dirigentes del grupo insurgente y, en consecuencia, se cancelaron los diálogos y la autora salió al exilio. Una vez instalada en la Ciudad de México, Restrepo continuó con su activismo desde el periodismo en *La Jornada* y en la revista *Proceso*,⁴ “siempre trabajando para el M-19, haciendo viajes a España, Centroamérica y Francia para intentar que se volviera a abrir un proceso de negociación”.⁵

En el exilio, la carrera literaria de Restrepo inicia con la publicación de *La isla de la pasión* (1989), un texto híbrido donde la historia y el periodismo se combinan con la ficción. Con esta novela, la escritora declara su independencia frente a la división de los géneros literarios y desdibuja los límites entre la realidad y la ficción, proponiendo una escritura disidente. Su primera novela abre con una nota donde se describe esta posición: “Los hechos históricos, lugares, nombres, fechas, documentos, testimonios,

³ En 1986, Laura Restrepo publica *Historia de una traición*, donde narra su experiencia en los primeros diálogos de paz fallidos con el M-19, en los cuales participaba como mediadora. En posteriores ediciones del libro, el título cambió a *Historia de un entusiasmo* (Norma, Bogotá, 1998).

⁴ Antonio Caballero, “Una vida de novela”, art. cit.

⁵ Cf. Andrea Stefanoni y Damián Lapunzina, “Historia de un entusiasmo”, <http://web.archive.org/web/20130605093210/http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/restrrepo.htm> [consulta: 10 agosto 2016].

personajes, personas vivas y muertas que aparecen en el relato son reales. Los detalles menores también lo son, a veces”.⁶

Para ese mismo año de 1989, en Colombia, la guerrilla del M-19 decide deponer las armas y se convierte en un partido legal de oposición. Restrepo regresa al país y continúa como periodista en la revista *Semana*. Pronto encontrará en la literatura un espacio más libre para cuestionar los hechos históricos que han configurado la realidad nacional, como ha sido el caso de la mayoría de los escritores en Colombia. Restrepo comenta, a propósito de su incursión como periodista en la literatura:

Yo pienso que sí hay toda una generación, o todo un grupo de escritores aquí [...] que encuentra que en los medios no puede hacerse una indagación suficientemente profunda, y que han recurrido a los libros como una manera de, primero, garantizar una libertad absoluta, de decir lo que se quiere, y luego como de romper el *timing* que te impone el periodismo.⁷

⁶ Laura Restrepo, *La isla de la pasión*, Alfaguara, Barcelona, 2004, [1a. ed., 1989], primer epígrafe.

⁷ Daniela Melis, “Una entrevista con Laura Restrepo”, *Chasqui*, vol. 34, núm. 1, 2005, p. 117.

Como escritora, Restrepo toma el lugar del periodista: “para hacer de un suceso real, un hecho ficcional y, a partir de su comprensión de esa realidad, re-crea una experiencia de mundo, configura una trama y le otorga sentido a un universo posible”.⁸ Bajo esta consigna, se desarrolla el proceso creativo de sus novelas; así lo afirma al hablar de *Delirio*:

La primera fase fue la de investigación y ya sobre ella monté la ficción, que es como una maña mía. Hay quienes dicen que lo que yo escribo es periodismo fantástico, los hechos los tergiverso, los cambio, los aumento hasta volverlos literatura y ese es un vicio que me apareció desde que trabajaba de periodista.⁹

Por lo tanto, sus historias correlacionan un universo posible con las realidades colombianas y del continente. Esta ambivalencia referencial hace que el efecto de verosimilitud sea superior al de la ficción, y que el discurso narrativo configure una cosmovisión sociopolítica de un contexto histórico determinado. Por ejemplo, en su segunda novela, *Leopardo al sol* (1993), la

⁸ Clemencia Ardila, “De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo”, *Co-herencia*, vol. 12, núm. 22, 2015, p. 232.

⁹ Fernando Ureña, “La sociedad colombiana y sus delirios en Laura Restrepo”, *Latin Art Museum*, 2013, http://www.latinartmuseum.com/laura_restrepo.htm [consulta: 10 agosto 2016].

escritora toma el tema del narcotráfico para reflexionar sobre la manera en que su auge en el país derrumba un orden establecido y lo reemplaza por otro radicalmente distinto, en todos los estratos de la sociedad colombiana. En *Dulce compañía* (1996)¹⁰ toca el tema del abuso del poder por parte de las instituciones religiosas, y de cómo sus discursos han llegado a ocupar una posición privilegiada, desde la cual se controla a las poblaciones marginadas. En 1999, con *La novia oscura*, lleva al plano de la ficción su investigación periodística sobre la prostitución en las selvas colombianas, durante la explotación de las multinacionales extranjeras. Con *La multitud errante* (2001), Restrepo entra en el debate sobre el desplazamiento forzado de miles de personas por causa del conflicto armado y del narcotráfico.

Por otra parte, la experiencia corporal y psicológica de la violencia, así como las formas que ha adoptado en la realidad colombiana son el trasfondo de su sexta novela, *Delirio*, galardonada con el Premio Alfaguara, en el 2004. Con *Demasiados héroes* (2009), la autora sale del contexto local y narra su experiencia en Argentina como militante clandestina del PST. *Hot sur* (2013) y *Pecado* (2016), sus dos últimas novelas, tienen como contexto realidades más universales y reflexionan sobre las consecuencias de vivir en un mundo

¹⁰ Novela galardonada con el premio Sor Juana Inés de la Cruz en 1997, por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara a la mejor novela latinoamericana escrita por una mujer, y con el Prix France Culture en 1998 a la mejor novela extranjera publicada en Francia. Cf. Daniela Melis, “Una entrevista con Laura Restrepo”, art. cit., p. 114.

amurallado, donde se ve al otro como una amenaza, y sobre el replanteamiento de un código moral que rijan la vida del hombre contemporáneo.

Traducido a más de veinte idiomas, incluido el coreano,¹¹ el universo literario de Restrepo combina la creación literaria con realidades históricas. Gabriel García Márquez afirmó con respecto a la obra de la escritora:

[L]a miseria y la violencia que anida en el corazón de la sociedad colombiana están siempre presentes, [...] su fascinación por la cultura popular y el juego de su impecable humorismo, de una ironía a la vez ácida y tierna [...] salva a sus novelas de toda tentación de patetismo o melodrama, convirtiéndolas en una lectura irrefutablemente placentera.¹²

Sin embargo, la crítica ha sido severa con la autora. Según afirma Giuseppe Caputo:

¹¹ Su primera novela, *La isla de la pasión*, más *Delirio* se tradujeron al coreano en 2009, luego de que la autora recibiera el premio Alfaguara y la crítica reconociera en su producción literaria reflexiones sobre las problemáticas más contemporáneas. Laura Restrepo, *Delirio*, trad. Yegyeong Yuh, Red Box, Seúl, 2009; Laura Restrepo, *La isla de la pasión*, trad. Byeongseon Song, Red Box, Seúl, 2009.

¹² Fernando Ureña, “La sociedad colombiana y sus delirios en Laura Restrepo”, art. cit.

[...] se ha dicho que su literatura es «menor» o «secundaria», y que sus libros suelen diluirse. También se ha cuestionado la temática misma de sus novelas por estar «demasiado pegadas a la realidad, un trabajo que pertenece más al ámbito del periodismo».¹³

Pero esta configuración donde la realidad se transfigura, “por un lado problematizando el tema de la verdad y por el otro apuntando a la importancia de exponer una sub-versión del discurso” narrativo e histórico,¹⁴ es un reflejo de su preocupación por cuestionar las versiones oficiales de la realidad de los pueblos, con el fin de interpelar los intereses que las mantienen vigentes. Laura María Galindo, del diario *El Espectador*, reconoce en su carta abierta a la escritora colombiana:

Y es que hay cierto encanto en los tonos grises. Se necesita un talento de equilibrista para pararse en líneas tan frágiles y no caerse. Usted en eso parece ser experta. También lo hace con la literatura y el periodismo. Sus ficciones parten de realidades y sus realidades se

¹³ Giuseppe Caputo, “Apocalipsis o utopía”, *Arcadia*, 18 de marzo, 2013, <http://www.revistaarcadia.com/impresaliteratura/articulo/apocalipsis-utopia/31358> [consulta: 10 agosto 2016]. Las comillas pertenecen al texto.

¹⁴ Daniela Melis, “Una entrevista con Laura Restrepo”, art. cit., p. 116.

cuentan como ficciones. Sin faltar nunca a la verdad, lo cierto, en sus palabras, se vuelve magia.¹⁵

Referentes históricos en la narrativa de Laura Restrepo

Para Laura Restrepo, la relación entre la realidad y la ficción es de complementariedad y no de oposición. A partir de su experiencia en el activismo político y como periodista en diferentes diarios del mundo, la autora reconoce:

[a]nte las realidades institucionales y oficiales tan falsas, tan impuestas como las que privan hoy día, en la mayoría de nuestros países florecen por debajo realidades clandestinas, secretas, que hacen de verdad el alma de los pueblos y la literatura es lo que sirve para sacarlas a flote y oponerlas a la realidad oficial.¹⁶

Así, la literatura como herramienta de búsqueda le permite a la escritora problematizar el tema de la verdad,¹⁷ incorporando un referente histórico en

¹⁵ Laura Galindo, “Querida Laura Restrepo”, *El Espectador*, 3 de junio, 2016, <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/querida-laura-restrepo-articulo-635866> [consulta: 10 agosto 2016].

¹⁶ Fernando Ureña, “La sociedad colombiana y sus delirios en Laura Restrepo”, art. cit.

¹⁷ La crítica ha señalado que la búsqueda es una constante en la obra de la escritora, como si sus personajes reivindicaran el derecho a no saber, a preguntar para poder encontrarse

sus novelas desde donde se ofrece otra visión de los hechos. En consecuencia, enunciar la realidad sería solo un primer paso para empezar a conocerla, pero insuficiente para comprenderla. Por esta razón, dice la autora: “la ficción entendida como la posibilidad de ampliar y complementar lo que la propia investigación no te da [...] hace lícito que tú completes de manera ficticia un cuadro que tú sientes es que es real, o que apunta a esas realidades un poco más profundas”.¹⁸

Acerca de su estética que combina la verdad de los hechos con la ficción, Restrepo señala el carácter lícito de la ficción en todo proceso de búsqueda de la verdad en la literatura:

Daniela Melis: Qué interesante que hayas usado la imagen del rompecabezas, me parece que así se puede “justificar” la invención de las cosas, porque cuando uno arma un rompecabezas, al faltarle una en el medio de cinco piezas, uno sabe qué es lo que va allí.

Laura Restrepo: Exactamente. Es la pieza que encaja. En los años que yo trabajé como periodista, siempre era un dolor de cabeza. Todos

consigo mismos al final. La autora comenta que “la literatura es eso: una herramienta de búsqueda [...] Siendo esto un oficio, siendo tan carpintería, lo que buscas tienes que hacerlo a través de nuevas herramientas narrativas”. Alvaro Castillo, “Encuentro con Laura Restrepo”, *Revista Universitaria de Antioquia*, núm. 296, 2009, pp. 74-75.

¹⁸ Daniela Melis, “Una entrevista con Laura Restrepo”, art. cit., pp. 117-118.

veían la pieza que faltaba, muchas veces hasta parecía que allí estaba el meollo de la cosa, que allí estaba la verdadera explicación. Y sin embargo como no podías sustentar la evidencia, tenías que saltártela. La ficción, en esa medida, armada, digamos cognoscitiva, te da un elemento adicional, que le da la posibilidad [...] de poner la pieza que le falta a un rompecabezas, aunque esto venga solamente de la deducción, o de la imaginación, o inclusive de la convicción que tienes de que esa es la posible interpretación de las cosas -un poquito menos superficial de la que tenías unos momentos antes.¹⁹

Esta manera en la que Restrepo ha manejado el tema de la verdad histórica, desmitificando cánones y discursos de poder, se refleja en su novela *Delirio*. La historia se desarrolla en el clima de violencia agudizado a finales de los ochenta y los primeros años de los noventa en Colombia, con el auge del narcotráfico y la influencia de su política de ilegalidad en la sociedad. Sin embargo, a diferencia de novelas posteriores que abordan esta misma temática, la propuesta de Restrepo llama la atención porque explora el cambio social que determinó este fenómeno.

¹⁹ *Ibid.*, p. 118.

Desde los años sesenta, el narcotráfico se ha convertido en tema axial para los escritores colombianos. Novelas como *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape, son ejemplos de esta tendencia que sigue tan vigente como en sus inicios, bajo el nombre de “literatura del narcotráfico” o “novela sicaresca”. Otras novelas que han gozado de un alto reconocimiento son *Angosta* (2004) de Héctor Abad Faciolince, premiada en China como mejor novela extranjera, y *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vázquez, Premio Alfaguara 2011.²⁰ Estas narraciones se focalizan en la figura del sicario (jóvenes humildes reclutados por los cárteles de la droga) o en la descripción superficial del hecho violento, pero dejan pendientes otros ángulos del conflicto.

Maritza Montaña señala que Restrepo el tratamiento que da Restrepo al tema del narcotráfico en *Delirio*: “no considera ya al sicario una figura relevante para la literatura, vuelve sobre esa época para explorar otros aspectos de la violencia y del narcotráfico que el fenómeno del sicariato encubría con facilidad tiempo atrás”.²¹ Por ello, no se podría considerar

²⁰ Cf. Maritza Montaña, “La violencia y el narcotráfico en la literatura colombiana”, *Cuadernos de Posgrado*, núm. 3, 2009, p. 138.

²¹ Ídem.

dentro de este subgénero de la literatura colombiana, ya que su intención no es describir el tráfico de drogas ni los estereotipos que han representado este sistema ilegal.

Si bien la novela se desarrolla en su mayor parte en este ambiente de corrupción, además, se intercalan pasajes que se refieren a la época de la ‘Violencia’ en Colombia, a finales de los años cuarenta. El conflicto entre liberales y conservadores que dejó como saldo una nación en guerra luego del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948, también forma parte del contexto histórico de *Delirio*. La crítica ha marcado una división entre “literatura de la Violencia” y “literatura del narcotráfico”, como diferentes etapas de la novela colombiana.²² Si se entiende la novela de la Violencia, siguiendo a Óscar Osorio, como aquella “cuya diégesis tiene como correlato en lo real este fenómeno histórico [...], en donde la historia contada dé cuenta del conflicto armado partidista desarrollado durante los años 1946 a 1965”,²³ *Delirio* tampoco entraría en este corpus, ya que el relato no se corresponde con los hechos históricos de ese periodo.

La dificultad de ubicar la novela dentro de un subgénero específico refleja la independencia de la autora frente a la ambigua clasificación de la crítica

²² Cf., ídem.

²³ Óscar Osorio, “Anotaciones para un estudio de la novela de la Violencia en Colombia”, *Polígamas*, núm. 19, 2003, p. 133.

literaria con respecto al tratamiento del fenómeno de la violencia en Colombia. La transgresión de géneros y los cambios de estilo son características que pueden señalarse a lo largo de toda la obra literaria de la autora. Restrepo comenta al respecto, refiriéndose a *Hot Sur*:

Eso va acompañado de una protesta por la jerarquización de los géneros, contra el mercado y la crítica que determina lo que es bueno o malo, y descalifica las preferencias literarias del público. He buscado recuperar la libertad de la novela. Romper etiquetas y cánones y dejar atrás el mundo reduccionista.²⁴

Delirio frente a la crítica

En *Delirio*, la protagonista representan, a través de la experiencia corporal y psicológica del delirio, a una sociedad enferma y convulsionada que intenta vivir en una realidad que se ha construido a base de mentiras, fingiendo no tener conocimiento del drama ético y social que descompone al país, del cual los personajes de la novela son responsables y víctimas a la vez. La locura de la protagonista, Agustina, y la de los Londoño, su familia, tiene que ver con

²⁴ Winston Manrique Sabogal, “La idea de un mundo amurallado llevará a la sociedad al fracaso”, *El País*, 15 de abril, 2013, http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/14/actualidad/1365965071_495614.html [consulta: 17 octubre 2016].

las hipocresías y los secretos que circulan en la sociedad colombiana desde que la violencia y la corrupción irrumpieron en el contexto nacional, con el nacimiento de las primeras guerrillas en 1964, hasta el estallido de la guerra contra el Estado en 1983, iniciada por el capo del cártel de Medellín, Pablo Escobar Gaviria.

La visión maniqueísta del conflicto armado, la guerra contra el narcoterrorismo y la lucha de clases en Colombia se dejan de lado en *Delirio*, para exponer el grado de responsabilidad que pesa sobre cada ciudadano por mantener vigentes formas de violencia que se han legitimado como práctica social. La inmovilidad y la indiferencia hacia los problemas nacionales se han vuelto actitudes recurrentes en la población civil, al seguir como patrón de conducta un sistema de ilegalidades. Las confesiones de los personajes se refieren a episodios concretos de la historia de Colombia, desde una perspectiva que cuestiona lo contado por el discurso histórico oficial. Según la escritora, muchos de estos conflictos históricos que han perjudicado a la nación solo han sido artimañas de los que detentan el poder para seguir manteniendo oculta la realidad detrás de la guerra: “Colombia es el escenario donde se cruzan dos de las grandes mentiras contemporáneas, la guerra contra la droga y la guerra contra el terror. Es un país que se está

desangrando por culpa del narcotráfico y su supuesto antídoto que es la guerra contra la droga”.²⁵

Restrepo hace de la locura la sinécdoque perfecta, como señala Foucault, para “interrogar de nuevo las evidencias y los postulados, cuestionar los hábitos, las maneras de hacer y de pensar, disipar las familiaridades admitidas, retomar la medida de las reglas y las instituciones a partir de esta re-problematización”.²⁶ La finalidad sería describir una realidad que se ha hecho ajena al colombiano promedio, dado que pretende hacerla invisible con el hecho de no nombrarla. Así, la locura como espacio común permitirá representar una simbólica del desastre comparable con la de la sociedad colombiana. La autora comenta sobre este carácter de la locura en sus personajes:

El punto de partida fue una hipótesis. Una duda. Yo venía escribiendo una novela. De golpe por la mitad me pareció que no era juego limpio partir de la base de personas que vivimos realidades exteriores tan

²⁵ Roger Santodomingo, “El delirio de Laura Restrepo”, *BBC Mundo*, 4 de agosto, 2004, http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3533000/3533980.stm [consulta: 10 agosto 2016].

²⁶ Michel Foucault, *Saber y verdad*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1985, p. 230.

delirantes estábamos cuerdos. Tenemos que estar muy locos para podernos adaptar a esta convulsión brutal que es el mundo de afuera.²⁷

No pocos se han referido a una Colombia delirante,²⁸ o a una “LoColombia”,²⁹ cuando se intenta definir el caos del país. En el caso de Restrepo, su propuesta de escritura fragmentada enlazada con la imagen del delirio recrea este ambiente de desconcierto nacional. Su interpretación del conflicto interno y de la violencia ha llevado a la crítica a señalar que su narrativa es una radiografía de la sociedad colombiana, por la correspondencia entre los diversos fenómenos nacionales (las guerrillas, el narcotráfico, un sistema político estatal en decadencia) y la caracterización de sus personajes.³⁰ Algunos estudios han afirmado que el delirio de la

²⁷ Roger Santodomingo, “El delirio de Laura Restrepo”, art. cit.

²⁸ Frase con la que Fernando Vallejo describe a Colombia en decadencia. Según el escritor colombiano, las políticas con sus formas de gobierno, basadas en regímenes de impunidad y desacato, más una sociedad desentendida de sus problemas hace de Colombia un país de locos: “Colombia, si no te mata, te puede llevar al suicidio. Colombia es un país enloquecedor”. Juan Cruz, “Delirio y Desbarrancadero en Colombia”, *El País*, 2 de marzo, 2008, http://elpais.com/diario/2008/03/02/domingo/1204433555_850215.html [consulta: 10 agosto 2016].

²⁹ Vocablo que pertenece a la jerga colombiana y que se ha venido usando para caracterizar a una nación que se encuentra en medio de conflictos internos de diferente índole, los cuales, al haber alcanzado tan alto grado de complejidad, resultan casi imposibles de discernir. Villegas resalta esta palabra en su propuesta de lectura de *Delirio*, dándole la facultad de representar en sí misma la caótica historia de la violenta realidad colombiana. Cf. Juan E. Villegas, “Aproximación ético-genérica a la novela en Colombia: dialogismo y memoria histórica en *Delirio* de Laura Restrepo”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 34, 2014, p. 89.

³⁰ Cf. Luisa Ballesteros, “Colombia delirante de Laura Restrepo”, *Les Ateliers du SAL*, núm. 0, 2012, p. 28.

protagonista se debe a la complicidad de la sociedad que se ha mantenido indiferente a su situación, por generaciones; otros, más directamente, lo consideran metáfora de la apatía del pueblo colombiano frente a sus problemas.³¹ Alejandro Sánchez afirma: “quien delira es el cuerpo social mismo y no el individuo y su psiquis”.³² Sobre la configuración de la protagonista, Juan E. Villegas la considera “un sujeto históricamente responsable de la tragedia nacional”,³³ mientras que Sánchez la valora como representación del Estado-Nación que ha optado por “la ilegalidad como existencia misma”.³⁴ Para Restrepo, la locura es un lugar común para representar el caos nacional y, sobre esta idea, Lloyd Hughes Davies propone que en el contexto de esta sociedad, la locura está lejos de ser un estado de excepción ya que se aproxima más bien a la norma social. En su análisis, Davies señala que los Londoño representan el sistema de ilegalidades que rige al país y que la integridad nacional está en peligro por la violencia y la corrupción, del mismo modo que la familia Londoño es disfuncional porque

³¹ Cf. *Ibíd.*, p. 29.

³² Alejandro Sánchez, “Surcar la moral. *Delirio* de Laura Restrepo”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 34, 2014, p. 63.

³³ Juan E. Villegas, “Aproximación ético-genérica a la novela en Colombia: dialogismo y memoria histórica en *Delirio* de Laura Restrepo”, art. cit., p. 88.

³⁴ Alejandro Sánchez, “Surcar la moral. *Delirio* de Laura Restrepo”, art. cit., p. 68.

se mantiene unida no por el amor y la lealtad, sino por la disimulación colectiva.³⁵

Sin embargo, al margen de estas interpretaciones, hay una dirección que no se ha estudiado en profundidad ni de manera independiente. Nos referimos a las prácticas de ocultamiento de la verdad y a los mecanismos de su producción, que se desarrollan en un plano simbólico en las cuatro partes que articulan el texto. Según afirma la crítica hasta la fecha, estas dinámicas (individuales y colectivas) del secreto y la mentira son el origen del delirio de la nación, pero aún sigue sin cuestionarse de qué forma se insertan en “una sociedad regida por olvidos voluntarios y amnesias compartidas”,³⁶ estancada en una “estabilidad que no se derrumba a pesar de las dimensiones descomunales de la guerra”.³⁷ Sin esa pregunta, la propuesta del texto llevaría a una solución simplista: una vez que se revelara la verdad que subyace en el delirio de Agustina, su mal desaparecería, junto con los delirios del país. Por lo tanto, en este estudio, para complementar las interpretaciones anteriores, trataremos de demostrar que esa verdad nunca se asume, que permanece

³⁵ “In the context of this society, however, madness is far from being a state of exception; it approximates rather to social norm [...]. Just as Colombian national integrity is compromised by violence, corruption and pretense, so the Londoño family, is dysfunctional, held together not by love and loyalty but rather by collective dissimulation”. Lloyd Hughes Davies, “The Politics of Pretense: Woman and Nation in Laura Restrepo’s *Delirio*”, *Culture & History Digital Journal*, vol. 1, núm. 2, 2013, p. 2.

³⁶ Alejandro Sánchez, “Surcar la moral. *Delirio* de Laura Restrepo”, art. cit., p. 70.

³⁷ Ídem.

velada a pesar de ser evidente en la realidad de los personajes. Mostraremos que en la novela importa mantener un secreto porque está en juego el poder que trae consigo. Sánchez afirma que cuestionar la complicidad de cada personaje desestabilizaría la alianza del secreto y perturbaría “la comodidad y el provecho de cada quien”.³⁸ Por nuestra parte, consideraremos esta premisa y analizaremos por qué los personajes se reusan a asumir la verdad y a reconocer sus culpas individuales, a fin de describir el mecanismo del secreto que se establece sobre redes de poder, en donde un personaje tiene siempre el control sobre otro. A partir del contexto anterior, uno de los objetivos de esta investigación será mostrar que la novela *Delirio* se propone hacer visible la influencia no reconocida que estas economías de la ilegalidad, como el narcotráfico, tuvieron sobre la sociedad y el gobierno de Colombia.

Convergencias del poder y del saber en el discurso fragmentado

Esta tesis propone un estudio de las formas de producción y establecimiento de la verdad en función del poder, que se formulan en el discurso fragmentado de *Delirio*. Se tratará de demostrar que dichas formas obedecen a una relación de convergencia entre un poder y un saber autócratas, que se enlazan a su vez con prácticas de ocultamiento de la información que

³⁸ Ídem.

posee cada personaje. En este marco, el ejercicio del poder tirano se hace posible según el grado de conocimiento de los hechos. Para analizar dicho conocimiento en relación con el poder y la verdad, se considerará la propuesta teórica de Michel Foucault sobre el saber en *Edipo rey*.

Juan E. Villegas afirma sobre la relación de la protagonista con su padre, a partir de un acercamiento freudo-marxista puede leerse en los siguientes terminos: “el trauma edípico de Agustina es también el trauma edípico de 45 millones de colombianos ya que el poder del estado, psicoanalíticamente hablando, vendría a traducirse en la autoridad de la ley del padre, es decir, del estado como ese amado opresor”.³⁹ Sin embargo, con respecto al complejo de Edipo, Foucault señala: “este complejo nada tiene que ver con nuestro inconsciente y nuestro deseo, y tampoco con las relaciones entre uno y otro. Si hay algo parecido a un complejo de Edipo, éste no se da al nivel individual sino al nivel colectivo; no a propósito del deseo y el inconsciente sino a propósito de poder y saber”.⁴⁰

Desde este punto de vista, nuestro análisis considerará las formas de producción y establecimiento de la verdad en *Delirio*,⁴¹ estableciendo

³⁹ Juan E. Villegas, “Aproximación ético-genérica a la novela en Colombia: dialogismo y memoria histórica en *Delirio* de Laura Restrepo”, art. cit., p. 91.

⁴⁰ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, trad. Enrique Linch, Gedisa, Barcelona, 1980, p. 39.

⁴¹ Gabriel García Márquez ya había comparado el fenómeno de la violencia en Colombia con la tragedia griega de Sófocles. En 1996, participó como guionista para la película *Edipo*

convergencias entre el análisis que realiza Foucault de *Edipo rey* y la tragedia de los Londoño, a fin de concluir que la condición edípica de la novela responde a la estructura de reconocimiento y revelación de una verdad evidente, que se mantiene silenciada a conveniencia de las relaciones de poder que dependen de su ocultamiento. Esta coincidencia entre el poder tirano y el saber que se da en el texto la se interpretará como sinécdoque del modelo en que se basan las verdades históricas responsables del complejo colombiano, en el que se involucran el Estado, las guerrillas y la población civil.

Para cumplir con el objetivo propuesto, en el capítulo primero se reflexionará acerca del tipo de estrategias discursivas que propone la novela, para representar sucesos históricos a partir de la realidad inmediata de los personajes. Se analizará la red de secretos y el pacto de silencio al que se someten deliberadamente los personajes, como prácticas asociadas a un ejercicio de poder. Se revisará la relación de las formas de producción de la

alcalde, dirigida por Jorge Ali Triana, acerca de una reflexión estética sobre la violencia en el país, en donde “se confunden las balas de la guerrilla, los paramilitares y el ejército, sin hablar de buenos ni de malos. Muchas de las escenas parecen extraídas de los noticieros de televisión, con curas y alcaldes y patriarcas y niños y terratenientes como los de los pueblos colombianos azotados por la violencia”. Juan Guillermo Ramírez, “Una tragedia más colombiana que griega”. *El Tiempo*, 23 de agosto, 1996, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-478716> [consulta: 10 agosto 2016]. Para García Márquez, que siempre reconoció su fascinación por la obra *Edipo rey*, la tragedia griega se asemejaba bastante al realismo de la violenta realidad colombiana de aquel entonces y según declaraba: “si arañamos un poco la superficie no tardamos en descubrir que se parece también a la de ayer, y a la de antier, y a la de siempre”. Gabriel García Márquez, *La bendita manía de contar*, Ollero y Ramos Eds., Barcelona, 2003, p. 117.

verdad y de su ocultamiento, mediante el cruce de las palabras con los silencios. Y se trazará el diagrama de fuerzas en donde los personajes buscan tener el control sobre otros y sobre sí mismos, como una lucha por el poder.

En el segundo capítulo, se interpretará la simbólica de reclusión de la verdad de los personajes, en donde el saber que se mantiene en el secreto les permite construir un nivel alterno de la realidad. Se revisará que en las descripciones y los referentes atribuidos a imágenes de espacios cerrados (trancas, candados y llaves) se percibe la intención de encerrar las palabras, los pensamientos y los hechos que van en contra de las prácticas de soberanía totalitarias de ciertos los personajes. Finalmente, se demostrará que si ese saber se descubre, dejaría expuesto lo ilegítimo de sus acciones, causando un conflicto interno en los personajes que tomará la forma de delirio, como única opción para representar el mundo.

En el tercer capítulo, se presentará la interpretación de Foucault sobre el saber en *Edipo rey*. Los planteamientos de Foucault servirán de base para analizar los mecanismos de indagación y establecimiento de la verdad en la novela. El filósofo francés propone reconsiderar el *Edipo rey* como una historia de la búsqueda de la verdad, desligándola de su interpretación mitológica como estructura esencial del deseo humano en el psicoanálisis. La estructura de la tragedia, dice Foucault, reproduce el mecanismo de

indagación de la verdad en la época griega. Esta “técnica jurídica, política y religiosa” del símbolo griego se rige por una ley de mitades y permite revelar la verdad por el modo de proceder con ella, marcando signo particular de ejercicio del poder. Dicho mecanismo de indagación da origen al binomio saber-poder, el cual prefigura la imagen del tirano. El exceso de conocimiento y de poder político de Edipo le provoca su propia caída; por ello, se busca una vía de pensamiento que encamine al poder y al saber en direcciones paralelas, con la intención de evitar que residan en una sola figura. Foucault piensa que esta escisión entre el saber y el poder político nunca se dio, y a esta tergiversación del pensamiento en nuestra civilización le da el nombre de complejo de Edipo.

En el capítulo cuarto, se argumentará cómo la novela cuestiona las contradicciones del discurso histórico que ha narrado la violencia en el país desde una perspectiva panfletaria y maniqueista. De esta forma, se podrá concluir que las relaciones de saber-poder son el reflejo de la condición edípica del pueblo colombiano, nación gobernada por políticas sociales y económicas tiranas y clandestinas.

Finalmente, se mostrará la manera en que Restrepo problematiza la verdad histórica, a través de un mundo posible desde la ficción. El drama ético-social en que se dan las contradicciones que asumen voluntariamente los personajes

se presenta como un modelo de la ignominia de las diferentes capas de la sociedad colombiana. La novela reproduce simbólicamente la ilegalidad en que vive la sociedad, el rostro oculto de Colombia, en donde las mentiras suplantán las realidades para luego establecerse como verdades gracias a sus formas de producción basadas en el autoengaño y la abulia.

Capítulo 1: La verdad y el problema del poder en *Delirio*

Aguilar, profesor de literatura universitario desempleado que vende a domicilio comida para perros, se encuentra con una red de secretos familiares que parecen ser los principales responsables de los trastornos mentales de Agustina Londoño, su pareja sentimental. Mediante la analepsis y la fragmentación del relato en cuatro discursos,⁴² el proceso de indagación de la verdad que emprende Aguilar interpela la cadena de secretos resguardados por la estirpe Londoño, en un estratégico silencio que todos aprueban. Así, va quedando al descubierto el complejo diagrama de fuerzas, en el cual se configuran y se legitiman realidades en provecho del poder autócrata que rige a la familia de Agustina.

El análisis de este capítulo demostrará que la dependencia voluntaria y la imposición de esta estructura es la única forma en la que los personajes pueden garantizarse una posición de influencia. Se trata de un poder particular, como acota Deleuze: “el poder de afectar es como una función de la fuerza [...] no formalizada, considerada independientemente de las formas

⁴² Para definir la analepsis, Genette señala: “toda anacronía constituye con relación al relato en que se inserta -en que se injerta- un relato temporalmente secundario, subordinado al primero [...]”. Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989, p. 104. La analepsis es una técnica utilizada tanto en la literatura como en el cine para alterar la secuencia cronológica de la historia, conectando instancias narrativas diferentes y trasladando la acción a un tiempo alterno al del momento del relato.

concretas en las que se encarna, de los fines que sirve y de los medios que emplea”.⁴³ Por lo tanto, el poder solo podrá hacerse efectivo en la medida en que se ejerza y no solo en que se posea. De ahí que los personajes requieran de un espacio desde donde puedan ejercer cierto grado de jurisdicción sobre el otro.

Sin embargo, estas posiciones de poder solo podrán alcanzarse y mantenerse siempre y cuando el secreto otorgue un determinado tipo de saber exclusivo al personaje. Entonces, los recursos de ocultamiento del secreto estarán asociados a una práctica específica del poder, donde el silencio se privilegia sobre la palabra hablada. Si estas implicaciones se consideran en *Delirio*, podrá decirse que el silencio posee la misma importancia que otros discursos y que establecerá formas de saber que permitan ejercer el poder. En el apartado siguiente, se destacará la importancia del binomio poder-saber en la novela.

1.1. Lo verdadero como un producto del binomio saber-poder

El binomio poder-saber es un eje de sentido en *Delirio*, ya que en esta relación se produce la verdad que cada personaje sostiene en su realidad. Gilles Deleuze propone entender la relación de estos dos conceptos desde

⁴³ Gilles Deleuze, *Foucault*, trad. José Vásquez Pérez, Paidós, Barcelona, 1987, p. 101.

Foucault como “capturas recíprocas [de] mutua inmanencia”,⁴⁴ no sin aclarar que la práctica del poder es irreductible a la posesión del saber. Ya que estos elementos pertenecen a dominios diferentes, su naturaleza es complementaria pero no equiparable. En este sentido, Foucault define: “por poder hay que comprender, primero, la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización”.⁴⁵ El poder, entonces, dejaría de ser esencialmente represivo. Su posesión sería insostenible, por lo cual pesaría sobre los dominados y los dominadores. En su lectura sobre Foucault, Gilles Deleuze aclara:

[...] el poder es una relación de fuerzas, o más bien toda relación de fuerzas es una «relación de poder». Eso quiere decir, en primer lugar, que el poder no es una forma, por ejemplo la forma-Estado; y que la relación de poder no se produce entre dos formas, como el saber. En segundo lugar, eso quiere decir que la fuerza nunca está en singular, que su característica fundamental es estar en relación con otras

⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁵ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad del saber*, trad. Ulises Guiñazú, Siglo XXI, México, 1977, p. 112.

fuerzas, de suerte que toda fuerza ya es relación, es decir, poder: la fuerza no tiene otro objeto ni sujeto que la fuerza.⁴⁶

Por esta razón, indica Foucault: “el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada”.⁴⁷ Deleuze representa este poder al que se refiere Foucault con un diagrama de fuerzas relacionadas entre sí, en donde se movilizan y distribuyen determinados saberes. Además, enfatiza el carácter diagramático del poder, indicando que bajo esta construcción puede pensarse la acción o la reacción de una fuerza en relación con otras. Pese a que el diagrama moviliza y distribuye diversas materias y funciones, Deleuze insiste:

A la vez locales, inestables y difusas, las relaciones de poder no emanan de un punto central o de un núcleo único de soberanía, sino que constantemente van «de un punto a otro» en un campo de fuerzas, señalando inflexiones, retrocesos, inversiones, giros, cambios de

⁴⁶ Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 99.

⁴⁷ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad del saber, op. cit.*, p. 113.

dirección, resistencias. Por eso no son «localizables» en tal y tal instancia.⁴⁸

El saber, por su parte, configura “formaciones históricas, positivities o empiricidades. «Capas sedimentarias», hechas de cosas y de palabras, de ver y de hablar, de visible y de decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones”.⁴⁹ Conciérne a materias y a funciones formalizadas y organizadas en enunciados y en visibilidades las materializan; el saber “está, pues, estratificado, archivado, dotado de una segmentaridad relativamente dura”.⁵⁰ Cada formación histórica del saber está hecha de una combinación de discursividades y evidencias que varían en su distribución según la época, ya que los enunciados cambian de régimen y las visibilidades cambian de modo. El saber, afirma Deleuze siguiendo a Foucault: “es un agenciamiento práctico, un «dispositivo» de enunciados y visibilidades”.⁵¹

Dentro de este marco, las formaciones discursivas y no discursivas, correspondientes a las maneras de decir y de ver propias de un tipo de saber, representan las ideas y los comportamientos de una sociedad en particular, en

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 102.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

un momento determinado. El problema es cuando los enunciados remiten a un referente distinto de lo que dicen o enuncian un concepto distinto de lo que se ve. Es allí donde la verdad se convierte en problema para el saber, por lo cual se hace necesario indagar sobre el procedimiento y las condiciones en los que establecieron esos saberes hegemónicos o periféricos. Foucault dice que este problema debe entenderse en los siguientes términos:

[...] problematización no quiere decir representación de un objeto preexistente, ni tampoco creación por medio del discurso de un objeto que no existe. Es el conjunto de las prácticas discursivas y no discursivas lo que hace entrar a algo en el juego de lo verdadero y de lo falso y lo constituye como objeto de pensamiento (ya sea bajo la forma de reflexión moral, del conocimiento científico, de análisis político, etcétera).⁵²

En ese trabajo de indagación, Foucault señala la existencia de relaciones subyacentes a un determinado saber que lo enlazan históricamente a un estatus de verdad, las cuales corresponden al diagrama de fuerzas de poder que Deleuze define “como el apriori [*sic*] que la formación histórica

⁵² Michel Foucault, *Saber y verdad*, *op. cit.*, pp. 231-232.

supone”.⁵³ Estas consideraciones le permiten concluir a Deleuze que toda forma de conocimiento es inseparable de las relaciones de poder que la suscitan, y que solo en relación con un saber es posible que las relaciones de fuerza puedan actualizarse y mantenerse vigentes.⁵⁴ El saber proporciona al poder una estabilidad que no posee intrínsecamente, a que “el poder, considerado abstractamente, ni ve ni habla [...]. Pero precisamente porque ni habla ni ve, hace ver y hablar”.⁵⁵ Esta propuesta foucaultiana que problematiza la verdad permite analizar cómo ciertas relaciones de fuerza pueden dar lugar a una multiplicidad de saberes diferentes, que pueden pasar por verdades absolutas o no, dependiendo de la naturaleza de dichas relaciones de fuerza. De esta manera, las formaciones históricas (saberes) se constituyen en discursos de verdad con efectos de poder, en una sociedad, como lo indica Foucault:

⁵³ Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 113.

⁵⁴ Deleuze describe la operación que actualiza y estabiliza las fuerzas como un procedimiento de integración: “consiste en trazar «una línea de fuerza general», conectar las singularidades, alinearlas, homogeneizarlas, serializarlas, hacer que converjan. Pero la integración total no se produce inmediatamente. Más bien se producen una multiplicidad de integraciones locales, parciales, cada una en afinidad con tales relaciones, tales puntos singulares. Los factores integrantes, agentes de estratificación, constituyen instituciones: el Estado, pero también la Familia, la Religión, la Producción, el Mercado, incluso el Arte, la Moral... Las instituciones no son fuentes o esencias, no son esencia ni interioridad. Son prácticas, mecanismos operatorios que no explican el poder, puesto que presuponen las relaciones y se contentan con «fijarlas»; su función es reproductora, no productora”. *Ibid.*, pp. 104-105. Las comillas y las mayúsculas pertenecen al texto.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

There can be no possible exercise of power without a certain economy of discourses of truth which operates through and on the basis of this association. We are subjected to the production of truth through power and we cannot exercise power except through the production of truth.⁵⁶

Por ello, Foucault afirma que “la función de «decir la verdad» no debe adoptar la forma de ley; sería asimismo vano creer que la verdad reside de pleno derecho en los juegos espontáneos de la comunicación”.⁵⁷ Por el contrario, las dinámicas de dependencia y complementariedad de este binomio hará que se institucionalice un saber, un tipo de conocimiento, como verdad: “[t]hose who have power have control of what is known and the way it is known, and those who have such knowledge have power over those who do not”.⁵⁸ Así, el filósofo se acerca a la “historia de las relaciones que anudan

⁵⁶ “No es posible el ejercicio del poder sin una cierta economía de los discursos de verdad que opere a través y sobre la base de esta asociación. Estamos sometidos a la producción de la verdad a través del poder y no podemos ejercerlo sino a través de la producción de la verdad”. Michel Foucault, *Power and Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, trad. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mephan y Kate Soper, Harvester, Londres, 1980, p. 93. La traducción al español es mía.

⁵⁷ Michel Foucault, *Saber y verdad*, *op. cit.*, p. 241.

⁵⁸ “[...] los que tienen el poder tienen el control sobre lo que se conoce y sobre las formas de conocer y que los que poseen este conocimiento pueden ejercer un poder sobre los que no lo tengan”. Michel Foucault citado por Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, Routledge, Londres, 2007, p. 63. La traducción al español es mía.

el pensamiento y la verdad, la historia del pensamiento en tanto que pensamiento de la verdad”.⁵⁹

La anterior afirmación de Foucault nos permitirá ofrecer una interpretación de la novela *Delirio*, ya que está configurada como una estructura de poder ligada a formas de saber secretas que permiten a los personajes ejercer cierto grado de poder. El discurso visto como “estrategia, ya no como búsqueda de la verdad sino como ejercicio de poder”,⁶⁰ permitirá señalar las formas de institucionalización del silencio que lleva al ocultamiento de un saber con el fin de legitimar un poder autócrata. Esto demostrará que, en *Delirio*, el silencio se privilegia sobre la palabra hablada, pues como indica Foucault: “Hablar es ejercer poder, es arriesgar el propio poder, atreverse a conseguirlo o perderlo todo”.⁶¹

1.2. El secreto y el silencio como formas de producción de la verdad

La novela se divide en sesenta y seis fragmentos irregulares en su extensión, sin ningún tipo de continuidad ni jerarquización. Se van alternando cuatro voces para narrar una misma historia desde puntos de vista diferentes, según el grado de conocimiento que cada personaje tiene de los hechos.

⁵⁹ Michel Foucault, *Saber y verdad*, *op. cit.*, p. 231.

⁶⁰ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, *op. cit.*, p. 167.

⁶¹ *Ibid.*, p. 164.

Aguilar cuenta la acción principal de la novela, investiga en el presente sobre los acontecimientos que hubo detrás del fin de semana en el que su mujer cayó en delirio. El grado de conocimiento de Aguilar parece mínimo pero, como interlocutor de la tía Sofí que conoce el pasado de Agustina, se convierte en testigo de una verdad que no había estado dispuesto a asumir.

La narración de McAlister es una larga conversación con Agustina, representada como soliloquio a falta de la intervención de su oyente, por lo cual parece un acto de confesión. Su relato es el más cercano al presente de los hechos. A través de su historia, se puede conocer la mayor parte de los secretos e hipocresías que son causa del delirio de la protagonista. Midas tiene mayor grado de conocimiento de los hechos que los demás narradores-personajes: conoce el pasado de Agustina, las mentiras con que los Londoño se han sostenido como una de las familias más influyentes, sabe de la vinculación de las elites con el negocio del narcotráfico por su condición de “traqueto”,⁶² que le permite reconocer y denunciar la falsedad y la corrupción de los demás personajes.

⁶² Traqueto es el calificativo que se utiliza en Colombia para referirse a los narcotraficantes y a las personas involucradas en los negocios de lavado de dinero: “Son empleados y jefes intermedios de la compleja estructura construida alrededor del tráfico de narcóticos. Aquí y en otras regiones del país son llamados por un nombre que inspira una mezcla de miedo, repudio y burla: traquetos”. Nullvalue, “Ve, mirá hay viene un traqueto”, *El Tiempo*, 12 de marzo, 1995, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-273101> [consulta: 12 septiembre 2016].

Agustina cuenta la historia retrospectivamente desde su infancia y adolescencia. La fascinación por el padre, la incertidumbre y el miedo a su abandono, su infidelidad, la desconfianza hacia la madre y la responsabilidad de proteger a su hermano menor, el Bichi, hechos que se encierran en la casa Londoño. El grado de conocimiento de Agustina le sigue al de McAlister y utilizará este saber para ejercer cierto poder en su propio beneficio.

El cuarto grupo de fragmentos corresponde a la voz del relato del abuelo Nicolás Portulinus, de su esposa Blanca y su familia. Se cuenta la historia de los antepasados de la familia de Agustina y el momento fundacional en donde el silencio y la mentira se legitiman dando como consecuencia el estado de locura del abuelo. Este relato llega a los demás personajes a través de los diarios de los abuelos, mantenidos bajo llave en la finca familiar en Sasaima, y del recuerdo de la tía Sofí.

De esta manera, junto a Aguilar, un “observador que se pregunta a qué horas se perdió el sentido” (18),⁶³ a través del acto de lectura se van conociendo las posibles respuestas al porqué del delirio de Agustina. Las diferentes voces revelarán, de manera independiente, fragmentos de la verdad

⁶³ Laura Restrepo, *Delirio*, Alfaguara, Barcelona, 2004. Las citas pertenecen a esta edición.

“que les cuenta el paseo como a ellos les gusta oírlo” (230),⁶⁴ en alusión a las mentiras con que intentan evadir la verdadera historia a lo largo del texto.

1.2.1. El secreto de la corrupción de Midas McAlister

Uno de los secretos que la familia guardaba con celo era el que tenía que ver con los orígenes turbios de su riqueza y sus estrechos vínculos con organizaciones corruptas. A través del relato de Midas McAlister, testaferro del capo Pablo Escobar e intermediario entre las elites colombianas y el narcotraficante, se conoce el origen de la riqueza de Carlos Londoño y de su hijo mayor, Joaco:

[...] por la forma delirante en que se estaban enriqueciendo, al mejor estilo higiénico, sin ensuciarse las manos con negocios turbios ni incurrir en pecado ni mover un solo dedo, porque les bastaba con sentarse a esperar a que el dinero sucio les cayera del cielo, previamente lavado, blanqueado y pasado por desinfectante. (71-72).

⁶⁴ En la jerga colombiana, “contar el paseo” es sinónimo de contar una historia. En este caso, la cita se refiere a las verdades a medias que desean escuchar los Londoño, y los colombianos por extensión.

El conocimiento de este secreto de la familia de Agustina convierte a un joven provinciano de clase baja, como el Midas, en un miembro de las elites colombianas. A McAlister le deben el aumento de sus cuentas en el exterior, “sin entrar en pleitos con la justicia ni desdorarse ante la sociedad” (73).

McAlister consigue prestigio y se convierte en “don” Midas: “un don que era hijo de la necesidad y la angustia: el de hacer plata; plata constante y sonante” (203). Al igual que su patrón Pablo Escobar, jefe del cártel de Medellín, logra controlar a su voluntad a los Londoño, a algunos políticos corruptos e incluso a miembros de la Administración para el Control de Drogas (DEA), como es el caso del oficial norteamericano Rony Silver. En la siguiente cita se puede comprobar el grado de poder que le otorgaba el secreto:

[...] no sólo Silver se me ponía en cuatro patas sino todos ellos, campeonazos de la doble moral, y también tu padre y tu hermano Joaco, no vayas a creer que no, porque si antes eran ricos en pesos, fue él, el Midas McAlister, quien les multiplicó las ganancias haciéndolos ricos en dólares. (43-44)

La privilegiada posición que alcanza McAlister le permite ser tratado como un miembro más de los Londoño, pese a haberlos deshonrado cuando embarazó y abandonó a Agustina, que prefirió salir de la casa paterna huyendo del escarnio familiar por su embarazo. Sin importarles el trato que su hija recibía de Midas McAlister, los Londoño decidieron pasar por alto el agravio, para evitar un posible conflicto con Pablo Escobar y con aquellos que representaban su fuente de riqueza. McAlister le recuerda a Agustina: “¿Por qué crees que pese a todo me recibían como un sultán, pasando por encima de tu rabia y tu humillación? Pues porque hasta la langosta que me servían en el plato la pagaban gracias a mí” (72). El saber mantenido en secreto, esa que verdad el Midas compartía ocultamente con el padre y el hijo mayor de los Londoño, le confiere un tipo de poder sobre la elite, sin importar que hubiera abusado de Agustina.

1.2.2. La ambivalencia de la autoridad y el secreto de Agustina

La segunda narración corresponde a la perspectiva de la protagonista que desvaría entre sus recuerdos de infancia y adolescencia. La voz interior de Agustina relata la verdad oculta que dividió la historia de su familia. El secreto eran las fotos que evidenciaban el adulterio del padre. La niña Agustina y su hermano menor, el Bichi, sabían de la relación que sostenía su

padre con la tía Sofi, hermana de su madre, pues dichas fotos se encontraban en su poder: “éste es nuestro secreto, aunque está claro que el verdadero secreto, el arcano mayor, el tesoro del templo son aquellas fotos” (45). La pequeña Agustina adquiere un poder simbólico sobre su padre al mantener oculto ese hecho, por miedo al abandono o al rechazo de su progenitor.

Desde niña, Agustina cree poseer poderes premonitorios, “la designada por los poderes” (60), que le ayudaron a proteger al Bichi de las golpizas del padre y a detener todo peligro que amenazara su relación con la figura paterna. A través de la voz del delirio, asegura: “creo que en eso se me fue la infancia, en hacer fuerza y acumular poder para impedir que mi padre se fuera” (88). Para evitar que el abandono se hiciera realidad, Agustina y su hermano realizaban un ritual: “cada vez que el padre le pega al hermano menor tiene lugar la ceremonia, en la noche de una habitación a oscuras, con un oficiante que es Agustina y un catecúmeno que eres tú, Bichi” (45). En sus ceremonias, las fuerzas se invertían. Los hermanos tenían el control y la autoridad, la suerte de Carlos Londoño, estaba por unos momentos en sus manos. El “Padre era un enano, era un ratón” (257), gracias a la inversión de poderes en el ritual que celebraban en secreto:

Pero nuestra ceremonia es otra cosa, durante nuestra ceremonia, el Bichi y yo, y sobre todo yo, nos volvemos todopoderosos más allá de todo control, es el momento supremo de nuestro mandato y arbitrio. El ritual de nuestra victoria. Nos encaramamos en el armario, sacamos las fotos de la ranura entre la pared y la viga y las ponemos sobre mi cama. (99)

La posesión de esas fotografías le confiere poder a la niña Agustina, creyendo que al mantenerlas ocultas aseguraba la permanencia del padre en casa, al tiempo que adquiriría cierto grado de control sobre la autoridad del padre. Del mismo modo, ya en su adolescencia, el poder del secreto le permite seguir ejerciendo control sobre su padre para satisfacer su cariño obsesivo, mediante la manipulación del sufrimiento de su progenitor. Por ejemplo, a la prohibición de andar en carros de hombres desconocidos y de no regresar más tarde de la hora indicada, Agustina comienza a salir más y cada vez con un hombre diferente, “para ganar la atención y el celo de mi padre, para hacerlo vibrar, para no dejarlo pensar en nada que no fuera mi salida de noche y mi cumplimiento estricto de las órdenes” (213). En la siguiente cita se recapitula este episodio:

[...] yo cada vez salía con uno distinto y a todos les pedía que me dejaran tocarles la Gran Vela y así aprendí que las había de muchas clases y tamaños, unas ardientes y otras frías, unas veloces y otras lentas, sólo con la mano, nunca accediendo a dejarlas arrimar a otras partes de mi cuerpo, jamás entre las piernas, o al menos así fue en esos primeros meses, con la mano era suficiente para que el padre lo advirtiera por las sobras que yo traía en la cara y no pudiera decirme nada porque no tenía pruebas, sombras y gestos son casi lo mismo que nada, solo con poner la mano en la Gran Vela de todos los que me llevaban al cine o al Crem Helado de la calle 100 yo pude asegurarme de que el padre estuviera atento y pendiente de mí hasta la media noche, me funcionaba bien el recurso de llegar quince o veinte minutos tarde y me emocionaba saber que para él serían un largo tiempo de agonía. (216)

Agustina regresaba “sabiendo que el padre, quizá adivinara lo que ella había hecho, estaría allí esperándola al borde de un estallido de rabia que al final no estallaría porque no podía incriminarla” (214). La joven se sentía victoriosa y empoderada:

Agustina regresó a casa sabiendo que el padre [...] solo podía agonizar con la sospecha de algo que quizás ella habría hecho entre ese automóvil aunque él no pudiera comprobarlo pero le doliera, le doliera por sí o por no al padre habría de dolerle, el mismo se encargó, con las pulsaciones de su zozobra, de revelarle ese secreto, de otorgarle ese poder sobre él, de cederle esa cuota de maniobra que ella sabría aprovechar de ahora en adelante. (214-215)

Las citas anteriores demuestran un grado de conocimiento de la protagonista suficiente como para ejercer un poder especial sobre su padre. Guardar en secreto la existencia de las fotos y disimular sus intenciones detrás de los juegos eróticos que realizaba en el carro de sus novios, le otorgaba una posición de poder que condicionaba el comportamiento de Agustina, al tiempo que ponía en evidencia la ambivalente autoridad del padre.

1.2.3. La hipocresía en el secreto de Portulinus

En el relato de Nicolás Portulinus, abuelo materno de Agustina, se dan a conocer los secretos fundacionales que desencadenan un desequilibrio mental colectivo que oscila entre una puesta en escena en donde los personajes

buscan representarse y la realidad que pretenden esconder. La hipocresía fomenta la aparición de estadios delirantes en la familia, tras imponerse regímenes de silencio y enmascaramiento de la realidad y sus hechos. En el caso particular del abuelo, la institucionalización de dichas prácticas en el seno de su hogar de infancia lleva a su joven hermana Ilse al suicidio, marcándose con este trágico incidente el comienzo de un círculo de olvidos y omisiones voluntarios en generaciones posteriores.

Esta historia sobre la locura congénita se narra en tiempo mítico. El texto se refiere a un tiempo “*in principio*, [...] «en los comienzos», en un instante primordial y atempóreo, en un lapso de *tiempo sagrado*”,⁶⁵ donde se narran los hechos al margen del tiempo cronológico. La mayor parte de la narración hace referencia a sus sueños, delirios, visiones y deseos, los cuales se inscriben en un plano sobrenatural.

En este relato, el carácter simbólico de los personajes es más evidente. Abelito Caballero encarna a Farax, *alter ego* del abuelo; la abuela Blanca es siempre su amenaza y sus hijas son entidades nulas. Las realidades que describe Portulinus son imposibles de alcanzar ya que vive en un mundo rodeado de fantasías y alucinaciones. Sin embargo, este relato constituye una narración ancestral que vincula el presente de Agustina con su origen.

⁶⁵ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, trad. Carmen Castro, Taurus, Madrid, 1989, p. 63.

A causa de una convulsionada vida familiar, el delirio de Portulinus se traduce en dolor y “registra un daño irreversible en el ánimo, es decir, un efecto venenoso en las emanaciones del alma” (68). Este dolor nace de un sentimiento de culpa que lo hace divagar “por el mar de sus cavilaciones” (105). Sus reacciones son desesperadas: “¡Fuera de mí todo remordimiento!, a manera de súplica” (184). El abuelo se culpa de haberse convertido en cómplice de la muerte de su hermana. Según sus padres, la hija “desgraciaba la familia hasta el punto de amenazar con destruirla” (267), aludiendo “a través de eufemismos a ciertos actos «impropios» y «muy desagradables» que Ilse ejecutaba delante de las visitas y que avergonzaban a la familia” (268). Se sentía cómplice de haber guardado silencio cuando sus padres optaron por encerrar a su hermana en una habitación por horas que “se fueron transformando en días” (269), incapaces de controlar los ataques de su hija. Sus padres decidieron atarla de manos para evitar actos de mal gusto, lo cual provocó en Ilse “un deterioro mental que los médicos de ese entonces diagnosticaron como quiet madness, o insania que se desenvuelve en silencio” (269). Por esa razón, Portulinus rechaza la idea de la tranquilidad silenciosa. No hay silencio vacío: “el silencio está plagado de ruidos que se esconden en él” (222). La afonía que enloquece al niño es la suma de secretos y sonidos que lo atormentan.

El abuelo Nicolás Portulinus era un músico alemán que emigró a la tropical Sasaima, en Colombia, huyendo de su pasado traumático. Su relato está permeado de una dolida memoria, a la imagen del niño prodigio se opone la de su hermana tratada con violencia por su comezón:

Según Blanca, que transcribe en su diario palabras que dice haberle escuchado a Nicolás, el motivo de la conducta de Ilse era un escozor que «le envenenaba las partes más preciosas del cuerpo», o para ponerlo en jerga de sala de emergencias, una comezón que le interesaba los genitales, que como sabe cualquiera que la haya padecido, no sólo obliga a rascarse sino también a masturbarse, porque además de atormentar, excita, desata una ansiedad semejante al deseo pero más intensa. (269)

Portulinus recuerda que, desobedeciendo a sus padres, entraba en la habitación donde se encontraba recluida su hermana y la desataba. Sin embargo, al ver que ella volvía a su manía: “se le acercaba y le decía al oído con el tono más persuasivo, No hagas eso, Ilse, porque viene padre y te vuelve a amarrar” (270). Pero su hermana no entendía razones:

Entonces Nicolás aprendió a robar la llave, a penetrar en la alcoba de los misterios y a hacer suyo el calvario de la hermana, sentándose al lado de ella y simulando que él también tenía las manos atadas a la espalda. ¿Ves Ilse?, la consolaba, me han castigado, igual que a ti, tú no eres la única mala. (271)

El abuelo de Agustina debe sus desvaríos mentales a este pasado de silencios y secretos familiares. Para sus padres, las faltas a la moral de su hija representaban un peligro para su imagen y el estatus de familia ejemplar. El carácter enajenado de Portulinus se describe en los siguientes términos:

[...] en la ecuatorial Sasaima, donde nadie ponía en duda que Nicolás Portulinus fuera un hombre bueno, y si bien eran registradas ciertas rarezas de su carácter, se las pasaba por alto porque se le atribuían a su condición de forastero. Pero lo cierto es que a ratos, como por rachas, el abuelo Portulinus sufría alteraciones del ánimo más o menos severas y durante meses abandonaba las lecciones, dejaba de tocar y de componer y sólo rugía, o farfullaba, al parecer atormentado por ruidos que no provenían de este mundo. (37)

En la cita, se destaca el ruido de los recuerdos y el adjetivo “atormentado” significaría el saber que permanece en el silencio deliberado de Portulinus. Desde niño, el abuelo alemán aprendió a callar realidades evidentes con el solo hecho de no nombrarlas o de aislarlas del campo de su visión, escondiéndolas en una habitación bajo llave, como hacían sus padres en el caso de Ilse.

Si consideramos la verdad en la novela como los hechos que viven negando los personajes, se podrá señalar que sus silencios conforman una estructura de poder que sirve a sus fines, dependiendo de su grado de conocimiento. La disgregación de algunos secretos, que son el hilo conductor de la novela, permite comprobar la necesidad de indagar la verdad evidente para los personajes desde el inicio, pero que insisten en no reconocer. Así, se justifica la estructura de la novela en cuatro narraciones que se complementan. En *Delirio*, los personajes huyen de la verdad, la encierran en silencios o la omiten deliberadamente, para aliviar los malestares que convulsionan sus realidades inmediatas.

En el capítulo siguiente, se mostrará cómo dicha simbólica del encierro fija el diagrama de poder que perfila las condiciones necesarias para que solo un cierto tipo de saber se establezca como hegemónico. A través del análisis de las imágenes de reclusión y aislamiento, se podrá determinar la estrategia

discursiva en la novela que intenta neutralizar los efectos que trae consigo el poder revelador de la palabra, frente al saber en el secreto de los protagonistas. El enunciado va contra la naturaleza propia del secreto. La lucha entre el silencio y la palabra constituirá la condición que justifique el establecimiento de estrategias extradiscursivas en el texto que posibiliten que un secreto continúe siéndolo pese a la realidad.

Capítulo 2: Simbólica de reclusión de la verdad

El encierro, su simbolismo y significado ocupan un considerable apartado en el texto. En la novela, alrededor de sus personajes e historias hay un dispositivo de reclusión cuya particularidad consiste en su carácter autopunitivo que obliga al encierro de los deseos, los recuerdos, las palabras y las realidades. En *Delirio* se representa “la técnica más autóctona de la hipocresía y cómo esta habilidad se vuelve hereditaria, cómo se aprende a mentir, a aceptar la mentira oficial como si fuera la realidad y suplantarla”.⁶⁶ Muchas descripciones en el texto recrean esta atmósfera de reclusión y ocultamiento de la verdad mediante imágenes concretas, como una habitación, candados y llaves, y otras como la casa o la ciudad.

2.1. Entre la habitación oscura y el castillo fortificado

⁶⁶ Roger Santodomingo, “El delirio de Laura Restrepo”, art. cit.

En el discurso correspondiente al abuelo Nicolás Portulinus, para ocultar la realidad que se hacía cada vez más “agresivamente presente pero a la vez inmostrable” (269), sus padres decidieron encerrar a su hermana en una habitación bajo llave y con ella la verdad respecto su picazón genital.

Portulinus recuerda:

[...] Nicolás, el niño agraciado, escuchaba cómo su padre, descontrolado, le gritaba a Ilse No hagas eso, cochina, eso es sucio, y lo veía recurrir a la fuerza física, entre enérgico y transido, para impedir que ella se llevara la mano allá abajo, que era lo peor que le podía suceder a la familia. (270)

El joven Nicolás Portulinus huye de su casa y se refugia en Sasaima con el objetivo de escabullirse de la culpa y del pacto de silencio familiar tras el suicidio de su hermana. Pero se encuentra de nuevo, con esos mismos códigos viciados cuando conoce a Blanca Mendoza, su futura esposa.

La relación de estos personajes está caracterizada por una dualidad entre el plano de la razón, representado por Blanca, y el de la enfermedad y la locura en que se ubica Portulinus. Además, hay un vínculo de amor y odio que se traduce en rechazo y dependencia del enfermo para con Blanca, que le garantiza la estabilidad en una realidad más reconfortante. El abuelo

reconoce: “pese a su juventud Blanca es de piedra y sobre esa piedra él construye su vida, mi fortaleza en lo alto, le dice, o mi castillo fortificado, o en alemán mi starkes Mädchen” (103). En igual medida, conoce los falsos cimientos que sostienen dicha fortaleza, de la ilusión de seguridad que proyecta, ya que lo mantiene apresado más que liberarlo: “Blanca está al acecho, Si los inmensos ojos de Blanca no lo escrutaran él podría hacer su memento, pero ella, que vigila, le impide navegar a sus anchas por el mar de sus cavilaciones” (105).

Esta idea aparece en el símbolo del castillo, que como protección se refiere a un estado de seguridad: “pero una seguridad afectada de un elevado cociente [...] su situación misma lo aísla un poco en medio de los campos, bosques y colinas. Lo que encierra está separado del resto del mundo, toma aspecto lejano, tan inaccesible como deseable”.⁶⁷ En este sentido, Blanca representa esta ambigua sensación de seguridad y encierro, al identificársele como el castillo de Portulinus. Le pide a Nicolás un comportamiento coherente intentando mantener oculta la condición mental de su esposo y las verdades que aparecen en sus palabras: “por favor, por lo que más quiera, pronuncie palabras que sean sensatas y comedidas, que se abstenga de las demasiadas palabras y de las que tienen mil significados en vez de uno solo,

⁶⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 1986, p. 261.

como Dios manda” (106). La estabilidad de la razón exige el encierro de sus palabras en silencios o la manipulación de su discurso al someterlo a un orden de significados arbitrariamente impuestos que lo convierten en mentira. Aunque Blanca representa el castillo fortificado, le teme a las palabras: “hay una cosa que la hace temblar y esa cosa es la palabra que maltrata y acorrala, y más aún si sale de los labios de su marido, tan propenso a la revelación como al disparate” (103). El temor al poder revelador de la palabra indica que al enunciarla se rompería el pacto del secreto, cuestionando la validez de la realidad configurada a partir de los códigos de ocultamiento.⁶⁸

La abuela Blanca es el personaje que dirige y clausurara las palabras en la cabeza de Nicolás. En el caso de Portulinus, liberarlas significaría reconocer su complicidad en los hechos que llevaron a Ilse al suicidio, y en el caso de Blanca, tener que vivir con la vergüenza pública de compartir su vida con un desvariado mental. Las palabras de la abuela son las que configuran la verdad, bastándole con que “a los hechos más graves de la existencia se les cambie de

⁶⁸ Con respecto a este poder que tiene la palabra, cabe la reflexión de José Revueltas: “Las palabras –lo ha dicho el propio Sartre, el más brillante y habilidoso de los teóricos del «arte comprometido»- son disparos. Naturalmente que sí; lo que importa saber es qué dirección llevan los disparos y a quien están dirigidos. Las palabras tienen un destino y un contenido diferente según el papel social, político o ideológico que desempeñen o que se les haga desempeñar. En un primer caso dicen lo que expresan; en un segundo dirán lo contrario de lo que expresan; en algún tercero caso, algo diferentes -aunque no contrario- a lo que expresan o, por último, no dirán nada”. José Revueltas, “El realismo en el arte”, en *Cuestionamientos e intenciones*, Era, México, 1978, p. 50.

signo para poder mantener las apariencias”.⁶⁹ La abuela Blanca insistía en mantener en secreto el estado emocional de Nicolás ante todos: “indignada con quienes dudan de su cordura y empeñada contra toda evidencia en no reconocer ante los demás su desmoronamiento” (67).

Portulinus teme y simpatiza a la vez con esta actitud de su esposa. Por un lado, quiere sanar sus culpas mediante la mentira que suplanta su realidad, y por otro, desea dejarse llevar por pensamientos que lo hacen sentir que delira: “Portulinus ruega que Blanca le deje libre el espacio que él necesita para moverse y que no acapare el aire que él quisiera respirar, que no se adueñe de todas sus dudas ni pretenda amaestrar sus pensamientos” (105). La verdad y la reclusión, le provocan dolor: “Él quisiera, él necesita, pedirle que se aleje un poco: Apártate, mujer, déjame que sueñe solo [...], no me aprisiones, te lo ruego” (106). Pero al verbalizar sus deseos enuncia súplicas que dicen todo lo contrario: “No te alejes, Blanca mía, que sin ti no soy nadie” (106).

Blanca es una trampa que acaba por regresarlo al punto de partida en donde se bifurcó su psiquis. A la vez, es un refugio ante el peso de la verdad: “el realismo doméstico de Blanca a veces le servía a su marido de puente hacia la cotidianidad, o mitigador del envite frenético” (94). De este modo, el personaje de la abuela está configurado como un espacio simbólico de lucha

⁶⁹ Roger Santodomingo, “El delirio de Laura Restrepo”, art. cit.

entre el silencio y la palabra. Blanca representa nuevas formas de reclusión de la realidad de Portulinus, como repetición en espiral de intervalos de la historia vivida.

La condición de enclaustramiento que atraviesa el relato de los antepasados de la familia de Agustina se consolida en la tenacidad de Blanca para con su cometido tras el suicidio de su marido en el río. Una vez que encuentran el cuerpo de Nicolás, su esposa prepara un sencillo entierro con ayuda de la servidumbre y a espaldas de sus hijas, para evitar las habladurías del pueblo. Creará entonces una mentira que impondrá como verdad, ignorando el hecho de que su hija Eugenia fue testigo silencioso del destino de su padre y que se culpa por su muerte: “estamos enterrando a padre hinchado y verde y a escondidas, por culpa de mi descuido padre se tragó entera el agua de todos los ríos, me quedé dormida y por mi culpa se ha ahogado mi padre” (309). Días después del incidente, en un enunciado que no admitía ningún tipo de apelaciones, Blanca impone su versión de los hechos: “Eugenia, que escucha a su madre anunciar en un tono cordial, sedante, el tono de quien espera que la vida siga pese a todo, Niñas, su padre ha regresado a Alemania, donde se quedará no se sabe por cuánto tiempo” (310). Eugenia acepta las palabras de su madre, aunque había sido testigo de aquella noche en que su padre bajaba al río: “Sí, dice en la mesa del comedor de

Sasaima la niña Eugenia, sí, sí, sí, dice y repite, padre sí se fue para Alemania sin avisarnos y quién sabe cuándo vuelva, si es que vuelve algún día” (310-311). Con la respuesta de Eugenia se asume la puesta en marcha de las dinámicas de reclusión de la verdad que determinarán las formas de proceder de la familia en una nueva generación.

Podría además señalarse que el problema de la locura en el texto, como se ha demostrado en el caso del abuelo, no radica en un cuadro patológico, sino en aquello que puede revelar, las leyes que transgrede y las libertades que se concede, pues quien delira es capaz de ver más allá de la ilusión que suplanta la realidad. Blanca lo presentía en la locura de su marido: “y la sospecha de que Portulinus en efecto comprendía, que comprendía mejor que nadie el entramado de las constelaciones, la música de las esferas, los misterios de los números y los desdoblamientos de los cristales” (51). La locura debe entenderse en la novela como el producto de la dificultad para coexistir en medio de contradicciones no reconocidas como tales, no enunciadas y que desbordan a los personajes.

Ahora bien, esta dificultad para vivir en el marco de dichas contradicciones representa un riesgo para el funcionamiento de las ocultas dinámicas de saber-poder. La inestabilidad que generan los desencuentros en la mente de los personajes se debe vigilar, con el fin de sujetar a la regla a

aquel que esté fuera de ella. El ejercicio de ocultar discursos, en principio, es externo e invasivo, pero luego se convierte en una actividad inadvertida e interiorizada.⁷⁰ Así como se ocultaron los actos impuros de Ilse en una oscura habitación, ahora son aprehendidos en su cabeza los pensamientos ambiguos y fuera del surco de Portulinus,⁷¹ por la acción autopunitiva a la que se somete y por la sujeción a la voluntad de terceros, intentando huir de la realidad que lo perturba.

2.2. La casa, la ciudad y el afuera

En la instancia narrativa en la que se le da voz al delirio de Agustina, el tropo del encierro adopta nuevos significantes pero con el mismo propósito de trazar límites y distancias entre un yo y su realidad constitutiva. Los

⁷⁰ Esta idea de internalización de prácticas de control y vigilancia de lo que se dice y se hace se encuentra en *Vigilar y castigar*. Según Foucault, las sociedades modernas pueden definirse como sociedades disciplinadas. La disciplina es un dispositivo de regulación del cuerpo que logra imprimir en el ser un “estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hace que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción”. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2005, p. 204. Esta microfísica del poder y de la proyección política del cuerpo, que Foucault explora a partir del panóptico de Bentham, convierte al ser en actor de su propia sujeción, comprometiéndolo con una deliberada autovigilancia que lo hará sumiso y obediente ante los discursos del diagrama de fuerzas en el que se inscriba.

⁷¹ Delirar, afirma Jorge Luis Borges, y “según [su] raíz etimológica, significaría propiamente: ‘sembrar fuera del surco’. Esta idea no implica que sea el surco mal trazado o la semilla averiada, sino simplemente el hecho de la impropiedad, de la dirección errada”. Jorge Luis Borges, “Entre sueños”, en *El libro de los sueños*, Torres Agüero Ed., Buenos Aires, 1976, p. 116. En este sentido, el significado de perturbación o de inconsistencia no presentaría ningún rasgo patológico. Podría pensarse que si esta dirección errada no se relaciona con el plano de lo absurdo, la realidad desquiciada de Portulinus estaría colmada de sentido pero organizada desde una lógica conceptual independiente opuesta a la ilusión de su vida.

mecanismos de enunciación usados por los personajes para recluir la verdad, se apoyan en elementos extradiscursivos que recrean en el texto la percepción de una realidad capturada en espacios claustrofóbicos. A través de imágenes de cerrojos y candados, rejas y llaves, puertas y ventanas, “el lenguaje está puesto circularmente en el interior de sí mismo, ocultando lo que hace ver, privando a la mirada de lo que se proponía ofrecerle, deslizándose a una velocidad vertiginosa hacia una cavidad invisible en la que las cosas son inaccesibles”.⁷² Así, lo irrepresentable en el lenguaje corresponderá a la formación externa a la esta realidad capturada, mientras que lo resguardado detrás del sistema simbólico de trancas y cerrojos constituirá las condiciones de existencia posibles y enunciables para los personajes.

Las anteriores implicaciones sugieren una disyunción entre el mundo de afuera, igualado a una totalidad en la que se inscribe el contexto real de la familia Londoño, y una realidad alterna que se desprende y aleja de ella en la cual se representan los personajes. Esta ficción, sin embargo, logra pasar como legítima gracias al poder que se distribuye mediante un régimen particular de enunciados que lo expresan, como “es sucio todo lo que viene de la calle” (132), y una serie de visibilidades estratégicas que ocupan dicha invención, por ejemplo la casa: “Ahora sé que mi padre coloca trancas y

⁷² Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 97.

candados en la noche para que no se nos cuele el contagio” (133). Al respecto, Deleuze sostiene: “[e]l poder más que reprimir «produce realidad», y más que ideologizar, más que abstraer u ocultar, produce verdad”.⁷³ En *Delirio*, los personajes producen una nueva verdad desde la posición de poder que les permite su saber en el secreto. Al fundar un nuevo tipo de realidad que refleja sus discursos de verdad, los personajes ocultan y niegan todo de lo que provenga del mundo de afuera.

Por ejemplo, Carlos Vicente junto con la pequeña Agustina cumplen cada noche, a las nueve en punto, “que ella llama de nona”, con “el sagrado oficio de ajustar con tranca los postigos de las ventanas y de echar en las puertas cerrojo y candado” (90), para evitar que “los terrores de afuera” (91) entraran en su casa. De esta manera, del otro lado, “alejada de nosotros como si no existiera ni pudiera hacernos daño con su asechanza” (91), quedaba la calle y sus realidades adversas que la familia prefería ignorar. Permitir que el mundo de afuera penetrara cuestionaría la legitimidad de las prácticas de soberanía convenientemente ambiguas que se movilizaban al interior de una economía de la clandestinidad.

Frente a esa amenaza, los Londoño se autorecluyen en su propio protectorado, donde se protegen de las secuelas de la violencia que azotaba al

⁷³ *Ibid.*, p. 55.

país. La violenta realidad de puertas para afuera será ajena, no será su guerra, no serán sus muertos, ni sus intereses se verán afectados mientras que “eso que es horrible y que espera en lo oscuro, al otro lado de la puerta, quieto bajo la lluvia porque se escapó de donde lo tenían encerrado, y que espía con sus ojos vacíos hacia el interior de nuestra casa iluminada” (133), no penetre en su fortaleza. No obstante, estas maneras de falsear los hechos, de minimizar la gravedad de las situaciones, de eludir realidades y omitir datos son disidencias de la misma violencia e ilegalidad registrada en todas las capas de la sociedad colombiana en la que viven. De hecho, las referencias que la novela incluye sobre la época de violencia en Colombia y el narcotráfico se dan en términos de reflexiones para intentar dilucidar cómo estas dos realidades históricas marcaron un antes y un después en las prácticas sociales del pueblo colombiano. Los cambios sociales que la violencia y el narcotráfico determinaron en la nación condiciones de existencia semejantes a las actividades ilícitas representadas en la novela.

Estas referencias aparecen en pasajes como en el que la pequeña Agustina pregunta a su padre acerca de la procedencia de los agujeros en los postigos de las ventanas de su casa, en Teusaquillo: “Una noche, durante la ronda de las llaves a la hora de nona, mi padre me confiesa que han sido los francotiradores del Nueve de Abril” (135). Los disparos que dejan marca en

la fortaleza Londoño se refieren al día en que fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán, en 1948. Este hecho histórico dio comienzo a la época de la Violencia en Colombia que, para 1964, tendría como consecuencia el nacimiento de las guerrillas, tras la lucha entre conservadores y liberales, y la posterior detención del poder por la coalición de estos dos partidos, en lo que se conocería como el Frente Nacional.⁷⁴ En los setenta, llega el narcotráfico y se posiciona como un pilar al interior de una sociedad deteriorada, incluyendo a sectores segregados de la estructura política y de la economía nacional de la época, a través de actividades de contrabando, lavado de dinero, cultivos ilícitos, tráfico de estupefacientes y terrorismo. Este contexto le servirá a Restrepo como marco referencial a lo largo de la novela.⁷⁵

Una vez que se ha establecido la distinción con el afuera, el texto sugiere que al interior de la casa Londoño existe un nivel de construcción de realidad alterna que viene dada por una descomposición de los hechos a través de la palabra (las mentiras) y de los continuos silencios. El secreto y la mentira que lo encubre, se instalan en la casa invistiéndola de fuerzas que imprimen en ella una simbólica referencial similar al castillo fortificado que representaba

⁷⁴ Cf. Óscar Osorio, “Anotaciones para un estudio de la novela de la Violencia en Colombia”, art. cit., pp. 128-132.

⁷⁵ Cf. Gustavo Duncan, “Una lectura política de Pablo Escobar”, *Co-herencia*, vol. 10, núm. 19, 2013, pp. 241-245.

Blanca para su marido. Por un lado, la casa es considerada por sus residentes como un refugio ante las condiciones del afuera. En este caso, el saber en secreto ofrece protección y brinda estabilidad. Da cierto poder y concede privilegios que serían imposibles en Bogotá, entre los años ochenta y noventa.⁷⁶ Por otro lado, la vivienda familiar es comparable con un complejo carcelario donde el saber en secreto se organizaría alrededor de unas lógicas de reclusión no solo de la verdad, sino también del que se la apropia. Esto explicaría que en el relato la autoimposición del silencio y la clausura de la verdad es el precio a pagar a cambio de poder.

Esta idea de autorreclusión puede leerse en el pasaje donde la pequeña Agustina centra “toda su atención en pasarle la llave” (91) a su padre para cerrar los candados y cerrojos de la casa. Estas descripciones simulan un ritual de sacrificio de la propia libertad a cambio de protección. Mientras “el

⁷⁶ Este contexto violento al que se refiere la novela corresponde a un momento en particular de la historia de Colombia. De 1983 a 1993, los narcotraficantes declararon la guerra al Estado colombiano y el narcoterrorismo invadió las calles de Bogotá. Esta guerra que Grace Livingstone denomina como “una guerra contra el Estado” estalló en abril de 1984 con el asesinato del ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla, quien junto al también asesinado Luis Carlos Galán del movimiento Nuevo Liberalismo, tramitaban el tratado de extradición de los capos de la droga con los Estados Unidos. Cf. Grace Livingstone, *Inside Colombia: Drugs, Democracy and War*, Rutgers University, New Jersey, 2004, p. 59. Con su nombre entre “los extraditables” y luego de haber ordenado estos asesinatos, Pablo Escobar continuó su guerra contra el Estado con atentados dirigidos a personas y organizaciones que apoyaran y estuvieran vinculadas al tratado con los Estados Unidos. Cf. Gustavo Duncan, “Una lectura política de Pablo Escobar”, art. cit., pp. 251-254. Restrepo se refiere a estos hechos en el siguiente pasaje: “Pablo Escobar está de mal genio, dijo tu hermano Joaco, tanta bomba se debe a que el Partido Liberal lo acaba de expulsar por narco de las listas electorales para el Senado. Al hombre no le gusta el título de Rey de la Coca, dijo Silver, prefiere el de Padre de la Patria” (117).

padre cierra bien la casa la hija le dice sin palabras Tú eres el poder, tú eres el poder verdadero y ante ti yo me doblego” (91). Aquí, el padre se erige como máxima autoridad que pide a sus subalternos el sometimiento a su verdad, la cual promete resguardarlos del caos que existe afuera. Esta alianza de amparo por encierro que su ley propone se pacta y se actualiza todas las noches cuando Agustina pasa complacida la llave a manos de su padre. Dado que la llave es símbolo de poder y refiere al “jefe, el amo, al iniciador, al que detenta el poder de decisión y responsabilidad”,⁷⁷ la protagonista concede, con este acto y sus palabras no verbalizadas, la potestad de la ley del padre sobre ella.⁷⁸

Sin embargo, como el abuelo Portulinus reconocía la amenaza que representaba Blanca, del mismo modo Agustina sabe que la seguridad y estabilidad del protectorado Londoño está sustentada en una ilusión; que la realidad no es la vida de lujos que ostentan su padre, su madre y su hermano mayor, sino las infidelidades del padre, las dejadeces de la madre, la

⁷⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 670.

⁷⁸ Esta actitud que asumen los miembros de la familia de Agustina recuerda la reflexión que hace Zygmunt Bauman, en relación con la economía del miedo y la incertidumbre que atraviesa las sociedades modernas. Bauman cita a Alexander Hamilton al señalar que estas sociedades “[p]ara estar más seguras, correrán el riesgo de ser menos libres”, y agrega que: “la vida social cambia cuando las personas viven resguardadas tras un muro, contratan vigilantes, conducen vehículos blindados [ya que] el problema es que tales actividades reafirman y contribuyen a acrecentar la misma sensación de caos que estos actos intentaban prevenir”. Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Tusquets, Barcelona, 2007, p. 18.

violencia doméstica, los abusos de autoridad del padre en contra de su hermano menor y los negocios sucios de su hermano mayor. Por esta razón, pese a que la madre le dice: “hasta nuestra casa nueva no va a llegar la chusma amotinada” (136), y a que Agustina afirme: este mensaje es el que “todas las noches me transmite la mano idolatrada mi padre” (137), la protagonista sabe: “Mi madre dice que hasta nuestra casa nueva no va a llegar la chusma amotinada que viene del sur, pero sé que sí puede llegar porque yo la traigo en el recuerdo, o en el sueño, y todos los sueños vienen de muy atrás” (136). Agustina sabe que la imagen de un padre “que despide un halo de limpieza, de elegancia y de buen olor” (89), es una invención suya que le sirve de albergue cuando le entra el miedo y la incertidumbre por los horrores de la calle. Su apego a la figura paterna responde a esta única necesidad de protección. La niña accede a enclaustrar la verdad sobre el adulterio de su padre solo por el temor de quedar desamparada de los beneficios que brindaba estar bajo la jurisdicción del padre. Conocer este secreto le da el poder de asegurarse un sitio al lado de su benefactor. Agustina reconoce: “por culpa de la tía Sofí se van a separar mi padre y mi madre y nosotros los niños vamos a quedar a merced de los terrores de afuera” (92). Es su miedo a enfrentar la realidad el que hace que Agustina reproduzca

una praxis de la ilegalidad al decidir dar estatutos de verdad a la invención que está viviendo.

La novela muestra cómo ante las realidades más crudas el secreto aun así no deja de serlo. Podría considerarse que la evidencia de una Patria en guerra y en descomposición social es la sangre de las víctimas de cualquiera de los bandos, o de los no implicados en el conflicto. Su composición característica la hace inmune a cualquier tipo de mecanismo que intente contenerla en su camino cuando deserta, o se le obliga a desertar, de su circuito capilar en el cuerpo. Una vez liberada, la sangre puede colarse por la más mínima grieta, vulnerando la función de cualquier muro, ventana, reja o candado. Ante ella, la fortaleza Londoño también cede y es entonces cuando un hombre herido a balazos a quien “la Sangre se le iba saliendo despacio, abriéndose camino afuera de su cuerpo” (165), cae tendido en el piso de la entrada de la casa y junto a su cuerpo agonizante se filtraba la realidad que violentaba el espacio de estabilidad que había creado la familia.⁷⁹ Pero una vez más, el padre

⁷⁹ Este énfasis de la sangre y el principio activo de libertad que se le confiere puede encontrarse de nuevo en *Hot Sur*, como una idea mucho más elaborada. Allí, la autora atribuye a las hemorragias vaginales de la protagonista, junto a los fluidos corporales como la orina, la saliva y la materia fecal, esa cualidad que le pertenece al ser y sobre lo cual nadie puede ejercer control. Las reclusas de la cárcel de Manninpox perdían todos sus derechos, se ejercía sobre ellas un control minucioso; sin embargo, dice el texto: “había algo que nadie podía quitarles: su propia sangre, su sudor, su mierda, sus lágrimas, su orina, su saliva, su flujo vaginal”. Laura Restrepo, *Hot Sur*, Planeta, Barcelona, 2013, p. 296. De manera mucho más explícita que en *Delirio*, en *Hot Sur*, también existe una lógica del encierro que se articula con este papel liberador y delator de la sangre. María Paz está recluida en la cárcel

cerrará “con doble llave la puerta de la casa” (168), quedando de nuevo la guerra y sus muertos afuera y ellos adentro, protegidos.

La casa paterna se alza como un complejo arquitectónico urbano diseñado para contener las amenazas potenciales a la seguridad de sus habitantes. Como la casa Londoño, existen viviendas, barrios y sectores en la ciudad de Bogotá que recrean, para quienes pueden permitírselo económicamente, espacios que ofrecen excelentes condiciones de vida completamente independientes de los lugares públicos. Restrepo retrata este paisaje urbano de la capital colombiana en donde coexisten dos mundos totalmente aislados en una misma realidad topográfica. Las comunidades encerradas se imaginan como mundos aparte y el resto son segregados, junto con las problemáticas sociales, en barrios y sectores marginales a manera de guetos. A propósito de este cuadro que recrea la autora, en su análisis sobre el hombre moderno y sus condiciones de existencia, Zygmunt Bauman señala: “[s]eparar y mantener a distancia se ha convertido en la estrategia más habitual en la

por un crimen que no cometió, pero esta situación funciona como metáfora del encierro y aislamiento al que ha confinado sus recuerdos y las acciones que la han llevado adonde se encuentra. La protagonista se siente presa de sus lagunas mentales; caso similar al de Agustina, Portulinus, Eugenia y el resto de los personajes de *Delirio*. María Paz anota en su autobiografía: “Lo único de mí que puede salir es mi sangre, que corre libre y no para hasta encontrarse lejos. Y ahí va, ahí va el caminito de sangre, chorreando, chorreando, resbalando, escurriendo, gota a gota en busca de luz del día, hallando agujeros por donde colarse, escabulléndose por entre las piedras, traspasando rejas y rendijas, filtrando muros, deslizándose bajo los pies de las guardianas, sin pedir permiso ni llamar la atención, sin hacer sonar alarmas, Así, y solo así, es posible para mí regresar al mundo libre”. *Ibíd.*, p. 175.

lucha urbana por la supervivencia”.⁸⁰ Bauman recuerda además, apoyándose en el estudio de Nan Ellin respecto a las tendencias urbanas contemporáneas:

[...] proteger del peligro fue «uno de los incentivos principales para construir ciudades, cuyos límites se definían a menudo con grandes murallas o vallas: desde los antiguos pueblos de Mesopotamia hasta las ciudades medievales y los asentamientos de los nativos americanos» [...]. Sin embargo, «de ser un lugar relativamente seguro», la ciudad ha pasado a relacionarse, sobre todo en el último siglo, más «con el peligro que con la seguridad».⁸¹

En *Delirio*, puede interpretarse esta misma consigna si se atiende tanto al discurso narrativo como al histórico. Cuando la voz del delirio de Agustina narra los miedos de la pequeña hacia el mundo de afuera, indica: “esa calle de la que llegan malas noticias de gente que matan, de pobres sin casa, de una guerra que salió del Caquetá, del Valle y de la zona cafetera y que ya va llegando con sus degollados” (91), como una realidad nueva que se desborda en el perímetro urbano. El Caquetá, el Valle y la zona cafetera son áreas rurales del territorio colombiano donde se concentró la actividad guerrillera y

⁸⁰ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, op. cit., p. 175.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 103-104.

los actos terroristas contra el Estado en una primera etapa del conflicto, hacia finales de los años sesenta. Hasta la segunda mitad del siglo XX, con el auge del narcotráfico en el país, esta violencia toma un carácter más urbano y se desplaza hasta las principales instituciones de gobierno en la capital. La toma del Palacio de Justicia en 1985 por parte del grupo guerrillero M-19, el atentado bomba contra el DAS en 1989, luego contra las oficinas del periódico *El Espectador* en el mismo año, junto a los múltiples secuestros y asesinatos de dirigentes políticos que le siguieron, todos ordenados por Pablo Escobar Gaviria, son ejemplo del terrorismo vivido durante esos años en las calles de Bogotá.⁸² Este conflicto entre el gobierno, las guerrillas y los narcotraficantes se desplaza a la ciudad y a sus habitantes encerrados en ella, que se sentían protegidos en su modelo a escala de sociedad moderna. Pero ven cómo su ilusión se desploma cuando las bombas de Escobar estallan a pocos centímetros de sus casas, sitios de trabajo o centros comerciales. El texto hace referencia a esta situación de incertidumbre capitalina cuando se narra, en el relato de Aguilar, la explosión de una de estas bombas en la ciudad:

⁸² Cf. Fabio Sánchez, Ana Díaz y Michel Formisano, “Conflicto, violencia y actividad criminal en Colombia: Un análisis espacial”, *Documento Cede*, núm. 05, 2003, p. 41.

[...] cuando íbamos a la altura del Estadio Nemesio Camacho nos sacudió un cimbronazo brutal que alcanzó a levantar la camioneta del asfalto, al tiempo que un golpe de aire nos lastimaba los tímpanos y un ruido seco, como de trueno, salía de las entrañas de la tierra y luego se iba apagando poco a poco, como en sucesivas capas de eco, hasta que un silencio absoluto pareció extenderse por toda la ciudad, en medio de esa quietud mortal escuché la voz de Anita que decía Una bomba, una berraca bomba putamente grande debió estallar cerca de acá, te lo advertí, señor Aguilar, te advertí que esta noche iba a pasar algo espantoso. (183)

La ciudad deja de ser un lugar privilegiado y se convierte en principal fuente de peligros para sus residentes. Especialmente, será el sector de la población más acomodada el que pronto se someta a confinamientos voluntarios en complejos aislados donde puedan seguir viviendo la ficción de su verdad, desentendiéndose así de las calamidades que golpeen a su anterior y más amplia fortaleza en la ciudad.⁸³ Con respecto a esta reflexión acerca de

⁸³ Las reflexiones de Bauman apuntan en la misma dirección: “[l]as personas del «nivel superior» no pertenecen al lugar que habitan porque sus preocupaciones e intereses residen (más bien vagan y flotan) en otra parte. Los habitantes del nivel inferior están «condenados a seguir siendo locales», por lo que es lógico y obligado suponer que centrarán su atención y sus preocupaciones, junto con sus quejas, sueños y esperanzas, en los «asuntos del lugar»”. Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, op. cit., pp. 108-

una distinción entre un afuera violento y la construcción de protectorados urbanos, la escritora afirma:

En Colombia se tiene la sensación de que la guerra es una cosa que sucede en la calle. Si logras sobrevivir a ese paso por la calle y te encierras en tu casa entonces la guerra se queda afuera. Y de pronto se me ocurrió que eso no puede ser así. Esa guerra tiene que estar permeando las paredes de la casa y la familia tiene que estar impregnada con toda esta violencia. En nuestra propia mente y nuestro corazón tiene que haber sufrido. [...]. Entonces yo quería un personaje que mostrara los mecanismos y esa es Agustina la protagonista de *Delirio*, que trata de mostrar esa locura exterior ya como un verdadero problema psíquico.⁸⁴

En Bogotá, la hecatombe social fue mayor cuando el fenómeno del desplazamiento forzado de comunidades campesinas e indígenas llega a la ciudad. En busca de la protección del Estado y la solidaridad de sus

109. En esta consigna se justificaría la lucha por la supervivencia en las urbes contemporáneas.

⁸⁴ Laura Restrepo citada por Linn Mari Nystrøm de la entrevista que la autora sostuvo con Fabián Kovavic, en Costa Rica en 2004 a propósito del premio Alfaguara. Linn Mari Nystrøm, *Literatura y sociedad en Colombia: discurso, poder y lenguaje en Delirio de Laura Restrepo*, tesis de maestría, Universidad de Oslo, Oslo, 2009, p. 4.

compatriotas, luego de ser desalojados de sus territorios por grupos insurgentes que reclamaban a la fuerza dichas tierras, las cuales convertían en nuevas zonas geoestratégicas para el combate armado o el cultivo ilícito,⁸⁵ los campesinos se encuentran, una vez en la ciudad, con una sociedad hostil que los ve como intrusos. Esta respuesta por parte de los capitalinos fue el detonante de la pelea “entre unos que lo tienen todo y quieren encerrarse en barrios, ciudades o naciones privilegiadas y una gran multitud errante que va por ahí buscando un lugar donde la vida sea posible”.⁸⁶

En la novela, esta figura del otro como intruso parece representarse bajo la imagen del leproso que escapa del pueblo donde lo mantienen recluido para que no contagie a otros ni disturbe la armonía de la capital. Agustina le teme al leproso, un ser indeseable, “un bulto sucio” (132) que trae en su cuerpo las marcas de una sociedad en descomposición que se pudre a causa de la inmovilidad de una población que no busca soluciones viables a sus conflictos internos. Restrepo retrabaja esta idea de un mundo amurallado e indiferente al sufrimiento del otro, pero a escala global en su novela *Hot Sur*. A través de la figura del inmigrante latino en los Estados Unidos, la autora

⁸⁵ En la historia del personaje Siete por Tres y de los miles de desplazados que representa Restrepo consigue describir las adversidades por las que estas comunidades tienen que atravesar a causa de una guerra que no entienden pero en la que acaban por convertirse en sus más desafortunados protagonistas. En *La multitud errante* (2001), la autora plasma el sentimiento de desarraigo que experimenta esta población obligada a un exilio interno.

⁸⁶ Giuseppe Caputo, “Apocalipsis o utopía”, art. cit.

registra la manera en que estas comunidades están representadas en el imaginario colectivo de los habitantes de los países del primer mundo, como una especie de peste social que pone en riesgo la estabilidad del paraíso en el que creen estar viviendo. En esta historia, el personaje de Ian Rose, uno de esos “habitantes urbanos, adictos a la seguridad pero siempre inseguros en ella”,⁸⁷ piensa refiriéndose a los inmigrantes:

[...] el complot latino iba creciendo a rito exponencial entre la cabeza recalentada de Rose. María Paz, Empera [su criada] y los sirvientes bogotanos confabulaban con obreros y guerrilleros para atentar contra los anglosajones, a quienes planeaban asaltar y apuñalar tan pronto se descuidaran y se pusieran las pantuflas, o se durmieran del todo. No había defensa posible, a la civilización occidental se le estaba viniendo encima el Sur, el explosivo y atrasado Sur, el desmadrado y terrible Sur, con sus miles de odiadores de gringos que venían subiendo en horada. Los del Norte ya tenían encima a la marea negra del Sur, la tenían adentro, limpiando sus casas, sirviendo la comida en los restaurantes, poniéndoles gasolina a sus autos, cosechando sus calabazas en Virginia y sus fresas en Michigan, día tras día

⁸⁷ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, op. cit., p. 105.

diciéndoles *have a nice day* con pésimo acento y sonrisa taimada [...], envidiosos de su sistema democrático y dispuestos a arrebatarles sus bienes.⁸⁸

Frente a estas imágenes de un afuera caótico que amenaza con robarles su tranquilidad, la madre de Agustina también ordenará cerrar los ojos ante esa realidad que se les venía encima. Desde adentro de su carro, que se encuentra atrapado en medio de una revuelta de estudiantes que marchaban en contra de la oligarquía, Eugenia grita con voz de mando a sus hijos: “con las dos manos tápanse bien los ojos y prométanme que no miran, pase lo que pase” (139). La madre sube los vidrios, sus hijos cubren y cierran sus ojos para evitar que la realidad se les cuele por las retinas, pero Agustina y el Bichi pueden “escuchar los gritos en la calle, los gritos que se acercan”, y saben aunque no lo vean que “hay gente que pasa junto al auto gritando” (139). Este pasaje sugiere la existencia de una conciencia alerta a las situaciones que se presentan alrededor de la familia. Agustina piensa: “ocurren cosas que ella [la madre] puede ver, y yo no” (140); sabe que son estudiantes reclamando sus derechos los “que pasaban corriendo y sangrando por entre los automóviles con las cabezas rotas a culatazos” (140). La protagonista no escatimará en

⁸⁸ Laura Restrepo, *Hot Sur*, op. cit., pp. 122-123.

esfuerzos por suprimir esta imagen de su país que se ha filtrado en su cabeza, optando por una posición en la que el resto del mundo no existe y, por ende, el curso y los efectos de estas dificultades se convertirán en una problemática ajena a su experiencia. Solo hasta que las mentiras la desborden, la protagonista se percatará de sus auténticas condiciones de existencia. La realidad le resultará tan improcedente que la hará pensar a ella y a los demás que delira, como en el caso de su abuelo Portulinus.

2.3. La facha empresarial, el alias y la ceguera social voluntaria,

El Aerobic's Center, el dormitorio y la casa materna de Midas McAlister se presentan como lugares simbólicos que encierran una verdad tangible en la realidad del personaje. En primer lugar, bajo la fachada empresarial para el lavado de activos, en el Aerobic's Center, se llevan a cabo las negociaciones ilícitas entre las elites bogotanas, agentes de la DEA, políticos y narcotraficantes que contribuyeron a la crisis de empobrecimiento social y político por la que atravesó Colombia, a finales de los ochenta y principios de los noventa. El dinero producto de estos negocios, sin embargo, llega a los bolsillos de los grandes capos de la mafia y a las oligarquías gracias a la complicidad del pueblo que se ve involucrado al encontrar ahí la única vía de

inclusión como ciudadanos en las prácticas políticas y económicas.⁸⁹ Pero estas formas de enriquecimiento ilícito para algunos y único modo de supervivencia para la gran mayoría, conducirán a transformaciones de orden social que desangrarían a la población civil.

Como metáfora de esta realidad histórica que transformó la imagen de la nación colombiana, se describe la tortura de una prostituta llamada Dolores, en el Aerobic's Center. Para satisfacer el deseo de entretenimiento de la Araña Salazar, socio de McAlister, el cuerpo de la prostituta es violentado hasta la muerte en una máquina de ejercicios. Midas narra este episodio:

[...] allí sobre mi aparato vi que yacía la Dolores toda desarticulada, como si la hubieran desnucado al amarrarla y hacerle demasiado fuerte hacia atrás con la correa, como si la hubieran descuartizado, como si se hubieran puesto a jugar con ella, convirtiendo en potro de

⁸⁹ Duncan indica en su estudio sobre Pablo Escobar cómo los dólares producto del tráfico de drogas pronto inundaron los mercados informales en la ciudad de Medellín, movilizándolo el comercio con mercancía utilizada para blanquear el capital recaudado por el narco. Añade además que “[p]ara los sectores populares la bonanza del comercio y de la construcción significó la oportunidad de participar por primera vez en el mercado de masas. Una fiebre de consumo conspicuo se apoderó de la sociedad y como nunca antes las clases populares participaron de ella. El narcotráfico se había convertido sin proponérselo en un medio importante de la provisión de una parte del sustento material de la población durante una coyuntura crítica en la ciudad”. Gustavo Duncan, “Una lectura política de Pablo Escobar”, art. cit., pp. 248-249.

tortura a mi Nautilus 42000, como si se les hubiera ido la mano y la hubieran reventado” (194).

Esta imagen de violencia puede compararse con la que sufre el cuerpo social colombiano, a causa de la ambición desmedida de dinero y poder de sus gobernantes y ciudadanos. La nación se desarticula como la prostituta, porque ha optado por la ilegalidad como forma de existencia; se desmiembra porque ha puesto en juego unas industrias del yo que se rigen por la anomia colectiva del ‘todo vale’, y acaba pereciendo en la maquinaria política, económica y social, porque se ha permitido “una vida simulada, de espaldas a la realidad, siempre escapando hacia mundos inexistentes y quejándose del mundo tal cual es”.⁹⁰ Luego, poco importaría los medios, las guerras, los torturados, los muertos que se requerían para satisfacer las necesidades inmediatas de la población.⁹¹ En consecuencia, en el Aerobic’s Center se encierra la verdad acerca de los orígenes ilegales de la sociedad misma y no

⁹⁰ Alejandro Sánchez, “Surcar la moral. *Delirio* de Laura Restrepo”, art. cit., p. 69.

⁹¹ Duncan recuerda que los móviles ocultos del narcotráfico tienen como propiedad particular “permitir a sociedades con baja acumulación de capital producir medios de cambio valiosos [...]. Las mafias del narcotráfico se convierten en actores de poder relevantes al interior del estado al regular la inclusión de sectores excluidos de la estructura política, económica e incluso simbólica de la sociedad”. Gustavo Duncan, “Una lectura política de Pablo Escobar”, art. cit., pp. 243-245. En consecuencia, serán las mafias y no el Estado los proveedores para satisfacer las necesidades sociales de la población, reactivando y reorganizando estrategias de acumulación y retención del poder y de la riqueza que no disgustaba a una colectividad marginal deseosa de incorporarse dentro de las dinámicas capitalistas sin importar el coste que esto representaba.

solo los del Midas y sus socios oligarcas, políticos y de la DEA. A propósito de esta ilegitimidad en la construcción de un Estado-Nación como Colombia, Restrepo declara:

Este es un país –y yo te diré que un continente- con una característica muy particular: es un país clandestino, debido a la caída de la institucionalidad, y de ciertas pautas generales en todos los órdenes, digamos, la religiosidad como guía de la conducta, y en cuanto a lo cívico hay como un colapso de las instituciones, un colapso de la credibilidad de lo que es la autoridad. Todo esto ha hecho que el país empiece a renacer por debajo, en un montón de formas que tú no las ves en la superficie. Hay toda clase de niveles de clandestinidades: en lo moral, en lo familiar, hasta en lo político. Además, si tú le sumas que el gran ingreso nacional es toda una cosa prohibida y clandestina como es el narcotráfico. Que las fuerzas políticas que operan –y no entremos a ver si justificadamente o no- también de manera clandestina, porque la presencia de lucha armada en el país es muy grande. Es decir, éste es todo un país que está escondido. Y para

poder llegar a él surge también esta necesidad de sumergirse también en esos niveles de secreto.⁹²

Aparte está el dormitorio de Midas, el cual se describe como una zona bajo el gobierno absoluto de su propietario. Al resguardo de su “paraíso particular” (296), cuya materialización fue posible gracias al dinero proveniente del narcotráfico, McAlister lograba desentenderse de recuerdos y hechos que le recordaban su origen marginal. Los lujos de su habitación opacaban su pasado que tanto lo avergonzaba frente a los pares sociales. Esta negación en McAlister, a diferencia de otros personajes de la novela, es débil y superflua. Pese a que al final de la novela, luego de convertirse en fugitivo de la DEA tras su caída como ficha clave de Escobar, Midas será el único que se atreverá a llamar a las cosas por su nombre y a reconocer: “que nunca existió realmente esa otra vida que obstinada y sistemáticamente se empeñó en construir en el aire” (327). Midas se verá obligado a regresar a su realidad, admitiendo: “el territorio materno, sistemáticamente mantenido en secreto y herméticamente aislado de mi mundanal ruido, de buenas a primeras se me presentaba como salvación, como refugio sin rastro ni sospecha” (328). La

⁹² Daniela Melis, “Una entrevista con Laura Restrepo”, art. cit., pp. 117-118.

casa materna de McAlister aparece entonces como un espacio simbólico donde se recluye la verdad respecto a sus orígenes marginales.

Desde sus comienzos en el Liceo Masculino, un colegio de niños ricos, Midas siempre supo mantener en secreto su humilde procedencia. Así, guiado por un fuerte arribismo social, toma la decisión de reinventarse a imagen y semejanza de las elites bogotanas de donde venían sus compañeros. McAlister descubre que “la diferencia infranqueable entre [ambos mundos] estaba sólo en la apariencia y en el brillo externo” (206). A partir de este hecho, el personaje surge como una identidad disidente que se resignifica en una realidad ficticia. Su alias se convierte en una suerte de cárcel de su propia persona. A Midas solo es posible identificarlo a través de su alias, no hay vestigios de su identidad en toda la novela, incluso cuando confiesa su parte de verdad a Agustina. El desdoblamiento de su identidad sugeriría también una sinécdoque que enuncia las conductas sociales consolidadas alrededor de una economía de la ilegalidad y del ocultamiento que se ha venido exponiendo a lo largo de este capítulo.

2.4. Estrategias discursivas y el problema de la verdad

A propósito de la red simbólica de reclusión que ofrece el texto, un punto a tener en cuenta en este análisis es que dicha red se ha articulado, hasta el

momento, alrededor de tres elementos básicos: la cabeza, la casa y el carro, y algunos secundarios: la ciudad, el castillo, la habitación, pero que comparten una cualidad en común como representaciones del universo. En primer lugar, “por su forma esférica la cabeza humana es comparable según Platón a un universo. Es un microcosmos”.⁹³ Por su parte, “como la ciudad y el templo, la casa está en el centro del mundo; es la imagen del universo”,⁹⁴ mientras que el carro, de acuerdo con la tradición china, es “símbolo del mundo: el suelo cuadrado (*tavu*) figura la Tierra; el dosel redondo (*kai*) figura el Cielo; entre ambos el mástil es el eje del mundo”.⁹⁵ Estos puntos de convergencia demuestran que los personajes están inscritos y se representan a sí mismos desde sus microcosmos propios, manipulables según a los fines que sirva, y adaptables a un nuevo sistema de saberes. De ahí que, en *Delirio*, los personajes siempre circulen en espacios cerrados y su imagen del exterior se configure a partir de lo que ellos quieren ver y enunciar. Si bien podría pensarse que la historia de Aguilar se desarrolla en escenarios exteriores sin muros ni cerrojos, el texto demuestra que la ciudad es también una forma de encierro para sus habitantes.

⁹³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, p. 221.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 254. Las cursivas son del texto.

El análisis de estos pasajes que se articulan en una red simbólica de espacios y lugares cerrados, permite señalar a qué finalidad corresponden estas descripciones en el relato si se relacionan con la práctica del ocultamiento. Se ha indicado que dichas prácticas y procesos de reclusión de la verdad se plantean desde ciertos elementos discursivos (silencios estratégicos) y no discursivos (casa, cabeza, puertas, candados, llave, rejas, ventanas, espacios cerrados) organizados alrededor de un esquema de poder.

En relación con estas implicaciones, se podrían comprender los secretos, las mentiras, los silencios y los diferentes acontecimientos que de ellos se desprenden como prácticas del discurso, por medio de los cuales la autora parece problematizar el tema de la verdad y los mecanismos que se adoptan para su establecimiento, tanto en el discurso ficticio como en el histórico. La tensión psicológica y social narrada en el texto tiene que ver con las hipocresías y las mentiras que suplantán la realidad, impidiéndole a los personajes acceder a un nivel de representación basado en sus realidades, asociadas a un contexto histórico específico: Colombia, la violencia y la imposibilidad de una solución al conflicto.

El desprendimiento del plano de lo real se da de forma deliberada, puesto que es solo a partir de esta negación de lo evidente que los personajes pueden garantizarse la inclusión en una estructura de poder. De manera semejante, la

sociedad colombiana preferirá callar y permanecer indiferente siempre y cuando no se vea excluida del orden simbólico. Por esta razón, al saber en el secreto se le atribuye un grado de poder y soberanía, mientras que a la verdad, reclusa en el silencio y las mentiras, se le identifica como un elemento destructivo cuya principal amenaza radica en su capacidad para despojar a los personajes del poder que detentan.

Desde esta perspectiva, cabría preguntarse cuáles son las técnicas de indagación y establecimiento de la verdad en la novela, entendiendo que sus formas de producción responden a unas dinámicas de poder-saber subyacentes a una economía de ocultamiento. Para ello, se recurrirá a la propuesta teórica que Michel Foucault desarrolla sobre el saber de Edipo, desde la cual aborda el problema de la formación de ciertos dominios del saber en relación con un conjunto de fuerzas que los institucionalizan y los transforman en verdades. Si además se tiene en cuenta que el relato funciona como una metáfora de la caída de la legitimidad de la sociedad colombiana, se podrá concluir que la condición edípica que el texto recrea en sus personajes respondería a las condiciones que dieron origen a una estructura de prácticas sociales en el seno de la población colombiana sobre la cual se fundarían el complejo colombiano. Este complejo consiste en la aprobación de una ley basada en un proceso de reconocimiento y revelación de una

verdad que se debe mantener silenciada para “garantizar que pese a las evidencias, el secreto siguiera siéndolo” (322). Develarlo, sin embargo, obligaría a una nación a aceptar y reconocer “el origen ilegal de la riqueza de los ricos, el origen ilegal del Estado, y de la sociedad misma”.⁹⁶ No obstante, al igual que Foucault en su análisis de *Edipo rey*, en *Delirio*, Restrepo no se interesará por “la historia de la verdad o de la historia de la falsedad, sino de la historia de la construcción de verdades en tanto que tales (*de la véridiction*)”,⁹⁷ en el proceso donde puede distinguirse el “discurso como estrategia, ya no como búsqueda de la verdad sino como ejercicio de poder”.⁹⁸

Capítulo 3: El saber edípico

Sigmund Freud consideraba que en la historia de Edipo podía seguirse cierto artificio literario que daba cuenta de la fábula más antigua del deseo y del inconsciente humano. Sin embargo, Michel Foucault se propuso

⁹⁶ Alejandro Sánchez, “Surcar la moral. *Delirio* de Laura Restrepo”, art. cit., p. 69.

⁹⁷ Mauro Basaure, “El psicoanálisis como saber-poder. Sobre el funcionalismo de Foucault y su crítica al complejo de Edipo”, *Signos Filosóficos*, vol. IX, núm. 18, 2007, p. 49.

⁹⁸ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, op. cit., p. 167. Linn Mari Nystrøm analiza la novela de Restrepo desde los conceptos posestructuralistas de poder y discurso de Foucault, “con el fin de examinar cómo el discurso narrativo de *Delirio* participa y cuestiona desde la literatura los discursos que circulan en la sociedad colombiana contemporánea”. Linn Mari Nystrøm, *Literatura y sociedad en Colombia: discurso, poder y lenguaje en Delirio de Laura Restrepo*, op. cit., p. 4. En esta tesis, se comparan la novela y el texto y el discurso histórico colombiano, pero sin cuestionarse cómo el texto problematiza la verdad detrás de los hechos que llevaron a la proliferación de la violencia en todo el territorio nacional.

demostrar que este atemporal referente freudiano estaba lejos de revelar una verdad histórica alrededor de los enigmas constitutivos del deseo. En sus conferencias sobre el saber de Edipo,⁹⁹ el filósofo plantea que desde la publicación de *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, en el cual se aborda un estudio de la relación del deseo con la realidad y con la máquina capitalista, el triángulo padre-madre-hijo deja de verse como un pequeño drama burgués encapsulado en el seno de la familia, para consolidarse como práctica de coacción de las condiciones de posibilidad de ser y estar en el mundo. De esta forma, el culto al Edipo de parte del psicoanálisis, por medio del cual se pretende la reducción de la libido a mera “catexis” familiar, respondería a un ejercicio de poder cultivado desde la medicina con el único objetivo de limitar las verdaderas fuerzas del inconsciente propias del ser que desea, sustituyéndolas por simples valores representativos (el súper yo, el yo, el ello).¹⁰⁰

Si bien Foucault pondera la perspectiva de Deleuze y Guattari al catalogar su libro como una “introducción a la vida no fascista”, puesto que en él se imprime un firme “asedio a todas las formas de fascismo, desde aquellas formas colosales que nos rodean y aplastan hasta las formas menudas que

⁹⁹ Cf. Michel Foucault, *Leçons sur la Volonté de Savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*, Galimard, París, 2011, pp. 224-253.

¹⁰⁰ Cf. Gilles Deleuze, *Conversaciones*, trad. José Luis Pardo, Pre-textos, Valencia, 1995, pp. 25-41.

conforman la amarga tiranía de nuestras vida cotidiana”,¹⁰¹ su posición deja de lado el problema mítico del deseo y del inconsciente para centrarse en el tipo de poder tirano que describen los autores y a su realización a su relación con el saber. Por ello, Foucault se refiere a la historia de Edipo: “no como punto de origen, de formulación del deseo del hombre, sino, por el contrario, como episodio bastante curioso de la historia del saber y punto de emergencia de la indagación”.¹⁰² De existir un complejo de Edipo en la civilización, su significación no correspondería a deseos subjetivos e inconscientes de incesto o parricidio; por el contrario, se daría a nivel colectivo y de una convergencia entre el poder político y el conocimiento, origen del poder tirano.

3.1. *Edipo rey* desde la perspectiva de Foucault

Foucault recuerda que en el texto de Sófocles, el ritmo de la narración está dado por una verdad que permanece oculta tanto para el pueblo como para su soberano, la cual, a través de una serie de técnicas, se devela y termina por cuestionar la soberanía del mismo rey. Foucault propone la hipótesis de que esta tragedia griega es la historia de la investigación de la verdad: “es un procedimiento de investigación de la verdad que obedece exactamente a las

¹⁰¹ Michel Foucault, “Introduction a la Vie Non-fasciste”, en *Dits et Ecrits*, t. III, núm. 189, Gallimard, París, 1994, pp. 133-136.

¹⁰² Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, *op. cit.*, p. 17.

prácticas judiciales griegas de esa época”.¹⁰³ Foucault traslada el sentido de la obra de Sófocles hacia una historia de las formas empleadas por una determinada sociedad, para definir la relación entre el ser y su verdad. Para su análisis, el filósofo recurrirá a la reflexión sobre las prácticas jurídicas presentes en el texto, “como lugar de origen de un determinado número de formas de verdad”.¹⁰⁴ En este sentido, *Edipo rey* sería una obra estructurada bajo un mecanismo de establecimiento de la verdad que imita la práctica penal griega de la época gobernada por una ley de las mitades, ya que “el descubrimiento de la verdad se lleva a cabo en Edipo por mitades que se ajustan y se acoplan”.¹⁰⁵ Se expondrán a continuación las principales premisas de la propuesta de Foucault sobre la obra de Sófocles.

Cuando Foucault recapitula la historia de *Edipo rey*, nota que las primeras dos mitades de verdad están dadas por la pareja que constituyen el dios Apolo y el adivino Tiresias. Al consultar con Apolo las posibles soluciones y las causas de la peste que azota a su ciudad, Edipo no consigue más que una respuesta incompleta del oráculo: la peste es una maldición que pesa sobre su pueblo porque el asesinato del rey que lo precedía, Layo, aún continúa impune. Para librarse de ella, habrá que hallar y condenar al prófugo asesino.

¹⁰³ *Ibíd.*, pp. 39-40.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 42.

Pero el oráculo se niega a revelar el nombre del culpable, por lo que Edipo se ve forzado a apelar al “doble humano” de Apolo, como llama Foucault a Tiresias, para obtener esa otra mitad de la respuesta que hace falta. Se interroga entonces a Tiresias quien hace saber a Edipo que ha sido él la persona responsable de haber perpetrado el crimen. En consecuencia, según Foucault, desde la segunda escena, toda la verdad está dicha y representada. Al completarse el juego de las mitades: maldición/asesinato, asesinado/asesino, Edipo es señalado como causa y solución del malestar de su pueblo por las respuestas de Apolo y Tiresias. No obstante, añade el filósofo, aunque aquí se encuentra el todo, esta verdad aparece en forma “prescriptiva y profética”, propia de las formas de enunciación del oráculo y del adivino:

El adivino Tiresias no dice exactamente a Edipo: «Fuiste tú quien mató»; dice: «Prometiste que desterrarías a aquél que hubiese matado; ordeno que cumplas tu voto y te destierres a ti mismo.» Del mismo modo Apolo no había dicho estrictamente: «Pesa una maldición y es por ello que la ciudad está asolada por la peste.» Dice Apolo: «Si quieres que termine la peste, es preciso expiar la falta.» Todo esto se

dice en forma de futuro, prescripción, predicción, nada hay que se refiera a la actualidad del presente, nada es apuntado.¹⁰⁶

Esta verdad, en la que todo ya se ha dicho, está desvinculada de una dimensión de actualidad, de un presente en donde se inscriba el ser capaz de dar cuenta de lo que ha ocurrido en el pasado. Para Foucault, este rasgo sincrónico entre pasado/presente es posible gracias a la figura del testigo, cuya intervención en el relato está igualmente articulada a base de un juego de mitades dado por el recuerdo de Yocasta y Edipo. En principio, la tarea prioritaria es establecer quién fue el asesino de Layo y, para ello, se discurre en el acoplamiento de sus dos testimonios. Por un lado, Yocasta, madre y esposa de Edipo, le hace ver que él no pudo haber sido el asesino de Layo pues, contrario a lo que advierte el adivino, su exmarido fue asesinado no por uno, sino por un grupo de hombres en la encrucijada de tres caminos. Edipo responde a esta aseveración con una inquietud que refleja una firme certeza, una vez que le revela a Yocasta que recuerda haber dado muerte a un hombre en un lugar parecido llegando a Tebas. Sin embargo, Foucault indica que esta verdad es inconclusa no solo porque el fragmento que corresponde a la respuesta de si Layo fue asesinado por uno o varios individuos no aparece en

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 44.

este testimonio, sino también porque Edipo: “no es únicamente aquél que mató al rey Layo, es también quien mató a su propio padre y se casó luego con su madre”.¹⁰⁷ Y esto sugiere una suerte de esperanza: “el dios predijo que Layo no habría de morir en manos de un hombre cualquiera sino de su propio hijo. Por lo tanto, mientras no se pruebe que Edipo es hijo de Layo, la predicción no estará realizada”.¹⁰⁸

Esa pieza faltante aparece en dos testimonios complementarios. Uno será el del esclavo de Corintio que viene para anunciarle al rey la muerte de Polibio, su padre adoptivo. Al escucharlo, Edipo siente alivio al no haber sido él quien lo mató, contrariamente a lo que se advertía en la predicción. Pero entonces el esclavo le revela a Edipo que Polibio no era su verdadero padre. A este testimonio se suma el del esclavo pastor de ovejas de Citerón que había guardado el secreto de haber dado, tiempo atrás, al esclavo de Polibio el recién nacido hijo de Yocasta.

Con esta verdad, el ciclo se cierra. Se sabe ahora que Edipo era hijo de Layo y Yocasta; que era hijo adoptivo de Polibio; que fue él quien dio muerte a su padre biológico y, sin saberlo, desposó a su madre al regresar a Tebas. Así, Foucault concluye: “Es como si toda esta larga y compleja historia del niño que es al mismo tiempo un exiliado debido a la profecía y un fugitivo de

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 45.

¹⁰⁸ *Ídem.*

la misma profecía, hubiese sido partida en dos e inmediatamente vueltas a partir en dos cada una de sus partes, y todos esos fragmentos repartidos en distintas manos”.¹⁰⁹ Luego, el mecanismo de establecimiento de la verdad en la obra está dado por una serie de acoplamientos de mitades que, solo al ajustarse unas a otras, permiten la reconstrucción de la historia. De esta manera, Foucault puede advertir cómo están dadas las prácticas de indagación y establecimiento de la verdad en el texto, al ocuparse más “del tipo de discurso que se desarrolla en la obra que de las palabras, la manera en que los personajes se hacen preguntas y se responden unos a otros”,¹¹⁰ y de las estrategias del discurso de unos en relación con los otros. Según su hipótesis, esta estructura dramática no responde a un mero artificio retórico; por el contrario, puede leerse como un correlato del *modus operandi* de la técnica jurídica, política y religiosa del símbolo griego en donde una verdad se revela por el modo de proceder con ella, marcando un signo particular del ejercicio del poder. Con respecto a esta técnica, Foucault explica:

Un instrumento de poder, del ejercicio de poder que permite a alguien que guarda un secreto o un poder romper en dos partes un objeto cualquiera -de cerámica, por ejemplo- guardar una de ellas y confiar

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 46.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 159.

la otra a alguien que debe llevar el mensaje o dar prueba de su autenticidad. La coincidencia o ajuste de estas dos mitades permitirá reconocer la autenticidad del mensaje, esto es, la continuidad del poder que se ejerce. El poder se manifiesta, completa su ciclo y mantiene su unidad gracias a este juego de pequeños fragmentos separados unos de otros, de un mismo conjunto, un objeto único, cuya configuración general es la forma manifiesta del poder.¹¹¹

De manera semejante, la historia de Edipo recurre a esta fragmentación, ya que solo se puede legitimar la detención del poder y las órdenes dadas por él tras haber reunificado las partes en una totalidad. Una vez detectado el mecanismo, Foucault se concentra en su segunda parte del análisis, en el efecto producido por este juego de mitades. La primera repercusión que apunta es un desplazamiento de las unidades enunciativas en tres diferentes planos a medida que las mitades se van ajustando. El primer par se ubica en “en el nivel de la profecía o de los dioses”, con Apolo y el adivino Tiresias. La “segunda serie de mitades”, que se encuentra a la mitad de la obra, se da en “el nivel de los reyes”, en los testimonios de Edipo y Yocasta. Finalmente, el último par se da “a nivel de los servidores” y corresponde a los secretos del

¹¹¹ *Ibíd.*, pp. 46-47.

esclavo de Polibio y del pastor de Citerón.¹¹² . Se destaca en este desplazamiento que lo que en principio se enunciaba de manera profética en la obra, reaparece a manera de testimonio en boca de los esclavos. Esto lleva a Foucault a pensar:

[...] toda la obra es una manera de desplazar la enunciación de la verdad de un discurso profético y prescriptivo de otro retrospectivo: ya no es más una profecía, es un testimonio. Es también una cierta manera de desplazar el brillo o la luz de la verdad del brillo profético y divino hacia la mirada de algún modo empírica y cotidiana de los pastores. Entre los pastores y los dioses hay una correspondencia: dicen lo mismo, ven la misma cosa, pero no con el mismo lenguaje y tampoco con los mismos ojos.¹¹³

Por consiguiente, lo que se tiene en *Edipo rey* es una única verdad pero formulada sobre la base de dos discursos diferentes, sin que haya una falta de correspondencia entre ambos. La efectiva comunicación entre el recuerdo del hombre (saber) y las profecías divinas (poder), permite poner en marcha los dispositivos simbólicos de la verdad. Sin embargo, entre dioses y esclavos se

¹¹² Cf. *Ibíd.*, p. 49.

¹¹³ *Ídem.*

sitúa el nivel de los reyes, el nivel de Edipo, una instancia que llama la atención de Foucault al notar que el rey Edipo no era “el hombre del olvido”, “del no-saber” o del inconsciente que había retratado el psicoanálisis: el rey era “aquel que sabía demasiado, aquel que unía su saber y su poder de una manera condenable”.¹¹⁴ Para el filósofo, esta convergencia que se da a nivel de la realeza de Edipo que inviste la trama de una temática de poder, en la cual el problema de fondo no radica en haber matado al padre o en haber incurrido en prácticas incestuosas con la madre, sino en cómo resolver caminos para conservar el poder que se ve amenazado por las profecías del oráculo y los testimonios de los servidores. Foucault señala que, ante las premoniciones desfavorables del oráculo, Edipo denuncia una supuesta conspiración en su contra por parte de su tío Creonte y de Tiresias, a los que considera seres ávidos de su poder.

La lectura de la tragedia del poder y del control del poder político que plantea Foucault se resuelve por una caracterización del poder y del saber de Edipo bajo la figura del héroe que por sus grandes proezas fue elegido como rey, pero el cual, una vez en el poder, lo detenta y se convierte en un tirano. Según el filósofo, el poder que caracteriza a Edipo era propio del tirano de la civilización griega de finales del siglo V. El tirano griego además de haber

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 50.

conocido todos los puntos álgidos y bajos de la suerte personal (Edipo pasa de ser un niño abandonado, un hombre desterrado, un viajero errante a Rey de Tebas), desempeñó un papel de agente de recuperación de la ciudad (Edipo libró a Tebas de la amenaza que representaba la Esfinge al adivinar su acertijo). La tiranía, era también sinónimo de sustitución de leyes por órdenes y voluntades impartidas por el poder en turno. Por lo tanto, dice Foucault: “hay que ver en Edipo un personaje históricamente bien definido, marcado, catalogado, caracterizado por el pensamiento del siglo V: el tirano”.¹¹⁵ En cuanto al saber de Edipo, el filósofo advierte que este es un saber superior y autócrata de un ser que se piensa autosuficiente, capaz de gobernar partiendo del espectro que le devolvía su mirada, sin apoyarse en otro. Así, en el juego de mitades, la figura edípica, “profesional del poder político y del saber”, la denomina Foucault, se torna “monstruosa” pues representa al hombre del exceso, “aquél que tiene demasiado de todo, en su poder, su saber, su familia, su sexualidad”.¹¹⁶ Por esta razón, Edipo cae: “porque ejerce un poder tiránico y solitario -desviado tanto del oráculo de los dioses que no quiere oír como de los que dice y quiere el pueblo- en su afán de poder y saber, de gobernar descubriendo por sí solo, encuentra en última instancia los testimonios de

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 55.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 58.

quienes vieron”.¹¹⁷ El prepotente rey termina cediendo ante el ojo democrático y empírico del pueblo, una vez que la indagación de la verdad culmina con el testimonio del pastor de Citerón.

Para Foucault, este escenario marca el momento fundacional que da inicio al mito que atraviesa el pensamiento de Occidente, la escisión entre saber y poder político. La tragedia de Sófocles recorre el acto instaurador de este mito, del que nuestra civilización aún no se ha librado: creer que “allí donde están el saber y la ciencia en su pura verdad jamás puede haber poder político”.¹¹⁸ A este respecto, el filósofo invita a desarraigarse de esta idea, argumentado que ya desde Nietzsche se había sustentado: “detrás de todo saber o conocimiento lo que está en juego es una lucha de poder. El poder político no está ausente del saber, por lo contrario, está tramado con éste”.¹¹⁹

A Foucault le interesa rescatar de la tragedia edípica el hecho histórico que representa: los dominios de saber que nacen en la praxis social y que tienen que ver con el poder. Luego, será solamente “en esas relaciones de lucha y poder, en la manera en que las cosas se oponen entre sí, en la manera en que se odian entre sí los hombres, luchan, procuran dominarse unos a

¹¹⁷ Ídem.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 61.

¹¹⁹ Ídem.

otros, quieren establecer relaciones de poder unos sobre otros”,¹²⁰ donde se podrá comprender en qué consiste el conocimiento y su relación con la verdad. Por lo tanto, los órdenes de verdad no pueden simplemente entenderse bajo el signo del saber o de las ciencias; por el contrario, el emporio del conocimiento, las formaciones históricas que alcanzan un lugar hegemónico son el efecto de una batalla por el poder y “la tarea de decir la verdad es un trabajo sin fin: representarla en su complejidad es una obligación de la que no puede zafarse ningún poder, salvo que imponga el silencio de la servidumbre”.¹²¹ Los modelos de verdad son el producto de un mecanismo político, social y económico que pone en funcionamiento una determinada forma en la que el ser debe relacionarse con la verdad. François Châtelet dice, resumiendo esta idea de Foucault: “el poder como ejercicio, el saber como reglamento”.¹²²

Sobre esta base, Foucault concluye: “el conocimiento es siempre una cierta relación estratégica en la que el hombre está situado”.¹²³ Esta afirmación recuerda el saber en el secreto, los silencios y las mentiras que lo acompañan, como mecanismo de producción de verdad en *Delirio*, ya que su estructura se sostiene sobre órdenes de soberanía y poder que representa un

¹²⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹²¹ Michel Foucault, *Saber y verdad*, *op. cit.*, pp. 241-242.

¹²² François Châtelet citado por Gilles Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 103.

¹²³ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, *op. cit.*, p. 30.

diagrama de fuerzas, en el cual cada personaje se coloca en una posición estratégica e impone su verdad. En consecuencia, de forma similar al rey Edipo, los personajes de la novela también cerrarán los ojos ante la realidad que amenaza con arrebatarles el poder de sus manos.

3.2. El problema del saber en *Delirio*

De manera análoga al relato de Sófocles, la condición edípica de la que habla Foucault parece estar presente en la fórmula literaria con la que Restrepo estructura la trama de *Delirio* y caracteriza a sus personajes, si se piensa que esta novela se resuelve en términos de un reconocimiento y posterior revelación de una verdad evidente, pero que se mantiene silenciada a conveniencia de unas relaciones de poder que dependen de su ocultamiento. La novela contiene pasajes en donde se articulan redes de secretos alrededor de una simbólica de la reclusión. Las fracciones de la verdad se reparten en cuatro discursos distantes entre sí, pero que en conjunto representan la realidad que rechazan los personajes, dado que afectaría su estructura de poder. La tragedia de los Londoño, el amor obsesivo de la niña Agustina por su padre, la trastornada vida del abuelo Portulinus, la caída del ‘traqueto’, Midas McAlister, junto a los avatares por los que tiene que pasar Aguilar

para conocer las causas de la locura de su mujer configuran la historia de una investigación de la verdad.

En la novela, la verdad se revela por el modo de proceder con ella y, al igual que en *Edipo rey*, sus mecanismos de establecimiento obedecen a una ley de mitades que se acoplan. A este proceso de indagación de la verdad se refiere Midas McAlister, cuando le hace saber a Agustina: “toda historia es como un gran pastel, cada quién da cuenta de la tajada que se come y el único que da cuenta de todo es el pastelero” (12). Este pasaje guarda cierta afinidad con la técnica griega del símbolo y, desde esta lectura, podría decirse entonces que la novela representa la fragmentación de una verdad cuya detención asegura a cada personaje un grado de poder.

3.2.1. Mecanismos de establecimiento de la verdad en *Delirio*

La novela abre con Aguilar que, al regreso de un corto viaje con sus dos hijos, encuentra delirando a Agustina, en un cuarto de hotel: “como si de repente fuera la ruina de sí misma” (38). Sin tener idea del porqué de su estado, el personaje trata de indagar por lo sucedido pero descartando “la posibilidad de que lo único que haya aquí sea el alma desnuda de mi mujer y que la locura salga directamente de ella, sin la mediación de elementos ajenos. Sin atenuantes” (24). Por esta razón, para rescatar la historia completa que

subyace al delirio de Agustina, se deben considerar los fragmentos de verdad repartidos en cuatro voces: las confesiones de Midas McAlister, el contenido de los diarios de los abuelos maternos de la protagonista, la versión de la historia de la tía Sofi y los pensamientos de Agustina en su delirio, el cual “se retrae en un silencio cargado de secretos y pesares” (27).

Si se analiza la novela desde esta perspectiva, podría decirse que existe una única verdad que se formula bajo diferentes enunciados y en varios niveles, en función de una serie de correlaciones, como sucede en la tragedia de Sófocles.

3.2.1.1. Portulinus y Farax: nivel profético

El primer juego de mitades que formula la verdad respecto al delirio de la protagonista bajo signo profético, está conformado por la historia del abuelo Portulinus y del enigmático Farax. Pese a que en estos fragmentos en tiempo mítico se hace referencia al estigma de la locura congénita en Agustina, si puede sacarse alguna conclusión de esa historia: es que “no es la cabeza reseca y reloca de Portulinus la única que se disloca; es sobre todo la propia realidad, con el ambiguo peso de su doble carga” (106).

Desde este discurso de “la dolida memoria de un extranjero” (37) se advierte ya un conjunto de prácticas ilícitas en calidad de dogma de

existencia y socialización. Como se ha explicado en el capítulo segundo sobre la simbólica de reclusión de la verdad, Blanca es la que enclaustra la realidad, animada por un instinto de protección del código de apariencias, en el cual se condensan ilusiones que se cristalizan y sirven de reflejo mejorado de realidades en decadencia. Sin embargo, en esta parte de la historia se augura el nacimiento de un frente de oposición a este régimen del autoengaño que favorece la estabilidad (mental, socioeconómica y política) de unos pocos, a costa del sometimiento y de la indiferencia de otros.

El personaje que asume esta posición emancipadora y que conforma la segunda mitad de este primer par es la de Abelito Caballero, a quien el abuelo alemán asocia con su *alter ego*, Farax: “Es un él, y me transmite la exaltación necesaria para que la vida valga la pena [...]. Farax es el nombre que le doy a mi inspiración, cuando me visita” (186). Portulinus le comenta a su mujer que este ser se le aparece en la forma de un “muchacho luchador ensangrentado con quien ha soñado [...] con frecuencia y desde hace años” (186)”. Con la llegada de Abelito a la familia y al escucharlo interpretar el piano, Portulinus equipara su imagen y presencia con la de aquel muchacho de sus sueños, nombrándolo desde entonces Farax. Al pensar en Abelito Caballero como la materialización de su inspiración, el abuelo y su pequeño

aprendiz se funden en un solo ser. Incluso Blanca reconocía que aquel niño parecía ser el calco de lo que fue en otras épocas su esposo:

«si yo tuviera que darle una explicación a este sentimiento extraño y profundo que me invadió al ver y escuchar a Abelito, a quien Nicolás desde ya ha dado en llamar Farax, tendría que decir que es la viva imagen de Nicolás que conocí hace muchos años, cuando todo era aún promesa y posibilidad sin sombras». (219 Las comillas son del texto)

Por esta razón, al igual que el dios Apolo y Tiresias, Portulinus y Farax responden a una misma entidad que se desdobra en ser mítico y hombre mortal; son opuestos complementarios que se resuelven en una única verdad. Mientras la mitad de verdad del abuelo corresponde a la causas del deliro de la protagonista, Farax revela las consecuencias de este estado delirante cuando aparezca en casa de Portulinus bajo la figura de un niño aprendiz de piano.

Cuando Abelito Caballero llega a casa del músico alemán, no traía consigo más que un morral lleno de soldaditos de plomo, con los que decidió montar un gran desfile militar en compañía de la pequeña Eugenia, mientras “silbaba marchas marciales” (131) y esperaba al que sería su maestro de

piano, el abuelo Nicolás. Ante el entusiasmo de su camarada de guerra, Abelito le hace saber: “esos soldados eran sólo unos cuantos que había traído consigo por ser sus favoritos, pero que en casa, en Anapoima, había dejado, muchísimos más” (131). La cita anterior corresponde a la primera escena en la que este personaje aparece en la novela y es de resaltar que se le caracteriza aludiendo a signos que connotan revolución y violencia. Lo interesante de estas asociaciones alrededor del juego con soldados de plomo es su carga simbólica, pues se presenta como una contraparte dialéctica a la atmosfera de prisión y pasiva agresividad vigente en el lugar que sería su futuro hogar adoptivo. En estos términos, la figura de Abelito podría equipararse a una fuerza emancipadora que pretende derribar el complejo carcelario de la mentira y el silencio que representa el “castillo fortificado” (Blanca), razón por la cual Portulinus verá en este personaje su libertad: “el cumplimiento de una anhelada promesa [...] una vieja profecía” (188).

La llegada de Farax al hogar de los abuelos dejó cicatrices en la historia familiar. En un primer momento, su presencia sugirió el presagio de que por fin la tranquilidad llegaba a la dislocada cabeza del músico alemán, y la abuela Blanca así lo nota: “tiene otra vez ante sí a un Nicolás limpio, liviano, indoloro, y se reprocha a sí misma por consentirse el aleteo de una grata pero injustificada sensación de que la vida volvía a los comienzos y le deparaba

una segunda oportunidad” (219). Pero Farax representaba la estabilidad ni el orden que la abuela pensaba, por el contrario: “el joven intérprete de la Gata Golosa, [...] hermoso hasta la crueldad, infantil, desbordante de talento” (218) asentiría con la mayor naturalidad a las trasgredidas formas de representar el mundo que el músico se esforzaba por hacer ver a los demás. Ante las ideas aparentemente poco cuerdas de Nicolás, Farax consentía: “Usted tiene razón, profesor” (223); palabras con las que desmantela el “castillo fortificado” construido por Blanca al dar credibilidad a los hechos que contaba Portulinus. El abuelo encuentra una manera de escapar de la mentira en la positiva respuesta de Farax y acepta un destino sacrificial a cambio de su libertad de la cual no goza por causa de una aceptación tardía de su verdad que, para el tiempo del relato, tomaba el rostro del delirio. Así, Nicolás se entrega a su disidente manera de ver el mundo una vez le hace saber a Abelito: “Tú si me entiendes, le susurra a Farax, tú y yo nos entendemos” (223).

Esta situación lleva a Blanca a experimentar un sentimiento de fracaso ante la imposibilidad de controlar a su esposo: “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). Al volcarse hacia el plano de su verdad revelada, concentrando toda su atención en Farax, el abuelo va restándole importancia cada vez más a su realidad ficticia -a Blanca y sus intentos por

mantenerlo al margen de sus ideas disidentes- provocando rupturas invisibles pero profundas en las bases de su principal estructura de sostenimiento y redención en la razón, su esposa. En consecuencia:

[...] en tanto el muchacho se fortalecía física y espiritualmente, como si se alimentara del afecto y los cuidados de su familia adoptiva, Nicolás se iba deteriorando, cada día se lo veía más abotagado, perdido en sus propias especulaciones, desprendido de cuanto lo rodeaba y propenso a confundir los seres reales con los imaginarios.
(289)

Pese a esto, lo que estaba viviendo Portulinus nada tenía que ver con un delirio patológico, se trataba solo de su verdad desenmascarada y había sido Abelito el que lo había conducido por ese camino que tanto sus padres como ahora su esposa le tenían prohibido representar su realidad. Así, el pacto del secreto se rompe, el silencio desaparece y viene entonces la confesión de Portulinus acerca de la suerte que corrió su hermana Ilse. A pesar de que “tanto en la madurez como en la infancia Nicolás Portulinus tenía una relación dificultosa con las palabras” (104), gracias a la intervención insurgente de Abelito logra por fin verbalizar el secreto. Sin embargo, una

vez revelada la verdad sobreviene la muerte y el relato en tiempo mítico de la novela termina con su suicidio.

Este destino autosacrificial converge con el sistema de reclusión que plantea la novela y permitirá entrever cómo la revelación del secreto al romper el pacto de silencio y desmentir lo dicho tendrá como precio la vida y quien apueste por liberar la verdad correrá con el riesgo de perderlo todo. Este mismo destino se podría interpretar en generaciones posteriores y se expandirá por todo un país, e incluso figuras activistas como la que Abelito representa, también se verán involucradas en una violenta degradación que desarticulará el cuerpo social de la nación.

Al final de discurso que da voz a la historia de Portulinus, se cuenta ya con toda la verdad que resuelve el interrogante de la novela respecto a las causas del delirio de Agustina: la dificultad de vivir en un mundo de contradicciones en donde el silencio, los secretos y las hipocresías son las formas que adopta el lenguaje para representar lo que los personajes desean entender por realidad. No obstante, esta verdad se encuentra atrapada en un tiempo mítico desde el cual se enuncia de forma profética las desgracias que les esperan a las siguientes generaciones de los Londoño. Falta el testimonio desde el presente que compruebe el cumplimiento de las predicciones de Portulinus y Farax: la continuidad de un modo de vida y coexistencia en la

ilegalidad y el florecimiento de una fuerza redentora que se le oponga e intente desarticularlo.

Este testimonio trae consigo un segundo juego de mitades articuladas en dos discursos complementarios. Si bien el enigma inmediato de Aguilar acerca de la condición inicial que volcó a su mujer al delirio se podría traducir en un estigma congénito de mentiras que suplantán los hechos, a esta verdad le falta aún algunos fragmentos. Además de ser una mujer que delira a causa de una historia familiar caótica, es necesario explicar por qué Agustina se encontraba en una habitación del hotel Wellington a cargo de un hombre desconocido. Por otra parte, aunque se considere la hipocresía y la doble moral de los antepasados de los Londoño como un factor determinante en la condición mental de la protagonista, no se conoce aún cuál sería el detonante que la lleva a caer en el delirio.

3.2.1.2. McAlister y Agustina: nivel de los reyes

En el nivel de los reyes, aquel donde se encuentra el testimonio de Edipo y su madre Yocasta en el relato de Sófocles según la interpretación de Foucault, puede ubicarse la historia de Midas McAlister y Agustina. Mientras

que en el relato que corresponde a la verdad de McAlister se deja al descubierto el vínculo entre la familia de Agustina y el narcotraficante Pablo Escobar, la narración personal del recuerdo de la protagonista, inmersa en esta realidad, describe la manera en que, a partir de este fenómeno de proliferación de la violencia y la ilegalidad en la nación, la sociedad colapsa y surgen nuevos patrones de conducta distintos que operan y se fijan desde las relaciones sociales más primarias, las familiares.

En su soliloquio, Midas relata la verdad que está detrás del porqué Agustina va a parar a una habitación de un hotel junto a un hombre desconocido, al tiempo que revela los secretos guardados de los Londoño por generaciones. McAlister cuenta cómo, durante una reunión familiar, en la cual él también está presente, Agustina pierde el juicio cuando su madre abre la boca: “para soltar una de sus consuetudinarias interpretaciones de las cosas, tan evidentemente contrapuestas a cualquier evidencia” (263). El viejo amigo de la familia también se percató de que cada mentira de la madre para la hija “era una trampa para su razón resquebrajada” (263) y que, mientras su hermano mayor anuncia con gran entusiasmo, en concierto con la desbordada emoción de Eugenia, el regreso del hijo menor, el Bichi: “la conmoción sacude a Agustina y la domina” (263).

A la protagonista, “la voz de su madre la enferma” (34), porque sabía que todo lo que enuncia son mentiras que se disfrazan como verdades que solo desfiguran su ya trastocada realidad. Momentos antes del anuncio del retorno de Bichi, encerrados en la biblioteca, mientras la esposa de Joaco, Midas y Agustina esperan afuera, Joaco le advierte a su madre: “si el Bichi llega a Bogotá con ese novio que tiene en México, ni el Bichi ni su puto novio van a pisar esta casa [...]. Porque si se acercan los saco a patadas” (266). Eugenia le pide que baje la voz, que no diga esas cosas “horribles, siendo para ella lo indecible y lo horrible que el Bichi tenga novio, y no que Joaco saque al Bichi y a su novio a patadas” (267). Al salir de la biblioteca, “como si ya hubieran olvidado su conversación a gritos de hace un momento, como si el Bichi no tuviera un novio en México o no mencionar a ese sujeto fuera condenarlo a la inexistencia” (267), todos los presentes se sentaron a la mesa a almorzar sin comentar nada de lo que habían escuchado tras la puerta. Pero será justamente frente a la actitud de la madre, con “ese asombroso don de encubrir que siempre la ha caracterizado y al que Joaco le hace el juego con tanta agilidad” (264) que fenezca la razón de Agustina.

En este pasaje, el artificio del secreto aparece una vez más y la verdad queda de nuevo recluida en una habitación a puerta cerrada, como se solía hacer en tiempos del abuelo Portulinus. Pese a que las mentiras la desbordan

y el engaño es evidente, Agustina no llega a verbalizar su descontento por miedo a que se desplome la estructura que le brindaba una sensación de estabilidad y dominio sobre sí misma. Será McAlister el encargado de recapitular para ella los desaciertos familiares, tal y como Farax se presenta ante el abuelo alemán en el pasado para hacerlo reconocer su verdad. El “Catálogo Londoño de Falsedades Básicas” (265), según McAlister, incluye “perlas” como:

El Bichi se fue para México porque quería estudiar allá, y no porque sus modales de niña le ocasionaran repetidas tundas por parte de su padre; la tía Sofi no existe, o al menos basta con no mencionarla para que no exista; el señor Carlos Vicente Londoño quiso por igual a sus tres hijos y fue un marido fiel hasta el día de su muerte; Agustina se largó de la casa paterna a los diecisiete años por rebelde, por hippie y por marihuanera, y no porque prefirió escaparse antes que confesarle a su padre que estaba embarazada; el Midas McAlister nunca embarazó a Agustina ni la abandonó después, ni ella tuvo que ir sola a que le hicieran un aborto; Joaco no despojó a sus hermanos de la herencia paterna sino que les está haciendo el favor de administrarla por ellos; no existe un tipo llamado Aguilar y si acaso existe, no tiene

que ver con la familia Londoño; la niña Agustina no está loca de remate sino que es así. (264)

Este repertorio de mentiras que tergiversan la verdad se legitima en el hogar de Eugenia por medio de ese “juego que se llama No pienso en eso ergo no existe, o No se habla de eso luego no ha sucedido” (277). Una vez envueltas en este sistema:

[...] las verdades llanas van quedando atrapadas en ese almíbar de ambigüedad que todo lo adecua y lo civiliza hasta despojarlo de su sustancia, o hasta producir convenientes revisiones históricas y mentiras grandes como montañas que [...] se van transformando en auténticas. (264)

En consonancia con estas formas de establecimiento de la verdad se encuentra el legado la abuela Blanca y el abuelo Portulinus. La institucionalización de un código de apariencias en donde la tragedia familiar deja de serlo por el simple hecho de no nombrarla y de hacer de la mentira la verdad unívoca, es justo la misma trampa mental que llevó a Portulinus y a su hermana al suicidio.

Esa hipocresía de su familia, de la que Agustina es víctima y perpetuadora a la vez, desborda su mente cuando, incapaz de aguantar una mentira más, reconoce que no podía “escapar al legado” porque estaba “viviendo bajo el dominio del legado” (275), indiferente a una realidad que siempre había estado ahí pero que no había querido aceptar.

A propósito de la figura materna de Blanca y Eugenia, Montañó se percata de que esta imagen de una madre empeñada en enseñar a pasar por alto problemas y defectos a fin de seguir viviendo relativamente en paz es una constante en muchas obras colombianas de literatura de violencia y narcotráfico. Bajo el nombre de “Complejo de Agripina”, Montañó reúne una serie de personajes femeninos representados en la narrativa sobre la violencia, en Colombia:

Madres y esposas, principalmente, que con su indiferencia, permisividad y pasividad han contribuido a que las manifestaciones de violencia cotidiana y la tolerancia hacia la ilegalidad se multipliquen y tomen dimensiones inconmensurables en nuestro país. Ellas son Agripina, Melbita, Ceres y Chuma (*El Divino*); en buena parte Alina Jericó y las Barragán (*Leopardo al Sol*); Doña Gabriela, Graciela y un poco Raquel (*Catas cruzadas*); Doña Ribí (*Rosario*

Tijeras); Ofelia Frías (*Angosta*); Eugenia de Londoño (*Delirio*); Hortensia Galindo, Gloria Dorado (*Los ejércitos*); Gratiniana y Clara (*El cronista y el espejo*). Derivo el nombre de esta imagen femenina del personaje Agripina Salgado en la novela *Cóndores no se entierran todos los días*, pues es una representación extrema, aunque no exagerada, de nuestra elevada tolerancia hacia la ilegalidad y la violencia, nuestra desbordante capacidad para ignorar el curso y los efectos de estos dos problemas en nuestras historias regional y nacional.¹²⁴

Desestabilizada una vez más por las mentiras y la hipocresía de su familia, Agustina queda en manos de McAlister que, al no poder calmar las reveladoras palabras que salían de la boca de la trastornada mujer, decide recluirla en un cuarto de hotel al cuidado de Rorro, un guardia de seguridad del Aerobic's Center. En esta parte final del relato de McAlister, es importante anotar que la noticia que anuncia la caída de McAlister ocurre después de enunciarse la verdad detrás del secreto como sucedió en el caso del abuelo alemán. Revelado el “Catálogo Londoño de Falsedades Básicas” (265) y una vez desenmascarado el rostro de un país tutelado por la

¹²⁴ Maritza Montaña, “La violencia y el narcotráfico en la literatura colombiana”, art. cit. p. 158.

ilegalidad,¹²⁵ el pacto del silencio se rompe y es cuando este personaje recibe una llamada de ajuste de cuentas por parte de Pablo Escobar, que le significará un prolongado exilio de “esa otra vida que obstinada y sistemáticamente se empeñó en construir en el aire” (327), y que ha vivido hasta ese momento bajo el alias de Midas McAlister.

A este punto del relato, muchas de las verdades que se revelan en la voz del Midas McAlister resultan un tanto inconclusas y solo son testimonio en el presente de lo ya anunciado en la tragedia de Nicolás Portulín: la continuación de un círculo de ilegalidades. Por esta razón, junto a esta verdad aparece otra que permite confrontar el augurio que profetiza la figura de Farax en la rebelión del hijo menor, Bichi, frente al padre, cuando expone delante de toda la familia las fotografías que eran prueba de la relación

¹²⁵ El personaje de McAlister no solo expone en la novela las verdades respecto a la farsa en la que quieren vivir los Londoño, sino que además saca a la luz las diversas formas de corrupción que atraviesan el país: “Joaco que como intermediario en la privatización de la Telefónica se acaba de embolsicar un dineral [...]. Jorge Luis Ayerbe, que tenía encima a la prensa por una masacre de indios en el departamento del Cauca, de donde es esa familia suya tan tradicional y tan patrocinadora de paramilitares, porque hacía un par de meses los Ayerbe habían mandado a su tropita particular de paracos a espantar indios invasores de unas tierras realengas que según Jorge Luis le pertenecían legítimamente a su familia desde los tiempos de los virreyes, nada fuera de lo normal, recurrir a mercenarios es lo que se estila para controlar casos de invasión, solo que esta vez a los paracos se les fue la mano en iniciativa y se pusieron a incendiar los tambos de los indios con los indios adentro [...]. El otro presente era como siempre Ronald Silverstein, ese gringo al que llamamos Rony Silver, que por encima de la mesa visajea de gerente de una concesionaria Chevrolet y por debajo funge de agente de la DEA” (43). En la cita anterior, en la que se describen los socios de la Araña y el Midas, Restrepo expone las verdaderas intenciones de una oligarquía en el poder, y cómo sus decisiones siempre repercuten en beneficio propio.

adúltera de su progenitor. En la narración en la que se le da voz al delirio es prioritario resaltar cómo luego de revelado el secreto, se establece un nuevo saber que lo suple y no permite el aclaramiento de los hechos.

La niña Agustina recuerda que su padre no le prestaba mucha atención: “sus favoritos son Joaco, para mimarlo, y el Bichi para atormentarlo” (89). En su idolatría y devoción a la figura paterna, intenta suplir sus demandas afectivas a costa de la manipulación del sufrimiento del otro, logrando fijar la atención del padre finalmente en ella. Bajo estos parámetros, Agustina no solo convertirá sus citas esporádicas con hombres desconocidos en rituales de sacrificio en los cuales la joven desairaba “a los desdeñados por el padre, como regalo a él, que exigía sus cabezas y se las ofrendaba a cambio de que esperara en el sillón con su pipa, mirando una y otra vez el reloj para supervisar la hora de regreso” (216), sino dará en sacrificio a su propio hermano con el fin de subsanar el miedo latente que le infundía la amenaza de una posible partida del padre del seno familiar.

Desde niña, para proteger al Bichi de la furia del padre, Agustina hacía ceremonias rituales con su hermano menor, como se señaló en otro apartado. El Bichi, apodo por el que todos en la familia llaman a Carlos Vicente hijo, era la antítesis de su padre y eso llenaba de cólera a Carlos Vicente, que veía en los golpes y la violencia la única manera posible para enderezar el camino

torcido por donde su hijo menor estaba conduciendo su hombría. Entre amanerado, bello y limpio, el hijo menor llenaba de motivos al padre para descargar su irritación con él. Carlos Vicente no se perdonaba que un ser tan inferior pudiera llevar su legado incluso hasta en el nombre; que a diferencia de su hermano mayor, Joaco, Carlos Vicente hijo fuera tan insignificante que ni siquiera valía la pena mencionar su existencia. El padre se negó a llamarlo por su nombre y por eso la familia tuvo que “inventarle tanto apodo, que Bichi, que Bichito, que Charlie Bichi, que Charlie, todos nombres a medias, como de mascota” (31), como de insecto; todavía más degradante. Y es que Carlos Vicente hijo eso parecía ser para la familia, el Bich(o), una molestia, algo repulsivo. Incluso para su hermana resultaba una molestia: “A veces a Agustina le nace por dentro la rabia contra el Bichi y lo regaña igual que el padre, No hables como niña, le grita y enseguida se arrepiente, pero es que no soporta la idea de que su padre se vaya de casa a causa de tantas cosas que le agitan el genio” (98).

Y si bien era consciente de la tortura física y psicológica a la que estaba sometido el Bichi, la protagonista pretendió encargarse del cuidado de su hermano menor siempre y cuando él se comprometiera a mantener el secreto de la infidelidad del padre. Agustina le decía al Bichi que sus poderes premonitorios le advertían de la llegada de la cólera del padre: “yo nunca te

voy a hacer mal, y a cambio de eso tú tienes que prometerme que aunque mi padre te pegue vas a perdonarlo” (16). Para la pequeña, mantener el secreto de las fotos de la tía Sofi desnuda en el despacho del padre, era la única manera de garantizar su permanencia en la casa y cerca de ella, ante una posible separación de la madre. Por eso, Agustina le insistía a su hermano: “tienes que darles el perdón a las manos malas de mi padre porque su corazón es bueno, tienes que perdonarlo, Bichi, y no hacerle mala cara porque de lo contrario se larga de casa y la culpa va a ser tuya” (15). Cada ceremonia iniciaba con un juramento en donde comprometía a la otra parte a guardar silencio:

[...] antes de ponerlas en orden encima de la tela negra [las fotografías] debemos hacer, siempre, el juramento: pronunciar las Palabras. ¿Juras que nunca vas a revelar nuestro secreto?, te pregunto en voz baja pero solemne y tú, Bichi, entrecerrando los ojos dices sí, lo juro. ¿Juras que a nadie, bajo ninguna circunstancia o por ningún motivo, le vas a mostrar estas fotos que hemos encontrado y que son solo nuestras? Sí, lo juro. ¿Juras que aunque te maten no las mostrarás ni le confesaras a nadie que las tenemos? Sí, lo juro. ¿Sabes que son peligrosas, que son un arma mortal? Sí, lo sé. ¿Juras por lo más

sagrado que nadie se va a enterar jamás de nuestra ceremonia, ni de nada de lo que en ella pasa? Sí, lo juro. (101)

Estas ceremonias de curación y amparo donde, a cambio de protección, la hermana obligaba a su indefenso hermano a mantener oculta la verdad, sin importarle el coste emocional que esto tendría para él, pueden leerse como uno más de sus rituales en el que presenta al padre un sacrificio: el Bichi, “tú la víctima sagrada, tú el chivo expiatorio, tú el Agnus Dei” (45). Esta postura fascista a pequeña escala de la protagonista, pero no por ello menos destructiva, tuvo como objetivo contener los impulsos desafiantes del hijo frente al padre, a un poder superior al que Agustina estuvo siempre dispuesta a rendir pleitesía: “Tú eres el poder, tú eres el poder verdadero y ante ti yo me doblego” (91). Pero esta manipulación del Bichi por parte de su hermana quedará expuesta luego de la rebelión del hermano menor. En vez de apoyarlo y escapar juntos del protectorado paterno en búsqueda de un lugar donde la vida fuera posible, su hermana se niega a renunciar al padre y decide quedarse a su lado mientras que Bichi sale humillado por la puerta de la casa Londoño para no volver jamás.

Las historias de estos dos personajes pueden ubicarse en el nivel de enunciación de los reyes ya que, como sucedió con el rey Edipo, cuando la

tragedia se desencadena, a Agustina no le preocupa el destino de su hermano, ni de su familia, ni siquiera el de su padre. El problema de fondo es su poder y cómo hacer para conservarlo. De manera semejante a la figura edípica del tirano que describe Foucault, Restrepo describe a la protagonista como un ser en el cual convergen un saber y un poder que se ven amenazados cuando se rompe el silencio y la verdad se revela. Incluso, en uno de los pasajes de la novela Agustina reconoce: “tengo el Poder y tengo el Conocimiento, pero aún me falta la Palabra” (133), refiriéndose aquí a los hechos que conoce y puede utilizar a su favor pero que no puede enunciar pues aún su condición sigue sometida a las órdenes impuestas del padre. Para Agustina, de hecho, sin secreto no existe un saber con el cual pueda ejercer poder sobre el otro. La protagonista pierde su poder y el control de sus incertidumbres en el momento en que el secreto deja de serlo. El pasaje siguiente muestra la angustia que experimenta la protagonista en el momento en que su hermano desenmascara al padre:

Le grite dentro de mí con toda la fuerza de mi poder ausente No hagas eso, hermano, recuerda el Juramento, recuerda la Advertencia, si las muestras, si ellos las ven, pierden su valor, si las revelas se desvanecen mis poderes como agua entre las manos porque son

poderes ocultos y la luz los derrite, te repito la Advertencia, las llaves de la destrucción sólo resplandecen e infunden terror mientras permanecen ocultas, me derrotas si las revelas y ante mi derrota ya nadie podrá protegerte de la mano del Padre. (254)

Esta misma tiranía puede leerse en McAlister. Su problema es el poder y ni siquiera el amor que muestra tener por Agustina o su madre le impiden dejarlas de lado cuando ve en peligro su soberanía sobre el otro. Por ejemplo, Midas reconoce que cuando más lo necesito, él nunca estuvo allí del todo para socorrer a Agustina, pues andaba más pendiente de sus negocios y de hacer dinero: “supongo que mirando hacia atrás podrás decir con toda justicia que siempre te deje sola cuando necesitaste de mí, que te he salido falso en todo momento crítico” (299). La ambición de McAlister lo llevó incluso a ver en su enamorada tan solo “un juguete de lujo en la tienda más costosa” (199). La hermana de su amigo rico, no era más que otro escalafón en su camino a la conquista de una vida de poder y derroche. Con respecto a su madre, no tuvo ningún problema en borrarla de su plano de visibilidad y el de sus pares, a fin de salvaguardar una autoridad y privilegios que le serían negados de ser develado su pasado marginal:

Agustina chiquita, si me dices que m peor pecado es la obsecuencia, con el dolor de mi alma tendré que aceptarlo porque es estrictamente cierto; hay algo que ellos tienen y yo no poder tener aunque me saca una hernia de tanto hacer fuerza, algo que también tú tienes y no te das cuenta, princesa Agustina, o te das cuenta pero eres suficientemente loca para desdeñarlo, y es un abuelo que heredo una hacienda y un bisabuelo que trajo los primeros tranvías y unos diamantes que fueron de la tía abuela y una biblioteca en francés que fue del tatarabuelo [...] ¿Entiendes, Agustina? ¿Alcanzas a entender el malestar de tripas y las debilidades de carácter que a un tipo como yo le impone no tener nada de eso, y saber que esa carencia suya no la olvidan nunca aquellos, los del ropón almidonado por las monjas carmelitas? (155-155)

Al término de este apartado de la novela, puede pensarse que todos los interrogantes que intenta resolver a través del personaje de Aguilar han sido resueltos; sin embargo, falta un pequeño fragmento para que se pueda establecer la totalidad de la predicción augurada desde los tiempos del abuelo Portulinus: la respuesta a cuál es el rostro de la locura de la protagonista. Esta última pieza que cierra las series de acoplamientos de mitades mediante las

cuales se puede alcanzar una reconstrucción total del perfil completo de la historia, a través del acto de lectura, aparece en la voz de la tía Sofi. Este personaje junto con Aguilar, darán el testimonio de lo visto como lo hacen el esclavo Corintio y el pastor de ovejas de Citerón en *Edipo rey*.

3.2.1.3. Aguilar y la tía Sofi: nivel de los esclavos

El último par de testimonios que completa la historia son los de la tía Sofi y Aguilar. Su relato es “la mirada de personas que ven y recuerdan haber visto”¹²⁶ lo que ya en tiempos del abuelo Portulinus se había augurado y que ratifica la historia de Agustina y Midas. Sus historias pueden ubicarse en este nivel de enunciación si se tiene en cuenta que a lo largo de la novela estos dos personajes son tratados como sirvientes en diferentes situaciones. A manera de ejemplo, puede citarse el pasaje donde Agustina los trata como animales y, trazándoles una línea divisoria entre ellos y su persona en la casa en la que conviven los tres les ordena: “Fuera de aquí hijueputa, me decía, mi padre a usted no quiere ni verlo ni en pintura y a usted sí que menos, cerda inmundada, le decía a la pobre tía Sofi [...]. Váyanse a hacer sus porquerías a otro lado, cerdos asquerosos” (207-208).

¹²⁶ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, op. cit., p. 48.

Mediante el testimonio de la tía Sofí, que llega a casa de Aguilar para ayudarle con el cuidado de su mujer, se entera de gran parte del pasado de la protagonista, el cual ignoraba en gran medida y al que parecía deberse su estado mental. Aguilar interroga a la tía Sofí acerca del cómo había hecho para enterarse de la crisis por la que atravesaba su sobrina si, según ella misma le confiesa, no había estado en contacto con la familia desde hacía bastante tiempo. A esta pregunta la tía Sofí responde: “Eso lo ha sabido siempre” (20), como el esclavo Corintio siempre supo que Polibio no era el verdadero padre de Edipo, y como el pastor de ovejas de Citerón siempre supo los orígenes del hijo de Yocasta.

Con respecto a la locura de Agustina, la tía Sofí le dice a Aguilar que su mujer le ha confesado que “eran las mentiras las que la volvían loca” (48) y que por ello decidió purificar su casa con rituales de agua que comedidamente ella le ayudaba a preparar “como si así logran exorcizar la ansiedad, o recuperar algo del control perdido” (17). Este conflicto interno de Agustina con la verdad se había convertido en una lucha de saberes en la que sus palabras sobran y la lengua parecía estorbarle. De hecho, Aguilar y la tía Sofí son testigos de cómo esta lucha conduce a la protagonista a deshacerse “del lenguaje como quien se quita un adorno superfluo” (107). Un desprendimiento que Agustina intenta hacer físico cuando se inflige daño en

su lengua, cansada de que todo lo que salga de ella no represente más que invenciones con las que intentaba disimular las condiciones en las que continuaba viviendo:

Aguilar le suplica una y otra vez a Agustina que le diga algo, una palabra siquiera, pero es inútil; entonces me siento a su lado, la imito en eso de atontarse mirando hacia el vacío y al cabo de un rato ella abre la boca y me muestra su lengua: la tiene horriblemente lastimada, en carne viva, como si se la hubiera quemado. (107)

La pregunta que plantea la novela se resuelve y el ciclo se cierra con la confesión de la única verdad que supo Aguilar desde un comienzo con relación al desvarío mental de su mujer. En su relato, el profesor de literatura se arrepiente de no haber atendido a los gritos sordos de Agustina que pedían ayuda para resolver verdades a medias que se entretrejan en su cabeza y la llevaban al filo de la sinrazón. El profesor “negado a reconocer que Agustina esté enferma” (273) se arrepiente y culpa: “por todo aquello que no quise ver cuando ella intentó mostrármelo” (32). Recuerda además que desde el momento en que conoció a Agustina, le hizo saber que quería escribir una autobiografía y que esperaba que la pudiera guiar en dicha tarea. Este

ejercicio autorreflexivo, del que no se realiza página alguna, era una súplica de auxilio por parte de Agustina y no como lo interpretaba Aguilar: “otro de esos palazos de ciego que ella va dando a diestra y siniestra simplemente por falta de ganas de abrir los ojos para fijarse por dónde anda” (211). Esa era la forma que la protagonista había encontrado para subsanar sus conflictos internos, discernir entre sus verdades y sus mentiras, hacer las paces con su pasado y así comenzar a vivir un presente. Pero fue una idea a la que no se le prestó mucha atención y entonces vino el caos que pudo evitarse si se hubiera optado por otro camino que no implicara una evasiva a la realidad.

La novela *Delirio* finaliza con este discurso de Aguilar y el interrogante de la novela puede resolverse después de recuperar una verdad fragmentada en múltiples voces y enunciada desde diferentes formas discursivas a partir del acto de lectura. Al reunir la verdad expuesta en los diarios de los abuelos de Agustina, en los recuerdos de Midas McAlister y de Agustina, más el testimonio de la tía Sofí y la confesión de Aguilar se puede tener un sentido completo de la novela, tal y como ocurre en *Edipo Rey*.

De manera similar a la figura tirana de Edipo, esta disgregación de los secretos hace visible el hecho de que los personajes prefieren no prestarle atención a los designios proféticos de un eminente conflicto y, aun con la verdad revelada, niegan sus realidades a fin de mantener un posición

estratégica de poder que les permite una manera cómoda de gobernarse y gobernar al otro.¹²⁷ Sin embargo, a diferencia del *Edipo* de Sófocles, en *Delirio* el complejo es de todos y Edipo no es solo uno una vez aceptamos el juego del poder, como lo indica Foucault.¹²⁸ No hay en la novela un solo personaje que no ejerza un cierto poder tirano sobre el otro, que no edifique una mentira y la institucionalice para él mismo o para los demás, como un saber que salvaguarda su propia estabilidad. El complejo de Edipo es el de toda una nación que se resguarda en la complicidad de los actos ilícitos, legitimando saberes a favor de un poder que espera perpetuarse a escala individual (Agustina), colectiva (familia Londoño) o mundial (Midas y el narcotráfico).

¹²⁷ Basaure recuerda en su análisis de la teoría de Foucault sobre el *Edipo* que el filósofo “parece retomar su tesis general acerca de *Gouvernement de soi*, según la cual para aquel que desea gobernar a otros, el gobierno de sí mismo –es decir, la relación política hacia sí mismo, su propio control- es un imperativo fundamental”. Mauro Basaure, “El psicoanálisis como saber-poder. Sobre el funcionalismo de Foucault y su crítica al complejo de Edipo”, art. cit., p. 54. Esta anotación es importante ya que representa un correlato del proceso de autorregulación de la conducta y de la palabra por la que tienen que pasar todos los personajes para ajustarse a los códigos de un determinado orden de poder. Además, se hace aquí referencia a “un diagrama de fuerzas”, siguiendo la definición que hace Deleuze de poder según su interpretación de la teoría foucaultiana. Cf. Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, pp. 99-123.

¹²⁸ Cf. Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas, op. cit.*, p. 154.

Capítulo 4: La condición edípica colombiana

La pluralidad de voces en que se fragmenta la novela, además de dar cuenta de los sucesos que provocaron el delirio de Agustina, repasan episodios históricos de la realidad colombiana, despojándolos de su carácter propagandista mientras que da cuenta de los sucesos que provocaron el delirio de Agustina. De ahí que al testimonio en la novela se le asigne un estatus de verdad, en la medida en que son los personajes los que cuentan su parte de la historia, De esta manera, se narra lo no dicho en los discursos oficiales y se habla por los que están al margen de la historia. Las cuatro narraciones son homologables a un acto de confesión donde se revelan sucesos desconocidos por los demás, dejando a la vista un código de enunciación estructurado a base de verdades históricas reclusas en secretos y silencios compartidos, del que depende el ejercicio de un poder tirano que rige a la sociedad colombiana. Al respecto, en su análisis del fenómeno de la corrupción y sobre el aval que el país da a esta forma clandestina de convivencia social, Mario García Villegas afirma que “en Colombia la

corrupción es una norma social que tiene más fuerza vinculante que la constitución misma”.¹²⁹

La verdad en la narración interpela las relaciones de poder-saber que se dan entre los personajes, la cuales funcionan como metáfora de las prácticas sociales “paralegales” de la sociedad colombiana. Omar Rincón habla de vida “paralegal (ya que no es ilegal, es el otro sistema de ascenso social)”¹³⁰ en su análisis de la narcocultura en Colombia. Rincón afirma que el pueblo ha pactado de forma deliberada y prolongada con la corrupción como dinámica de coexistencia social en condiciones de igualdad. Además, explica que en sociedades como la colombiana, violentas y tan excluyentes, la corrupción se ha convertido “una especie de nuevo vínculo simbólico, de nuevo «sistema de cohesión social»”¹³¹. Así, las minorías marginales, producto de las demandas del sistema neoliberal, han aceptado las condiciones a fin de alcanzar “pequeñas felicidades capitalistas”¹³². Rincón denomina estas prácticas como “paralegales”: “Insisto en lo paralegal porque para la gente no

¹²⁹ Mario García Villegas, “La corrupción como norma”, *El Espectador*, 8 de abril, 2004, <http://www.elespectador.com/opinion/corrupcion-norma> [consulta 30 octubre 2016].

¹³⁰ Omar Rincón, “Todos llevamos un narco dentro -un ensayo sobre la narco/cultura/ telenovela como modo de entrada a la modernidad”, *Matrizes*, vol. 7, núm. 2, 2013, p. 2.

¹³¹ *Ibid.*, p. 8.

¹³² *Ibid.*, p. 2.

es ilegal, es la otra manera legítima de participar: la única que la sociedad ha dejado para los excluidos”.¹³³

A partir de esta perspectiva, se podrá ver en cada personaje de la novela caracteres del complejo edípico, desde la perspectiva de Foucault, que opera bajo dinámicas autócratas que envilecen las formas de producción de saberes con el único fin de hacerlos medios funcionales para la detención de un poder tirano. En este sentido, *Delirio* repasa verdades históricas colombianas con el fin de señalar que los saberes en los cuales están contenidas son el resultado de fuerzas que dictaminan o no su legitimidad. Estas relaciones de poder-saber en las que el texto se inscribe reflejan una condición edípica por la que atraviesa el pueblo colombiano, país gobernado por políticas sociales y económicas tiranas y clandestinas.

4.1. El acto fundacional

La historia de Portulinos, por un lado, marca el destino de Agustina junto al del país, el cual reconocerá como valores institucionales la complicidad del silencio y el autoengaño al punto de basar en ellos el proyecto de construcción de su Estado-Nación. Por el otro, el personaje de Abelito Caballero, *alter ego* de Portulinus con el nombre de Farax, es “un muchacho

¹³³ *Íbid.*, p. 28.

rubio y bonito, con un morral a la espalda” (130) que simboliza, junto con sus soldados de plomo, la organización de grupos armados contra el Estado que, en sus orígenes, se negarían a aceptar la ilegalidad de las acciones gubernamentales contra la población como una forma de gobernar y ser gobernados.

Los pasajes que hacen alusión a la enfermedad de Ilse, por ejemplo, simbolizan el acto fundacional por el cual los dispositivos de reclusión de la verdad invaden las dinámicas del núcleo de la sociedad, la familia. La reclusión de Ilse les aseguraba el sostenimiento de una estabilidad gobernada por una economía del ocultamiento, gracias a la negación de la realidad que se oponía a sus intereses. Por ello, “se podría decir que la piquiña del sexo de la hermana hizo nido en el alma del hermano” (272). Esta forma de proceder ilícita permea aún la realidad nacional:

Todos lo sabemos, todos conocemos el sistema de compra y venta de conciencias, pero curiosamente cada vez que se destapa una olla podrida todos nos tapamos la nariz, los medios se escandalizan y los mismos ciudadanos que validaron el sistema ilegal con su voto se indignan; dos semanas después con algún partido de fútbol, novela o chisme de la farándula todo queda en el olvido, archivado en las

páginas de la vergüenza nacional [...]. Quizás llegue el día en que “todos somos corruptos” sea el nombre de un partido político y aceptemos que somos culpables del estado hipócrita y doble moral en que nos hemos convertido.¹³⁴

Abelito o Farax, representa un primer intento de franquear este sistema corrupto al despertar en el abuelo alemán el espíritu de libertad que se había desgastado con el tiempo. Ballesteros considera que al llevar consigo siempre nada más que un juego de guerra en su mochila, se le puede considerar simbólicamente a Farax: “como el movimiento guerrillero original de inspiración política, que se manifestó en la realidad nacional en los grupos de bandoleros de los años sesenta que se agruparon en las montañas y que van evolucionando con la pérdida de valores hacia la decadencia”.¹³⁵ De acuerdo con Ballesteros, Farax representaría el anuncio de la guerra y de la ola violencia que estalla en Colombia entre el final de la década de los cuarenta y finales de los cincuenta. La llegada del Frente Nacional al poder en 1958, coalición política entre conservadores y liberales, garantizó la permanencia en el poder de la oligarquía colombiana y aumentó la acumulación de su

¹³⁴ Superandianda, “Todos somos corruptos”, *Contagio Radio*, <http://www.contagioradio.com/todos-somos-corruptos-articulo-6695/#>, [consulta: 30 octubre 2016].

¹³⁵ Luisa Ballesteros, “Colombia delirante de Laura Restrepo”, art. cit., p. 31.

capital, mientras se condenaba a las clases populares a unas condiciones de pobreza extrema. Esta situación “fortaleció las organizaciones sindicales, estudiantiles y las expresiones de izquierda. El Frente Nacional reaccionó bloqueando todos los caminos de participación política, y estos actores políticos tuvieron que actuar desde la ilegitimidad”,¹³⁶ animando el desconcierto social por medio de acciones violentas en contra del Estado. Nacen entonces las guerrillas: las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército de Liberación Nacional, el Ejército Popular de Liberación (EPL), y el M-19.

Así, el niño llega a casa de Portulinus, como miles de desplazados del conflicto en Colombia, a pie y sin nada que garantice su supervivencia más que sus ideas revolucionarias. Todo un plan de guerra para desmontar el modelo de sostenimiento de unas elites corruptas y de doble moral. Farax no se percata de que mientras aprende el arte de la ilegalidad, acabaría por implementarlo en su *modus operandi* cuando engrose las filas de las guerrillas colombianas. Abelito Caballero, como muchos colombianos de la época, representa los que estuvieron dispuestos a participar en una guerra en defensa de sus derechos, que terminarían aplazando por la lucha del poder político bajo las mismas dinámicas de reclusión de la verdad y de corrupción

¹³⁶ Óscar Osorio, “Anotaciones para un estudio de la novela de la Violencia en Colombia”, art. cit., p. 131.

que aprendió de su maestro. Como lo indica Osorio: “algunas de estas guerrillas habían ido fortaleciendo un discurso de reivindicación social que las alejaba del vandalismo, de la venganza, y las inscribía en la lógica de las guerrillas revolucionarias”,¹³⁷ mientras que otras dejan de serlo y pasan a organizarse como grupos delincuentes financiados por el mismo gobierno y los cárteles de la droga. Con respecto a esta subversión que tiene el discurso revolucionario de las guerrillas en Colombia, el historiador Malcolm Deas señala:

Dieciséis años del Frente Nacional y sus secuelas han producido un sistema político dentro del cual casi nadie quiere hacer oposición. Menos aún la guerrilla, que aspira a tomarse el poder. Todos prefieren estar por dentro, aunque para muchos, me parece, esto deriva de un cortoplacismo mal calculado. De cualquier modo, el país no tiene una oposición política que haga bien su rol fiscalizador. Sin una oposición de tal naturaleza, las instituciones fiscalizadoras de la administración

¹³⁷ *Ibíd.*, p. 130.

pública no van a funcionar plenamente. Pienso que el país es más corrupto que antes.¹³⁸

4.2. Los estragos de la violencia

Las historias de McAlister y Agustina, dan a conocer cómo la protagonista termina recluida en un cuarto de hotel y la vida artificial en la que intentan representarse los miembros de la familia Londoño, mientras que se describen los hechos anteriores a su tragedia. Esta escala doméstica puede representar la tragedia nacional colombiana. Los discursos de estos dos personajes dejan expuestas las relaciones de saber y poder que siguen siendo, en nuevas generaciones, el motor de la sociedad que vive bajo la condición edípica, en la que “sólo pueden haber ciertos tipos de sujetos de conocimiento, órdenes de verdad, dominios del saber, a partir de condiciones políticas, que son como el suelo en que se forman el sujeto, los dominios de saber y las relaciones de verdad”.¹³⁹

Sus testimonios se ubican en un contexto histórico de Colombia: los años ochenta y noventa azotados por la corrupción y el narcoterrorismo. En su análisis sobre la violencia y el desarrollo económico en Colombia entre 1945-

¹³⁸ Malcolm Deas, “Reflexiones sobre la corrupción”, *Semana*, 15 de noviembre, 1993, <http://www.semana.com/nacion/articulo/reflexiones-sobre-corrupcion/21134-3> [consulta 30 octubre 2016].

¹³⁹ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, *op. cit.*, p. 32.

1988, Medófilo Medina cita el siguiente apartado extraído de la revista *Semana* de 1986:

Los medios de comunicación, particularmente la prensa, y voceros políticos han alimentado una doble moral que consiste en condenar severamente al narcotráfico en el discurso público y cerrar los ojos a su activa penetración en la economía legal. Por ello resulta más acorde con la realidad el diagnóstico de la revista *Semana*: «No ha habido renglón social y económico en donde no se haya logrado infiltrar el narcotráfico. Relaciones diplomáticas, exportaciones, aviación, deportes. Fuerzas armadas, banca, Parlamento, campañas políticas, empresa privada, construcción. Iglesia, justicia y hasta guerrilla han sido víctimas de los tentáculos del tráfico de drogas».¹⁴⁰

En el caso de McAlister, Villegas plantea que podría representar “la sinécdoque perfecta de esa clase marginal de colombianos que han sido lentamente engullidos por el bélico, corrupto y oscuro engranaje del mundo

¹⁴⁰ Medófilo Medina, “Bases urbanas de la violencia en Colombia”, *Historia Crítica*, núm. 01, 1989, p. 28. Las comillas pertenecen al texto.

del narcotráfico”.¹⁴¹ McAlister simbolizaría el retrato de una nación desamparada por el Estado que encuentra su lugar en el mundo y su posterior restitución de derechos básicos solo cuando se decide por la vía de la ilegalidad como única forma de vida posible. Sin culpa ni remordimientos, la colectividad entra en el juego de la corrupción como alternativa de reivindicación como agentes sociales, generando una crisis en la escala de valores. Duncan aclara refiriéndose a las estrategias de control y obediencia que los cárteles de la droga utilizaban para ganar apoyo y favoritismo entre las clases populares:

Cuando el Estado no es capaz de proveer ni la protección, ni el orden, ni el sustento material entre algunos sectores de la sociedad, estos sectores mediante sus comportamientos cotidianos sientan las bases del poder de la mafia [...]. La clave está en mantener una provisión de necesidades sociales por encima de la capacidad del Estado al apropiarse del control de sus instituciones.¹⁴²

¹⁴¹ Juan Villegas, “Aproximación ético-genérica a la novela en Colombia: dialogismo y memoria histórica en *Delirio* de Laura Restrepo”, art. cit., p. 87.

¹⁴² Gustavo Duncan, “Una lectura política de Pablo Escobar”, art. cit., pp. 238-239.

La exaltación de antivalores propios de estas prácticas gestan patrones de existencia y prácticas del yo que llevan a seres como Midas a asegurar que son “un auténtico fenómeno de autosuperación, un tigre de la autoayuda” (199), aun cuando es consciente a qué tipo de actos debe su salto en el escalafón de las grandes jerarquías socioeconómicas del país.

Al igual que en Midas, este imaginario está latente en la mentalidad de la población que se declara en guerra contra la injusticia social, pero que no ha sido capaz de resolver caminos de igualdad que no sean un calco aún más abyecto de las mismas formas de coerción que los someten. Medina señala en su análisis sobre la historia del conflicto en Colombia:

Lo más importante de examinar es cómo sobre el capital que se desplaza de un sector a otro de la economía avanzan también unos valores y se niegan otros. La búsqueda del lucro a cualquier precio, la audacia de los métodos, el terror como medio para disuadir o eliminar al rival, van tiñendo de alguna manera las relaciones económicas, las contradicciones obrero-patronales. Aquí no se tienen en cuenta los factores de violencia que emanan de las circunstancias del ejercicio de una economía ilegal y clandestina: verdaderos ejércitos personales,

entrenamiento de sicarios, corrupción sobre los cuerpos armados del Estado.¹⁴³

Como afirma Deas: “cualquier persona-político, periodista, académico, dama distinguida o chofer de taxi puede fácilmente denunciar la corrupción. Lo difícil es denunciarla efectivamente, en particular. Eso requiere coraje”.¹⁴⁴ Reconocer la corrupción y el clientelismo como modos de vida “paralegales” representaría la autoexclusión del sistema dominante. Restrepo, no obstante, interpela esa doble moral cuando describe la conveniente ambivalencia con la que se manejaba la relación del país con el personaje del narcotraficante Pablo Escobar. Midas McAlister se dirige a sus socios oligarcas: “Lo que le pasa a Escobar, intentaba yo explicarles pero no les convenía entender, es que se cansó del efecto balancín, que consiste en que con una mano recibimos su dinero y con la otra lo tratamos de matar” (236). De hecho, Duncan explica que la guerra del Estado colombiano contra el narcotráfico no era una guerra contra el narcotráfico, sino contra Pablo Escobar. Los beneficios que se adjudicaron muchos políticos gracias a los flujos del capital producto del tráfico de drogas atravesaron todas las instancias estatales, pero aun así

¹⁴³ Medófilo Medina, “Bases urbanas de la violencia en Colombia”, art. cit., p.28. Luego, sin la aceptación del principio de ilegalidad que ha permeado la práctica social, política y económica del país, no podrá pensarse en una nación sin violencia.

¹⁴⁴ Malcolm Deas, “Reflexiones sobre la corrupción”, art. cit.

querían derrocarlo por la amenaza que suponía a sus intereses de soberanía. La guerra contra Escobar, asegura Duncan, no fue motivada por asuntos morales, refiriéndose al enriquecimiento ilícito en el que había incurrido en sus negocios: “los motivos estuvieron por el lado de la amenaza que significaba Escobar contra sectores que aunque no tenían reparos morales a pactar tacita y explícitamente con narcotraficantes tampoco estaban dispuestos a ceder sus márgenes de poder”.¹⁴⁵

En el caso de Agustina, su saber y poder tirano se desvanece en el nuevo orden impuesto por el Bichi, luego de su acto de rebeldía frente al padre. El Bichi “se guardaba el último as entre la manga, el de su propia libertad” (323). En este sentido, puede pensarse la historia de Agustina como una imagen en el presente del caos derivado de las políticas de reclusión de la verdad y, por lo tanto, la rebelión del Bichi ante la empresa del secreto y la mentira podría corresponderse con el cumplimiento del vaticinio advertido en el personaje de Farax: la creación de un frente de opción a este tipo de poder tirano.

Ballesteros ve en el Bichi la representación de un grupo guerrillero insurgente, refiriéndose en particular al Ejército de Liberación Nacional

¹⁴⁵ Gustavo Duncan, “Una lectura política de Pablo Escobar”, art. cit., p. 258.

(ELN) de corte izquierdista y pro Revolución Cubana.¹⁴⁶ Nuestro estudio propone que mientras Carlos Vicente hijo, el Bichi, encarna las guerrillas del ELN, como afirma la crítica, Farax simbolizaría el grupo guerrillero pionero en el territorio nacional, las FARC. Esta distinción puede justificarse si se analizan los rasgos característicos del Bichi en oposición a su padre, y al grado de influencia que tuvo el poder en relación con el saber en el secreto que Farax reproduce de la familia de Portulinus. A diferencia de las FARC, se piensa que el ELN ha intentado mantener sus ideales y credibilidad en sus modelos políticos de justicia social sin recurrir al financiamiento de grupos narcotraficantes o paramilitares:

El ELN mantuvo una posición muy fuerte en contra de la entrada a sus territorios de estos cultivos. Mientras las FARC, forzadas por la circunstancia del desarrollo de las plantaciones, se vieron abocadas a regular y a cobrar impuestos por dichos cultivos, y después a meterse en el desarrollo de la industria del narcotráfico.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Cf. Luisa Ballesteros, “Colombia delirante de Laura Restrepo”, art. cit., p. 31.

¹⁴⁷ Steven Navarrete, “Tan lejos pero tan cerca: diferencias entre las Farc y Eln”, *El Espectador*, 2 de julio, 2014, <http://www.elespectador.com/noticias/paz/tan-cerca-y-tan-lejos-diferencias-entre-farc-y-eln-articulo-503526> [consulta: 10 agosto 2016].

De manera semejante al ELN, el Bichi rompe con el pacto de silencio y deserta de la sociedad que es hija del poder corrupto (padre) y de la indiferencia (Eugenia) manteniendo siempre una postura limpia que se opone al sistema ilícito del padre, involucrado en negocios de tráfico de drogas, lavado de activos, corrupción política y grupos paramilitares. El Bichi es todo lo opuesto al padre:

Su tragedia era el hijo menor, el Bichi, un niño inteligente, imaginativo, dulce, buen estudiante, todo lo que se puede esperar de un hijo y más, pero con una cierta tendencia hacia lo femenino que el padre no podía aceptar y que lo hacía sufrir lo que no está escrito [...]. Para colmo el niño era de una belleza irresistible, si tu Agustina es linda, Aguilar, el Bichi lo es todavía más, y en ese entonces irradiaba una especie de luz angelical que lo dejaba a uno perplejo, pero eso no hacía sino agravar las cosas para su padre. (125)

Aunque el nacimiento de las FARC se opuso a este régimen tirano en un comienzo, al verse sin financiamiento de sus operaciones, recurrieron a acciones criminales, como el tráfico de drogas, la extorsión y el secuestro.¹⁴⁸ De igual manera, Abelito Caballero-Farax, copia estos dispositivos de

¹⁴⁸ Cf. Luisa Ballesteros, “Colombia delirante de Laura Restrepo”, art. cit., p. 29.

ilegalidad, ajustándolos a dinámicas más violentas y represivas de ocultamiento para doblegar al poder que lo dominaba y, al cual ahora persigue para sublevar. A pesar de que el Bichi y Farax funcionan como sinécdoque del episodio fundacional de los grupos armados insurgentes colombianos su configuración representa la población civil forzada a ejercer una violencia por la que se le castigaba de no perpetrar, y también al imaginario social de una nación que ha aceptado la ilegalidad como modelo de vida. Midas McAlister comenta: “la codicia se la lleva bien con el Alzheimer” (148), refiriéndose al mecanismo con el que sigue operando la sociedad colombiana. Como Agustina, se opta la ceguera voluntaria y por el silencio con el objetivo de no aceptar su responsabilidad en las formas de proceder que han llevado a la nación al caos que hoy parece delirante. Fernando Vallejo describe el rostro en ruinas de su país en su discurso durante la Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz de Colombia:

La ruina de Colombia es inconmensurable: económica, social, cultural, moral, total. Millones de exiliados, millones de desplazados, millones de desocupados, una deuda externa de 100.000 millones de dólares, un sistema financiero de estafadores, un Congreso de corruptos, un poder judicial corrupto, el campo en ruinas, el peso en picada, la

prensa arrodillada, las ciudades en manos del hampa, la inseguridad en todas partes, y como última razón y causa de todos nuestros males, la desaparición del Estado, el cual incumpliendo su función esencial de garantizar la vida y los bienes de todos no se los garantiza a nadie y solo existe aquí para atropellar y atracar: para atropellar con sus trabas y atracar con sus impuestos.¹⁴⁹

El exconcejal de Ibagué, Fernando Varón Palomino, afirma que este país en ruinas que retrata Vallejo no pudo haber llegado a su estado actual si no hubiera contado desde un principio con la complicidad del pueblo, cuando el fenómeno de la corrupción irrumpió en la realidad nacional:

En nuestro país, como en casi todos los países del mundo, existe clase política corrupta, tal vez, en el nuestro con más arraigo. Pero ¿qué hace un país como el nuestro con una clase política tan corrompida? Triste decirlo, lo hace un pueblo tan bien corrupto, no todo por supuesto, pero sí una gran mayoría. O por qué llegan personajes de reconocida mala fe en sus actuaciones al Senado y a la Cámara de

¹⁴⁹ Fernando Vallejo, “La violenta diatriba del escritor Fernando Vallejo”, *Semana*, 6 de abril, 2015, <http://www.semana.com/cultura/articulo/fernando-vallejo-habla-de-los-dialogos-de-paz-con-las-farc/423208-3> [consulta: 30 octubre 2016].

Representantes, porque existe un pueblo dormido, anquilosado, que todo lo critica pero no participa, que permite, como en las huelgas de las universidades, que unos pocos decidan por la mayoría, que se dejan comprar con mercados, con cemento, cilindros de gas y con dineros producto de las quiebras de las grandes empresas del Estado, que servirían, de haberseles dado un buen manejo, para atacar el desempleo [...].¹⁵⁰

Con base en estos dos testimonios puede llegarse a la conclusión que la historia de Agustina y del Midas McAlister, representa la historia de millones de colombianos nacidos y educados bajo las mismas redes de secretos que se nutren de la complicidad del silencio de unos y otros, como lo afirma el periodista Gustavo Orozco:

Nadie duda de que Colombia sea un país corrupto ni de que nosotros los colombianos seamos corruptos, porque más allá de ser un problema del Gobierno, enquistado en las estructuras del Estado, es un comportamiento social extendido, aceptado y practicado por

¹⁵⁰ Fernando Varón Palomino, “Políticos corruptos. Pueblo Corrupto” *El Tiempo*, 4 de marzo, 1998, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-843240> [consulta: 30 octubre 2016].

bastantes: por el empresario que lo hace porque la competencia lo hace; por el infractor, para evitar una multa; por el que no paga impuestos; por el político que desvía los recursos públicos... Y los casos son infinitos. Porque tanto la acción como la omisión son culpables de este mal que no nos deja progresar. Ni su papá, ni su hija, ni su vecino, ni yo nos salvamos de las garras de la corrupción.¹⁵¹

4.3. El testimonio del desastre

Los relatos de Aguilar y la tía Sofi pueden leerse como testimonio de los estragos que ocasionó el haber incorporado la corrupción y ante la indiferencia en las dinámicas sociales. Mientras que la tía Sofi presencia la institucionalización de las mentiras que sostienen la estructura familiar de los Londoño, Aguilar es testigo de las consecuencias: el desmoronamiento de la ficción en la que pretende vivir el país.

De manera análoga al esclavo y al pastor de ovejas en *Edipo rey*, la tía Sofi revela hacia el final de la novela los hechos como lo que fueron y no como lo que hubiera querido que fueran, a diferencia del resto de los Londoño. Intenta explicarle a Aguilar: “la locura es contagiosa, como gripa, y cuando en una familia le da a alguno, todos van cayendo por turnos, se

¹⁵¹ Gustavo Orozco, “Colombia corrupta”, *El Pueblo*, 13 de julio, 2013, <http://elpueblo.com.co/colombia-corrupta/> [consulta: 30 octubre 2016].

produce una reacción en cadena de la que no se salvan sino los que están vacunados” (47). Con estas palabras quería hacerle saber que el rostro del delirio de Agustina, “que le hervía por dentro con reverberación difícil, adversa” (38), no correspondía a una patología mental hereditaria, sino a un tipo de comportamiento mimético entre los miembros de la familia: “recurrir al amparo del silencio cuando está por aflorar la verdad” (242). Orozco se refiere a esta misma forma de proceder en los colombianos:

Aquí pocos se atreven a abrir la boca frente a atropellos que no les conciernen, sea por miedo (a veces entendible) o por simple indiferencia. Como ver y no tocar. Pensamos que no tenemos nada que hacer metiéndonos en un problema que no es nuestro. Preferimos callar, que denunciar porque nos falta ética, civismo y compromiso [...]. Los recobros al sistema de salud, los estudiantes fantasmas, la Dirección Nacional de Estupeficientes, el Incoder, la Dian, la contratación en Bogotá, son todos escándalos muy recientes que crean una sensación de corrupción incesante. El colombiano común se siente abrumado, lo roban por todos lados, y la corrupción crece como maleza en todos los rincones del país. Los esfuerzos contra ella,

además de menos visibles, crean un contra efecto en el cual la gente siente un mal que aumenta.¹⁵²

Esta forma de afrontar los hechos que se describe como un virus, por demás endémico, al igual que en su abuelo Portulinus, es dolor disfrazado de indiferencia. La tía Sofi así lo confirma: “un dolor que se hereda, se multiplica y se transmite, un dolor que los unos le infligen a los otros” (246). Además, le hace saber a Aguilar que callar fue ley en la familia que los arrojó al delirio colectivo: “tal vez por la convicción de que todos los secretos están guardados en un mismo cajón, el cajón de los secretos, y que si revelas uno corres el riesgo de que pase lo mismo con los demás” (241).

Después de dejar claro cuál era el papel de las mentiras en la cabeza de su sobrina, el relato de la tía Sofi pasa a la escena en donde el padre arremete contra el Bichi por sus ademanes femeninos, violentándolo físicamente con una par de patadas mientras le gritaba: “¡Hable como un hombre, carajo, no sea maricón!” (249). Si bien en este episodio los mecanismos de estabilidad familiar de los Londoño se tambalea por unos instantes al revelarse la verdad del adulterio del padre en un ataque de rebeldía y emancipación del hijo menor, no logra desarticularse del todo la mentira. Tan pronto como el Bichi

¹⁵² Ídem.

desenmascara al padre delante de toda la familia exponiendo las fotos eróticas de su tía, la madre recrimina: “Vergüenza debería darte Joaco, ¿esto es lo que has hecho con la cámara fotográfica que te regalamos de cumpleaños, retratar desnudas a las muchachas del servicio? Quítale la cámara a ese muchacho, querido, y no se la devuelvas hasta que no aprenda a hacer buen uso de ella” (321). Cuenta la tía Sofí que ante los ojos de toda la familia, Eugenia estaba entregando en sacrificio a su hijo para no perder el amor y el amparo del padre, como lo hizo su hija, a la vez que se aseguraba de que el secreto siguiera siéndolo con su intervención.

De esta manera, se instaura una nueva verdad se instaura y se sella un nuevo pacto cuando Joaco responde asintiendo a la acusación de la madre, aunque se sabe inocente: “Perdón, mamá, no lo vuelvo a hacer” (322). La respuesta del hijo mayor es calco de lo que su madre de niña contestó a la mentira impuesta por su madre, a propósito del suicidio de su padre.

Al igual que en aquel entonces, esta afirmación de la mentira por parte de Joaco simboliza la puesta en marcha de modelos viciados de supervivencia y detención autócrata del poder por parte de una nueva generación. Este código de la transgresión basado en la dinámica de “mentira mata mentira” (322), comparable con el que rige la sociedad colombiana, dejará pronto como saldo una población civil “cada vez más amenazada por un conflicto en el que ya

nadie sabe quién es el malo y quién es el bueno”.¹⁵³ Una imagen muy cercana a “la insoldable confusión en la cabeza de Agustina” (322-323), que se describe en la novela.

Aguilar, como uno de los tantos ciudadanos colombianos, reconoce que ha preferido más de una vez pasar por alto las crisis existenciales de su mujer, pues no parecían ser de su incumbencia. Tarde comprendió que Agustina “necesitaba repasar con alguien los acontecimientos de su vida para encontrarles sentido, y poner en justo lugar a su padre y a su madre sacándoselos de adentro, de donde la atormentaban, para objetivarlos en unas cuantas hojas de papel” (211). Al no sentirse interesado por la historia de su mujer, metáfora de la desdibujada historia de violencia colombiana, el personaje: “llora sobre las preguntas que no le hizo, extraña esos interminables relatos suyos, que encontraron en él oídos sordos” (32). La nación incomprendida adopta el rostro del delirio al no encontrar salidas a sus conflictos que como señala Sánchez, son “el *pharmakon* con el que toda la sociedad se droga”,¹⁵⁴ para negar el origen ilegal de su establecimiento.

¹⁵³ Juan E. Villegas, “Aproximación ético-genérica a la novela en Colombia: dialogismo y memoria histórica en *Delirio* de Laura Restrepo”, art. cit., p. 83.

¹⁵⁴ Alejandro Sánchez, “Surcar la moral. *Delirio* de Laura Restrepo”, art. cit., p. 69.

Conclusión

En esta tesis se ha analizado de qué manera se configura y se establece la verdad en *Delirio*, según una estructura de relaciones de poder bajo la cual sus personajes intentan representar la realidad alterna a los hechos que ocurren en la novela. El análisis del discurso fragmentado y las estrategias narrativas utilizadas para tratar el problema de la verdad permitió demostrar que dicha configuración está dada por una relación de convergencia entre un poder y un saber autócratas que, enlazada a su vez a ciertas prácticas de ocultamiento, permite a los personajes el ejercicio de un poder tirano. En función de su grado de conocimiento de los hechos de sus realidades inmediatas, cada personaje manipula un saber, cuya detención deliberada en secreto determina las maneras de ver y enunciar dictadas por un diagrama de fuerzas de poder que se legitima en ellas.

Esta coincidencia entre el poder tirano y el privilegio de ciertas formas de saber en detrimento de otras permitió, además, advertir que a través del drama de la familia Londoño, Restrepo problematiza, por extensión, la verdad del discurso histórico de su país. El drama ético-social en que se inscriben las contradicciones que asumen voluntariamente los personajes se presenta como un modelo a escala de la ignominia que permea las diferentes

capas de la sociedad colombiana desde hace ya más de medio siglo. A través de un mundo posible recreado desde la ficción, que incorpora referentes históricos de la realidad nacional contemporánea, la escritora reproduce en sus personajes y en sus historias el modo de vida que transcurre en la ilegalidad. Bajo este modelo de convivencia en lo ilícito del que se ha servido todo un país para solventar de manera superflua sus conflictos, las falacias suplantando las crudas realidades para luego establecerse como verdades gracias a sus formas de producción cimentadas en el autoengaño y la abulia colectiva. El fuerte arraigo a este pensamiento y su permisividad por parte del pueblo colombiano se debe a que la población excluida, a causa del abandono del Estado y de sus políticas corrosivas, ha encontrado en la violencia y en la corrupción los mecanismos para hacer justicia social por sus propias manos. García Villegas señala al respecto cómo, en la década de los setenta, el presidente electo Julio César Turbay, dio la venia a esta política de existencia corrupta en plena bonanza del narcotráfico:

En una sociedad tan jerarquizada y desigual como la colombiana, pensaba Turbay, el clientelismo y la corrupción son prácticas que crean cierta justicia social, pues permiten que los más pobres accedan a recursos que en principio sólo están reservados para los ricos. Lo

que no tenía en cuenta el señor Presidente es que la corrupción empobrece a la sociedad entera y obstaculiza el desarrollo económico; por eso, a la larga (término que ya se cumplió) con la corrupción todos terminan perdiendo. La defensa que Turbay hacía de la corrupción, más que un disparate (como siempre se ha dicho), era el producto de su agudo sentido político, el cual le permitía ver cómo una buena parte de los colombianos (entre ellos él mismo) no sólo toleraba la corrupción sino que veía en ella, en un país en donde el ascenso social está casi bloqueado, una manera de hacer justicia.¹⁵⁵

Desde este punto de vista, se pudo establecer que, en primer lugar, las formas de producción de la verdad en la novela siguen una economía del ocultamiento, la cual supone una manera estratégica de entrecruzar las palabras con los silencios con el fin de que pueda mantenerse vigente una estructura de poder autócrata. Así, un personaje puede permitirse una posición desde la cual está en plenas condiciones de gobernarse a sí mismo y a los demás, acorde con sus intereses. Estas formas de producción en la clandestinidad estarían igualmente vinculadas a la realidad nacional. A propósito de los diálogos de paz en Colombia, auspiciados por el gobierno

¹⁵⁵ Mario García Villegas, “La corrupción como norma”, art. cit.

del presidente Juan Manuel Santos, Fernando Vallejo denuncia el carácter circense y clandestino propio de dichos procesos de negociación con las FARC:

Para tapar la realidad monstruosa con cortinas de humo que no dejen ver lo que pasa, al sinvergüenza le dio por armar en Cuba un dizque “proceso de paz” con la banda más dañina y criminal que haya conocido Colombia, los bandoleros de las FARC. Surgido de la crema y nata de la gusanera de la clase política colombiana y traidor nato, el sinvergüenza de que estoy hablando se llama Juan Manuel Santos [...] ¿Y cómo negocian? En la oscuridad, aunque el sinvergüenza hace creer que es a la luz del día. ¿Y qué negocian? El botín, el de los altos puestos públicos y sus contratos. Los que durante doscientos años han gozado del botín enzarzados en guerras civiles y elecciones resolvieron ahora que a los de las FARC les tocaba probar el pastel al estilo de lo que ya hicieron con los del M-19, quienes lo que no lograron con las armas y el derramamiento de la sangre lo están logrando con el engaño de las urnas.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Fernando Vallejo, “La violenta diatriba del escritor Fernando Vallejo”, art. cit. Las comillas son del texto.

En una segunda instancia, mediante el análisis de las estrategias discursivas que articulan la novela, queda demostrada la presencia de una red simbólica del encierro por medio de la cual se fijan las relaciones de saber-poder. Los personajes interactúan y entienden bajo dichas relaciones, para no arriesgarse a perder el grado de poder que le garantiza su saber en el secreto. Esta simbólica de la reclusión pretende, a través de las descripciones de espacios cerrados, como la casa Londoño o la ciudad, y de imágenes y objetos como candados, llaves y cerrojos, neutralizar los efectos destructivos que trae consigo el poder revelador de la palabra frente al saber en el secreto.

Dado que la palabra va contra la naturaleza propia del secreto, la lucha entre el silencio y la palabra, presente a lo largo del texto, constituye la condición que justifica el uso de estas estrategias discursivas que posibilitan al secreto su continuidad en el silencio, aun cuando se enfrente a una realidad que rebasa a los personajes. Esta actitud de callar y dar la espalda a los problemas por los que atraviesa la sociedad, se en una cruda indiferencia del pueblo colombiano que lleva a prescindir de una ética y de un compromiso colectivo en los asuntos sociales y políticos, siempre y cuando sus intereses personales no se vean afectados, como es el caso de los personajes de la novela. El coordinador de la ONU en Colombia, Fabrizio Hochschild, refiriéndose a las negociaciones de paz señala:

[...] uno de los grandes retos del país “es vencer la indiferencia”. [...] “El conflicto y las víctimas en Colombia son menos visibles que en otros casos y eso atrae una cierta indiferencia” [...]. “Se puede vivir en las grandes ciudades con poco conocimiento del conflicto, que puede parecer algo muy lejano, que pasa en otro país.”¹⁵⁷

De manera semejante, Restrepo traza límites geográficos al conflicto en *Delirio*, retratando la ciudad y sus complejos arquitectónicos como protectorados de alta seguridad y encierro.

Ahora bien, el hecho de que la novela responda a esta estructura de reconocimiento y revelación de una verdad evidente, pero que se mantiene silenciada a conveniencia de las relaciones de poder que dependen de su ocultamiento, permitió el análisis de las formas de establecimiento y de indagación de la verdad que se dan en el texto a partir de los planteamientos de Michel Foucault acerca del saber de Edipo, los cuales desarrolla luego de su estudio de la tragedia de Sófocles. Al intentar establecer convergencias entre dicha interpretación de *Edipo rey* y la tragedia que presenta Restrepo en su novela, se puede concluir que en ambas la verdad se revela por el modo de

¹⁵⁷ S/A, “Vencer la indiferencia, un reto de paz en Colombia”, *La Patria*, 29 de junio, 2013, <http://www.lapatria.com/nacional/vencer-la-indiferencia-un-reto-de-la-paz-en-colombia-37307> [consulta: 30 octubre 2016].

proceder con ella, ya que las dos corresponden a una historia donde se busca la verdad. En ambas obras aparece una única verdad fragmentada que se formula bajo diferentes enunciados y a diferentes niveles, como una serie de ensamblajes recíprocos que obedecen a una ley de mitades que se ajustan y se acoplan. La diferencia más significativa es que en la novela solamente en el acto de lectura se pueden reunir las mitades de verdad que permanecen disgregadas en el discurso hasta el final.

Se puede concluir que los hechos silenciados en *Delirio*, una vez revelados en el acto de lectura, no solo denuncian la detención de un poder y un saber por parte de los personajes, como lo hizo Edipo al ver su estatus de Rey en peligro ante las profecías del oráculo y los testimonios de los esclavos, sino que también interpelaban las prácticas sociales corruptas de la sociedad colombiana. Las formas de proceder de los personajes de la novela, como metáforas de la ciudadanía, permitió ubicar en cada caso un complejo edípico que opera bajo dinámicas autócratas que envilecen las formas de producción de saberes, con el único fin de hacerlos medios funcionales para legitimar las órdenes de un poder tirano.

En *Delirio*, por lo tanto, la imagen de Edipo, que aparece en sus personajes en su afán por legitimarse y perpetuarse, también ignora las profecías de los antepasados y acalla las voces de los testigos, aun cuando

toda la verdad ya ha sido dicha. Pero, como decía Deleuze, la novela deja en claro que “nunca hay secreto, a pesar de que nada sea inmediatamente visible, ni directamente legible”.¹⁵⁸

Al analizar los secretos, más allá de su correspondencia con la causa del delirio de Agustina, se puede concluir que funcionan como estructuras de poder que opera en la más diminuta forma de fascismo presente en cualquier instancia de la vida cotidiana. El mejor ejemplo lo ilustra la niña Agustina ejerciendo un poder simbólico sobre su padre mediante el secreto de las fotos. Los secretos se relacionan igualmente con los intereses de un poder menos superfluo, al fomentar y validar dinámicas que sostienen la estabilidad sociopolítica corrupta. En este caso estarían McAlister y Escobar controlando las elites bogotanas. Los mecanismos que mantienen este sistema ilícito se exponen en el texto a través de la conducta despótica de sus protagonistas y de la indiferencia ante las verdades demandas de la realidad. Esta abulia se reflejó el pasado 2 de octubre de 2016, con la alta cifra de abstención de los ciudadanos a las urnas, para votar a favor o en contra de los acuerdos de paz entre el Gobierno y las FARC. Según las cifras de la Registraduría Nacional

¹⁵⁸ Gilles Deleuze, *Foucault, op. cit.*, p. 87

para temas tan trascendentales como la iniciación de un proceso de paz en el país.¹⁶⁰

La reflexión de López Montaña retrata el mismo rostro de Colombia que Restrepo intenta mostrar en su novela. Mediante la fragmentación del discurso, la disidencia en su escritura, la desmitificación de la locura como contraparte dialéctica de la razón y su particular estilo narrativo que transgrede las fronteras entre historia y ficción, la autora colombiana abre un espacio de reflexión sobre el drama ético-social por el que el país atraviesa, a causa de un modo de vida asentado en la ilegalidad que ha permeado de manera transversal todas las capas de la sociedad, desde hace más de medio siglo.

¹⁶⁰ Cecilia López Montaña, “Colombia, un país indiferente”, *La Nación*, 2 de octubre, 2013, <http://www.lanacion.com.co/index.php/opinion/item/223380-colombia-un-pais-indiferente> [consulta: 30 octubre 2016].

Bibliografía

Ardila, Clemencia, “De la realidad a la ficción, de la literatura al periodismo”,

Co-herencia, vol. 12, núm. 22, 2015, pp. 227-248.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen y Tiffin, *Post-Colonial Studies. The*

Key Concepts. Routledge, Londres, 2007.

Basaure, Mauro, “El psicoanálisis como saber-poder. Sobre el funcionalismo

de Foucault y su crítica al complejo de Edipo”, *Signos Filosóficos*,

vol. IX, núm. 18, 2007. pp. 41-80.

Bauman, Zygmunt, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*.

Tusquets. Barcelona, 2007.

Ballesteros, Luisa, “Colombia delirante de Laura Restrepo”, *Les Ateliers du*

SAL, núm. 0, 2012, pp. 27-37.

Borges, Jorge Luis, “Entre sueños”, en *El libro de los sueños*. Torres Agüero,

Buenos Aires, 1976, pp. 109-116.

Caballero, Antonio, “Una vida de novela”, *Semana*, 29 de febrero, 2004,

<http://www.semana.com/portada/articulo/una-vida-novela/63860-3>

[consulta: 10 agosto 2016].

- Caputo, Giuseppe, “Apocalipsis o utopía”, *Arcadia*, 18 de marzo, 2013,
<http://www.revistaarcadia.com/impresaliteratura/articulo/apocalipsis-utopia/31358> [consulta: 10 agosto 2016].
- Castillo, Álvaro, “Encuentro con Laura Restrepo”, *Revista Universitaria de Antioquia*, núm. 296, 2009, pp. 74-75.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, Barcelona, 1986.
- Cruz, Juan, “*Delirio y Desbarrancadero* en Colombia”, *El País*, 2 de marzo, 2008,
http://elpais.com/diario/2008/03/02/domingo/1204433555_850215.html [consulta: 10 agosto 2016].
- Deas, Malcolm, “Reflexiones sobre la corrupción”, *Semana*, 15 de noviembre, 1993, <http://www.semana.com/nacion/articulo/reflexiones-sobre-corrupcion/21134-3> [consulta 30 octubre 2016].
- Davies, Lloyd Hughes, “The Politics of Pretense: Woman and Nation in Laura Restrepo’s *Delirio*”, *Culture & History Digital Journal*, vol. 1, núm. 2, 2013, pp. 1-13.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, trad. José Vásquez Pérez. Paidós, Barcelona, 1987.
_____, *Conversaciones*, trad. José Luis Pardo. Pre-textos, Valencia, 1995.

Duncan, Gustavo, “Una lectura política de Pablo Escobar”, *Co-herencia*, vol. 10, núm. 19, 2013, pp. 235-262.

Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, trad. Carmen Castro. Taurus, Madrid, 1989.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad del saber*, trad. Ulises Guñazú. Siglo XXI, México, 1977.

_____, *La verdad y las formas jurídicas*, trad. Enrique Linch. Gedisa, Barcelona, 1980.

_____, *Power and Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, trad. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mephan y Kate Soper. Harvester, Londres, 1980.

_____, *Saber y verdad*, trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1985.

_____, “Introduction a la Vie Non-fasciste”, en *Dits et Ecrits*, t. III, núm. 189. Gallimard, París, 1994, pp. 133-136.

_____, *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI, México, 2005.

_____, *Leçons sur la Volonté de Savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*. Galimard, París, 2011.

- García Márquez, Gabriel, *La bendita manía de contar*. Escuela Internacional de Cine y Televisión, Ollero y Ramos, Barcelona, 2003.
- García Villegas, Mario, “La corrupción como norma”, *El Espectador*, 8 de abril, 2004, <http://www.elespectador.com/opinion/corrupcion-norma> [consulta 30 octubre 2016].
- Galindo, Laura, “Querida Laura Restrepo”, *El Espectador*, 3 de junio, 2016, <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/querida-laura-restrepo-articulo-635866> [consulta: 10 agosto 2016].
- Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano. Lumen, Barcelona, 1989.
- Livingstone, Grace, *Inside Colombia: Drugs, Democracy and War*. Rutgers University, New Jersey, 2004.
- López Montaña, Cecilia, “Colombia, un país indiferente”, *La Nación*, 2 de octubre, 2013, <http://www.lanacion.com.co/index.php/opinion/item/223380-colombia-un-pais-indiferente> [consulta: 30 octubre 2016].
- Manrique Sabogal, Winston, “La idea de un mundo amurallado llevará a la sociedad al fracaso”, *El País*, 15 de abril, 2013, http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/14/actualidad/1365965071_495614.html [consulta: 17 octubre 2016].

- Medina, Medófilo, “Bases urbanas de la violencia en Colombia”, *Historia Crítica*, núm. 01, 1989, pp. 20-32.
- Melis, Daniela, “Una entrevista con Laura Restrepo”, *Chasqui*, núm. 1, vol. 34, 2005, pp. 114-129.
- Montaño, Maritza, “La violencia y el narcotráfico en la literatura colombiana”, *Cuadernos de Posgrado*, núm. 3, 2009, pp. 122-167.
- Nullvalue, “Ve, mirá hay viene un traqueto”, *El Tiempo*, 12 de marzo, 1995, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-273101> [consulta: 12 septiembre 2016].
- Navarrete, Steven, “Tan lejos pero tan cerca: diferencias entre las Farc y Eln”, *El Espectador*, 10 de julio, 2014, http://www.elespectador.com/noticias/paz/tan-cerca-y-tan-lejos-diferencias-entre-farc-y-eln-articulo-503526_ [consulta: 10 agosto 2016].
- Nystrøm, Linn Mari, *Literatura y sociedad en Colombia: discurso, poder y lenguaje en Delirio de Laura Restrepo*, Tesis de maestría, Universidad de Oslo, Oslo, 2009.
- Orozco, Gustavo, “Colombia corrupta”, *El Pueblo*, 13 de julio, 2013, <http://elpueblo.com.co/colombia-corrupta/> [consulta: 30 octubre 2016].

_____, *La isla de la pasión*, trad. Byeongseon Song. Red Box, Seúl, 2009.

_____, *Hot Sur*. Planeta, Barcelona, 2013.

_____, *La multitud errante*. Alfaguara, Barcelona, 2016. [1a. ed., 2001].

Revueltas, José, “El realismo en el arte”, en *Cuestionamientos e intenciones*. Era, México, 1978, p. 50.

Rincón, Omar, “Todos llevamos un narco dentro -un ensayo sobre la narco/cultura/ telenovela como modo de entrada a la modernidad”, *Matrizes*, vol. 7, núm. 2, 2013, pp. 1-33.

S/A, “Vencer la indiferencia, un reto de paz en Colombia”, *La Patria*, 29 de Junio, 2013, <http://www.lapatria.com/nacional/vencer-la-indiferencia-un-reto-de-la-paz-en-colombia-37307> [consulta: 30 octubre 2016].

Superandianda, “Todos somos corruptos”, *Contagio Radio*, <http://www.contagioradio.com/todos-somos-corruptos-articulo-6695/#>, [consulta: 30 octubre 2016].

Sánchez, Fabio, Ana Díaz y Michel Formisano, “Conflicto, violencia y actividad criminal en Colombia: Un análisis espacial”, *Documento Cede*, núm. 05, 2003.

Sánchez, Alejandro, “Surcar la moral. *Delirio de Laura Restrepo*”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 34, 2014, pp. 63-80.

Santodomingo, Roger, “El delirio de Laura Restrepo”, *BBC Mundo*, 4 de agosto, 2004,
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3533000/3533980.stm [consulta: 10 agosto 2016].

Stefanoni, Andrea y Damián Lapunzina, “Historia de un entusiasmo”,
<http://web.archive.org/web/20130605093210/http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/restrepo.htm> [consulta: 10 de agosto 2016].

Ureña, Fernando, “La sociedad colombiana y sus delirios en Laura Restrepo”, *Latin Art Museum*, 2013,
http://www.latinartmuseum.com/laura_restrepo.htm [consulta: 10 agosto 2016].

Vallejo, Fernando, “La violenta diatriba del escritor Fernando Vallejo”, *Semana*, 6 de abril, 2015,
<http://www.semana.com/cultura/articulo/fernando-vallejo-habla-de-los-dialogos-de-paz-con-las-farc/423208-3> [consulta: 30 octubre 2016].

Varón Palomino, Frenado, “Políticos corruptos. Pueblo Corrupto” *El Tiempo*, 4 de marzo, 1998,

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-843240>

[consulta: 30 octubre 2016].

Villegas, Juan, “Aproximación ético-genérica a la novela en Colombia: dialogismo y memoria histórica en *Delirio* de Laura Restrepo”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 34, 2014, pp. 81-98.

국문초록

라우라 레스트레포의 『광기』 속 진리의 형성과 권력의 관계

Nelson Felipe Castañeda Rojas

서어서문학과

서울대학교 대학원

콜롬비아의 작가인 라우라 레스트레포는 비평가들이 현대 라틴아메리카 문단에서 가장 중요한 인물로 평가하는 인물이다. 그의 서사는 자국의 사회, 정치, 경제적 조건을 반영하는 것을 넘어 대륙차원 또는 전 세계 차원에서 역사적 담론 내의 진실의 문제를 추적한다. 다양한 관점에서 특정 사건을 시각화하고 서술하고자 하는 작가의 의지는 그가 젊은 시절부터 함양한 좌파 투사적 태도와 합류한다. 작가는 이러한 정치적 의식을 가지고 민주주의로 나아가던 전환기의 스페인과 비델라의 군사독재 하 아르헨티나의 전체주의 정부에 저항하는 활동에 참여하기까지 한다. 콜롬비아에서 그의 정치활동은 잡지 《Semana》와 1983년 벨리사리오 베탄쿠르 정부 집권 기간에 행해진 무장단체와의 첫 번째 평화 협상 시도에 이른다. 하지만 협정시도가 끝나고 M-18계릴라 부대가 해산된 이후 평화협상에 참여했던 군인, 정치인들이 암살이 시작되었다. 이는 작가가 멕시코시티에서 6년 동안 망명 생활을

하게 되는 계기가 된다.

망명 기간 동안 작가는 허구적 서사와 역사, 저널리즘이 뒤섞인 혼성적 텍스트인 첫 번째 소설 《열정의 섬》 (1989)으로 문단 생활을 시작한다. 작가는 이 소설에서 그의 나머지 소설에서와 마찬가지로 문학 장르 간의 구분, 허구와 사실의 구분을 거부하고 열려있는 글쓰기를 통해 혁신적인 서사 형식을 선보인다.

이러한 글쓰기 기치하에, 작가의 소설은 역사적 담론은 다루지 못하거나 시도하지 않는 것을 서사적으로 다루는 것을 가능하게 만든다. 또한 작가는 이러한 허구의 세계와 국가적, 대륙적 혹은 지구적 차원의 현실 사이의 관계를 찾으면서, 자신의 모든 서사 활동에 창의적인 족적을 남긴다. 레스트레포는 《열정의 섬》에 이어 *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1996), *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001), *Delirio* (《광기》, 2004), *Demasiados héroes* (2009), *Hot sur* (2013), *Pecado* (2016)이 발표했다. 이 모든 소설에서 작가는 특정 사건을 다르게 해석할 수 있는 관점과 아직 이야기되지 않은 사건들에 대한 관점에 중요성을 부여하면서 특정 역사적 맥락에 관한 흡사한 정치적 사회적 세계관을 보여준다.

앞서 언급한 맥락을 바탕으로 이 논문은 2004년 알파과라

수상작인 《광기》에서 레스트레포가 콜롬비아 사회에서 지속적으로 순환되고 있는 권력자들의 담론과 정전을 해체하면서 역사적 진실을 다루는 방식을 분석할 것이다. 소설은 80년대 후반에서 90년대 초에 이르는 기간의 역사를 이야기하면서 당시에 콜롬비아 전역에서 침예해지고 있었던 폭력적 분위기, 불법적 정치세력의 등장, 마약 거래의 절정을 반영한다. 레스트레포는 이러한 폭력 현상을 서술하는 다른 콜롬비아 작가들과는 달리, 시대를 피상적으로 서술하는 것을 중단한 채 이러한 현상을 초래한 사회적 변화를 탐구한다.

이 연구의 목적은 《광기》가 불법적 정치체력이 법과 공존의 법칙 이상으로 위력을 떨쳐왔다는 사실을 거부하는 콜롬비아 사회에 정반대의 진실을 이야기한다는 것을 보여주는 것이다. 이를 위해 본 논문은 소설 속의 분산된 담화 안에서 보이는, 권력 안에서 진실이 생산되고 확립되는 방식의 형성을 연구한다. 소설 속에서 권력과 전체적 지식이 수렴하는 지점에서 각각의 인물들은 진실을 감추고 이 행위는 특정 사건에 대해 아는 정도에 따라 다른 사람을 제어할 수 있는 전체적 힘을 부여한다.

소설 속의 진실과 권력의 관계를 분석하기 위해 미셸 푸코가 오이디푸스 왕에서 제시하는 지식에 대한 이론을 활용할 것이다. 이러한 이론을 기반으로 푸코의 소포클레스의 비극에 대한 분석과 레스트레포가 소설에서 보여주는 론도뇨 가족의 비극이 수렴하는 지점을 살펴볼 것이다.

결론적으로는 텍스트가 생성하는 인물들 간의 오이디푸스적 조건이 명징한 진실의 인식과 폭로의 구조와 상응하지만, 진실의 은닉에 의존하는 권력구조의 편익에 따라 진실은 침묵된다는 것을 밝힐 것이다. 소설 속에서 전제적인 권력과 배타적인 앎이 일치하는 지점은 국가가 역사적 진실을 수립하기 위한 사용한 모델의 제유라고 읽을 수 있다. 또한 이 역사적 진실이라는 것은 혼란의 주역인 국가, 게릴라, 시민이 포함된 콜롬비아의 콤플렉스이다.

첫 번째 장에서는 소설이 각각의 인물이 처한 현실을 통해 역사적 사실을 드러내는 담화 전략에 대해 살펴볼 것이다. 따라서 통치를 적법화하기 위해 앎의 형태를 제한하는 권력의 행사를 의미하는, 론도뇨 가족 사이의 비밀의 관계망과 그 구성원과 연루자들이 맺는 침묵의 협정에 대해 분석할 것이다. 두 번째 장에서는 인물들 간의 진실의 함구가 상징하는 바를 해석할 것이다. 인물들은 비밀에 대한 지식을 소유함으로써 고유의 존재의 조건과는 다른 대안적인 현실을 창조하게 된다. 세 번째 장에서는 소포클레스의 비극인 오이디푸스 왕에 대한 푸코의 해석을 소개할 것이다. 이 논의는 소설 속의 진실의 문제, 진실의 탐구와 확립의 메커니즘을 분석하는 기반으로 활용될 것이다. 마지막으로 네 번째 장에서는 앞서 분석한 메커니즘을 통해 작가가 어떻게 정치 선전적이고 이원론적인 관점에서 콜롬비아의 폭력 현상을 서술한 역사적 담론 속에 존재하는 모순점에 대해 의문을 던지는지 살펴볼

것이다. 이러한 방식으로 텍스트가 보여주는 지식과 권력의 양상은 전체적이고 비밀스러운 사회적, 경제적 정치세력이 다스리는 콜롬비아를 관통하는 오이디푸스적 관계의 반영이라고 결론지을 수 있을 것이다.

요약하자면, 이 논문은 라우라 레스트레포가 폭력에 관한 심리적이고 육체적인 경험을 통해 한 국가의 역사적 사실을 허구에서 만들어진 세계 속에서 어떻게 문제화하는지 살펴본다. 인물들이 자발적으로 떠안는 모순 속에 새겨진 윤리적이고 사회적인 현안은 반세기 이상 전부터 콜롬비아 사회의 다양한 계층에 스며든 치욕의 모델로서 등장한다. 작가는 불법성에서 태동한 삶 속에서 거짓이 현실을 대체하고, 후에 무기력과 자기 기만에 힘입어 진실로서 확립되는 과정을 다루면서 콜롬비아가 숨겨온 역사적 현실을 폭로한다.

주요어: 권력, 지식, 진실, 라우라 레스트레포, 미셸 푸코

학 번: 2015-22201